



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

APUNTES PARA UNA SOCIOLOGÍA
DEL ARTE CONTEMPORÁNEO.
UN ACERCAMIENTO FENOMENOLÓGICO AL USO DEL
COLOR EN LA PRODUCCIÓN ESTÉTICA DE ANISH
KAPOOR Y PIERRE SOULAGES DESDE LA HERMENÉUTICA

TESIS
QUE PARA OPTAR
EL GRADO DE MAESTRA EN
ESTUDIOS POLÍTICOS Y SOCIALES

PRESENTA
MERCEDES ALICIA HINOJOSA MÉNDEZ

ASESORA
DRA. ROSA MARÍA LINCE CAMPILLO
FCPYS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., OCTUBRE 2016



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 María de los Ángeles Méndez González por creer en mí,
por enseñarme el valor del esfuerzo y el significado de la responsabilidad.*

Agradecimientos

Agradezco a la institución que me permite crecer y en la que de manera incansable aprendo innumerables cosas, a la Universidad Nacional Autónoma de México. Asimismo, a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales que me ha albergado en sus aulas haciendo de mí, siempre, un ser humano crítico. Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el apoyo económico otorgado durante los dos años que comprendió la investigación.

Agradezco especialmente a la Dra. Rosa María Lince Campillo porque desde el inicio de la investigación se mostró entusiasta y comprometida, porque desde que la conocí cree en mí como investigadora pues me hace partícipe de los proyectos y seminarios que coordina, tal es el caso del Seminario Permanente del proyecto PAPIIT IN303916 “Análisis e interpretación de relaciones de poder en manifestaciones socioculturales mediante la aplicación de Metodología Hermenéutica.”

Me muestro, también, profundamente agradecida con mis lectoras la Dra. Gilda Waldman, la Dra. Isabel Lincoln Strange y la Lic. Virginia Roy, del mismo modo que con mi lector el Dr. Fernando Ayala, todos ellos enriquecieron esta investigación con sus observaciones y comentarios.

Agradezco también al Dr. Julio Amador Bech porque desde hace casi diez años me alienta a descubrir nuevas formas de ver el mundo a través del arte y de sus invaluable recomendaciones bibliográficas. Al Dr. Giovanni Matteucci por haber acompañado este trabajo durante mi estancia de investigación en la Universidad de Bolonia.

A mi familia, a mis amigos más cercanos, aquellos que permanecen y a través de los que resignifico eso llamado cotidianidad.

Índice

| | |
|---|-----|
| Introducción | 8 |
| I. Arte Contemporáneo: Contextos y horizontes | 14 |
| 1.1 Modernidad y secularización. El origen de lo contemporáneo | 15 |
| 1.2 Hermenéutica de la estética contemporánea | 25 |
| 1.3 Lo bello en lo contemporáneo | 34 |
| 1.4 La experiencia estética: una forma gnoseológica | 50 |
| II. Estética y política. El arte contemporáneo como representación del mundo actual | 60 |
| 2.1 La nada como categoría estética en la producción artística del arte contemporáneo | 60 |
| 2.2 Pautas sociopolíticas en la producción artística contemporánea | 70 |
| 2.3 El arte de nuestro tiempo: una representación patológica | 75 |
| III. Más allá de la forma: el color en el arte contemporáneo | 80 |
| 3.1 La monocromía | 80 |
| 3.2 <i>Outrenoir</i> de la estética del silencio | 92 |
| 3.3 Rojo sangre o rojo infinito | 103 |
| Conclusión | 120 |
| Apéndice | 126 |
| Bibliografía | 158 |

Introducción

... reconocemos sólo fragmentos de lo infinito.¹
 Por qué no existe el mundo,
 Markus Gabriel.

Apuntes para una sociología del arte contemporáneo. Un acercamiento fenomenológico al uso del color en la producción estética de Anish Kapoor y Pierre Soulages desde la hermenéutica presenta un acercamiento socio-histórico al estudio del arte contemporáneo, una de sus múltiples y posibles interpretaciones. En mi encuentro con la obra de Pierre Soulages (1919) y Anish Kapoor (1954) descubrí en el color cierto tipo de encantamiento, que más que encantamiento resultaba un *shock*. Al verme envuelta por el color en una experiencia que entonces no sabía si era bella en sí misma, o si lo que despertaba en mí era aterrador; fue que decidí investigar la fuerza expresiva del color.

Tanto Soulages como Kapoor son artistas contemporáneos que actualmente continúan produciendo. El primero, es un pintor francés que muchos han ligado al Tachismo o al Imformalismo; no obstante, él permanece escéptico ante esta inscripción, pues como lo veremos en el tercer apartado de este documento, su propuesta más importante se encuentra fuera de ambas corrientes. Por su parte, Kapoor se considera a sí mismo como “un pintor que es escultor”², hace del pigmento esculturas que emergen del suelo, de las paredes, aparecen en el espacio. En vista de que ambos pintores³ continúan trabajando, pude acercarme a su obra de manera directa—si es que eso existe—, escuchar y leer sus palabras a propósito de su trabajo. No obstante, este acercamiento no prescinde de la reflexión de historiadores y críticos, por el contrario. Propongo una conversación entre los artistas, los especialistas y yo.

