



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

Estética del vacío:

La desaparición del símbolo en el arte contemporáneo

Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte

Presentada por Eugenio Garbuno Aviña

Tutora: Dra. Teresa del Conde Pontones

Asesores: Dra. Elia Espinosa López y Mtro. Jorge Alberto Manrique

Mayo de 2009



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.

*A mi madre,
a mi amada Berenice,
a mis hijos Alan, Eugenio y Emiliano*

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por todos los beneficios que he recibido desde 1985 como estudiante: el conocimiento y el anhelo de trascendencia; del mismo modo agradezco a la Escuela Nacional de Artes Plásticas donde me formé como artista visual y donde desde 2000 ejerzo como profesor; asimismo doy las gracias a la Facultad de Filosofía y Letras, en particular al Posgrado en Historia del arte por darme la oportunidad de desarrollar esta investigación. Mi profundo agradecimiento a la Dra. Teresa del Conde por su apoyo incondicional a mi proyecto, así como por sus objetivos consejos para guiarme en el trabajo. Agradezco a la Dra. Elia Espinosa su gran benevolencia y sus enriquecedores comentarios. Mil gracias al Mtro. Jorge Alberto Manrique por sus observaciones para mejorar la calidad de esta tesis. También mis agradecimientos al Mtro. Ignacio Salazar y al Dr. Fernando Zamora, cuya participación y valioso apoyo fueron decisivos para dar forma definitiva al presente estudio. Finalmente, debo mi agradecimiento al CONACYT por la beca que me fue otorgada entre 2007 y 2009, gracias a la cual fue posible llegar al final del camino.

Eugenio Garbuno Aviña

Índice

Introducción	6
Capítulo 1: Teoría (para una definición de la Estética del vacío)	
1. Símbolo (del símbolo y su desaparición)	14
1.1 Teoría del símbolo	
1.2 Hermenéutica del símbolo	
1.3 La desaparición del símbolo	
2. Vacío (el problema filosófico del vacío)	38
2.1 La existencia del vacío	
2.2 El vacío y la realidad	
2.3 El vacío en el arte	
3. Estética (las metamorfosis del marco)	48
3.1 Concepto ampliado de Estética	
3.2 Estética simbólica y otras categorías	
3.3 Estética semiótica y antiestética	
Capítulo 2: Historia (situación temporal de la obra de arte)	
4. Genealogía (eje Duchamp / Warhol)	79
4.1 La modernidad antes de Duchamp	
4.2 El <i>ready-made</i> y la ironía crítica	
4.3 La banalidad y la ironía cínica	
5. Influencia (eje minimalismo / conceptualismo)	108
5.1 La escultura de bienes de consumo y la escultura de diseño de consumo	
5.2 Esculturas conceptuales	
5.3 La escultura como recipiente vacío	
6. Eclecticismo (eje hiperrealismo / simulacionismo)	126
6.1 De la representación a la presencia	
6.2 Arte como simulacro	
6.3 El vacío de la realidad objetiva	

Capítulo 3: Análisis (las estrategias de desaparición)

7. Superficie (lo banal y lo obsceno)	144
7.1 De la superficie al vacío	
7.2 El vacío de la banalidad	
7.3 El vacío de lo obsceno	
8. Relación (el <i>kitsch</i> y el juego)	156
8.1 Lo relacional como juego de signos	
8.2 El <i>kitsch</i> como efecto estético	
8.3 La lógica relacional del juego	
9. Método (el cinismo y el accidente)	168
9.1 Procesos creativos: del diseño al bricolaje	
9.2 El método del cinismo	
9.3 El método del accidente	
Conclusión	180
Bibliografía	190

Introducción

NADA más tentador que éste fuera el preámbulo para escribir el *Anti Warhol*, como una suerte de injuria contra el arte contemporáneo y su vaciedad, simplemente para denostar a los artistas y acusar al arte de mentira o farsa, pretendiendo hacer una crítica feroz que no disimulara las aversiones nacidas del prejuicio. Una visión desencantada o condicionada por un esquema de pensamiento inamovible, que rechaza *a priori* la divergencia, no permite el conocimiento del objeto de estudio. En cambio, concebir el *Anti Warhol* como una lectura crítica del arte contemporáneo y su estética, para comprender y explicar las obras artísticas de este periodo, es el reto de sobriedad intelectual al que aspira la presente investigación.

En este estudio no es posible hacer una revisión exhaustiva que dé cuenta de todo el arte contemporáneo con sus múltiples corrientes estilísticas, o que aborde a una gran cantidad de artistas representativos de estas tendencias. Debido a esto, se circunscribe a las últimas dos décadas del siglo XX y los años transcurridos del actual. Sin embargo, para arribar a este momento de la historia del arte es necesario revisar las décadas precedentes, en las que el propio arte contemporáneo fue surgiendo; incluso las nociones de arte moderno como antecedente y del arte posmoderno como parte de su contexto.

A propósito del carácter global que tiene el arte contemporáneo, y siguiendo la tendencia a la globalización de la sociedad y la cultura de hoy, sólo se comentarán los casos paradigmáticos de un artista estadounidense y de un artista mexicano, para contrastarlos a partir de sus respectivas obras y de sus contextos sociales y culturales. En el primer caso, se trata de Jeff Koons cuya carrera artística comienza en 1976, y en el segundo, de Gabriel Orozco, quien inicia su respectiva actividad en 1987.

El criterio que conduce a la elección de estos artistas, se establece en función de la analogía; es decir, qué tienen en común ambos artistas y qué los hace diferentes entre sí, puesto que la divergencia más notoria es precisamente que provienen de distintos ámbitos (naciones, sociedades, culturas, realidades, escenas del arte), aunque este aspecto podría ser o no determinante en las diferencias presentes entre las obras de un artista y otro, así como

la diferencia evidente de una década entre el inicio de una carrera y otra, lo cual también podría influir o no en diferencias manifiestas entre las producciones de los dos autores; sin embargo, resultan interesantes y significativas las similitudes entre los trabajos de ambos, a pesar de la diferencia de sus respectivos orígenes culturales y de la diferencia de tiempo de iniciación en el mundo del arte; similitudes que se encuentran en el rango de las estrategias de representación que los inserta en las prácticas del arte contemporáneo; además de que tanto Jeff Koons como Gabriel Orozco son artistas vivos y se encuentran activos en la escena del arte mundial.

La similitud que se considera como la más importante en este estudio, tomando como metáfora el relato detectivesco, se diría que se busca comprobar la “culpabilidad” de Koons y de Gabriel Orozco “por el crimen de desaparecer el símbolo”, es decir que el veredicto sería que en sus obras se manifiesta una *estética del vacío*. Ambos desaparecen el símbolo, pero cada uno de modo distinto. El problema consiste en averiguar bajo qué estrategias vigentes en el código del arte contemporáneo efectuaron la desaparición del símbolo en sus respectivas obras.

Este delito tiene sus profundas implicaciones en el mundo del arte y, del mismo modo, repercute más allá de esta esfera para incidir en el ámbito social, en la cultura y, desde luego, tiene vínculos con el campo político. Aunque ellos no son los únicos artistas que desaparecen el símbolo, sus casos son interesantes: Jeff Koons es el artista cuyo programa consiste en reflejar los signos del imaginario de la cultura y sociedad estadounidense, en términos de la cultura de masas y de la sociedad de consumo, jugando con elementos *pop* y *kitsch*; por su parte, Gabriel Orozco es tal vez el artista mexicano con mayor reconocimiento internacional actualmente, debido, quizás, a que en su obra no son tan evidentes los signos de la cultura mexicana y a que, precisamente, él juega con la ambigüedad de estos signos culturales, probablemente con el afán de trascender las fronteras y darle a sus piezas un carácter más universalista.

La complejidad del problema requiere un entramado disciplinario de abordaje que se compone por el eje principal de la historia del arte, el cual será enfocado desde la teoría social del arte, y otro eje que corresponde a la estética, que va de la teoría estética hasta el

posestructuralismo; mientras que la línea que sirve de diagonal y en la que se entrecruzan los ejes es la teoría del símbolo, a la cual se aproximará desde la hermenéutica, la semiótica, el psicoanálisis y la filosofía de la imagen. Además, el eje de la historia del arte está reforzado por una línea paralela que se concibe como línea del tiempo o historia, donde se revisan la modernidad y la posmodernidad como épocas históricas y culturales.

En este ensayo se propone a la noción de *estética del vacío* como la sensibilidad predominante en el arte contemporáneo y a *la desaparición del símbolo* como su característica fundamental. Al proseguir con la idea del texto ficticio, el *Anti Warhol*, se trataría de una lectura crítica del arte contemporáneo, cuyo propósito sería desnudar su estética como una antiestética y al arte como anti-arte, resultado del nihilismo de nuestra cultura de masas y de la sociedad consumista del capitalismo tardío, y sobre todo, de la pérdida de simbolización de la realidad, la cual *aparece* en su aspecto más superficial, banal e insignificante.

La pregunta inicial es: ¿cuál es el sentido del arte contemporáneo? El cuestionamiento surge de la inquietud por comprender el fenómeno del arte actual y su relación con la sociedad. La comprensión del arte como espectador individual y como público a un nivel colectivo, pero también la comprensión y explicación en un grado de mayor profundidad como estudio de la historia del arte. Incluso, resulta más complejo dado que, además de ser un observador, soy también un artista visual. El espectador como individuo es muy diverso en su estructura intelectual y emocional, mientras que el público se homogeniza en una masa dirigida por la sociedad de consumo. Ni uno ni otro tienen ya garantizado el acceso a la comprensión del arte contemporáneo. Sólo si el espectador está directamente relacionado con el arte, o con el “mundo del arte” como se dice hoy, está en condiciones de entenderlo en una dimensión limitada: pues está inmerso en él, como la metáfora del pez en el agua. Tampoco ser artista visual facilita el asunto, pues es menester estar inserto en el mundo del arte y jugar con sus reglas internas. Mientras que la investigación en el campo de la historia del arte, debe tener en cuenta que la cabal comprensión del arte contemporáneo depende de la adecuada indagación para construir una explicación que clarifique el sentido del arte actual para la sociedad o el público.

La primera pregunta nos lleva a otras interrogantes: ¿qué significa el arte contemporáneo para la sociedad actual?, ¿existe un significado? Lo que observa el atento espectador, a simple vista, es que la estética del arte contemporáneo refleja el “grado cero”, “la muerte” y/o “el fin” del arte... por todas partes el sinsentido, es decir, un arte sin significado. Tal vez ese significado escape a la sociedad en su conjunto, a pesar de reflejarla, y también a la cultura de masas, a pesar de que de ella se nutre. El arte refleja el sinsentido de la cultura de masas y de la sociedad de consumo del capitalismo tardío.

Decir que el arte ha perdido su sentido no es tan descabellado, cuando en la experiencia, la gente que asiste a las exposiciones no sabe qué ver. La indistinción entre el arte y la cultura de masas (lo mediático y la publicidad) por un lado, y por otro, entre el arte y la realidad, ha borrado el umbral antes tan claro y la frontera de lo que era arte y lo otro. Se habla de “muerte del arte” para significar que el discurso del arte está agotado y que ya no hay nada que pueda aportar a la sociedad. Si se decreta el “fin del arte” habrá que pensar qué queda en su lugar: ¿cultura?, ¿comunicación?, ¿lenguaje?, ¿filosofía?, ¿mercancía? O en qué ha mutado, o si el estado que guarda la sociedad actual ha hecho que todos los campos se fusionen y se integren en una masa indiferenciada. Además surge una interesante paradoja: cada vez es más fácil ver arte por doquier y más difícil encontrar al Arte, o al sentido del arte. No es el caso pensar en un determinismo esencialista, en el que el arte “debiera ser...” Pero lo cierto es que dos utopías se han cumplido: el arte se ha integrado a la vida y ahora es posible que toda la sociedad haga arte, al menos desde la postura de espectador o público. Tal vez ése sea el sentido del arte contemporáneo, que la realidad misma sea arte y que el público añada el significado a un arte que no lo tiene.

Se le denomina *estética del vacío*, a “la concepción de la realidad como imagen”. De cierta manera, la estética del vacío es en sí un sentido, paradójicamente el *sinsentido*, lo que acontece ante lo evidente: la inmanente *presencia* del objeto. La *estética del vacío* es la que predomina en el arte contemporáneo, tomando la apariencia de lo real, su superficie, en donde se produce la *desaparición del símbolo* y toda su dimensión de profundidad de significado e interpretativa. Allí donde había símbolo (el arte, la realidad...) sólo ha quedado el signo, dicho de otro modo, se perpetra la reducción del símbolo a signo, de lo polisémico a lo monosémico en el caso de una relación paradigmática, y de lo monosémico

a lo asémico en el caso de una relación sintagmática. Lo real al mostrarse en su apariencia más superficial, el objeto, la cosa, deviene en presencia muda, silencio. Pero la desaparición del símbolo da lugar a una serie de operaciones complejas de significación, cuyas relaciones entre significantes no llegan a reconstituir al símbolo, sino que opera una deconstrucción similar a una entropía del lenguaje y el significado: éste nunca se constituye y siempre está en estado etéreo y cambiante. El gesto hermenéutico no se puede efectuar hacia niveles de profundidad, la deconstrucción hace proliferar la interpretación de manera infinita al deambular entre las superficies de la intertextualidad y las incesantes rupturas de las cadenas de significantes que se interrumpen como en la esquizofrenia. La cultura cuya profusión de imágenes crea un entorno de ilusión onírica que no cesa de aparecer y transformarse, apuntando en su proliferación hacia el caos y el vacío, un vacío de significado. Si el símbolo desaparece, queda el signo como significante sin significado (el índice), o como fragmentos de representación, alegorías.

Todo lo anterior, a partir del análisis de las obras de Jeff Koons y de Gabriel Orozco, en las cuales se intuye este fenómeno. Sin embargo, no se propone a la estética del vacío como un modelo estético general o totalizador que responda a todas las manifestaciones estilísticas del arte contemporáneo, ni se trata de forzar y de encasillar a todo el arte actual dentro de una teoría rígida, en la que seguramente no cabrían un sinnúmero de artistas y obras.

Y es que el objetivo de este estudio es hacer una lectura crítica del arte contemporáneo para postular una teoría (la *estética del vacío*) que aporte una explicación, o cuando menos, una visión del arte contemporáneo para su posible comprensión. El plan del estudio consiste, como primera parte, en una definición de la estética del vacío a partir de la revisión de los conceptos de *símbolo*, *vacío* y *estética*; en la segunda parte se trata de la genealogía, influencia inmediata y el eclecticismo de las obras de Jeff Koons y de Gabriel Orozco, por medio de la revisión del arte moderno y del arte posmoderno, así como del mismo arte contemporáneo, y como última parte se presenta un modelo de análisis de las estrategias de desaparición del símbolo presentes en las obras de ambos artistas, a través de las categorías de la estética del vacío: *superficie*, *relación* y *método*.

Cada parte se subdivide en tres momentos. Así el capítulo uno tiene como primer momento el Símbolo, en el cual se presenta la complejidad del concepto como lo concibe la teoría del símbolo, la filosofía de la imagen, el arte y el psicoanálisis; además se aborda la hermenéutica del símbolo desde la teoría de la interpretación de Ricoeur y el psicoanálisis; lo cual conduce a los procesos históricos, sociales y culturales por los cuales desaparece el símbolo. En el segundo momento, se presenta el Vacío: la reflexión sobre la existencia del mismo, como problema filosófico y científico; la relación entre el vacío y la realidad según la postura filosófica y las del budismo zen y el taoísmo; también, desde luego, la presencia del vacío en el arte, tanto en el sentido físico-perceptual, como en su acepción de idea-concepto. Por último, se examina a la Estética, concibiéndola como el marco que rodea a la obra; por ello, un paso inicial consiste en “ampliar” el concepto de *estética*, más allá de la “teoría de la sensibilidad” de Baumgarten, o de lo bello y lo sublime kantianos, de lo feo según Rosenkranz, más allá de los límites de la fealdad y el asco; para efectuar dicha expansión, se plantean dos dimensiones: la estética simbólica, esto es, donde el símbolo es el centro de expresión, y las categorías estéticas que se sirven del símbolo para comunicar su sentido, y la estética semiótica, en la cual el significado no es lo central, sino las estructuras de significación como en las relaciones paradigmática y sintagmática, o como el caso de la *Obra abierta* definida por Umberto Eco, así como las categorías estéticas que funcionan como la estructura del lenguaje; hasta llegar a la antiestética como polo negativo de la estética.

El capítulo dos tiene como primer momento a la Genealogía o el eje Duchamp/Warhol, en él se revisa la modernidad antes del dadaísmo, como época histórica y como periodo artístico, con la finalidad de señalar la crisis de la representación; es crucial subrayar la importancia del *ready-made* como categoría artística y de la ironía crítica como estrategia del arte moderno, concretamente de Duchamp, de modo que el *ready-made* se convierte en el pervertido recurso artístico por excelencia del arte contemporáneo, tal como ocurre con algunas de las obras de Koons y de Gabriel Orozco; primero, la postura intelectual de Duchamp es continuada por Cage, con una postura que opta por el silencio, dando lugar al neodadaísmo que servirá de germen al *pop art* cuyo principal representante, Warhol, tiene como postura la banalidad, por lo tanto, iniciador de la ironía cínica como

estrategia del arte posmoderno y contemporáneo, influyendo tanto a Koons como a Gabriel Orozco con respecto a la banalidad, y sobre todo a Koons en cuanto a la ironía cínica. Como segundo momento, la Influencia, o el eje minimalismo/conceptualismo, en donde se aborda la influencia inmediata de estas dos corrientes en las obras de ambos artistas, en forma de resurgimientos, como es el caso del posminimalismo y el arte neoconceptual; así se entra en el análisis de ciertas obras de Koons, las *esculturas de bienes de consumo*, y ciertas obras de Gabriel Orozco, las *esculturas de diseño de consumo*, que responden en primer término a la categoría artística del *ready-made* y, en segundo lugar, a un vínculo con el minimalismo y el conceptualismo; se aborda la noción de *esculturas conceptuales*, en las que es más importante la idea que el objeto mismo, tal como puede apreciarse en algunas obras de ambos artistas; por otra parte, también es importante la noción de la *escultura como recipiente vacío*, es decir, como *obra abierta* cuyo significado es conferido por los espectadores, recurso utilizado sobre todo por Gabriel Orozco. En el último momento se trata del Eclecticismo, tomando al eje hiperrealismo/simulacionismo, para abordar el trabajo de los dos artistas, pues los objetos creados por uno y otro son postulados como “objetivos”, es decir “reales”, y en ese sentido hiperreales o simulacros, como lo postula Baudrillard; objetos que están más allá de la representación, en tanto que presentación: ya no se *re-presenta* la realidad, se presenta; es así que surge un arte como simulacro, donde el arte obedece a una *estética de la simulación* e incluso el arte mismo es simulacro del arte; llegamos de este modo, a un vacío de la realidad objetiva, en donde la realidad se presenta insignificante, vacía de sentido.

En el primer momento del capítulo tres, se presenta a la Superficie como estrategia de desaparición del símbolo; superficie en la que se muestran dos aspectos de la cultura contemporánea: lo banal y lo obsceno; por eso, la primera reflexión es acerca del tránsito de la superficie al vacío, o cómo la superficie transparenta al vacío (la superficie como vacío), y a través de esta categoría se analizan obras de Koons y de Gabriel Orozco que presenten tanto el vacío de la banalidad como el vacío de lo obsceno. Mientras que en el segundo momento, la estrategia de desaparición es la Relación, en este caso jugando con dos recursos propios de la cultura y el arte: el *kitsch* y el juego; comprendiendo a lo relacional como un juego de signos, y partiendo de la *obra abierta* de Eco, a la *estética relacional* de

Bourriaud, para hacer el análisis de obras de ambos artistas desde el efecto estético del *kitsch* y de la lógica relacional del juego. Finalmente, en el último momento, el Método como estrategia de desaparición, entendiendo el método como proceso creativo, que en el caso de estos artistas oscila entre el diseño (Koons, Gabriel Orozco) y el bricolaje (Gabriel Orozco), así se efectúa el análisis de las obras por medio del estudio del método empleado por cada uno: el *cinismo* de Koons, puesto que él mismo no hace ninguna de sus obras, tan sólo las concibe y dirige como proyectos, y el *accidente* en el caso de Gabriel Orozco, ya que él procura un encuentro fortuito con lo real, pues según este artista, sólo de este modo nace el “momento de arte”.

En esta investigación he optado por un abordaje metodológico desde la hermenéutica, específicamente, la hermenéutica analógica propuesta por Mauricio Beuchot, y combinándola con la semiótica (Ricoeur), y confrontándola con el posestructuralismo (Foucault, Barthes y Baudrillard). La hermenéutica para comprender la estética del arte contemporáneo, la desaparición del símbolo, o su deconstrucción. Hermenéutica analógica porque permite el ejercicio de analogía entre un artista y otro, entre una obra y otra, entre símbolos y sus desapariciones. En el caso de la semiótica, es el acceso a las estructuras de significación y a las relaciones de los signos a lo interno de una obra y a lo externo entre obras y contextos.

Este estudio no es historiográfico, ya que no pretende reseñar el trabajo de dos artistas, ni tampoco es historicista, puesto que no busca una visión totalizadora del arte contemporáneo como “periodo”; en todo caso, evitando los obstáculos señalados por Hadjinicolaou para hacer historia del arte como ciencia: primero, la historia del artista; segundo, la historia de la obra, y tercero, la historia de la civilización; quedaría como opción la historia del arte como historia de la lucha de clases, siguiendo el concepto del materialismo histórico marxista; en cambio, me pronuncio por la historia del arte como historia de las ideologías; cuyo marco teórico, me sitúa en lindes acotados por la sobriedad intelectual que mencioné al comienzo, en calidad de espectador crítico, evitando contraer contagio ideológico, aunque tal vez sea imposible.

Capítulo 1: Teoría (para una definición de la estética del vacío)

1. Símbolo (del símbolo y su desaparición)

Siempre sueño con laberintos o con espejos. En el sueño del espejo aparece otra visión, otro terror de mis noches, que es la idea de las máscaras.

Jorge Luis Borges, *La pesadilla*

Todo es símbolo, hasta el dolor más desgarrador. Somos durmientes que gritan en el sueño. No sabemos si tal cosa que nos aflige no es el principio secreto de nuestra alegría ulterior.

Jorge Luis Borges, *El espejo de los enigmas*

1.1 Teoría del símbolo

Uno de los inventos más asombrosos de la humanidad es el símbolo, cuyo carácter enigmático plantea una pregunta inquietante, plena de misterio. Como el lenguaje, los símbolos pertenecen al acervo del saber humano; su transmisión constituye la herencia del pensamiento. Lo simbólico es el vehículo que nos introduce en el mundo de los sueños y el inconsciente, en la dimensión de lo sagrado mágico o religioso, y en el terreno de lo poético y el arte. El ser humano dispone del símbolo para aproximarse a la realidad, para interpretarla, ya que no puede conocerla directamente. El símbolo está vinculado con el mito, por eso se le señala de arcaico. Sin embargo, la función del símbolo en la sociedad es muy importante, pues tiende a unificar conciencias. Para Ernst Cassirer, el hombre no es un *animal rationale* sino un *animal symbolicum*, pues vive inmerso en un universo simbólico¹. El lenguaje, el mito, la religión y el arte constituyen una red simbólica. Los sistemas

¹ Ernst Cassirer, *Antropología filosófica* (1944). México, Fondo de Cultura Económica (FCE), trad. Eugenio Ímaz, 9ª reimp., 1979, pp. 47-49.

simbólicos conforman a la cultura como segunda naturaleza del ser humano. Lo que Cassirer establece como “forma simbólica”, es la función general de mediación a través de la cual la conciencia construye todos sus universos de percepción y de discurso; así *lo simbólico* designa el común denominador de todas las maneras de dar sentido a la realidad. Así, la *Filosofía de las formas simbólicas* comienza con una primera parte dedicada al estudio del lenguaje como una “fenomenología de la forma lingüística”; continúa con una segunda parte en la que aborda el pensamiento mítico, y concluye con una tercera en la que lleva el símbolo hasta el terreno del pensamiento científico. Cassirer hace la distinción entre signos y símbolos al mencionar que es posible observar en los animales respuesta a signos y señales (pero jamás a símbolos), mientras que para el hombre, coordinar y reaccionar ante símbolos es su peculiar facultad. Por lo cual, Cassirer apunta que “los símbolos no pueden ser reducidos a meras señales; las señales operan, los símbolos designan”, pues “no puede surgir un pensamiento de relación sin un complejo sistema simbólico.”²

A pesar del uso universal de los símbolos y de la tendencia natural del ser humano a simbolizar, el concepto *símbolo* se presta a equívocos, como su reducción a una semántica pobre en la que una imagen o un objeto tienen un significado determinado y unívoco para una colectividad; si esto fuera cierto no habría necesidad de interpretación y por lo tanto nada que desentrañar del símbolo. Fijar un significado para un símbolo equivale a anularlo. Otro error muy frecuente es confundir al símbolo con la alegoría que, según se verá más adelante, son dos figuras de significación muy distintas. Pero la confusión más extendida es aquella que concibe a los signos del lenguaje científico como símbolos, entendiendo que todo símbolo debe tener un carácter convencional, es decir, arbitrario. He aquí un primer problema para obtener una definición del símbolo, que consiste en distinguirlo de lo que *no es*: aquellos signos y figuras cuyo sentido se basa en un significado más concreto y limitado.

² Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas* (1923), tres vols. México, FCE, trad. Armando Morones, 2003. Citado por Gillo Dorfles, *El devenir de las artes* (1959). México, FCE, Breviarios núm. 170, trad. Roberto Fernández Balbuena y Jorge Ferreiro, 2ª ed., 1977, p. 33 (cursivas de E. Garbuno).

Pero más allá de una clarificación que permitiría modelar un perfil del símbolo, aparece un segundo problema para una definición que lo muestre en toda su complejidad; se trata de un abordaje múltiple desde las diversas disciplinas que estudian los símbolos, que da lugar a una complejidad del concepto. La teoría del símbolo que se presenta en los diccionarios de símbolos compendia las diversas aproximaciones teóricas, entre las cuales sobresalen la filosofía, el psicoanálisis, la antropología, la historia de las religiones, la teoría del arte, la teoría de la imagen, incluido el esoterismo. Para cada una de ellas, el símbolo tiene una acepción propia, aunque en todas están presentes caracteres esenciales que las interrelaciona. En virtud de esto, el símbolo es complejo en sí mismo por esta red de relaciones, así también es complejo su concepto como resultado de esta interrelación.

En el primer orden de ideas, hay que mencionar que el símbolo es básicamente un signo, pero una clase distinta de signo. Todos los símbolos son signos pero no todos los signos son símbolos. Para diferenciarlo del signo simple, cuyo sentido es explícito, al símbolo se le concibe con un sentido implícito; el signo simple tiene un sentido literal, el símbolo posee un excedente de sentido, de ahí que sea necesaria su interpretación. El símbolo es, entonces, un signo complejo cuyo significado es más amplio y profundo. De este modo, Hegel considera que el símbolo “es un objeto sensible que no debe ser tomado en sí mismo, tal como se nos ofrece, sino en sentido más extenso y general”. Hegel distingue en el símbolo dos términos: el *sentido* y la *expresión*: “El primero es una concepción del espíritu; el segundo es un fenómeno sensible, una imagen que se dirige a los sentidos.” Como indica el filósofo alemán, el símbolo “es un signo; pero se distingue de los signos del lenguaje en que entre la imagen y la idea representada hay una relación natural, no arbitraria o convencional.” Asimismo, Hegel dice: “De donde se sigue que el símbolo, teniendo varios sentidos, es *equivoco*. Esta ambigüedad sólo cesa cuando ambos términos se han concebido separadamente y se han unido después; el símbolo, entonces, da lugar a la *comparación*.”³

³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *De lo bello y sus formas (Estética)*. México, Espasa Calpe, col. Austral, trad. Manuel Granell, 6ª ed., 1984, p. 143.

En su estudio sobre Freud, el filósofo Paul Ricoeur señaló que el símbolo, a diferencia del signo, no está constituido por una dualidad como la que se establece entre significante y significado, o entre el signo en sí y la cosa designada: su dualidad “es de un grado superior”⁴. Esta idea se complementa con el comentario de Jean Chevalier, quien afirma que “el símbolo se distingue esencialmente del signo en que éste es una convención arbitraria que deja el significante y el significado (objeto o sujeto) ajenos uno a otro, es decir que el símbolo presupone homogeneidad del significante y del significado en el sentido de un dinamismo organizador.”⁵

Desde una *filosofía de la imagen*, Fernando Zamora plantea que “la naturaleza misma es un sistema de signos, o un sistema de sistemas de signos”, por lo que el hombre responde a este sistema como ser natural; pero se vale también “de algo que no existe en la naturaleza: *los símbolos*”; no hay una diferencia radical entre signos y símbolos, debida a una cualidad esencial, se trata de una diferencia de grado; Zamora señala que “entre signo y símbolo, no hay separación de esencia, sino de intensidad” y agrega que “un símbolo es un signo que ha crecido”⁶ en su posibilidad de significados.

Los símbolos en cuanto imágenes se vinculan con la imaginación, surgen de ella y de hecho operan como dispositivos de lo imaginario. Chevalier indica que el símbolo, en tanto que imagen, es diferente del emblema, del atributo, de la alegoría, la metáfora, la analogía, el síntoma, la parábola y el apólogo. Todas estas formas figuradas, en tanto que imágenes, tienen en común el ser *signos* y no rebasar el plano de la significación. No salen del marco de representación⁷. La alegoría no será más que un símbolo cuyo significado ha caído en la convención. Respecto de la alegoría, Hegel dijo: “símbolo enfriado”, y Gilbert

⁴ Paul Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura* (1965). México, Siglo XXI Editores, trad. Armando Suárez *et al*, 11ª ed., 2003, p 15.

⁵ Jean Chevalier en la Introducción al *Diccionario de los símbolos* (1969). Barcelona, Herder, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, 7ª ed., 2003, p. 19.

⁶ Fernando Zamora, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), col. Espiral, 2007, pp. 311-312.

⁷ Chevalier, *op. cit.*, p. 18.

Durand: “semántica desecada en semiología”⁸. Para Carl Gustav Jung, la *alegoría* “es un símbolo reducido constreñido al papel de signo, a la designación de una sola de sus posibilidades seriales y dinámicas.”⁹

Los símbolos algebraicos, matemáticos y científicos no son más que signos cuyo alcance convencional está cuidadosamente definido por los institutos de normalización. Chevalier escribe: “No podría existir ciencia exacta explicándose en símbolos, en el sentido preciso del término.” Y más adelante precisa: “La abstracción vacía el símbolo y engendra el signo; el arte, por el contrario, huye del signo y nutre el símbolo.”¹⁰ Hasta aquí, el repertorio de signos e imágenes que no son simbólicas, y que despejan el camino hacia una definición en donde se distingue con más precisión el símbolo.

Así, en su acepción original, la palabra *símbolo* deriva del griego *συμβαλλειν*, que significa “juntar”. Nicola Abbagnano comenta la costumbre muy difundida en la antigua Grecia que consistía en cortar en dos un anillo, una moneda o cualquier objeto, y dar una de las mitades a un amigo o a un huésped. Dicha mitad era conservada por cada una de las partes, de generación en generación, para permitir a los descendientes de los dos amigos reconocerse. “Este signo de reconocimiento se llamaba símbolo.”¹¹ Según Hans-Georg Gadamer, uno de los significados de la palabra símbolo, en su origen griego, era “tablilla del recuerdo”, que correspondía a esta misma forma de reconocimiento entre un anfitrión y su invitado, quien recibía del otro una *tessera hospitalis* que era partida en dos mitades con el mismo propósito¹². Aquí se muestran dos funciones elementales del símbolo: la *unión* y la *memoria*, siendo esta última un vínculo con el tiempo y por extensión, con la historia.

Platón refiere en *El Banquete* el famoso mito narrado por Aristófanes: el relato del ser andrógino cuyo cuerpo esférico estaba compuesto por ambos sexos y dos pares de

⁸ Citados en *ibid*, p. 19.

⁹ Citado por Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (1958). Madrid, Siruela, 10ª ed., 2006, p. 46.

¹⁰ Chevalier, *op. cit.*, p. 19.

¹¹ Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía* (1960). México, FCE, trad. José Esteban Calderón *et al*, 4ª ed., 2004, p. 975.

¹² Citado por Elena Oliveras, *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires, Ariel, Filosofía, 2004, p. 361, y Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós, trad. Antonio Gómez Ramos, 1996.

brazos y de piernas, así como dos rostros en una sola cabeza; éste sería el ser humano original que, debido a una sublevación contra los dioses, Zeus deseó castigar sin destruir, cortándolo en dos partes, separando los dos sexos, por lo que desde entonces “cada uno de nosotros es el símbolo de un hombre”, la mitad que busca a la otra mitad, el símbolo correspondiente¹³. En este diálogo cuyo tema es el amor, el símbolo se define como la unión de dos partes que se encuentran. También es notable que el símbolo se presente como elemento central en el mito.

El mito y el símbolo conforman una imagen del mundo, ambas categorías se encuentran en el origen del pensamiento que intenta formular una explicación de la realidad. En el devenir, con la aparición del pensamiento lógico, el mito es desplazado por la historia; el tiempo circular del eterno retorno es sustituido por el tiempo lineal del progreso y la evolución. El pensamiento científico concibe un nuevo orden cuyas estructuras se constituyen en un nuevo sistema de creencias, estos paradigmas han provocado el descrédito y la deslegitimación del mito. Así también, el símbolo es visto con recelo por su polisemia, por lo que será desplazado por un uso generalizado del signo, el cual es más adecuado para el lenguaje preciso –pero convencional y arbitrario- del “conocimiento objetivo” de la ciencia.

Por ejemplo, desde la perspectiva de la lógica simbólica, Ludwig Wittgenstein plantea el siguiente aforismo: *Das Zeichen ist das sinnlich Wahrnehmbare am Symbol* (“El signo es la parte del símbolo perceptible por los sentidos”)¹⁴. Según Bertrand Russell, el propósito de Wittgenstein en el *Tractatus Logico-Philosophicus* es estudiar “las condiciones de un simbolismo correcto, es decir, un simbolismo en el cual una proposición ‘signifique’ algo suficientemente definido.”¹⁵ De este modo, Wittgenstein se proponía la concepción de un “lenguaje lógicamente perfecto” a partir de reglas de sintaxis que eviten los sinsentidos en las combinaciones de símbolos. Al no existir un lenguaje lógicamente

¹³ Abbagnano, *op. cit.*, p. 975. Cfr. Gadamer, *op. cit.*, p. 84, y Platón, “Symposio o El Banquete” en *Diálogos*. México, Porrúa, col. “Sepan cuántos”, 1962, pp. 323-324.

¹⁴ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921). México, Alianza Universidad, trad. Enrique Tierno Galván, 8ª reimp., 1987, p. 61.

¹⁵ Introducción en *ibid*, p. 12.

perfecto –más que en el plano ideal-, el símbolo se ve reducido por el lenguaje lógico en toda su carga de significado.

En sentido inverso, Abbagnano nos recuerda que el símbolo, al igual que el signo, se caracteriza por la *devolución*, por lo cual se ha incluido al símbolo en el orden del signo como un caso especial, pero al mismo tiempo se opone al signo, ya que éste ajusta de modo convencional cualquier cosa a cualquier otra (*aliquid stat pro aliquo*), mientras que “el símbolo evocando su parte correspondiente, devuelve a una realidad determinada que no ha sido resuelta por la convención, sino por la recomposición de un entero.”¹⁶

En su libro, Régis Debray plantea que el origen de la imagen es la muerte¹⁷. El ser humano en su intento por vencer la angustia de la muerte, inventaría la imagen como el doble sustituto del difunto ser querido. Es el nacimiento del arte funerario. Debray escribe: “Esta imagen no es un fin en sí mismo sino un medio de adivinación, de defensa, de embrujamiento, de curación, de iniciación.” (p. 30); Debray señala que “la imagen es simbólica, pero no tiene las propiedades semánticas de la lengua: es la infancia del signo.” (p. 41), en un momento de la historia que imagen y lenguaje aparecen juntos. Debray coincide con las versiones de Abbagnano y Gadamer, en las que el “*symbolon* de *symbolleîn*” significa reunir, poner junto, acercar, y que su significado original es la *tessera* de hospitalidad como signo de reconocimiento. Dice Debray, *simbólico* y *fraternal* son sinónimos; por eso, en griego, “el antónimo exacto del símbolo es el diablo: el que separa. Dia-bólico es todo lo que divide, sim-bólico todo lo que acerca.” (p. 53). Pero más adelante, Debray identifica al símbolo con la clasificación del lógico norteamericano, Charles S. Peirce, constituida por el índice, el icono y el símbolo; éste último es concebido por Peirce como exento de “relación analógica con la cosa sino simplemente convencional; arbitrario con relación a ella, el símbolo se descifra con ayuda de un código.” (p. 183); esta noción será abordada más adelante, al tratar el símbolo desde la semiótica.

¹⁶ Abbagnano, *op. cit.*, p. 975.

¹⁷ Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* (1992). Barcelona, Paidós, trad. Ramón Hervás, 1994.

Por otra parte, desde una teoría de la imagen, estructurada por una psicología de la imagen, Rudolf Arnheim nos habla de tres funciones de las imágenes; los términos *signo*, *representación* y *símbolo* no se refieren a tres clases de imágenes sino que describen tres funciones que las imágenes cumplen. Arnheim afirma que “una imagen particular puede utilizarse para cada una de estas funciones y a menudo sirve a más de una al mismo tiempo.” Empezando por el signo, una imagen funge como tal si tan sólo “denota un contenido particular sin reflejar sus características visualmente.” En este caso, “pueden servir sólo como medios indirectos, porque operan como meras referencias a las cosas que denotan. No son análogos y, por tanto, de por sí, no pueden utilizarse como medios para el pensamiento.” Sobre la representación, menciona que se trata de una imagen que retrata “cosas ubicadas a un nivel de abstracción más bajo que ellas mismas”, pues según el autor, “las representaciones no pueden ser meras réplicas, esto es, copias fieles que sólo se diferencian del modelo por azaras imperfecciones.” Una representación puede tener un alto nivel de realismo, pero hacer énfasis en algún detalle por medio de la estilización; así también una representación puede tener un alto nivel de abstracción, como medio de interpretación de lo retratado. Finalmente, Arnheim plantea que “una imagen actúa como símbolo en la medida en que retrata cosas ubicadas a un más alto nivel de abstracción que el símbolo mismo. Un símbolo concede forma particular a tipos de cosas o constelaciones de fuerzas.”¹⁸ En el símbolo se encuentra una relación desigual, pues en general la forma es menor en relación al contenido, aún así el símbolo refiere desde una determinada forma a una idea o a un conjunto de ideas o fenómenos.

Al respecto, Ricoeur plantea que la estructura semántica que define al símbolo es la del doble sentido: “Hay símbolo cuando el lenguaje produce signos de grado compuesto donde el sentido, no conforme con designar una cosa, designa otro sentido que no podría alcanzarse sino en y a través de su enfoque o intención.”¹⁹ Ricoeur quiere establecer una definición del símbolo más estrecha que la “forma simbólica” de Cassirer y más amplia que la analogía de la tradición platónica y del simbolismo literario. Así la definición que

¹⁸ Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual* (1969). Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA), trad. Rubén Masera, 1971, pp. 133-136.

¹⁹ Ricoeur, *op. cit.*, p. 18.

propone Ricoeur postula que “... hay símbolo allí donde la expresión lingüística se presta por su doble sentido o sus sentidos múltiples a un trabajo de interpretación.”²⁰ En otro estudio, Ricoeur relaciona al símbolo con la metáfora, e intenta esclarecer una teoría de los símbolos a partir de una teoría de la metáfora. Su conclusión es paradójica, pues advierte que “hay más en la metáfora que en el símbolo”, pero también en el sentido inverso “hay más en el símbolo que en la metáfora.” Ricoeur explica: “Los símbolos tienen raíces. Los símbolos nos hundan en la sombreada experiencia de lo que es poderoso. Las metáforas son sólo las superficies lingüísticas de los símbolos, y deben su poder de relacionar la superficie semántica con la presemántica que yace en las profundidades de la experiencia humana, a la estructura bidimensional del símbolo.”²¹ Por otra parte, Ricoeur se ocupa de tres tipos de símbolos: los oníricos, los poéticos y los religiosos; en el primer caso se trata de la manifestación del deseo, éstos son los símbolos del inconsciente que estudia el psicoanálisis; en el segundo caso, es la variedad imaginativa de las personas, son los símbolos presentes en la poesía o en las manifestaciones artísticas, y por último, se encuentra la expresividad del cosmos, se trata de los símbolos que ponen en contacto con lo sagrado, o lo que Mircea Eliade llama hierofanías.

Respecto al psicoanálisis, Freud consideró que los sueños expresaban mediante símbolos el deseo reprimido en el inconsciente; así el deseo se presenta bajo el disfraz del símbolo, que le sirve al mismo tiempo de ocultamiento y revelación manifiesta. Freud plantea que el simbolismo es una “representación del material sexual en el sueño”²². Por su parte, Jung descubrió que existían determinados símbolos constantes en los sueños; estos símbolos los llamó Freud “remanentes arcaicos” por ser un vínculo con épocas anteriores, y Jung los denominó “arquetipos” porque descubrió que se relacionaban con mitos arcaicos, lo cual también le condujo a la conclusión de que tales arquetipos representaban los símbolos heredados desde el pasado más remoto del ser humano, es decir que conforman la

²⁰ Ibid, pp. 19-20.

²¹ Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido* (1976). México, Siglo XXI editores, Universidad Iberoamericana, trad. Graciela Monges Nicolau, 6ª ed., 2006, p. 82.

²² Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños* (1900). México, Círculo de Lectores, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, s/f, p. 349.

evolución de la mente humana; de acuerdo con esto, es posible hablar de un “inconsciente colectivo”²³ que ya estaba delineado en Freud, pues en el psicoanálisis lo simbólico es una expresión que linda entre el deseo y la cultura²⁴. Lo simbólico, según Jacques Lacan, es uno de los tres registros esenciales a distinguir en el campo del psicoanálisis, junto con lo imaginario y lo real: “lo simbólico designa el orden de fenómenos de que trata el psicoanálisis en tanto que están estructurados como un lenguaje”. Lacan considera antes la estructuración y disposición del símbolo, es decir la existencia de *un orden simbólico estructurando la realidad interhumana*²⁵.

El filósofo hindú, Ananda K. Coomaraswamy concibe al simbolismo como “el arte de pensar en imágenes” perdido por el hombre civilizado, especialmente en los últimos trescientos años, tal vez desde las teorías de Descartes²⁶. La idea de Coomaraswamy coincide con la concepción de Erich Fromm y Harold Bayley, explícita en los títulos de sus respectivas obras: *El lenguaje olvidado*²⁷ y *El lenguaje perdido del simbolismo*. Acerca de la función de los símbolos, comenta Eliade: “Esta función unificadora es de una importancia considerable, no sólo en la experiencia magicorreligiosa del hombre, sino incluso para su experiencia total. Un símbolo revela siempre, cualquiera que sea su contexto, la unidad fundamental de varias zonas de la realidad.”²⁸ Eliade observa que “el manejo de los símbolos se efectúa siguiendo una lógica simbólica”; por este motivo, aunque el pensamiento simbólico revela una tendencia que le es común con el pensamiento racional, sus medios de satisfacerla son distintos, como lo señala el erudito rumano: “el deseo de unificar la creación y de abolir la multiplicidad; deseo que es, también a su manera, una imitación de la actividad de la razón, porque la razón tiende a la unificación de

²³ Carl Gustav Jung et al, *El hombre y sus símbolos* (1964). Barcelona, Caralt, Biblioteca Universal, trad. Luis Escobar Bareño, 7ª ed., 2002.

²⁴ Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, p. 71.

²⁵ Citado por Chevalier, *op. cit.*, p. 21.

²⁶ Citado por Cirlot, *op. cit.*, p. 36.

²⁷ Erich Fromm, *El lenguaje olvidado. Introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas* (1951). Buenos Aires, Librería Hachette, trad. Mario Cales, 6ª ed., 1974.

²⁸ Mircea Eliade, *Tratado de historia de la religiones* (1964). México, Biblioteca Era, Ensayo, trad. Tomás Segovia, 2ª ed., 1975, p. 404.

lo real.”²⁹ Asimismo, Chevalier añade en este sentido: “si, por una ruptura de la unidad, el símbolo pone en peligro de atrofiar la estructura de lo real, no es menos cierto que es uno de los factores más poderosos de inserción en la realidad, gracias a su función socializante.”³⁰

En el plano esotérico (la tradición unánime que conjunta a la alquimia, la cábala y en general, al ocultismo), los símbolos son el medio idóneo para comunicar aspectos de la realidad que no pueden ser expresados de otra manera. El esoterismo es el contexto en el que se encuentran los aspectos más profundos y trascendentales de la religión y la psicología; en el primer caso se trata de la relación entre el macrocosmos y el microcosmos, la comprensión del mundo para comprender al hombre; en el segundo, la relación se invierte y se parte de la comprensión del hombre para comprender el mundo, por lo menos en cuanto al arquetipo jungiano. En la alquimia, el simbolismo se basa en la correspondencia entre microcosmos y macrocosmos, para una comprensión paralela de ambos fenómenos. La alquimia tiene un sentido al mismo tiempo poético, religioso, filosófico, psicológico y científico; por ejemplo Gastón Bachelard señala que “posee un carácter psicológicamente concreto”, y Jung opina que, con más trascendencia que las técnicas adivinatorias, tiene la función de *animar la vida profunda de la psique*³¹.

Un autor como Jean Galard que reflexiona sobre la tensión entre arte y estética, comenta: “Pero la relación simbólica es, con más propiedad, esa designación enmarañada, incierta, equívoca que va de un objeto de una determinada densidad (el símbolo) a un conjunto inagotable de significaciones imbricadas (el sentido).” Y en acuerdo con los autores antes citados, apunta: “Mientras que el signo se presta a una lectura unívoca, que dice claramente lo que quiere decir, el símbolo es ambiguo, rehúsa hablar claro, resiste a la interpretación única, se hurta al desciframiento exhaustivo.”³² Por su parte, Dorflès piensa

²⁹ Citado por Chevalier, *op. cit.*, pp. 34-35.

³⁰ *Ibid*, p. 28.

³¹ Citados por Cirlot, *op.cit.*, p. 33.

³² Jean Galard, *La muerte de las bellas artes*. Seguido de *Cartas con la mano izquierda*, de Francois Chatelet (1971). Madrid, Fundamentos, trad. José Martín Arancibia, 1973, p. 67.

que lo simbólico es indispensable para aproximarse al universo del arte, pero admite que no acepta las teorías que identifican totalmente el arte con el símbolo³³.

Se sabe que la sociedad produce sus símbolos, así el arte es concebido como una producción simbólica de la sociedad, incluso puede decirse que el arte constituye un poder simbólico como lo asevera Néstor García Canclini: más allá de considerar a “los sistemas simbólicos como instrumentos de conocimiento y construcción de lo real (neokantismo), de integración social (estructural-funcionalismo), de comunicación (estructuralismo), de satisfacción disfrazada de deseos reprimidos (psicoanálisis)”³⁴; siguiendo a García Canclini, la producción simbólica no sólo es producción social, tal como la redujo el marxismo; las relaciones simbólicas entre los hombres son asimismo relaciones de poder, por esta razón la producción simbólica entraña el estudio de la dimensión política. En general, se tiende a identificar al arte con lo simbólico, así como también se identifica al arte con lo bello. El símbolo está presente en el arte como en los otros sistemas simbólicos, pero probablemente con mayor libertad que en los demás. Tal vez es en el arte donde el símbolo tiene una mayor expresividad, o tal vez en la misma medida que en los sueños y en la religión. En esta tónica lo comenta Elena Oliveras: “La experiencia simbólica del arte es, en síntesis, una experiencia de integridad: nos hacemos uno con la obra completándola momentáneamente en su trascendencia a través del tiempo y completándonos nosotros en ella también.” Más adelante añade: “La determinación simbólica de la obra de arte indica que existe en ella un espacio *vacío*, en blanco, que el espectador debe llenar.”³⁵ Quizá por eso, J. Olives Puig declara de modo contundente: “no hay simbólica sin arte ni arte fuera del símbolo.”³⁶ En el desarrollo de los siguientes puntos de este estudio, seguiremos reflexionando acerca del papel del símbolo en el arte contemporáneo: si es cierto que ha desaparecido el símbolo, si es posible hablar de arte donde hay imágenes desimbolizadas, y finalmente, si en el arte contemporáneo sólo nos quedamos con ese espacio vacío.

³³ Gillo Dorfles, *op.cit.*, p. 32.

³⁴ Néstor García Canclini, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte* (1979). México, Siglo XXI editores, 7ª ed., 2001, pp. 148-149.

³⁵ Oliveras, *op. cit.*, p. 361 (cursivas de E. G.).

³⁶ Chevalier, Prólogo al *Diccionario de los símbolos*, p. 12.

1.2 *Hermenéutica del símbolo*

La única forma de acceder al símbolo es mediante la interpretación, y donde se presentan signos sólo hay literalidad y no hay nada más que decir. En la construcción del conocimiento se encuentra primero el percibir, luego viene el pensar o razonar, que implica el comprender e interpretar. Para percibir basta el signo, incluso para el entendimiento, lo cual implica a las relaciones entre los signos. Pero para comprender e interpretar, los símbolos establecen la conexión entre los distintos planos de la realidad, que en el contexto de la religión corresponden a lo sagrado y a lo profano; en el terreno de la psicología es la dicotomía del inconsciente y la conciencia, o lo reprimido y lo manifiesto; mientras que en el arte se trata de la relación entre lo visible y lo invisible, entre la materia y el espíritu, de la transformación de lo real en lo poético. Aquí se define *lo poético* como un trabajo de alusión de lo real desde el plano de lo sagrado o del inconsciente, a partir de un tratamiento técnico del medio, las formas y los materiales, y de un planteamiento de ideas relativo a un paradigma cultural (espacio-temporal). La importancia de la interpretación es fundamental para el conocimiento humano, pues ella surge de la dialéctica de la comprensión y la explicación de un fenómeno de la realidad. Los riesgos de la interpretación son su reducción y el relativismo de una interpretación infinita, ésta última debida a la equivocidad del símbolo; por ello es útil señalar los límites de la interpretación y su función adecuada.

La hermenéutica, denominada como el arte de la interpretación, es la disciplina que busca los posibles significados de los sistemas de símbolos. Desde sus orígenes en la antigua Grecia, la hermenéutica es la vía de interpretación de los mensajes divinos, por lo tanto ciencia del espíritu. La etimología tardía asocia el término a Hermes, mensajero de los dioses que corresponde a Toth, mítico inventor de la escritura egipcia, luego identificado por los griegos con Hermes Trismegisto, divino protector de los alquimistas. Para Platón, no sólo la hermenéutica aparece relacionada con la interpretación de los oráculos, sino también de la poesía, ya que los poetas pueden ser considerados asimismo mensajeros de los dioses. Más tarde, Aristóteles en su tratado *Peri hermeneias* (traducido al latín por *De Interpretatione*) identificará la interpretación con la significación. Al llegar la decadencia del mundo clásico, la hermenéutica obtendrá una diferente consideración; pues por una parte, surge la filología helenística impulsada por la necesidad de glosar textos cuya

significación se había deteriorado con el tiempo; por otra parte, surge una hermenéutica religiosa, emanada en primera instancia por la religión del libro hebraica y, posteriormente, una confluencia entre la hermenéutica filológica y la hermenéutica religiosa, efectuada por Filón de Alejandría, misma que conjunta a la filología griega y la tradición del hebraísmo; con Pablo de Tarso tendrá ya un desarrollo sistemático para la interpretación del Antiguo Testamento como prefiguración alegórica de la vida y de la predicación de Cristo, y para integrar ambas partes de la Sagrada Escritura³⁷. Se debe mencionar su papel durante la Edad Media, en la que se presentó la disputa entre antiguos y modernos como una primera concepción de filosofía de la historia, pues la antigüedad clásica era no sólo pagana sino también su visión del tiempo estaba cifrada en el eterno retorno, mientras que el cristianismo concebía al tiempo como una línea de acontecimientos que van del Génesis a la Resurrección de Cristo. La concepción moderna del tiempo requería de una interpretación distinta de la historia, en la cual se debía preservar la tradición, recuperar el pasado del olvido, pero al mismo tiempo afirmar el presente. También en el Renacimiento la hermenéutica desempeñó una función de valorización del pasado clásico, que se consideraba época liquidada a la que se debía objetivar. En el siglo XVIII, se desarrollará más que en cualquier otra época, en el que la erudición y la filología fueron las bases de la Ilustración. El Romanticismo, caracterizado por su interés por la tradición, hará fructificar la erudición ilustrada, al tiempo que será la base para una nueva concepción de la hermenéutica, cuyo punto central ya no es la temporalidad sino la alteridad personal, donde el otro y su discurso son un misterio. Para Schleiermacher, la hermenéutica debe intervenir en toda comunicación interpersonal, ya que “todo comprender es un interpretar.”³⁸ Por su parte, Dilthey capitaliza sobre este enfoque psicológico para aplicarlo desde la filología a la dimensión histórica. La hermenéutica deviene en la base de las ciencias del espíritu, donde el intérprete devolverá a la vida todos aquellos textos y monumentos cuyo contenido es el propio espíritu. Sin embargo, Gadamer critica la falta de objetividad del intérprete en el esquema de Dilthey, al cual considera como una “ilustración historiográfica”³⁹. En cambio,

³⁷ Maurizio Ferraris, *La hermenéutica* (1998). México, Taurus, trad. José Luis Bernal, 3ª reimp. 2003, pp. 7-9.

³⁸ Citado por íbid, p. 14.

³⁹ Citado en íbid, p. 15.

Gadamer (h. 1960) propone una historicidad que se conforme por el conocimiento del pasado y un método científico que asegure una postura más objetiva al intérprete. Al contrario de esta concepción, Heidegger escribirá en *El ser y el tiempo* que no sólo todo el conocimiento es histórico-hermenéutico, sino que hermenéutica es nuestra existencia entera, puesto que somos parte de aquella tradición histórica y lingüística que son el tema central de las ciencias del espíritu⁴⁰. De esta manera está constituido el círculo hermenéutico que reconoce la condicionalidad histórica y existencial de nuestros conocimientos, pero que es siempre una interpretación que nunca llegará a una objetividad final. El proceso de universalización convirtió a la hermenéutica en el centro de todo conocimiento. Y por medio del existencialismo, adquiere una dimensión enteramente filosófica. Lo que caracteriza y define a la hermenéutica actual, en el contexto de la filosofía contemporánea, es el presupuesto básico de que la objetividad no es la referencia definitiva, puesto que la objetividad misma está determinada por la tradición y la historia. En este sentido habría que mencionar a la interpretación como desenmascaramiento, por ejemplo cuando Nietzsche hace la crítica de la ciencia como pretensión del único conocimiento válido de los objetos; lo mismo ocurre en el caso de Marx al hacer la crítica de la ideología como automistificación de la sociedad, y también con Freud, quien critica la conciencia como pretensión del sujeto de ser transparente para sí mismo. Este tipo de interpretación se resume en la tesis de Nietzsche según la cual “no existen hechos, sino tan sólo interpretaciones.”⁴¹

Lo que pretende Ricoeur⁴², al igual que en el caso de la definición de símbolo, es encontrar una definición para la interpretación que se sitúe a medio camino entre la concepción de Aristóteles, demasiado larga y según la cual todo es *decir algo de algo*, y la de la tradición de la exégesis bíblica, demasiado corta y de la que explica: “la hermenéutica, en este sentido, es la ciencia de las reglas de la exégesis, entendida ésta como interpretación particular de un texto.” Donde las Sagradas Escrituras serán el único texto.

⁴⁰ Citado en íbid. Ver Martin Heidegger, *El ser y el tiempo* (1927). México, FCE, trad. José Gaos, 2ª reimp. 1980.

⁴¹ Citado en Ferraris, p. 17.

⁴² Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*, pp. 22-28.