Para entablar dicho diálogo, recurro a la hermenéutica de Martin Heidegger y Hans-Georg Gadamer, la propuesta de ambos filósofos está presente de manera transversal en la investigación.

Metodológicamente, la hermenéutica me permite reconocer los límites y alcances no sólo de mi propuesta, sino de mi objeto de estudio. La hermenéutica cercana a las Humanidades y la Ciencias Sociales, reivindica lo espiritual de la obra de arte y se distancia por completo de un acercamiento

¹Markus Gabriel, *Por qué no existe el mundo*, México, Océano, 2016, p. 102.

²Anish Kapoor en Douglas Maxwell, “Un pintor que es escultor”, *Anish Kapoor. Arqueología: Biología*, MUAC, 2015, p.78.

³Me permito jugar con la definición que Anish Kapoor hace de sí mismo, pues aunque es famoso como escultor, asumo en su trabajo una sensibilidad pictórica acerca del color.

cientificista de ella, “esto puede ser útil para cierto propósito, pero no ciertamente para la comprensión de las obras de arte”⁴. Más allá, en este sentido me voy a apoyar en algunas ideas que sostiene Markus Gabriel:

En general puede proponerse la tesis de que el arte [...] se opone, en cada oportunidad que se le presenta, a la imagen científica del mundo. Casi cada movimiento estético y cada artista concreto desmienten con su obra la postura según la cual el arte es, al final, reducible a procesos de la ciencia natural. [...] las obras son interpretables de maneras dinámicas, complejas y bastante distintas.⁵

Por otra parte, si bien la propuesta de Heidegger me permite dar cuenta de que la comprensión es un proceso libre, no por ello resulta absurdo. El espíritu contenido en una obra habla no sólo de la subjetividad del artista, sino de los sistemas formales y conceptuales de los que se vale el estilo para expresar una época.

El espíritu no es sólo algo mental o subjetivo, sino que señala la dimensión racional del entendimiento humano. Las Ciencias del Espíritu investigan esta dimensión y, en contra de un rechazo precipitado del espíritu a manos del constructivismo posmoderno, es importante rehabilitarlo nuevamente.⁶

El aceptar que la imagen científica del mundo brinda una posible explicación de una parte de la realidad, es una postura.

Las ciencias no ofrecen una explicación del mundo, sino que explican aquello que pueden explicar: una molécula, un eclipse solar, la línea de una novela o un error lógico en un argumento [...] los hombres se mueven en el espíritu. Si se ignora el espíritu y tan solo se contempla el universo, por supuesto que desaparece todo el sentido humano.⁷

En este sentido, me parece importante destacar que mi investigación indaga en una mínima parte de la realidad. Mi objetivo es comprender el tratamiento que dichos artistas hacen del color en años recientes. Lo que el lector encontrará es una reflexión socio-histórica sobre el uso del color en la producción estética⁸ de Anish Kapoor y Pierre Soulages.

⁴Markus Gabriel, *Por qué no existe el mundo*, op. cit., p. 158.

⁵*Ibid.*, p. 159.

⁶*Ibid.*, p. 160.

⁷*Ibid.*, p. 163.

⁸Entiendo por producción estética la realización material del espíritu. Crear una obra de arte.

Consideré pertinente construir esta investigación debido a que el arte contemporáneo, en general, resulta hoy por hoy un tema por demás polémico. Quise reflexionar sobre el contexto en el que aparece el arte contemporáneo, pues para comprenderlo me parece indispensable situarlo porque, continúo citando a Gabriel:

Vamos a museos porque ahí experimentamos la libertad de verlo todo de otra manera. En contacto con el arte aprendemos a liberarnos de la suposición de que existe un orden estipulado del mundo, del que somos espectadores pasivos. Como espectadores pasivos no se entiende nada en un museo.⁹

Si bien es cierto que existen muchos estudios sobre el color, particularmente quise indagar en su capacidad para generar un experiencia estética, una experiencia existencial. El arte como un espacio de *reflexión y reconocimiento*, le permite al color generar en el intérprete preguntas sobre su existencia, sobre la angustia de haber sido arrojados al mundo y por supuesto del discurrir del *ser-ahí*. Un *ser-ahí* que construye ficciones en un mundo donde la muerte es la única certeza. “La libertad humana también consiste, y sobre todo, en que no estamos determinados a nada concreto, en que existe una multitud de posibles determinaciones. Esto no constituye sólo una fuente de inseguridad, sino también la fuente de progreso,”¹⁰ una condición de posibilidad.

A través de la estética contemporánea, vemos que la obra de arte no se limita a ser producto de la inspiración del artista. Toda obra de arte —el trabajo de Kapoor y Soulages no son la excepción— es una investigación, ya sea histórica o material. La obra es una nueva propuesta, un punto de vista que no se limita a ser meramente una opinión.

Ahora, el sentido del arte consiste en que aquello que en un ámbito normal se nos da por supuesto aparece bajo una luz extraña: el arte presenta una acción sobre el escenario, la graba, la encuadra, desarrolla una sinfonía de una manera nunca antes escuchada, o habla el idioma insospechado de un poema logrado. El arte nos sorprende con un nuevo sentido e ilumina los objetos desde un perspectiva inusitada. Muchos artistas han descubierto este contexto y lo han investigado con intensidad.¹¹

En el primer capítulo, el lector se encontrará con una discusión sobre los orígenes de lo contemporáneo, sobre todo en lo que a secularización se refiere. Debido a que el arte contemporáneo es consecuencia de

⁹Markus Gabriel, *Por qué no existe el mundo*, op. cit., p. 197.

¹⁰*Ibid.*, p. 183.

¹¹Markus Gabriel, *Por qué no existe el mundo*, op. cit., p. 206.

la modernidad, explicaré desde la percepción la experiencia estética; especialmente porque considero que el arte es una forma de conocimiento; y en consecuencia, la experiencia estética es una forma de construir el mundo interpretándolo. Contemplar una obra de arte es comprometerse con ella, volver a conocer el mundo.

En el segundo apartado de esta investigación, encontrará una reflexión sobre una de las principales categorías de la producción artística contemporánea vinculada al color: la nada. Esta investigación no aborda la nada como sinónimo de vacío, contemplo a la nada en su acepción existencial o heideggeriana que la vincula con la finitud, con la muerte. La finitud como un fenómeno que determina la existencia no sólo es negación, sino la condición de posibilidad para la vida. Al igual que la relación establecida entre el *outrénoir*¹² de Soulages con la luz, la finitud es para la vida, lo que el negro es para la luz. Asimismo, el rojo infinito de Kapoor habla de la fluidez de la existencia, de su devenir.

Posteriormente abordo la negatividad de lo contemporáneo desde un punto de vista histórico, una negatividad condicionada principalmente por los eventos acaecidos durante el siglo pasado y que no sólo determinaron el desarrollo de la producción artística contemporánea, sino que fueron acompañados por el arte. Uno de los principales aspectos a considerar es que el arte como una manifestación espiritual del hombre, produce realidades, no se limita a ser un receptáculo de lo real. Si lo contemporáneo es una expresión patológica del vacío discursivo de nuestra era, resulta pues, imposible ignorarlo. Como científicos sociales estamos obligados a conocer lo que parece grotesco e incomprensible, lo que no es bello en su acepción moderna, pero que es fundamental por ser parte del todo histórico y social.

Finalmente, en el tercer capítulo de esta investigación, el lector encontrará un análisis hermenéutico del uso del color en la obra de Kapoor y Soulages; el lector no debe buscar un análisis formal de la obra de arte, puesto que no era ese mi objetivo. Con lo anterior, no niego la importancia del análisis formal; no obstante, el estudio de estas obras poco podría decirme si no ubico el color en su uso cultural, pues incluso pensar el color sólo como una herramienta expresiva es consecuencia del pensamiento ilustrado. Lo que veo en el color es un material simbólico, una manifestación abstracta de lo espiritual que exige ser transparentada.

¹²Vid., apartado “3.2 *Outreñoir* de la estética del silencio.”

El primer momento del capítulo corresponde a un análisis de la monocromía, las referencias inmediatas de autores que durante el siglo XX dieron al color cierto grado de autonomía, viendo en el pigmento mismo nuevas posibilidades, reivindicando la pureza de la saturación y la opacidad. Por último, y de manera precisa hablo sobre el rojo infinito como un homenaje a la vida y de la estética del silencio como un homenaje a la muerte, ambas en el perpetuo dinamismo de la existencia, de la historia.

Por un lado, con las grandes revoluciones científicas de los último quinientos años, la modernidad ha propiciado decisivamente la impresión de la ‘legibilidad del mundo’[...] ya en la modernidad temprana se hizo evidente que, con el progreso científico, multiplicamos las perspectivas sobre el mundo, de manera que ya no puede decidirse con facilidad a qué perspectiva deba dársele prioridad. Esto conduce al descubrimiento de lo infinito en muchos ámbitos y puede incluso decirse que todavía batallamos para pensar lo infinito de una manera suficientemente grande de verdad, pues no sólo existen infinitas cosas, sino también infinitas perspectivas de lo infinito.¹³

En otras palabras, este documento es una interpretación de una porción de lo real. Lo reitero en tanto que el conocimiento es una construcción; y en este caso, más bien una *reconstrucción* hecha desde mi horizonte. Este texto es una interpretación que no prescinde del conocimiento científico, pero a su vez reconoce la importancia de discutir filosóficamente temas sociales. Las Ciencias del Espíritu a las que vínculo este trabajo, están justo ahí: en la discusión plena de la existencia, siempre como una experiencia única, histórica, infinita.

¹³Markus Gabriel, *Por qué no existe el mundo*, op. cit., p. 219.

I. Arte contemporáneo: contextos y horizontes

*I am here to stop your heart, you understand that?!... I am here to make you think! I am not here to make pretty pictures!*¹⁴
Red, John Logan.

Este trabajo académico es una reflexión sobre cómo el pensamiento posmoderno se inserta en la modernidad. Es decir, más que considerar a la posmodernidad como el período subsecuente, considero al pensamiento posmoderno como un momento que le permite a la modernidad *re*-pensarse, pero que de ninguna manera se distancia de ella, por el contrario forma parte fundamental de este período. En adelante me referiré a la posmodernidad como modernidad tardía.