Sin embargo, como plantea Ricoeur, en la exégesis del texto se presenta la posibilidad de emplear al texto en sentido analógico, en la medida que la noción de “texto” rebasa la de “escritura”. De este modo, Freud recurre a la noción de texto en la que análisis y exégesis son análogos, tal como se presentan en el título de la *Traumdeutung* (interpretación de los sueños); así el relato del sueño es un texto ininteligible que el análisis sustituye por otro texto más legible. Dice Ricoeur: “Comprender es hacer esa sustitución.” Así, el problema al que se enfrenta Ricoeur para establecer una definición de hermenéutica que sea intermedia, consiste en que “no hay una hermenéutica general, ni un canon universal para la exégesis, sino teorías separadas y opuestas, que atañen a las reglas de interpretación.” Una primera aproximación a la hermenéutica, señala Ricoeur, será concibiendo a la interpretación como restauración del sentido. Pero la segunda aproximación se hará a partir de la concepción de la hermenéutica como desmitificación, “como una reducción de ilusiones”, tal como ocurre con la interpretación en Nietzsche y en Freud. De manera muy significativa, Ricoeur dirá: “somos hoy esos hombres que no han concluido de hacer morir los *ídolos* y que apenas comienzan a entender los símbolos.”⁴³

Para una teoría de la interpretación, Ricoeur toma en cuenta a la dicotomía integrada por dos términos provenientes de la tradición hermenéutica alemana del Romanticismo: la comprensión (*verstehen*) y la explicación (*erklären*)⁴⁴. Para distinguirlos, el filósofo francés dice que en la explicación se despliegan una gama de proposiciones o sentidos, mientras que en la comprensión, se entiende o capta como totalidad la cadena de sentidos en un solo acto de síntesis. Ricoeur señala que “la dicotomía entre la comprensión y la explicación en la hermenéutica del Romanticismo es tanto epistemológica como ontológica.” A su vez,

⁴³ Ibid, p. 28. Para Nietzsche el concepto “ídolos” se refiere a las viejas verdades que serán desenmascaradas para mostrar su decadencia y falsedad. Para su vínculo con la interpretación, ver Theodor Geiger, *Ideología y verdad* (1953-1968). Buenos Aires, Amorrortu editores, trad. Margarita Jung, 1972. Este autor expone que los *ídolos* en tanto prejuicios se acercan al concepto de “ilusión”, como obstáculo para una correcta interpretación, partiendo de Francis Bacon, quien elaboró en la primera parte del *Novum Organon*, en 1605, una teoría del pensamiento parcial, es decir, de los prejuicios que él denomina “ídolos”. Bacon señala cuatro fuentes de error: los ídolos de la especie (*idola tribus*), los ídolos de la caverna (*idola specus*), los ídolos de la plaza pública (*idola fori*), y los ídolos del espectáculo (*idola theatri*).

⁴⁴ Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, pp. 83-100.

Ricoeur aclara que la interpretación no es un tercer término, ni el nombre de la dialéctica entre la explicación y la comprensión. Ricoeur dice: “La interpretación es un caso particular de comprensión. Es la comprensión aplicada a las cosas escritas de la vida.” Sin embargo, la dialéctica entre *erklären* y *verstehen* sí implica un tercer término que Ricoeur propone como la “conjetura”; ya que comprender la intención de un autor está fuera de alcance y, además, si el sentido objetivo es algo distinto a la intención subjetiva del autor, se puede explicar de varias maneras, por lo cual el malentendido es inevitable; he ahí que, la conjetura sea “configurar el sentido como el sentido verbal de un texto.”

Una definición más concreta, es la que proporciona Mauricio Beuchot: “La hermenéutica es el arte y ciencia de interpretar textos, entendiendo por textos aquellos que van más allá de la palabra y el enunciado.”⁴⁵ Más adelante añade: “la hermenéutica interviene donde no hay un solo sentido, es decir donde hay polisemia.” También para Beuchot, el objetivo y la finalidad del acto interpretativo es la comprensión, que tiene como intermediario a la contextualización. Así, la interpretación que lleva al acto de comprensión es un resultado de contextualizar, poner un texto en su contexto. Pero Beuchot propone un modelo hermenéutico basado en la analogía, pues la considera como un punto intermedio entre la univocidad y la equivocidad; por ello, la hermenéutica analógica intenta abrir el campo de validez para interpretaciones cerrado por el univocismo y poner límites al campo de validez abierto desmesuradamente por el equivocismo. La finalidad es que no haya una sola interpretación válida sino un pequeño grupo de interpretaciones válidas, que puedan ser medidas de acuerdo al texto y al autor. Beuchot señala a la hermenéutica positivista en el modelo univocista y a la hermenéutica romántica en el modelo equivocista, ambas caen en el relativismo, de modo que los extremos se tocan. Dice Beuchot: “lo análogo es lo en parte idéntico y en parte diverso, más aún, en él predomina la diversidad, pues es lo idéntico según algún respecto y lo diverso sin más.”⁴⁶ El investigador señala una relación entre la hermenéutica en general y la semiótica, a partir de un autor llamado Ortiz-Osés, quien ha trasladado los pasos de la metodología de la hermenéutica a los de la semiótica; la *exactitud*

⁴⁵ Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación* (1997). México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras (FFyL), Editorial Ítaca, 2ª. ed., 2000, p. 15.

⁴⁶ *Ibid*, p. 38.

de implicación que corresponde a la sintaxis o significado intertextual, la *exactitud de explicación* que se vincula con la semántica o significado textual, y la *exactitud de aplicación* que se relaciona con la pragmática o significado contextual⁴⁷. Beuchot sugiere combinar la hermenéutica analógica con la semiótica de Algirdas Julien Greimas, cuyo modelo es una especie de *semántica lingüística*, por abordar el significado y el contenido. A su vez, Beuchot recurre también a Ricoeur para establecer una complementariedad entre la hermenéutica y la semiótica, pues Ricoeur difiriendo de Greimas, propone la prioridad de lo paradigmático sobre lo sintagmático.

Referente a la interpretación de lo simbólico, dice Georges Gurvitch, “los símbolos *revelan velando y velan revelando*.”⁴⁸ Al respecto, Ricoeur observará que la definición de símbolo conjunta dos dimensiones o dos universos del discurso: “uno lingüístico y otro no lingüístico.”⁴⁹ En el primer caso, el carácter lingüístico de los símbolos está comprobado porque es posible construir una semántica de los símbolos, es decir una teoría que explicaría su estructura a partir del sentido o significación. En el segundo, la dimensión no lingüística es clara desde el momento en que “un símbolo siempre refiere su elemento lingüístico a alguna otra cosa.” Por ejemplo, el psicoanálisis vincula sus símbolos a conflictos psíquicos ocultos, el crítico literario se remite a un deseo de transformar todo el lenguaje en literatura, y el historiador de las religiones ve en los símbolos el ámbito de manifestación de lo sagrado.

De acuerdo con Cirlot, el análisis del símbolo se hace a partir del surgimiento y el dinamismo del símbolo, el cual se expresa conforme a los siguientes supuestos: “a) Nada es indiferente. Todo expresa algo y todo es significativo. b) Ninguna forma de realidad es independiente: todo se relaciona de algún modo. c) Lo cuantitativo se transforma en cualitativo en ciertos puntos esenciales que constituyen precisamente la significación de la cantidad. d) Todo es serial. e) Existen correlaciones de situación entre las diversas series, y de sentido entre dichas series y los elementos que integran.”⁵⁰ Cirlot señala que existen

⁴⁷ Para los términos en cursivas, ver *ibid*, pp. 23-24.

⁴⁸ Citado por Chevalier, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁹ Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, p. 67.

⁵⁰ Cirlot, *op. cit.*, p. 42.

ciertos hechos que dan lugar a la organización serial: “limitación, integración de lo discontinuo en la continuidad, ordenación, gradación sucesiva, numeración, dinamismo interno entre sus elementos, polaridad, equilibrio de tensión simétrico o asimétrico y noción de conjunto.” (íbidem). El orden simbólico está constituido por estas ideas fundamentales, pero son ordenadas por Jung de otro modo, a partir de sus resultados dentro de un sistema de lógica simbólica. Jung plantea que en relación con la libido o energía vital, las posibilidades de simbolización son: 1) *La comparación analógica* (entre dos objetos o fuerzas situados en un mismo punto de “ritmo común”), como el fuego y el sol. 2) *La comparación causativa objetiva* (que alude a un término de la comparación y sustituye ésta por la identificación); por ejemplo, el sol benefactor. 3) *La comparación causativa subjetiva* (procede como en el caso anterior e identifica de modo inmediato la fuerza con un símbolo u objeto en posesión de función simbólica apta para esa expresión); falo o serpiente. 4) *La comparación activa* (basada no ya en los objetos simbólicos, sino en su actividad, insertando dinamismo y dramatismo a la imagen); la libido fecunda como el toro⁵¹. Cirlot alude a la analogía simbólica tomando como referencia a la *Tabula smaragdina*, en la que existe un triple principio de la analogía entre el mundo exterior y el interior, la cual consiste en: “la unidad de la fuente o del origen de ambos mundos; el influjo del mundo psíquico sobre el mundo físico; y el del mundo material sobre el espiritual.” (p. 44). Aclara Cirlot que la analogía no sólo se da en la relación entre lo interior y lo exterior, sino también entre los fenómenos diversos del mundo físico. Por ejemplo, la semejanza material, formal, es sólo uno de los casos de analogía. En cuanto a la comprensión e interpretación del símbolo, Cirlot comenta: “Desde el ángulo de la tradición simbolista no hay acaso prioridad sino simultaneidad: todos los fenómenos son paralelos y correspondientes.” (p. 48). El crítico español refiere que las discusiones en torno a las posibilidades de interpretación sobre el origen de los dioses provienen desde la Antigüedad, y cuyas tesis interpretativas se pueden sintetizar en tres actitudes esenciales: 1) Los mitos son narraciones más o menos alteradas de hechos históricos, de personajes elevados a la categoría de dioses. 2) Los mitos expresan conflictos elementales que constituyen la naturaleza, por lo que los dioses son símbolos cósmicos. 3) Son más bien expresión

⁵¹ Citado en íbid, p. 43.

fabulada de ideas filosóficas o morales. Cirlot concluye que “los mitos y con ellos gran parte de los símbolos arquetípicos son las tres cosas a la vez.” (p. 50). En el caso de la interpretación psicológica, Cirlot afirma que “es el término medio entre la verdad objetiva del símbolo y la exigencia situacional de quien vive ese símbolo.” (p. 51). El autor explica una sintaxis simbólica, constituida por cuatro maneras diferentes: 1) modo sucesivo, 2) modo progresivo, 3) modo compositivo, y 4) modo dramático, en el que se integran todas las posibilidades de los grupos anteriores (p. 58).

Dice Wirth que la función del símbolo es *penetrar lo desconocido* y establecer, paradójicamente, la comunicación con lo incomunicable⁵². Hay una relación entre lo que plantea este autor y Erich Kahler, quien distingue dos clases de simbolismos representativos: el *descendente* y el *ascendente*. En el primero, “la representación simbólica se separa y desciende a nosotros, desde una realidad primera y más elevada, realidad determinante –y por lo tanto superior- de su significado simbólico.”⁵³ Son las obras genuinamente míticas o culturales que fueron plasmadas para describir acontecimientos reales y que, *a posteriori*, somos nosotros quienes les inferimos un sentido simbólico. En el segundo “es una absoluta creación nueva, que brota de la imaginación artística.” Por eso el artista, según Kahler: “Es libre de crear imágenes que, aun cuando son formas únicas, singulares, implican algo comúnmente humano.”⁵⁴ Este es el origen del arte profano.

La hermenéutica del símbolo es una teoría de la interpretación donde hay polisemia, como ocurre con los símbolos, cuya estructura semántica es la del doble sentido. Pero en las distintas concepciones de la hermenéutica, la interpretación del símbolo acontece en el texto escrito. Ni Ricoeur, ni Beuchot aluden a la hermenéutica y su aplicación como interpretación de los símbolos *como imagen*. Si la noción de “texto” rebasa la de “escritura”, entonces por texto es posible hablar de imágenes. Las imágenes en el arte, las imágenes en las religiones, las imágenes en los sueños y, aún, las imágenes mentales. Todas ellas conforman el entorno de la cultura, constituyen el imaginario colectivo y social. Esto

⁵² Citado en *ibid*, p. 46.

⁵³ Erich Kahler, *Nuestro laberinto* (1967). México, FCE, col. Breviarios, No. 222, trad. Juan José Utrilla, 1975, p. 141.

⁵⁴ *Ibid*, p. 144.

es más cierto en la actualidad, en donde ese imaginario está edificado por imágenes de la cultura de masas y por la tendencia a convertir lo real en imagen. El universo simbólico constituido por imágenes y textos es lo que modela la *Weltanschauung* de cada individuo, de cada autor y de cada intérprete. Ante un universo desimbolizado, ya no hay acto interpretativo, ya no hay que comprender, sólo entendimiento de baja definición condicionado a responder a señales. Queda atrás la profundidad del símbolo y emerge la superficie de la imagen como signo.

1.3 La desaparición del símbolo

La expresión que indica la “desaparición del símbolo”, no es una ocurrencia nueva; se debe a Hegel, quien la menciona en su *Estética*, cuando explica el devenir de la forma simbólica en el arte. Aunque Hegel, cuando habla de la “desaparición del símbolo”, no se refiere al mismo fenómeno que se está abordando en el contexto actual del arte contemporáneo. Para el filósofo alemán, el origen del arte es el símbolo, en donde distingue dos puntos extremos: el punto de partida que constituye una *unidad* entre fondo y forma, y aquí las formas naturales representadas apenas son símbolos; y el fin de esta época que significa la *desaparición del símbolo*, por la separación reflexiva de la idea y la imagen. También considera dos estados intermedios: el “verdadero símbolo”, el símbolo *inconsciente*, *irreflexivo*, y el símbolo *reflexivo*, cuya base es la *comparación*⁵⁵.

La importancia del símbolo para el ser humano es fundamental, sobre todo para el conocimiento y configuración de la realidad. Lo simbólico y lo real tienen una relación estrecha y compleja: según Herbert Read -basado en el filósofo Conrad Fiedler-, la imagen antecede a la idea en el desarrollo de la conciencia humana; es decir que el autor establece “un derecho de prioridad histórico para los símbolos del arte.”⁵⁶ No sólo la imagen y el

⁵⁵ Hegel, *op. cit.*, pp. 148-149.

⁵⁶ Herbert Read, *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana* (1955). México, FCE, col. Breviarios, No. 127, trad. Horacio Flores Sánchez, 2ª reimp., 1972, p. 8.

símbolo, sino que el arte mismo es concebido por Read como “la función primaria en la evolución de todas las facultades superiores que constituyen la cultura humana.”⁵⁷ El símbolo tiene, además, una función *socializante*, dice Chevalier, pues “pone en comunicación profunda con el medio social. Cada grupo, cada época tiene sus símbolos; vibrar con esos símbolos es participar con ese grupo y esa época. Época muerta, época sin símbolos; sociedad desnudada de símbolos, sociedad muerta. Una civilización que ya no tiene símbolos muere y sólo pertenece a la historia.”⁵⁸

Asimismo, se debe señalar la importancia y la función de lo simbólico en la sociedad. De acuerdo con el estructuralismo y a partir de la antropología, Claude Lévi-Strauss llega a la conclusión de que “toda cultura puede considerarse como un conjunto de *sistemas simbólicos* donde se sitúa en primer rango al lenguaje, las reglas matrimoniales, las relaciones económicas, el arte, la ciencia, la religión.”⁵⁹

Sin embargo, en la sociedad contemporánea, el símbolo vive una crisis, según lo expresa Jean Baudrillard: “Ya no hay intercambio simbólico a nivel de las formaciones sociales modernas, no como forma organizadora. Desde luego, lo simbólico las obsede como su propia muerte.”⁶⁰ El sociólogo francés plantea que asimismo ocurre con el arte, el cual ha desaparecido “como pacto simbólico por el cual se diferencia de la pura y simple producción de valores estéticos”⁶¹, bajo la forma general de cultura, pero sobre todo de la cultura de masas.

Debray lo explica de otro modo: “la moda del símbolo total en las ciencias sociales ha coincidido con una desimbolización profunda de las artes visuales.”⁶² Sobre la producción y la reproducción, añade: “Única, la obra era una cosa totalmente singular por su realidad material; multiplicada, se convierte en signo.” (p. 49). Lo que plantea Debray, es

⁵⁷ Ibid, p. 13.

⁵⁸ Jean Chevalier, Introducción en *op. cit.*, p. 28.

⁵⁹ Citado en Chevalier, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁰ Jean Baudrillard, *El intercambio simbólico y la muerte* (1976). Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, trad. Carmen Rada, 2ª ed., 1993, p. 5.

⁶¹ Baudrillard, *La transparencia del mal* (1990). Barcelona, Anagrama, trad. Joaquín Jordá, 5ª ed., p. 20.

⁶² Debray, *op. cit.*, p. 48.

aplicable sobre todo al arte contemporáneo, cuando dice: “cuanto menos transmite un arte tanto más ‘comunica’. La personalización, lo mismo en estética que en política, está en razón creciente de la desimbolización.” (p. 56). Y acerca de las exhibiciones de arte, comenta: “La asepsia simbólica esteriliza las miradas, facilitando tanto la exposición de obras comodín como la deserción de los paseantes.” (p. 58). Así, Debray puede anunciar la “muerte de la imagen” como un síntoma de la “muerte del arte”, por efecto de la desaparición del símbolo, al escribir: “Nuestras imágenes se han desvitalizado y desimbolizado –términos sinónimos-, pues nuestra mirada se ha privatizado (individualización que remite a su vez al conjunto del devenir social).” (p. 63).

A propósito de la muerte del arte y su relación con la desaparición del símbolo en el llamado *arte contemporáneo*, Roland Barthes escribe un ensayo cuyo título es muy ilustrativo: “El arte... esa cosa tan antigua”⁶³; en dicho texto plantea que en el *pop art* es cuando comienza la desimbolización del objeto y de la imagen: “El *pop art* desea desimbolizar el objeto, darle la opacidad y el obtuso empecinamiento de un hecho [...] Decir que el objeto es asimbólico es negar que dispone de un espacio de profundidad o de vecindad a través del cual su aparición pueda propagar vibraciones de sentido; el objeto del *pop art* (y esto sí es una auténtica revolución del lenguaje) no es metafórico ni metonímico; se entrega escindido de su parte trasera y de su entorno; de forma particular, el artista ya no permanece *detrás* de su obra y hasta él mismo está desprovisto de parte trasera: no es sino la superficie de sus cuadros: sin significado, sin intención, sin nada.”⁶⁴ A propósito, dice John Cage: “El objeto es hecho, no símbolo”⁶⁵, y de manera muy semejante, Samuel Beckett dirá: “Restaurar el silencio es la función de los objetos”. Así continúa Barthes, señalando que: “El *pop art* produce, por tanto, *imágenes radicales*: a fuerza de ser imagen, la cosa se desembaraza de todo símbolo”, y más adelante: “...ya no es el hecho el que se transforma en imagen [...] es la imagen la que se convierte en hecho.” Y al final concluye que “los objetos que el *pop art* representa no sólo son facticios sino que incluso llegan a

⁶³ Roland Barthes, en *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós, 1995, pp. 203-211.

⁶⁴ *Ibid*, p. 207.

⁶⁵ Citado en *íbidem*.

encarnar el concepto mismo de facticidad, y es en este aspecto en el que, muy a su pesar, vuelven a empezar a significar: en definitiva significan que no significan nada.”⁶⁶

La crisis de lo simbólico es producida por lo que Zamora llama el *pansemiotismo*, imperante en las últimas décadas, principalmente en la escena del arte desde los años sesenta. Este desplazamiento de los símbolos por los signos tiene su raíz en los intentos de realizar una “semiótica de la imagen” para dilucidar si las imágenes son derivaciones del lenguaje articulado, o bien si son verdaderos sistemas de signos independientes del sistema de signos verbal. Zamora señala que “ésta ha sido una de las cuestiones más debatidas, a partir de la década de los sesenta, cuando se ha intentado hacer una semiótica de la imagen aplicando criterios lingüístizantes”⁶⁷. Así también, César González opina que “el supuesto de que existen unidades mínimas visuales es un atolladero fundamental”⁶⁸. Por lo tanto, la crisis de lo simbólico se debe a una reducción de los símbolos a signos, y a una tendencia cultural, social y política para hacer desaparecer el símbolo como elemento necesario para la imaginación, el entendimiento y la comprensión de la realidad, así como también un elemento esencial del arte, ya que constituye, precisamente, lo que Jakobson denominó “función poética”⁶⁹, al referirse al significante estético.

Tal vez haya que preguntarse por qué seguir hablando de arte, cuando Baudrillard asevera: “La mayoría de las imágenes contemporáneas, video, pintura, artes plásticas, audiovisual, imágenes de síntesis, son literalmente imágenes en las que no hay nada que ver, imágenes sin huella, sin sombra, sin consecuencias. Lo máximo que se presiente es que detrás de cada una de ellas ha desaparecido algo. Y sólo son eso: la huella de algo que ha desaparecido.”⁷⁰ Tal vez Baudrillard no es explícito para señalar que es *el símbolo* lo que ha desaparecido en las imágenes y en el arte, y que de algún modo, a ello se debe la posible desaparición o muerte del arte, tal como se concebía en la modernidad.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Zamora, *op. cit.*, versión de la Tesis de doctorado en Filosofía, UNAM, FF y L, p. 272.

⁶⁸ Citado en íbidem.

⁶⁹ Citado por Pierre Guiraud, *La semiología* (1971). México, Siglo XXI editores, 28ª ed., 2004, p. 88.

⁷⁰ Baudrillard, *op. cit.*, p. 23.

2. Vacío (el problema filosófico del vacío)

El espacio entre el cielo y la tierra se asemeja a un fuelle
Su vacío es inagotable y cuanto más se le mueva más
surgirá de él...

Lao –Tse, *Tao te king*

El hombre caminando siempre al borde del vacío, a la orilla
de la gran boca de la insignificancia...

Octavio Paz (prólogo a *El libro vacío*, de Josefina Vicens)

2.1 La existencia del vacío

Para los antiguos griegos el problema filosófico del vacío se expresaba así: “la naturaleza repele el vacío”⁷¹. El mismo Aristóteles pensaba que el vacío no existía en la naturaleza. Se sabe que Estratón hizo experimentos como físico, y que describió los métodos para hacer el vacío, aunque estaba de acuerdo con Aristóteles en negar la existencia del vacío en la naturaleza. Esta idea fue aceptada como un dogma y sin crítica alguna por parte de los filósofos de la posteridad.

El físico alemán, Otto von Guericke, se interesó en las disputas filosóficas sobre la existencia del vacío, ya que numerosos argumentos la negaban. Así, Guericke decidió pasar de la discusión a la experimentación y construyó en 1650 la primera bomba de aire, artefacto parecido a una bomba de agua pero con sus partes lo bastante ajustadas para lograr el máximo hermetismo. Comenzó con un recipiente en el que hizo el vacío, demostrando que

⁷¹ Sobre el sexo de la mujer como hueco, dice J.-M. Lo Duca: “... la mentalidad griega chocó con este órgano que dicha mentalidad no puede sacar, exteriorizar y poner a la luz para aprehenderlo. Al fundar la plenitud de la objetividad razonada, el *logos* es incapaz de discernir el vacío: el hueco. *Natura abhorret vacuum* fue enunciado primeramente en griego.” *Enciclopedia ilustrada de sexología y erotismo* (1970), vol. 3, p-z, Ediciones Daimon de México, 1979, p. 1067.

una campanilla que colocó dentro no sonaba, con lo cual justificaba la idea de Aristóteles acerca de que las ondas sonoras no se transmitían en el vacío. También demostró posteriormente que las velas no ardían, ni los animales podían vivir en el vacío. En otro experimento preparó dos semiesferas metálicas pegadas la una a la otra y engrasados sus bordes de contacto (llamadas hemisferas de Magdeburgo), las cuales utilizó en 1654 para demostrar al emperador Fernando III el poder del vacío. También hacia 1650, el sabio alemán Athanasius Kircher, hizo uso de los nuevos métodos para producir el vacío, introducidos por Guericke. Sus experimentos demostraron que el sonido no se transmite en ausencia del aire, comprobando una de las pocas teorías físicas de Aristóteles que han resultado ser válidas. Unos años antes, Evangelista Torricelli conoció en un encuentro a Galileo ya anciano, quien sólo le sugirió el problema que le dio fama: Galileo aceptaba la repulsión que la naturaleza presentaba al vacío y la consideró sólo como relativa, pero nunca como absoluta. Sugirió que Torricelli estudiara tal suposición. Se le ocurrió a Torricelli que esto no era cuestión de repulsión al vacío, sino simplemente un efecto mecánico. En 1643, para comprobar esta teoría, Torricelli se valió del mercurio cuya densidad es trece veces mayor a la del agua; fue el primer vacío hecho por el hombre y aún se le llama el *vacío de Torricelli*. A partir de este experimento, Torricelli notó que la atmósfera poseía pesos diferentes en distintos momentos; con ello habría descubierto el primer barómetro. El hecho de que el aire tuviera un peso finito significaba que también tenía una altura finita, siendo confirmada esta idea unos años más tarde por Pascal. El físico y matemático francés repitió el experimento de Torricelli con vino tinto en vez de mercurio, que aún es más ligero que el agua. Con esto, se acabó por establecer definitivamente las teorías de Torricelli. Esta fue la primera indicación definitiva (dejando de lado la especulación filosófica) de la finitud de la atmósfera, considerando al resto del espacio como un gran vacío (Isaac Asimov, *Enciclopedia Biográfica de Ciencias y Tecnología*, 1971). Así quedó demostrado que, lejos de que el vacío no existiera, es, sin duda, el estado natural de gran parte del universo.

La existencia física del vacío ha sido demostrada por estos científicos, quienes se valieron de procedimientos muy semejantes a los que el arte emplea para hacer evidente lo invisible. Así la demostración de la existencia del vacío fue una evidencia de lo invisible y

su influencia sobre el mundo visible. Pero del mismo modo que el vacío físico es producido por la presión del aire y la atmósfera, el vacío conceptual es producido por la *presión del sentido y la realidad*; es decir que, en el arte contemporáneo, a mayor apariencia real corresponde un vaciamiento de sentido, mientras más real menos sentido. O tal vez, un único sentido: el de *lo real*, organizado como una tautología, cuya imagen se presiente como mera apariencia; precisamente esta visibilidad extrema de la presentación desliza la sospecha de que tras la apariencia fenoménica se vislumbra como un espacio vacío: lo invisible. En este espacio “vacío” que hay entre los objetos está lo invisible, la otra parte de la realidad que al no ser atisbada por el sentido de la vista es ignorada y por lo tanto negada.

2.2 El vacío en la realidad

Si nos atenemos a la definición de diccionario, el vocablo *vacío* proviene del griego $\chi\epsilon\nu\upsilon\nu$, y del latín *vacuum*, que como adjetivo hace referencia a aquello que “no contiene nada, que no está ocupado por nadie”; el vacío negativo como *vaciedad*: lo que “es falta de solidez, falta de interés, superficial... falta de ideas”, como las frases vacías (en la actualidad, el sujeto como hombre vacío, o el artista frívolo). Algo que es *vacuo* es “falta de contenido”: un *discurso vacío*. En lingüística, una palabra vacía está “desprovista de contenido semántico por sí sola”. En matemáticas, *vacío* es “el conjunto que no posee ningún elemento”, su notación es 0 . El *vacío* como nombre, es “el *espacio* en el que no existe ninguna materia”; también se le denomina así al abismo, al precipicio: “caer al vacío”; se le denomina *vacío* al hueco o cavidad de cualquier cosa, o a la ausencia ostensible de una persona o cosa. En física, es “el *espacio* donde las partículas materiales están fuertemente enrarecidas (presión inferior a la atmósfera)”. Abbagnano señala que: “La existencia del Vacío es uno de los teoremas fundamentales de la concepción del *espacio* como continente de los objetos.” Leibniz habló del “vacío de formas” (*vacuum*

formarum) que existiría si no hubieran sustancias capaces de todos los grados de percepción, sean éstas inferiores, sean superiores a los hombres⁷².

El vacío como *hueco*, cavidad o recipiente, en este sentido es interesante la analogía del vacío con la *vagina*, que como órgano interno de la mujer, está formado por un canal en el que termina el cuello del útero, y que se abre en la vulva. Si se concibe a la vagina como la ausencia o carencia de pene, ese vacío que va del exterior de la vulva al interior del útero, niega al falo y confirma a la castración como signo del vacío. Es el caso de la cultura y la sociedad contemporáneas que dan un viraje del falocentrismo –que en realidad es el miedo a la castración encubierto, reprimido-, al vacío como castración efectiva y como metáfora de la incorporación del discurso femenino en la sociedad actual⁷³.

De ahí que el vacío se vincula directamente con la *nada*, del latín *nihil*, que como pronombre designa “ninguna cosa, ninguna cantidad”; según Parménides es “el no ser”; pero para Platón, también es “el ser del no ser”; no sólo es la negación o negatividad, sino también la alteridad. Sartre, en la dialéctica del ser y la nada, concibe al “ser del hombre como la nada de la totalidad del ser”⁷⁴. Y Emanuele Severino, de manera semejante, “piensa al ente como si fuese una nada”. Para Cioran, “la versión más pura de Dios” es la Nada⁷⁵. En la cultura capitalista se considera que la muerte es lo mismo que la nada, porque la muerte es la no existencia, límite o fin de la existencia; la nada como la muerte es la negación de toda posibilidad. El vacío como nada también es una forma del nihilismo, de negación de toda creencia, de exención de todo significado y del sentido mismo de verdad. El vacío identificado con el nihilismo significa el grado cero tras la nulidad de toda tautología. El nihilismo entendido por Nietzsche como la “voluntad de la nada y negación de la vida bajo una apariencia de moral”⁷⁶, es en nuestro tiempo y en nuestra sociedad, *el*

⁷² Abbagnano, *op. cit.*, p. 1070.

⁷³ Lacan plantea que la psique humana está constituida como una cadena de significantes que construyen la “metáfora paterna”: la negación del falo como símbolo. En Barthes, *Variaciones sobre la escritura*, pp. 53-54.

⁷⁴ Citados por Abbagnano, *op.cit.*, pp. 744-745.

⁷⁵ *Ibid*, pp.764-765.

⁷⁶ *Ibid*, pp. 763-764.

vacío como ausencia de sentido, la nada como negación de la realidad bajo la apariencia de lo real.

A diferencia de los silencios plenos de sentido, un discurso vacío es *silencio* cuando nos enfrentamos a la opacidad del significante: detrás de éste, no hay ningún significado. El peligro del vacío de sentido, y también del nihilismo, es que pronto se identifica con una actitud de escepticismo al negarle crédito a la verdad o al negar que haya “una verdad”, lo cual también lo hace caer en el relativismo, pues si cualquier discurso puede ser verdadero también todo discurso puede ser falso, y esta confusión es la que provoca la pérdida de sentido. Ya no hay una verdad trascendente ni totalizadora, no hay un sentido como destino ni como origen, se niega toda noción metafísica. Contra el fetichismo de la razón, Nietzsche y Artaud adoptaron la misma estrategia: *hacer el vacío*, dice Camille Dumoulié: “El primero se dedica a vaciar de su sentido los conceptos metafísicos”, el segundo afirma querer encontrar “el vacío real de la naturaleza”. Así ambos “realizan el nihilismo al que llega la historia de la verdad”, tras la genealogía hecha por Nietzsche. De este modo se habían dado los primeros pasos para revelar la vacuidad de los conceptos y de la verdad misma⁷⁷. El vacío efectuado por Nietzsche y Artaud surgió como una crítica a la civilización occidental. Ese vacío ha continuado en expansión y en la actualidad carece de su sentido original y de todo sentido. Se ha vuelto el *vacío*.

Si el significante es opaco o si es mudo, nos enfrentamos con el silencio como negación del sonido, del habla y del lenguaje, funciona como un *vacío* de sentido, o en todo caso se trataría del sentido del sin-sentido. Gilles Deleuze lo explica así: “El sin sentido es lo que no tiene sentido, y a la vez, lo que como tal, se opone a la ausencia de sentido efectuado por la donación de sentido, esto es lo que hay que entender por *non sense*.”⁷⁸ Por ejemplo, el silencio pleno de la realidad: los objetos en su absoluta desnudez, lo real despojado del lenguaje. El vacío es, entonces, el estado puro de la realidad, el de lo inefable, inexpresable o incomunicable por medio de palabras. El vacío es ante todo

⁷⁷ Camille Dumoulié, *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad* (1992). México, Siglo XXI editores, trad. Stella Mastrángelo, 1996, p. 99.

⁷⁸ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós, 2005, p. 102.

silencio, como lo manifiesta Wittgenstein: *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen* (“De lo que no se puede hablar, mejor es callarse.”)⁷⁹.

El vacío pleno como *vacuidad* con el budismo zen, en cuanto que la experiencia del zen, como ascesis, busca el vacío, la exención del sentido, según comenta Roland Barthes: “los teóricos del zen comprenden muy bien que la empresa más difícil del mundo no es dar sentido (lo hacemos naturalmente), sino al contrario, quitar sentido; por lo tanto, eso es lo que tiene cierto valor en la perspectiva de una ascesis espiritual.”⁸⁰ La realidad por sí misma, en su pura objetividad e independiente del juicio humano es a-significante o asémica, ya que el sentido y la significación se las provee el propio ser humano. La realidad *per se*, como la cosa en sí, es vacía de sentido, no tiene una significación por sí misma y es sólo el ser humano quien busca un sentido a la realidad para explicársela y comprenderla; esto lo hace a través del lenguaje estructurando una realidad simbólica.

Así lo expresa Daisetz Teitaro Suzuki: “El método zen consiste en penetrar directamente en el objeto mismo y verlo, como si dijéramos, desde dentro. Conocer la flor es convertirse en la flor, ser la flor, florecer como la flor, y gozar de la luz del sol y de la lluvia. Cuando se hace esto, la flor me habla y conozco todos sus secretos, todas sus alegrías, todos sus sufrimientos; es decir, toda su vida vibrando dentro de sí misma.”⁸¹ Según Suzuki, al conocer la flor “me conozco a mí mismo”; es decir, se efectúa un reconocimiento de uno mismo a través del conocimiento directo de la realidad. En un acercamiento a la realidad próximo a la fenomenología, pero distinto en cuanto que prescinde de los conceptos: “Llamo a este tipo de acercarnos a la realidad la manera zen, la manera precientífica, metacientífica o aun anticientífica.”⁸² De acuerdo con esta revisión dialéctica del vacío, resulta claro que en el arte contemporáneo al hacer referencia a la estética del vacío se trata de la vaciedad, de un vacío negativo.

⁷⁹ Wittgenstein, *op. cit.*, p. 203.

⁸⁰ Barthes, “Una problemática del sentido” en *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona, Paidós, 2002, p. 51.

⁸¹ D.T. Suzuki y Erich Fromm, *Budismo zen y psicoanálisis* (1960). México, FCE, trad. Julieta Campos, 9ª reimp., 1990, p. 20.

⁸² *Ibidem*.

2.3 El vacío en el arte

Uno se preguntaría, siguiendo el desarrollo de este estudio, si acaso existe la acepción del vacío como símbolo, si es posible pensar en el símbolo del vacío. De acuerdo con Cirlot, el símbolo del vacío: “Es una idea abstracta, en contraposición a la ‘nada mística’ que es la realidad inobjetiva, informal, pero en la que se encuentra todo germen. En el sistema jeroglífico egipcio, el vacío se representa como ‘lugar que se produce por la pérdida de la sustancia necesaria para formar el cielo’, asimilándose así al espacio. En el sarcófago de Seti I hay una imagen del vacío, que consiste en el vaso del Nou lleno hasta la mitad, formando un semicírculo invertido, que se completa con el otro semicírculo, el cual aparece desplazado a un lado del anterior.”⁸³

Otra acepción del vacío en el arte, es la de un arte vacío, que se pretende autónomo con respecto a los demás aspectos de la sociedad, y cuya única finalidad es la estética, provocando con ello que el arte devenga en esteticismo. La postura de Platón hacia el arte y los artistas se explica como la oposición a este arte estetizante. Como lo plantea Arnold Hauser, esta primera “revolución iconoclasta” de la historia, en la que Platón expulsa al artista de su utopía, se debe a que “éste se empeña en depender de la realidad empírica, de la impresión sensible del mundo fenoménico... de la verdad aparente y a medias, y materializa y falsifica las puras ideas...”⁸⁴ Hauser explica que la enemistad de Platón contra el arte es debida a las primeras señales de un modo estetizante de ver el mundo: “...cuando la cultura estética alcanza un desarrollo en que *el gusto por las formas trae consigo una perfecta indiferencia por los contenidos*, se llega a descubrir que el arte puede convertirse en un veneno que actúa desde dentro, en un enemigo que está dentro del campamento.”⁸⁵

Y más allá de la concepción del vacío como un espacio delimitado por formas, en todo caso un espacio vacío de formas, es el vacío en el arte en tanto que *vacío de representación*; éste es un salto de lo sensible a lo conceptual. En el primer caso, se trata de

⁸³ Cirlot, *op. cit.*, p. 459.

⁸⁴ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y del arte* (1951), tomo 1. Madrid, Guadarrama/Punto Omega, trad. A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, 14ª ed., 1978, p. 129.

⁸⁵ *Ibidem* (cursivas de E. G.).

la tensión entre espacio positivo y espacio negativo, en el que la forma es producida por esta relación complementaria y que al mismo tiempo produce espacios vacíos, tal como ocurre con la escultura donde se alternan volúmenes y huecos; ésta es una experiencia sensible. También sucede de manera análoga en el barroco, donde el *horror vacui* insta al artista a saturar el espacio de formas abigarradas, de modo que no haya espacios vacíos entre ellas; sin embargo, el vacío es presentado o evocado por el efecto elíptico de lo pletórico. En el segundo caso, hay una renuncia a la forma como estrategia de la imposibilidad de representación del vacío: si no es posible representarlo, al menos es posible significarlo en tanto que *negación de la forma y de la representación*. Por lo tanto, se trata de una operación conceptual más que sensible, o donde la percepción y la sensibilidad se rinden a la *idea de vacío*. Así ocurre con la pintura suprematista de Malévich, *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, de 1913, y *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, de 1918. Parafraseando al propio Malévich: “Ya no hay imágenes de la realidad; ya no hay representaciones ideales; ¡no queda más que un desierto!”⁸⁶ Malévich anota esto como si se tratara de la expresión asombrada de quienes contemplan sus cuadros, a la que él contesta: “Pero ese desierto está lleno del espíritu de la sensibilidad no-objetiva, que todo lo penetra... Pero el éxtasis de la libertad no-objetiva me empujó al *desierto* donde no existe otra realidad que la sensibilidad... Lo que yo expuse no era un *cuadrado vacío*, sino la percepción de la inobjetividad.”⁸⁷ Despojado de contenidos y de formas objetivas, el suprematismo que busca la sensibilidad pura tiende al vacío de la representación.

Casi al mismo tiempo, y como parte de este proceso destructivo que marca la crisis de la representación, acontece otra modalidad de vacío en el arte: la negación de sentido, el vacío de significado. Tal como apunta De Micheli, el dadaísmo fue “el movimiento más subversivo de la historia del arte y de las letras.”⁸⁸ La negación dadaísta fue un nihilismo en todo sentido: “El expresionismo todavía creía en el *arte*, el dadaísmo rechaza hasta esta

⁸⁶ Casímir Malévich, “El suprematismo como modelo de la no representación” (1920), en Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (1966). Madrid, Editorial Alianza, trad. Ángel Sánchez Gijón, 1ª reimp., 2000, Segunda parte: Documentos, p. 318.

⁸⁷ *Ibidem* (cursivas de E. G., entre comillas en el original).

⁸⁸ De Micheli, *op. cit.*, Primera parte: Ensayo, p. 133.

noción. Es decir, su negación actúa no sólo contra la sociedad, que también es blanco del expresionismo, sino contra todo lo que de alguna manera se relaciona con las tradiciones y costumbres de esa sociedad. Y precisamente el arte, considéreselo como se quiera, es siempre un producto de esa sociedad que hay que negar *in toto*.”⁸⁹ Así pues, Dadá es antiartístico, antipoético y antiliterario, pero sobre todo, quiere destruir el lenguaje para llegar al vacío de significado, pues así lo postula el propio Tristan Tzara⁹⁰:

Dadá no significa nada

Lo mismo puede decirse de ese curioso invento de Marcel Duchamp, el *ready-made*, especie de caballo de Troya en el mundo del arte, objeto, artefacto y antiobra de arte; tal vez no existe mejor presentación que la que hizo Octavio Paz: “Los *ready-mades* son objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el solo hecho de escogerlos, convierte en obras de arte. Al mismo tiempo, ese gesto disuelve la noción de ‘objeto de arte’. La contradicción es la esencia del acto; es el equivalente plástico del juego de palabras: éste destruye el significado, aquél la idea del valor. Los *ready-mades* no son antiarte, como tantas creaciones modernas, sino *a-rústicos*. Ni arte ni anti-arte sino algo que está entre ambos, indiferente, en una *zona vacía*.”⁹¹

A mitad de los años cincuenta del siglo pasado, en el tono neo-Dadá, John Cage se divertía poniendo al público “ante el no sentido de la existencia”⁹², siguiendo los preceptos del budismo zen y del taoísmo, a los que Cage era adepto. Respecto de sus controversiales conciertos, en los que el músico propuso el silencio como posibilidad metafísica, Roberto Calasso nos dice: “Cage, de hecho, es ante todo *un inventor* (como supo ver su maestro Arnold Schönberg). Y su invento específico ha sido el de introducir discretamente, infantilmente, un poco de Vacío en la música, y por lo tanto en nuestra vida.”⁹³

⁸⁹ Ibid, p. 134.

⁹⁰ Tristan Tzara, “El manifiesto Dadá de 1918”, en íbid, Segunda parte: Documentos, p. 250.

⁹¹ Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* (1973). México, Ediciones Era, 6ª reimp. 2002, p. 31 (cursivas al final de la cita de E. G.).

⁹² Eco, *op. cit.*, p. 233.

⁹³ R. Calasso, “John Cage o el placer del vacío”, en *La Gaceta* del FCE. México, Mar-2007, Núm. 435, p. 22.

Después de los cuadros suprematistas de Malévich y en el contexto del *hard edge*, Ad Reinhardt pintó un díptico totalmente negro hacia 1957, que lacónicamente tituló *Pintura*; su propósito lo expresa así: “El único objeto de cincuenta años de *Arte Abstracto* es el de presentar el arte como arte y nada más, el hacerlo la única cosa que es en sí, separándolo y definiéndolo más y más, haciéndolo más puro y vacío...”⁹⁴ Acerca de este vaciamiento en el arte, también Arnulf Rainer declara en julio de 1960: “Para encontrar el secreto de la justificación del arte actual, hay que comprender su empuje hacia el vacío. Esta corriente permanente de acercarse a la nada, es la escondida fuerza motriz de su florecimiento creativo.”⁹⁵ Más adelante, Rainer describe el procedimiento pictórico de sus “re-pinturas”, que consiste en cubrir sus propias obras expresivas con un solo color hasta taparlas casi totalmente. A principios de la década de los años sesenta del siglo pasado, Ida Rodríguez Prampolini establecía que el arte contemporáneo “se encuentra atravesando una grave crisis”; su diagnóstico concebía al arte en un estado de incertidumbre: “se dice que el arte está en el caos.”⁹⁶ Lo cual no es muy distinto del planteamiento de este estudio, en donde se postula que el arte contemporáneo se manifiesta a través de una *estética del vacío*.

En abril de 1958, Ives Klein expone el *Vacío* en la Galería Iris Clair de París; del suelo al techo y en todo el espacio no se ve nada más que el vacío. El artista se apropia deliberadamente de una realidad en bruto. En octubre de 1960, Arman le devuelve el gesto exhibiendo en la misma galería el *Lleno*. Esto ocurría en el contexto del Nuevo realismo, donde el vacío se presentaba como una realidad que podía ser percibida, que estaba a nivel de lo sensible. Más adelante, en congruencia con el arte conceptual, el vacío pasa de ser una realidad atisbada por los sentidos a ser una idea y un signo: la superficialidad de lo real, y luego concepto que describe la condición cultural de la sociedad del capitalismo tardío. Con el minimalismo y el arte conceptual, por un lado, y con el *pop* y el hiperrealismo por el otro, se inicia de modo sistemático la estética del vacío en el arte contemporáneo.

⁹⁴ Ad Reinhardt, *Americans 1963*, en The Museum of Modern Art, New York, 1963, pp. 82-84 y 86. Citado por Ida Rodríguez Prampolini, *El arte contemporáneo. Esplendor y agonía* (1964). México, Editorial Pomarca, pp. 177-178.

⁹⁵ Arnulf Rainer, *Zero*, vol. III. Düsseldorf, 1962. Citado en *ibid*, p. 179.

⁹⁶ Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. I.

3. Estética (las metamorfosis del marco)

Siempre que he ojeado libros de estética, he tenido la incómoda sensación de estar leyendo obras de astrónomos que jamás hubieran mirado las estrellas.

Jorge Luis Borges, *El enigma de la poesía*

Un estudio preciso y fervoroso de los otros géneros literarios, me dejó creer que la vituperación y la burla valdrían necesariamente algo más.

Jorge Luis Borges, *Arte de injuriar*

3.1 Concepto ampliado de Estética

Si imaginamos a la estética como el marco que rodea a la obra de arte, entonces es posible pensar que este marco se transforma de acuerdo a las formas y al contenido de la imagen; si se trata de una pintura o de una escultura que se ciñe a la proporción y al límite como fórmula de la perfección, entonces el marco que le corresponde es el de las apariencias del mundo sensible cuya perfección es *lo bello*; será un marco simétrico y con la pureza de la línea, el *logos* y la razón serán sus constructores, el placer de los sentidos su destino. Pensemos en una imagen que sobrepasa el límite y cuya proporción amenaza con rebasar nuestros sentidos, proponiéndonos a cambio la idea del infinito en nuestra imaginación, entonces el marco que se conforma es el de la alusión a lo impresentable cuyo sentimiento es *lo sublime*; será un marco asimétrico que tenderá hacia el caos de la mancha pictórica, la emoción y el horror serán su origen, la razón hará soportables las fuerzas y las dimensiones superiores. En su acepción original, la estética por definición es el marco de la belleza: lo bello era el marco estético por excelencia. El segundo marco, el de lo sublime, fue el marco estético que amplió la experiencia de lo sensible, más allá del placer de los sentidos al dolor de los mismos dominado por la razón: la estética ya no es sólo cuestión del gusto, sino

también contemplación que nutrirá la compleja subjetividad. La vida es bella, la muerte es sublime.

Las transformaciones del marco se suceden históricamente, predominando una categoría estética durante cierto periodo. Hegel propone que lo simbólico fue el nacimiento del arte y lo sublime el sentimiento de lo sagrado en el arte del Antiguo Oriente, mientras que la belleza es la sensibilidad del arte clásico y la ironía es el síntoma melancólico del arte romántico⁹⁷. Eugenio Trías habla de “constelaciones” históricas: la primera corresponde a la reflexión platónica y abarca desde Grecia antigua hasta mediados del siglo XVIII; la segunda se corresponde con la estética kantiana y su desarrollo en el idealismo alemán y el romanticismo; y la tercera, que estaría “incoada en el romanticismo y tendría su culminación en la reflexión de Freud.”⁹⁸ Según el orden anterior, la belleza está en la primera constelación, lo sublime en la segunda y lo siniestro en la tercera. Trías propone que los conceptos teóricos correspondientes son la limitación formal como idea de la perfección, lo infinito y el inconsciente⁹⁹.

Otros derroteros tomó el aspecto del marco a lo largo de la historia del arte. Otras categorías estéticas ensancharán las posibilidades del marco, hasta el punto de hacerlo desaparecer. El ser humano y su relación con el mundo se resuelven en un sentido trágico, que nos señala que la vida de todo hombre está determinada por un destino inexorable, que se cumple incluso tras el reconocimiento de esta “misión” oculta. Lo trágico traza una hipérbola que va de Aristóteles a Freud, de la catarsis aristotélica al psicoanálisis freudiano cargado de figuras simbólicas provenientes de la tragedia griega. Y para Nietzsche, el origen de la tragedia se encuentra en lo dionisiaco, cuya categoría opuesta es lo apolíneo. Hasta qué punto está emparentado lo dionisiaco con lo sublime y lo siniestro, habría que pensar si no es posible considerarlo como origen de ambos. Para soportar la realidad el hombre inventó la ironía, tras atisbar el absurdo del mundo y de los propósitos del ser humano. Para Ferrater Mora, la ironía es una crítica “disimulada”, “el que ironiza” es el

⁹⁷ Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética* (1992). México, Debolsillo, 2007, p. 146.

⁹⁸ E. Trías, *Lo bello y lo siniestro* (1982). Barcelona, Editorial Ariel, 1988, p. 162.

⁹⁹ *Ibid*, p. 161.

que disimula, o “dice menos de lo que piensa”. La ironía “es una crítica oculta que hay que leer entre líneas, y cuanto más oculta, más sutil y, a la vez, más profunda.”¹⁰⁰ En el marco de lo cómico se encuentra, junto con el humor, a la ironía como una de sus variantes. Pero lo cómico nos presenta situaciones incongruentes que provocan la risa y su efecto produce un placer liberador. Aquí se despliega una línea que va de la comedia de Aristófanes a la reflexión de Bergson sobre la risa y el estudio de Freud sobre el chiste y su relación con lo inconsciente.

Proscrito del marco de la belleza, lo feo emerge no sólo como su contrario sino como negación de lo bello; la fealdad en el arte no representa sino la fealdad en la realidad, todo aquello que genera desagrado y repulsión, incluso asco. Tanto lo feo como el asco se consideran los límites de lo estético, límites del marco. La suciedad, la deformidad y la irregularidad, tan propios de la caricatura más cáustica, pero también de una belleza degradada o una caricatura de la belleza como en lo *kitsch*, en su acepción original: “el gusto por el mal gusto”. Lo feo significa la ruptura del marco tradicional de la belleza; entre sus fisuras y grietas se asoma la corrupción, en su craquelado se anuncia la decrepitud. La fealdad puede producir incluso el horror. En la fealdad se adivina el rostro de lo monstruoso. Lo feo tiene una connotación negativa: se asocia con la maldad.

Otro exabrupto que pone en peligro la regularidad del marco es lo grotesco, que infesta el espacio de formas en las que se entremezclan lo mineral y lo vegetal con figuras zoomorfas y antropomorfas, en una confusión delirante e intolerable para la mirada que gusta del apacible orden de la belleza. Semejante a la deformidad de lo monstruoso, fascina y repulsa a la vez. Es la ambigüedad de lo indiferente, de lo indeterminado. En esa terrible confusión de las formas se produce el pasmo y el horror.

Tras la imagen se presiente un misterio que la rodea, es tal vez la presencia de una sombra que se proyecta como una profundidad extraña y desconcertante, pero que al mismo tiempo parece el comienzo de una revelación insospechada e incómoda. Es el atisbo de lo que está más allá de lo percibido, la sensibilidad sólo nos ha colocado en el umbral del sótano de lo inconsciente; lo siniestro es la manifestación de los deseos soterrados. Aquí, el

¹⁰⁰ Citado en Sánchez Vázquez, *op. cit.*, pp. 240-241.

marco adopta el aspecto de una visión onírica, la puesta en escena de lo irracional. Una vez más Freud, señalando que ese marco es el retorno de lo reprimido; lo siniestro es “la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido.”¹⁰¹ También lo expresó claramente Schelling: “lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado.”¹⁰² El marco se abre ante posibilidades antes negadas o intuidas. Actualmente, el marco se encuentra en camino de ser destruido, así lo indica Trías: “El arte, hoy, se encamina, difícil, penosamente, a elaborar estéticamente los límites mismos de la experiencia estética, lo siniestro y lo repugnante, lo vomitivo y excremental, lo macabro y lo demoníaco, todo el surtido de teclas del horror.”¹⁰³

Aquel marco que fue propuesto por Baumgarten a mitad del siglo XVIII, la estética como “teoría de la sensibilidad”, tenía a la belleza por único paradigma, mientras que lo feo se consideraba fuera de este marco e inadmisibles para el arte. Pero este límite se abrió y lo feo se introdujo en el arte durante el romanticismo, por lo que Karl Rosenkranz escribe en 1853 su *Estética de la fealdad (Aesthetik des Hässlichen)*. Tampoco lo grotesco era visto con aceptación, pero Víctor Hugo, entre otros, logra que se reconozca su lugar en el arte. Fue también en el romanticismo que una estética del horror y de lo siniestro brotó para ampliar los límites del marco de la estética, tan sólo un límite seguía en pie: Kant dice en la *Crítica del juicio*, que el asco es el límite del efecto estético y del arte¹⁰⁴. Pero lo feo y lo grotesco repugnan, así que se mantienen cerca del asco sin promoverlo abiertamente. Para Trías, lo siniestro es *ya* ese límite, entre lo que se muestra y lo que se oculta, que roza el asco, para evadirlo mediante el humor: “en tanto el asco constituye una de las especies de lo *siniestro*.”¹⁰⁵ Pero en realidad, este límite no había sido rebasado con lo siniestro. Es con lo escatológico de la *Mierda del artista*, de Piero Manzoni, o con el arte abyecto cuyo asunto son los fluidos excretados por el cuerpo y el cadáver en sí, que se rompe el último lindero. Ahora, con la estética del vacío, el marco ha desaparecido en la realidad misma.

¹⁰¹ S. Freud, *Lo siniestro* (1919). Buenos Aires, López Crespo Editor, 1975, pp. 56-57. Trías, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰² *Ibid*, pp. 18 y 46. Citado en Trías, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰³ Trías, *op. cit.*, p. 76.

¹⁰⁴ Citado en *ibid*, pp. 11-14.

¹⁰⁵ *Ibid*, p. 14.

3.2 Estética simbólica y otras categorías

Para aclarar la noción de “estética simbólica” es preciso hacer una distinción entre las teorías que identifican totalmente al arte con el símbolo, la estética simbólica propuesta por Susanne Langer y la constelación estética que se vale del símbolo como vehículo de expresión de diversas categorías estéticas. Autores como Read postulan una identidad entre arte y símbolo al afirmar que “El artista establece estos símbolos al cobrar conciencia de nuevos aspectos de la realidad, y al representar su conciencia de éstos en imágenes plásticas o poéticas.”¹⁰⁶ Al igual que Dorfles, pienso que no es posible reducir todo el arte bajo el dominio de lo simbólico¹⁰⁷, pues precisamente de eso trata la estética del vacío: la ausencia del símbolo en el arte. La principal difusora de la estética simbólica ha sido Susanne Langer, a través de sus dos obras principales, *Philosophy in a New Key* y *Mind: An Essay on Human Feeling*, donde ha intentado desarrollar la filosofía de las formas simbólicas de Cassirer en el territorio específico del arte. Langer comienza con el estudio de una teoría simbólica de la música, la cual pretende hacer extensiva a otras artes. La autora concibe a la música “como creación de formas simbólicas del sentimiento humano”¹⁰⁸; sin embargo, Langer niega una identificación con el sentimiento: el arte no expresa directamente los sentimientos, sino la idea de ellos; el arte no es más que el símbolo, “la *reproducción virtual* de nuestro universo patético.”¹⁰⁹ Para ello, Langer distingue entre el simbolismo discursivo, cuyo significado está constituido por los significados particulares de cada parte constitutiva, a la manera del lenguaje, y el simbolismo presentacional, cuyo significado está dado por la totalidad, a la manera de la pintura cuyas partes no pueden ser discriminadas con certeza. Así, Langer niega lo discursivo, y por lo tanto el conceptualismo en el arte, mientras que apuesta por la significación del arte en el orden de lo expositivo y lo simbólico. Sin embargo, Langer adopta las áridas teorías de Charles Morris para explicar la diferencia entre signo y símbolo. Me separo de esta noción y concibo a la estética simbólica como *la expresión de diversas categorías estéticas en la dimensión de lo simbólico*.

¹⁰⁶ H. Read, *op. cit.*, p. 72.

¹⁰⁷ Ver en este estudio *supra*, pp. 23-24.

¹⁰⁸ Dorfles, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰⁹ *Ibidem* (cursivas de Dorfles).

La belleza como símbolo: encontramos que los primeros filósofos griegos (Pitágoras, Heráclito y Empédocles) la consideraban como un atributo del mundo (*cosmos*)¹¹⁰. Sin embargo, conviene mencionar aquí qué es lo que la forma bella simboliza. Más allá de la concepción socrática de *kalokagathía*, en la cual un individuo posee un valor moral o sus actos son hermosos (virtudes), es oportuno comenzar con la noción de Platón: la *kalokagathía* como la identidad de lo bello y el bien. De acuerdo con la doctrina platónica, los objetos de la naturaleza no existen más que por imitación o por participación de las Ideas: “el mundo es creado por modelos y paradigmas”¹¹¹. Las formas bellas del mundo sensible, de la apariencia, no son sino un reflejo de la belleza que se encuentra en un plano superior. La belleza sensible es el símbolo de la belleza ideal: “Es que, en efecto, existe una belleza por la que todas las cosas son bellas”¹¹². Así, para Platón la belleza suprema está ligada a la Idea de lo verdadero y el bien, aunque lo bello “es autónomo tanto en su esencia como en su fin.”¹¹³ Los pitagóricos definieron a la belleza a partir de valores formales, tanto cuantitativa como cualitativamente; el orden, la proporción, la armonía y la simetría constituyen a la belleza clásica desde la Antigüedad griega hasta nuestros días¹¹⁴; Platón en su diálogo *Gorgias* afirma que el orden y la armonía son rasgos esenciales de lo bello; Aristóteles, en su *Metafísica* señala al orden, la simetría o proporción de las partes entre sí y a la limitación extrínseca del conjunto, y en la *Poética* añade otro elemento: el tamaño o magnitud¹¹⁵. De tal modo que la belleza es concebida como un símbolo de la perfección, valor abstracto e ideal al que aspira el ser humano (la perfección del espíritu absoluto); lo perfecto también se define como adecuación plena a su idea, como hace Hegel al postular la correspondencia de lo bello con el arte clásico, en el que la figura humana es el equilibrio entre contenido y forma, como expresión adecuada a la idea. Así, para Ruskin lo bello es un símbolo de lo divino. Aparte de la concepción metafísica, se encuentra la definición kantiana de lo bello, que se trata de un placer desinteresado, universal y

¹¹⁰ Sánchez Vázquez, *op. cit.*, p. 146.