Sólo si pensamos lo posmoderno como un acontecer que se da dentro de la modernidad, nos aproximamos a su esencia. Cuando la modernidad termine, terminará entonces la posmodernidad. De ahí que debamos entender la postmodernidad como una entre-época, tal como fue el Renacimiento en relación con el Medievo y la Modernidad.¹⁵

Para llevar a cabo este objetivo decidí valerme del enfoque de la Teoría Sociológica Contemporánea, ya que esta investigación se refiere a la modernidad no sólo como a un proyecto inacabado, sino a un fenómeno con condiciones históricas, políticas y sociales específicas que se han modificado a lo largo de los últimos siglos.

En la presente investigación sociológica el lector no encontrará leyes que hayan sido sometidas a verificación, pero no por carecer de premisas “objetivas” debe ser considerada “una literatura revestida con la etiqueta de sociología del arte”¹⁶, tal como lo menciona Alphonse Silberman en *Sociología del arte*; es decir, esta investigación es un ensayo académico que a través de la hermenéutica discute no sólo el carácter social del arte, sino que lo hace reivindicando la historia en los procesos creativos del siglo XX y XXI en el uso del color por parte de Pierre Soulages y Anish Kapoor.

¹⁴“Estoy aquí para detener tu corazón, ¿lo entiendes? ¡Estoy aquí para hacerte pensar! ¡No estoy aquí para hacer imágenes bonitas!” John Logan, *Red*, Londres, Oberon Books Ltd, 2009, p. 52. La traducción es mía.

¹⁵García Flores, José Gastón y Reyes Pérez, Omar de Jesús, “La problemática del horizonte de sentido entre la Modernidad y la Postmodernidad” [en línea], *Temas de Ciencia y Tecnología*, enero-abril, 2008, Dirección URL: <http://www.utm.mx/~temas/temas-docs/nota3t34.pdf>, [consulta:20 de enero, 2014, 14:58 hrs.].

¹⁶A. Silberman, P. Bourdieu, R.L. Brown, *et. al*, *Sociología del arte*, Nueva visión, Buenos Aires, 1971.

1.1 Modernidad y secularización. El origen de lo contemporáneo

Eso que otros autores han llamado posmodernidad es para Anthony Giddens el triunfo de lo moderno, un conjunto de discontinuidades o irrupciones que modificaron las modalidades tradicionales del orden social. En sus palabras:

Los cambios acaecidos durante los últimos tres o cuatro siglos [...] han supuesto un impacto tan espectacular y de tal envergadura que nuestro conocimiento sobre anteriores períodos de transición nos sea de limitada ayuda en el intento de interpretarlos significativamente.¹⁷

Es decir, el impacto de un proceso que inició hace poco más de 500 años se ha manifestado con la propia voracidad de su éxito en un período breve en el que se han presentado cambios sustanciales en la dinámica social, en la manera de comprender y tematizar el mundo de lo social. Para Giddens dos de los aspectos claves que nos permiten acercarnos a eso llamado modernidad son las nociones de *tiempo* y *espacio*, que se distinguen de lo que las sociedades premodernas comprendieron respecto a éstas. En primer lugar porque *el reloj* uniformó la organización social del tiempo lo que significó la desvinculación del tiempo con el espacio; en segundo lugar, la homologación mayoritaria del calendario.

No obstante, el aspecto espaciotemporal sólo da pie a otro, si no más importante sí más característico de la modernidad: el desanclaje. Giddens entiende por desanclaje “el «despegar» de las relaciones sociales de sus contextos locales de interacción y reestructurarlas en indefinidos intervalos espacio-temporales.”¹⁸ Es decir, a la transmutación de lo social fuera de las particularidades específicas de los contextos culturales en los que se originaron para proyectarse en la mundialización.¹⁹ Las dos imágenes que propone el desanclaje son:

- a) las señales simbólicas o medios de intercambio como el dinero o la legitimación política y;
- b) los sistemas expertos o logros técnicos y tecnológicos derivados de la experiencia profesional, de la ciencia, sus métodos y sus derivaciones, en otras palabras, la hiperespecialización. Ambas facetas del desanclaje funcionan a través de la fiabilidad que sustenta la construcción de seguridades ontológicas.

¹⁷Anthony Giddens, *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alanza, 2011, p. 18.

¹⁸*Ibid.*, p. 32.

¹⁹“La mundialización puede definirse como la intensificación de las relaciones sociales en todo el mundo por las que se enlazan lugares lejanos, de tal manera que los acontecimientos locales están configurados por acontecimientos que ocurren a muchos kilómetros de distancia o viceversa.” *Vid.* Segunda Parte de *Consecuencias de la modernidad*, Anthony Giddens.

Por otro lado, la modernidad implicó el distanciamiento con la tradición, un ejercicio reflexivo sobre las formas de vida y el comportamiento social, es decir una ruptura, un volver a pensar producto de la reflexión como propiedad ontológica.

La reflexión de la vida social moderna consiste en el hecho de que las prácticas sociales son examinadas constantemente y reformadas a la luz de nueva información sobre esas mismas prácticas, que de esa manera alteran su carácter constituyente [...] En todas las culturas, las prácticas sociales son rutinariamente alteradas a la luz de los progresivos descubrimientos de que se nutren. Pero sólo en la era de la modernidad se radicaliza la revisión de la convención para ‘en principio’ aplicarla a todos los aspectos de la vida humana, incluyendo la intervención tecnológica en el mundo material. Se dice que la modernidad está frecuentemente marcada por el apetito por lo nuevo.²⁰

No obstante, en el curso de la modernidad el apetito por lo nuevo es incluso más reciente y podría ser atribuido a la aparición de las Tecnologías para la Información y la Comunicación como resultado del rápido flujo de la información; ya que como el mismo Giddens menciona, este apetito por lo nuevo no se refiere a lo nuevo por lo nuevo, sino a que lo nuevo presupone la sustitución con base en la reflexión, un pensamiento metódico y estructurado que en cierta forma es resultado de una malentendida idea de progreso como evolución, como un estadio superior y siempre mejor al anterior vinculado al desarrollo de la ciencia y a la consolidación del positivismo.

De manera más precisa Theodor W. Adorno nos explica el fenómeno de lo nuevo en el arte:

La posición del arte actual ante la tradición, que a menudo se le echa en cara como pérdida de la tradición, está condicionada por el cambio dentro de la categoría misma de tradición. En una sociedad esencialmente no tradicionalista, la tradición estética es dudosa a priori. La autoridad de lo nuevo es la autoridad de lo históricamente ineludible. Por tanto, lo nuevo implica objetivamente la crítica del individuo, que es su vehículo, en lo nuevo se ata estéticamente el nudo de individuo y sociedad.²¹

Para Adorno, lo nuevo es parecido a la muerte del arte pues está marcado por el consumo y la reproducción ampliada. Lo nuevo es el desplazamiento de la tradición que se convierte en mercancía, pero es la tradición la que necesita la fuerza de lo nuevo para realizarse. En el arte, según Adorno, lo nuevo lleva la marca de lo “experimental”, un flujo violento de ideas nuevas en el que los artistas al carecer de formas y contenidos certeros ponen a prueba nuevas técnicas y procesos artísticos que se

²⁰Anthony Giddens, *Consecuencias... op. cit.*, p. 46.

²¹Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2011, p. 35.

legitiman en un interés estético. “Lo nuevo es el anhelo de lo nuevo, pero apenas lo nuevo mismo: de esto adolece todo lo nuevo.”²²

Con la fuerza de lo nuevo se erosionó también el concepto de la duración, con la aparición del arte contemporáneo el discurso metafísico que comúnmente lo sostiene representa para la obra la oportunidad cuasi infinita de adquirir vida; ya no se hacen obras que pretendan trascender físicamente las barreras del tiempo porque tampoco existe una tradición que las cobije, así lo nuevo representa también lo efímero. “El arte es la apariencia de aquello a lo que la muerte no alcanza.”²³

La muerte y la nada también están presentes en el arte más que como concepto, la obra de arte se transforma en un *ser-ahí*, una existencia finita.

El arte moderno o nuevo, doblado por el peso desmesurado de la empiria, toma a ésta tan en serio que pierde el gusto por la ficción. Ante todo, no quiere repetir la fachada. Al impedir la contaminación con lo que simplemente es, el arte moderno lo abraza tanto más inexorablemente.²⁴

Un ejemplo interesante sobre el arte efímero es *Escultura aerostática* (1957) [Figura 1] de Yves Klein compuesta por 1001 globos azules, en esta acción los globos fueron liberados en la Galería Iris Clert de París como parte de la Época azul del artista. Klein declaró: "Al haber rechazado la nada, descubrí el vacío."²⁵ El vacío no significa muerte, y ésta a su vez no debe ser entendida como sinónimo de la nada, la nada es más angustia, angustia existencial que se produce en lo que vivo. El *ser-ahí* que existe como artista crea obras a modo de testimonio, un ente que de manera dialéctica determina la obra y ésta su existencia. Dicho testimonio es constantemente resignificado por un intérprete que contempla la obra desde sus vivencias, en las que el arte reflexiona sobre la vida y la muerte.

El capitalismo trajo consigo la idea de la industrialización en una sociedad con cierto orden económico, sobre todo en lo que respecta a la separación de la economía de otras esferas sociales o instituciones políticas; esto no quiere decir que la política y la economía no se encuentren vinculadas entre sí, tampoco es la negación de cierta afectación por parte de la una a la otra, sino a la autorregulación de la economía,

²²*Ibid.*, p. 51.

²³*Ibid.*, p. 44.

²⁴*Ibid.*, p. 33.

²⁵Lafont, Isabel, “La huella azul de Yves Klein” [en línea], Madrid, *El país*, 19 de mayo, 2011, Dirección URL: http://elpais.com/diario/2011/05/19/madrid/1305804262_850215.html, [Consulta: 29 de agosto, 2015, 15:02 hrs.]

situación que invirtió la idea de la autonomía estatal, una autonomía que ahora sólo es posible en la medida de la acumulación del capital.

Las sociedades premodernas tendieron a establecer economías mundiales²⁶, pero se encontraban limitadas ya que sólo se presentaban en ciertas regiones centralistas de ejercicio del poder; sin embargo, el capitalismo se integró a través del comercio y la producción fuera de un centro político. El orden económico capitalista “demostró” ser más eficiente que el orden político en cuanto a penetración y permanencia en lugares poco accesibles u olvidados en el devenir del centralismo político y gubernamental. No obstante, los estados modernos no son máquinas económicas. La modernidad y la secularización se encuentran marcadas por el pensamiento reflexivo, por lo axial.