¹¹¹ Raymond Bayer, *Historia de la estética* (1961). México, FCE, trad. Jasmin Reuter, 11ª reimp., 2003, p. 34.

¹¹² Citado en *ibid*, p. 35. Ver Platón, *Hippias Mayor*, 287 c -288 a.

¹¹³ *Ibid*, p. 34.

¹¹⁴ Sánchez Vázquez, *op. cit.*, p. 166.

¹¹⁵ *Ibid*, p. 174.

subjetivo, el cual se halla en el juicio y la imaginación: “Lo bello es lo que, sin concepto, es representado como objeto de una satisfacción universal”¹¹⁶.

La fealdad como símbolo se asocia tradicionalmente con la maldad y la falsedad, pero de acuerdo con Sánchez Vázquez, lo feo como categoría estética no necesariamente debe corresponder con los valores negativos en los planos ético y teórico-cognoscitivo¹¹⁷. La fealdad es concebida como negación de la belleza y por lo tanto como negación de sus elementos constitutivos, que de este modo adquieren el sentido opuesto: lo imperfecto, el desorden, la desproporción, la asimetría, la desarmonía y la desmesura. Toda esta taxonomía apunta hacia un amorfismo, hacia una ausencia de forma o en todo caso a una forma que causa desagrado: lo deforme. Los teóricos de la estética clásica consideraban a la fealdad como una degradación de la belleza y también del arte. Es notable que Rosenkranz al dedicar toda una obra a la fealdad aún piense en el concepto de lo feo como lo “bello negativo”¹¹⁸. La dependencia de lo feo por lo bello la explica así Rosenkranz: “Lo bello es, como el bien, absoluto y lo feo, como lo malo, sólo relativo.”¹¹⁹ El discípulo de Hegel desarrolla toda una taxonomía para configurar a la categoría estética de lo feo, que abarca en una primera sección a la ausencia de forma, que identifica con lo informe; en una segunda sección a la incorrección, tanto en los estilos como en las artes; en una tercera sección a la deformación, que incluye a lo vulgar (lo mezquino, lo débil, lo vil, así como a lo banal y a lo burdo), lo repugnante (lo tosco, lo muerto y lo vacío, y lo horrendo que se desglosa en lo insensato, lo nauseabundo y lo malo), y concluye con la caricatura que es el eslabón que conecta con lo cómico. Mientras que los filósofos del siglo XX piensan que lo feo es sólo una parte constitutiva de lo bello, que la belleza puede existir por sí misma, pero que la fealdad sólo existe en función de la belleza. La excepción es el filósofo alemán Adorno, que reivindica la importancia de lo feo como categoría estética, al señalar: “Es un lugar común que el arte no se reduce al concepto de lo bello, sino que para completarlo hace falta lo feo en tanto que su negación [...] Sea lo que fuere, lo feo ha de conformar o

¹¹⁶ Kant, *Crítica del juicio* (1790). México, Porrúa, trad. Manuel G. Morente, 1985, p. 214.

¹¹⁷ Sánchez Vázquez, *op. cit.*, pp. 183-185.

¹¹⁸ Karl Rosenkranz, *Estética de lo feo* (1853). Madrid, Julio Ollero ed., trad. Miguel Salmerón, 1992, p. 43.

¹¹⁹ *Ibid*, p. 57.

poder conformar un momento del arte...”¹²⁰ Coincido con Sánchez Vázquez en que lo feo como categoría estética podemos encontrarla tanto en la realidad como en el arte, y que la fealdad representada en el arte nos hace tomar conciencia de la fealdad que existe en la realidad. Sin embargo, este autor afirma que al ser contemplados producen efectos distintos e incluso opuestos, pues lo feo en la realidad provoca desagrado y repulsión, mientras que lo feo en el arte se trata de una fealdad creada, no embellecida, tan sólo es la representación de lo feo y su recreación es la que puede suscitar cierto placer¹²¹. Es verdad que lo feo tiene un poder expresivo que causa mayor sugestión que lo bello, y es en esta medida que se aprovechó su expresividad durante el romanticismo; este antagonismo se resolvió en el arte moderno en favor de la fealdad, la cual fue ganando terreno y desplazando a la belleza que fue sometida a un ataque sistemático y su desintegración a cargo de las vanguardias.

Lo sublime y el símbolo se encuentran ya identificados en la primera de las formas del arte según Hegel, pues el símbolo: “Allí donde se ofrece bajo su forma propia e independiente presenta, en general, el carácter de sublimidad.”¹²² Se atribuyen al seudo Longino las primeras reflexiones sobre lo sublime (en el siglo I o III de nuestra era¹²³), sin embargo, será Edmund Burke en 1757, quien establezca la noción moderna de lo sublime, asimilándolo a lo terrible, a lo que produce terror. Para Burke lo sublime es la emoción más fuerte, lo terrible es una de sus fuentes a la cual antecede el dolor: “Digo la emoción más fuerte, porque estoy convencido de que las ideas de dolor son mucho más poderosas que aquellas que proceden del placer.”¹²⁴ Pero existen casos en los que el dolor y el terror ya no son nocivos ni representan peligro, entonces surge el deleite (*delight*), emoción distinta al placer, según Burke un placer relativo: “no placer, sino una especie de horror delicioso, una especie de tranquilidad con matiz de terror...”¹²⁵; lo cual es provocado por el objeto sublime cuyo efecto en el más alto grado es el asombro. Burke señala el parentesco entre el

¹²⁰ Th. W. Adorno, *Teoría estética* (1970). Madrid, Akal, trad. Jorge Navarro Pérez, 2004, p. 68.

¹²¹ Sánchez Vázquez, *op. cit.*, pp. 197-199.

¹²² Hegel, *op. cit.*, p. 142.

¹²³ Sánchez Vázquez, *op. cit.*, p. 203, por el siglo I; Elena Oliveras, *op. cit.*, p. 191, por el siglo III.

¹²⁴ Edmund Burke, *De lo bello y de lo sublime*. Madrid, Alianza editorial, trad. M. Gras Balaguer, 2005, p. 66.

¹²⁵ *Ibid*, p. 171.

asombro y el temor, a la oscuridad como el ámbito de lo sublime por promover el miedo, al poder como aquella fuerza superior que somete e inflige el dolor y el terror, a las privaciones generales por ser grandes y terribles: la *vacuidad*, la *oscuridad*, la *soledad* y el *silencio*; así como a la vastedad por la grandeza de sus dimensiones y a la infinidad por superar los límites que los sentidos pueden abarcar. Influida por la filosofía inglesa Kant escribirá *Observaciones sobre lo bello y lo sublime* en 1764, y en 1790 la *Crítica del Juicio*, obra en la cual desarrollará la noción de lo sublime de acuerdo a su sistema filosófico: “*Sublime* llamamos lo que es *absolutamente grande* [...] aquello que *es grande por encima de toda comparación*.”¹²⁶ Esta definición inevitablemente nos lleva a asociar a lo sublime con lo infinito. Para Kant lo infinito es “la inadecuación incluso del mayor esfuerzo de nuestra imaginación para la apreciación de la magnitud de un objeto.” (p. 244). Kant encuentra lo sublime sólo en la naturaleza, por tanto lo sublime del arte está condicionado a su concordancia con la naturaleza. Así lo declara el filósofo alemán: “Sublime es, pues, la naturaleza en aquellos de sus fenómenos cuya intuición lleva consigo la idea de su infinitud.” (íbidem). Pero existen otras magnitudes de cosas naturales mencionadas por Kant para ser apreciadas y concebir la idea de lo sublime: lo *monstruoso* “es un objeto que, por su magnitud, niega el fin que constituye su propio concepto”, y lo *colosal* “se llama la mera exposición de un concepto casi demasiado grande para toda exposición” (p. 242). Kant divide la analítica de lo sublime en lo *sublime matemático* y lo *sublime dinámico*, en el primero aborda la magnitud de lo absolutamente grande, y en el segundo la fuerza superior de la naturaleza ante la cual es inútil oponer resistencia. También afirma Kant que lo sublime puede encontrarse en un objeto sin forma, lo que también nos hace pensar en lo informe, y en lo desordenado y caótico, según Trías¹²⁷. El filósofo español en su comentario sobre Kant señala el núcleo simbólico de lo sublime: “Es, pues, el infinito la Idea propia y pertinente de la Razón.”¹²⁸ Por su parte, Lyotard entiende al sentimiento de lo sublime planteado por Kant como una contradicción, que podría ser considerada como neurosis o masoquismo, pues se trata del conflicto de las facultades de

¹²⁶ Kant, *op. cit.*, p. 239 (cursivas del original).

¹²⁷ Trías, *op. cit.*, p. 23.

¹²⁸ *Ibid*, p. 27.

un sujeto: “la facultad de concebir una cosa y la facultad de ‘presentar’ una cosa.”¹²⁹ Dice Lyotard que podemos concebir lo absolutamente grande y lo absolutamente poderoso, pero estas ideas no tienen presentación posible, y apunta: “Por consiguiente estas ideas no nos dan a conocer nada de la realidad (la experiencia) [...] Podría decirse de ellas que son impresentables.” (p. 21). El filósofo francés considera que esta ha sido la empresa de la pintura moderna, y hasta cierto punto su fracaso, cuando argumenta: “Llamaré moderno al arte que consagra su ‘pequeña técnica’, como decía Diderot, a presentar qué hay de impresentable.” (íbidem). Lyotard nos recuerda que el propio Kant ha instado a llamar a lo impresentable como lo *informe*, la *ausencia de forma*, que puede ser un posible índice de lo impresentable, así como la pintura abstracta pretende ser una presentación de lo *infinito*, como su presentación negativa, a partir de la negación de la figuración o de la representación, a la manera de los cuadros blancos y negros de Malevich. Resulta tentador pensar también en la pintura de un Mark Rothko, de Barnett Newman y Ad Reinhardt. Para Lyotard, las vanguardias descalificaron a la realidad tratando de hacer evidente su carácter impresentable, y que lo sublime fue la categoría que desplazó a la belleza en el arte moderno. Sánchez Vázquez menciona, por otra parte, que lo sublime ha sido reivindicado “en la peculiar reacción del posmodernismo frente a la modernidad burguesa”¹³⁰.

Lo grotesco y el símbolo se encuentran en el romanticismo cuando autores como Hegel, Federico Schlegel, Jean Paul y Victor Hugo vislumbraron que en su época se producía un arte que no buscaba la producción de lo bello. Victor Hugo escribe en 1827 el *Prefacio de Cromwell*, que constituye un manifiesto en el que su concepción del romanticismo busca sus fundamentos en lo grotesco, pues según el poeta, es la fuente más rica que la naturaleza puede ofrecer al arte. Asimismo opone al genio antiguo con el genio moderno: “Intentemos hacer ver que es de la fecunda unión del tipo grotesco con el tipo sublime de donde nace el genio moderno, tan complejo, tan variado en sus formas, tan inagotable en sus creaciones, y enteramente opuesto en este aspecto a la uniforme simplicidad del genio antiguo.”¹³¹ Bayer agrega que “de la oposición entre lo sublime, que

¹²⁹ J. F. Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* (1986). México, Gedisa, trad. Lynch, 1989, p. 20.

¹³⁰ Sánchez Vázquez, *op. cit.*, p. 203.

¹³¹ Citado en Bayer, *op. cit.*, p. 273. Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, París, Ed. Nelson, p. 21.

representa al alma tal cual es, y lo grotesco, que abarca todas las fealdades y ridículos, nace la concepción de lo bello y lo feo en Victor Hugo.”¹³² El poeta francés y líder del romanticismo sentenció que el arte de su tiempo ya no sólo se ocuparía de la belleza: “la musa moderna verá las cosas con una mirada más alta y más extensa. Ella sentirá que no todo en la creación es humanamente bello, que allí existe lo feo al lado de lo bello, lo deforme junto a lo gracioso, lo grotesco al revés de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz.”¹³³ Aunque lo grotesco en el arte tiene una larga tradición, como nos lo recuerda Sánchez Vázquez, pues procede de la pintura romana descubierta en el siglo XV, llamada *grottesca*, derivación del sustantivo italiano *grotta* (gruta), en donde se representaba “un conjunto de formas vegetales, animales y humanas que se combinaban de un modo insólito y fantástico.”¹³⁴ Desde la época del emperador Augusto, el arquitecto romano Vitruvio condenaba a lo grotesco contraponiendo la claridad clásica a la monstruosidad grotesca. También para Vasari, en comparación a las formas clásicas, las formas grotescas resultaban monstruosas. Sánchez Vázquez encuentra lo grotesco en la obra de El Bosco, Pieter Bruegel, el Viejo, y en los grabados de Jacques Callot; yo añadiría a Giuseppe Arcimboldo. Para Sánchez Vázquez: “En lo grotesco, pues, lo fantástico, lo extraño, lo irreal, se produce al combinarse lo más heterogéneo, aunque los elementos que se mezclan o combinan sean reales.”¹³⁵ Pero esto no significa que lo grotesco no pueda estar en cierta relación con la realidad, pues según este autor, se trata de una desnaturalización de la realidad, una destrucción del orden normal “desde lo irreal creado con materiales reales.” En ese sentido, lo grotesco es también lo absurdo y asimismo se halla emparentado con lo cómico. Pero la relación más interesante es la de lo grotesco con lo monstruoso, pues según Chevalier: “En la tradición bíblica el monstruo simboliza las fuerzas irracionales: posee las características de lo informe, lo caótico, lo tenebroso, lo abisal.”¹³⁶ Y según Diel, “los monstruos simbolizan una función psíquica, la imaginación

¹³² Ibidem.

¹³³ Citado en Oliveras, *op. cit.*, p. 106. Victor Hugo, *Prefacio de “Cromwell”*. *El manifiesto romántico*. Buenos Aires, editorial y librería Goncourt, trad. H. Peirotti, 1979, p. 31.

¹³⁴ Sánchez Vázquez, *op. cit.*, p. 243.

¹³⁵ Ibid, pp. 247-248.

¹³⁶ Chevalier, *op. cit.*, p. 721.

exaltada y errónea, fuente de los desórdenes y las desgracias; es una deformación enfermiza, un funcionamiento malsano de la fuerza vital.”¹³⁷ También para Cirlot los monstruos son “Símbolos de la fuerza cósmica en estado inmediato al caótico, al de las ‘potencias no formales’. En el plano psicológico aluden a las potencias inferiores que constituyen los estratos más profundos de la geología espiritual”¹³⁸. En cambio Cortés relaciona lo monstruoso con una amenaza para la integridad, de un sistema o de un individuo: “Lo monstruoso sería aquello que se enfrenta a las leyes de la normalidad.”¹³⁹ Para este autor, todo sistema social debe mantener su estructura mediante el orden, por lo que todo aquello que es diferente y se separa de lo establecido, es percibido como un agente perturbador, como lo monstruoso. Y Baudrillard nos dice que lo más feo que lo feo es lo monstruoso¹⁴⁰.

El símbolo en la tragedia reside en la condición humana, en el enfrentamiento del hombre con la vida y en su relación con otros hombres; lo trágico simboliza la cadena de acciones realizadas por el ser humano que habrán de conducirle a cumplir con un destino inexorable. Dice Sánchez Vázquez sobre lo trágico: “Somos afectados por ello, y esta afección se muestra como compasión, ira, horror o indignación.”¹⁴¹ Hay un conflicto de orden moral que la tragedia se propone resolver, pero como nos lo recuerda el filósofo mexicano: “Se trata de un conflicto sin solución, o más exactamente con una solución negativa o un desenlace desdichado para el personaje trágico.”¹⁴² La existencia humana entonces se ve aniquilada por la derrota, el fracaso y la muerte; en una palabra, por el sufrimiento. Como se sabe, Aristóteles fue quien elaboró la teoría más completa sobre la tragedia en su *Poética*, donde propone la siguiente definición: “*Es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en*

¹³⁷ Citado en íbid, p. 723.

¹³⁸ Cirlot, *op. cit.*, pp. 314-315.

¹³⁹ José Miguel Cortés, *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona, Anagrama, 1997, p. 18.

¹⁴⁰ Baudrillard, *Las estrategias fatales* (1983). Barcelona, Anagrama, trad. Joaquín Jordá, 6ª ed., 2000, p. 5.

¹⁴¹ Sánchez Vázquez, *op. cit.*, pp. 212-213.

¹⁴² *Ibid*, p. 216.

acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza.”¹⁴³ De acuerdo con lo anterior, la tragedia es la imitación (*mimesis*) del drama de la vida, en la cual el autor expone a los personajes para provocar la compasión (*éleos*) del espectador por los infortunios del héroe, se efectúa una identificación con el otro, la cual será desplazada por el temor (*fobos*) ante la culpa y el destino del héroe provocados por sus excesos; finalmente, el horror y el sentimiento doloroso se transforman en placer mediante la purificación (*catharsis*), una liberación de las emociones excesivas que producen una alteración de la armonía psíquica, cuyo restablecimiento se da a través de una medicina llamada arte o tragedia. Trías nos presenta una interesante lectura del tema en el capítulo “Freud y la tragedia griega”¹⁴⁴, así relata cómo Marx declara insuficiente al materialismo histórico para explicar bajo qué condiciones socioeconómicas surgió la tragedia; Freud, en cambio, “afirma haber descubierto la estructura antropológica que, revelada por la tragedia, explica la fuerza y la vigencia de ésta.” Para lograr su objetivo, Freud se enfoca en la definición aristotélica de la tragedia, y en específico sobre el concepto fundamental de *catharsis*; al tiempo que desarrolla su indagación en la más representativa de las tragedias, el *Edipo Rey* de Sófocles, sobre la cual construye su concepción antropológica fundamental, misma que resulta de su análisis de la estructura formal-escénica de la tragedia, la relación entre el héroe trágico y el coro, y que tiene por fondo el modelo mítico reconstruido de la teoría que constituye *Tótem y tabú*. Trías hace una comparación entre la tragedia aristotélica y la *Analítica de lo sublime* de Kant, destacando el papel de la *catharsis* como purificación de las pasiones humanas y como liberación de la enfermedad psíquica. En *La interpretación de los sueños*, Freud postula que el sueño es la realización de deseos, y también hace referencia por primera vez a la tragedia de *Edipo Rey*, que representa la subsistencia de idénticas estructuras antropológicas en lo referente a los deseos inconscientes. Al final de *Tótem y tabú*, Freud analiza el papel del coro en la tragedia griega, ese residuo heredado del séquito bacante de Dionisos. “Según Freud, en la

¹⁴³ Aristóteles, *La Poética*. México, Editores Mexicanos Unidos, versión de García Bacca, 5ª ed., 2000, pp. 138-139 (cursivas del original).

¹⁴⁴ Trías, *op. cit.*, pp. 125-157.

tragedia, en su versión tardía (Esquilo, Sófocles) ha quedado escamoteado el acto homicida de la horda fraterna transfigurado en séquito orgiástico del dios.” En la última parte del capítulo, Trías hace una conexión con lo dionisiaco de Nietzsche, a manera de epílogo. Bien es sabido que el filósofo alemán concibe el origen de la tragedia en el espíritu de la música, arte que correspondía a lo dionisiaco, en el ritual ofrecido al dios Dionisos, el ditirambo; así se opone a ese otro impulso que da vida a la tragedia, lo apolíneo, cuyo arte es la escultura; a uno corresponde el mundo estético de la embriaguez y al otro el del ensueño, pero ambos en equilibrio engendran a la tragedia griega. Lo dionisiaco es el horror y el éxtasis de la naturaleza, mientras que lo apolíneo es el placer de la apariencia. Dice Nietzsche: “A los ojos del apolíneo, el instinto dionisiaco se manifiesta aquí como la fuerza artística primitiva y eterna, que llama a la vida al mundo entero de la apariencia...”¹⁴⁵

El símbolo en la ironía se presenta en lo paradójico: el pedante demuestra su ignorancia cuando alardea de conocimiento, el corrupto exhibe sus vicios cuando intenta aparentar virtud. Al ser una crítica oculta, la ironía “dice más de lo que dice, o dice menos que lo que piensa”¹⁴⁶, y con el mecanismo de la paradoja la alabanza se torna en rebajamiento. En el romanticismo, Richter, mejor conocido como Jean Paul, es uno de los principales exponentes de la ironía trascendental; este movimiento consideraba que en el universo todo es ironía. Jean Paul identifica la ironía con el humor (término inglés que no encuentra traducción en el idioma alemán), y concibe en su *Introducción a la estética* una explicación metafísica del humor: “El alma moderna, consciente a la vez de lo infinito que hay en ella y de las limitaciones que descubre a su derredor, se refugia en el humor, que es el indicio de ese conflicto entre el ideal inmanente y la realidad invencible. Al no poder conciliar estos contrastes, el humor juega con ellos en una especie de desesperada jovialidad.” Jean Paul muestra el contraste del humor al definirlo como *una lágrima en un ojo que sonríe*¹⁴⁷. Sánchez Vázquez coloca a la ironía junto al humor y la sátira como variedades de lo cómico, por ello me voy a ocupar de esta última categoría estética. Rosenkranz considera como modalidades de lo cómico a lo ingenuo, a lo jocoso (que

¹⁴⁵ F. Nietzsche, *El origen de la tragedia* (1872). México, Espasa-Calpe, trad. E. Ovejero Mauri, 1988, p. 142.

¹⁴⁶ Sánchez Vázquez, *op. cit.*, p. 241.

¹⁴⁷ Citado por Bayer, *op. cit.*, p. 326 (cursivas de E. G.).

implica a lo grotesco, lo burlesco vacío y lo barroco) y a lo chistoso, que supone una vuelta del humor a la sublimidad; asimismo, según la relación entre las categorías, lo chistoso es lo no feo de la caricatura, y lo cómico es lo no feo de lo feo¹⁴⁸. Para Sánchez Vázquez lo cómico es lo que de manera espontánea suscita el efecto de la risa. La contradicción es la naturaleza de lo cómico: “El efecto cómico surge de algo que se espera intensamente y se resuelve en una nimiedad.”¹⁴⁹ Yo agregaría que de igual modo surge cuando sucede algo inesperado y que se resuelve en una situación cercana al absurdo o al ridículo. Según este autor, la comicidad desvaloriza lo que pretende ser la apariencia de la realidad; en este sentido lo cómico se presenta como una crítica tanto de la realidad como de la sociedad y del propio ser humano. Lo cómico no existe en la naturaleza, corresponde sólo al ámbito de la humanidad, por cuanto que la risa es también un rasgo que nos distingue de los otros seres vivos. A propósito dice Bergson: “No saborearíamos lo cómico si nos sintiésemos aislados. Diríase de la risa que necesita un eco [...] La risa debe tener una significación social.”¹⁵⁰ La risa es una reacción placentera y un gesto de libertad, que también puede ser estimulada por el chiste. En su estudio, Freud establece una relación del chiste con los sueños y lo inconsciente; la analogía entre el chiste y el sueño se halla: “Al descubrir que el carácter y el efecto del chiste se hallaban ligados a determinadas formas expresivas o medios técnicos, entre los cuales los más singulares eran las diversas especies de condensación, desplazamiento y representación indirecta, vimos que procesos de idénticos resultados nos eran ya conocidos como peculiares a la elaboración de los sueños.”¹⁵¹ Sin embargo, según Freud existe una diferencia: “El chiste no establece, como el sueño, transacciones; no elude el obstáculo, sino que se obstina en mantener intacto el juego verbal o desatinado”¹⁵².

¹⁴⁸ Rosenkranz, *op. cit.*, p. 37 (Tabla I).

¹⁴⁹ Sánchez Vázquez, *op. cit.*, p. 227.

¹⁵⁰ Henri Bergson, *La risa* (1900). Madrid, Sarpe, trad. Amalia Aydeé Raggio, 1985, p. 28 y 30.

¹⁵¹ Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905). Madrid, Alianza editorial, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, 2ª reimp., 2005, p. 165.

¹⁵² *Ibid*, p. 173.

El símbolo en lo siniestro se ubica en la idea de inconsciente, es decir, en el material simbólico por medio del cual lo inconsciente se manifiesta, en los símbolos que sirven de expresión a lo inconsciente como un nexo con la realidad objetiva de la conciencia. Aquí es otra vez Freud, quien nos llevará de la mano de lo siniestro al sótano de lo inconsciente, en el que se considera su más acabado estudio en relación con la estética: *Lo siniestro* (1919), cuyo término en alemán, *Unheimlich*, estudia Freud con especial acuciosidad, basándose en la obra de E. Jentsch, *Sobre la psicología de lo siniestro (Zur Psychologie des Unheimlichen)*, publicada en 1906. Freud asocia en primera instancia este término con lo espantable, angustiante y espeluznante, pero luego nos propone la siguiente definición: “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás.”¹⁵³ Para llegar a esta proposición, Freud analiza el término *Unheimlich*, comparándolo con su antónimo *heimlich*, cuyo significado es lo íntimo, secreto, familiar y hogareño, de lo cual se deduce que lo siniestro causa espanto porque no es conocido ni familiar; pero no todo lo nuevo es espantoso. De manera que no sólo lo inusual produce el efecto de lo siniestro; por ello, Freud propone ir más allá de la ecuación siniestro=insólito. En su pesquisa lingüística, el padre del psicoanálisis descubre el nexo de *heimlich* con el término *Geheim*, que significa “secreto”, así todo aquello que es designado como *heimlich* se refiere a lo que es íntimo y privado para los de casa, y por lo tanto secreto para los extraños; así, en su acepción negativa, *heimlich* también adquiere la connotación de misterioso. En este punto, Freud cita el famoso aforismo de Schelling: “Se denomina siniestro (*unheimlich*), todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante se ha manifestado” (pp. 17-18), con el cual hace referencia a la represión: “lo siniestro, no sería algo realmente nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión.” (p. 46). Según Trías, Freud sugiere que se da lo siniestro cuando lo fantástico (fantaseado, deseado por el sujeto de forma oculta, velada y autocensurada) se produce en lo real; o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico. “Podría definirse lo siniestro como la realización absoluta de un deseo (en esencia siempre oculto, prohibido, semicensurado).”¹⁵⁴ Trías

¹⁵³ Freud, *Lo siniestro*, pp. 9-10.

¹⁵⁴ Trías, *op. cit.*, p. 35.

subraya que el concepto fundamental de la categoría de lo siniestro es el inconsciente. La hipótesis de Trías es que “lo siniestro constituye condición y límite de lo bello” (p. 17); como condición no hay efecto estético si lo siniestro no está presente de algún modo en la obra artística; como límite lo siniestro no puede ser revelado porque destruiría el efecto estético; dice Trías: “debe estar presente *bajo forma de ausencia*, debe estar velado. No puede ser desvelado.” (íbidem). Así, para Trías, lo siniestro está en secreta complicidad con lo bello y no puede asomarse sin mediación o transformación (a través de lo metafórico y lo metonímico), so pena de destruir el efecto estético: ya no es arte, sino asco y horror. Teresa del Conde nos comenta: “Creo que todos estaríamos de acuerdo en que lo que mayormente puede situar al lector o al espectador en el ámbito de lo siniestro, lo que provoca ciertos escalofríos, siempre se encuentra en el terreno de lo posible [...] Lo siniestro, lo ominoso, lo inexplicablemente extraño pertenecen al orden de lo terrorífico, de lo que provoca angustia y horror.”¹⁵⁵ Del Conde encuentra lo siniestro en ciertas obras hiperrealistas, donde la semejanza con la realidad cotidiana se presenta de manera estremecedora, porque se separan de lo real y tienen un carácter impersonal al carecer de la impronta de su autor. Lo que Freud definía como *siniestro*, Roger Caillois lo calificaba de *fantástico*¹⁵⁶.

La estética anarquista y el símbolo convergen en la idea de libertad. Los primeros teóricos fueron los filósofos anarquistas Godwin, Proudhon, Bakunin y Kropotkin, y confiaron al arte una misión social. Desde una postura anti autoritaria, el pensamiento libertario exalta el individualismo, la potencia creadora como el derecho inalienable del hombre a la creación, cada individuo es un artista creador: “El arte es el símbolo de la ilimitada creatividad del hombre”¹⁵⁷. Se condena el culto al gran artista como creador genial, y se proclama la muerte de la obra maestra, la abolición del museo. Mejor un arte “en situación” que une el arte con la vida. “La estética anarquista es el guardián del espíritu de ruptura. Y puesto que tiene la mirada fija en el porvenir -la utopía- interpreta tal vez mejor la aspiración del artista de hoy a la libre expresión de su fe de herético.” (p. 135).

¹⁵⁵ Teresa del Conde, *Las ideas estéticas de Freud* (1985). México, Grijalbo, 1994, pp. 195-196.

¹⁵⁶ Cortés, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵⁷ André Reszler, *Estética anarquista* (1973). México, FCE, trad. Á. Medina de Villegas, 1974, p. 136. Cage se declaró anarquista e influenció a muchos artistas de su época: Rauschenberg, Kaprow, Jean-Jacques Lebel.

3.3 Estética semiótica y antiestética

Se considera a Charles Morris como el fundador de la estética semiótica, la cual ha tenido un desarrollo notable e incluso, podría decirse, se encuentra en auge. Dorfles, hacia 1959, escribió: “La estética semiótica es la que se apoya en el estudio de la teoría de los signos para llegar a una explicación precisa del arte, y creemos tuvo su cuarto de hora de éxito...”¹⁵⁸ Según Dorfles, es vano su propósito: “pero su eficacia está condenada a una rápida declinación; no es posible reducir el estudio del arte al de sus medios de expresión lingüística, como tampoco al de sus medios físicos, técnicos, ni al de sus contenidos patooidéticos o éticos.” (Ibidem). Morris establece en su libro *Science, Art and Technology*, tres tipos de discursos reducibles a tres dimensiones lingüísticas: la semántica, que se ocupa de las relaciones entre los signos y los objetos designados (a la que Peirce llamaba dialéctica); la sintaxis, que estudia la estructura de significación en la relación recíproca entre los signos (a la que Pierce llamaba gramática), y la pragmática, que considera la eficacia de los signos en su uso práctico (y a la que Pierce denominaba retórica)¹⁵⁹. Para Morris el signo estético es un signo icónico, siguiendo en esto la distinción triádica de los tipos de signo propuesta por Pierce: el índice, es el signo inmediato, casi natural, que representa de modo directo: una huella; el icono, es el signo intermedio, que tiene algo de natural y algo de artificial, pues es impuesto por el hombre, pero se debe basar en un objeto de la realidad y contener cierta semejanza o analogía con ella: el signo que advierte peligro con un cráneo, y el símbolo, al cual considera totalmente arbitrario (aquí toma la palabra en su sentido original griego, usado por Aristóteles, como signo convencional)¹⁶⁰. En su propuesta de una “hermenéutica analógica-icónica del símbolo”, Beuchot señala que el icono peirceano coincide con el símbolo de Ricoeur, porque ambos parten de la analogía¹⁶¹. Asimismo, comenta que en el sistema de Peirce “el símbolo era el signo que más riesgo

¹⁵⁸ Dorfles, *op. cit.*, p. 36.

¹⁵⁹ Ibidem. Ver Mauricio Beuchot, *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México, FCE, Breviarios, 2004, p. 141.

¹⁶⁰ Ibid, p. 138. Cfr. En esta tesis, *supra*, p. 19, cuando Debray identifica el símbolo con la noción de Peirce.

¹⁶¹ Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación* (1997). México, UNAM, Itaca, 2000, p. 185 y ss.

corría de la no presencia, del vacío, de la equivocidad.” (ibidem). La semiótica moderna se inicia con Peirce, quien la concebía como el estudio del signo en general, esto es de toda clase de signos, y la asigna a la filosofía, concretamente a la lógica. También se considera a Ferdinand de Saussure como uno de los padres de la semiótica, en su forma de semiología; fue el fundador de la lingüística estructural en la cual incluyó a la semiología, a la que definió como: “una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social”, la cual formaría una parte de la psicología social¹⁶². Saussure concibió la dualidad del signo en significante y significado, aplicándola al signo lingüístico; por significante entendía la imagen acústica de la palabra en cuestión, y por significado al concepto o la imagen mental del objeto; aunque es justo decir que se puede aplicar su esquema al signo en general. También planteó a la lengua y el habla como los dos aspectos del lenguaje. Propuso dos ejes de consideración: el sincrónico, que es de la simultaneidad y estático, y el diacrónico, que es de la sucesión, dinámico y evolutivo. Asimismo contempló dos ejes de relación: el sintagmático, en el que los signos se relacionan *in praesentia*, por la oposición de unos con respecto a otros, y el asociativo o paradigmático, en el cual los signos se relacionan *in absentia*, por las asociaciones y las evocaciones que surgen a partir de ellos.¹⁶³ Omar Calabrese propone una aproximación a la estética semiótica: “La semiótica del arte se mueve a partir del presupuesto de que tanto la calidad estética como el juicio de valor sobre las obras sólo pueden nacer del objeto material que son las obras mismas.”¹⁶⁴ En este sentido, la obra de arte es un objeto perceptible que se reduce a un artefacto comunicativo; en síntesis, se considera al arte como lenguaje. Es pertinente recordar que una de las fuentes de la estética semiótica de Morris es el pragmatismo americano, con filósofos como John Dewey, quien escribió en su libro *Art as Experience* (1934): “El arte es un tipo de lenguaje más universal de cuanto pueda serlo la lengua hablada.”¹⁶⁵ En la línea del estructuralismo francés, Roland Barthes va a desarrollar una estética semiótica aplicada a una semiología literaria, estudia cómo hacer inteligible o significativo lo cotidiano, cómo hacer significativo

¹⁶² F. de Saussure, *Curso de lingüística general* (1916). México, Origen/Planeta, Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, trad. Mauricio Armiño, 1985, p. 29.

¹⁶³ Beuchot, *La semiótica*, pp. 159-160.

¹⁶⁴ O. Calabrese, *El lenguaje del arte* (1985). Barcelona, Paidós, trad. Rosa Premat, 1987, p. 77.

¹⁶⁵ Citado en íbid, p. 83.

lo insignificante; por eso analiza sobre todo lo no dicho, o lo que queda implícito o atemático.¹⁶⁶ Aunque tal vez el máximo exponente de la estética semiótica sea Umberto Eco, desde su libro *Obra abierta* (1962); donde plantea que una obra de arte es definitiva y cerrada en su forma y como organismo perfecto desde la concepción del autor, pero al mismo tiempo es *abierta* en su recepción, con la “posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada”¹⁶⁷, ya que cada “usuario” tendrá una respuesta distinta debido a su particular idiosincrasia. Eco nos dice que éste sería el sentido metafórico, pero la poética de la obra *abierta*: “tiende, como dice Pousseur, a promover en el intérprete ‘actos de libertad consciente’, a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una *necesidad* que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada.”¹⁶⁸ También puede considerarse a Calabrese como un cultivador de la estética semiótica, sobre todo en su libro *La era neobarroca*.

Me parece pertinente ahora hacer alusión a ciertas categorías estéticas que tienen relación con la semiótica del arte, comenzando con el *kitsch* y el efecto estético. Clement Greenberg en su famoso ensayo “Vanguardia y *kitsch*” (1939)¹⁶⁹, coloca a la vanguardia como emanada de la clase dominante y culta, en todo caso como la cultura genuina; mientras que el *kitsch* le corresponde a la masa ignorante, a la cual sólo le queda consumir una cultura sucedánea. La vanguardia opera transformaciones e innovaciones en el arte, el *kitsch* se apropia y asimila estas novedades después de haberlas domesticado. El *kitsch* se produce en masa para un público genérico, es producido por la industria cultural para responder a los imperativos de la cultura de masas. Dice Greenberg que el *kitsch* está en camino de convertirse en la cultura universal, “la primera en la historia”. La razón de esto es que el *kitsch* puede disfrutarse sin el esfuerzo exigido por el arte genuino, del cual el *kitsch* es una mera imitación. Greenberg comenta: “Allí donde Picasso pinta *causa*, Repin pinta *efecto*.” Este pintor ruso producía una obra realista que ya daba por hecho el efecto en

¹⁶⁶ Beuchot, *La semiótica*, pp. 161-163.

¹⁶⁷ Eco, *Obra abierta* (1962-1967). México, Editorial Planeta- Agostini, trad. R. Berdaguer, 1984, pp. 65-66.

¹⁶⁸ *Ibid*, p. 66.

¹⁶⁹ C. Greenberg, *Arte y cultura* (1961). Barcelona, Paidós, trad. Justo G. Beramendi, 2002, pp. 15-33

el espectador, por eso el *kitsch* “es arte sintético.” Por su parte, Eco analiza el *kitsch* identificándolo con el mal gusto¹⁷⁰ (en arte), al que define como “prefabricación e imposición del efecto.” Se trata de provocar un efecto sentimental, el cual es buscado de manera premeditada a través de ciertas fórmulas y recetas extraídas del arte; sería el caso de un mensaje redundante en el que el estímulo es reforzado por la repetición y la acumulación. El *kitsch* se articula como una comunicación artística que simplemente obliga con fuerza al espectador a advertir un determinado efecto, cuya emoción se supone como la raíz del goce estético. Dice Eco que el *kitsch* “se nos presenta como una forma de mentira artística.” También Eco lo relaciona con la cultura de masas, y por lo tanto con la cultura de consumo. Así, la definición que propone Eco del *kitsch* sería: “comunicación que tiende a la provocación del efecto.” En cambio para Giulio Argan, el *kitsch* es uno de los momentos en que lo artístico se separa de lo estético. Volveremos sobre este problema en el capítulo 3 de este estudio.

Otra de las categorías es lo banal y la insignificancia, donde la banalidad carece en sí misma de valor estético, pero es justamente la inmanencia del objeto, el aspecto trivial de la realidad, lo que se estetiza a partir de considerar a la apariencia como un signo de la realidad. Desde un enfoque fenomenológico el objeto es presencia y no representación, pero en el momento que se utiliza para representar, en este caso a la realidad, se pretende evocar una “poética” de lo banal, como si de pronto la banalidad se mostrara con un nuevo aspecto, “más transparente”, cabe decir más insignificante y nulo. Desde un enfoque semiótico el objeto es signo de sí mismo y no símbolo, pero cuando se le concibe como signo es sólo desde su condición de significante y entonces la banalidad se presenta como la abolición del significado. Para Barthes la banalidad sería aquello sobre lo que no hay nada que decir, la realidad en su aspecto estúpido e insignificante. Sin embargo, la tendencia actual es el predominio de la banalidad en la cultura y su celebración. Por las condiciones históricas de una sociedad con una cultura de consumo, la banalidad ha invadido todo, incluso el arte, que la mantenía al margen como una cosa maldita; así lo señala Baudrillard en *La ilusión y la desilusión estéticas* (1994): “El arte se ha realizado hoy en todas partes. Está en los museos, en las galerías, pero también en la basura, en los

¹⁷⁰ Eco, *Apocalípticos e integrados* (1965). México, Tusquets, trad. Andrés Boglar, 7ª reimp., 2006, pp. 83-93.

muros, en las calles, en la banalidad de todas las cosas hoy sacralizadas sin ninguna forma de proceso. La estetización del mundo es total [...] nos enfrentamos a una materialización semiótica del arte.”

Otra categoría de interés es lo informe en tanto que es el sin-sentido, por su forma vaga e indeterminada, un estado descrito por Georges Bataille en el que “la forma significativa se disuelve debido a que ha perdido la fundamental distinción entre figura y fundamento, yo y otro”¹⁷¹. Lo informe es entendido por Bataille, el disidente del surrealismo bretoniano, como “un concepto que hace referencia a una forma disociada de todo tipo de belleza, orden, concepto y sentido”, y que Hal Foster relaciona con las imágenes fotográficas de Cindy Sherman, en las que presenta una escenografía de suciedad, de detritus, un “paisaje de descomposición y deshumanización que parece fagocitar el cuerpo humano”¹⁷². Cercano al caos, pero en definitiva más próximo al desorden provocado por la destrucción, algo que no puede constituirse en estructura y por lo tanto escapa al territorio de la forma, resistente a ella y con una tendencia hacia la entropía. Lo informe se resiste, ante todo, a ser asimilado por el lenguaje, y es en este sentido que está relacionado con lo abyecto y lo obscuro¹⁷³.

Lo abyecto, según Julia Kristeva: “... no es ni sujeto ni objeto, sino que antes uno aún no es (antes de la total separación de la madre) y después uno ya no es (como cadáver entregado a la objetualidad).”¹⁷⁴ Al respecto dice Hal Foster: “Estas condiciones extremas son sugeridas por algunas escenas de desastre, llenas como están de significantes de sangre menstrual y descarga sexual, vómitos y mierda, decadencia y muerte. Tales imágenes evocan el cuerpo vuelto del revés, lo de dentro fuera, al sujeto literalmente abyecto, expulsado.”¹⁷⁵ Así, señala Kristeva al asco por la comida como “la forma más elemental,

¹⁷¹ Hal Foster, *El retorno de lo real* (1999). Madrid, Akal, trad. Alfredo Brotons Muñoz, 2001, p. 153.

¹⁷² En Ana Maria Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (2000). Madrid, Alianza Forma, 7ª reimp., 2006, p. 506.

¹⁷³ H. Foster, *op. cit.*

¹⁷⁴ J. Kristeva, *Poderes de la perversión* (1980). México, Editorial Siglo XXI, trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman, 5ª ed., 2004.

¹⁷⁵ *Ibid*, pp. 152-153.

más arcaica de la abyección”. El asco de la suciedad, del deshecho, de la basura; la repugnancia, la repulsión y al fin el vómito que separa al sujeto de la impureza y de lo inmundo. La náusea que permite la expulsión de uno mismo en tanto que sujeto. Kristeva ve al cadáver, “el más repugnante de los deshechos”, como un objeto caído (*cadere*, caer), “lo que irremediablemente ha caído, cloaca y muerte”; entonces el cadáver “es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida.”; es el “yo” expulsado. Para Kristeva lo abyecto: “Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto.” (pp. 9-11). Foster comenta que lo abyecto es horror, sobre todo “el horror de la maternidad, del cuerpo materno hecho extraño e incluso repulsivo en la represión.” (Foster, *íbidem*). La abyección es un estado “en el que el significado se derrumba”, como dice la autora francesa, es “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas.” Kristeva separa a lo abyecto de lo siniestro, concibiendo a la abyección como más violenta, y como opuesta a lo sublime y a lo bello.

Lo obsceno y lo pornográfico son dos nociones que se asocian estrechamente, de modo que en un primer caso existe cierta identidad entre ambos términos, mientras que en un segundo caso hay cierta similitud pero con diferencias que los separan. Baudrillard dice que lo obsceno es la pérdida de la ilusión y de la escena, es donde lo real se muestra sin ambages: “El modo de aparición de la ilusión es el de la escena, el modo de aparición de lo real es el de lo obsceno.”¹⁷⁶ Hay una correspondencia con lo abyecto, cuando Baudrillard dice: “Lo que ya no produce ilusión es muerte, que inspira terror. Es lo que hace el cadáver [...] Este límite de la desilusión es el de la muerte.” (p. 53). El sociólogo francés declara que lo más verdadero que lo verdadero, eso es lo que se convierte inmediatamente en lo pornográfico. Ni en lo obsceno ni en lo pornográfico existe ya la distancia escénica. Baudrillard los empareja al escribir: “Eso es lo obsceno, lo más verdadero que lo verdadero, la plenitud del sexo, el éxtasis del sexo, la forma pura y vacía, la forma auténticamente tautológica de la sexualidad, (sólo la tautología es auténticamente verdadera) [...] es la redundancia mental del sexo, es la escalada de verdad que conduce al vértigo frío de la pornografía.” (p. 56). La hipervisibilidad de lo obsceno y de lo pornográfico, Baudrillard lo

¹⁷⁶ Baudrillard, *Las estrategias fatales*, p. 52.

reduce a esta fórmula: “Más visible que lo visible, eso es lo obsceno.” Mediante esta operación, la propia realidad al mostrarse en toda su banalidad y literalidad, deviene en pornografía: “Así es como a partir de ahora todo lo real ha pasado a la hiperrealidad porno” (p. 61). En cambio, Foster entiende que lo obsceno es distinto de lo pornográfico, y despacha en unas cuantas líneas lo que tanta tinta le costó al pensador francés. Para Foster, lo obsceno es “donde la mirada del objeto se presenta *como si no hubiera escena que montar, marco de la representación, pantalla*¹⁷⁷.” (Acerca de la pantalla a la que hace mención, se refiere al concepto “pantalla tamiz” de Lacan, del que nos ocuparemos en el capítulo 2 de este estudio). Luego, Foster se pregunta si “¿podría ser esta una de las diferencias entre lo *obsceno*, donde el objeto, sin escena, está demasiado cerca del espectador, y lo *pornográfico*, donde el objeto es puesto sobre la escena para el espectador, el cual queda de este modo lo bastante distanciado para ser su *voyeur*?” (pp. 156-157).

La simulación y la realidad tienen una relación sospechosa e incómoda. Los antecedentes remotos de simulacro se encuentran ya en Platón, en la distinción entre el mundo sensible como ilusorio y el mundo de las ideas en donde se encuentran los modelos o paradigmas de los cuales el mundo sensible es tan sólo un reflejo; en el Libro séptimo de *La República o lo Justo*, Platón expone la alegoría de la caverna como una metáfora de la condición humana, en esa cueva los cautivos viven esclavizados por la ignorancia y la limitación de sus sentidos, y lo único que conocen son las sombras (apariencias) de los objetos y de ellos mismos proyectadas en los muros de ese antro subterráneo; éste es el mundo sensible y esto es lo que los seres humanos creemos que es la realidad¹⁷⁸. Por si fuera poco, está el arte imitativo, mimético, que sólo reproduce en la plástica el mundo sensible, la apariencia mudable del ser, y en la poesía, los impulsos y pasiones del alma; copia de la copia, por eso Platón lanza su censura y expulsa a los artistas de la *República*¹⁷⁹. Aquí el simulacro es la apariencia y su imitación. En su versión posestructuralista, Gilles Deleuze se ocupa del simulacro en su libro *Lógica del sentido* (1969), en “donde nos dice

¹⁷⁷ Foster, *op. cit.*, p. 153 (cursivas del original).

¹⁷⁸ Platón, *op. cit.*, pp. 448-463.

¹⁷⁹ *Ibid*, Libro décimo, pp. 492-508.

cómo pensar el acontecimiento y el fantasma”¹⁸⁰. Nos dice Deleuze: “El simulacro implica grandes dimensiones, profundidades y distancias que el observador no puede dominar. Y es porque no puede dominarlas por lo que tiene una impresión de semejanza. El simulacro incluye el punto de vista diferencial y al espectador se le hace parte del simulacro, que se transforma y deforma según su punto de vista. En resumen, envuelto en el simulacro hay un proceso de enloquecimiento, un proceso de deslimitación.”¹⁸¹ Entonces –dice Foster– se produce un involucramiento del espectador que revela la confusión del yo y la imagen, del dentro y el fuera, en la fantasía consumista. Pero toca a Baudrillard el haber construido toda una visión del mundo contemporáneo desde el simulacro. Para el sociólogo francés, el simulacro precede a lo real, la generación de los modelos se anticipa a los hechos, la simulación “es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal.”¹⁸² Es así como “la metafísica entera desaparece”. Baudrillard nos advierte que no se debe confundir a la simulación con la copia, la imitación, ni con la reiteración, ni con la parodia, se trata de “una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo” (p. 11). Dice Baudrillard, “simular es fingir tener lo que no se tiene”, lo cual nos remite a una ausencia. Para este autor las imágenes son “asesinas de la realidad”, tienden a suplantarla y a proponerse como signo de lo que no tiene referencia. De este modo, la simulación “parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia”. Según Baudrillard, en la última fase de la imagen, ésta “no tiene que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro”. (pp. 17-18). Es el asesinato de la realidad y la desaparición de la ilusión en la realidad integral; paradójicamente lo real es producido y reproducido por la simulación, “y no es en sí más que un modelo de simulación.”¹⁸³ El arte también habría caído en la pura simulación, el arte en general “vendría a ser el metalenguaje de la banalidad.”, como dice Baudrillard en *Ilusión y desilusión estéticas* (p. 19).

¹⁸⁰ Michel Foucault, *Theatrum Philosophicum*, seguido de *Repetición y diferencia* (1970 y 1969). Barcelona, Anagrama, trad. Francisco Monge, 3ª ed., 2005, p. 23.

¹⁸¹ G. Deleuze, “Platón y el simulacro”, en *op. cit.*, p. 300. Citado por Foster, *op. cit.*, p. 149.

¹⁸² Baudrillard, *Cultura y simulacro* (1978). Barcelona, Kairós, trad. A. Vicens y P. Rovira, 7ª ed., 2005, p. 9.

¹⁸³ Baudrillard, *El crimen perfecto* (1995). Barcelona Anagrama, 3ª ed., 2000, p. 30.

La transestética es otro concepto que se debe a Baudrillard, y del cual me complacería exponer su relación con el dinero. Según este autor vivimos el momento “después de la orgía”¹⁸⁴, es decir, en la modernidad todos los campos de la cultura y lo social fueron liberados y por tanto se experimentó su realización; sin embargo, en lugar de haber alcanzado su plenitud, cada campo se expandió más allá de su propia esfera y por proliferación invadió todos los demás campos, lo que produjo la promiscuidad entre ellos y la indeterminación; así cada esfera entró en un proceso de des-definición al auto-trascenderse, esto dio lugar –según Baudrillard–, a las figuras de lo transestético, lo transexual, lo transpolítico, lo transeconómico, etc.; lo transestético sería cuando el arte está en todas partes (menos en él mismo), en el sexo, en la política y en la economía; lo transexual sería cuando el sexo está presente en todo (pero ausente en el sexo mismo), en el arte, en la política, etc., y lo mismo ocurre con las otras figuras. De este modo, “las cosas, los signos y las acciones, están liberadas de su idea, de su concepto, de su origen y de su final, entran en una autorreproducción al infinito”, así pierden todo sentido y se vuelcan hacia el vacío. Es lo que Baudrillard llama “el grado Xerox de la cultura”, donde la cultura se comporta como una “especie de semiologización mediática y publicitaria que lo invade todo”. Sobre el arte dice: “No se ha abolido en una idealización trascendente sino en una estetización general de la vida cotidiana, ha desaparecido en favor de una circulación pura de las imágenes, en una transestética de la banalidad.” Baudrillard decreta que el Arte ha desaparecido, pero por su proliferación. Al mismo tiempo, esto tiene su repercusión en el mercado del arte, también allí se verifica una escalada semejante, donde el valor ya no tiene referencia con la mercancía, en este caso con la obra de arte como la mercancía más cara, nada vale más que el arte porque este es el ámbito de la especulación pura. Ya no hay un juicio de valor, es lo que Baudrillard denomina como “éxtasis del valor”¹⁸⁵ La relación de la transestética con el dinero es interesante, porque, como dice Becker “el dinero aún es sagrado”, en nuestro tiempo “el dinero resulta difícil de analizar porque aún es un mito viviente, una religión”¹⁸⁶. Pero Georg Simmel lo analizó en su *Filosofía del dinero* (1900).

¹⁸⁴ Baudrillard, *La transparencia del mal*, pp. 9-19.

¹⁸⁵ Ibid, p. 25.

¹⁸⁶ Ernest Becker, *La lucha contra el mal* (1975). México, FCE, trad. Carlos Valdés, 1977, p. 130.

Estética relacional y su respectivo juego de signos, es el discurso teórico elaborado por Nicolas Bourriaud¹⁸⁷ para explicar el arte de los años noventa del siglo pasado. So pretexto de restablecer las relaciones humanas estranguladas por la sociedad del espectáculo a la que hizo referencia de manera crítica Guy Debord¹⁸⁸, el arte relacional es “el conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo.” Las relaciones sociales están mediatizadas por transacciones económicas, el dinero es el símbolo de esta interacción, pero Bourriaud ha descubierto el *modus operandi* de los artistas de fin de siglo, al concebir a la estética relacional como una “teoría estética que consiste en juzgar obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan.” Se trata de un arte que opera mediante signos, según la definición que el autor ofrece: “el arte es una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo con la ayuda de signos, formas, gestos u objetos.” Es el arte practicado como sociología porque está interesado en las formas de relación social, es también antropología porque se avoca a los signos y a las estructuras del arte como ritual social, y es sobre todo semiología, porque convierte a las propias relaciones humanas en formas vacías, en puros significantes y procesos de significación que rechazan sistemáticamente cualquier asunción del significado. Algunos ejemplos ofrecidos por el propio Bourriaud: “Rirkrit Tiravanija organiza una cena en casa de un coleccionista y le deja el material necesario para preparar una sopa thai. Phillippe Parreno invita a un grupo de gente a practicar sus hobbies favoritos un 1º de Mayo en la línea de montaje de una fábrica. Vanessa Beecroft viste de la misma manera y peina con una peluca pelirroja a unas veinte mujeres que el visitante sólo ve a través del marco de la puerta...” Según Bourriaud, la obra de arte funciona como un “intersticio social” y el artista contemporáneo es un “semionauta que inventa trayectorias entre signos”. A la sociedad del espectáculo que Debord criticó, le sucede una “sociedad de figurantes”, en donde cada individuo pasa del estado pasivo al participativo y entonces deviene en “figurante” del espectáculo, ya no sólo un consumidor.

¹⁸⁷ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional* (2006). Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, 2006.

¹⁸⁸ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (1967). Valencia, Pre-Textos, trad. J. Luis Pardo, 7ª ed., 2008.

Todas estas son modalidades de la estética del vacío y el nihilismo de la sociedad contemporánea. En un primer momento, concebí intuitivamente el concepto de “estética del vacío”, al tratar de enfrentarme de manera crítica con el arte contemporáneo, y desde luego, pensé ingenuamente haber inventado el término. En un segundo momento, descubrí que Juan García Ponce ya lo había empleado desde 1968, en su libro *La aparición de lo invisible*, donde habla de la estética del vacío y la pintura de Gustav Klimt¹⁸⁹. Su noción es distinta de la mía, pues García Ponce entiende a la estética del vacío como “la aceptación de una decadencia”, que formalmente se manifiesta en la obra de arte como una saturación del espacio, donde lo lleno da la impresión de aplanamiento, ya no se distingue la figura del fondo. García Ponce lo dice más claro: “De tanto representar, las obras ya no dicen ni siquiera su propia representación sino que la niegan. Su abigarramiento impide la distinción y se convierte en sinónimo de lo plano. De tan tupido, el bosque termina por parecer un desierto.” En la obra de Klimt se presiente cierto *horror vacui*, pues allí donde hay elementos decorativos hay un vacío evidente. Y en esta otra aproximación hay cierta cercanía con mi definición de estética del vacío: “El mundo se ha convertido en un escenario que sirve de pretexto para la multiplicación de las formas. *Detrás de ellas no hay nada.*” Destaco en cursivas lo que hay de similitud entre la noción de García Ponce y la mía: Son formas, pero *detrás de ellas no hay nada*. García Ponce asevera que “la auténtica estética del vacío consiste en convertir ese vacío en algo que se llena de sí mismo”, para hacer referencia que la pintura de Klimt y esta estética del vacío correspondían a su momento histórico, a las condiciones socioculturales de la Viena finisecular. Entonces, según García Ponce, en la pintura de Klimt “el símbolo y la alegoría quieren ser la representación de lo irrepresentable, de ese secreto último que al ser desentrañado nos deja sólo frente al vacío.” En este pasaje quiero hacer énfasis en los términos *símbolo*, *alegoría* y *vacío*, porque su relación está presente en la definición que voy a exponer. A este vacío provocado por la decadencia de los valores culturales que se hace manifiesto en la obra de Klimt, le sucede el “vacío metafísico” enunciado por Nietzsche al decir “Dios ha muerto”, y donde se hacía patente la crisis espiritual de Europa; influido por el filósofo alemán, Giorgio de Chirico expresará el terrible vacío en su pintura metafísica, en esas plazas

¹⁸⁹ Juan García Ponce, *La aparición de lo invisible*. México, Aldus, 2000, pp. 82-94.

desoladas donde el tiempo parece detenido; pero aquí el “vacío metafísico” tiene la función de un símbolo del dilema del hombre contemporáneo, y “representa un hecho psíquico de nuestro tiempo.”¹⁹⁰ Sin embargo, la secuela de ese vacío metafísico o espiritual se traduce en tiempos más recientes del capitalismo tardío en el vacío de la banalidad, de la superficie, y es el que se presenta en el arte contemporáneo.

Se debe discernir entre “estética del vacío” y “estética de lo vacío”, como una primera aproximación al concepto; cuando se habla “del vacío”, se piensa al vacío en abstracto; cuando se dice “de lo vacío”, se presenta lo vacío como una realidad física y objetiva, digamos, casi visual. La diferencia es entre un vacío abstracto como concepto, por lo tanto, la idea de vacío: “es el vacío”, y un vacío físico que es evaluado por los sentidos, un vacío perceptual: “aquello está vacío”. Si se tratara de éste último, el discurso sería demasiado evidente y bastaría con hacer una descripción de las obras en cuestión en las que se hiciera manifiesto un vacío perceptual. En el caso que nos interesa, no hay representación del vacío, no del vacío *per se*, ni se trata simplemente de un signo de lo vacío, sino de un signo del vacío: el significante.

Una primera definición de *estética del vacío*, es la desaparición del símbolo, y en su ausencia o en su lugar está el signo unívoco, monosémico, cuya relación entre significante y significado es directa, literal, signo y referente son análogos: lo que ves es lo que es. Pero en un segundo momento, signo y referente son lo mismo, ya no es representación sino presentación, en tal caso el significante predomina y el significado se anula. Aquí el discurso puede pasar de la relación paradigmática entre los signos (por los significados), a una relación sintagmática donde se forman las cadenas de significantes (prescindiendo del significado); entonces el discurso ignora la dimensión semántica y se propone como estructura de significación. También la desaparición del símbolo da lugar a la alegoría, la cual es un símbolo cuyo significado se ha vuelto convencional o es sólo una de las posibles interpretaciones de ese símbolo; así la alegoría es vista como fragmentos de representación y como juego de significantes. Cuando el discurso está circunscrito en el significante sin significado, el más idóneo es el signo como índice. En el primer caso, Craig Owens en “El

¹⁹⁰ Ver Aniela Jaffé, “El simbolismo en las artes visuales”, en Jung et al, *op. cit.*, pp. 257-259.

impulso alegórico” (1980), conecta la fragmentación posmoderna en el arte con el descentramiento posestructuralista en el lenguaje¹⁹¹, basándose en la noción de alegoría propuesta por Walter Benjamin en *El origen del drama barroco* (1928); ciertamente el arte posmoderno es alegórico por recurrir a las imágenes fragmentarias, en las apropiaciones tanto en la historia del arte como de los medios de comunicación de masas, pero sobre todo, como señala Foster, “por su impulso a la subversión de las normas estilísticas, a redefinir las categorías conceptuales, a desafiar el ideal moderno de totalidad simbólica... por su impulso a explotar la brecha existente entre significante y significado.” (p. 88). Owens enuncia las siguientes prácticas: “apropiación, especificidad para un sitio, impermanencia, acumulación, hibridación”. Foster ve el modelo de Owens problemático: oponer el impulso simbólico en la modernidad al impulso alegórico en la posmodernidad, pues ambos se complementan en la modernidad misma, en la definición de Baudelaire: “Por ‘modernidad’ entiendo lo efímero, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno, lo inmutable” (*El pintor de la vida moderna*, 1863). La textualidad posmoderna es el resultado de la ruptura posmoderna del signo. Según Benjamin el papel de la alegoría en la cultura moderna correspondería a la disolución del signo en términos de la forma-mercancía, como lo indica su aforismo “La devaluación del mundo de los objetos en la alegoría.”¹⁹² Se trataría de una dispersión alegórica como un juego de significantes. En el segundo caso, el signo como índice, en la presencia del cuerpo o el sitio, es un una marca a modo de huella que establece su significado mediante una relación directa con su referente. Rosalind Krauss en “Notas sobre el índice” (1977)¹⁹³, para discurrir sobre el arte de los años setenta del siglo XX, hace referencia al *readymade* de Duchamp como un signo “inherentemente ‘vacío’, cuya significación sólo es una función de este ejemplo concreto, garantizado por la presencia existencial de este preciso objeto.” (p. 219). Krauss relaciona al índice con el modificador, un término de Roman Jakobson, que se refiere a la categoría del signo lingüístico cuyo contenido de significación es precisamente estar “vacío”. Los índices, a

¹⁹¹ Citado por Foster, *op. cit.*, pp. 87-88.

¹⁹² Citado en *ibid*, p. 92. Walter Benjamin, “Central Park” (1939), *New German Critique* 34 (inv. 1985), p. 34.

¹⁹³ Rosalind E. Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (1985). Madrid, Alianza Forma, trad. Alfonso Gómez Cedillo, 2ª reimp., 2006, pp. 209-223.

diferencia de los símbolos, basan su significado en una relación física con sus referentes, pero son signos *intrínsecamente* vacíos.

En una segunda definición, la *estética del vacío* es “la concepción de la realidad como imagen o la reducción de la realidad a la imagen”; si la realidad es sólo lo evidente, sólo apariencia, únicamente presencia, entonces tiene un solo sentido y en esta tautología se vacía de sentido, es el sin-sentido. Si cualquier cosa puede ser arte, entonces la realidad entera es arte, porque se estetiza, y el arte desaparece por estar presente en todo y para ceder su lugar a la estética, entonces también todo es estético, no sólo transestético sino una estética de la desaparición como la que menciona Baudrillard o Paul Virilio¹⁹⁴, o una estética del silencio, donde lo mejor sería optar por abandonar el arte como Duchamp¹⁹⁵. Es el triunfo de la estética, como lo señala Yves Michaud, donde el arte se “volatilizó en éter estético”; la estética del vacío es “el espectáculo de la nada”¹⁹⁶, y como tal, una estética nihilista.

Aprovechando el “vacío semántico”, según el cual la palabra *arte* “se aplica a cualquier cosa”¹⁹⁷, así se culmina con la antiestética, como una estética negativa donde se invierten todos los valores, pues el arte contemporáneo situado entre el no-arte y el post-arte juega a la postura del anti-arte (que en definitiva termina por ser arte); así tanto anti-arte como antiestética terminan siendo oxímoron. Si la mierda ya es arte, entonces sí se ha llegado al otro extremo, la antiestética. Cuando Piero Manzoni, en 1961, con su *Merda d’artista*, vendió sus latas al peso del oro, estaba cruzando el límite del arte y la estética. ¿Qué decir de la obra del artista esquizofrénico David Nebreda? Su foto *Cara cubierta con mierda*, nos enfrenta con el asco. Recuerdo haber visto un performance involuntario, pero muy significativo: en vísperas de una navidad vi bajar a los trabajadores de un camión de la basura para comprar un pollo rostizado, uno de ellos llevaba este inolvidable mensaje impreso en su playera: “Cuando la mierda tenga valor los pobres nacerán sin culo”.

¹⁹⁴ Paul Virilio, *Estética de la desaparición* (1980). Barcelona, Anagrama, trad. Noni Benegas, 3ª ed., 2003.

¹⁹⁵ Susan Sontag, “La estética del silencio”, en *Estilos radicales* (1969). Madrid, Taurus, 1997, pp. 79-84.

¹⁹⁶ Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso* (2003). México, FCE, Breviarios, trad. Laurence Le Bouhellec Guyomar, 2007, pp. 11 y 26.

¹⁹⁷ Jacques Thuillier, *Teoría general de la historia del arte* (2003). México, FCE, 2008, pp. 17 y ss.

Capítulo 2: Historia (situación temporal de la obra de arte)

4 Genealogía (eje Duchamp / Warhol)

Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas.

Jorge Luis Borges, *La esfera de Pascal*

4.1 La modernidad antes de Duchamp

Es evidente que los acontecimientos recientes que dan forma al presente, no son independientes y tampoco accidentes fortuitos. Hay un devenir, una sucesión de acontecimientos y también una interrelación de los mismos a diferentes niveles. Hay un pasado que explica el ser del presente. La historia es la ciencia cuya dialéctica es la comprensión del pasado y la valoración del presente. Una historia que sólo revuelve los archivos del pasado sin ver consecuencias en el presente, es sólo historiografía. Un problema histórico es el arte, la obra de arte; hasta qué punto el arte puede ayudarnos a comprender una cultura del pasado y hasta qué punto el correlato histórico, con todas sus condiciones sociales y económicas, favorece la interpretación de la obra de arte en una época determinada. Ese objeto simbólico ya no tendrá el mismo significado para nuestro tiempo que el que tuvo en el suyo, sólo nos llegará la resonancia de su significación pasada. La historia no es sólo el *relato* del pasado, sino que “es siempre la captación e interpretación de un sentido que se busca en el pasado”¹⁹⁸, como declara Johan Huizinga; sin embargo, el humanista holandés considera necesaria una definición concisa: “Historia es la forma espiritual en que una cultura se rinde cuentas de su pasado.”¹⁹⁹ Así el concepto de la historia es indisoluble del concepto de la cultura, pues éste es el ámbito de la humanidad, su segunda naturaleza, creada por el ser humano quien es formado asimismo

¹⁹⁸ J. Huizinga, *El concepto de la historia* (1929). México, FCE, trad. Wenceslao Roces, 1977, p. 92.

¹⁹⁹ *Ibid*, p. 95.

por la cultura. Huizinga señala que “la división de la historia en periodos, aunque es indispensable, tiene un valor secundario, es siempre imprecisa y fluctuante y, hasta cierto punto, arbitraria” (p. 71). Esta división de la historia en periodos se considera como el remate del pensamiento histórico, la estructura de la Historia. Originalmente, en la Antigüedad donde todas las religiones tienen sus sistemas de ciclos y eones, esta división en periodos obedecía a la especulación cosmológica en la astrología. Pero con el advenimiento de la cultura cristiana, ya no es compatible una concepción cósmico-eónica del tiempo con sus repeticiones cíclicas. Con el cristianismo surge la idea de la sucesión de épocas y se transfiere de lo cósmico a lo histórico. Aquí también emerge la división de la historia universal en épocas, a partir de la idea de los cuatro imperios universales: Asiria, Persia, Macedonia y Roma. Los humanistas fueron los que concibieron la división de la historia en tres periodos, la Antigüedad idealizada, la Edad Media (el *medium aevum*) como una época intermedia y bárbara, y la Edad Moderna, que suponían un regreso al ideal clásico. El afán de algunos historiadores ha sido precisar los acontecimientos que marcarían los cortes entre los periodos, lo cual provocó el descrédito hacia el nombre de la Edad Media en particular, pues en comparación con la Antigüedad resulta muy heterogénea. Dice Huizinga que no se puede prescindir de los nombres de las épocas históricas, ya que están llenos de un sentido muy profundo que nos informa sobre estos periodos. Aconseja, en cambio, “renunciar sabiamente a toda pretensión de exactitud” (p. 81). Por otra parte, sorprende que Huizinga no tome en cuenta al periodo de la Prehistoria, ni siquiera lo menciona, cuando se trata de una etapa fundamental del surgimiento de la cultura y la sociedad. Así, propongo modestamente una división de la historia que contemple los siguientes cinco periodos: Prehistoria, Antigüedad, Edad Media, Edad Moderna y Poshistoria. El Paleolítico y el Neolítico representan el amanecer de la cultura, hay evidencias en objetos e imágenes. La civilización y la escritura son los logros de la cultura prehistórica y los instrumentos de desarrollo del periodo antiguo. La conciencia histórica es producto de la cultura cristiana, y el fin del imperio romano de Occidente en el siglo IV, es el comienzo de la Edad Media. El antropocentrismo y el humanismo que van de la mano del surgimiento de la burguesía, marcan el inicio de la Edad Moderna; la posmodernidad es su corolario. La Poshistoria, si hemos de aceptar ese término, es el momento en el que nos encontramos.

Haré una breve mención del sentido de cada época en relación con la cultura y el arte. Por ejemplo, la Prehistoria carece de la escritura y por lo tanto del registro de los hechos, su arte obedece a un impulso estético producido por la realidad, pero no existe la conciencia por parte de sus productores y receptores de que los objetos sean susceptibles de ser considerados arte, en todo caso se trata de objetos utilitarios y rituales. Si hay un antes, también debe ser posible pensar en un después: la Poshistoria; en los últimos años del siglo XX se produjo un desvanecimiento del concepto de la historia y el de historicidad, aduciendo a la imposibilidad de la reconstrucción de sentido alguno del pasado y reduciendo a la historia a un mero relato más entre otros, mientras que en el campo del arte, tanto productores como receptores conciben al mundo de los objetos en general como una expansión estética del arte en la realidad. En la Antigüedad nació la idea del arte, pero en su aspecto de técnica, de simple “modo de hacer”; los artistas eran vistos como artesanos que conocen su oficio. La Edad Media pretende recuperar la tradición clásica, pero para la cultura cristiana el arte tiene un sentido pedagógico y simbólico, es el medio de transmisión de la fe religiosa; los artistas que crean las imágenes son meros artífices y el público es una sociedad a la cual adoctrinar. En efecto, el sentido del arte moderno tiene su origen en el relato de la historia del arte a cargo de Giorgio Vasari, en la segunda mitad del siglo XVI.

Es justo en la Edad Moderna que se crea el paradigma del arte que se consolidó durante cinco siglos, del *Quattrocento* hasta fines del siglo pasado. Tal es el horizonte temporal de la Modernidad como época histórica y cultural, que une la tradición del pasado con un presente en constante cambio, en el que se producen rupturas y transformaciones inéditas. Los antecedentes remotos de la Modernidad pueden rastrearse hasta la aparición de la burguesía en la Baja Edad Media. Con la hegemonía de esta clase social y gracias al impulso de la economía por el comercio y por la creación de la Banca, se lleva a cabo el desarrollo del capitalismo del siglo XIV al XV, si por capitalismo se define “la conversión del trabajo de servicio en mercancía”, y por lo tanto también el control de la cultura por parte de la burguesía²⁰⁰. Para abarcar la historia de la Modernidad en toda su amplitud, Marshall Berman propone tres fases: la primera, que abarca de comienzos del siglo XVI hasta finales del siglo XVIII; la segunda, que comienza a partir de la revolución francesa, en

²⁰⁰ Ver Arnold Hauser, *op.cit.*, tomo 1, en “El arte burgués del gótico tardío” pp. 321-322.

la década de 1790, y que se extiende hacia fines del siglo XIX, y la tercera que se produce en el siglo XX²⁰¹. Sería Jean-Jacques Rousseau el primero en utilizar el término *moderniste* en el sentido que se empleará en los siglos XIX y XX²⁰². Asimismo, Berman plantea que la Modernidad es la dialéctica entre modernización y modernismo; una se refiere a los procesos sociales que mantienen un estado de perpetuo devenir, la otra alude a los valores y visiones que impulsan y emanan de dichos procesos. Así, la modernización se localiza en economía y política, mientras que el modernismo se encuentra en el arte y la cultura. En síntesis, se trata de la mezcla de las fuerzas materiales y espirituales de la Modernidad.

La primera fase se inicia con el Renacimiento, con la recuperación del pasado grecolatino, el clasicismo como la valoración de las formas bellas; el arte se desarrolla gracias al mecenazgo de la burguesía, los artistas alcanzan una posición social nunca antes vista en la historia, pues sus obras son estimadas como creaciones nacidas de la genialidad. Mientras que al final de esta fase se encuentran la Ilustración y el arte neoclásico; la Ilustración representa la toma de conciencia de la Modernidad como época histórica y su correspondiente programa de desarrollo para transformar el mundo al servicio de la humanidad. La segunda fase es una consecuencia directa de las ideas de la Ilustración como antecedente de la revolución francesa, la cual representa la puesta en práctica del proceso de emancipación de la sociedad a cargo de la burguesía, lo que en definitiva significaba el control político en manos de esta clase social. El mismo ideal de libertad que alimentó a la revolución francesa fue el aliento que dio vida al Romanticismo. En este movimiento, los artistas se liberaron de la razón para expresar los sentimientos contenidos en la subjetividad, lo cual sin duda, puede ser visto como una evasión de la realidad por el carácter introspectivo, místico y fantástico del Romanticismo. Hacia el último cuarto del siglo XIX, el simbolismo recupera el espíritu romántico profundizando en el onirismo, en el misticismo y en la concepción de la mujer como *femme fatal*, como respuesta a la industrialización de Europa y a la pérdida de valores espirituales. Nietzsche es, en consecuencia, el filósofo simbolista por excelencia, al sentenciar “la muerte de Dios” en

²⁰¹ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (1982). México, Siglo XXI editores, trad. Andrea Morales Vidal, 2ª ed., 1989, pp. 2-3.

²⁰² Citado en *ibidem*.

boca de su profeta Zaratustra. El nihilismo nietzscheano sólo hace evidente el vacío espiritual que marcará al siglo XX. Por esta causa, Alfred Müller-Armack lo llamó “el siglo sin dios”. En esta época es cuando cobra sentido la definición de Baudelaire sobre la Modernidad como discurso estético. Otro concepto de Modernidad, que proporciona sus fundamentos y aclara su sentido, es el que comenta Josep Picó: “La modernidad, o proceso histórico de modernización, se había presentado desde sus comienzos como el proceso emancipador de la sociedad, tanto desde la vertiente burguesa como desde su contraria, la crítica marxista. La primera se alimentó de los postulados de la revolución francesa, las doctrinas sociales del liberalismo inglés y del idealismo alemán, mientras que la segunda nace con la economía política de Marx y se extiende por todo el neomarxismo hasta la teoría crítica alemana.”²⁰³ Es decir, se trata del “proyecto filosófico” de la Modernidad emanado de la Ilustración. La última fase es el apogeo del arte moderno, su despliegue a través de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. El influjo romántico se extendió hasta el expresionismo y habría de alcanzar al surrealismo que Breton edificó sobre la base de la irracionalidad dadaísta y la teoría psicoanalítica de Freud. Al término de la Segunda guerra mundial, Estados Unidos lleva a cabo el “rapto del arte moderno” y traslada la sede del arte mundial de París a New York. El expresionismo abstracto se constituye en la escuela de New York. Ya en la década de los sesenta se vislumbra el agotamiento de la vanguardia crítica y se percibe a las corrientes de esta década como posturas reaccionarias del arte; neovanguardias, para distinguirlas de las vanguardias históricas, y posvanguardias para señalar su carácter conservador y su declinación de la utopía. La posmodernidad es la “crítica a la Modernidad”, el descrédito a todos sus valores (modernismo) y los excesos de la política y la tecnología (modernización en forma de totalitarismo y en la hiperproducción capitalista de las sociedades posindustriales); en ese sentido el posmodernismo es, como dice Fredric Jameson, “la lógica cultural del capitalismo tardío”. El posmodernismo en el arte tiene su auge en la década de los ochenta, y como dice Robert Venturi, los objetos posmodernos son: “Elementos que son híbridos más que ‘puros’, comprometidos más que ‘claros’, ambiguos más que ‘articulados’, perversos y también ‘interesantes’.”²⁰⁴

²⁰³ J. Picó (comp.), *Modernidad y postmodernidad*, en Prefacio. Madrid, Alianza, 1988, p. 9.

²⁰⁴ Citado en Arthur C. Danto, *El fin del arte* (1997). Barcelona, Paidós, trad. Elena Neerman, 1999, p. 34.

Ahora bien, quiero tocar dos tópicos que tuvieron gran importancia para el arte del siglo XX: la muerte del arte y la crisis de la representación. Hegel es el profeta de la “muerte del arte”, aunque esta idea no debe tomarse en sentido literal; en primer lugar porque Hegel considera que “el mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y el de la historia”²⁰⁵, y en segundo, porque el filósofo alemán, piensa que “considerado en su destinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado”²⁰⁶, y en tercero, porque Hegel verá a su tiempo como artísticamente decadente, y al arte de su época, el Romanticismo, como una liberación total de la subjetividad. Cuando desarrolla las tres formas de arte, plantea que en la forma simbólica no se produce una adecuación con la Idea, debido a que la forma es aún abstracta e indeterminada, no hay una fusión de la forma y la idea; mientras que en la forma clásica el arte ha alcanzado su perfección: el espíritu como sujeto libre ha encontrado la manifestación exterior que le conviene, es la armonía entre forma e idea; finalmente, en la forma romántica el espíritu trasciende la forma exterior por ser limitada, se rompe la unidad del arte clásico, porque el espíritu absoluto o infinito “sólo encuentra en el mundo interior de la conciencia su verdadera unidad”; dice Hegel que “el arte romántico reproduce la separación del fondo y la forma por el lado opuesto al simbólico.”²⁰⁷ El nuevo problema del arte, para Hegel, es “representar la vuelta del espíritu sobre sí mismo y la conciencia reflexiva de Dios en el individuo.” (p. 161); pero Hegel señala que la característica del *arte moderno* es que ya no teme representar a lo *real* con sus imperfecciones y defectos, de modo que “lo bello ya no es lo esencial, lo feo ocupa un lugar más amplio en sus creaciones”, la fealdad constituida por objetos indiferentes o vulgares “sólo tienen valor en tanto que se refleja en ellos los sentimientos del alma.” (p. 165). Para Hegel, el término de la época romántica está marcado por el carácter accidental de los elementos interior y exterior del arte y su separación, “lo cual entraña la ruina del arte.” (pp. 166-167). Hegel, dice que cuando el arte ha manifestado plenamente las concepciones de la humanidad, ha terminado su misión con relación a cada pueblo, a cada momento de la historia; sin embargo, Hegel observa que en su tiempo “el

²⁰⁵ Hegel, *op. cit.*, p. 32.

²⁰⁶ Citado por Oliveras, *op. cit.*, p. 224. Ver Hegel, *Lecciones de Estética*. Madrid, Akal, 1989, p. 14.

²⁰⁷ Hegel, *De lo bello y sus formas*, p. 141.

arte se ha transformado en un libre instrumento que todos pueden manejar convenientemente, conforme a su talento personal”: el artista “está así por encima de todas las ideas y formas consagradas.” (pp. 214-215). Así, todas las formas, todas las ideas están al servicio del artista que “ya no está obligado a encerrarse en una forma particular de arte”. Es por esta última aseveración que Elena Oliveras declara a la profecía hegeliana sobre la muerte del arte, como una posible “premonición de los profundos cambios que transformaron el arte del siglo XX, en particular los que impuso la incorporación del *ready-made*.”²⁰⁸ Ya que el propio Hegel contemplaba una etapa “después” del arte, al finalizar el arte romántico: “De este modo, el *después* del arte consiste en el hecho de que el espíritu alberga la necesidad de satisfacerse sólo en lo interno propio suyo en cuanto verdadera forma de la verdad [...] La nuestra es una de tales épocas.”²⁰⁹ Dice Oliveras que el carácter de pasado del arte no supone en Hegel ningún fin histórico del arte, por el contrario, se trata de una franca liberación; por lo cual, no sólo es posible hablar de una muerte del arte, en tanto que pasado del arte, sino que incluso el arte continúa vivo (pp. 228-229).

Un primer acercamiento a la crisis de la representación sería el lugar común en el que se asocia el advenimiento de la fotografía con una posible “muerte de la pintura”; habría en esta suposición la idea de la competencia de los medios para alcanzar un grado de imitación de la naturaleza con la mayor fidelidad. Históricamente, esto no ocurrió así, y los impresionistas no sólo expusieron en el estudio del fotógrafo Nadar (en 1874), sino que vieron que la pintura se liberaba de la mimesis académica para articular un lenguaje plástico a partir de los valores formales. Para Benjamin, la aparición de la fotografía y la posibilidad de reproducir exactamente la realidad por medios mecánicos conduce a la decadencia de la representación, y entonces como reacción surge *l'art pour l'art*, que culmina con el esteticismo (el arte es su propio tema). Pero Peter Bürger critica esta tesis de Benjamin, y señala que el nacimiento de *l'art pour l'art* se debe a que “en la sociedad burguesa desarrollada, la obra de arte pierde progresivamente su función social.”²¹⁰

²⁰⁸ Oliveras, *íbid.*

²⁰⁹ Citado en *íbid.*, p. 222. Ver Hegel, *Lecciones de Estética*, p. 79.

²¹⁰ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (1974). Madrid, Península, trad. J. García, 3ª ed., 2000, pp. 78-79. Ver W. Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (1936). México, Ítaca, 2003.

4.2 *El ready-made y la ironía crítica*

La crisis de la representación dio lugar a la invención de estrategias para que el arte superara el conflicto con la sociedad burguesa del capitalismo de principios del siglo XX. La vanguardia rechaza la idea de arte como representación y en su lugar desarrolla una deconstrucción de la representación misma. La vanguardia histórica, como la llama Bürger, ataca a la institución burguesa del arte y a la separación del arte y la praxis vital, y en cambio propone las prácticas antiartísticas para integrar el arte en la vida²¹¹. La postura política de las vanguardias se expresa de modo evidente en sus manifiestos, en los cuales, a manera de programa, se establecían los postulados que articulaban su concepción particular, en la que cada ismo postulaba su propia definición de arte. El sentido de la vanguardia histórica es el de la ruptura constante, el discurso de lo nuevo y el impulso hacia la utopía; para Adorno, lo nuevo en el arte moderno es la ruptura con la tradición; mientras que la utopía “es algo negativo frente a lo existente y está sometido a lo existente”, es decir que en el arte no se ha cumplido la utopía, pues significaría el final temporal del arte, tal como lo anunciaba la profecía de Hegel; por eso el arte persigue la utopía, “el arte tiene que ser y quiere ser utopía.”²¹² Esta es la relación dialéctica entre vanguardia y utopía.

Es posible conjeturar que de esta ruptura se engendró el anti-arte, cuyo método fue la ironía crítica, es decir, la destrucción progresiva de la tradición del arte en su totalidad mediante un proceso crítico de la sociedad burguesa y su arte. Por ello, resulta conveniente comentar el *principio* de ironía según Hegel, en el cual “el individuo que vive en artista conserva sus relaciones y su manera de vivir con sus prójimos y semejantes, pero, como genio, mira todas estas relaciones, y en general el conjunto de los afanes humanos, como algo profundamente insignificante. Trata todo esto irónicamente.” Dice Hegel: “La vanidad y la nihilidad de todas las cosas exceptuando el Yo, es la primera fase de la ironía”²¹³. Lo que ocurre con la ironía es que todo lo que es grandioso y verdadero para el ser humano “está representado como una pura nada.” (p. 54). Ni el bien ni lo justo se toman en serio, se

²¹¹ Bürger, *op. cit.*, pp. 100-110.

²¹² Adorno, *op. cit.*, pp. 50-51. Cfr. Bürger, *op. cit.*, pp. 117-123.

²¹³ Hegel, *Lo bello y sus formas*, pp. 52-53.

destruyen y aniquilan por sí mismos. La ironía difiere de lo cómico, porque en éste se destruye lo que es realmente nulo.

El *collage* fue una de estas estrategias de deconstrucción de la representación, Picasso lo empleó por primera vez en la obra *Naturaleza muerta con rejilla de silla*, de 1912; el *collage* como estrategia formal del cubismo sintético juega con la reversibilidad de la relación figura/fondo y la continua transposición entre forma negativa y forma positiva. A este respecto dice Rosalind Krauss: “Y este recurso formal deriva del control de la estructura de significación por parte del *collage*: no hay ningún signo positivo sin el ocultamiento o negación de su referente material.”²¹⁴ Para esta autora, el *collage* es el primer ejemplo en las artes pictóricas de algo semejante a una exploración sistemática de las posibilidades de representación por medio del signo. Krauss explica que “el núcleo del *collage* como sistema signifiante es la adhesión de fragmentos, la disposición de un plano sobre otro plano.” Krauss señala que “en el sistema del *collage*, todas las restantes premisas se transforman en los objetos ausentes de un grupo de signos.” Para la autora estadounidense, el *collage* “establece, en definitiva, un metalenguaje de lo visual.”²¹⁵

El invento del *readymade* destruye no sólo la función de la representación sino las nociones de obra y de autor, pues el objeto ya no es representado sino presentado, el objeto no es creado ni producido o realizado por Duchamp, tan sólo su firma sobre el objeto hecho en serie convierte al urinario o a la rueda de bicicleta en obra de arte, por lo que el acto de provocación ocupa el puesto de la obra; se pregunta Bürger: “¿No estará, pues, en decadencia la categoría de obra?”²¹⁶ Quisiera citar diversas ideas de Octavio Paz sobre el artefacto de Duchamp²¹⁷: “El *ready-made* enfrenta a esta insignificancia su neutralidad, su no-significación. Por tal razón no debe ser un objeto hermoso, agradable, repulsivo o siquiera interesante. Nada más difícil que encontrar un objeto neutro [...] el *ready-made* pierde bruscamente todo significado y se transforma en un objeto vacío, en cosa en bruto [...] Duchamp muestra la negatividad del objeto manufacturado [...] La inyección de ironía

²¹⁴ R. Krauss, *op. cit.*, p. 51.

²¹⁵ *Ibid*, p. 54.

²¹⁶ Bürger, *op. cit.*, p. 113.

²¹⁷ O. Paz, *op. cit.*, pp. 32-38.

niega a la técnica porque el objeto manufacturado se convierte en *ready-made*: una cosa inservible.” Aunque Duchamp limitó su producción, hoy en día se ve proliferar por doquier.

Dadá es anti-arte, la negación de la institución burguesa del arte, la negación de la sociedad burguesa en su totalidad, la negación absoluta de la razón (una razón positivista que había creado falsos mitos); como dice De Micheli: “el irracionalismo psicológico y metafísico del que brota el expresionismo, en el dadaísmo se convierte en el eje metódico de un nihilismo sin parangón.”²¹⁸ Ante la irracionalidad que significaba la Primera guerra mundial, el dadaísmo desarrolló una voluntad de destrucción hacia el arte y la sociedad, con unos medios más radicales que los empleados por el expresionismo. Dadá quiere destruir la belleza eterna y la eternidad de los principios, las leyes de la lógica y la inmovilidad del pensamiento, y en cambio busca la libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato, actual y aleatorio, la contradicción, la anarquía contra el orden y la imperfección contra la perfección²¹⁹. De acuerdo a su rigor negativo, está contra el arte moderno y acusa a los movimientos (expresionismo, cubismo, futurismo y abstraccionismo) de ser sucedáneos de lo que ha sido destruido o está a punto de serlo. A Dadá le interesa más el gesto que la obra, la provocación y el escándalo son las estrategias preferidas para expresar su inconformidad, y en este sentido va más allá de la noción de movimiento para convertirse en un modo de vida. Una de las tesis de Bürger es la afirmación de que con los movimientos de vanguardia “el subsistema artístico alcanza el estadio de la autocrítica.” También para Bürger, el dadaísmo es el más radical de los movimientos de la vanguardia europea, pues “ya no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la *institución arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa.”²²⁰ Lo que este autor concibe como *institución arte* es el aparato de producción y distribución del arte y las ideas que sobre el arte dominan en una época y que determinan su recepción. Por su parte, Heinz Holz señala que Dadá fue rebelión, no estilo: “fue más un movimiento de agitación que un movimiento artístico.”²²¹ Dadá proclamó el anti-arte, pero sus intenciones no fueron artísticas, sino políticas.

²¹⁸ De Micheli, *op. cit.*, p. 134.

²¹⁹ Ibidem.

²²⁰ Bürger, *op. cit.*, p. 62.

²²¹ Hans Heinz Holz, *De la obra de arte a la mercancía* (1972). Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p.70.

Kurt Schwitters adaptó el *collage* a las premisas dadaístas en su propuesta personal bautizada por él como *Merz* (sílabas intermedias de *Kommerzbank* –Banco de comercio-). En el surrealismo de Max Ernst encontramos la conversión de los principios formales del dadaísmo en constitutivos plásticos. Ernst es considerado por Aragon como el inventor del fotomontaje²²², pues el artista alemán fue el que desarrolló plenamente las posibilidades del fotomontaje dadaísta puro desde 1919. Rosalind Krauss advierte que no es posible encontrar una definición intrínseca del surrealismo en la pintura, pero sí en la fotografía, ya que los valores formales de la pintura surrealista no son homogéneos, al oscilar entre una tendencia hacia lo abstracto en el caso de la obra pictórica de Miró y una dirección opuesta hacia el realismo de Magritte y Dalí, por lo que no se puede hablar de un estilo surrealista propiamente. Aunque el mismo Breton quiso articular esta definición a partir de la conciliación de estas dos direcciones opuestas en la relación del surrealismo y la pintura, y que él vinculaba con los polos del automatismo y el sueño. Breton otorgaba una supremacía de la visión sobre los demás sentidos y por lo tanto a la representación que es el marco de la Belleza convulsa y médula del surrealismo. Pero Breton era contradictorio y parecía otorgar la supremacía a la escritura automática. Las revistas del surrealismo contenían muestras de escritura automática y registros de sueños, textos que iban acompañados de fotografías, en su mayoría de Man Ray. El procedimiento fotográfico del surrealismo mostraba la paradoja de la realidad convertida en signo, “la realidad como representación” de la Belleza convulsa²²³. Breton desconfiaba de la “plasmación de imágenes oníricas al modo de engañosas naturalezas muertas”²²⁴, es decir que desconfiaba del *trompe l’oeil* de la pintura; como en el caso de *El juego lúgubre* (1929) de Dalí, en la que representa un personaje en calzoncillos embarrados de excremento, Breton se disgustó a causa de los elementos escatológicos. Años después, Dalí comentaba que los surrealistas rechazaron la mierda, cuando desde el punto de vista del psicoanálisis se trataba de un presagio del oro, es decir, de la fortuna en dinero que ganaría Dalí con la venta de sus obras, y por lo cual Breton lo denominó con el anagrama “Avida Dollars”. La postura de Dalí es antecedente de Warhol.

²²² De Micheli, *op. cit.*, p. 143.

²²³ R. Krauss, *op.cit.*, pp. 101-132.

²²⁴ *Ibidem*.

La locura simulada de Dalí, congruente con su método paranoico crítico y con la irracionalidad del surrealismo, pero puesta a evidencia en su reiterada frase: “la única diferencia entre un loco y yo, es que yo no lo soy”, corresponde con la postura de absoluta banalidad de Warhol, en cuanto a estrategia de imagen de un artista construida a modo de mitología personal. Esta pose de artista loco y genial contribuyó al éxito de Dalí y por ende le reportó importantes sumas de dinero; mientras que la pose como el más banal fue la que le funcionó a Warhol en el contexto de la sociedad consumista estadounidense, y por la cual también obtuvo copiosas ganancias. Según Hal Foster, hay dos “narraciones edípicas”²²⁵, la que va de Picasso a Pollock y que corresponde al arte moderno, y la que va de Duchamp a Warhol y que toca al arte posmoderno. Ciertamente Duchamp sienta las bases para la neovanguardia, cuya estafeta recogerá Warhol como el artista más influyente de fin de siglo; pero hay que reconocer un nexo de mayor afinidad entre Dalí y Warhol, no sólo en la pose sino incluso en lo artístico, pues la famosa imagen *pop* de Marilyn Monroe tiene su claro antecedente en la pintura de Dalí, *Rostro de Mae West (pudiendo ser utilizado como apartamento surrealista)*, realizada entre 1934 y 1935.

Otro artista intermedio en la genealogía Duchamp/Warhol es John Cage. De hecho, es justo decir que hay más afinidad entre Duchamp y Cage, pues, definitivamente, ambos apostaron por el silencio como postura crítica ante el mundo, la sociedad moderna y su arte. Después de haber destruido el arte con sus contados *ready-made* y el *Gran vidrio*, Duchamp se dedicó a jugar ajedrez, y en congruencia abandonó el arte. Cage se declara anarquista en un diario escrito entre 1965 y 1967²²⁶, en dicho texto desarrolla un programa que evoca la lectura de *El único y su propiedad* de Max Stirner, obra principal del anarquismo individualista. Cage actualiza la utopía de la vanguardia histórica, cuando declara: “El arte ha difuminado la diferencia entre el arte y la vida. Dejemos ahora que la vida difumine la diferencia entre la vida y el arte [...] El arte está a punto de incorporarse a su verdadero destino: la vida.”²²⁷ La postura neodadaísta de Cage se caracteriza por la utilización del azar, de sonidos “no artísticos” y del silencio por su asimilación del zen. A

²²⁵ H. Foster, *op. cit.*, p. XI.

²²⁶ A. Reszler, *op. cit.*, p. 106.

²²⁷ *Ibid*, p. 107.

su vez, Cage será el precursor de una nueva manifestación artística surgida en los años cincuenta en Estados Unidos: el *happening*. De hecho, los conciertos de Cage en el *Black Mountain College*, realizados en 1951 y 1952 pueden ser considerados como *happenings* o como su antecedente inmediato. En 1959, Allan Kaprow realizó el primer *happening* en la galería Reuben de New York, titulado posteriormente *18 happenings in 6 parts*. En su interpretación anarquista del *happening*, Jean-Jacques Lebel escribe: “El arte debe ser vivido por todos, y no por uno, es decir, no como un espectáculo experimentado pasivamente, sino como un juego en el que se arriesga la vida.”²²⁸ En el *happening* el sentido único queda abolido, ya no existe solamente la posición del observador sino del que interactúa y también es observado. Kaprow reconocía su deuda con la pintura de acción de Pollock, en la cual era más importante el acontecimiento que el resultado, pero el *happening* es la superación del medio pictórico por la heterogeneidad de los medios combinados de una manera azarosa que se articulan conforme la participación espontánea del público que se desenvuelve en su espacio y tiempo vital. A veces vinculado con una nueva forma del teatro, sobre todo por la influencia del surrealismo y del “teatro de la crueldad” de Antonin Artaud; aunque son evidentes los efectos psíquicos de *shock* por la crueldad absurda que afecta al espectador como un *shock* provocativo, hay una clara diferencia con la acción teatral en la que se escenifica una acción, mientras que en el *happening* hay una escenificación del material y medios a la manera de un *collage* donde se introduce la acción humana²²⁹. Kaprow inventó el término “postarte” como una nueva categoría visual que sitúa a lo banal por encima de lo enigmático, a lo escatológico por encima de lo sagrado y a la inteligencia por encima de la creatividad; a modo de definición Kaprow decía: “una obra [...] inserta en actividades y contextos que de ningún modo sugieren el arte [...] la práctica de tal arte que no es percibida como arte, no es tanto una contradicción como una paradoja.”²³⁰ Al respecto comenta Donald Kuspit: “El postarte es un arte completamente banal, un arte inconfundiblemente cotidiano, ni *kitsch* ni arte elevado, sino un arte intermedio que confiere *glamour* a la realidad cotidiana mientras finge

²²⁸ Citado en *ibid*, p. 110.

²²⁹ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto* (1986). Madrid, Akal, 8ª ed., 2001, pp. 194-196.

²³⁰ Citado en D. Kuspit, *El fin del arte* (2004). Madrid, Akal, trad. Alfredo Brotons Muñoz, 2006, p. 66.

analizarla. El postarte afirma ser crítico de la realidad, pero de hecho es, sin saberlo, connivente con ella.”²³¹

Cage tuvo también un papel importante en la formación del pintor Robert Rauschenberg, quien a su vez fue “maestro” de Kaprow. Se considera que Rauschenberg desempeñó una función relevante en la transición del expresionismo abstracto al *pop art*, pues sus obras de la segunda mitad de los años cincuenta muestran una filiación con el *action painting* por el manejo azaroso de la pintura y los materiales, pero al mismo tiempo están ya presentes los elementos que prefiguran el *pop* estadounidense, como la incorporación de objetos y productos comerciales como la coca-cola; por lo que se señala entonces, tanto a Rauschenberg como a Jasper Johns como los iniciadores del *pop*, sobre todo porque en sus obras se hacen presentes objetos que hacen referencia a la cultura capitalista. También son claras las influencias del dadaísmo y el surrealismo en su obra, pues es evidente el nexo con los *collages* de Schwitters y el *objet-trouvé* surrealista con los cuales conforma lo que Dorfles llama el “cuadro objeto”²³², bautizado por el propio Rauschenberg como *combine-painting*, y que cae dentro de la categoría del *assemblage*, en el cual se incluyen objetos diversos, imágenes y textos. Esta fase es la que se conoce como neodadaísta y *pre-pop*; de hecho se consideraba al *pop* como un simple retorno al dadaísmo, aunque ya nada tiene que ver con el “nihilismo y la negatividad dadaísta.”²³³ Dice Marchán Fiz que en el *pop*, desde el punto de vista formal, la obra asume la apariencia del objeto, pero también el objeto real puede asumir la apariencia de obra: “En este momento el representativismo alcanza la situación teórica límite.” A lo que Jasper Johns ha denominado la “crisis de identidad”²³⁴. El *ready-made* de Duchamp era una crítica contra la obra de arte como fetiche, pero en el arte objeto del *pop*, desde las *combine-paintings* de Rauschenberg, el objeto proveniente de la producción de consumo es propuesto desde su aspecto fetichista. En las imágenes que emplea se encuentran los fragmentos provenientes de la historia del arte o fotografías que hacen alusión a los mitos de masas, como en el caso

²³¹ Ibid, p. 81.

²³² G. Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy* (1965). Barcelona, Labor, trad. F. Gutiérrez, 1973, p. 74.

²³³ Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 37.

²³⁴ Ibid, p. 38.

de la imagen de Kennedy; la relación entre estos fragmentos de imágenes recuerda la articulación del *collage* y el fotomontaje dadaístas, pero parece más adecuado acudir al término “prensa plana” propuesto por Leo Steinberg, a quien también se debe una de las primeras aplicaciones del término *posmodernismo* a las artes visuales, en su texto “Otros criterios”, escrito en 1968²³⁵. Steinberg plantea que Rauschenberg lleva a cabo una transformación de la superficie pictórica en lo que denomina “prensa plana”, y con la cual hace referencia a una prensa de imprimir; según Steinberg, se trata de una nueva superficie pictórica en la que se ha operado el cambio de la naturaleza a la cultura: en la “prensa plana” se integra una disposición heterogénea de imágenes y artefactos culturales; mientras que -en opinión de Steinberg-, la pintura moderna conserva una orientación “natural” hacia la visión del espectador. Crimp señala que Rauschenberg pasa de las técnicas de *producción*, (de la pintura modernista) a las técnicas de *reproducción* (de la pintura posmodernista)²³⁶. Asimismo, Rauschenberg incursiona como pionero en una de las prácticas tanto del *pop* como del minimalismo, la serialidad, a la que puso en práctica en sus obras de 1957, *Factum I* y *Factum II*, donde la repetición de los elementos de un lienzo al otro es imperfecta. Foster apunta que la arbitrariedad del signo como principio dadaísta es reafirmado por figuras neodadaístas como Cage, y en pintura por Rauschenberg y Johns²³⁷. Éste último se vale del recurso del *ready-made* en los umbrales del *pop* y el minimalismo, cuando en 1960 presenta sus latas de cerveza Ballantine fundidas en bronce y con base, adelantándose cuatro años a las cajas de jabón Brillo de Warhol y poco más de veinte a las esculturas de bienes de consumo de Jeff Koons y de Haim Steinbach. Los *ready-made* de Duchamp son objetos con valor de uso que son propuestos como objetos de valor estético; las latas de cerveza de Johns aluden a un valor de cambio y consumo.

También los artistas del nuevo realismo mantienen un nexo de filiación con el dadaísmo y adoptan sus recursos y su intención de integrar el arte en la vida, pero el sentido es del todo distinto por las condiciones históricas en que acontece; así lo comenta Foster:

²³⁵ Citado por Douglas Crimp, “Las ruinas del museo”, en H. Foster (ed.), *La posmodernidad* (1983). Barcelona, Editorial Kairós, trad. Jordi Fibla, 6ª ed., 2006, pp. 77-79.

²³⁶ Ibid, p. 87.

²³⁷ Foster, *op. cit.*, p. 81.

“Más notoriamente, con figuras como Yves Klein la provocación dadaísta se convirtió en espectáculo burgués, ‘una vanguardia de escándalos disipados’, según señaló Smithson en 1966.”²³⁸ Asimismo, Arman retoma el *ready-made* con la intención de invertir el principio duchampiano de la indiferencia estética. Ésta es la denominada neovanguardia como la asociación del arte con el espectáculo, donde se da la repetición de las obsoletas estrategias modernas, con la intención de mostrar una aparente radicalidad que es aceptada por el público burgués. Retomando a Bürger y a Benjamin Buchloh, Foster comenta: “Una reconexión del arte y la vida *ha* ocurrido, pero en términos de la industria cultural, no de la vanguardia, algunos de cuyos procedimientos fueron hace mucho tiempo asimilados en la operación de la cultura espectacular (en parte mediante las mismas repeticiones de la neovanguardia).”²³⁹ En esta misma lógica, Manzoni firmaba los cuerpos de personas que convertía en esculturas vivas.

Fluxus, esa especie de anti-grupo cuyo principal animador fue George Maciunas, también se valió del espíritu combativo del dadaísmo, para “purgar el mundo de arte muerto, de arte artificial”²⁴⁰ mediante el anti-arte. Fluxus ha sido considerado como arte de acción paralelo al *happening* y más ligado a la música que a las artes plásticas, participa también del incipiente arte procesual y tiene un marcado activismo político vinculado al trotskismo. En el caso de Joseph Beuys, sus *performance* son la integración del chamanismo y el arte como agente de transformación social, su “concepto ampliado del arte” y la “escultura social” donde “cada hombre es un artista”; Beuys pretendía realizar la utopía de una nueva sociedad. En esa misma vena, el accionismo vienés buscaba la liberación total del cuerpo, un “cuerpo sin órganos”, lo que revela la influencia de Artaud y su Teatro de la crueldad, tanto en el *Teatro de la orgía y los misterios* de Hermann Nitsch y en las acciones materiales de Otto Mühl, donde son bienvenidos sangre, orina, mierda y semen junto con vísceras de animales y desechos orgánicos, como en las automutilaciones de Günter Brus y la auto castración de Rudolf Schwarzkogler. El situacionismo tuvo una

²³⁸ Ibid, p. 13.

²³⁹ Ibid, p. 23.

²⁴⁰ G. Maciunas, *Manifiesto* (1963). Citado en Jorge Juanes, *Más allá del arte conceptual*. México, Ediciones sin Nombre, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 2002, p. 61.

participación política en el mayo francés de 1968; su principal teórico, Guy Debord, había publicado un año antes *La sociedad del espectáculo*, libro en el que criticaba a la sociedad contemporánea dominada por la mercancía, los mass media y el imperio de las apariencias. Debord definía la estrategia estética del *détournement* como la utilización de elementos artísticos preexistentes para constituir otro conjunto significativo como un método para destruir el espectáculo de la cultura. Por su lado, el arte *povera* hizo de la elección de materiales sin significación cultural alguna y de una estética del desperdicio, una implicación ideológica y política, pues para Germano Celant “había que empobrecer los signos artísticos hasta convertirlos en arquetipos”²⁴¹.

Dice Michaud: “Los nietos y ahora bisnietos de Duchamp han invadido los lugares artísticos para depositar *ready-made* por todas partes.”²⁴² Entre estos artistas se encuentran Jeff Koons y Gabriel Orozco, quienes emplean el *ready-made* duchampiano sin el nihilismo ni la negatividad dadaísta, sin la ironía crítica del propio Duchamp y, sobre todo, sin una verdadera postura anti-arte como negación de la institución arte: han hecho del *ready-made* el objeto instituido por excelencia del arte contemporáneo, la mercancía más apetecible. Koons nació en 1955, en York, Pennsylvania, Estados Unidos; en 1972 estudia arte y diseño en el Maryland Institute of Art de Baltimore, en 1975 continúa sus estudios en la School of Art Institute de Chicago, al año siguiente se muda a New York para entrar en la escena del arte y, a través de David Salle y Julian Schnabel, conoce en 1977 a la galerista Mary Boone; en 1980 exhibe en el New Museum of Contemporary Art de New York sus primeros *ready-made*, en la exposición titulada *The New*. Gabriel Orozco nació en 1962, en Jalapa, Veracruz, México, estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM entre 1982 y 1986, en este último año viaja a Madrid donde toma cursos en el Círculo de Bellas Artes, y realiza sus primeros *ready-made* en 1993, con su *Caja de zapatos vacía* y *La DS*, aunque ya había experimentado con el *objet trouvé* desde 1990.

²⁴¹ Guasch, *op. cit.*, p. 128.

²⁴² Michaud, *op. cit.*, p. 15.

4.3 La banalidad y la ironía cínica

El *pop art* y la cultura de masas son dos fenómenos que reflejan el surgimiento del capitalismo tardío y que corresponden de manera inherente a este momento histórico. La noción de *pop art* no es la concepción romántica e idealista de “arte del pueblo”, en la cual sería el propio pueblo como colectividad anónima la que se expresa sin autoconsciencia ni intención estética, y que estaría ligada a una estructura económica agraria y preindustrial. Lo “popular” se trata ahora de una categoría sociológica que se vincula con la sociedad de masas en una cultura urbana e industrial, como apunta Marchán Fiz: “Si el *pop art* se asocia a la cultura urbana e industrial es porque entre masas y sociedad existe una relación dialéctica: las condiciones de producción de las masas, su origen, se identifican con las condiciones generales de producción.”²⁴³ Las masas dependen de la producción, la cual a su vez está condicionada por la masificación; asimismo, la cultura de masas está determinada por diversos factores, como la producción en masa propia de los modelos productivos industriales, que constituye un público en masa al cual se dirige tanto la producción como la generación de una imagen “popular”, que se difunde a través de los mass media. Todo esto es lo que conforma a la sociedad de consumo, en la que el *pop art* se presenta como una falacia de lo popular, y más que una crítica a la “sociedad opulenta” -llamada así por John Kenneth Galbraith-, se trata de un arte de élite que celebra “la identidad del mundo del arte y de la mercancía.”²⁴⁴ Marchán Fiz reconoce que el *pop* hace uso de la semántica connotativa y las técnicas sintácticas, pero señala que en esta tendencia se usaron símbolos provenientes de la cultura de masas (p. 42); algo similar comenta Dorfles, al indicar el carácter objetual e icónico de las obras de Rauschenberg y de Johns, cuyos elementos plásticos eran considerados como “símbolos de una particular situación existencial”²⁴⁵. Barthes es más acertado: “El *pop* es un arte porque, justamente en el momento en que parece renunciar a todo sentido, no aceptando sino la representación de las cosas en toda su trivialidad, hace salir a escena, por medio de procedimientos que le son propios y que

²⁴³ Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 32.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 49.

²⁴⁵ Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*, p. 100.

constituyen un estilo, a un objeto que no es ni la cosa ni su sentido, sino su significante o, mejor dicho, el Significante.”²⁴⁶

Warhol y la banalidad absoluta son el paradigma del *pop* y del arte actual, lo cual no es visto por Baudrillard en sentido negativo, como un falso artista y un arte que sólo estetiza la mercancía; para el sociólogo francés la figura de Warhol representa la banalidad misma de la sociedad contemporánea y, de ese modo, cumplió con su función histórica: “Warhol es el primero que nos introduce en el fetichismo moderno, en el fetichismo transestético, el de una imagen sin cualidad, de una presencia sin deseo.”²⁴⁷ El objeto-fetiché, nos dice Baudrillard, carece de valor o tiene un valor absoluto, es el objeto que ya no tiene una significación natural sino que adopta una intensidad espectral y vacía de sentido. El mismo Warhol reflejaba la insignificancia de sus imágenes, su artificialidad se trasparenta en la inmanencia de la imagen, como dice Baudrillard: “Las imágenes de Warhol no son banales por ser el reflejo de un mundo banal, sino porque resultan de la ausencia de cualquier pretensión del sujeto de interpretarlo.” (íbidem). Esto es lo que nos comenta Fredric Jameson, cuando compara los “zapatos de campesino” de Van Gogh con los “zapatos de polvo de diamante” de Warhol; en el primer caso es posible una lectura hermenéutica, mientras que en el segundo es evidente la superficialidad como el rasgo más representativo del posmodernismo; también Jameson señala la cualidad de fetiché de los zapatos representados por Warhol. Lo mismo ocurre cuando compara *El grito* de Munch con la *Marilyn* de Warhol, ya que en la primera obra se trata de la expresión del sujeto, mientras que en la segunda se presenta la “muerte del sujeto”, en la que opera como un malestar en la cultura, que en palabras de Jameson, es “el desplazamiento de la alienación del sujeto hacia su fragmentación.”²⁴⁸ Por otra parte, Baudrillard está de acuerdo con que en el *pop* el objeto pierde su significado simbólico, con lo cual ve el “fin de la subversión” y una “integración total” de la obra de arte en la economía política del signo-mercancía²⁴⁹.

²⁴⁶ Barthes, *Lo obvio y lo obtuso.*, p. 209.

²⁴⁷ Baudrillard, *El crimen perfecto*, p. 106.

²⁴⁸ Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío* (1984). Barcelona, Paidós, trad. José Luis Pardo Torío, 1991, p. 37.

²⁴⁹ Baudrillard, *La sociedad de consumo* (1970). Barcelona, Plaza y Janés, 1974, pp. 165-173.

El fin del arte según Danto, es el término de una época de la historia del arte que se inició en el Renacimiento con el relato de Vasari y que se extendería hasta la segunda mitad del siglo XX, por lo que el arte que se realiza después de este momento es llamado por Danto como *posthistórico*. El filósofo estadounidense señala como fin del arte el año de 1964, cuando Warhol presentó sus esculturas *Brillo Box*, pues según Danto, aquí ya no hay una diferencia entre las obras de arte y las “meras cosas reales”, con lo cual surge la pregunta filosófica: ¿Qué es el arte?²⁵⁰ Para sostener su tesis, Danto echa mano del libro de Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?* (¿El fin de la historia del arte?) El ensayo de Danto, titulado “El fin del arte” forma parte de su libro *La muerte del arte*, que fue publicado en 1984, mientras que el libro de Belting apareció un año antes, en 1983. En dicho texto, el historiador del arte alemán alude a “la imagen antes de la era del arte”, refiriéndose a las imágenes religiosas del Occidente cristiano que fueron realizadas desde los tiempos romanos hasta 1400 d. C., las cuales estaban desprovistas del concepto arte, tanto por parte de sus productores como de sus receptores; estos iconos eran vistos como imágenes sagradas cuyo origen era milagroso, aunque no por ello dejan de ser considerados arte en el sentido amplio. Así es posible hablar de un arte antes de la era del arte, la cual inicia con el relato de Vasari y culmina con la “era de los manifiestos”, y un arte después del fin del arte, un arte posthistórico (íbid, pp. 25, 26, 47). Danto también establece una distinción entre “moderno”, “posmoderno” y “contemporáneo”; donde Greenberg propone a Manet como iniciador de la pintura moderna, Danto propone a Van Gogh y a Gauguin, y sitúa a lo moderno entre 1880 y 1960; lo posmoderno sería solamente un sector del arte contemporáneo que estaría caracterizado por las obras de Rauschenberg, Julian Schnabel y David Salle, en tanto que lo contemporáneo, para evitar el riesgo de la ambigüedad, Danto prefiere llamarlo arte posthistórico (íbid, pp. 25-39). Igual que Oliveras²⁵¹, yo me pregunto por qué Danto señala que el momento en que el arte se convierte en filosofía comienza con Warhol y no Duchamp, subrayando la hegemonía del arte norteamericano; del mismo modo que el fin del arte, yo lo vería más contundente con las latas de mierda de Manzoni en 1961.

²⁵⁰ Danto, *op. cit.*, pp. 26, 35, 57 y 69. Ver del mismo autor, *Más allá de la Caja Brillo* (1992). Madrid, Akal, trad. A. Brotons Muñoz, 2003, pp. 48-49.

²⁵¹ Oliveras, *op. cit.*, pp. 346-349.

La muerte del autor y la muerte de las bellas artes fueron proclamas hacia fines de la década de los sesenta y principios de los setenta, respectivamente. Barthes escribió en 1968 un texto con el título “La muerte del autor”²⁵², donde plantea que el autor deja de existir desde el momento en que la voz se pierde en la escritura; además, el autor es un personaje moderno, ensalzado por el individualismo de nuestra sociedad y emergido al final de la Edad Media, forjado y fortalecido por el empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma. Según Barthes, la tiranía del autor consiste en que su obra sólo se explica mediante su biografía: el autor utiliza a la obra como un receptáculo de sus vivencias. Barthes propugna por un alejamiento del autor, por ejemplo en la obra de Proust y en la escritura automática del surrealismo; el *yo* es un sujeto vacío, es el lenguaje el que se expresa a sí mismo. La crítica concibe al autor como el padre y a la obra como el hijo, el autor la crea y le da vida; pero en el alejamiento del autor la obra es acogida por el lector con la posibilidad de transformarse en una escritura múltiple: el texto. Así, Barthes plantea el pasaje “de la obra al texto”²⁵³, mientras que la obra es un producto cultural cerrado en el significado fijado por el autor, el texto es un producto cultural abierto y plural, lo que Barthes llama “pluralidad estereográfica de los significantes”; mientras que la obra es un producto de consumo pasivo, el texto es “un tejido proveniente de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (p. 69), dando lugar a la intertextualidad. En 1971, Jean Galard nos habla de la “muerte de las bellas artes” y señala que la categoría de obra fue destruida por el *ready-made*: “Aunque Marcel Duchamp comenzó ya en 1912 a firmar objetos manufacturados y a presentarlos como obras de arte, el principio del *ready-made* continúa produciendo la nota más estridente en la alegre cacofonía del arte contemporáneo [...] No es ‘obra’. Se hace pasar por ella, cierto, pero de un modo irónico, para hacerla quedar en ridículo.”²⁵⁴ Para Galard, el *ready-made* reemplaza a la obra de golpe, mientras que el *collage* la sustituye fragmento a fragmento. De este modo, Galard propone abolir el arte, abandonar la producción de obras, pasar de la “desproducción” de obras de arte a una estetización de la vida cotidiana.