En este sentido, Robert N. Bellah distingue la aparición de lo axial como el primer momento de reflexividad histórica, en el que el hombre se hace consciente de sus limitaciones y alcances, una fractura respecto de las sociedades premodernas o primitivas que tenían una perspectiva cosmogónica y cosmológica de la existencia, la sociedad y su comportamiento.

*King and god emerged together in archaic society and continued their close association throughout its history [...] It is not that these symbols or the close relation between them were abandoned, but they were transformed in remarkable new ways. One of the questions that recurs is, Who is the (true) King, the one who really reflects divine justice?*²⁷

²⁶ “La economía mundial es una totalidad mayor a la suma de sus partes –economías nacionales, sectores y ramas económicas, y empresas. Es al interior de esta totalidad en que se da el desarrollo de las economías nacionales en las que pueden identificarse varias formas de inserción en la economía mundial. Sin embargo, estas formas de inserción deben corresponderse en algún grado con las características de la etapa de la economía mundial. Por ejemplo, en la etapa de la globalización actual de la economía, puede haber aperturas totales sin política industrial u otras con política industrial. [...] Lo mundial de la economía mundial capitalista no significa que abarque la totalidad del mundo. La vocación universal del capital promueve esa tendencia. En el proceso histórico, algunos países y regiones pueden desprenderse de la economía mundial capitalista. Otros países y regiones pueden no ser del interés y de la capacidad del sistema para incorporarlos en un momento determinado. [...] En relación a las formas de movimiento de la economía mundial, se observa que en ellas sobresale el desarrollo desigual de países y regiones, que va modificando la estructura jerárquica a nivel de la hegemonía, de las agrupaciones centro y periferia y entre ellas. En este punto es muy importante el rol de la política económica y su papel activo en la articulación de la economía nacional en la economía mundial.” Orlando Caputo Leiva, “La Economía Mundial Actual y la Ciencia Económica. Algunas Reflexiones para la Discusión” [en línea], Notas presentadas al Seminario Internacional: *La Economía Mundial Contemporánea, Balance y Perspectivas*, Universidad de Puebla, agosto de 1997, pp. 1-2, Dirección URL: <http://www.redcelsofurtado.edu.mx/archivosPDF/caputo4.pdf>.

²⁷ “Rey y dios surgieron juntos en una sociedad arcaica y continuaron su estrecha asociación a lo largo de su historia [...] No es que se hayan abandonado estos símbolos o la estrecha relación entre ellos, sino que se transformaron en nuevas e impresionantes formas. Una de las preguntas recurrentes es, quién es el (verdadero) Rey, el que realmente refleja la justicia divina?” Robert N. Bellah, *Religion in human evolution*, Harvard University, 2011, p. 266. La traducción es mía.

La reflexividad obligó al hombre a cuestionarse sobre sí mismo, sobre las normas establecidas por las narrativas míticas y las creencias religiosas como entelequias normativas en el mundo social moral y jurídicamente. Por su parte, Eisenstadt entiende a la reflexividad como piedra angular en la era axial, la entiende como “the capacity to examine one’s own assumptions.”²⁸ La reflexividad le permitió al hombre internalizar el riesgo en la vida cotidiana; de manera específica en la modernidad la sociología busca comprender la velocidad con la que se transforman o median las relaciones cara-a-cara.

Otro aspecto central en el desarrollo argumentativo de la era axial es la distinción o la separación de lo transcendental y lo mundano, lo sagrado de lo profano y más tarde lo religioso de lo secular. En otras palabras, lo axial permitió la creación de una nueva realidad, misma que modificó la idea del sujeto en el curso de los sistemas simbólicos y por ende de los sistemas expertos; del mismo modo que la fiabilidad, la confianza del sujeto moderno se asienta en la razón. La reflexividad se distanció del mito porque cuestionó sus narrativas. Sin embargo, el mito permaneció como la génesis del universo lingüístico a partir de que conocemos el mundo, un momento de construcción de sentido que permeó en el *mundo de vida*, en el que el lenguaje construye cultura y la cultura lenguaje.

Con la división entre lo religioso y lo secular la separación entre las esferas no se hizo esperar, incluso la autonomía de la economía sobre la que hablé líneas atrás dependió de la capacidad argumentativa o reflexiva para construir su autonomía de manera legítima; cabe destacar que pese a los intentos por separar las distintas esferas que configuran el mundo de lo social, nada es todavía completamente autónomo en vista de que la legitimidad se construye en un ámbito donde lo secular y lo religioso coexisten.

Para Bellah, la era axial significa la introducción de aspectos racionales (o teóricos) en una cultura mítica; es decir, la ampliación de un modelo comprensivo acerca del universo y el hombre. Este postulado es cercano al trabajo de Ernst Cassirer, quien consideró que el mito, la religión y la ciencia son formas de aprehender el mundo, y que no obedecen a una idea de progreso.

*Graphic invention began relatively early, with body painting, sand painting, the great Paleolithic cave painting, and such, but its key contribution to the emergence of theoretic culture was its ability to provide external memory storage –that is, memory outside the human brain.*²⁹

²⁸“La capacidad de examinar las suposiciones propias.” *Ibíd.*, p. 271.