²⁵² Barthes, *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1987, pp. 65-71.

²⁵³ *Ibid*, pp. 73-82.

²⁵⁴ Galard, *op. cit.*, p. 41.

La neovanguardia y el fin de la utopía son el resultado del fracaso de la vanguardia histórica en sus dos objetivos fundamentales: la destrucción de la institución burguesa del arte y la integración del arte en la vida. Desde mi punto de vista, la neovanguardia no hace más que rendirse ante la evidencia: la imposibilidad de realización de la utopía. Por eso la neovanguardia en la repetición de las estrategias de la vanguardia histórica no sólo fracasa por segunda vez, sino que institucionaliza a la vanguardia y convierte al arte en espectáculo al tiempo que estetiza la vida en sus aspectos más banales, y el arte se desvanece en la realidad circundante. Para Bürger la vanguardia desempeñó el papel de autocrítica del arte en la sociedad burguesa²⁵⁵, lo cual supone una crítica radical a la institución arte. Bürger apunta que “en el momento que los contenidos pierden su carácter político y el arte desea simplemente ser arte”, sobreviene el estadio del esteticismo a fines del siglo XIX, como antecedente de la autocrítica del arte (p. 69). El teórico alemán agrega que cuando la postura anti-arte de la vanguardia es considerada como arte, “la actitud de protesta de la neovanguardia ha de ser inauténtica. De ahí la impresión de industria del arte que las obras neovanguardistas provocan con frecuencia.” (p. 107). Pero Foster refuta este último argumento de Bürger, indicando que se trata de un modelo de “tragedia y farsa”²⁵⁶, es decir que la vanguardia histórica habría fracasado heroica o trágicamente, mientras que la neovanguardia al ser su repetición fallida fracasó como farsa, y en el peor de los casos se trata de una postura cínica y oportunista. Para Foster, este modelo tiene como fondo el *pathos* melancólico de la Escuela de Frankfurt, y acusa a los críticos de la modernidad y la posmodernidad de abrigar un “ideal perdido” en comparación con el cual el objeto del presente es juzgado negativamente, y al igual que en la formulación freudiana de la melancolía, “este ideal no es del todo consciente.” (p. 16). Foster establece que la institución arte no es captada como tal por la vanguardia histórica sino por la neovanguardia, la cual aborda a esta institución con un análisis creativo y deconstructivo, y no como un ataque nihilista, abstracto y anarquista como sucede con la vanguardia histórica; según Foster, la neovanguardia no cancela la vanguardia histórica, sino que “pone en obra su proyecto por primera vez” (p. 23). Foster plantea que la repetición llevada a cabo por la neovanguardia

²⁵⁵ Bürger, *op. cit.*, pp. 60-70. Ver en este estudio, *supra*, p. 87.

²⁵⁶ Foster, *op. cit.*, p. 15, *npp.*

no corresponde a un modelo cuya analogía sea el origen seguido de la repetición, o de la tragedia seguida por la farsa; propone en cambio un modelo surgido del revisionismo del psicoanálisis freudiano efectuado por Lacan, el cual es conocido como la “acción diferida” (*Nachträglichkeit*), en donde ya no hay más un esquema de causa y efecto, un antes y un después. Foster propone romper con el esquema lineal historicista planteado por Bürger, ya que la “acción diferida” explicaría la temporalidad paradójica de la vanguardia, la cual, en opinión de Foster, “sí retornó, y continúa retornando, pero *retorna del futuro*” (p. 34). Un acontecimiento que únicamente lo registra otro que lo recodifica: “llegamos a ser quienes somos sólo por acción diferida”; en eso estriba la justificación del prefijo *neo* para Foster. En su momento histórico, la vanguardia fue reprimida pues era traumática, representaba “un agujero en el orden simbólico de su tiempo”, no sólo se trató de una desconexión simbólica sino de un fracaso en significar (*ibidem*). Foster enuncia las cuestiones que plantea la acción diferida en el arte posmoderno: la repetición y el retorno, la diferencia y el aplazamiento, la temporalidad y la textualidad. El posestructuralismo ha desarrollado estas cuestiones, por ejemplo, Deleuze la repetición y Derrida la diferencia.

Entre 1968-1975 se llevó a cabo el desplazamiento de la forma a la idea, o como dice Guasch, “la desmaterialización de la obra de arte”: el paso del minimalismo al arte procesual (el arte de la tierra y el arte del cuerpo); del activismo, el arte *povera* y la escultura social, al arte conceptual. Ya no es la obra de arte como objeto sino como idea. Aquí se efectúa lo que Khaler llamó “la desintegración de la forma en el arte”. El erudito alemán define *forma* como: “estructura que se manifiesta en aspecto.”²⁵⁷ Y más adelante define a la *forma artística* así: “arte es la forma creada por un acto humano, intelectual.” (p. 14). Para Khaler, la estructura de una obra de arte en la dimensión de lo profundo alude a su *cualidad simbólica* (p. 21). Reconoce la forma cerrada así como la forma abierta; pero en esta cita de R. Blackmur: “Forma es el principio restrictivo por el que un objeto es él mismo”, señala la analogía en la cual perder la forma equivale a perder la identidad (p. 31). La fatiga de lo racional y el imperio del inconsciente en el acto creador fueron los antecedentes, la mera presencia y la reificación del lenguaje consumaron la desintegración

²⁵⁷ E. Khaler, *La desintegración de la forma en las artes* (1968). México, Editorial Siglo XXI, trad. Jas Reuter, 5ª ed., 1993, p. 12.

de la forma en el arte, pues para Khaler el aspecto más fútil de nuestra vida es “la degeneración metódica del lenguaje humano” (p. 130), como síntoma del caos de la sociedad contemporánea.

La posmodernidad tiene como antecedente el nihilismo de Nietzsche, en la crítica a la civilización que desarrolla desde las obras del primer periodo en *El nacimiento de la tragedia*, y las *Consideraciones intempestivas*, y en el pensamiento genealógico y deconstructivo que se hace presente en las obras del segundo periodo, desde *Humano, demasiado humano* hasta *La gaya ciencia*; el filósofo del eterno retorno se propone desmentir las mitificaciones humanas consagradas por la tradición de la historia del pensamiento, por ello su crítica va dirigida a la ciencia, el progreso, la razón, la ilustración y el hombre mismo; pero su martillo enfoca su cometido hacia la moral, la metafísica y lo trascendental: Dios. El propio Nietzsche declara sobre su obra *Más allá del bien y del mal*: “En lo fundamental, este libro es una crítica a la modernidad.”²⁵⁸ Y en *El ocaso de los ídolos*, “lo que se designa con el nombre ídolo no es más que lo que hasta ahora se ha venido llamando verdad.”²⁵⁹ Así, Nietzsche anuncia que el fin de la vieja verdad está próximo. También Max Weber, a principios del siglo XX, critica a la modernidad al desconfiar de las dos vertientes emancipadoras de la sociedad: la que es impulsada por la burguesía y la que nace con el marxismo. Weber interpreta el proceso histórico de modernización “como un proceso progresivo de ‘racionalización’.”²⁶⁰ A partir de un análisis de las instituciones como la economía capitalista, la burocracia y la ciencia empírica profesional, Weber advierte la progresiva racionalización de la sociedad, la cual no conduce hacia ninguna perspectiva utópica sino a una situación de aprisionamiento del hombre moderno “en un sistema deshumanizado, que se traduce en un crecimiento irreversible de la *reificación*.” (íbidem). La Ilustración en su proyecto emancipador quedó desenmascarada cuando se puso al descubierto el triunfo de la razón instrumental que invade toda la vida social y cultural. Por esta razón Weber tampoco consideró al socialismo como una alternativa viable a la sociedad capitalista, pues también escondía a la razón

²⁵⁸ F. Nietzsche, *Ecce homo* (1888). Madrid, Edimat, trad. Francisco Javier Carretero Moreno, 1998, p. 133.

²⁵⁹ Ibid, p. 137.

²⁶⁰ Citado por Picó, *op. cit.*, p. 15.

instrumental en su seno. Más tarde la Escuela de Frankfurt trataría de resolver esta paradoja, el desencanto del mundo, por medio de la teoría crítica; en una de sus obras fundamentales, *Dialéctica de la Ilustración* publicada en 1947, la colaboración de Horkheimer y Adorno se centra en la razón y su fracaso en la tentativa de liberar al hombre al conducirlo hacia una nueva barbarie cuyo paradigma es el Estado fascista. El idealismo ilustrado y su optimismo son puestos en tela de juicio al recuperar la idea de “desencanto” (*Entzauberung*) del mundo propuesta por Weber. La ciencia se descara como un instrumento de dominio y el conocimiento es esencialmente poder, la razón instrumental domina sobre la sociedad y está al servicio de los poderosos. En este libro, Horkheimer y Adorno introducen el concepto “industria cultural”; dicho capítulo lleva el significativo título: “Ilustración como engaño de masas”, donde se explica en qué consiste la eficiencia de esta operación: “Los interesados en la industria cultural gustan explicarla en términos tecnológicos. La participación en ella de millones de personas impondría el uso de técnicas de reproducción que, a su vez, harían inevitable que, en innumerables lugares, las mismas necesidades sean satisfechas con bienes estándares.”²⁶¹ Por su parte, Benjamin concebía a la historia no como progreso sino como ruina²⁶². En su célebre ensayo de 1936, señala la pérdida del aura de la obra de arte con el advenimiento de medios como la fotografía y el cine, pasando de un “valor para el culto” a un “valor para la exhibición” o para la experiencia estética: “Día a día se hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción.”²⁶³ También es muy importante para el arte vanguardista la noción de alegoría en Benjamin: “Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es, por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico [...] Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Se trata de un sentido dado, que no resulta del

²⁶¹ M. Horkheimer y Th. W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración* (1947). Madrid, Trotta, trad. J. J. Sánchez, 5ª ed., 2003, p. 166.

²⁶² W. Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia”, en *Ensayos escogidos*. México, Ediciones Coyoacán, trad. H. A. Murena, 3ª ed., 2006, p. 69.

²⁶³ Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (1936). México, Ítaca, trad. Andrés E. Weikert, 2003, p. 47.

contexto original de los fragmentos. [...] Benjamin interpreta la función de lo alegórico como expresión de melancolía [...] el objeto es totalmente incapaz de irradiar sentido ni significado, y como sentido le corresponde el que le conceda el alegórico. [...] La alegoría, cuya esencia es el fragmento, representa la historia como decadencia.”²⁶⁴ Benjamin también se ocupó del montaje, en el cine este montaje de imágenes obedece a un procedimiento técnico, mientras que en la pintura “tiene el *status* de principio artístico”, cuyos precursores, según Bürger, se encuentran en el cubismo, en los *papiers collés* de Picasso y Braque, y en el dadaísmo, concretamente en los fotomontajes de Heartfield²⁶⁵. El montaje supone la fragmentación de la realidad y en este sentido se relaciona con la alegoría. Adorno fue muy influenciado por Benjamin; pero por el carácter utópico de la teoría y la imposibilidad de una praxis, finalmente se refugió en la estética. Herbert Marcuse desarrolló una crítica de la sociedad moderna cuando escribió *Eros y civilización*, partiendo de la metapsicología de Freud expuesta en *El malestar de la cultura*. Marcuse se propuso resolver la cuestión de si es posible una civilización no represiva, ir más allá del pesimismo freudiano que concebía a la civilización como reprimida y represora. El principio de placer habría sido reprimido para construir la cultura, pero como resultado el instinto de Eros se había volcado hacia la destrucción haciendo el juego al instinto de Tanatos; el principio de realidad sólo alberga culpa. La teoría crítica de la sociedad, definida por Horkheimer era el marco a ampliar cuando Marcuse pensó en la posibilidad de establecer una dialéctica entre psicoanálisis y marxismo. Marcuse propone dos conceptos: la “represión sobrante” y el “principio de actuación”, los cuales se manifiestan en la sociedad capitalista. En *El hombre unidimensional*, Marcuse continúa su análisis sobre la “ideología de la sociedad industrial avanzada” y considera una parálisis de la crítica como síntoma de una “sociedad sin oposición”; la dominación basada en la tecnología industrial que reduce al hombre a mero instrumento y que impide que tome conciencia de su propia liberación. Habermas, el último de los miembros de esta escuela, divide a las corrientes posmodernas y las clasifica en tres: los hegelianos de izquierda o teóricos de la filosofía de la praxis, los hegelianos de derecha

²⁶⁴ Bürger, *op. cit.*, pp. 131-132. Ver Benjamin, *Origen de la tragedia alemana*. Francfort, R. Tiedman ed., 1963, pp. 174 y ss.

²⁶⁵ Bürger, *íbid*, pp. 137-140.

o los neoconservadores, y Nietzsche que se opone tanto a la razón ética como a la instrumental²⁶⁶. Los hegelianos de izquierda oponen la razón práctica a la razón técnica, o la praxis como la razón ética-utópica a la razón instrumental, y defienden aún a la modernidad como tal o reformada, entre ellos se encuentra el propio Habermas. Los hegelianos de derecha quieren la técnica pero rechazan la cultura, su postura es moderna en cuanto a la razón instrumental y posmoderna en relación a la razón ética-utópica, entre ellos se encuentran Carl Schmitt, Gottfried Benn, Arnold Gehlen y Daniel Bell. Respecto a Nietzsche hay dos corrientes: los posmodernos o antimodernos, son críticos radicales de la razón, entre ellos están el “segundo” Heidegger, Jacques Derrida, Georges Bataille, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Francois Lyotard, Gianni Vattimo y Richard Rorty; por otro lado están los paleoconservadores que rechazan a la modernidad y proponen un retorno a posiciones antiguas como el neoaristotelismo, algunos de ellos son Leo Strauss, Robert Spaeman y Alasdair MacIntyre²⁶⁷.

La posmodernidad es considerada como “ideología de la poshistoria”, lo cual significa que se trata del proceso de pérdida de sentido, lo que produce la destrucción de todas las historias, referencias y finalidades²⁶⁸; según este planteamiento, para Lyotard la posmodernidad significa el fin de los “grandes relatos” tanto de la emancipación y la totalidad, así como la imposibilidad de la fundamentación epistemológica y el rechazo a la fe en el progreso. El posestructuralismo concibe a la posmodernidad como la crisis de la modernidad. En su precedente estructuralista, Lévi-Strauss rompe con la antropología funcionalista al tomar como modelo a la lingüística de Saussure; si el lenguaje está estructurado por signos y el signo tiene como estructura al significante y el significado, entonces es posible estudiar a la sociedad a partir de sus estructuras, como hace Lévi-Strauss con la familia (*Las estructuras elementales del parentesco*), y también con el mito

²⁶⁶ J. Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad* (1985). Madrid, Taurus, trad. Manuel Jiménez Redondo, 1989, pp. 69 y ss.

²⁶⁷ M. Beuchot, *Posmodernidad, hermenéutica y analogía*. México, Universidad Intercontinental/Editorial Porrúa, 1996, p. 9.

²⁶⁸ Samuel Arriarán, *Filosofía de la posmodernidad, Crítica a la modernidad desde América Latina* (1997). México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1ª reimp., 2000, p. 13.

como elemento constitutivo de la cultura (*El pensamiento salvaje*, la tetralogía *Mitológicas y Antropología estructural*). En el caso de Foucault, se da a la tarea de analizar la hermenéutica de Marx, Nietzsche y Freud, cuyas técnicas constituyen la interpretación contemporánea; así también se dedica a analizar las bifurcaciones del saber (*Las palabras y las cosas*), donde concluye su analítica de las ciencias humanas con la lingüística y el psicoanálisis; llega a desarrollar una “genealogía del poder” (*Vigilar y castigar*) al descubrir que las instituciones como el hospital, el ejército, la escuela y la cárcel constituyen a la sociedad disciplinaria cuyo control reside en el “panoptismo”. Cuando Barthes adopta la lingüística de Saussure para aplicarla al análisis literario y de la cultura, pone las bases para que la semiología sea una disciplina autónoma sistematizando a la semiología estructuralista que, como crítica literaria, puede concebirse como una semiología literaria. Lacan también asimila la lingüística y la aplica al psicoanálisis cuando declara que el inconsciente está estructurado como un lenguaje y que su significado está constituido por una cadena de significantes; Lacan realiza una lectura lingüística de la obra de Freud (*Escritos*), desde una revelación de las relaciones descentradas con el lenguaje del inconsciente. De manera similar, Louis Althusser lleva a cabo la lectura estructuralista del Marx maduro (*Leyendo El Capital*), después de haber realizado una lectura existencialista del joven Marx (*Para Marx*). Por su parte, Jacques Derrida critica el logofonocentrismo, que consiste en privilegiar la voz sobre la escritura, o el signo sonoro por encima del signo escrito, lo cual da lugar al textualismo y a una ciencia de la escritura (*De la gramatología*); asimismo, Derrida critica la representación como un efecto de la presencia, cuya metafísica se empeña en negar el filósofo posestructuralista, aduciendo que no hay presencia sino “diferencia” (del francés *différance*, que se traduce como “diferancia”, y que abarca tanto el sentido de lo diferente como de lo diferido), como lo que se posterga y lo que nunca llega a hacerse presente, así hace de la escritura el instrumento de la diferencia (*La escritura y la diferencia*); Derrida insiste en la deconstrucción de la metafísica occidental, para salvaguardar la diferencia²⁶⁹. La deconstrucción es la estrategia de des-sedimentación de las significaciones²⁷⁰. De la colaboración entre Gilles Deleuze y Felix Guattari, surgió la

²⁶⁹ M. Beuchot, *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México, FCE, 2004, p. 176.

²⁷⁰ J. Derrida, *De la gramatología* (1967). México, Editorial Siglo XXI, 8ª ed, 2005, p. 21.

filosofía del deseo, marco teórico de las dos obras sobre *Capitalismo y esquizofrenia*, donde las máquinas deseantes son objeto del esquizoanálisis, el método para “desedipizar” el inconsciente (*El Anti Edipo*), así se propone también el método rizomático para “producir inconsciente” (*Mil Mesetas*). Lyotard continúa las disquisiciones de la filosofía del deseo en *Economía libidinal* y también en *Discurso, figura*; pero su influencia decisiva será su obra *La condición posmoderna*, seguida de *La posmodernidad explicada a los niños*, donde sostiene la polémica sobre el tema con Habermas. A su vez, Baudrillard acomete un análisis estructuralista de la economía política del signo y al descubrir que lo simbólico resulta reducido por el dominio del signo, postula la teoría de la simulación, donde la realidad desaparece por los signos de lo real y la imagen tiene el poder de seducción.

Otro autor clave de la posmodernidad es Gianni Vattimo, quien acuña la expresión *pensiero debole* (pensamiento débil); el “pensamiento débil”, señala Vattimo, “no es un pensamiento de la debilidad, sino del *debilitamiento*: el reconocimiento de una línea de disolución en la historia de la ontología.”²⁷¹ Vattimo considera que la profecía de Hegel sobre la muerte del arte es un hecho en la sociedad tecnológicamente avanzada, pero considera que su sentido está pervertido, tal como Adorno señalaba, pues el arte queda suprimido “y hegelianamente superado en una estetización general de la existencia”, en nuestra sociedad el arte se transforma en un “hecho estético integral”²⁷². Vattimo estima que en el arte actual ya no hay un solo lugar desde el cual se proyecte la utopía, por lo que el arte pasa a la heterotopía, ingresando a contextos no tradicionales como el espacio urbano o natural.

En este contexto de la posmodernidad los artistas renuncian a la utopía y al carácter crítico del arte, en cambio se inclinan por una sumisión al mercado del arte y asimilan las condiciones que éste dicta para ingresar al “mundo del arte”; así Jeff Koons refleja una ironía cínica que continúa la postura de banalidad de Warhol, y también Gabriel Orozco, cuya obra aborda el aspecto fenoménico de la banalidad y una poética del “accidente”.

²⁷¹ Citado por Oliveras, *op. cit.*, p. 326.

²⁷² G. Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (1985). México, Gedisa, trad. Alberto L. Bixio, 1986, pp. 50-51.

5 Influencia (eje minimalismo/conceptualismo)

Todo eso, lo repito, es verdad, pero cuatrocientas diez páginas de inalterable MCV no pueden corresponder a ningún idioma, por dialectal o rudimentario que sea.

Jorge Luis Borges, *La biblioteca de Babel*

5.1 La escultura de bienes de consumo y la escultura de diseño de consumo

En 1965 Richard Wollheim propuso el término Minimal art para hacer referencia a una clase de objetos de contenido mínimo, derivados de una fuente no artística como la naturaleza o la industria; entre tales objetos el filósofo mencionaba a los *ready made* no asistidos de Duchamp, las pinturas negras de Ad Reinhardt y ciertas *combine paintings* de Rauschenberg²⁷³. El minimalismo fue la tendencia escultórica predominante en Estados Unidos, cuyo apogeo se dio entre 1965 y 1968, pero cristalizó en 1966 con la exposición “Estructuras primarias” del Museo Judío de New York. Algunos críticos como el mismo Wollheim, Greenberg, Barbara Rose y Harold Rosenberg, lo relacionan con el dadaísmo, en especial con el “objeto encontrado” de Duchamp, ya que el arte mínimo emplea objetos encontrados industriales; pero como señala Marchán Fiz, “esta relación es muy ambigua y equívoca”, pues “el dadaísmo provocaba en el espectador una indignación ante la desmitificación del arte, mientras el minimalismo, como ha señalado H. Rosenberg, ‘le convierte en esteta’. La contradicción no puede ser más irónica.”²⁷⁴ Por el uso de estructuras geométricas tridimensionales, de formas básicas y primarias, resueltas con materiales industriales, se llegó a considerar a los escultores minimalistas como continuadores del cubismo, el neoplasticismo y el constructivismo; ésta es también una relación muy superficial basada en una simple analogía formal que no contempla las diferencias entre los contextos históricos y sociales de la vanguardia histórica y el

²⁷³ Guasch, *op. cit.*, p. 27.

²⁷⁴ Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 99.

neovanguardismo en la escena norteamericana; incluso Donald Judd declaró en 1966 que estaba influenciado directamente por lo que sucedía en Estados Unidos, y que no reconocía la influencia del neoplasticismo y el constructivismo. Así por ejemplo, B. Rose ve en el arte mínimo o ABC art una reacción frente a los excesos del expresionismo abstracto, a la subjetividad y los contenidos emocionales, y por lo tanto más cercano a la pintura de Ellsworth Kelly, Kenneth Noland o Frank Stella. En ese sentido, hace suyo el principio de economía formal establecido por Mies van der Rohe: “less is more”, lo cual llevó a D. Judd a definir el objeto minimal como un “objeto específico” con capacidad de “no significar nada y de estar desnudo de toda organización interna de signos y formas.”²⁷⁵ Con el minimalismo se alcanzó el cenit del formalismo, al mismo tiempo que significó la liquidación de éste y su superación hacia lo procesual y la desmaterialización de la forma en el arte hasta el punto de culminar en el arte conceptual. Greenberg, el máximo defensor del formalismo que exaltaba el criterio de pureza y calidad en la obra, así como la independencia del arte, fue uno de los primeros críticos en advertir en el minimalismo el factor de lo procesual, ya que se “desplazaba el interés de realización del objeto hacia el proyecto operativo de éste.” (p. 28). Los dos elementos fundamentales del minimalismo son el criterio de economía y los sistemas seriales, así el soporte físico proviene de un repertorio material de la industria, son componentes manufacturados. Como escultura tiende a su propia superación categorial y se pretende lograr el máximo orden con los mínimos medios. Se niega el carácter relacional y se busca la conformación de un todo, como declaraba Judd: “El problema principal es mantener el sentido del todo”.²⁷⁶ Con el empleo de sistemas modulares que consiste en un sistema de repetición metódico, los minimalistas como Carl André, Dan Flavin y Sol Le Witt conseguían tanto el sentido del todo como el criterio de economicidad. En las obras minimalistas su significación semántica se reduce al manejo de códigos perceptivos y figuras de reconocimiento de códigos matemáticos elementales, tanto en la función modular como en la simplicidad geométrica; los significados se ven reducidos a una mínima expresión paralela a sus reducciones sintácticas. La *gestalt* se reducía entonces a sus mínimas posibilidades en

²⁷⁵ Guasch, *op. cit.* p. 27.

²⁷⁶ Citado en Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 100.

cuanto forma simple que se desgasta rápidamente por su literalidad. Todo esto le da al arte minimalista un carácter impersonal. Aunado a la economía de la forma, la dimensión del objeto, en función de la escala producía el efecto de evidencia y de presencia, que parecían aludir a las reflexiones de Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción*. Robert Morris por su parte, descubrió que la escala influía en la experiencia corporal del espectador, y que en relación con el espacio donde se exhibía el objeto minimalista se creaba cierta sensación de “ambiente” (*enviroment*). Se ha pretendido ver en el minimalismo una crítica social y por su relación con el ambiente un compromiso social; al igual que Marchán Fiz (p. 105), disiento de estas interpretaciones que quieren ver algo más en donde no lo hay. En una muy elaborada defensa del minimalismo, Foster subraya sus aspectos revolucionarios versus las condenas y críticas que señalaban al arte mínimo de reduccionista; por ejemplo, para Greenberg “los minimalistas confundían lo innovador con lo estafalario”, por lo que “buscaron efectos extraños antes que las cualidades esenciales del arte.”²⁷⁷ En realidad Greenberg intuía el influjo del *ready made* de Duchamp y el ataque vanguardista contra la institución del arte, con lo cual el artífice del formalismo estaba en desacuerdo. Foster en cambio, considera que el minimalismo “aparece como un punto históricamente culminante en el que la autonomía formalista del arte es a la vez alcanzada y destruida” (p. 58). Según Foster, con el minimalismo no sólo se repite el vanguardismo moderno sino que se asimila por vez primera y se completa como estrategia de una tendencia de la tardomodernidad. Finalmente, Foster sitúa al minimal art en su contexto histórico y social en paralelo con el *pop art*, y encuentra en la serialidad un estrecho vínculo con el sistema de producción y consumo de la sociedad del capitalismo tardío, aludiendo a Deleuze en *Diferencia y repetición*, y a Baudrillard respecto a la economía política del signo-mercancía, pues es la diferencia lo que consumimos²⁷⁸. En cambio, R. Krauss presenta una crítica muy convincente del minimalismo tardío que se confunde con el arte conceptual, a partir de la obra de Sol Le Witt, *Variaciones de cubos incompletos* (1974); dicha obra es vista por Kuspit como “deificación del entendimiento humano en

²⁷⁷ Foster, *op. cit.*, p. 42.

²⁷⁸ Foster, *op. cit.*, pp. 60-70. Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo* (1972). México, Editorial Siglo XXI, trad. Aurelio Garzón Camino, 13ª ed., 2002, p. 55.

virtud de su destreza matemática”, mientras que Suzi Gablik ve al arte abstracto como resultado de una evolución cognitiva universal (siguiendo a Piaget), Lucy Lippard afirma que la obra de Le Witt se adecua especialmente bien a la teoría de Gablik. Krauss simplemente desarma a los defensores del artista, señalando que su matemática es demasiado simple y sus soluciones demasiado absurdas, por lo que sus obsesivas variaciones responden mejor al modelo de la aporía que al del entendimiento²⁷⁹. En el posminimalismo, el carácter procesual y temporal fueron las características predominantes en la suplantación del objeto por el *enviroment*. Como reacción al minimalismo surgieron entonces la exposición *Eccentric Abstraction*, curada por L. Lippard, en la que participaron Louise Bourgeois y Eva Hesse cuyas obras se desviaban del minimal y contenían componentes vitalistas y sensualistas, y la teoría de la antiforma de R. Morris que supone el fin del arte como representación, donde el arte ya no concluye en un producto acabado, se instala en la frontera entre el arte y el no arte, un ejemplo son sus trabajos con fieltro donde la forma escultórica está determinada por la gravedad del material. En esta senda del posminimalismo, Guasch señala a Richard Serra con su *Castillo de naipes* (1969) y los trabajos con tubos de neón de Bruce Nauman²⁸⁰.

En lo que Foster denominó “el arte de la razón cínica”²⁸¹ de la década de los ochenta, se encuentran la pintura de simulaciones y la escultura de bienes de consumo; en el primer caso se trata de una pintura abstracta y geométrica surgida en New York a mediados de la década; Peter Halley y Ashley Bickerton adscritos al grupo Neo-Geo trataban en forma irónica a la tradición de la pintura abstracta, ya que empleaban esta tradición como un repertorio de *ready mades*, su postura estaba más cercana al arte apropiacionista que a la pintura abstracta; llamados también simulacionistas por su filiación con el pensamiento de Baudrillard. Así también en la escultura de bienes de consumo, artistas como Jeff Koons y Haim Steinbach adoptaron una distancia irónica respecto a su tradición el *ready made*, al cual trataban como una abstracción; de igual modo que la pintura de simulaciones reducía el arte al diseño y el *kitsch*, la escultura de bienes de

²⁷⁹ Krauss, “Le Witt en progresión”, en *op. cit.*, pp. 259-273.

²⁸⁰ Guasch, *op. cit.*, pp. 30-50.

²⁸¹ En alusión al libro de Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, del que nos ocuparemos en el capítulo 3.

consumo sustituía el arte por el diseño y el *kitsch*²⁸². En la serie *The New* (1979-1988), Koons utiliza aspiradoras de diversos modelos de la marca Hoover y las presenta dentro de cajas transparentes de plexiglás; son objetos industriales en clara alusión al *ready made*; la serie cuenta con veintiocho variaciones para hacer énfasis en el diseño del objeto, en su simplicidad geométrica para ser percibido estéticamente como se pretendía en el minimalismo. Como lo plantea Baudrillard, se juega con el objeto-fetichismo al identificar el signo-mercancía con la obra de arte por medio de una “reducción semiológica”²⁸³; se desplaza, por tanto, la fascinación de la obra de arte a los objetos de consumo como si se les proveyera del “aura” a la que aludía Benjamin, y por esta misma inversión se convierte al museo en escaparate. Entra en juego también el valor de uso del objeto cancelado por el valor estético, pero su fetichización en signo-mercancía hace que tanto el valor de cambio como el valor exposición (diría Benjamin) de la obra de arte, sean subsumidos por el valor de cambio del signo. Koons hace del fetichismo del signo-mercancía su tema.

Gabriel Orozco también emplea el *ready made*, sólo que intervenido al cortar un Citroën (automóvil de moda en Francia a finales de los cincuenta y que Barthes comparaba con las catedrales góticas²⁸⁴); *La DS* (la *déesse* = la “diosa”) realizada en 1993, es una escultura de diseño público, o como dice Buchloh, un objeto vinculado a la “esfera del diseño de consumo”²⁸⁵; según el crítico, la escultura muestra la paradoja de funcionar como estructura pública y denunciar a la vez la experiencia pública, por lo que “Orozco comprende la naturaleza precaria del objeto escultórico entre los fetiches privados y el espectáculo público” (p. 88); la técnica del corte se establece como “un procedimiento escultórico radical” que Buchloh localiza por vez primera en los cortes realizados por Lucio Fontana en la superficie pictórica. Según él, *La DS* es la síntesis de las promesas políticas a la esfera pública política del consumo privado, lo que convierte a esta escultura en un icono del deseo desublimado del individualismo en la sociedad contemporánea. Pero es un signo.

²⁸² Foster, *op. cit.*, p. 109.

²⁸³ Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, pp. 88-107 y 121-137.

²⁸⁴ R. Barthes, *Mitologías* (1957). México, Editorial Siglo XXI, trad. Héctor Schmucler, 13ª ed., 2002, p. 154.

²⁸⁵ Buchloh, “La escultura de la vida cotidiana”, en *Gabriel Orozco*. Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 2000, p. 91



Jeff Koons, *The New*. New Deluxe Shampoo Polishers, New Hoover Quik Broom, New Shelton Wet/Drys Tripledecker, 1981-1987



Gabriel Orozco, *La DS*, 1993

5.2 Esculturas conceptuales

Dice Marchán Fiz que el arte conceptual “es la culminación de la *estética procesual*”²⁸⁶, ya que importan más los procesos formativos, de constitución, que la obra terminada y realizada; hay una mayor atención a la teoría y un desentendimiento de la obra como objeto físico. En el devenir de la práctica del artista desde el abandono de la mimesis por la adopción de lo sintáctico formal, hay un creciente interés por la reflexión sobre la propia naturaleza del arte. Para Kahnweiler el cubismo era “pintura conceptual”. A lo largo del siglo XX se ha desarrollado en el arte una tendencia al *autoconocimiento*. Marchán Fiz define al arte contemporáneo como “*arte de reflexión* sobre sus propios datos” (íbidem), cabría decir, un arte autorreflexivo. Hay que mencionar nuevamente a Duchamp, quien consideraba al arte como una cuestión de función más que de morfología, e hizo de la objetualización un proceso de desmaterialización y conceptualización a partir del *ready made* (como anotaba el propio Joseph Kosuth). La relación más directa se encuentra con la abstracción cromática y el minimalismo; también se señala a Klein y a Manzoni en Europa, y sobre todo al pintor estadounidense Ad Reinhardt con quien se instaura el lenguaje proposicional del arte, y con ello la teoría textual o el análisis de los signos lingüísticos como arte. Después, minimalistas como Judd, Andre o Flavin desmitifican progresivamente el objeto a favor del concepto. Sol Le Witt hacía énfasis en el aspecto mental al declarar: “La idea se convierte en una máquina que produce arte”²⁸⁷. La autorreflexión inmanente del arte es la herencia de la nueva abstracción y el minimalismo. Hacia 1970, apunta Gregory Battcock, se hizo patente la presencia de un nuevo arte denominado “arte conceptual” o *idea art*, que incorporaba una gran variedad de obras; sin embargo, según Battcock coincidían en un punto: “Lo único que todas ellas parecían tener en común era su repudio de los aspectos ‘burgueses’ del arte tradicional.”²⁸⁸ Las obras del arte conceptual ya ni siquiera existen como objetos, son ideas, conceptos; lo único que existe es la documentación acerca de ese concepto. Desde un punto de vista filosófico el *concepto*

²⁸⁶ Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 249 (cursivas del original).

²⁸⁷ Citado en íbid, p. 250. Sol Le Witt, “Paragraphs on Conceptual Art”, en *Artforum*, verano-1967, pp.79-83.

²⁸⁸ G. Battcock (ed.), *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual* (1973). Barcelona, Gustavo Gili, trad. Francesc Parcerisas, 1977, p. 9.

remite a la acepción de idea como acto del pensamiento, como algo abstracto, general, susceptible de generalización. En el neopositivismo el concepto es entendido en un sentido operativo; por ejemplo, para Carnap es todo sobre lo que puede formularse proposiciones. La proposición fue ampliamente utilizada en la terminología conceptual, y puede entenderse como la descripción de un hecho, o según Wittgenstein, como presentación de “la existencia de hechos atómicos”²⁸⁹. Pero la acepción filosófica más generalizada de *concepto* es la de idea, y así la entiende Kosuth en su fórmula “el arte como idea como idea” (1966), cuya principal influencia es la fórmula de Reinhardt, el “arte en tanto que arte” (*art as art*), así como el nominalismo de Duchamp y las ideas filosóficas de Wittgenstein²⁹⁰. A partir de la tesis de Wittgenstein, según la cual las palabras son incapaces de definir lo visible o describir la experiencia humana y sólo pueden remitir al propio lenguaje, Kosuth formuló sus proposiciones analíticas que no están sujetas a un contraste con la realidad y que presentan el arte como una tautología: “El arte es, de hecho, la definición del arte”, “lo que tiene en común el arte con la lógica y las matemáticas es que es una tautología”²⁹¹. El arte debe ser un sistema cerrado en sí mismo, un fenómeno independiente de la realidad, un “arte ensimismado” como lo plantea Rubert de Ventós²⁹². Kosuth establece en sus textos una distinción entre estética (belleza y gusto) y arte, o entre percepción y concepto: “Es necesario separar la estética del arte porque la estética trata de las opiniones sobre las percepciones del mundo en general. En el pasado uno de los dos cabos de la función artística era su valor decorativo. Por eso cualquier rama de la filosofía que tratara de la ‘belleza’ y, en consecuencia, del gusto, estaba inevitablemente destinada a tratar del arte.”²⁹³ La actitud antiobjeto y antiformalista no debe confundirse con la postura anti-arte; tampoco es acertada la ecuación desmaterialización=desmercantilización, aunque lo primero incide sobre lo segundo. El argumento es debido al pensamiento de Marcuse: el

²⁸⁹ Wittgenstein, *op. cit.*, p. 35.

²⁹⁰ Guasch, *op. cit.*, p. 170.

²⁹¹ J. Kosuth, “Arte y Filosofía I y II” (“Art after Philosophy”), en G. Battcock, *op. cit.*, pp.68-69.

²⁹² X. Rubert de Ventós, *El arte ensimismado* (1962). Barcelona, Anagrama, 1997. Cuando el autor escribió este libro aún no existía el arte conceptual, pero la tendencia del arte moderno apuntaba a este rechazo a toda “alienación” de significar o evocar nada. El autor pensaba en el caso de la pintura abstracta.

²⁹³ Kosuth, *op. cit.*, p. 64.

objeto estético mediante su reproducción deviene en mercancía. Marchán Fiz propone tres tendencias del arte conceptual: la lingüística y tautológica, la empírico-medial y la ideológica²⁹⁴. La primera fue considerada como la faceta conceptual por antonomasia, la única por los puristas, en ella encontramos al propio Kosuth y al grupo riguroso de la revista inglesa *Art & Language*. La crítica que hace Marchán Fiz a la tendencia lingüística y tautológica es que llega al abuso por su “solipsismo epistemológico”, cuya premisa es el “solipsismo lingüístico” (íbid, p. 260), que remite al aforismo de Wittgenstein: “... los límites del lenguaje (el lenguaje que yo solo entiendo) significan los límites de *mi* mundo.”²⁹⁵ Este abuso lingüístico requiere de amplios conocimientos interdisciplinarios, pero por su hermetismo llega a ser irritante o a provocar una sensación insoportable de aburrimiento. Las críticas a esta tendencia han sido numerosas señalando su “tautología militante”, cuyo discurso está lleno de implicaciones sociopolíticas, ya que se trata de “una de las formas retóricas preferidas del pensamiento de la derecha” (íbid, p. 261). La vertiente empírico-medial no se limita a las especulaciones tautológicas y propugna por una verdadera investigación de la fenomenología de la percepción, atiende a una acepción de *concepto* como “preconcepción en la mente de una cosa que hay que realizar”, y se identifica con el proyecto o diseño preconcebido (íbid, p. 251), en la cual no se renuncia a la fisicalidad ni a la referencialidad; aquí se reconcilian concepto y visualización, tal como ocurre de hecho con Kosuth y sus trabajos más sugestivos como *Chair one and three* (1965) y *Umbrella one and three* (1967) donde presenta el concepto en tres niveles: el objeto físico, la imagen fotográfica del mismo y su definición lingüística. Los Becher, por ejemplo, muestran una tipología de depósitos de agua a partir de visualizaciones fotográficas (1972). Se da una aproximación a la imagen perceptiva y sus diferentes niveles de lectura en lo que se puede llamar un texto-imagen. En esta tendencia se produce una reunión de la percepción y el concepto, ya que se valora a la percepción como fundamento del conocimiento, con lo que desaparece la separación efectuada por Kosuth entre la estética y el arte. Ahora bien, el conceptualismo ideológico surge cuando el conceptualismo puro o tautológico se ve desbordado por las tensiones provocadas por las contradicciones

²⁹⁴ Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 253.

²⁹⁵ Wittgenstein, *op. cit.*, p. 163.

de las condiciones sociales específicas, sobre todo de países en desarrollo como Argentina y España en donde se ha experimentado con el conceptualismo. Algo similar ocurrió en México. En todo caso, ocurre que la autorreflexión va más allá del límite inmanentista explorando las posibilidades de apropiación del fragmento de la realidad y la visualidad. Este conceptualismo ideológico como proceso de apropiación de la realidad experimenta con el comportamiento social e incorpora a los nuevos medios, de este modo se hace evidente que, en términos de comunicación de masas en el capitalismo tardío, se maneja un doble discurso con una ideología explícita bajo la cual subyace una ideología implícita, que al ser descubierta devela el carácter implícito o no manifiesto de los mensajes, el cual “refuerza la función normativa de ciertas pautas sociales de comportamiento” (íbid, pp. 270-271). A finales de los ochenta, la vía neoconceptual recuperó el concepto pero con un distanciamiento del conceptualismo de los sesenta, especialmente la postura reduccionista de Kosuth, *Art & Language*, On Kawara y Lawrence Weiner; en cambio se inclinaron por la poética de J. Baldessari, y aunque tomaron como referentes los modelos estructuralistas lingüísticos y filosóficos del conceptualismo ortodoxo de los sesenta, su postura fue desde presupuestos con implicaciones sociales que cuestionan el sistema de la obra de arte/mercancía e incluso de la obra de arte/documento²⁹⁶. A la desmaterialización de los sesenta, el neoconceptualismo reivindicó con una dosis de cinismo e ironía el concepto-idea, pero trasladado al concepto-mercancía postulado por Foucault al situar la división entre representación plástica y referencia lingüística (*Las palabras y las cosas* [1966], *Esto no es una pipa* [1973]) y por Lyotard (*Discurso, figura* [1971])²⁹⁷. De esta manera, el arte analítico-conceptual está relacionado con el simulacionismo. La tendencia neoconceptual fue la dominante en los noventa, entre sus artistas se encuentra Barbara Kruger.

Lawrence Weiner en su deseo de trabajar “esculturas conceptuales” a partir del lenguaje, dio prioridad a la dimensión material de las palabras (tipología, cromatismo, grafismo, cuerpo, composición, etc.), como también a su disposición en el espacio ante cualquier otra consideración. Así, materializa el concepto: “Cuando leo un texto, lo visualizo en la mente y lo traduzco mentalmente en objeto-referente.” (citado en íbid, p.184).

²⁹⁶ Guasch, *op. cit.*, p. 428.

²⁹⁷ Ibid, pp. 428-429.

En cambio, lo que yo entiendo por “esculturas conceptuales” son aquellas en las que la idea prevalece sobre el aspecto físico del objeto, en las que el concepto es representado por el objeto como signo, no como símbolo, ya que el significado es literal o arbitrario respecto al significante. En la obra de Jeff Koons, *Equilibrium* (1985), la serialización nuevamente lo vincula con el minimalismo, en ella realiza seis variaciones: un balón dentro de un tanque lleno de agua con sodio, un balón dentro de un tanque medio lleno... y así hasta tres balones dentro de un tanque medio lleno. Esta obra se sitúa en el terreno de lo conceptual por ser más importante la idea que el objeto mismo, o bien, porque el objeto y su forma (significante) no son más que un recipiente de dicho concepto. Hay apropiación irónica respecto del *ready-made*, así como un nexo evidente con el *pop*, ya que los balones de *basketball* aluden al deporte como parte de la cultura de masas. Koons fetichiza el concepto-mercancía, como señalaría Baudrillard: “Todo el arte moderno es conceptual porque fetichiza en la obra el concepto, el estereotipo de una modalidad cerebral en el arte, exactamente como lo que está fetichizado en la mercancía.”²⁹⁸

Cuando Gabriel Orozco presentó su obra *Papalotes negros*, de 1997, en la Documenta X de ese mismo año, aparecía en el catálogo con el título *Skulpture* (juego de palabras, donde *skull*=calavera y *sculpture*=escultura). Una lectura inmediata es la relación del cráneo con el Día de muertos en México, de modo que la asociación de Orozco con el contexto latinoamericano resulta obvia, al decir de Buchloh: “La obra de Gabriel Orozco esboza estas complejas relaciones entre la proyección del mundo hegemónico y la negativa a someterse a dichas expectativas con una peculiar fenomenología del objeto poscolonial.”²⁹⁹ Sobre esta obra señala Molly Nesbit: “*Papalotes negros* no tendrán una referencia específica que apunta y tiene como objetivo la interpretación”, la calavera “no contiene ninguna idea en su centro ni debe ser controlada por una idea exterior.”³⁰⁰ El cráneo es utilizado como un *ready-made* y el diseño añadido, el dibujo de un ajedrez, anula toda interpretación en el sentido de la muerte como símbolo cultural y fetichiza al objeto.

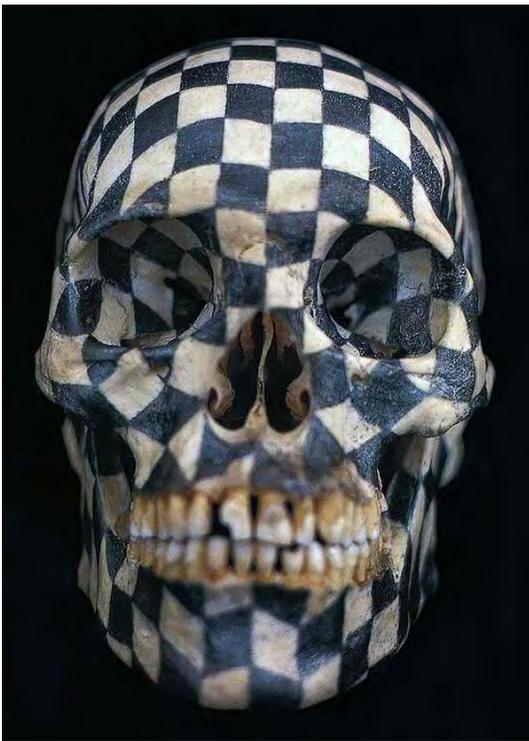
²⁹⁸ Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas, Monte-Ávila, 1998, p. 27.

²⁹⁹ B. Buchloh, “Rechazo y refugio”, en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. México, Turner CONACULTA, 2005, p. 14.

³⁰⁰ M. Nesbit, “La tempestad”, en *Gabriel Orozco*, p. 138.



Jeff Koons, *Equilibrium*, One Ball Total
Equilibrium Tank, 1985



Gabriel Orozco, *Papalotes negros*, 1997

5.3 La escultura como recipiente vacío

Ante el objeto, ¿qué vemos? Esta es la pregunta que se formula Georges Didi-Huberman con respecto a la escultura minimalista de Tony Smith; en “la dialéctica de lo visual o el juego del vaciamiento”³⁰¹, Didi-Huberman comienza su reflexión con el niño que juega con un objeto al que tira y vuelve a recuperar ante su mirada, es un juego en el que se alterna la desaparición y la reaparición, el *Fort- Da* (“fuera-aquí”) descrito por Freud en *Más allá del principio del placer*³⁰², donde desarrolla la idea del instinto de muerte. El juego consistía en repetir el primer acto que al ser completado por el segundo provocaba el efecto de placer en el niño. La interpretación del juego, según Freud, es que mediante el mismo el niño superaba el abandono de su madre durante varias horas; por lo que el juego puede concebirse como una puesta en escena de la desaparición de la madre. Aunque Freud señala que no es el instinto de imitación lo que motiva el juego. Didi-Huberman señala que el niño ha descubierto el poder de la palabra como un acto de simbolización primordial. Aquí cita el comentario de Lacan al estudio de Freud, donde subraya el “nacimiento del símbolo” con el juego como alusión al instinto de muerte; Lacan comenta: “Así, el símbolo se manifiesta en primer lugar como asesinato de la cosa, y esta muerte constituye en el sujeto la eternización de su deseo. El primer símbolo en que reconocemos la humanidad en sus vestigios es la sepultura, y el expediente de la muerte se reconoce en toda relación donde el hombre viene a la vida de su historia.”³⁰³ Didi-Huberman se pregunta: “¿qué es un cubo?” Un objeto enigmático: “Un objeto que debe liberar imágenes, de la manera más inesperada y rigurosa posible [...] Es una figura de la construcción, pero se presta sin cesar a los juegos de la deconstrucción, siempre propicio, a través del montaje, para reconstruir algo distinto. Para metamorfosear, por lo tanto [...] El cubo es, por otra parte, una figura perfecta de la convexidad, pero que incluye un vacío siempre potencial, porque muy a menudo oficia de *caja*” (pp. 56-57). Entonces, nos ofrece un análisis de la obra de Tony

³⁰¹ G. Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* (1992). Buenos Aires, Manantial, trad. Horacio Pons, 2006, pp. 49-76.

³⁰² Freud, *Psicología de masas*. Madrid, Alianza, 8ª ed., 1981, pp. 90-93.

³⁰³ J. Lacan, “Función y campo de la palabra”, en *Escritos I* (1966). México, Editorial Siglo XXI, trad. Tomás Segovia, 12ª ed., 1984, p. 307.

Smith a partir de un relato de su poética. Durante una conversación con un amigo suyo, el crítico de arte E. C. Goosen, Smith resulta intrigado por la verdadera dimensión específica de la escultura. Mientras medita sobre el asunto, descubre en el despacho de su amigo un objeto que le devuelve la mirada, un fichero cuya forma es una simple caja negra de madera. Le obsesiona a tal punto que el insomnio se apodera de él durante la noche, en la que sigue viendo la caja negra. Solicita telefónicamente al amigo las medidas de esa caja y días después instaló detrás de su casa una caja cinco veces más grande, también de madera negra. La hija del escultor le preguntaba qué es lo que podía estar escondido ahí dentro. Esto ocurrió en 1962, entonces Smith tituló tautológicamente a su obra *The Black Box*; unas semanas después reflexionaba sobre la expresión *seis pies*, una medida que corresponde a la altura de un hombre: un metro con ochenta y tres centímetros; pero sus implicaciones hacen pensar en la muerte: “seis pies bajo tierra”. Una caja de seis pies encarna la escala humana que remite al féretro, misma que Smith solicitó su fabricación por teléfono; así surgió una imagen del arte titulada *Die*, que en inglés se traduce tanto en “dado”, el singular de dados, como en el infinitivo y el imperativo del verbo “morir”. Dice Didi-Huberman –y coincido con él- que el cubo de Smith, a pesar de su formalismo extremo, “desbarata de antemano un análisis formalista que se considerara como pura función de las ‘especificidades’ del objeto. Pero –y esto es en lo que más coincido con él- desbarata igualmente un análisis iconográfico que quisiera considerarlo a toda costa como ‘símbolo’ o alegoría en el sentido trivial de estos términos (p. 61). En la dialéctica visual del juego también se da la posibilidad de “vaciar los lugares”. Lo que plantea Didi-Huberman es que las imágenes del arte, por más simples que sean, “saben presentar la dialéctica visual”, como una poética de la “presentabilidad” y la “figurabilidad” con la cual logran superar “el aspecto regresivo señalado por Freud a propósito del sueño”; de modo que los cubos de Smith “saben dar masa a lo que, otrora o antaño, haría las veces de objeto perdido; y lo hacen *abriendo el vacío* en su volumen.” (p. 63). Estos cubos tienen como elemento macizo e inmediato de su visualización a la negrura, antes que su carácter volumétrico o cúbico, lo cual no es accidental pues Smith concibe sus esculturas deliberadamente negras, y en ese sentido, aluden al elemento que les dio origen: la noche. No sólo aquella noche de insomnio en la que concibió la *caja negra*, sino también esa otra noche en la que viaja por una autopista inconclusa, travesía nocturna en la que tuvo una experiencia que el arte jamás le había

proporcionado, por ello menciona que le sugiere “el fin del arte”, y en la que asimila la percepción del fenómeno de la noche, como algo envolvente donde los objetos se pierden; así lo plantea Merleau-Ponty: “Ni siquiera los gritos o un resplandor lejano la pueblan vagamente, ella misma se anima por completo, es una profundidad pura sin planos, sin superficies, sin distancia de ella a mí [...] La angustia de los neurópatas en la noche proviene del hecho de que ésta nos hace sentir nuestra contingencia, el movimiento gratuito e infatigable por el cual procuramos anclarnos y trascendernos en las cosas, sin ninguna garantía de encontrarlas siempre.”³⁰⁴ Según Didi-Huberman, la noche le aporta a Smith la experiencia del objeto perdido en la oscuridad dominante, la aparición y la desaparición como una dialéctica de lo visible y lo invisible. Esos objetos, dice el autor, ponen en juego una operación “en la que el sentido se constituye sobre un fondo de ausencia e incluso como *obra de la ausencia*.” (p. 66). De esta manera, los cubos de Smith se asemejan al proceso de construcción llevado a cabo por un niño instruido que mediante estos volúmenes estaría intentado resolver el paradigma de la noche. Acerca de sus esculturas en tanto que imágenes negras, Smith las veía como volúmenes “durmientes” y “hostiles”, como la noche; en todo caso, a pesar de ser objetos de arte parecían no ser aptos para funcionar como objetos sociales; el mismo Smith las consideraba como amenazantes para todo aquello que estaba en la proximidad de su espacio: “son negras y probablemente malévolas.”³⁰⁵ Didi-Huberman señala la “teatralidad” de estas esculturas, y menciona que podríamos considerarlas como “monumentos de absorción” y de pura “soledad melancólica”. Son, sin duda, objetos difíciles de situar en el espacio de la profundidad, ya que su esencial negrura impide un claro reconocimiento a sus formas exactas: “como la noche, carecen de perfiles internos.” Y por ello no es posible identificar planos y superficies, son por lo mismo difíciles de fotografiar; su masa oscura se nos impone como sucede en una experiencia nocturna (p. 68). Se vuelven manchas negras en el espacio, allí se da la pérdida del objeto y, es allí donde Didi-Huberman dice que “la imagen se vuelve capaz de mirarnos.” Al ser negras en su exterior son imagen de lo que son en el interior, una interioridad que es puro vacío e invisible en sí. Cajas que son recipientes del vacío.

³⁰⁴ M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (1945). Barcelona, Planeta-Agostini, 1985, p. 328.

³⁰⁵ Citado por Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 68.

También escultura como recipiente vacío, exenta de contenido, proponiéndose como pura forma vacía: un significante desprovisto de significado –ni siquiera el uso-, simplemente la presencia del objeto y la ausencia del significado. Así ocurre con los trabajos de J. Koons, en *The New* las aspiradoras son exhibidas “como reliquias fingidas”,³⁰⁶ como una manera de hacer patente su vaciedad. De hecho, no es casual que la palabra “vacío” en inglés sea *vacuum*, que se corresponde con la etimología en latín *vacuum*, y que “aspiradora” en inglés sea *vacuum cleaner*, que al ser traducido literalmente sería “limpiador vacío”; es decir, que la vaciedad interior es un elemento constitutivo de su funcionamiento. En todo caso, la aspiradora es un recipiente potencial de basura. Koons se ocupa de objetos de consumo “apropiados” de la vida cotidiana en una estrategia entre la estética *pop* y la minimalista, partiendo de una recepción pervertida del pensamiento de Baudrillard por parte del artista estadounidense, en la que los objetos alusivos a la sociedad de consumo sirven para explorar el papel del deseo y de la economía política del signo. De esta manera, Koons intenta reproducir el poder de seducción que el objeto de consumo ejerce sobre el público, esta estrategia del deseo consiste en excitar el deseo del consumidor sin llegar nunca a satisfacerlo, una continua reactivación del deseo obtenida mediante la frustración del consumidor³⁰⁷. Al igual que *The New*, en otras series como *Equilibrium*, *Luxury and Degradation* y *Banality*, los objetos de Koons adquieren la misma presencia ante el espectador que los programas espaciales de la NASA -según Peter Halley-, pues “ha creado un universo purgado de toda amenaza de sentido, en estado de asepsia e ingravidez [...] las aspiradoras no parecen reales, sino hiperreales. Son prístinas, se presentan serialmente, habitando un universo extrañamente parecido al original, donde las cosas aparecen duplicadas por su escenario”³⁰⁸. Los objetos de Koons están privados de toda metáfora y de toda poesía, y suscitan una experiencia de intenso simulacro, siguiendo la teoría de Baudrillard. En la serie *Luxury and Degradation* de 1986; Koons manda a fundir en acero inoxidable objetos relacionados con el whisky Jim Beam: trenes y coches antiguos de juguete... un balde para enfriar los hielos que ya no tiene más esa utilidad...

³⁰⁶ Foster, *op. cit.*, p. 111.

³⁰⁷ Guasch, *op. cit.*, p. 394. El deseo es vacío porque está lleno de sí mismo: nada lo colma. (E. G.)

³⁰⁸ Citado en *íbid*, p. 396.

Gabriel Orozco se apropia de un objeto de consumo de la cultura francesa, el Citroën que corta longitudinalmente en tres partes excluyendo la de en medio y suturando los dos extremos, finalmente el resultado es un modelo inusitado de automóvil que se convierte en escultura mediante el procedimiento del corte. Todo el proceso fue “manual”, desde los bocetos para proyectar los cortes y las uniones efectuadas en el vehículo, hasta el proceso mismo de cortar y reconstruir el coche; todo lo cual fue realizado por el propio G. Orozco y un amigo. Baudrillard señala la importancia del automóvil en el sistema global de los objetos, siendo éste precisamente el “objeto por excelencia” comparable con la “esfera doméstica”, aunque con otras ventajas: “la abstracción de todo fin práctico en la velocidad, el prestigio, la connotación formal, la diferenciación forzada, la inversión apasionada, la proyección fantasmagórica.”³⁰⁹ Se trata de un “objeto sublime”, dice Baudrillard; en el automóvil es como estar en “tierra de nadie”, entre el trabajo y la casa, es “un vector vacío de simple transporte” (íbid, p. 76). Baudrillard nos recuerda que no sólo es un objeto en movimiento, cuyo desplazamiento permite experimentar la velocidad como una síntesis del espacio y el tiempo, sino que también implica la posibilidad del accidente; incluso es un objeto fálico cuyo erotismo es la de una seducción y una comunión narcisista en el mismo objeto. Buchloh señala en cambio, que la DS original “generó un deseo colectivo por un auto específicamente francés, un auto feminizado como el objeto del *luxe, calme et volupté*”. De este modo, *La DS* refleja “la ambición del lujo a nivel de cultura de masas”³¹⁰. Que G. Orozco reduce a un signo. Cuando G. Orozco dibuja una red geométrica sobre el cráneo en *Papalotes negros*, anula su profundidad simbólica y cosifica a la muerte, pues la reduce a un signo, transforma el volumen en un plano bidimensional; subraya el nihilismo de la sociedad contemporánea donde incluso la muerte misma nada es. La *Caja de zapatos vacía*, que presentara en la Bienal de Venecia en 1993, es otro *ready-made*, pero más banal e insignificante; dice Orozco: “es un recipiente blanco perfecto”, pero no contiene nada como él mismo reconoce: “En *Caja de zapatos vacía* ves la nada completita.”³¹¹

³⁰⁹ Baudrillard, *El sistema de los objetos* (1969). México, Editorial Siglo XXI, trad.F. González Aramburu, 19ª ed., 2007, p. 74.

³¹⁰ B. Buchloh, *op. cit.*, p. 92.

³¹¹ “B. Buchloh entrevista a G. Orozco en Nueva York”, en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, p. 125.



Jeff Koons, *Pail*, de la serie *Luxury and Degradation*. 1986.



Gabriel Orozco, *Caja de zapatos vacía*, 1993.

6 Eclecticismo (eje hiperrealismo/simulacionismo)

Las imágenes y la letra impresa eran más reales que las cosas.

Jorge Luis Borges, *Utopía de un hombre cansado*

6.1 De la representación a la presencia

La historia del arte occidental, según autores desde Plinio hasta Ernst Gombrich (*Arte e ilusión*, 1960), pasando por Vasari y John Ruskin, la han entendido como un desarrollo progresivo -una “evolución”- de las formas de representación de la realidad hasta alcanzar el grado de “perfección” de la ilusión en la representación realista³¹². En este sentido, esa “perfección” técnica y formal ya habría sido alcanzada por tres pintores del siglo XVI: Caravaggio, Velázquez y Vermeer. Esto ocurrió alrededor de doscientos años antes del surgimiento de la fotografía, con lo cual puede asegurarse la auténtica conquista del *trompe l’oeil* con estos tres artistas. La fotografía desde sus comienzos suponía ser un medio con mayor ventaja que la pintura para mostrar la realidad mediante una imagen. Aún así, Courbet se empeñó en asumir la misión de hacer un arte realista que se valía de la representación mimética. Esto continuó hasta finales del siglo XIX, cuando devino en academicismo y el posimpresionismo se encargó de abrir los caminos del arte moderno que es la ruptura con el arte como representación. En Estados Unidos de la posguerra, este fue el argumento de Greenberg para concebir su formalismo como una genealogía del arte moderno, cuya cúspide según el crítico estadounidense sería el expresionismo abstracto, la escuela de New York. El arte de los años sesenta sale de la órbita del modelo de Greenberg, de hecho el *pop art* y el minimalismo son una reacción a él, y el mismo Greenberg los criticará duramente. A finales de esa década el arte conceptual no sólo se opone al formalismo sino sobre todo al objeto artístico. En este momento surge el hiperrealismo que, más que significar el cenit de la “perfección” en la representación realista, puede ser

³¹² Foster, *op. cit.*, p. 131. También Danto, *Después del fin del arte*, pp. 70-75.

considerado como una regresión que niega toda la tradición del arte moderno, tradición de ruptura precisamente con el realismo y la representación. Para una genealogía del hiperrealismo, pueden situarse sus antecedentes en la pintura realista y académica estadounidense de fines del siglo XIX (Thomas Eakins, 1844-1916), el verismo de Edward Hopper (1882-1967) y el propio *pop art*. Esta tendencia recibió varias denominaciones, entre ellas Nuevo realismo (porque se le vinculaba con el *Nouveau réalisme*), realismo radical, ultrarrealismo, superrealismo³¹³, fotorrealismo³¹⁴ porque su principio es partir de la fotografía para hacer pintura. El año 1970 es la consagración de esta tendencia con la exposición en el Whitney Museum of American Art, y en 1972 con la exposición *Sharp-Focus Realism* en la Galería Sidney Janis, la misma que en 1962 había lanzado al *pop*, y en la Documenta V de Kassel del mismo año 1972, se le presentará a Europa como una de las últimas novedades de la “vanguardia”. En esta tendencia hay una servidumbre a la fotografía, pero transformándola en un lenguaje pictórico tradicional; se trata de trasladar el realismo fotográfico para obtener un efecto de verismo en la pintura, así las imágenes fotográficas son transferidas mediante el procedimiento de la retícula (Malcolm Morley, a quien se considera pionero) o bien por medio de la proyección de diapositivas sobre la tela, de esta manera se amplifican y se trabajan con el máximo detalle, ya sea con pincel al óleo o con aerógrafo empleando pintura acrílica (Chuck Close). Hay en estas obras una representación distanciada y fría, carente de todo gesto subjetivo y expresionista, al respecto dice Marchán Fiz: “La intensidad de la representación hace que la realidad reproducida de la fotografía dé origen a una realidad objetual del cuadro y éste se afirma en cuanto hecho visual como *presencia*, como ya sucedía con las obras del minimalismo.”³¹⁵ Este autor menciona que el “superrealismo” emplea iconos desprovistos de connotaciones simbólicas y sociales concretas de nuestro momento histórico: “Aceptan la banalidad como algo natural, no como algo histórico, sino como parte natural de la cultura y del medio ambiente, especialmente americano.” (íbid, p. 60). También subraya que el hiperrealismo es una tendencia regresiva en sus diversas dimensiones semióticas y, sobre todo, que se trata

³¹³ Así prefiere denominarlo Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 57.

³¹⁴ El término “fotorrealismo” fue utilizado por primera vez en 1968 por L. K. Meisel. Guasch, *op. cit.*, p. 210

³¹⁵ Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 59.

de una “vanguardia” artificialmente montada para satisfacer la voraz demanda del mercado del arte. Marchán Fiz señala con agudeza una ironía histórica: “Tras criticar durante décadas al realismo socialista en función de sus lenguajes regresivos y de sus temáticas, la ironía de la historia nos ha reservado la sorpresa de un ‘realismo capitalista’ made in America que retorna a los códigos naturalistas decimonónicos.” (p. 61). Los retratos de gran formato realizados por Close provocan el efecto de estar frente a frías y objetivas imágenes de seres humanos que no transmiten ninguna emoción, exactamente como posando ante el objetivo fotográfico. Las vistas de las calles de New York, con sus bares, comercios y fachadas de cines, en la obra de Richard Estes hacen alusión a la iconografía *pop* y a la pintura de Hopper, y muestran al igual que en la obra del anterior la desolación de la vida en las ciudades norteamericanas; sin embargo crea una atmósfera insólita, como apunta Guasch: “A partir de la imagen fotográfica, R. Estes se recrea en aportar información suplementaria al espectador acentuando, por ejemplo, el tratamiento material de las cosas, como los metales cromados y los cristales, lo que genera un universo de reflejos en constante diálogo con la luz ambiental que paradójicamente llega a eliminar la realidad material de lo pintado.”³¹⁶ También el hiperrealismo se ha manifestado en la escultura, con John de Andrea y Duane Hanson; éste último realiza a partir de vaciados de cuerpos humanos resueltos en resina poliéster y fibra de vidrio que pinta, viste y calza, estereotipos de la sociedad estadounidense: turistas, amas de casa, trabajadores de limpieza, etc. Sus personajes son retratos de seres anónimos en los que muestra la banalidad y la vulgaridad, así como el tedio dominante en su entorno social. La mirada aséptica e irónica de Hanson, aunada a la impersonalidad con la que presenta sus figuras provoca la paradójica sensación de irrealidad que, a su vez, estimula la percepción de irrealidad de la sociedad contemporánea. En ese sentido, el hiperrealismo es muy próximo al *pop art* que al hacer referencia a la banalidad de la sociedad de consumo pone al descubierto las pulsiones que fetichizan el aspecto superficial de la realidad. Del mismo modo, el *pop art* tiene un vínculo con el surrealismo que trataba de hacer evidente que la realidad cotidiana sólo es un disfraz de una realidad soterrada en el inconsciente, pero que de cualquier manera se manifiesta en las contradicciones de lo aparente. Entonces, el *pop* es una especie de surrealismo de la

³¹⁶ Guasch, *op. cit.*, p. 206

sociedad de consumo, mientras que el hiperrealismo es una especie de “surrealismo codificado”, como lo llama Foster, a propósito de un “enfoque ilusionista de lo real”³¹⁷.

El apropiacionismo como tendencia de la posmodernidad en Estados Unidos se pronunció abiertamente en la década de los ochenta contra la modernidad y se interesó por el tratamiento de las imágenes. Artistas como Sherrie Levine, Richard Prince, Robert Longo y otros, buscaron en la apropiación de las imágenes de los *mass media* elaborar un discurso como crítica a la representación, centrado en la concepción de imágenes a partir de otras. En la exposición *Pictures*, resultó evidente que no se trataba de un proceso de representación sino de presentación en la pintura “entendida como pantalla neutra”³¹⁸ en la cual se podía proyectar el universo de las imágenes. Douglas Crimp es el principal teórico de esta tendencia, quien declaró que detrás de una imagen siempre se encuentra otra imagen, pues más que buscar las fuentes o los orígenes, los artistas indagaban sobre las estructuras de significación. Por ejemplo, en “Sobre las ruinas del museo”³¹⁹, Crimp comenta en este sentido sobre la obra de Rauschenberg como artista posmoderno. Crimp propone a la fotografía como el medio que ha de sepultar definitivamente a la pintura en su texto “The End of Painting”, ya que la fotografía comenzó su auge en los años setenta. También Craig Owens en su ensayo “The Allegorical Impulse. Toward a Theory of Posmodernism”, reivindica a la alegoría vituperada en la modernidad, como un fenómeno posmoderno. Owens ve en las obras de los apropiacionistas imágenes discursivas, sometidas a un proceso de manipulación que las vaciaba de su significado para convertirlas en opacas, ya que su significado dejaba de ser transparente, para parecer extrañamente incompletas, dice Owens: “fragmentos o ruinas que deben ser descifradas.” Ya hemos comentado en el capítulo 1, que Owens parte de la noción de “alegoría” de Benjamin. Para Foster³²⁰ lo real es reprimido en el hiperrealismo, aunque también retorna en éste desbaratando la superficie hiperrealista de los signos, sin embargo el correlato del capitalismo pasa inadvertido; en cambio, en el apropiacionismo simulacral de R. Prince

³¹⁷ Foster, *op. cit.*, p. 156.

³¹⁸ Guasch, *op. cit.*, p. 342.

³¹⁹ D. Crimp, “Sobre las ruinas del museo”, en *La posmodernidad*, pp. 75-91.

³²⁰ Foster, *op. cit.*, pp. 148-149.

esto no ocurre, a pesar de que hay cierta similitud con el hiperrealismo por la abundancia de signos. El apropiacionismo utiliza la refotografía para cuestionar la originalidad, tal como ocurre también con las imágenes de S. Levine. Dice Foster: “el hiperrealismo invita al espectador a deleitarse casi esquizofrénicamente en sus superficies, mientras que en su desenmascaramiento de la ilusión el arte apropiacionista pide al espectador que mire a través de sus superficies críticamente [...] en el hiperrealismo la realidad se presenta como abrumada por la apariencia, mientras que en el arte apropiacionista se presenta como construida en la representación.” (íbid, p. 149). Aquí es donde interviene el interés de muchos artistas por centrarse en el diagrama lacaniano de la visualidad: la pantalla tamiz³²¹, la cual puede ser entendida como las convenciones del arte, los esquemas de representación, los códigos de la cultura visual; pero también esta pantalla tamiz protege al sujeto de un encuentro traumático (fallido) con la realidad, en el que la mirada del objeto es devuelta al sujeto. Al atravesar la pantalla tamiz como apariencia se asoma lo real.

Pero en la serie *Statuary* (1986), Koons se recrea en el signo-fetichismo y sobre todo en la superficie del objeto, en la apariencia simulacral que se mantiene en la pantalla tamiz, donde el objeto nos mira; por ejemplo, en la pieza *Rabbit*, una escultura en acero inoxidable cuyo modelo es un globo inflable, las formas geométricas sintetizan la figura de un conejo que Koons desea mostrar como un objeto *kitsch*, en el que su superficialidad y exterioridad (por su superficie reflejante) rechaza cualquier contenido, es un signo explícito, sólo una copia de un modelo de la realidad. Objeto-fetichismo que cualquier público puede desear.

Por su parte, G. Orozco nos presenta una fotografía, *Sueño común* (1996), en la que un grupo de borregos se encuentran ensimismados, mientras que a su alrededor la “realidad” se extiende sin límites. La metáfora es simple: la sociedad comparte un “sueño común” (enajenación) que no le permite ver la realidad como una dimensión más amplia. El discurso es ideológico: es como si G. Orozco sugiriera que la realidad es sólo su aspecto fenoménico, es decir, que la realidad es sólo la superficie de la apariencia, sus signos.

³²¹ Para una comprensión más completa de esta noción ver J. Lacan, *El seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, 1964* (1973). Buenos Aires, Paidós, trad. J. L. Delmont-Mauri y J. Sucre, 2003, pp. 75-126.



Jeff Koons, *Rabbit*, de la serie *Statuary*, 1986



Gabriel Orozco,
Sueño común, 1996

6.2 Arte como simulacro

Por una visión crítica del arte contemporáneo se enuncia a la *estética del vacío* como “el espectáculo de la nada” (Michaud), en el cual el arte contemporáneo es el fetiche del arte o la idea fetichizada del arte (Baudrillard): mientras más se parece a lo real es sólo la fachada de la nada (parafraseando a Cioran). Visto de esta manera, “el arte es una mentira lucrativa” (Debray), simulacro.

El simulacro, según Baudrillard, precede a lo real; en el simulacro la realidad desaparece bajo los signos de lo real. Desde el surgimiento de la fotografía, la realidad se ha convertido en imagen y en ese proceso de aparición de lo real como imagen es que ha venido desapareciendo la realidad en su aspecto original. Ya Walter Benjamin señalaba la pérdida del aura de la obra de arte tras su reproductibilidad técnica, y mediante la fotografía no sólo la obra de arte pierde su aura, sino también la realidad misma al cosificarse y convertirse en una imagen multiplicada o reproducida al infinito. La realidad misma se ha vuelto fetiche en el arte contemporáneo, al trasladar su valor a la imagen, la realidad se ha vaciado de sentido. En esto juegan un papel muy importante los objetos, los cuales entre más banales e insignificantes se pretende identificar con lo real, cuando solamente funcionan como signos de la realidad, en esa operación los objetos se cargan con el valor de la realidad y ésta se fetichiza, y la equivalencia consiste en ver a la realidad como una superficie banal e insignificante; así es como se ha vaciado de sentido a la realidad y por cierto, también al arte.

Baudrillard escribe, a propósito de la *Ilusión y desilusión estéticas*: “todo dilema es éste: o bien la simulación es irreversible y no hay nada más allá de ella, no se trata ni siquiera de un acontecimiento, sino de nuestra banalidad absoluta, de una obscenidad cotidiana (...) o bien existe, de todos modos, un arte de la simulación, una cualidad irónica que resucita una y otra vez las apariencias del mundo para destruirlas. De lo contrario, el arte no haría otra cosa, como suele suceder hoy, que encarnizarse sobre su propio cadáver...”³²². Donald Kuspit concibe el fin del arte consumado al convertirse en *postarte*,

³²² Baudrillard, *El complot del arte*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 25.

según lo llamó Allan Kaprow, en el cual el carácter enigmático ha sido sustituido por la banalidad, y lo sagrado por lo escatológico: la mierda es arte y el arte es mierda.

En todo esto es posible ver *El complot del arte*, como lo menciona Baudrillard, donde escribe: “toda la duplicidad del arte contemporáneo consiste en esto: en reivindicar la nulidad, la insignificancia, el sinsentido. Se es nulo, y se busca la nulidad; se es insignificante, y se busca el sinsentido. Aspirar a la superficialidad en términos superficiales.”³²³ También afirma: “el arte ha perdido el deseo de ilusión, a cambio de elevar todas las cosas a la banalidad estética, y se ha vuelto transestético” (p. 51). Justamente, debe entenderse a la estética del vacío como la desaparición del símbolo, como una estética nihilista o la transestética, donde el arte es simulacro. El simulacro como lo entiende Baudrillard, en sus palabras: “un último guiño paradójico, el de la realidad riéndose de sí misma bajo su forma más hiperrealista, el del sexo riéndose de sí mismo bajo su forma más exhibicionista, el del arte riéndose de sí mismo y de su propia desaparición bajo su forma más artificial: la ironía” (p. 57). Esta ironía que fue crítica en Duchamp, más tarde fue banal con Warhol, finalmente es cínica con Koons. Pero lo más terrible del arte como simulacro, también nos lo informa Baudrillard: “el arte contemporáneo apuesta a esa incertidumbre, a la imposibilidad de un juicio de valor estético fundado, y especula con la culpa de los que no lo entienden, o no entendieron que no había nada qué entender” (p. 65).

Aquí denuncia el pensador francés el “delito de iniciados” (pp. 61-62), es decir de aquellos que se hallan implicados en el mundo del arte, quienes saben que el arte ya no esconde ningún misterio o al menos lo ocultan tras la falsa nulidad, contribuyendo así al esnobismo de la nulidad: artistas, críticos de arte, curadores, galeristas, marchantes y coleccionistas. En cierta manera, todos somos cómplices del simulacro que constituye la sociedad, la cultura y de la cual el arte es una de sus tantas simulaciones; de cierta manera estamos dando vida al relato del traje nuevo del emperador, todos pueden ver que va desnudo pero nadie se atreve a parecer estúpido por no verlo; del mismo modo, la simulación consiste en seguir creyendo que el arte existe cuando en realidad nadie quiere

³²³ Ibid, p. 61.

parecer estúpido por confesar que no lo entiende o que sospecha que ya no hay arte, que éste ha desaparecido como el traje invisible del emperador.

El arte está por todas partes, dice Baudrillard: “el arte se ha vuelto iconoclasta. La iconoclastia moderna ya no consiste en romper las imágenes, sino en fabricarlas –profusión de imágenes en las que no hay nada qué ver-” (p. 26). El arte contemporáneo y su *estética del vacío* es un inmenso catálogo de imágenes en las que no hay nada qué ver. Baudrillard continúa: “son literalmente imágenes que no dejan huellas. Carecen, hablando con propiedad, de consecuencias estéticas. Pero, detrás de cada una de ellas, algo ha desaparecido. Tal es su secreto, si es que tienen alguno, y tal es el secreto de la simulación. En el horizonte de la simulación no solamente ha desaparecido el mundo real, sino que la cuestión misma de su existencia ya no tiene sentido.” (íbidem). Precisamente, lo que ha desaparecido detrás de estas imágenes es el símbolo y su función de vínculo con la realidad, más no de suplantación de ella, tal como ocurre con el signo como mero significante opaco, o como índice, en la teoría semiótica de Peirce.

Pero la simulación no sólo se da en el arte, se extiende a todos los campos de la actividad humana, en todos los rubros de la sociedad, nuestra cultura contemporánea es una gigantesca simulación. La política, desde luego, es un juego de simulación más. A ese respecto nada más hay que recordar que los procesos electorales más que legitimar fraudes se constituyen en simulacros de democracia; la política con todas sus instituciones y estructuras, como los partidos y el mismo Estado, con todos sus actores, las figuras políticas en el sentido de imágenes públicas, los electores y los líderes de opinión, forman parte más de un simulacro que de un contrato social en el sentido de Rousseau. Por eso, el arte como simulacro tiene un efecto político que va acorde a la lógica cultural del capitalismo tardío, pues el simulacro consiste en que no hay nada qué cuestionar de la realidad, ésta ya nos es dada por los signos de lo real, por los objetos, por la imagen de la realidad, por su superficie y banalidad insignificante.

La vuelta de tuerca o la reversibilidad se antojan imposibles, no sólo el mundo es nuestra representación, como dijo Schopenhauer, sino que ahora es una representación hiperreal y superficial, plana y banal, insignificante y sin sentido. La cultura de masas está

constituida por una proliferación de imágenes hasta el infinito, y el arte contemporáneo añade a esto la superficie de la realidad; por el *horror vacui*, paradójicamente la proliferación infinita de imágenes provoca un lleno indeterminado que produce el vacío de sentido: imágenes donde no hay nada qué ver, o tantas imágenes que ya no se sabe qué ver. La vuelta de tuerca consistiría en hacer un vacío crítico, en valerse del arte contemporáneo como *ready made*, en ironizar sobre la banalidad y nulidad del arte contemporáneo.

Un ejemplo podría ser el siguiente: en el mercado de productos de venta por catálogo, existe una marca llamada Betterware con toda clase de artículos innecesarios, sin embargo con alta demanda, pues en los centros de trabajo durante los momentos de ocio cualquier objeto como “guantes para abrir manijas” parece una idea brillante. Es como si la publicidad inflara con la mercadotecnia un producto perfectamente inútil, así funciona en el arte contemporáneo donde piezas totalmente vacías de contenido se sostienen por el hábil discurso sofista de críticos y curadores, quienes se comportan como vulgares vendedores de nada. Según Alfred Jarry y sus seguidores, la patafísica sería una ciencia burlesca “de las soluciones imaginarias” destinada a estudiar “las leyes que regulan las excepciones”, es decir una anti-ciencia, pues la base del conocimiento científico son las leyes generales y universales, lo excepcional cae en el terreno del accidente y de lo indeterminado; así los objetos inútiles del arte contemporáneo, sólo existen en función de su sinsentido. De ese modo, no sólo el arte contemporáneo es patafísico sino también el discurso que lo sustenta.

La diferencia está entre un vacío vacuo o pasivo y un vacío activo potencialmente concebido como un recipiente de significado; un vacío crítico que es una reflexión del vacío; hacer el vacío como estrategia de negación de la cultura y la sociedad de consumo contemporáneas, un vacío que socave el sentido del sinsentido del simulacro.

Este sentido del simulacro puede ser entendido en palabras de Karel Kosík: “En el mundo de la pseudoconcreción el lado fenoménico de la cosa, en el que ésta se manifiesta y oculta, es considerado como la esencia misma, y la diferencia entre fenómeno y esencia desaparece.”³²⁴ En la simulación (“fingir tener lo que no se tiene”, dice Baudrillard³²⁵)

³²⁴ Karel Kosik, *Dialéctica de lo concreto* (1963). México, Grijalbo, trad. A. Sánchez Vázquez, 1967, p. 28.

³²⁵ Baudrillard, *Cultura y simulacro*, p. 12.

opera la desaparición de la realidad que es suplantada por los signos de lo real; el simulacro se asume “como” la realidad: lo que está ausente. Es una suplantación que encierra un trasfondo ideológico, como dice Kosík: “La representación de la cosa, que se hace pasar por la cosa misma y crea la apariencia ideológica, no constituye un atributo natural de la cosa y de la realidad, sino la proyección de determinadas condiciones históricas petrificadas, en la conciencia del sujeto.”³²⁶

Es así que para Koons “el deseo, la seducción y el simulacro, es decir, la hiperrealidad moderna, se manifiesta en productos artísticos desposeídos de verdad, de genialidad, del aura que históricamente acompañaba al arte, de la autoridad, del poder de la ilusión, de productos que más que representar en primer grado a la realidad imitan, o mejor dicho, simulan representaciones reversibles y mutables de la realidad.”³²⁷ La exposición *Les courtiers du désir* (“Los corredores del deseo”) realizada en París, daba muestra de la influencia del posestructuralismo en los artistas estadounidenses; al respecto, el crítico Daniel Soutif recomendaba a los visitantes que actualizaran sus conocimientos sobre Baudrillard, para que así pudieran entender mejor los conceptos de simulacro y simulación subyacentes en el busto de *Louis XIV* (1986) y el conejo inflable en acero inoxidable (íbid, p. 392), ambos de la serie *Statuary*.

Para José Luis Barrios la obra de Orozco plantea un dilema en el que no es posible hablar de escultura cuando más que de objetos se trata de relaciones de significantes³²⁸. La relación de significantes en la obra de este artista se presenta en diversos niveles –señala Barrios-: compositiva, espacial, objetual y conceptual. Esto es justamente el simulacro: una relación de significantes. Dice Barrios: “En la fotografía *Isla dentro de la isla* la relación de escalas que el artista establece entre una vista del *World Trade Center* en Nueva York y su réplica hecha con desperdicios, muestra la conversión nominal que hace de valores aparentemente preceptuales, tales como la escala misma o la perspectiva, en significantes textuales y conceptuales.” (íbid, p. 58).

³²⁶ Kosík, *op. cit.*, p. 32.

³²⁷ Guasch, *op. cit.*, p. 383.

³²⁸ José Luis Barrios, “Helen Escobedo y Gabriel Orozco. La escultura entre el paisaje y el signo”, en *Curare*. México, Núm. 17, enero-junio de 2001, p. 54.



Jeff Koons, *Louis XIV*, de la serie *Statuary*, 1986



Gabriel Orozco, *Isla dentro de la isla*, 1993

6.3 El vacío de la realidad objetiva

La crítica a la modernidad comienza con Nietzsche, quien parte de una crítica a la cultura que “desenmascara a la ciencia y a la moral como formas ideológicas de expresión de una voluntad de poder pervertida...”³²⁹ De ahí que Weber dirigiera su crítica a la razón, al advertir que tiende a convertirse en “razón instrumental”. Para los posestructuralistas franceses, la crítica a la razón se extiende a una crítica del sujeto. Según Lyotard, la posmodernidad significa el fin de los “grandes relatos” de la emancipación o la totalidad, o se define como “la incredulidad con respecto a los metarrelatos”.³³⁰ El modelo de racionalidad europea fracasó y se produjo una crisis cultural y política en el mundo, lo que equivale, según los autores posmodernos, al “fin de la historia”, al “fin del socialismo” y de todo proyecto de emancipación real. La expresión de esta crisis se traduce en hechos históricos de notable importancia: la caída del “socialismo real”, que se extiende a la desaparición del mundo socialista; la guerra del Golfo Pérsico, la desmembración de Yugoslavia, la unión de las dos Alemanias, la conformación de nuevos bloques regionales, etc.; como apunta Arriarán: “Estos acontecimientos parecen ser las últimas expresiones de la crisis de la modernidad como proyecto de la Ilustración.”³³¹ La razón ilustrada falló, en la parte práctica, porque ha producido guerras y genocidios, hambre e injusticia, y no se cumplieron las promesas de bienestar ofrecidas por el progreso; mientras que en la parte teórica, como indica Beuchot, “la razón se ha encerrado en ella misma en callejones sin salida, ha incurrido en muchos absurdos, y el lenguaje, que es su vehículo de manifestación o expresión, se ha vaciado de significado, se halla en la ambigüedad.”³³² La posmodernidad como “ideología de la posthistoria” marca el fin de las utopías. En esta época lo que llamamos realidad es lo que Baudrillard denomina simulacro, el cual puede concebirse como una realidad virtual, anticipada por Bioy Casares en 1940³³³, y constituida por la generación de imágenes por medios tecnológicos; la realidad y la ficción son indiscernibles.

³²⁹ J. Habermas, *op. cit.*, p. 160-161.

³³⁰ J. F. Lyotard, *La condición postmoderna* (1979). Barcelona, Planeta-Agostini, trad. Mariano Antolín Rato, 1993, p. 10.

³³¹ S. Arriarán, *op. cit.*, p. 11.

³³² M. Beuchot, *Posmodernidad, hermenéutica y analogía*, p. 13.

³³³ Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*. Madrid, Alianza.

El arte ha girado sobre sí mismo hacia una “autorreflexión estética”³³⁴, indagando acerca de su propia naturaleza el arte se ha vuelto filosofía, ya que ha agotado todos sus contenidos y formas. Si ya todo ha sido hecho en el campo del arte, no es posible imaginar una utopía artística, como señala Picó: “Ya no habrá ruptura estilística, ni otro salto radical en la forma. Hemos llegado al límite del arte. En la medida que consideramos que *cualquier cosa* es arte la innovación ya no es posible. Post-modernismo en el arte es la pérdida de fe en las corrientes estilísticas. El artista es libre de expresarse a sí mismo en cualquier forma que desee.” (ibid, p. 35). La crítica a la representación de la realidad efectuada por el arte moderno fue llevada al paroxismo en la posmodernidad, como Picó dice: “La estética del postmodernismo es una parodia oscura de tal antirrepresentacionalismo: si el arte ya no refleja eso, no es porque busque cambiar el mundo más que imitarlo, sino porque en realidad allí ya no queda nada para ser reflexionado, ninguna realidad que no sea ella misma ya imagen, espectáculo, simulacro y ficción gratuita.” (ibid, p. 33). Asimismo, el espíritu autocrítico del arte moderno se ha pervertido dando lugar en el arte contemporáneo a lo que Danto llama una condición perfecta de “entropía estética”³³⁵, que el filósofo estadounidense equipara “a un periodo de una casi perfecta libertad.” Por ello, dice Danto que se ha sugerido hablar sencillamente de “posmodernismos”, ya que no existe una unidad que sirva de directriz, al contrario el arte actual manifiesta una pluralidad y dispone de una infinita cantidad de formas heredadas de la historia del arte para expresarse. En este sentido, Jameson afirma que el posmodernismo “no es más que la lógica cultural del capitalismo tardío”³³⁶; por eso Jameson señala que el pastiche más que la parodia es el modo apropiado de la cultura postmoderna: “El *pastiche* es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla en lengua muerta: pero se trata de la repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad [...] El *pastiche* es, en consecuencia, una parodia vacía, una estatua ciega”³³⁷. Jameson compara al pastiche con una suerte de “ironía vacía”, y que es el equivalente de la “ironía cínica” que

³³⁴ Picó, *op. cit.*, p. 27.

³³⁵ Danto, *op. cit.*, p. 34.

³³⁶ Picó, *op. cit.*, p. 11.

³³⁷ Fredric Jameson, *op. cit.* pp. 43-44.

he mencionado en este segundo capítulo a propósito de la postura banal de Warhol y la postura cínica de Koons y otros artistas contemporáneos, incluido el propio G. Orozco.

La posmodernidad, por su carácter confuso y fragmentario, ha recibido otro eslogan: la *era neobarroca*; según Omar Calabrese: “Consiste en la búsqueda de formas –y en su valorización- en la que asistimos a la pérdida de integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad.”³³⁸ Calabrese declara que lo neobarroco no es un resurgimiento del periodo barroco, deslindándose de esta manera de una visión cíclica de la historia –y también de la lineal y progresiva-, el semiólogo italiano aclara que el prefijo “neo” no es el indicio de la repetición, recurrencia o reciclaje del barroco, como tampoco indica un “después” o un “contra” como hace pensar el “post” de posmoderno; en todo caso, se trata de una referencia o una analogía con el barroco: “Mi tesis general es la de que muchos importantes fenómenos culturales de nuestro tiempo están marcados por una ‘forma’ interna específica que puede evocar el barroco.” (íbid, p. 31). Calabrese reconoce que el término “neobarroco” ha sido utilizado anteriormente, por ejemplo por Gillo Dorfles, pero su noción era muy distinta a la del propio Calabrese, quien concibe a lo neobarroco como el gusto de nuestro tiempo, gusto en el que se dan conexiones entre los fenómenos culturales más diversos, como entre un cómic y una teoría científica; siguiendo a Severo Sarduy quien establece al barroco como “una actitud general y una cualidad formal de los objetos que lo expresan” (íbid), así puede haber algo de barroco en cualquier época de la civilización (o en distintas culturas como la hindú y la prehispánica), conformándose en una tendencia, casi una categoría del espíritu contrapuesta a la de “clásico”, tal como lo habían hecho ya Wölfflin, y Henri Focillon. Por lo tanto, Calabrese se propone ilustrar el neobarroco con método, para lo cual ha estructurado su análisis constituido por un riguroso índice, cuyos títulos hacen referencia tanto a un concepto formal de lo neobarroco como a un eslogan científico, así surgen las dicotomías: gusto y método, ritmo y repetición, límite y exceso, detalle y fragmento, inestabilidad y metamorfosis, desorden y caos, nudo y laberinto, complejidad y disipación, distorsión y perversión. En el capítulo “Más-o-menos y no-sé-qué”, alude a la exaltación de la nada, una “estética de la Nada” como rasgo de lo neobarroco (íbid, p. 185).

³³⁸ O. Calabrese, *La era neobarroca* (1987). Madrid, Cátedra, trad. Anna Giordano, 3ª ed., 1999, p. 12.

Para Gilles Lipovetsky la posmodernidad es la *era del vacío*, caracterizada por el narcisismo individual a escala de la sociedad y como fenómeno globalizado. Narciso es el símbolo de nuestro tiempo, dice Lipovetsky, como Edipo lo es a nivel universal, como Prometeo, Fausto y Sísifo lo fueron de la condición moderna. En lo que Lipovetsky llama “Narciso o la estrategia del vacío”, describe esta nueva condición del ser humano: “el narcisismo designa el surgimiento de un perfil inédito del individuo en sus relaciones con él mismo y su cuerpo [...] en el momento en el que el ‘capitalismo’ autoritario cede el paso a un capitalismo hedonista y permisivo.”³³⁹ El narcisismo como signo de la posmodernidad es una corroboración de la sentencia posestructuralista sobre la muerte del sujeto o lo que Jameson explica sobre la fragmentación del sujeto³⁴⁰ y, como más adelante veremos con el cinismo contemporáneo. En una suerte de individualismo extremo que Lipovetsky describe de esta manera: “el narcisismo ha abolido lo trágico y aparece como una forma inédita de apatía hecha de sensibilización epidérmica al mundo a la vez que de profunda indiferencia hacia él: paradoja que se explica parcialmente por la plétora de informaciones que abruman y la rapidez con la que los acontecimientos mass-mediatizados se suceden, impidiendo cualquier emoción duradera.”³⁴¹ En su libro, Lipovetsky reflexiona sobre el debilitamiento de la vanguardia y la fusión del arte con el resto de la cultura sin que sea posible distinguirlo del espectáculo, por ello afirma: “El posmodernismo es sólo otra palabra para significar la decadencia moral y estética de nuestro tiempo.” (íbid, p. 120). A este declive del sujeto como un individuo con una subjetividad fuerte y centrada en el yo, característico de la modernidad donde se expresaba mediante una ironía subjetiva (la “ironía crítica” que menciono al inicio de este capítulo a propósito de Duchamp y las vanguardias históricas), le sucede una ironía objetiva, como plantea Baudrillard, en la que “el objeto es el amo del juego”, los objetos fabricados, los artefactos, signos, mercancías, son cosas que ejercen por su mera existencia, una función artificial e irónica; dice Baudrillard: “A la función crítica del sujeto le sucedió la función irónica del objeto, ironía objetiva y ya no subjetiva.”³⁴²

³³⁹ G. Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo* (1983). Barcelona, Anagrama, trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendax, 13ª ed., 2000, p. 50.

³⁴⁰ Ver *supra* en este capítulo, p. 107.

³⁴¹ Lipovetsky, *op. cit.*, p. 52.

³⁴² Baudrillard, “Ilusión, desilusión estéticas”, en *El complot del arte*, p. 31.

La obra de Koons, *Saint John the Baptist*, de la serie *Banality* (1988), es un claro pastiche de la pintura de Leonardo, *San Juan Bautista* (Museo de Louvre), realizada entre 1513 y 1516 en Roma. La imagen pintada por Leonardo resulta enigmática y profunda por varios motivos: la sonrisa del personaje y su mirada, al tiempo que el gesto de señalar hacia arriba es una evidente alusión a lo divino. En la pieza que Koons encarga su realización, opta por el volumen y por una banalización del tema pintado por el genio florentino. Entre los brazos del santo ha colocado a un lechón y a un pingüino. Como remate, la figura tiene toques de dorado en diversas zonas para darle el efecto *kitsch*. Koons despoja de todo su contenido simbólico a la obra original y en cambio nos ofrece una alegoría –un “texto”, diría Barthes-, un fragmento de representación aislado de su contexto original. Como dice Guasch: “Koons crea formas y motivos que puedan ser comprendidos por las masas, pero que sólo pueden ser adquiridos por la élite. Los elevados precios de sus objetos los convierten en productos de lujo mientras que una estética asequible a todos los gustos, los hace populares.”³⁴³ Koons proclamó su deseo de convertir el arte en objeto “de consumo”.

El trabajo de G. Orozco, *Tapas de yogurt* (1994), en la galería Marian Goodman de New York, se trata precisamente de cuatro anillos azules de plástico con el interior del mismo material transparente, cada uno está colocado en una de las paredes del recinto artístico. G. Orozco menciona que busca decepcionar al público: “me interesaba ponerlo en situación de vacío y neutralizarlo y con esto poder empezar desde cero a desarrollar mi trabajo sin las expectativas del espectador que comienza, como un tirano, a exigir al artista lo que debe ser”³⁴⁴. G. Orozco narra que cuando la gente entró a la galería y veían las tapas instaladas no podían creer o no sabían lo que estaban viendo y comenzaron a salirse. El espacio quedó vacío de espectadores. A los pocos minutos regresaron y empezaron a entender y se concretaron a mirar. Orozco dice que el mismo espectador desaparece porque “como no hay nada qué ver, entonces no hay nada qué esperar”. Según Orozco, ésta es la realización de un *accidente*, porque es una situación de sorpresa; lo que está sucediendo es banal porque es real. El *accidente* es el de la superficialidad y la exterioridad, pues lo que se mira es lo que es: la propia transparencia de las tapas de yogurt, y no contienen nada.

³⁴³ Guasch, *op. cit.*, pp. 396-397.

³⁴⁴ “Conferencia de Gabriel Orozco”, en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, p. 187.



Jeff Koons, *Saint John the Baptist*, de la serie *Banality*, 1988



Gabriel Orozco, *Tapas de yogurt*, 1994

Capítulo 3: Análisis (las estrategias de desaparición)

7. Superficie (lo banal y lo obsceno)

Me dijo que su libro se llamaba el Libro de Arena, porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin.

Jorge Luis Borges, *El libro de arena*

7.1 De la superficie al vacío

Jameson ha señalado que la superficialidad es el rasgo formal distintivo del arte de la posmodernidad. No hay una declaración política fuerte y ni siquiera una crítica a la sociedad de consumo, sino al contrario, un comentario superfluo que parece celebrar la mercantilización del mundo y el fetichismo de la mercancía en la sociedad del capitalismo avanzado. Hablando del arte de Warhol y del arte posmoderno, Jameson juzga que estas imágenes no permiten completar una hermenéutica, a fuerza de ser ellas mismas pura imagen: "...es el nacimiento de un nuevo tipo de insipidez, un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal, quizás el supremo rasgo formal de todos los posmodernismos"³⁴⁵. Sin duda, como sugiere Jameson, esta superficialidad en el arte refleja la superficialidad misma de la sociedad contemporánea: de la fragmentación del sujeto al individualismo extremo del narcisismo. Jameson plantea que en la sociedad actual se ha experimentado un "ocaso de los afectos", que puede entenderse como un síntoma del cambio efectuado de la modernidad a la posmodernidad, sobre todo en el sujeto; para ello compara *El grito*, de Munch y *Marilyn* de Warhol, y sostiene que en la obra moderna el sujeto expresa su soledad y su alienación, como un emblema de la era de la ansiedad, de la neurosis; mientras que en la imagen posmoderna ya no hay expresión, pues Warhol al emplear la fotografía y

³⁴⁵ Jameson, *op. cit.*, p. 28.

la serigrafía –dos medios de reproducción mecánica- estaría anulando toda huella de subjetividad; entonces la imagen deviene en impersonal, plana, bidimensional, en pocas palabras, una imagen superficial de un personaje de la cultura de masas, convertido en imagen-signo, en fetiche; aquí se da la fragmentación del sujeto, el descentramiento de la psique, el fin del yo. Las emociones no han desaparecido en los productos culturales de la posmodernidad, pero en su lugar han sido desplazadas por “intensidades”, las cuales son impersonales y tienden a organizarse en una especie de euforia³⁴⁶. En estas imágenes, dice Jameson, “parece como si se hubiese arrancado a las cosas su superficie externa y coloreada” (íbid, p. 30); al hacer referencia a algunos de los trabajos de Warhol –series de accidentes de tráfico o las sillas eléctricas-, Jameson señala que su tema es la “muerte del mundo de las apariencias”, en donde ya no es cuestión de contenido, “sino de una mutación más fundamental del mundo objetivo en sí mismo –convertido ahora en un conjunto de textos o simulacros-” (íbidem). Justamente, así funcionan los productos culturales de la posmodernidad conocidos como textos: a nivel de la superficie, de las relaciones paradigmática y sintagmática de los signos, una relación a nivel de los significantes. Así también es la lógica del simulacro: la superficie de lo real, la exterioridad de sus signos, es lo que desaparece a la realidad. En esto juegan un papel muy importante los *mass-media*, que en su afán de comunicación han vaciado a la realidad de sentido. Esto es lo que dice Baudrillard: “Pero hoy ya no existen la escena y el espejo. Hay, en cambio, una pantalla y una red. En lugar de la trascendencia reflexiva del espejo y la escena, hay una superficie no reflexiva, una superficie inmanente donde se despliegan las operaciones, la suave superficie operativa de la comunicación.”³⁴⁷ Baudrillard señala que hay cuatro fases de la imagen: a) la imagen es reflejo de la realidad, b) la imagen se convierte en máscara y perversión de la realidad, c) la imagen es la máscara de la ausencia de realidad, y d) la imagen no guarda relación con ninguna realidad, “es ya su propio y puro simulacro”³⁴⁸. Sólo la superficie es hiperreal y es, esta hiperrealidad de la superficie, la que se opone como modelo que precede a la realidad. Por eso, reitero con Baudrillard, lo que llamamos “realidad” es el simulacro.

³⁴⁶ Ibid, p. 39.

³⁴⁷ Baudrillard, “El éxtasis de la comunicación”, en *La posmodernidad* (H. Foster, ed.). Barcelona, Editorial Kairós, 1985, p. 188.

³⁴⁸ Baudrillard, “La precesión de los simulacros”, en *Cultura y simulacro*, p. 18.

Llama la atención que tanto Jameson como Baudrillard recurren al tema de la esquizofrenia para explicar la relación del sujeto con la realidad en la posmodernidad. Jameson parte de la concepción lacaniana de la esquizofrenia sin pretender establecer un diagnóstico clínico, sino partiendo de la idea de que ofrece un modelo estético muy sugerente. Tampoco trata de insinuar que los artistas posmodernos sean esquizofrénicos, ni de hacer un diagnóstico de la personalidad de la cultura y su arte. Retomando a Lacan, la esquizofrenia es descrita como una ruptura en la cadena significante, en la red sintagmática de la serie de los significantes que llega a constituirse en un significado. La cadena significante, tal como Lacan sigue el estructuralismo de Saussure, no es sólo la relación lineal entre significante y significado, sino que el sentido nace de la relación entre significante y significado, y lo que se suele llamarse significado no es más que un efecto de sentido, producto o reflejo de la relación de los significantes entre sí³⁴⁹. Al romperse el vínculo en la cadena de significantes se produce la esquizofrenia, en la cual los significantes son distintos y ya no tienen relación entre ellos. Esta es la disfunción lingüística en el esquizofrénico, en la que se disuelve la identidad personal unificada por la temporalidad (pasado y futuro ante un presente inmediato); así, al romperse la cadena del sentido, “el esquizofrénico queda reducido a una experiencia puramente material de los significantes o, en otras palabras, a una serie de meros presentes carentes de toda relación con el tiempo.” (íbid, p. 64). Para Baudrillard, el esquizofrénico “queda privado de toda escena, abierto a todo a pesar de sí mismo, viviendo en la mayor confusión”³⁵⁰. El esquizofrénico está condenado a la demasiada proximidad de todo, a la abyecta promiscuidad de todo cuanto toca y no cuenta ni siquiera con su propio cuerpo para protegerse de la invasión de todo el mundo exterior que lo abruma con su inmediatez. Es la víctima de lo obsceno, como dice Baudrillard: “El mismo es obsceno, la obscena presa de la obscenidad del mundo.” (íbidem); no es la pérdida de lo real lo que experimenta el esquizofrénico, sino al contrario, “la proximidad absoluta, la instantaneidad total de las cosas”. La superficie demasiado próxima, la opacidad del significante, sólo nos conducen al vacío de sentido, un vacío que comienza con la literalidad del significado.

³⁴⁹ Jameson, *op. cit.*, pp. 62-63.

³⁵⁰ Baudrillard, “El éxtasis de la comunicación”, en *op. cit.*, p. 196.

7.2 El vacío de la banalidad

En la cultura posmoderna sólo importa la realidad en su aspecto más trivial, aquello sobre lo que no hay nada que reflexionar; lo más trivial de la realidad como tema preponderante en la cultura de masas y en la alta cultura, que han terminado por fusionarse; en efecto, se trata de una trivialización de la realidad en su conjunto, un comentario vacío e insignificante. La banalidad hace su aparición en la cultura contemporánea y se convierte de hecho en su único tema. La banalidad, que era vista como una cosa maldita en el arte moderno, se ha vuelto la materia prima del arte contemporáneo o postarte, como dice Kuspit: “El postarte es un arte en el que la diferencia entre imaginación creativa y la realidad banal que utiliza como su material bruto se ha desdibujado, de modo que la producción mecánica del material social bruto es confundida con el triunfo de la imaginación.”³⁵¹ El arte moderno bebía de la fuente de lo inconsciente, mientras que el postarte es pura banalidad, así lo comenta Kuspit: “Pues a menos que se comprenda la profunda influencia de lo inconsciente sobre el arte moderno, uno no puede comenzar a entender la profundidad y la credibilidad que el arte en general perdió cuando, renunciando a lo inconsciente, cayó en la banalidad que Baudelaire temía.” (íbid, p. 80). Kuspit menciona que el postarte busca en la teoría su fundamento y significación, y ataca lo inconsciente al reducirlo a una ideología, concretamente, un fenómeno de la sociedad burguesa. Desde el ideológico punto de vista del postarte, es la sociedad y no la subjetividad la que da vida al arte. La banalidad en el postarte es tan obvia que no sólo no se disimula sino que se presenta simplemente y se hace de la presentación el supuesto acto creativo: “A veces la producción postartística implica un cierto ingenio irónico o un humor negro –Duchamp es el modelo a imitar en esto- que pretende ser una transformación creativa pero de hecho hace socialmente espectacular el material bruto de un modo que sería imposible fuera de su contexto cotidiano.” (íbid, p. 81). Como decían Stella y Warhol: “lo que ves es lo que tienes”. Es también el argumento central del libro de Danto, *La transfiguración del lugar común*³⁵², donde enuncia su famosa sentencia, que entre “obras de arte y meras cosas” ya

³⁵¹ Kuspit, *op. cit.*, p. 81.

³⁵² Danto, *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte* (1981). Barcelona, Paidós, trad. Ángel y Aurora Mollá Román, 2002.

no hay diferencia, banalidades hechas arte, como la también famosa *Caja Brillo* de Warhol, que según Danto, aportó la pregunta filosófica ¿qué es el arte? A mi parecer, esa aportación fue el *ready-made* de Duchamp, y también es la opinión de Baudrillard: “el episodio crucial en el arte fue sin duda Dada y Duchamp, en los que el arte, renegando de su propia regla de juego estética, se abre a la era transestética de la banalidad de las imágenes.”³⁵³

Jeff Koons ha expresado que siente gran admiración por el cantante pop Michael Jackson, pues le intriga el fenómeno de su popularidad y la manera en que ha construido su imagen pública, como una especie de producto de consumo, una mercancía del espectáculo. En este sentido hay que recordar uno de los aforismos de Guy Debord: “El espectáculo es el *capital* en un grado tal de acumulación que se ha convertido en imagen.”³⁵⁴ Michael Jackson resume por sí solo el complejo fenómeno del espectáculo, su imagen es el capital acumulado y potencialmente en expansión. En su afán de construirse una imagen, Michael Jackson se ha sometido a una serie de operaciones quirúrgicas y plásticas que lo han transformado radicalmente, incluso se ha decolorado la piel como en una especie de rechazo a su raza original. Después de alrededor de cincuenta operaciones estéticas, en busca de la imagen perfecta, Jackson se ha transformado en posthumano, o como dice Baudrillard: “Michael Jackson es un mutante solitario, precursor de un mestizaje perfecto en tanto que universal, la nueva raza después de las razas.”³⁵⁵ Lo mismo que Warhol, que según Baudrillard, es un “travesti de la estética”. Koons lo retrata en una pieza de cerámica, en la que es representado con un simio en el regazo que, aparte de ser la mascota del cantante, hace inevitable la asociación de cierta ironía sobre el tema de la evolución darwiniana. En la obra *Michael Jackson and Bubbles*, de la serie *Banality* (1988), Koons anunció que le rinde tributo a Jackson en su lucha por conseguir la perfección de su imagen, la cual tal vez no es perfecta pero sí fascinante. La figura de Jackson está en postura sedente y su cara sonríe ampliamente, lo cual le da a su rostro, cuya epidermis aparece blanqueada y cuyas facciones están estilizadas, la apariencia de un payaso. La banalidad que representa el propio Jackson es evidente en el efecto *kitsch* de la pieza.

³⁵³ Baudrillard, *La transparencia del mal*, p. 18.

³⁵⁴ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, p. 50

³⁵⁵ Baudrillard, *La transparencia del mal*, p. 27.

Desde la época de estudiante, Gabriel Orozco mostró interés en la reflexión en torno al proceso, así como en la semiótica al considerar al arte como un lenguaje. En su tesis de licenciatura concibe a una de sus obras como una “unidad cambiante de signos que en su relación generan significado”. Entonces, a partir de su interés por estudiar las estructuras de los objetos de la naturaleza, trata de describir las estructuras del mundo orgánico; a través de manchas empleadas a modo de signos, estructura una serie de relaciones sintagmáticas y paradigmáticas en sus obras pictóricas tempranas. Hay un interesante método para crear que Gabriel Orozco llama “la cuádruple raíz de las formas”, aplicada a un tríptico que es la obra sobre la que trata la tesis. Los cuatro factores que intervienen en él son: 1. Representaciones o “forma interior”, 2. El objeto natural (la realidad), 3. La influencia de las formas artísticas, y 4. La función que desempeña la técnica³⁵⁶. Desde aquí parte la clave de la obra ulterior de Gabriel Orozco: “De esta manera la obra se presenta como un plano que puede ser recorrido comenzando por cualquier signo y llevándolo hacia cualquier dirección. El espectador nombra entonces ‘su’ recorrido y le otorga importancia.” (íbid, p. 31). Y más adelante: “Pienso que mi obra es entonces, en cierto sentido, un metalenguaje.” (p. 33). En la obra de Gabriel Orozco se han “detectado” las influencias de Joseph Beuys, del *arte povera*, del posminimalismo de Bruce Nauman y Eva Hesse, así como de Piero Manzoni, Alberto Greco, Hélio Oiticica (*Apropiaciones*) y Giacometti (el “objeto desagradable”). En su obra *Pelota ponchada* (1993), hay varias implicaciones: la banalidad del objeto (*ready-made*), la escultura, el juego (el fútbol), la geometría (el círculo y la esfera). Dice Guy Brett: “Todos conocemos esas pelotas ponchadas que han sido pateadas en la calle y luego abandonadas. El signo de una actividad y tal vez de una agresión se convierten en un contenedor que recibe y guarda pasivamente agua de lluvia”³⁵⁷. El propio Gabriel Orozco opina sobre esta obra: “aunque sabemos que tiene un volumen de agua contenida, es sin embargo una fotografía muy plana y esa agua parece convertirse en un espejo o en un reflejo.”³⁵⁸ La banalidad de la imagen es evidente.

³⁵⁶ Gabriel Orozco, “Tres tiempos terrestres”. México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, tesis de licenciatura en Artes visuales, 1986, p. 12.

³⁵⁷ Guy Brett, “El toque ligero”, en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, p. 66.

³⁵⁸ “Conferencia de Gabriel Orozco”, en *op. cit.*, p. 196.



Jeff Koons, *Michael Jackson and Bubbles*, de la serie *Banality*, 1988



Gabriel Orozco, *Pelota ponchada*, 1993

7.3 El vacío de lo obsceno

La cultura contemporánea ya no se satisface en mirar la puesta en escena del espectáculo, en la actualidad hay una avidez por lo real, como en una especie de retorno de lo reprimido, la voracidad óptica quiere ver siempre más allá de lo que estaba permitido mirar. Entonces todo es propuesto a esta voracidad de la vista que no cesa de demandar un mayor desnudamiento de la realidad cada vez más descarnada para que ésta sea mostrada en toda su crudeza. Mirar las cosas en su absoluta literalidad, con una gran proximidad y lujo de detalles; así nos las muestran ya los *mass-media*: despojadas de toda metáfora, en vivo y en directo, y aún más: en tiempo real. Los secretos de la naturaleza, de la vida animal; los comportamientos y rituales de grupos étnicos, el desvanecimiento entre lo público y lo privado en las sociedades urbanas; imágenes de violencia, tanto de guerra como del terrorismo, de los accidentes y de la inseguridad social provocada por la ola de secuestros y el flagelo del narcotráfico. El sexo ocupa un lugar privilegiado: la pornografía está en todas partes. Baudrillard comenta al respecto: “Todas estas figuras, que aparecen como las de una indiferencia exacerbada, de una exacerbación del vacío, la de la obesidad, la del terror, son también las de la pérdida de la ilusión, del juego y de la escena, figuras, por tanto, de lo OBSCENO.”³⁵⁹ Como ya había comentado en el capítulo uno de este estudio³⁶⁰, lo obsceno como categoría estética, es definido por Baudrillard como “el modo de aparición de lo real”; en lo obsceno, señala el sociólogo francés, se da la pérdida de la escena de lo social y de lo político: “En todas partes una pérdida del secreto, de la distancia y del dominio de la ilusión.” (íbid, p. 53). Así, por ejemplo, para Baudrillard, el juego con dinero es obsceno; la obscenidad del juego es total porque hace evidente que el dinero no existe, ni como esencia, ni como sustancia, ni como valor, sólo existe como apariencia. Lo obsceno es también “más visible que lo visible”, en oposición al secreto que es “más invisible que lo invisible”; en su definición más concreta, Baudrillard dice: “Lo obsceno es el fin de toda escena.” (íbid, p. 57). A propósito del fin de la escena teatral, Baudrillard distingue entre una obscenidad negra y una obscenidad blanca: la primera es la que estaba condenada a no aparecer en escena, la obscenidad tradicional, “la de la inhibición sexual o social, de lo que no es

³⁵⁹ Baudrillard, *Las estrategias fatales*, pp. 69-70.