²⁹“La invención gráfica comenzó relativamente temprano, con la pintura del cuerpo, pintura de arena, la gran pintura rupestre durante el paleolítico, y tal, pero su contribución clave para el surgimiento de la cultura teórica fue su capacidad para

La capacidad del hombre para representar de manera gráfica algunos aspectos de su vida cotidiana hizo posible crear un registro sobre la experiencia, comenzar a construir la historia y con ella la oportunidad de repensar la vida cotidiana, por nimio que pueda parecer este elemento contribuyó al desarrollo del pensamiento abstracto en lo que conocemos hoy en día.

Aunque no sólo la invención de la gráfica, sino la aparición de la escritura marcaron una diferencia cognitiva en el hombre que le permitió reestructurar la temporalidad y su propia manera de conocer el mundo. Observar, seleccionar, sistematizar, recolectar y analizar la información percibida fue el reto que venció el hombre y que permitió que los primeros modelos simbólicos del universo aparecieran.

Como la mayoría de los fenómenos en el mundo social, la ciencia no desplazó a las narrativas míticas de manera inmediata ni total. Existen sociedades tradicionales en las que las narrativas míticas fueron adaptadas o recreadas en función de ciertos elementos teóricos y científicos, que les brindaron mayor legitimidad en función de los cuestionamientos que propició el pensamiento racional. De hecho, tal como Bellah menciona: “*the very idea of myth as ‘a story that is not true’ is a product of the axial age: in tribal and archaic societies, believers in one myth have no need to find the myths of others false.*”³⁰ Sin embargo, Bellah no es el único que sostiene esto, Gadamer también lo sostiene, puesto que los mitos no se creen en sí mismos, se creen porque reconocen y presentan una seguridad que alivia la incertidumbre de la existencia.

En *Mito y razón*, Gadamer explica que a lo largo de la historia y propio de la resignificación del lenguaje, el vocablo griego *mythos* ha cambiado de uso. En el uso lingüístico homérico, significaba «discurso», «proclamación», dar a conocer una noticia; un significado muy distinto del que tenemos hoy en día con el paso del racionalismo. *Mythos* no habla de lo poco fiable, de la mentira o de la invención. Cuando el pensamiento racional se instauró como una forma de explicación más certera que el mito, *mythos* y *mythein* cayeron en desuso. Fue así que *mythos* y *logos* se entendieron como antónimos. El mito fue degradado a fábula pues su verdad no se explica a través de la razón, fue entendido como un concepto retórico que designa una exposición narrativa. Mientras que la razón se agota en la experiencia, el mito

proporcionar un almacenamiento de memoria externa, es decir, la memoria fuera del cerebro humano.” *Ibid.*, p. 273. La traducción es mía.

³⁰“La idea misma del mito como ‘una historia que no es verdad’ es un producto de la era axial: en las sociedades tribales y arcaicas, los creyentes en un mito no tienen necesidad de encontrar los mitos de otros falsos.” *Ibid.*, p. 276. La traducción es mía.

habla de la verdad, de lo universal, es por eso que autores como Lluís Duch prefieren hablar del ser humano como un ser *logomítico*.³¹

Si bien el mito es algo pasado, la relación entre el narrador y el oyente actualizan la narración, éste es uno de sus caracteres constitutivos. Las narraciones míticas y las leyendas orales que abordan el origen y el principio del *todo* adquieren un significado trascendental. En el curso de lo narrado, el relato no sólo es un evento pasado o un recuerdo, sino presente. Se hace presente en el momento que configura las formas de organización social. Los mitos hablan del origen, pero también de nosotros *en* el mundo. “El mundo de los dioses míticos, en cuanto que éstos son manifestaciones mundanas, representa los grandes poderes espirituales y morales de la vida.”³² Narrar implica seleccionar lo que se considera significativo. Esta selección implica cierta libertad e invita siempre al embellecimiento, ambos conceptos distinguen y enriquecen el relato mítico; esta libertad no es arbitraria y es conocida como licencia poética.³³

La modernidad y la consecuente secularización del mundo espiritual, implicó considerar al arte figurativo como un estadio avanzado en la representación y el simbolismo, no obstante André Leroi-Gourhan menciona que la expresión gráfica y pictórica aparecen de manera contemporánea con la expresión gestual y la expresión verbal; es decir, la expresión gráfica y la pictórica no devienen como resultado del progreso de la expresión verbal y gestual, sino como resultado del lenguaje articulado y su complejidad. La expresión es una aptitud del hombre para apropiarse del mundo a través de símbolos manifestados en gestos, palabras o figuras.

Con este argumento Leroi-Gourhan disuelve uno de los principales postulados evolucionistas que contempla a las culturas “primitivas” como incapaces de tener o de crear sistemas simbólicos complejos. El “muro de lo simbólico que separa el ámbito secular del religioso desaparece.”³⁴ Las teorías científicas se incorporaron al mito y lo modificaron; fusionándose culturalmente pero de manera paulatina debido a

³¹“No se trata, por consiguiente, del paso ‘del mito al logos’, tampoco del ‘logos al mito’, sino del mantenimiento del logos *en* el mito y del mito *en* el logos. En el ser humano, mito y logos no son dos realidades yuxtapuestas, independientes entre sí, ajenas la una a la otra, sino se trata de dos realidades íntimamente coimplicadas entre sí que se condicionan dialécticamente. Hay ‘lógica’ en las narraciones míticas y ‘lo mítico’ se encuentra presente en las explicaciones de carácter científico. Por eso me refiero al hombre como un ser *logomítico*, que desarrolla –tendría que desarrollar– en un mismo movimiento la *imaginación* y el arte de la crítica, la *kritiké tekhné* de los griegos, la cual siempre consiste en el ‘arte de buscar criterios’ para el pensamiento y para la acción.” Lluís Duch, “Estructuras míticas e historia” en L. Duch et al., *Lluís Duch, antropología simbólica y corporeidad cotidiana*, México, UNAM, CRIM, 2008, pp. 199-200.