³⁶⁰ Ver *supra*, pp. 78-79.

representado, ni representable.” (p. 67); en cambio, la obscenidad es hoy por el contrario, “la de la superrepresentación.” (íbidem). La obscenidad blanca es la transparencia total, la transparencia de lo social y también la del sexo; es el “éxtasis de la representación”, colmada de sentido, de referencia, de evidencia. Para Baudrillard, la obscenidad blanca es un universo sin apariencias, el “universo de la transparencia”. Ahora bien, ésta es la transparencia inexorable de la realidad pura y vacía, sin artificios, ni ilusión, ni seducción, sin escena. Baudrillard indica que la obscenidad negra es cálida y que la obscenidad blanca es fría; ambas implican una forma de promiscuidad. En la primera, es la promiscuidad orgánica de las vísceras de un cuerpo, de los objetos que se acumulan en el universo privado, en el silencio de la inhibición. En la segunda, “es la de una saturación superficial, de una sollicitación incesante, de un exterminio de los espacios intersticiales.” (p. 71). Baudrillard recuerda como “Marx ya denunciaba la obscenidad de la mercancía unida al abyecto principio de su libre circulación.” (p. 70). Es así como la escena nos seduce y lo obsceno nos fascina.

Como ya había comentado anteriormente, Baudrillard identifica lo obsceno con la pornografía, porque ni en uno ni en lo otro existe ya la distancia escénica. La hipervisibilidad del sexo en la pornografía y la plenitud en la que sólo se transparenta el vacío, remiten a lo obsceno. Así también, la hiperrealidad porno ha sido dirigida a todo lo real que se exhibe con la proximidad absoluta de lo obsceno. Baudrillard llama nuestra atención hacia el porno: “el orgasmo en color y en primer plano no es necesario ni verosímil, sólo es implacablemente verdadero, aunque no sea la verdad en absoluto. Es tan sólo abyectamente visible, incluso si no es la representación de nada en absoluto.” (p. 67). La pornografía es el sexo hiperreal o el simulacro del sexo: “Lo porno dice en el fondo: en alguna parte existe un sexo bueno, puesto que yo soy su caricatura. Existe una medida, puesto que yo soy su exceso.” (p. 63). Para Baudrillard la seducción está ausente de la imagen pornográfica, ya que la ilusión estaba construida en el artificio del *trompe l’oeil* que sustraía una dimensión al espacio real, abstrayéndolo, en eso consistía la seducción; en cambio la pornografía: “Al contrario, el porno añade una dimensión al espacio del sexo, lo

hace más real que lo real –lo que provoca su ausencia de seducción.”³⁶¹ El sociólogo postmarxista señala que en la pornografía todo es visto muy de cerca, todo es demasiado real, demasiado cercano para ser real; por eso dice que el único fantasma en juego en el porno no es el sexo, sino el fantasma de lo real. Baudrillard le da la puntilla: “Ambigüedad insoluble: el porno pone fin *mediante el sexo* a cualquier seducción, pero al mismo tiempo pone fin *al sexo* mediante la acumulación de signos del sexo.”³⁶² Para Román Gubern, la pornografía tiene una definición más fría, si cabe: es un *documental fisiológico* “sobre la erección, la felación, el *cunnilingus*, el coito vaginal, el coito anal y el orgasmo.”³⁶³ Gubern señala que los mismos realizadores están conscientes de esta cualidad de documental fisiológico, pues en su jerga llaman al primer plano de los genitales en acción *medical shot*, o plano médico. Tan documental es, dice Gubern, que no es posible imaginar al director de escena pidiendo a un actor que repita su eyaculación porque ésta no le ha parecido satisfactoria. Gubern comenta que la descalificación estética más contundente del género porno se basa en subrayar la evidente “contradicción entre su hiperrealismo fisiológico y su atroz falsedad psicológica y social, con personajes que son meros muñecos de carne.” (ibid).

Pero ¿qué ocurre cuando la pornografía es propuesta como arte? Sólo porque en la cultura contemporánea la pornografía es mayormente consumida y tolerada, ¿es posible que sea admitida como “arte”? Me parece oportuno citar a Read al respecto: “El puritano ha sospechado siempre una relación entre el arte y el sexo; y en los periodos puritanos, el artista, reaccionando agresivamente contra esta actitud, ha dado a menudo un deliberado matiz sexual a sus obras. Pero esta clase de arte suele ser de segunda línea, y en general la pornografía no es más que el reverso del moralismo, y no está directamente relacionada con las originales fuerzas libidinosas [...] La pornografía siempre ha existido en los países civilizados, pero si consideramos las grandes fases históricas del arte, ante todo la egipcia, la china, la persa, la bizantina y la gótica, buscaremos en vano algunas muestras apreciables

³⁶¹ Baudrillard, “Porno-estéreo”, en *De la seducción* (1989). Barcelona, Planeta-Agostini, trad. Elena Benarroch, 1993, p. 33.

³⁶² Ibid, p. 39.

³⁶³ R. Gubern, *El eros electrónico*. Madrid, Taurus, 2000, p. 180. Ver también de este autor, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona, Anagrama, 1990.

de sexualidad evidente encarnada en obras de arte importantes. La India es quizás el único país al cual no puede aplicarse tal generalización.”³⁶⁴ Me pregunto si Read generaliza a todo el arte con contenidos sexuales como pornográfico sin hacer distinción de lo erótico. Aquí habría que señalar al erotismo como un problema filosófico por derecho propio, como lo ha demostrado Bataille, quien lo definía como “la aprobación de la vida hasta la muerte” y como “uno de los aspectos de la vida interior del hombre”³⁶⁵: la sexualidad humana en su drama entre Eros y Tanatos.

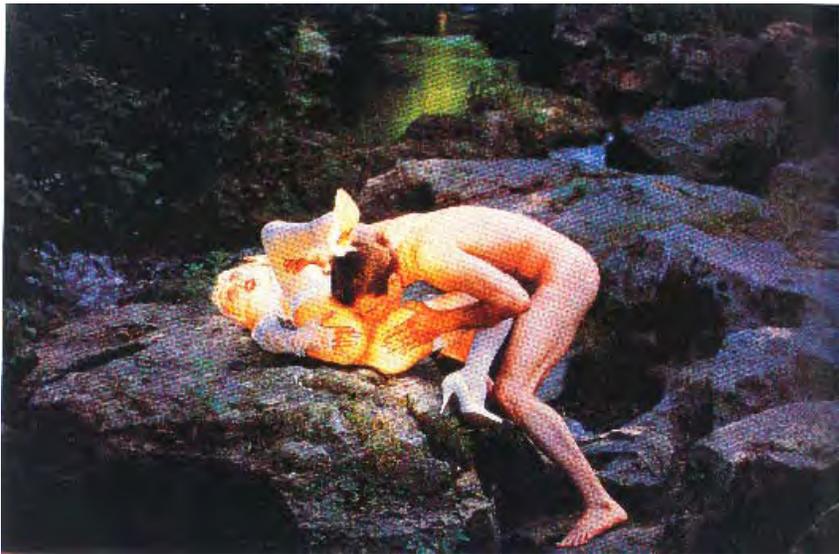
Koons presentó en 1991 la serie *Made in Heaven*, en la que realizó fotografías, algunas esculturas de madera y otras de murano, con el tema de la pornografía. Para ello, se casó con una actriz porno de Italia conocida como la Cicciolina (“mimosa”), cuyo nombre es Ilona Staller, de origen húngaro. Ella, aprovechando su popularidad, contendió por el Partido del Amor para ser diputada en Italia, lo cual logró. Koons aprovechó la fama de la Cicciolina en Europa, ya que ella misma reunía en su persona las figuras de lo transexual y lo transpolítico enunciadas por Baudrillard; de este modo, Koons al hacer arte con pornografía estaría haciendo transestética, es decir, la simulación perfecta. En la fotografía *Red doggy* vemos al propio Koons penetrando desde atrás la vagina de su esposa, mientras ella posa con un gesto de placer a la manera del *Éxtasis de santa Teresa* de Bernini, y usa guantes y botas rojos y largos; el fondo o escenario tiene en un segundo plano unos dedos de una mano enorme que puede ser de piedra, mientras que en el último plano se aprecian formas orgánicas en rojo y negro. En la fotografía *Manet*, tal vez hace referencia al *Desayuno sobre la hierba* de Manet, debido a que la composición espacial es similar, pero en lugar del jardín de profuso follaje, la escena se presenta entre rocas desnudas que parecen artificiales; en el primer plano aparece Koons de pie y agachado sobre la entrepierna abierta de la Cicciolina, para practicar un *cunnilingus* un tanto forzado. Estas son imágenes que no están nada distantes del discurso del porno común, sólo tal vez que hace más evidente el montaje. Se ha dicho que la obra de Koons es un porno-kitsch, mientras él mismo se propone, al igual que la Cicciolina, como un objeto-fetiché, como mercancía.

³⁶⁴ H. Read, *op. cit.*, pp. 141-142.

³⁶⁵ G. Bataille, *El erotismo* (1957). México, Tusquets, 3ª reimp. 2005, pp. 15 y 33.



Jeff Koons,
Red Doggy, de la serie
Made in Heaven, 1991



Jeff Koons, *Manet*,
de la serie *Made in Heaven*, 1991

8. Relación (el *kitsch* y el juego)

Evidentemente, la cantidad de posibles combinaciones no es infinita, pero asombra a la imaginación.

Jorge Luis Borges, *La metáfora*

8.1 *Lo relacional como juego de signos*

La obra de arte ha sufrido un notable cambio de paradigma desde la aparición del *ready-made* y el *objet trouvé*, ya que desde ese momento cualquier cosa puede adquirir la categoría de arte, y puesto que ambas nociones negaban la obra de arte como un objeto producido por la capacidad técnica y la facultad creativa surgida de la subjetividad del artista. Éste era el paradigma de la institución burguesa del arte que las vanguardias se propusieron liquidar con el afán de integrar el arte en la vida. Como hemos visto esto resultó en la estetización general de la vida cotidiana, sin embargo la concepción de obra de arte ha sido transformada radicalmente: ya no es una totalidad cerrada en el significado central cuya clave es la biografía del autor, la obra de arte ya no es el objeto que funciona como receptáculo y reflejo de la subjetividad del artista. Al finalizar la Segunda guerra mundial, se inició la fase del capitalismo avanzado, la de la “sociedad opulenta”³⁶⁶, la sociedad de consumo y la cultura de masas. La obra de arte como producto cultural se ha convertido en un texto, como lo plantea Barthes³⁶⁷, que es abierto y plural, resultado de todas las influencias de la cultura contemporánea; es más, la propia cultura es el texto por excelencia, donde se efectúa el ejercicio de la intertextualidad, el entrecruce de textos a nivel de la superficie y como juego de significantes; es por esto que el significado no es primordial e incluso, se prescinde de él. Los textos o las imágenes como texto, están articuladas por relaciones sintagmáticas y la posibilidad de combinaciones tal vez no sea infinita, pero se prestan a la lógica de la diferencia y la repetición como condición del

³⁶⁶ John Kenneth Galbraith, *La sociedad opulenta*. México, Origen/Planeta, trad. Carlos Grau Petit, 1986.

³⁶⁷ Ver *supra*, en el capítulo dos, p. 109.

sistema de producción en el capitalismo tardío, como señala Deleuze. Ahora bien, desde el comienzo de la década de los sesenta, Eco habla de la “obra abierta” como la poética propia de la cultura contemporánea, y señala a la poética de lo Informal, es decir de la pintura informal, como categoría que “entra bajo la definición más amplia de poética de la obra abierta”³⁶⁸ La definición que Eco expone es la siguiente: “Obra abierta como proposición de un ‘campo’ de posibilidades interpretativas, como configuración de estímulos dotados de una sustancial indeterminación, de modo que el usuario se vea inducido a una serie de “lecturas” siempre variables; estructura, por último como ‘constelación’ de elementos que se prestan a varias relaciones recíprocas.”³⁶⁹ Para Eco, la estética contemporánea es el resultado de una conciencia crítica de lo que es la relación interpretativa, y que lleva al artista a adoptar otra postura: “Ahora, en cambio, tal conciencia está presente sobre todo en el artista, el cual, en vez de sufrir la ‘apertura’ como dato de hecho inevitable, la elige como programa productivo e incluso ofrece su obra para promover la máxima apertura posible.” (íbid, pp. 66-67). En general, el artista propone su obra como “no acabada”, y corresponde al receptor completarla con su interpretación. Eco retomando a Jakobson, recuerda que el mensaje con función poética es “ambiguo y autorreflexivo”³⁷⁰, y a continuación señala que en la obra de arte se articulan dos tipos de hipercodificación estética: la expresión y el contenido; se trata de un exceso de expresión y de un exceso de contenido; tomando como ejemplo un famoso verso de Gertrude Stein, *a rose is a rose is a rose*, el semiólogo italiano nos dice: “El verso se convierte en una obra abierta. Comunica demasiado y demasiado poco.”³⁷¹ La risa que le provocó a Foucault la ingeniosa clasificación inventada por Borges³⁷²: “los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos

³⁶⁸ Eco, *Obra abierta*, p. 172.

³⁶⁹ Ibid, pp. 172-173.

³⁷⁰ Eco, *Tratado de semiótica general* (1976). México, Random House Mondadori, trad. Carlos Manzano, 2ª reimp., 2009, p. 368.

³⁷¹ Ibid, p. 378.

³⁷² Foucault, *Las palabras y las cosas* (1966). México, Siglo XXI editores, trad. E. C. Frost, 32ª ed., 2005.

parecen moscas.”³⁷³ Es justamente una relación de signos que sugiere al lector un carácter de ambigüedad que se asocia al exotismo del pensamiento oriental, ya que esta clasificación proviene de una enciclopedia china apócrifa del universo literario de Borges.

Es como el rizoma de Deleuze y Guattari³⁷⁴, líneas de fuga sin comienzo ni fin; “el rizoma es precisamente esa producción de inconsciente”, según los siguientes principios: 1º y 2º Principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro; 3º Principio de multiplicidad: en un rizoma no hay puntos o posiciones, sólo hay líneas; un rizoma o multiplicidad no se deja codificar, todas las multiplicidades son planas; las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o desterritorialización; 4º Principio de ruptura asignificante: un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza en una u otra de sus líneas y a partir de otras; 5º y 6º Principio de cartografía y de calcomanía: un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo; por eso el rizoma es mapa y no calco; el mapa es abierto. El rizoma es la negación del modelo del árbol y la raíz, en donde hay una estructura central y una unidad a partir de la cual se desarrolla la multiplicidad, y es justamente ese centro como origen lo que no existe en el rizoma.

Y, finalmente, así ocurre con la estética relacional como la concibe Bourriaud; el teórico francés piensa a la obra de arte “como intersticio social” para reactivar las relaciones sociales, las cuales han sido destruidas por el espectáculo o están mediatizadas por él, como lo planteaba Debord; por eso Bourriaud asume que el arte relacional “retomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social.”³⁷⁵ Más adelante, nos dice cómo funciona: “La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado.” (p. 14). Bourriaud comenta incluso el trabajo de Orozco: “...una caja de zapatos vacía... dan testimonio de esta vida silenciosa... que son hoy las relaciones con el otro.” (p. 17).

³⁷³ J. L. Borges, “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Emecé editores, 1960, p 142.

³⁷⁴ G. Deleuze y F. Guattari. “Introducción: Rizoma” en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980). Madrid, Pre-Textos, trad. J. Vázquez Pérez, 8ª ed., 2008, pp. 9-29.

³⁷⁵ N. Bourriaud, *op. cit.*, p. 13.

8.2 El kitsch como efecto estético

Existe una gran diferencia cuando el *kitsch* es producido y recibido de manera inconsciente por las masas, como gusto popular, como sentimentalismo puro y simple que no ha sido decantado por el intelectualismo, es el *kitsch* del sentimiento en estado primitivo, el “alma del pueblo”, y otro, cuando el *kitsch* es producido de manera consciente y deliberada por la élite en el poder, como aliado ideológico para manipular a las masas con aquellos valores plagados de sentimentalismo, de ahí el chauvinismo y la cultura política como núcleo duro, ya que se ha afianzado en el corazón, y uno más, cuando el *kitsch* ha sido elegido como estrategia artística, haciendo énfasis en su carácter sentimentalista y subrayando sus cualidades de arte artificial y excesiva vulgaridad, es el *kitsch* para coleccionistas que lo adquieren precisamente porque es *kitsch*, como quien compra arte *naïf* sabiendo que está hecho por artistas profesionales. En el capítulo uno de este estudio ya he abordado el *kitsch* como efecto estético y como “arte sintético”, para ello revisé esta categoría con Greenberg y con Eco³⁷⁶. Milan Kundera narra en su novela el origen metafísico del *kitsch*: si el hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, entonces Dios mismo posee un aparato digestivo como el hombre, pero es una blasfemia imaginar lo demás; y si Dios no tiene tripas entonces el hombre no se le parece, de ahí que haya desde el comienzo una incompatibilidad entre la mierda y Dios. A la fe que afirma que el mundo fue creado por el ser y que éste es bueno, se le denomina “*acuerdo categórico con el ser*”; por eso Kundera afirma: “De eso se desprende que el ideal estético del acuerdo categórico con el ser es un mundo en el que la mierda es negada y todos se comportan como si no existiese. Este ideal estético se llama *kitsch*.”³⁷⁷ Más adelante nos dice Kundera: “Es una palabra alemana que nació en medio del sentimental siglo diecinueve y se extendió después a todos los idiomas. Pero la frecuencia del uso dejó borroso su original sentido metafísico, es decir: el *kitsch* es la negación absoluta de la mierda; en sentido literal y figurado: el *kitsch* elimina de su punto de vista todo lo que en la existencia humana es esencialmente inaceptable.” (íbid). Para Kundera, en el contexto que se desarrolla su novela, el *kitsch* comunista tiene su

³⁷⁶ Ver *supra*, pp. 66-67.

³⁷⁷ M. Kundera, *La insoportable levedad del ser* (1984). México, Tusquets, trad. Fernando Valenzuela, 14^a reimp., 2004, p. 254.

modelo más fehaciente en la festividad del primero de mayo, en la cual los participantes manifiestan estar de acuerdo con el sentimiento general de que todo está bien y que el régimen es perfecto. También habla del *kitsch* capitalista que es la identidad de la felicidad y la libertad, cuando un senador estadounidense mira a unos niños correr en el césped de un amplio jardín; el senador ostenta la misma cara sonriente que los líderes comunistas dirigen a la muchedumbre feliz del primero de mayo; el espectáculo de ver a los niños correr por el jardín despierta dos lágrimas en el senador, la primera por la emoción de verlos correr, la segunda por lo hermoso que es estar emocionado junto con toda la humanidad por ver a los niños corriendo libres; dice Kundera: “Es la segunda lágrima la que convierte el *kitsch* en *kitsch*.” (p. 257). El *kitsch* es el ideal estético de todos los políticos, pero puede ser peor, como advierte Kundera: “Pero allí donde un solo movimiento político tiene el poder, nos encontramos de pronto en el imperio del *kitsch* totalitario.” (íbid). Kundera relata cómo el *kitsch* soviético producía películas que estaban impregnadas de una increíble inocencia, aquellas películas mostraban el ideal comunista mientras que la realidad comunista era peor; para una de los personajes de Kundera, Teresa, un sueño le descubre la verdadera función del *kitsch*: “el *kitsch* es un biombo que oculta la muerte.” (p. 259). Otro de los personajes de la novela, Sabina, una pintora checa, es presentada en Alemania como una luchadora contra el comunismo y se le adjudica el papel de mártir, lo cual le molesta mucho, porque ella está muy consciente que su enemigo no es el comunismo sino el *kitsch*, y ahora querían convertir en *kitsch* su vida. Para otro personaje, Franz, él vive bajo el influjo del *kitsch* político de los hombres de izquierda, que Kundera bautiza irónicamente como la “Gran Marcha”, la utopía del hombre de izquierda, en la que todos los hombres caminan hacia un futuro ideal de la sociedad. Por eso, cuando salieron a la luz pública mundial los crímenes de la Unión Soviética, al hombre de izquierda le quedaban dos opciones: escupir sobre lo que había sido su vida o incluir a la Unión Soviética como uno más de los obstáculos de la Gran Marcha. Así, nos dice Kundera que “la identidad del *kitsch* no viene dada por una estrategia política, sino por imágenes, metáforas, por un vocabulario.” (p. 267). Por esta razón, el hombre de izquierda, aunque inconforme con las arbitrariedades de los países comunistas, no puede gritar “¡abajo el comunismo! Porque esa era la consigna del enemigo de la Gran Marcha y hay que permanecer fiel a la pureza de su propio *kitsch*. Para Kundera, “el *kitsch* forma parte del sino del hombre.” (p. 262).

En cambio, para Argan, el *kitsch* es uno de los momentos en que lo artístico se separa de lo estético: aquí lo estético está ausente, “pues se da más importancia al aspecto cuantitativo que cualitativo. Es más ridículo que feo”³⁷⁸, según Argan, “...porque representa una moda decadente, algo enteramente consumido. Su ridiculez es tan evidente, que será desechada con rapidez, dando paso a un nuevo *kitsch*. Es la filosofía del consumo llevada a su extremo más atroz. He aquí un fenómeno artístico carente de esteticismo.”³⁷⁹ Argan plantea que el arte del siglo XX presenta dos vertientes fundamentales: las que nacieron del dadaísmo y el surrealismo (artísticas) y las que provienen del constructivismo (estéticas). Las obras de Duchamp son fenómenos artísticos donde lo estético no estaba pensado, sus objetos sólo adquieren artisticidad a partir del momento en que Duchamp las elige y denomina como arte, es sólo un gesto. Argan también analiza el *pop art* y el hiperrealismo, y denuncia que detrás de estas experiencias artísticas hay una absoluta carencia de imaginación, lo cual, desde luego, las vincula con posiciones políticas de extrema derecha.

En 1992, Koons prepara otra sorpresa para el mundo del arte: el espectáculo de lo *kitsch* realizado en una escultura monumental de un perro (12 metros de alto), la pieza titulada *Puppy*, fue construida por un equipo numeroso de asistentes durante varios meses; primero armaron una estructura de madera, la cual está hueca y permite a Koons subir por dentro de ella para supervisar los avances; después le dan volumen a la estructura con sacos de tierra, tratando de modelar la forma tal como Koons desea; posteriormente, colocan miles de flores de diferentes especies y colores; Koons es exigente hasta el final y presiona fuerte al equipo de trabajo para que se logre el efecto específico que el artista estadounidense quiere: un perro gigante y cursi. Cuando por fin es terminado, Koons declara: “*Puppy* comunica amor, calor y felicidad a todos. He creado un Sagrado Corazón de Jesús contemporáneo.”³⁸⁰ Esta primera versión de *Puppy*, la realizó delante del castillo barroco en Arolsen, Alemania. La crítica internacional celebró este trabajo como el punto culminante de la Documenta. Al poco tiempo, el Museo Guggenheim Bilbao, diseñado por el arquitecto posmoderno Frank Gehry, también cuenta con un *Puppy* en el exterior.

³⁷⁸ Giulio Carlo Argan, “L’artístico e l’estético”, en *Arte e Società*. Roma, Num. 6-7, 1972, pp. 7-20.

³⁷⁹ Citado por Rita Eder y Mirko Lauer, *Teoría social del arte*, México, UNAM, 1986, p. 87.

³⁸⁰ En *Jeff Koons*, editado por Angelika Muthesius. Colonia, Taschen, p. 162.



Jeff Koons, *Puppy*,
1992



Jeff Koons, *Puppy*,
Museo Guggenheim,
Bilbao

8.3 La lógica relacional del juego

En 1938, el historiador Johan Huizinga escribió el primer estudio serio sobre el juego y el papel que desempeña en la cultura. Al *homo sapiens* que era un espejo del optimismo del racionalismo ilustrado, se le sumó el *homo faber*, a pesar de que muchos animales pueden ser calificados con el adjetivo *faber*; por ello, Huizinga propone otra categoría: *homo ludens*, el hombre que juega, aunque también el juego es una actividad realizada por los animales; pero si el juego no nos distingue de los animales, parece ser más acertado el aristotélico *animal ridens*, el animal que ríe, porque la risa sí es exclusiva del ser humano. Pero el juego para el hombre es un agente creador y transformador, no sólo ejercita el cuerpo como función biológica, sino que según Huizinga “la cultura humana brota del juego –como juego- y en él se desarrolla.”³⁸¹ Huizinga considera al juego anterior a la cultura, precisamente porque preexiste a cualquier sociedad humana y porque su origen es natural: se encuentra en la vida animal lo mismo que en la humana. Pero incluso, señala Huizinga, el juego en la vida animal “es ya algo más que un fenómeno fisiológico” y sobrepasa los ámbitos de lo meramente biológico o físico. Como explica el historiador holandés: “Todo juego significa algo”³⁸², y es porque en el juego se alberga un sentido, por lo que se revela que en su esencia existe la presencia de algo inmaterial; es algo que va más allá del instinto, pero que tampoco llega a la abstracción del espíritu. Huizinga comenta que el juego ha sido visto como una descarga de un exceso de energía vital, entre otras explicaciones aportadas por la psicología y la fisiología, que también lo han considerado como satisfacción de deseos que al no ser satisfechos en la realidad, tienen que cumplirse mediante la ficción. Dice Huizinga: “Nosotros jugamos y sabemos que jugamos; somos, por tanto, algo más que meros seres de razón, puesto que el juego es irracional.” (p. 15). En su propósito de estudiar el juego como fundamento y factor de la cultura, Huizinga enuncia una serie de aspectos que caracterizan al juego: se opone a lo serio y se vincula con lo cómico y la broma; pero sobre todo, cae en el terreno de lo estético, ya que persigue lo bello a partir del orden, el ritmo y la armonía; es una actividad libre, el juego trata de apartarse de la vida corriente, el juego requiere del tiempo de ocio, se juega dentro

³⁸¹ J. Huizinga, *Homo ludens* (1938). Madrid, Alianza editorial, trad. Eugenio Imaz, 2000, p. 7.

³⁸² *Ibid*, p. 12.

determinados límites de tiempo y de espacio, y todo juego implica una serie de reglas. Así establece Huizinga la definición de juego: “Resumiendo, podemos decir, por tanto, que el juego, en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada ‘como si’ y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual.” (p. 27). Es por su asociación con el misterio que el juego está presente en el mito y en el culto, así como en las fiestas sagradas, ya que es en estas dos dimensiones donde se originan las fuerzas impulsivas de la vida cultural. Huizinga explora las formas lúdicas de la filosofía, por ejemplo los sofismas, y las formas lúdicas del arte, en donde la forma poética y la estructura lúdica son tan análogas que las palabras poesía y juego casi llegan a perder su significado independiente (p. 201). Para Huizinga el juego y la música tienen mucho en común, ya que la realización estética de la música consiste en la “ejecución”; la música aunque es compuesta previamente, cobra vida mediante la ejecución; la música es acción y se disfruta como acción renovada en cada ejecución. En cambio, según Huizinga, en las artes plásticas está ausente el elemento lúdico, ya que la obra plástica una vez realizada queda perpetuada en la materia, incluso en la recepción del espectador ya no queda nada para ser jugado, sino pura contemplación pasiva. La producción de las artes plásticas transcurre fuera de la esfera del juego, porque su carácter de trabajo creador, de laboriosa artesanía, de oficio, se contrapone al factor lúdico. Sólo cuando la obra plástica ocupa su lugar en el culto, se le puede relacionar con el factor lúdico; cuando la obra plástica participa en el mundo sagrado, entra en el juego de lo sagrado. Sin embargo, Huizinga señala que hay una conexión entre el juego y las artes plásticas propuesta por una teoría que “trata de explicar la producción de las formas artísticas por el impulso congénito de los hombres a jugar.” (p. 213). Pero advierte que no es posible derivar de dicho impulso congénito el origen del arte. Aunque el arte con todo su universo de formas fantásticas, sobre todo de los pueblos primitivos, remite de manera irresistible a la idea de juego. Aunque en la actualidad, las artes plásticas sí han asumido el juego como proceso creativo.

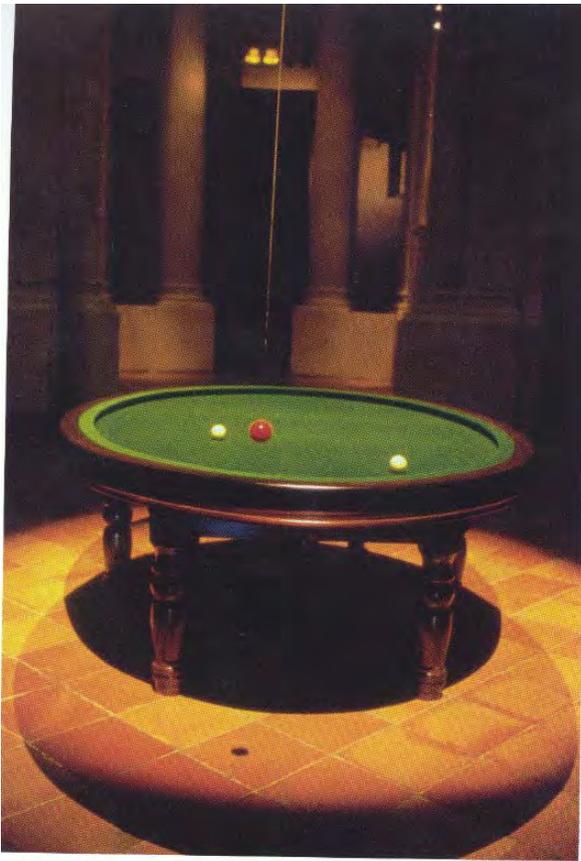
Casi treinta años después, Roger Caillois se ocupa del mismo problema: el juego como factor decisivo en el desarrollo de la civilización. A diferencia del historiador holandés, Caillois intenta proponer una sociología a partir de los juegos. Caillois reconoce el trabajo del autor de *Homo ludens*, como una obra pionera que abrió caminos sumamente fecundos a la investigación y a la reflexión. Señala que el trabajo de Huizinga es discutible en la mayoría de sus afirmaciones, pero destaca que haya analizado magistralmente varias de las características fundamentales del juego y demostrado la importancia de su función en el desarrollo de la civilización. Caillois comenta que Huizinga descubrió el juego, su presencia y su influencia, antes que nadie; pero descuidó la descripción y clasificación de los propios juegos, como ya conocidas. Por eso, la obra de Huizinga no es un estudio de los juegos, “sino una investigación sobre la fecundidad del espíritu de juego en el terreno de la cultura y más precisamente del espíritu que preside cierta especie de juegos: los juegos de competencia reglamentada.”³⁸³ Por su parte, Caillois expone sus ideas: “Todo juego es un sistema de reglas. Éstas definen lo que es o no es juego, es decir, lo permitido y lo prohibido.” (íbid, p. 11). A su vez, Caillois define esencialmente al juego como una actividad que es libre, separada, incierta, improductiva, reglamentada y ficticia. Lo más importante del estudio de Caillois es la clasificación que hace de los juegos en cuatro categorías: de competencia, de azar, de simulacro y de vértigo. El sociólogo francés asigna a cada categoría su respectiva etimología griega, de tal modo que a los juegos de competencia los denomina *Agon*: se juega al fútbol, a las canicas o al ajedrez; a los juegos de azar los denomina *Alea*: se juega a la ruleta o a la lotería; a los juegos de simulacro los denomina *Mimicry*: se juega al pirata o a ser Napoleón, y a los juegos de vértigo los denomina *Ilinx*: se juega a dar vueltas sobre el propio eje para provocarse el mareo o un estado orgánico de confusión y desconcierto (p. 41). En el cuadro II (p. 105), Caillois expone las relaciones entre las cuatro categorías en tres niveles: las formas culturales que permanecen al margen del mecanismo social, las formas institucionales integradas a la vida social y corrupción; en la competencia y el azar, el nivel de corrupción llega al deseo de poder, la astucia y la superstición; pero en el simulacro y el vértigo, la corrupción llega a la

³⁸³ R. Caillois, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo* (1967). México, FCE, trad. Jorge Ferreiro, 1994, p. 28.

enajenación de la personalidad, el alcoholismo y las drogas. Según parece, los juegos de competencia y azar son preferibles porque tienden al establecimiento de la civilización.

La obra de Gabriel Orozco tiene como una de sus constantes el juego, no sólo como tema o como proceso creativo, o porque las piezas deriven de un juego preconcebido que Gabriel Orozco altera, modifica y reinventa, sino porque propone sus trabajos como obras abiertas para la fruición del espectador que interactúa con ellas, las interviene y de hecho, están pensadas para que el espectador juegue con ellas, que sea un jugador que active todas las posibilidades de relación de signos que se articulan en dichas obras y con otros espectadores-jugadores. En *Oval con péndulo* (1996), la mesa de billar ha sido radicalmente transformada en un ovalo, ya no un rectángulo con sus respectivas buchacas en las esquinas; pero tampoco es un juego de billar común: una bola roja está suspendida de un alambre justo en el centro de la mesa, mientras esta bola es impulsada con un movimiento oscilatorio a la manera del “péndulo de Foucault”³⁸⁴, el jugador golpea con el taco alguna de las dos bolas blancas que están en la superficie verde de la mesa para provocar la colisión con la otra, buscando que la carambola óptima sea aquella en la que las tres bolas chocan entre sí. Gabriel Orozco expuso esta pieza para un proyecto llamado *Club Vacío* que presentó en un edificio del centro de Londres. En *Mesa de ping-pong con estanque* (1998), dos mesas se intersectan en un espacio cuadrado que funciona como estanque, la pieza está pensada para ser jugada con cuatro jugadores al mismo tiempo, lo cual eleva exponencialmente las posibilidades (el azar) de que la bola pueda caer en el estanque. Al respecto dice Molly Nesbit: “... en otro cuarto estaba la *Mesa de Ping-pong con estanque* y mientras la miraba pensé ‘éste es un trabajo que tiene un registro muy amplio: no se repite a sí mismo’... ésta es una persona que entiende algo de la obra de Marcel Duchamp.” En ambas piezas está presente la idea del juego como azar y por lo tanto, la idea de accidente.

³⁸⁴ Título de una novela de Umberto Eco: *El péndulo de Foucault* (1989). México, Bompiani/Lumen/Patria, trad. Ricardo Pochtar, 1989. Jean Bernard León Foucault, físico francés (1819-1868). Su nombre se asocia más a menudo con una serie de experimentos espectaculares que empezaron en 1851. Foucault comprendió que si se ponía un gran péndulo en movimiento, éste mantendría su plano de oscilación mientras que la Tierra giraría debajo de él. Isaac Asimov, *Enciclopedia biográfica de ciencia y tecnología* (1971). México, Alianza Diccionarios, 1982, p. 320.



Gabriel Orozco, *Oval con péndulo*, 1996



Gabriel Orozco, *Mesa de ping-pong con estanque*, 1998

9. Método (el cinismo y el accidente)

Su admirable ambición era producir páginas que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes.

Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*

9.1 Procesos creativos: del diseño al bricolaje

En general, suele considerarse que la ciencia y el arte son dos campos absolutamente diferentes el uno del otro; esto no quiere decir, por otra parte, que no se beneficien entre sí, como hemos visto a menudo, cuando el arte adopta conocimientos científicos y los pone en práctica: pensemos por ejemplo en la perspectiva geométrica y racional del Renacimiento, cuando la figura del artista y el científico se fusionan en una sola persona como Leonardo; en la relación entre los descubrimientos de Chevreul en el terreno de la óptica y los experimentos con la luz a cargo de los impresionistas, por mencionar lo más conocido; pero también la ciencia en distintos momentos procede a explicar sus teorías echando mano de modelos estéticos: la descripción de fenómenos hace pensar en la ciencia como una forma de imaginación artística. Sin embargo, los puristas de la ciencia sí distinguen una diferencia muy clara en su opinión: la ciencia es racional y el arte irracional; explicado más ampliamente, la ciencia está sujeta a reglas, a un método riguroso, fuera de eso, creen los puristas, ya no es ciencia; para los estetas y en general para los artistas, el arte no tiene reglas, procede sin método y en esto basa su libertad, que es, según dicen, la máxima característica del arte: es una actividad libre cuya finalidad no es ni siquiera la proposición de conocimientos. El filósofo de la ciencia, Paul K. Feyerabend, plantea en su libro *Contra el método*³⁸⁵, una teoría anarquista del conocimiento; pero parte justamente de una crítica de la ciencia que es concebida como un campo de alta especialización, y que en su afán de

³⁸⁵ Paul. K. Feyerabend, *Contra el método*. Barcelona, Ediciones Folio, trad. Francisco Hernán, 2002.

objetividad y racionalidad ha fragmentado el conocimiento en disciplinas particulares que especializan el lenguaje mediante una terminología oscura que sólo está dirigida a los entendidos en una determinada materia. Feyerabend comenta el caso de Galileo: cuando el sabio italiano inventó el telescopio, un instrumento misterioso para los entendidos de su época, expuso sus conocimientos para los entendidos, esto es en latín, pero siempre expresándose de una manera natural, de un ser humano a otro. En cambio, expone el caso de los sexólogos Masters y Johnson, que al explicar lo que sucede con seres humanos, recurren a una fraseología estéril que reduce el lenguaje a expresiones huecas por pretender una descripción objetiva, que da como resultado el lenguaje del especialista. Feyerabend desenmascara la pretendida objetividad y certeza de la racionalidad del conocimiento científico, y señala que es una falacia la precisión buscada mediante el método científico como un sistema epistemológico único. Durante mucho tiempo la ciencia ha despreciado no sólo al arte, sino a la metafísica, a las emociones y a todo aquello que pueda considerarse como enemigo de la razón, que parece tener la función de una especie de armadura de la ciencia, de irónico chaleco de fuerza. A causa de esto, Feyerabend propone que el error sea tomado en cuenta como punto de partida para el conocimiento, pues es bien cierto que aprendemos de nuestros errores, y que es mejor concebir así a la ciencia, como algo no definitivo, como una sucesión de errores. Dice Feyerabend: “El propio error es un fenómeno histórico.” (íbid, p. 12). Y entonces es posible concebir una *teoría del error*, que estaría constituida por reglas basadas en la experiencia y en indicaciones útiles, “sugerencias heurísticas mejor que leyes generales” (p. 13). Esta teoría es el fundamento de la *epistemología anarquista* que preconiza Feyerabend. Su conclusión es que “la idea de que la ciencia puede y debe regirse según unas reglas fijas y de que su racionalidad consiste en un acuerdo con tales reglas no es realista y está viciada.” (p. 122). Feyerabend invita a recordar que la separación existente entre las ciencias y las artes es artificial, y señala que mientras el edificio del entendimiento es más sólido, es “más imperioso el deseo de la vida por escapar de él hacia la libertad.” (p. 123). Feyerabend aconseja elegir por la libertad.

Uno pensaría que en el arte ocurre precisamente lo contrario: un exceso de libertad que los artistas aprovechan para llevar a cabo las acciones más disparatadas; pero esto es justamente lo que piensa la gente común, la persona que tiene un conocimiento superficial

sobre el arte. Y tal vez podríamos pensar que la libertad del arte es debida a una postura anarquista, a una ausencia de método, o por lo menos a la inexistencia de un método riguroso y único cuyas reglas validaran lo que es o no es arte. Tal vez, por esta libertad, por la ausencia de método, *cualquier cosa puede ser arte*. Pero no es así. En el mundo del arte se procede con riguroso método y existen una serie de reglas no explícitas que todo artista que se precie de serlo maneja. Puede decirse que “en apariencia” el arte es libre y actúa contra todo método establecido, y éste es precisamente “el método”: negar el método o los métodos precedentes, llámense corrientes estilísticas o estrategias de representación, y las reglas consisten en que la negación del método no sea tan obvia o evidente y que se presente a la manera de un código cifrado que sólo los entendidos del arte y sus especialistas pueden comprender, entonces se vuelve en un saber “esotérico” al que unos cuantos tienen acceso, entre ellos los artistas principalmente (pero no todos, los que no manejan el código no existen como artistas), los críticos y los curadores, así como los galeristas y organizadores de bienales y otros eventos internacionales que sirven de escaparate para el mundo del arte. Un artista contemporáneo, como Koons o Gabriel Orozco, trabaja con un método que consiste en utilizar todo el repertorio de la historia del arte reciente, por lo menos desde Duchamp a la fecha, pero al apropiarse de las estrategias de representación y corrientes estilísticas, las convierten en abstracciones y a su vez en signos: en alegorías o en significantes opacos. De esta manera, tanto Koons como Gabriel Orozco tienen como principio de su proceso creativo al *diseño*, entendido como una operación de la sintaxis de la imagen a partir de signos y formas; mientras que el arte de Gabriel Orozco podría calificarse de *bricolage*, como lo explica Lévi-Strauss: “...su universo instrumental está cerrado y la regla de su juego es siempre la de arreglárselas con ‘lo que uno tenga’, es decir, un conjunto, a cada instante finito, de instrumentos y de materiales, heteróclitos además, porque la composición del conjunto no está en relación con el proyecto del momento, ni, por lo demás, con ningún proyecto particular, sino que es el resultado contingente de todas las ocasiones que se le ha ofrecido de renovar o de enriquecer sus existencias, o de conservarlas con los residuos de construcciones y destrucciones anteriores.”³⁸⁶

³⁸⁶ Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje* (1962). México, FCE, 3ª reimp., 1975, pp. 36-37.

9.2 El método del cinismo

El primer cínico célebre fue Diógenes de Sínope, el único filósofo occidental que realizaba consciente y públicamente sus ocupaciones animales: defecar, mear, ventosear, fornicar, comer y dormir; no negaba su mierda, podría decirse, y miraba a los ojos del otro como interpelándolo acerca de su mierda correspondiente. Desde entonces el cínico parece preguntar ¿tú también lo haces, no?, ¿tú qué puedes decirme a mí? Es la desacreditación del otro por medio de la autodesacreditación. El cinismo de Diógenes tenía un sentido natural y metafísico. El cinismo en la actualidad tiene un sentido perverso y nihilista. De este tema se ocupa Peter Sloterdijk en su libro *Crítica de la razón cínica*³⁸⁷, escrito en la primera mitad de los ochenta y en plena discusión sobre la posmodernidad, en el pleno posmodernismo en Estados Unidos. Sloterdijk define al cinismo contemporáneo como el “ocaso de la falsa conciencia” (íbid, pp. 37-45), es la condición que ha adoptado la cultura universal en la actualidad, como dice el filósofo alemán: “El malestar en la cultura ha adoptado una nueva cualidad: ahora se manifiesta como un cinismo universal y difuso.” Sloterdijk declara que la crítica tradicional de la ideología no sabe qué hacer con él, precisamente porque el agotamiento manifiesto de la crítica de la ideología es la base del cinismo. Sloterdijk enuncia la serie de formas de falsa conciencia que han acontecido hasta ahora: mentira, error, ideología; en la actualidad hay que añadir al cinismo. La idea general que del cinismo se tiene es que es perfilado, solitario y altamente individual, pero la mentalidad actual hace del cinismo algo difuso y universal, lo cual provoca que el cinismo bajo sus nuevas formas de manifestación sea algo “demoledor y al mismo tiempo intangible”. La psicología del cínico es por demás interesante, Sloterdijk la compara con los mecanismos clásicos neuróticos, tales como las defensas histéricas, melancólicas, de coacción, paranoicas y criminales. Por otra parte, el psicoanálisis se hace sospechoso de cinismo, por eso el psicoanalista Edmund Bergler “intentó poner fuera de combate el cinismo del análisis a través de un análisis del cinismo.” (p. 581). Defiende su oficio del reproche de cinismo y lo diagnostica precisamente en muchos pacientes que le atacan ese cinismo. A Sloterdijk le parece notable la coincidencia de que el estudio de Bergler sobre el cinismo haya sido publicado en el mismo día que el nacionalsocialismo subía al poder, el 30 de enero de 1933.

³⁸⁷ Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica* (1983). Barcelona, Siruela, trad. Miguel Ángel Vega, 2003.

Pero, ¿cómo es el cínico ante la muerte? Dice Sloterdijk: “Dado que ningún pensamiento moderno postmetafísico de categoría científica es capaz de comprender una muerte, como la muerte *propia...*”, se producen dos posiciones: ver la muerte como algo enteramente separado de la vida, como su absoluta aniquilación, y la incapacidad de concebir una muerte como *mía*, con el consiguiente pensamiento de la muerte objetiva de los otros. Por eso el slogan del cínico es como el título de un relato de James Bond: *live and let die* (“vivir y dejar morir”), puesto que lo que está expresando es el *a priori* de la autoconservación, dice Sloterdijk: “Dado que el sujeto moderno, por motivos psicológicos, ideológicos y metafísicos no puede pensar la propia muerte” (pp. 505-506).

Veamos el cinismo en el arte moderno: tal vez quien mejor lo encarne sea Warhol, a quien ya he mencionado a propósito de la ironía cínica. Warhol, un cínico que no creía en el arte y se volvió millonario gracias a él, al fetichizar el arte y hacerlo equivalente con la mercancía. Alguien que procedió a negar su subjetividad y por lo tanto la autoría, se negaba asimismo como artista, terminaba negando el arte al convertir a la mercancía en arte. Esto fue lo que ocurrió también en los años ochenta, en lo que Hal Foster denominó “el arte de la razón cínica”³⁸⁸, por un lado, la pintura de simulaciones, por otro, la escultura de bienes de consumo eran las dos tendencias de este arte; Koons, ya lo hemos visto, produciendo objetos para la segunda. En este punto, el cinismo de Koons ya no es provocador sino abiertamente descarado, parece decirle a la sociedad estadounidense (y a la del mundo): “ustedes son cínicos, yo soy peor; a ustedes no les importa, a mí menos”, y mientras tanto se hace millonario especulando con el valor de cambio entre el arte y la mercancía. Con que, hay un método del cinismo en el arte, y éste consiste en aprovechar el cinismo generalizado como capital de un cinismo que es la última expresión de la falsa conciencia; mientras menos vale el arte más costoso es el objeto artístico como signo-mercancía. El cínico ya está ilustrado sobre su afinidad ideológica con el mundo y esto es lo que le permite sentirse asimismo superior a los críticos de la ideología, pues se sabe ilustrado e ideológico y su ambivalencia lo hace inmune. Por ejemplo, Damien Hirst, cuando presenta su pieza *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo* (1991), o su más reciente *Por el amor de Dios* (2007), se convierte en el cínico más radical del arte.

³⁸⁸ Foster, *op. cit.*, pp. 101-126.

Otro rasgo del cinismo de Koons consiste en que “yo no hago nada, otros trabajan para mí”, como un empresario capitalista antes que como un diseñador dirigiendo un proyecto o la romántica imagen del taller del artista del Renacimiento coordinando a sus ayudantes-discípulos. Él tiene la idea y sabe exactamente dónde mandarla a hacer materialmente, el tipo de material y de artesanos dedicados a darle la forma exacta según sus diseños *kitsch* y *pop*. Hacia finales de los años noventa, Koons decide incursionar en la pintura, y aún más tradicional, al óleo; tiene un equipo de asistentes que realizan totalmente el proceso de producción de la obra -excepto la idea o concepción de la imagen-, y se encargan de la preparación cuidadosa de una extensa paleta de matices que hace pensar en el pantone utilizado en el diseño; otros están a cargo de trasladar la imagen al lienzo de más de dos metros por lado, haciendo mapas de las figuras y la composición; unos más, serán los que con esmerada dedicación pintarán con pincel para lograr un efecto de hiperrealismo. Así tenemos una pintura como *Olive Oyl* (2003), que a simple vista recuerda los *décollage* del nuevo realista Mimmo Rotella, es decir, un palimpsesto de imágenes cuya superposición es tan ambigua que todos los fragmentos o alegorías se extienden en una superficie plana en la que actúan como una superficie de significantes; las alusiones al *pop* son muy obvias por la apropiación de imágenes de la cultura de masas, pero el hiperrealismo también evidente por efecto del *trompe l'oeil* provoca que esta imagen alcance la tipificación de un surrealismo codificado. Lo mismo ocurre con la pintura *Lips*, de la serie *Easyfun-Ethereal* (2000), la obra recuerda los trabajos *pop* de James Rosenquist, algunos de los cuales ya anuncian el nexo entre el *pop* y el hiperrealismo. Todo es alegoría y pastiche, tanto el fondo como los objetos representados tienen el destello *kitsch* de las imágenes publicitarias: por hiperreales suelen manifestarse como irreales. Un ojo con pestañas postizas, dos bocas de labios pintados y entreabiertos, y mechones largos de cabellos obliga a pensarlos como femeninos; hay aquí una alusión muy clara al fetichismo que está envuelto entre el deseo y la seducción. Así flotan también granos de maíz y chorros ondulantes de jugos de frutas naturales, según se deduce de ciertos significantes presentes; tiene una asociación directa con el discurso publicitario: aquí todo es deseo, todo es seducción y todo es irreal. Del mismo modo es que funciona el simulacro: sin referente con lo real a pesar del hiperrealismo. Koons al plantearlo en estos términos, es brutalmente irónico, pero sobre todo cínico.



Jeff Koons, *Olive Oyl*, 2003



Jeff Koons, *Lips*, de la serie *Easyfun-Ethereal*, 2000

9.3 El método del accidente.

En su *Metafísica*, Aristóteles comenta acerca del accidente: "...se dice de lo que se encuentra en el ser y puede afirmarse con verdad, pero que no es, sin embargo, ni necesario ni ordinario. Supongamos que cavando un hoyo para poner un árbol se encuentra un tesoro. Es accidental que el que cava un hoyo encuentre un tesoro; porque ni es lo uno consecuencia ni resultado necesario del otro, ni es ordinario tampoco que plantando un árbol se encuentre un tesoro. Supongamos también que un músico sea blanco; como no es necesario ni general, a esto llamamos accidente. Por tanto, si sucede una cosa, cualquiera que ella sea, a un ser, aun en ciertas circunstancias de lugar y de tiempo, pero sin que haya causa que determine su esencia, sea actualmente, sea en tal lugar, esta cosa será un accidente. El accidente no tiene, pues, ninguna causa determinada; tiene sólo una causa fortuita; y por lo fortuito es lo indeterminado. Por accidente se arriba a Egina, cuando no se hizo el ánimo de ir allí, sino que le ha llevado a uno la tempestad o los piratas. El accidente se produce, existe, pero no tiene la causa en sí mismo, y sólo existe en virtud de otra cosa. La tempestad ha sido la causa de que hayáis arribado a donde no queríais, y este punto es Egina. La palabra accidente se entiende también de otra manera; se dice de lo que existe de suyo en un objeto, sin ser uno de los caracteres distintivos de su esencia: tal es la propiedad del triángulo, de que sus tres ángulos valgan dos ángulos rectos. Estos accidentes pueden ser eternos; los accidentes propiamente dichos no lo son; ya hemos dado la razón de esto en otra parte."³⁸⁹

El trabajo de Gabriel Orozco tiene como una de sus constantes el accidente, incluso podría decirse que hay en su obra una poética del accidente. No es el hecho de que el accidente figure simplemente como tema a ilustrar o representar, sino la idea de accidente presente en la obra a la manera de un proceso creativo que da la impresión de ser muy libre e improvisado: "accidental". Es lo que le da al trabajo de Gabriel Orozco un aspecto de frescura y variedad, aunque suena paradójico, es *el accidente como método* aplicado con tal rigor que parece que G. Orozco aprovecha accidentes en lugar de crearlos él mismo con su propia mano. El artista mexicano hace arte con objetos reales y con la realidad misma, a la

³⁸⁹ Aristóteles, *Metafísica*. México, Espasa-Calpe, trad. Patricio de Azcárate, 25ª ed., 1989, pp. 133-134

cual interviene de una manera muy sutil: bajo la forma de accidente transforma a la realidad, a través de un simulacro del accidente logra un simulacro perfecto. Éste consiste en haber borrado la frontera entre lo que es y no es arte, entre el arte y la vida; el accidente consiste en encontrar el arte donde antes no lo había: una caja de zapatos vacía, que por otra parte, no dice nada y provoca un vacío de sentido. El accidente es el método para vaciar de sentido a la realidad misma. En una de sus piezas, *Mis manos son mi corazón* (1991) que se presenta en dos fotografías, se ve el tronco desnudo del artista que sostiene entre sus manos un trozo de barro; en la primera de las imágenes los dedos están cerrados en torno a la masa de barro, en la segunda las manos se abren mostrando un objeto con forma de corazón, realizado con las *huellas* de la presión de los dedos como lo mostraba la primera fotografía. La secuencia logra el efecto de mostrar un hallazgo sorprendente: una poética de lo casual, de lo inesperado; una masa de barro era inicialmente, se transformó en corazón gracias al accidente de imprimir las huellas de los dedos, el índice de su cuerpo para formar otra parte del cuerpo que es interna. La primera impresión que tiene el espectador es la idea de lo espontáneo del gesto y de su feliz conclusión en un objeto bien construido. Es tan simple el procedimiento que parece haber surgido de improviso, como si G. Orozco hubiera andado por ahí semidesnudo y se encontrara un pedazo de barro, lo demás es el proceso de cómo transformar un simple material natural y orgánico mediante una sencilla operación técnica para conformar una forma orgánica y natural y, al mismo tiempo, una inusual escultura moderna-primitiva realizada casi al instante gracias al solo contacto de las manos con el material. En esta operación, G. Orozco hace evidente lo oculto, por las *huellas* de los dedos de las manos que se imprimen para dar forma a un corazón, porque las manos son la metáfora del corazón y juntos son la metáfora de que las manos del artista son emoción o espíritu, porque el corazón de barro es una representación, una escultura cuyo acelerado proceso la convirtió en una pieza de dos imágenes fotográficas. El barro es otra metáfora: la de lo natural, de lo simple, de lo banal. Sería factible deducir que también es la metáfora de que es un arte simple y banal, sin retórica oculta. Tan simple y desnudo como la realidad, que tras una fachada de representación de lo fenoménico está tejida una estructura de signos preconcebida (aquí no hay arte irracional). En ambas fotografías la composición es simplemente central y tiene una clara simetría; en la primera fotografía los dedos de G. Orozco están colocados en un orden armónico de lo cual depende la forma también

simétrica y, en su irregularidad orgánica, perfecta. De hecho, la literalidad del título es de una inocencia sospechosa, una especie de tautología que no es ingenua. Son fotografías muy bien pensadas sobre el tema de la metáfora de la creatividad del artista, que se reduce a una alegoría, a pesar de su efectividad icónica porque es una evidencia visual del proceso.

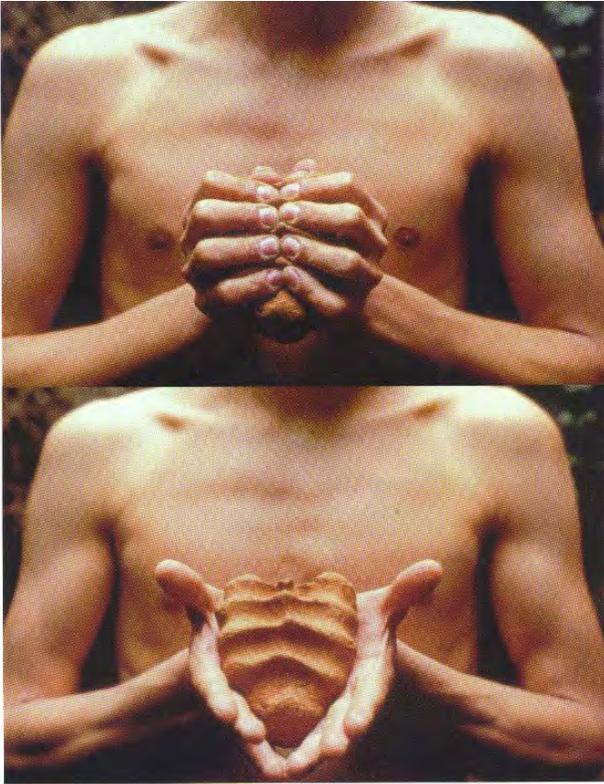
En otra de sus piezas, *Piedra que cede* (1992), Gabriel Orozco vuelve a utilizar un material simple asociado a las artes visuales: una bola de plastilina cuyo tamaño está determinado por el peso del artista. Este objeto se convirtió en la proyección del cuerpo de G. Orozco y en un recipiente de accidente. Al rodar esta bola de plastilina por las calles de Monterrey, su superficie fue recibiendo las *huellas*, el polvo y la basura, debido a su consistencia: aunque sólida es suave y maleable. La piedra se convirtió en un contenedor invertido, como era la idea del artista. Para Daniel Birnbaum es posible hacer una comparación entre dos piedras: la piedra Rosseta, descubierta en Egipto por un oficial francés en 1799, con inscripciones en tres alfabetos, y la piedra de plastilina de G. Orozco. Según Birnbaum, esta bola de plastilina gris también ha sido rodada por las calles de New York. Aparentemente, las piedras no tienen nada que ver entre sí, pero Birnbaum señala que ambas se refieren a la escritura y a los límites de la interpretación. La superficie blanda de la bola ha conservado rastros de los objetos con los cuales tuvo contacto, por lo que la historia de esta piedra se encuentra inscrita en su superficie. Se pregunta Birnbaum si será descifrada alguna vez. Luego narra la historia de la interpretación de la piedra Rosseta, pues durante mucho tiempo se creyó que sus inscripciones eran indescifrables, y se consideraba que los signos eran místicos, por lo tanto intraducibles a una lengua inteligible. Pero en 1822 Champollion logró descifrar la piedra Rosseta. Dice Birnbaum que los jeroglíficos se convirtieron en la metáfora por excelencia de aquello que puede descifrarse cuando existen las herramientas pertinentes, es decir cuando lo ininteligible entra en una etapa hermenéutica. Pero la piedra de G. Orozco se resiste a ser interpretada, como apunta Birnbaum: “Como su título indica, cede, pero es ilegible, se mantiene tercamente impenetrable y silenciosa. No cede ante ninguna hermenéutica.”³⁹⁰ Hay que recordar que no es una piedra, es una bola de plastilina, que al ser rodada por el suelo o tocada por la gente registra en su superficie toda serie de marcas de todo aquello con lo que tuvo

³⁹⁰ D. Birnbaum, “Carta blanca, Orozco en la playa”, en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, p. 138.

contacto. En ese sentido funciona como un recipiente de accidentes y no hay nada que interpretar de este objeto por sí mismo, es una alegoría del ser humano como recipiente de accidentes. El accidente tal vez no sea una de las definiciones de la realidad, pero sí una de sus cualidades: La realidad acontece como una relación de accidentes, son los que le dan su aspecto exterior, cuyas causas son indeterminadas.

En una conferencia pronunciada en septiembre de 2005³⁹¹, G. Orozco hace interesantes declaraciones: “El artista intenta establecer el vacío a su alrededor para conquistar un espacio en dónde moverse. Establece así un territorio vaciado que le permite desplazarse, actuar. En su inmovilidad, el artista necesita rodearse de vacíos: de significado para ser llenado, de objetos para ser ocupado, de nombre para ser nombrado, de poder para ser libre. Un territorio de vacío y de suspenso donde pueda establecerse un sistema geométrico que libere nuestras acciones, que evite la dependencia de las fuerzas en las que no creemos.” Aquí G. Orozco nos presenta un poco de su pensamiento político y estético. Veamos otro comentario: “Organizar una experiencia, eso es el arte. El arte de experimentar un organismo. Quiero decir: experimentarlo a través de desarrollos geométricos existenciales, entre los charcos y la arena, entre los coches y los pianos, entre las líneas de las piedras.” En este caso, confiesa cuál es su estrategia, su método que consiste en relacionar los accidentes mediante una estructura de orden. En la siguiente cita, el artista se insinúa él mismo como un átomo: “Una técnica no surge por generación espontánea, surge de la mano de uno. Aunque se piense que son muchas las manos, que son las de todos, sabemos que el origen es uno, indivisible como un átomo. El átomo necesita vacío para moverse, necesita vaciarse de nacionalidad, de idiosincrasia, de prejuicios, de estatus, de herramientas, de materiales, de artisticidad, de clase.” Y en esta última veamos su credo: “Pienso en el vacío. Es la preparación para el estado de vacuidad. Vaciarse haciendo lo conocido de la manera conocida, incluso arte (es decir, arte conocido), para después aventurarnos limpios en lo desconocido, si eso es posible. Al vaciarnos de nosotros mismos recibimos lo real, y al aceptarlo lo disfrutamos, con su caos y su accidentada e incomprensible pero constante manera de suceder. El arte como actividad que parte del vaciamiento para contener (dejar espacio a) lo real”. Pero es sólo el vacío como vaciedad.

³⁹¹ Gabriel Orozco, “La mano de uno” en *La tempestad*. México, 2008, pp. 130-133.



Gabriel Orozco,

Mis manos son mi corazón, 1991



Gabriel Orozco,

Piedra que cede, 1992

Conclusión

La esfinge, descifrado el enigma, se precipitó desde lo alto de su montaña.

Jorge Luis Borges, *La esfinge*

El artista que nunca existió

Estrategias desde una estética de la resistencia

La presente reflexión se ocupa de las posibilidades de creación-producción y propuesta en el contexto del arte actual, en el que todo *parece* indicar que “ya todo ha sido hecho”, que el arte como impulso creativo personal es ya una imposibilidad, ya que todo es copia de todo. Esto provoca que el panorama del arte de hoy, sea una aparente diversidad caótica que en realidad se asemeja a una unidad plana, en la que todas las imágenes están vacías de contenido. Otro problema, no menos complejo, es la abundancia y proliferación de imágenes en el entorno de la cultura contemporánea: hay tantas que ya no existe espacio disponible para una más; esta saturación de lo visual produce una indeterminación del significado, una insignificancia de las imágenes y una indiferencia del espectador que mira sin ver y que ya no tiene tiempo para contemplar. Aparte de la banalización de las imágenes y del arte, se presenta el problema más grave: que el arte deviene en espectáculo, y que éste último es realmente el opio de la sociedad; es entonces cuando el arte sólo obedece al juego de reglas de la estética: se ha caído en el esteticismo, en el gusto por las formas significantes carentes de contenido significativo; esto es lo que alimenta a un mercado del arte opulento que especula con el discurso de la “muerte del arte” y la fetichización de objetos baladí que son vendidos por sumas exorbitantes: ni siquiera colmar el hambre de todo el continente africano es tan caro. ¿Qué relevancia tiene hacer arte en estas condiciones? Si una imagen ya no nos dice nada, si una obra ya no nos estremece, aparece el ejército de críticos y curadores que se encargan de apabullarnos con su discurso sofista.

Entre las estrategias desde una *estética de la resistencia* (que es ir más allá de la *estética del vacío*), tenemos al ocio, a la libertad y al no-hacer. Valorar el ocio para redescubrir el ocio creativo, en donde el “tiempo libre” se expanda a tiempo completo, existencial. Valorar la libertad como campo de acción y de posibilidades infinitas, recordar que la libertad máxima se encuentra en el crimen y en el arte. Valorar el hacer (crear, producir), para proponer en su lugar el no-hacer como postura de resistencia ante un universo pletórico de arte, en el que el arte desaparece por su proliferación. Finalmente, señalar que el arte contemporáneo negocia con la muerte: es necrófilo y nihilista; así llegamos al principio: el nacimiento del arte como culto y resistencia a la muerte.

Hablemos del ocio, más allá de su acepción de tiempo de inactividad, de un tiempo no productivo en el sentido de la economía capitalista, de un tiempo muerto que se gasta en el vicio y la decadencia hasta el estancamiento y la corrupción; para la oligarquía de los antiguos griegos, el ocio era la dedicación a la contemplación y al pensamiento; esto perduró en la sociedad moderna para los regímenes monárquicos: sólo la aristocracia tenía derecho al ocio. Así, Thornstein Veblen criticó a la sociedad norteamericana de principios del siglo XX, señalando la no participación de la clase ociosa en la producción industrial. Guy Debord señala que la sociedad del espectáculo vive encadenada para producir y consumir al espectáculo: no existe el tiempo libre como ocio. En cambio, Paul Lafargue reivindica al ocio en *El derecho a la pereza*. En este sentido, yo propongo al ocio como tiempo vital o tiempo existencial, que cada individuo podrá aprovechar en beneficio de la búsqueda de su propia plenitud. Del mismo modo abordaremos a la libertad, más allá de la idea y su teorización, a la puesta en práctica. Podemos pensar utópicamente que la libertad ha sido una conquista en las actuales sociedades democráticas, pero esto no sólo es una ingenuidad, sino una mentira atroz disfrazada de ideología. Según Jean Galard, en una sociedad muy ordenada, los dos límites más aptos para la transgresión son el arte y el crimen; los poderosos ejercen su libertad mediante el crimen transfigurado en atentados y conspiraciones; los ociosos disponemos del arte para experimentar la libertad total, en la que sublimamos a Eros y a Tanatos. En el mismo sentido del ocio, yo propongo a la libertad como autodeterminación y autocausalidad. En la acepción de la libertad como elección, yo elijo el no-hacer.

El no-hacer es el ángulo superior del ocio y la libertad, el no-hacer tiene un sentido profundo cuando se comprende que a veces es necesaria la inacción, que un no-hacer puede tener más sentido por su intención, como lo enseñó Lao Tsé. No hacer arte puede ser más benéfico en la actualidad, cuando cualquier cosa puede ser arte: cuando el arte no tiene significado no tiene razón de ser, es sólo un simulacro del arte, parafraseando al sociólogo Jean Baudrillard. El no-hacer es el corazón vacío (crítico) en la estética de la resistencia.

Pero si retomamos al ocio como un ocio creativo, en el cual se despliega la dialéctica del juego y la imaginación, puede ponerse en práctica el máximo de libertad creativa, en donde el arte linda con el crimen, es decir, concebir las ideas más transgresoras, llegar a la destrucción. Es por eso que el no-hacer es un discurso anatrético, como el diálogo sobre la belleza, el *Hippias mayor*, de Platón, un discurso destructor para construir algo nuevo. Por eso, en síntesis, el no-hacer se trata de *proponer ideas artísticas como juego de la imaginación*, pero que no voy a realizar. Es una especie de *patafísica del arte*, es decir, como soluciones imaginarias; con ello pretendo restablecer no sólo el poder de la imaginación (tanto en mi caso como en el del lector), sino devolver al arte a su origen: la poesía. Es una forma de desvanecer el arte en mito para hacer evidente el mito del arte. Aquí, estamos ante la escena primordial, otra vez la relación del arte y el crimen, o de la violencia y la destrucción como origen del acto creador del arte, en el que los niños al igual que los primitivos encuentran cierto placer en destruir el principio de realidad. Georges Bataille pensaba en una liberación de los instintos sádicos.

Yo quiero proponer como seudónimo “Don Nadie” para el artista que nunca existió, muy parecido al autor más prolífico de la historia del arte: Anónimo. Una manera de borrar al ego que es como una tentativa de ejercer el poder sobre el otro; desechar la firma como una marca registrada que convierte a los objetos en fetiches del mercado del arte. El verdadero arte comienza con la destrucción de uno mismo, con la autonulidad, la negación de una personalidad producto de la cultura y la sociedad de masas y del consumismo.

Mediante el juego y la imaginación, pretendo un resurgimiento de lo simbólico. Esa dimensión que nos sirve de vehículo para traspasar a lo real como el aspecto aparente y

fenoménico de la realidad, en busca de un sentido trascendente, más allá de la mera inmanencia de los objetos y de la banalidad de una realidad insignificante cuya única certeza es la muerte. Lo simbólico es la alteridad, aquello que se encuentra en la irracionalidad de los sueños, en la experiencia de lo sagrado y en el misterio de la poesía. Es verdad, el arte es un mito porque no existe, es un invento de la cultura occidental y en la actualidad “una mentira lucrativa”, como dice Debray; tanto se habla de la muerte del arte que se hace necesario mostrar de una vez por todas a este cadáver que es rehén de artistas y críticos de arte desde hace casi cincuenta años.

Damien Hirst y la muerte

Imaginemos que estamos mirando un cadáver, estamos ante la visión del terror. Si es cierto, como asegura Régis Debray, que el nacimiento del arte es la muerte, entonces nos encontramos en el inicio, en la creación de la imagen para vencer a la muerte, para soportar su ineludible presencia o tal vez para ignorar la angustia que nos produce mediante máscaras mortuorias y símbolos que aluden a un plano metafísico. La historia del arte rebosa de muerte, de cadáveres y mutilaciones, de crueldad y destrucción. Caravaggio siente fascinación por las cabezas cortadas, de la Medusa o de Holofernes. Por doquier el cadáver de Cristo, ya sea crucificado o descendiendo de la cruz. Rembrandt nos muestra el interior de un cadáver en la lección de anatomía del Dr. Tulp, o la crudeza del buey desollado. Jacques Louis David pintó el cuerpo desfalleciente de Marat, pero no le pareció digno representar la decapitación de Carlota Corday en la guillotina (el verdugo Sanson relata en sus memorias que el carpintero abofeteó una mejilla de la asesina y que el rostro de ella se cubrió de un rubor pudoroso). Gericault realizó numerosos estudios de cadáveres de la morgue para pintar la *Balsa de la Medusa*, estudios de cabezas cortadas y miembros mutilados que ya no incorporó a la pintura del naufragio. Por todos lados el espectáculo de la muerte, su aplastante triunfo como lo pinta Bruegel el viejo. No creo necesario insistir en las matanzas que nuestros antepasados prehispánicos ofrecían a sus dioses ávidos de sangre y corazones, ni en todas esas pirámides de cráneos que constituyen el imaginario de nuestro inconsciente colectivo. En Japón, Jigoku Zoshi, un artista del siglo XII, no tiene

reparo en pintar a un sanguinario guerrero que recolecta en un trinche enorme las cabezas cortadas de diversos cuerpos de animales y personas que yacen por doquier. Este aspecto terrorífico nos recuerda a la temible diosa Kali la negra, diosa del budismo tántrico que ostenta un collar larguísimo compuesto por cráneos, mientras que en una mano sostiene una cabeza humana todavía chorreando sangre del cuello cortado y en otra blande una especie de hoz cuyo filo podemos adivinar: es la divinidad en su aspecto destructor.

Después de este breve recuento de imágenes de horror y muerte, me parece necesario hacer un viraje hacia la literatura del romanticismo, en el corazón negro de la novela gótica, cuando Mary W. Shelley nos propone que de la muerte puede surgir la vida, que el hombre mediante la ciencia puede jugar a ser Dios. La idea de revivir un cadáver constituido por partes de diversos cadáveres es realmente una metáfora del acto creador, un antecedente del cadáver exquisito de los surrealistas. Quiero comenzar aquí la genealogía de mi idea artística, partiendo del monstruo de Frankenstein. La siguiente imagen que propongo es aquella foto que tanto impresionó a Bataille y que sirvió de angustiada sugestión en la novela de Salvador Elizondo: *Farabeuf*. Me refiero a esa fotografía atroz de principios del siglo XX, que muestra el suplicio chino conocido como *Leng tche* o descuartizamiento en mil pedazos (que por cierto, me recuerda en Occidente a la pena de muerte conocida como “cuaresma viscontea”, practicada todavía hasta el siglo XIX en Europa), en ella puede verse al infeliz que por haber atentado contra la vida del príncipe ha sido condenado a esta mutilación minuciosa: podemos ver que ya no tiene los brazos, que las costillas se asoman entre las heridas, pero lo que nos produce más horror y pasmo es observar que el individuo sigue vivo con una expresión indescifrable de pánico y dolor, incluso tiene los ojos en blanco y los pelos de punta.

Hay un intervalo verdaderamente aterrador, de un pasado ya demasiado cercano a nosotros: las fotografías que nos informan sobre los crímenes de lesa humanidad cometidos en los campos de concentración nazi, las montañas de cadáveres barridos por tractores en Belsen, las lámparas hechas con piel humana; cadáveres que revelan la tortura, el hambre, la crueldad y la aniquilación psicológica. Quizá más siniestro aún, las montañas de zapatos que anónimos permanecen como un mudo testimonio de la desaparición de los que murieron asfixiados en las cámaras de gas y que fueron incinerados en infernales hornos.

Dice Paul Virilio, que entre el museo de Auschwitz y un museo de arte contemporáneo ya no existe diferencia alguna, que la estética del enemigo triunfó, una estética necrófila que da lugar a lo que él denomina como un “arte despiadado”. Inevitable pensar en la fotografía de Joel Peter Witkin, cuyas imágenes nos presentan ese lado abominable de la realidad, donde entra lo monstruoso de seres con malformaciones congénitas, lo horrible de cuerpos mutilados, lo grotesco de cuerpos de mujeres obesas o de famélicos hermafroditas, lo siniestro de la cabeza cortada de un anciano cuyas mitades se unen en un escalofriante beso de la muerte. Qué podemos decir de la alta carga tanática, de ese cruel impacto provocado por los activistas vieneses que en actos de extrema y radical libertad atentaron contra sus propios cuerpos, llegando hasta la autodestrucción, la automutilación, la autocastración. Qué puede decirse de una Orlan, que ha transformado su cuerpo y su rostro en un campo de experimentación plástica que niega al mismo tiempo al cuerpo como entidad viviente y cerrada, así como a la identidad del sujeto que se desvanece en esta desaparición. Del arte de ese siniestro personaje, Von Hagens, que con la plastinificación, técnica inventada por él, disecciona cadáveres humanos y de animales, convirtiéndolos en asombrosas esculturas que ofrecen a la mirada los órganos, los tejidos, la estructura ósea, como inaugurando una especie de arte médico que convierte a la anatomía en una estética atractiva para el estupor. Artistas que negocian con la muerte para provocar a un espectador cada vez más anestesiado por esta desacralización y banalización de lo funesto. Así Teresa Margolles, que ha hecho de despojos y de los órganos de muertos un arte que sólo tiene el mérito de especular con la muerte y el morbo, para lo cual ha descubierto su verdadera vocación de médico forense. Cuando un cráneo humano se convierte en *readymade* intervenido, como en el caso de la obra de Gabriel Orozco, parece entrar en juego una cierta perversión del ritual de la muerte con la conversión del objeto en fetiche, de obra de arte a mercancía fúnebre. Esta idea es más cínica cuando Damien Hirst sustituye el ajedrez por una suntuosa cubierta de diamantes. No es de extrañar en un artista que ya convertía cadáveres de animales en obras de arte increíblemente costosas; pero el salto del chivo cortado, el tiburón o la cebra en formaldehído, a un cráneo humano recubierto de diamantes, hace de esta pieza no sólo la más cara que se haya vendido de un artista vivo, sino la perversión más perfecta realizada por el arte: convertir a la muerte en un objeto de lujo, en la

mercancía más cara de todas. El dinero es el dios de la sociedad capitalista. Estamos ante el triunfo de la muerte, en el nihilismo total.

Ahora creo conveniente exponer mi idea artística. Aceptando el hecho de que el arte ha muerto, he dicho que hay que presentar de una vez por todas al cadáver, mostrarlo en toda su obscenidad, hacerlo totalmente visible. Me parece que un título adecuado para esta obra es *Ante el cadáver exquisito del arte*; pienso que una vez que se hace de cuerpo presente, pueden llevarse a cabo las exequias, celebrar el rito funerario y como réquiem un silencio indefinido. Sepultado el arte (occidental y de nuestro tiempo), es posible pensar en el nacimiento de algo nuevo, que surja de la nada, o en este caso, de la imaginación lúdica. Todos sabemos que la morgue dispone de cadáveres frescos de personas no identificadas, en inglés los bautizan “John Doe”, aquí en México les decimos despectivamente “don nadie”. La morgue provee de estos cuerpos inertes a la Facultad de Medicina, y allí sirven al conocimiento: tienen una utilidad académica y científica. Tal vez no sea tan descabellado que estos cadáveres sirvan también al arte. Es una posibilidad solicitar estos cuerpos mediante trámites y documentos que avalen una investigación artística. De ser posible, es mejor adquirir al menos una docena de cadáveres, de ambos sexos y de diversas edades. Es importante que estén en buenas condiciones o que no hayan tenido una muerte demasiado violenta. Como siguiente paso, se debe conformar un equipo de trabajo con médicos cirujanos para hacer las disecciones precisas, habrá que seccionar todos los cuerpos para tener a disposición doce cabezas, doce pares de piernas, brazos, pies y manos; cortar limpiamente los genitales de los cuerpos masculinos, hacer cortes en la tapa craneal para extraer los cerebros; abrir pechos y cajas torácicas para extraer también los corazones y los demás órganos; también deben obtenerse los ojos, las orejas y las lenguas. Todo este proceso debe efectuarse con una limpieza total para construir el “cuerpo sin órganos” que proponían Gilles Deleuze y Felix Guattari. Tal vez el cadáver exquisito sea un cadáver virtual, deconstruido y reconstituido rizomáticamente por diversas partes de los diversos cuerpos. Un cadáver hecho por fragmentos de cadáveres. Si armáramos este cuerpo pieza por pieza, el conjunto jamás podrá tener la unidad y la armonía de la belleza; en todo caso, sería lo más cercano a lo monstruoso, al horror. Ni siquiera buscando una compatibilidad entre las piezas: éste sería un rompecabezas imposible. Supongamos que las extremidades

se suturan con una costura muy fina, casi imperceptible. Que las cavidades que albergan a los órganos están vacías y que los órganos están dentro de cajas de madera pintadas de blanco con vidrios. O tal vez, pensemos en un sistema de distribución más complejo como las retículas tridimensionales de Sol Le Witt, hechas de un vidrio de 1 mm; las distintas partes del cuerpo estarían contenidas y aisladas cada una individualmente y unidas por paredes muy delgadas y transparentes, lo mismo que los órganos, componiendo una espacialidad que haría ver a todas las partes flotando y formando parte de un todo atomizado. Para la conservación del cadáver exquisito, se me ocurre emplear la técnica desarrollada por un médico argentino, que consiste en inyectar cera y que aplicó en la momificación del cadáver de Evita Perón, el cual, según se dice, se muestra con tal frescura como si hubiera muerto ayer o tan sólo estuviera dormida.

Quisiera complicar aún más la idea, agregando a la complejidad espacial una complejidad de las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas de los significantes del cadáver exquisito; por ejemplo, cada compartimento que contiene a cada pieza, tendrá un dispositivo electrónico conectado a un ordenador, de esta manera el cadáver entra en el juego de la interactividad con el espectador-usuario, quien al accionar el icono correspondiente en pantalla, podrá leer: “esta mano perteneció a un asesino de travestis”. El cadáver exquisito será bisexual o en todo caso asexual, así que dando clic al icono correspondiente se leerá: “este genital perteneció a un violador de niños”, y en el otro icono: “esta cabeza perteneció a una mujer que fue amada por muchos hombres”, “este cerebro era propiedad de una estúpida que sólo pensaba en su belleza”, “estos ojos eran propiedad de un voyeur de películas porno”; pero también: “esta pierna perteneció a una mujer que caminó sin llegar a ninguna parte”, “esta oreja era propiedad de una mujer que escuchaba a los desesperados”, etc. En realidad, nunca sabremos de quién eran esas partes de cuerpos, tal como ignoramos para siempre a quiénes pertenecían los zapatos de los campos de concentración. Se trata tan sólo de un simulacro más, de mostrar en toda su obscenidad al cadáver, de trasplantar lo real del simulacro a la realidad para borrar toda posible referencia. Pero este juego de dotar de significados falsos a cada significante, le aporta un poder evocador y poético que nos permite elaborar una dimensión de la fantasía, un cierto proceso de simbolización. Por ejemplo, otro icono: “esta lengua perteneció a un

hombre mentiroso que ya no volverá a mentir”. Y así como nunca sabremos la identidad de los cadáveres, esto de algún modo, los dignifica, se les honra en medio de su anonimato y su muerte es significativa: ya no pasaron inadvertidos por este mundo, se les rinde un homenaje a esos personajes desconocidos, y nuevamente estamos ante el carácter ritual, ante el culto a la muerte en el que nace el arte verdadero.

Me satisface pensar que esta idea, por más descabellada que parezca, es posible, me regocija pensar que puedo llevar el proyecto a la galería de H. Galguera, quien empezará a frotarse las manos para hacer brotar al genio de la lámpara de los dólares; en nuestra conversación ambos sabemos que “esto es un negocio”, hablaremos de los gastos de producción, del patrocinio, de los porcentajes de ganancia, a qué críticos haremos cómplices de nuestro complot del arte. Le comentaré que mi próximo proyecto es hacer una instalación con las cabezas de los ajusticiados por el narco, y que voy a necesitar una buena cantidad de dólares para tramitar en la PGR la donación de unas cabezas que serán colocadas en una instalación en el monumento a la Revolución, para hacer propaganda a favor de las corporaciones antinarcóticos. De ahí, seguramente surgirán otras derivas que tendrían relación con el Partido Verde Ecologista y su incongruente petición de pena de muerte para secuestradores y violadores, pero eso es todavía una idea vaga.

Volviendo *Ante el cadáver exquisito del arte*, he platicado anteriormente esta idea con mis alumnos y ellos están convencidos de que voy a llevarla a cabo, incluso uno de ellos se ofreció para tomar fotografías de todo el proceso, otro me comentó que su padre es médico cirujano y que tiene un alto cargo como funcionario de la Secretaría de Salud, por lo cual yo tendría garantizado el abastecimiento de cuantos cadáveres requiriera; una alumna me sugirió varias de las frases poéticas que designan a cada fragmento, otra me pidió de manera muy entusiasta participar en la programación y diseño digital de la producción multimedia, otra me aportó ideas sobre el ensamblaje de las cajas de vidrio, las cuales tendrán que estar desfasadas para crear una articulación coherente de las distintas piezas del cuerpo; no faltó quien opinó que todo el cadáver debiera estar iluminado ya sea por una luz roja o por una luz blanca demasiado intensa, para darle cierta teatralidad. Algunos, en el colmo del humor negro, comentaron que donarían su cuerpo, partes del mismo u órganos, en caso de muerte prematura. Yo insistía en todo momento en la

recepción del cadáver por parte del espectador: ¿realmente provocaría pasmo, asombro o repudio y asco? ¿Era posible que esta obra provocara la contemplación, la reflexión o se convirtiera en una especie de juego perverso con la muerte? ¿Habría compasión, algún sentimiento de piedad, un respeto sagrado por la muerte o sería tan sólo como un escaparate de carnes frías a las que habría que añadir marcas comerciales?

Mientras continuábamos con el juego de la imaginación, pensé que podría llenar de tatuajes al cuerpo, a la manera de *El hombre ilustrado* de Ray Bradbury, o bien, hacerle otro tipo de intervenciones como perforaciones y *piercings* en pezones, ombligo, orejas, labios y nariz. Y conforme me imaginaba dibujos y bocetos, o bien fotografías del proceso, imaginaba manipular las distintas partes del cuerpo para unirlo de las formas más insólitas para llegar hasta lo informe, por ejemplo mediante injertos: dedos en la cara, orejas en los pies, un ojo en el sexo. Por mi mente brotaron otras ideas, como seccionar al cuerpo como si fuera una ruina, un tanto a la manera que Gordon Matta Clark corta con la sierra casas y edificios; hacerle disparos para producir agujeros que permitieran ver de extremo a extremo, como hacía Lucio Fontana con sus lienzos. Otros procedimientos más sofisticados se me ocurrieron, como rebanar todo el cuerpo en delgadas capas y mostrarlo como pilas de carne, o bien molerlo hasta convertirlo en una masa bastante moldeable con la cual podría modelar y esculpir un nuevo cuerpo, utilizando barro y terracota en una mezcla bien integrada, o formar con esta masa una espiral en la explanada del Museo Universitario de Arte Contemporáneo, lo cual podría hacerse con los propios fragmentos de los cadáveres; pero pienso que esta espiral sería más excitante con las cabezas de los narcos. Bismark decía que “La política es el arte de lo posible”; yo digo que *el arte es la política de lo posible*.

Sin embargo, recuerdo al lector que el no-hacer consiste en proponer ideas artísticas como juego de la imaginación, pero que no voy a realizar. Si algún intrépido desea llevar a cabo mis ideas ya no es responsabilidad mía, pues yo sólo respondo de mis actos, y mi acto consiste precisamente en no-hacer. Yo no voy a hacer arte ni voy usar para este fin a un cadáver, pues a fin de cuentas no presentarlo sería sublimarlo; en ese sentido, estoy de acuerdo con Kant: la vida es bella, la muerte es sublime. Descanse en paz.

Bibliografía general

A.A.V.V. *Gabriel Orozco*. Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)/ Museo Internacional Rufino Tamayo, 2000, 207 p.

-----*Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. México, Turner/ CONACULTA, 2005, 255 p.

ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de Filosofía* (1960). México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 4ª ed., 2004, trad. José Esteban Calderón y Alfredo N. Galleti, 1103 p.

ACHA, Juan. *Arte y sociedad en Latinoamérica*. Vol. I, *El sistema de la producción*. México, FCE, 1979, 323 p. Vol. II, *El producto artístico y su estructura*, 1981, 550 p.

ADORNO, Theodor W. *Crítica cultural y sociedad* (1955). Madrid, Sarpe, trad. Manuel Sacristán, 1984, 248 p.

---*Teoría estética* (1970). Madrid, Akal, Básica de bolsillo, trad. Jorge Navarro Pérez, 2004, 508 p.

AMÍCOLA, José. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires, Paidós, 2000, 229 p.

ARDENNE, Paul. *ART, L'age contemporain. Une histoire des arts plastiques a la fin du XXe siècle*. París, Editions du Regard, 2003, 431 p.

ARGAN, Giulio C. *El arte moderno* (1988). Madrid, Akal, trad. Gloria Cué, 2ª ed., 1998, 655 p.

ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual* (1969). Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971, 343 p.

ARRIARÁN, Samuel. *Filosofía de la posmodernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina* (1997). México, UNAM, FFyL, 2000, 246 p.

ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. México, Grupo Editorial Tomo, trad. José R. Lieutier, 2ª ed., 2003, 139 p.

BACHELARD, Gaston. *La intuición del instante* (1932). México, FCE, Breviarios no. 435, trad. Jorge Ferreiro, 2ª reimp., 2002, 141 p.

-----*La poética del espacio* (1957). México, FCE, col. Breviarios no. 183, trad. Ernestina de Champourcin, 1965, 300 p.

BARRIOS LARA, José Luis. “El cuerpo disuelto: el asco y el morbo o la retórica del espectáculo en el arte contemporáneo” (2006). México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Facultad de Filosofía y Letras (FFyL), Tesis de doctorado en Historia del Arte, 274 p.

BARTHES, Roland. *Mitologías* (1957). México, Siglo XXI Editores, trad. Héctor Schmucler, 13ª ed., 2002, 257 p.

-----*El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1978

-----*La cámara lúcida* (1980). Barcelona, Paidós, Comunicación, trad. Joaquín Salas Sanahuja, 3ª reimp., 1995, 207 p.

-----*Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós, 1995

-----*Variaciones sobre la escritura*. Barcelona, Paidós, 2002

BATAILLE, Georges. *La parte maldita. Ensayo de economía general* (1949). Buenos Aires, Las Cuarenta, trad. Julián Manuel Fava y Lucía Ana Belloro, 2007, 237 p.

-----*El erotismo* (1957). México, Tusquets editores, trad. Antoni Vicens y Marie Pauln, 3ª reimp., 2005, 289 p.

-----*Las lágrimas de Eros* (1961, 1971). Barcelona. Tusquets editores, trad. David Fernández, 4ª ed., 2007, 266 p.

BATTCKOCK, Gregory (ed.). *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual* (1973). Barcelona, Gustavo Gili, trad. Francesc Parcerisas, 1977, 156 p.

BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. México, Siglo XXI, trad. Francisco González Aramburu, 1969, 229 p.

-----*Crítica de la economía política del signo* (1972). México, Siglo XXI, trad. Aurelio Garzón del Camino, 13ª ed., 2002, 263 p.

----*El espejo de la producción* (1973). Barcelona, Gedisa, trad. Irene Agoff, 2ª reimp., 2000, 178 p.

- El intercambio simbólico y la muerte* (1976). Caracas, Monte Ávila editores, trad. Carmen Rada, 2ª ed., 1993, 270 p.
- Cultura y simulacro* (1978). Barcelona, Kairos, trad. Antoni Vicens y Pedro Rovira, 7ª ed., 2005, 193 p.
- Las estrategias fatales* (1983). Barcelona, Anagrama, trad. Joaquín Jordá, 6ª ed., 2000, 205 p.
- De la seducción* (1989). Barcelona, Planeta-Agostini, trad. Elena Benarroch, 1993, 170 p.
- La transparencia del mal* (1990). Barcelona, Anagrama, trad. Thomas Kauf, 5ª ed., 2001, 185 p.
- La guerra del Golfo no ha tenido lugar* (1991). Barcelona, Anagrama, 2ª ed., 2001, 102 p.
- La ilusión del fin* (1992). Barcelona, Anagrama, trad. Thomas Kauf, 4ª ed., 2004, 184 p.
- El crimen perfecto* (1995). Barcelona, Anagrama, trad. Joaquín Jordá, 3ª ed., 2000, 203 p.
- La ilusión y la desilusión estéticas* (1998). Venezuela, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Sala Mendoza, trad. Julieta Fombona, 119 p.
- The Conspiracy of Art* (2005). London, Semiotext (e), 2005, 247 p.
- El complot del arte* (1997-2005). Buenos Aires, Amorrortu, trad. Irene Agoff, 2006, 125 p.
- BAYER, Raymond. *Historia de la Estética* (1961). México, FCE, trad. Jasmin Reuter, 11ª ed., 2003, 476 p.
- BAYNES, Ken. *Arte y sociedad*. (1975). Barcelona, Editorial Blume, trad. Esteban Rimbau, 1976, 288 p.
- BAYÓN, Damián. *Arte de ruptura*. México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1973, 125 p.
- BECKER, Ernest. *La lucha contra el mal* (1975). México, FCE, trad. Carlos Valdés, 1975, 278 p.
- BENJAMÍN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). México, Editorial Itaca, trad. Andrés E. Weikert, 2003, 127 p.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire (la experiencia de la modernidad)* [1982]. México, Siglo XXI, trad. Andrea Morales Vidal, 17ª ed., 2008, 386 p.

BEUCHOT, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación* (1997). México, Editorial Itaca, 2ª ed., 2000

-----*Posmodernidad, hermenéutica y analogía*. México, Porrúa-Universidad Intercontinental, 1996, 181 p.

-----*La Semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México, FCE, col. Breviarios, 2004, 207 p.

BIOY CASARES, Adolfo. *La invención de Morel* (1940). Buenos Aires, Emecé, 1972, 126 p.

BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1992). Barcelona, Anagrama, col. Argumentos, trad. Thomas de Kauf, 2ª ed. 1997, 514 p.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, col., los sentidos/artes visuales, trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, 2006, 143 p.

BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia* (1974). Barcelona, Península, trad. Jorge García, 3ª ed., 2000, 189 p.

BURKE, Edmund. *De lo sublime y de lo bello* (1757). Madrid, Editorial Alianza, Filosofía, trad. Menene Gras Balaguer, 2005, 229 p.

CAILLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres* (1967). México, FCE, trad. J. Ferreiro, 1994, 331 p.

CALABRESE, Omar. *El lenguaje del arte* (1985). Barcelona, Paidós, trad. Rosa Premat, 2003, 279 p.

-----*La era neobarroca* (1987). Madrid, Cátedra, col. Signo e Imagen, trad. Anna Giordano, 3ª ed., 1999, 209 p.

CANETTI, Elías. *Masa y poder* (1960). Madrid, Alianza, trad. Horst Vogel, 3ª reimp., 1997, 496 p.

CASSIRER, Ernst. *Antropología filosófica* (1944). México, FCE, trad. Eugenio Imaz, 9ª reimp., 1979, 335 p.

-----*Filosofía de las formas simbólicas*, 3 vols. (1964). México, FCE, Col. Sección de Obras de Filosofía, trad. Armando Morones, 2003

CASTRO, Sixto J. *Vituperio de orbanejas*. México, Editorial Herder, 2007, 210 p.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos* (1958). Madrid, ediciones Siruela, 10ª ed., 2006, 520 p.

CIORAN, Émile Michel. *Adiós a la filosofía*. Madrid, Altaya, 1999, Col. Grandes Obras del Pensamiento Contemporáneo, trad. Fernando Savater, 1999, 146 p.

CLARK, Kenneth. *Civilización*, 2 vols (1969). Madrid, Alianza, trad. María Luisa Balseiro, 1979

CORTÉS, José Miguel. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona, Anagrama, 1997, 212 p.

-----*El cuerpo mutilado (La angustia de muerte en el arte)*. Valencia, Generalitat Valenciana, Col. Arte, Estética y Pensamiento, 1996

CONSTANTE, Alberto. *El asombro ante el mundo (o el infinito silencio)*. México, Ediciones Arlequín-UNAM, 2005, 168 p.

CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrandt. *Diccionario de los símbolos* (1969). Barcelona, Editorial Herder, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, 7ª ed., 2003, 1107 p.

DANTO, Arthur C. *La transfiguración del lugar común* (1981). Barcelona, Paidós, trad. Ángel y Aurora Mollá Román, 2002, 302 p.

-----*Después del fin del arte* (1997). Barcelona, Paidós, trad. Elena Neerman, 1999, 254 p.

-----*Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica* (1992). Madrid. Ediciones Akal, trad. Alfredo Brotons Muñoz, 2003, 237 p.

-----*La madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural* (2000). Barcelona, Paidós, trad. Gerard Vilar, 2003, 503 p.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo* (1967). Valencia, Pre-Textos, trad. José Luis Pardo, 4ª reimp., 2008, 176 p.

DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* (1992). Barcelona, Paidós, Comunicación, trad. Ramón Hervás, 1994, 317 p.

DEL CONDE, Teresa. *Las ideas estéticas de Freud* (1985). México, Grijalbo, 2ª ed., 1993, 258 p.

-----*Arte y psique*. México, Plaza y Janés, 2002, 255 p.

DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición* (1968). Buenos Aires, Amorrortu, trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece, 2006, 460 p.

----- *Lógica del sentido* (1969). Barcelona, Paidós, trad. Miguel Morey, 2005, 382 p.

-----y Félix Guattari. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (1972). Barcelona, Paidós editores, trad. Francisco Monge, 1985, 428 p.

-----*Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980). Valencia, Pre-Textos, trad. José Vázquez Pérez, 7ª ed., 2006, 522 p.

DERRIDA, Jacques. *De la gramatología* (1967). México, Siglo XXI editores, trad. Óscar del Barco y Conrado Ceretti, 1971, col. Teoría

-----*La escritura y la diferencia* (1967). Barcelona, Anthropos, trad. Patricio Peñalver, 1989, 413 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira* (1992). Buenos Aires, Manantial, trad. Horacio Pons, 1ª reimp., 2006, 183 p.

DORFLES, Gillo. *El devenir de las artes* (1959). México, FCE, Breviarios, trad. Roberto Fernández Balbuena y Jorge Ferreiro, 2ª ed., 1977, 318 p.

-----*Últimas tendencias del arte de hoy* (1966). Barcelona, Editorial Labor, 4ª ed., 1973, 207 p.

DUMOULIÉ, Camille. *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad* (1992). México, Siglo XXI editores, trad. Stella Mastrángelo, 1996, 275 p.

ECO, Umberto. *Obra abierta* (1962). México, Planeta-Agostini, col. Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, trad. Roser Berdagué, 1985, 312 p.

-----*Apocalípticos e integrados* (1965). México, Editorial Tusquets, trad. Andrés Boglar, 7ª reimp., 2006, 366 p.

-----*La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (1968). Barcelona, Editorial Lumen, trad. Francisco Serra Cantarell, 1975, 510 p.

-----*Signo* (1973). Barcelona, Editorial Labor, col. Temas de Filosofía, trad. Francisco Serra Cantarell, 1976, 217 p.

-----*Tratado de semiótica general* (1976). México, Random House Mondadori, trad. Carlos Manzano, 2ª reimp., 2009, 461 p.

-----*La definición del arte* (2001). Barcelona, Ediciones Destino, col. Imago mundi, trad. R. de la Iglesia, 2ª ed., 2005, 304 p.

EDER, Rita y Mirko Lauer. *Teoría social del arte. Bibliografía comentada*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, 322 p.

ELIADE, Mircea. *Imágenes y símbolos* (1955). México, Planeta-Agostini, 1994, col. Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo

FERRARIS, Mauricio. *La hermenéutica* (1998). México, Taurus, trad. José Luis Bernal, 3ª reimp., 2003, 179 p.

FERRATER MORA, José. *La filosofía actual* (1969). Madrid, Alianza editorial, Sección Humanidades, 3ª ed., 1977, 206 p.

FEYERABEND, Paul. *Contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento* (1970). Barcelona, Ediciones Folio, Biblioteca de Filosofía, trad. Franciscón Hernán, 2002, 189 p.

FISCHER, Ernst. *La necesidad del arte* (1966). Barcelona, Planeta-Agostini, trad. Jordi Solé-Tura, 1993, 270 p.

FOSTER, Hal (comp.) *La posmodernidad* (1983). Barcelona, Kairós, trad. Jordi Fibla, 6ª ed., 2006, 238 p.

-----*El retorno de lo real*. (1996, 1999). Madrid, Akal, trad. Alfredo Brotons Muñoz, 2001, 234 p.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas* (1966). México, Siglo XXI editores, trad. Elsa Cecilia Frost, 32ª ed., 2005, 375 p.

-----*Theatrum Philosophicum* (seguido de *Repetición y diferencia*, de Gilles Deleuze) [1969/1970]. Barcelona, Anagrama, col. Argumentos, trad. Francisco Monge, 3ª ed., 2005, 106 p.

-----*Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte* (1973). Barcelona, Anagrama, col. Argumentos, trad. Francisco Monge, 6ª ed., 2001, 91 p.

-----*Vigilar y castigar* (1975). México, Siglo XXI editores, trad. Aurelio Garzón del Camino, 34ª ed., 2005, 314 p.

-----*Historia de la sexualidad*, 3 vols. (1976, 1984) México, Siglo XXI editores, trad Ulises Guñazú, Martí Soler y Tomás Segovia, 31ª ed., 2007, 9ª ed., 1996, 1987.

FRANCASTEL, Pierre. *Sociología del arte* (1970). Madrid, Alianza, trad. Susana Soba Rojo, 3ª ed., 1984, 202 p.

FREUD, Sigmund. *Lo siniestro* (1919). Buenos Aires, López Crespo editor, trad. L. Rosenthal, 1976, 127 p.

-----*El malestar en la cultura*. México, Alianza, s/f, 240 p.

-----*El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid, Alianza editorial, trad. Luis López Ballesteros y Torres, 2ª reimp., 2005, 253 p.

FROMM, Erich. *El miedo a la libertad* (1941). México, Planeta-Agostini, col. Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, trad. Gino Germmani, 1985, 323 p.

-----*El lenguaje olvidado* (1951). Buenos Aires, Hachette, trad. Mario Cales, 6ª ed., 1974, 195 p.

-----*Psicoanálisis de la sociedad contemporánea* (1955). México, FCE, trad, Florentino M. Turner, 10ª reimp., 1974, 306 p.

-----*La condición humana actual* (1963). México, Paidós, 1984

-----*El corazón del hombre: su potencia para el bien y para el mal* (1964). México, FCE, col. Popular, 26ª reimp., 2006, 180 p.

-----*La revolución de la esperanza* (1968). México, FCE, trad. Daniel Jiménez Castillejo, 6ª reimp., 1985, 155 p.

GADAMER, Georg. *Estética y hermenéutica* (1976-1986). Madrid, Tecnos, 1996

GALARD, Jean. *La muerte de las bellas artes* (1971), seguido de "Cartas con la mano izquierda" de Francois Chatelet. Madrid, Editorial Fundamentos, Arte, trad. José Martín Arancibia, 1973, 133 p.

GALBRAITH, John Kenneth. *La sociedad opulenta*. México, Origen/Planeta, col. Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, trad. Carlos Grau Petit, 1986, 383 p.

GARBUNO AVIÑA, José Eugenio. “Estética de lo siniestro (un estudio teórico sobre la obra personal)”. México, UNAM, Tesis de Licenciatura en Artes Visuales, ENAP, 1999

-----“Laberinto de Utopía (una metáfora del caos urbano)”. México, UNAM, Tesis de Maestría en Artes Visuales Orientación en Arte Urbano, Posgrado, ENAP, 2003

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La producción simbólica*. (1979). México, Siglo XXI editores, 7ª ed., 2001, 162 p.

-*Culturas híbridas. Estrategias para salir y entrar a la modernidad*. México, Grijalbo, 1989, 365 p.

GARCÍA PONCE, Juan. *La aparición de lo invisible*. México, Editorial Aldus, col. Las horas situadas, 2002, 306 p.

GEIGER, Theodor. *Ideología y verdad* (1953). Buenos Aires, Amorrortu, trad. Margarita Jung, 1972, 161 p.

GERGEN, Keneth J. *El yo saturado: dilemas de identidad en el mundo contemporáneo* (1991). Barcelona, Paidós, col. Contextos, trad. Leandro Wolfson, 2000, 370 p.

GINZBURG, Carlo. *El queso y los gusanos* (1976). Barcelona, Muchnik, 1997, 255 p.

GREENBERG, Clement. *Arte y cultura* (1961). Barcelona, Paidós, Estética, trad. Justo B. Meramendi, 2002, 305 p.

GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Forma, 4ª reimp., 2002, 597 p.

GUBERN, Román. *Del bisonte a la realidad virtual (La escena y el laberinto)* [1996]. Madrid, Anagrama, 4ª ed., 2007 p.

-----*El eros electrónico*. Madrid, Taurus, 2000, 225 p.

GUIRAUD, Pierre. *La semiología* (1971). México, Siglo XXI editores, trad. María Teresa Poyrazian, 28ª ed., 2004, 133 p.

HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad* (1985). Madrid, Taurus, trad. Manuel Jiménez Redondo, 1989, 462 p.

-----*Problemas de legitimación del capitalismo tardío* (1973). Madrid, Cátedra, trad. José Luis Etcheverry, 1999, 237 p.

HADEN-GUEST, Anthony. *Al natural. La verdadera historia del mundo del arte* (1996). Barcelona, Ediciones Península, Atalaya, trad. Ángela Pérez, 2000, 351 p.

HADJINICOLAU, Nicos. *Historia del arte y lucha de clases*. México, Editorial Siglo XXI, col. Artes, trad. Aurelio Garzón del Camino, 10ª ed., 1983, 231 p.

HEGEL, Friedrich. *De lo bello y sus formas (Estética)*. México, Austral, trad. Manuel Granell, 6ª ed., 1984, 216 p.

HEIDEGGER, Martín. *El ser y el tiempo* (1927). México, FCE, trad. José Gaos, 1980, 478 p.

Arte y poesía. (1937-1952). México, FCE, Breviarios, trad. Samuel Ramos, 12ª reimp., 2005, 148 p.

HEINZ HOLZ, Hans. *De la obra de arte a la mercancía* (1972). Barcelona, Gustavo Gili, col. Punto y Línea, trad. Joan Valls I Rollo, 1979, 208 p.

HOPKINS, David. *After Modern Art, 1945-2000*. New York, Oxford University Press, 2000, 282 p.

HORKHEIMER, Max y Theodor W. Adorno. *Dialéctica de la Ilustración* (1969). Barcelona, Trotta, trad. Juan José Sánchez, 5ª ed., 2003, 303 p.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens* (1954). Madrid, Alianza Editorial, trad. Eugenio Imaz, 1ª reimp., 2000, 286 p.

-----*El concepto de la historia* (1946). México, FCE, trad. Wenceslao Roces, 1977, 452 p.

JAMESON, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1984). Barcelona, Paidós, trad. José Luis Pardo Torío, 1991, 121 p.

JUANES, Jorge. *Más allá del arte conceptual* (2002). México, Ediciones Sin Nombre, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), col., La Centena (ensayo), 2002, 85 p.

JUNG, Carl G. *Símbolos de transformación* (1912-1952). Barcelona, Paidós, 1982, 441 p.

-----*Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia* (1922-1950). Madrid, Trotta, trad. Cristina García Ohlrich, 3ª ed., 2007, 1999, 148 p.

-----et al. *El hombre y sus símbolos* (1964). Barcelona, Caralt, trad. Luis Escobar Bareño, 7ª ed., 2002, 334 p.

KANT, Immanuel. *Crítica del juicio* (1790). México, Editorial Porrúa, “Sepan cuantos”, trad. Manuel G. Morente, 1985, pp. 169-400

KHALER, Erich. *Nuestro laberinto* (1967). México, FCE, Breviarios, trad. Juan José Utrilla, 1975, 335 p.

-----*La desintegración de la forma en las artes* (1969). México, Editorial Siglo XXI editores, trad. Jaus Reuter, 5ª ed., 1993, 139 p.

KOSIK, Karel. *Dialéctica de lo concreto* (1963). México, Grijalbo, trad. Adolfo Sánchez Vázquez (de la versión italiana), 1967, 269 p.

KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* (1985). Madrid, Alianza Editorial, col. Alianza Forma, trad. Adolfo Gómez Cedillo, 2ª reimp., 2006, 320 p.

KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (1980). México, Editorial Siglo XXI, trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman, 5ª ed., 2004, 281 p.

KUNDERA, Milan. *La insoportable levedad del ser* (1984). México, Tusquets, trad. Fernando Valenzuela, 14ª reimp., 2004, 320 p.

KUSPIT, Donald. *El fin del arte* (2004). Madrid, Akal, trad. Alfredo Brotons Muñoz, 2006, 158 p.

LACAN, Jacques. *Escritos I* (1966). México, Editorial Siglo XXI, trad. Tomás Segovia, 12ª ed., 1984, 509 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje* (1962). México, FCE, Breviarios, trad. Francisco González Aramburo, 3ª reimp., 1975, 413 p.

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío* (1983). Barcelona, Anagrama, trads. Joan Vinyoli y Michèle Pendax, 13ª ed., 2000, 220 p.

-----*El imperio de lo efímero* (1987). Barcelona, Anagrama, trad. Felipe Herandez y Carmen López, 2004, 324 p.

-----*El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos* (1992). Barcelona, Anagrama, trad. Juana Bigozzi, 5ª ed., 2000, 283 p.

LUCIE-SMITH, Edward. *ARTODAY* (1995). New York, Phaidon, 7ª reimp., 2005, 511 p.

LYOTARD, Jean Francois. *La condición posmoderna (informe sobre el saber)*. Barcelona, Planeta-Agostini, trad. Mario Antolín Rato, 1993, 137 p.

-----*La Posmodernidad (explicada a los niños)*. México, Gedisa, trad. Enrique Lynch, 1989, 123 p.

-----*Economía libidinal*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1990

---*Discurso, figura* (1974). Barcelona, Gustavo Gili, trad. Josep Elias y Carlota Hesse, 1979, 473 p.

LLOVET, Jordi. *Por una estética egoísta (Esquizosemia)*. Barcelona, Anagrama, 1997, 286 p.

MARCUSE, Herbert. *Eros y civilización. Una investigación filosófica sobre Freud* (1953). Madrid, Sarpe, trad. Juan García Ponce, 1983, 247 p.

-----*El hombre unidimensional* (1964). México, Editorial Joaquín Mortiz, trad. Juan García Ponce, 7ª reimp., 1981, 272 p.

-----*El fin de la utopía* (1968). México, Planeta/Ariel, trad. Manuel Sacristán, 1981, 181 p.

-----*La sociedad opresora*. Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, trad. Italo Manzi, 1970, 197 p.

MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Madrid, Ediciones Akal, col. Arte y estética, 8ª ed., 2001, 483 p.

McLUHAN, Herbert. *La galaxia de Gutenberg* (1962). México, Planeta-Agostini, Col. Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, trad. Juan Novella, 1985, 348 p.

---*La comprensión de los medios como las extensiones del hombre* (1964). México, Editorial Diana, trad Ramón Palazón, 10ª imp., 1987, 443 p.

MICHAUD, Yves. *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética* (2003). México, FCE, Breviarios no. 555, trad. Laurence Le Bouhellec Guyomar, 2007, 169 p.

MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (1966). Madrid, Alianza, trad. Pepa Linares, 1ª reimp., 2000, 352 p.

MONTANER, Josep María. *La modernidad superada (arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX)* [1997]. Barcelona, Gustavo Gili, 3ª e., 1999, 236 p.

MUTHESIUS, Angelika (ed). *Jeff Koons*. Cologne, Benedikt Taschen, 1992, 176 p.

NIETZSCHE, Federico. *El origen de la tragedia* (1872). México, Espasa-Calpe, col. Austral, trad. Eduardo Ovejero Mauri, 11ª ed., 1988, 143 p.

OLIVERAS, Elena. *Estética, la cuestión del arte*. Buenos Aires, Ariel Filosofía, 2004, 399 p.

OROZCO, Gabriel. “La mano de uno” en *La Tempestad*. México, noviembre, 2007, pp. 130-134.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte* (1925). México, Planeta-Agostini, col. Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, 1985, 234 p.

-----*La rebelión de las masas* (1930). Barcelona, Círculo de lectores, 1969, 255 p.

OSBORNE, Harold (comp.) *Estética* (1972). México, FCE, Col. Breviarios, núm. 268, trad. Stella Mastrangelo, 1976, 308 p.

OSTERWOLD, Tilman. *Pop Art*. Köln, Taschen, 1999, 240 p.

PALAZÓN, María Rosa. *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton* (1986). México, UNAM, 493 p.

PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica* (1927). Barcelona, Tusquets Editores, col. Fábula, trad. Virginia Careaga, 2ª ed., 2003, 169 p.

PAZ, Octavio. *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967). México, Joaquín Mortiz, 3ª ed., 1972, 134 p.

-----*Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* (1973). México, Era, 6ª reimp., 2002, 187 p.

PICÓ, Josep (comp.) *Modernidad y posmodernidad*. Madrid, Alianza, trad. Francisca Pérez Carreño, 1988, 385 p.

READ, Herbert. *Arte y sociedad* (1945). Barcelona, Ediciones Península, trad. Manuel Carbonell, 3ª ed., 1977, 215 p.

-----*Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana.* (1955). México, Fondo de Cultura Económica, col. Breviarios, trad. Horacio Flores Sánchez, 2ª reimp., 1972, 245 p.

RESZLER, André. *La estética anarquista* (1973). México, FCE, trad. África Medina de Villegas, 1974, 138 p.

RICOEUR, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura* (1965). México, Siglo XXI editores, trad. Armando Suárez, 11ª ed., 2004, 483 p.

---*Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido* (1976). México, Siglo XXI editores, Universidad Iberoamericana, trad. Graciela Monges Nicolau, 6ª ed., 2006, 112 p.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *El arte contemporáneo. Esplendor y agonía* (1964). México, Editorial Pomarca, 1964, 191 p.

ROSENKRANZ, Karl. *Estética de lo feo* (1853). Madrid, Julio Ollero editor, trad. Miguel Salmerón, 1992, 445 p.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo* (1993). Barcelona, Anagrama, trad. Nora Catelli, 3ª ed., 2004, 542 p.

SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo. *Invitación a la estética* (1992). México, Random House Mondadori, Libro de Bolsillo, 2007, 269 p.

-----*Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas* (1996). México, FCE, 2ª ed., 2003, 292 p.

SARTORI, Giovanni. *Homo videns. La sociedad teledirigida* (1997). México, Taurus, trad. Ana Díaz Soler, 8ª reimp., 2000, 159 p.

SARTRE, Jean-Paul. *El ser y la nada. Ensayo de fenomenología ontológica* (1943). Barcelona, Altaya, Col. Grandes Obras del Pensamiento Contemporáneo, trad. Juan Valmar, 1993, 648 p.

-----*La imaginación.* Barcelona, EDHASA/Sudamericana, trad. Carmen Dragonetti, 3ª ed., 1980, 129 p.

SIMMEL, Georg. *Filosofía del dinero*. Granada, Editorial Comares, trad. Ramón García Cotarelo, 2003, 673 p.

SLOTERDIJK, Peter. *Crítica de la razón cínica* (1983). Madrid, Siruela, trad. Miguel Ángel Vega, 3ª ed., 2006, 786 p.

-----*En el mismo barco. Ensayo sobre la hiperpolítica* (1993). Madrid, Siruela, trad. Manuel Fontán del Junco, 3ª ed., 2002, 103 p.

SUZUKI, D. T. y Erich Fromm. *Budismo zen y psicoanálisis* (1960). México, FCE, Biblioteca de Psicología y psicoanálisis, trad. Julieta Campos, 9ª reimp., 1990, 153 p.

THUILLIER, Jacques. *Teoría general de la historia del arte* (2003). México, FCE, Breviarios, trad. Rodrigo García de la Sienna Pérez, 2008, 126 p.

TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro* (1982). Barcelona, Ariel, 1988, 190 p.

-----*El artista y la ciudad* (1976). Barcelona, Anagrama, 1997, 235 p.

VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (1985). México, Gedisa editorial, trad. Alberto L. Bixio, 1986, 159 p.

-----*La sociedad transparente* (1989). Barcelona, Paidós, Universidad Autónoma de Barcelona, trad. Teresa Oñate, 1994, 172 p.

VENTÓS, Xavier Rubert de. *El arte ensimismado* (1963). Barcelona, Anagrama, 1997, 153 p.

-----*La estética y sus herejías* (1974). Barcelona, Anagrama, 2ª ed., 1980, 394 p.

VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición* (1980). Barcelona, Anagrama, trad. Noni Benegas, 3ª ed., 2003, 128 p.

---*El procedimiento silencio* (2000). Buenos Aires, Paidós, trad. Jorge Fondebrider, 2ª reimp., 2005, 112 p.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922). México, Editorial Alianza, Universidad, trad. Enrique Tierno Galván, 8ª reimp., 1987, 221 p.

ZAMORA Águila, Víctor Fernando. *Filosofía de la Imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México, UNAM-ENAP, col. Espiral, 2007, 365 p.

ZAVALA, Lauro. *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México, Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), 1998

Videografía

La historia de Jeff Koons

Producida y dirigida por Tony Knox, 1992, 52 min.

Gabriel Orozco

Dirigida por Juan Carlos Martín, 2005, 78 min.

Ciudad de México, 30 de agosto de 2009