³² Hans-Georg Gadamer, *Mito y razón*, España, Paidós, 2010, p. 21.

³³Vid. “La lógica y la verdad de las formas narrativas míticas”, en Hans-Georg Gadamer, *Mito y razón... op. cit.*

³⁴José V. Casanova, *Genealogías de la secularización*, México, Anthropos, 2012, p. 20.

la renuencia que implicó abandonar la *poiesis* como signo de la existencia humana; no obstante permanece casi como un remanente en el que la literatura e incluso la ciencia toman parte.

Con la modernidad, la secularización cambió la dinámica que existía entre lo público y lo privado en la que la religión no pasó desapercibida. La religión vista como un suceso público de adoración en comunidad con el respaldo del Estado pasó a ser evento privado, no sólo porque se modificó la idea de comunidad religiosa, sino porque se llevó al extremo de lo intramundano. En Europa, las religiones formaron identidades nacionales que más tarde se diluirían para dar paso a nuevos credos religiosos que conviven hasta nuestros días en el mismo espacio de peculiaridad y multiplicidad.

En la jerga académica, el término secularización se utiliza con frecuencia, es pertinente detenernos a revisar el concepto aunque sea de manera breve. Para Casanova, la secularización se refiere a dos cosas en particular, una al “cambio de personas, cosas, significados, etc., de un uso eclesiástico o religioso a un uso civil o laico”³⁵, y dos a un proceso histórico con pretensión de universalidad que se caracteriza por el declive de las instituciones religiosas. En un ejercicio filológico, Casanova encuentra que el término secularización fue usado por primera vez en el derecho canónico, específicamente el término hace referencia a un proceso en el que los monjes salen del claustro para ser sacerdotes seculares. La desterritorialización de las prácticas religiosas permitió el crecimiento de las tres religiones más grandes del mundo: el judaísmo, el islamismo y el cristianismo.

Sin embargo, frente a la secularización y el criticismo, la religión se replegó no sólo como institución, sino como un espacio de identificación social y prácticas religiosas. Por un lado, se puede considerar que la secularización obligó a la religión a incorporar nuevos elementos en su discurso para evitar o aminorar su declive, ya que la reflexividad cuestionó las prácticas morales y políticas de la institución y su relación con el poder político; mientras que, por otro lado, los actores sociales optaron por asumir un clero sin practicarlo. Con la separación entre la Iglesia y el Estado quedó atrás el absolutismo que caracterizó los siglos XVI al XVIII, para dar paso a la formación de los Estados Modernos, la revolución científica y el capitalismo. Las explicaciones brindadas por la ciencia resultaron innovadoras ya que sus argumentos y postulados se construyeron fuera de la lógica religiosa, dando una explicación pensada desde la comprobación y no desde la demostración.

³⁵*Ibid.*, p. 19.

La razón, habiendo ganado el derecho de *re*-construir el mundo, obligó a la religión a hacerse de un lugar en este nuevo espacio dominado por la pluralidad. Sin embargo, la modernidad tal y como la conocemos es un fenómeno en esencia occidental que tuvo lugar en Europa, pero que con la migración y el colonialismo se extendió por toda América, situación que hace imposible hablar de una modernidad, ya que si bien por medio de la mundialización se reproducen algunos eventos, nunca es igual uno de otro. La secularización ha sido el paradigma de los últimos siglos y sobre todo un campo de tensión por alcanzar la laicidad de la vida cotidiana o por defenderla.

Para Durkheim, los viejos dioses envejecen o mueren y las religiones históricas disfuncionales no son capaces de competir con los nuevos dioses funcionales y con las nuevas moralidades seculares que las sociedades modernas están presionadas a generar. Para Weber, el proceso de racionalización intelectual, llevado a su culminación por la ciencia moderna, ha acabado en el desencantamiento completo del mundo, mientras la diferenciación funcional de las esferas seculares ha desplazado al viejo monoteísmo integrador, reemplazándolo por el moderno politeísmo de valores y luchas incesantes e irreconciliables. Las viejas Iglesias permanecen sólo como un refugio para aquellos «que no pueden soportar el destino del tiempo como hombres» y desean hacer el inevitable «sacrificio intelectual»³⁶

Como bien menciona Casanova mientras se festejaba la muerte de Dios y la aparición de la ciudad secular, también aparecieron los primeros defectos de ésta y sus críticas.³⁷ *“The Death or god, and postmodern moral relativism, or in positive secularist term as the triumph of scientific knowledge and reason and the progressive emancipation of humanity from magical ritual, myths an religion.”*³⁸

La Reforma Protestante y más tarde el protestantismo fueron dos eventos decisivos para derrocar el sistema orgánico del cristianismo que liberó a las esferas seculares del yugo eclesiástico. Pero el protestantismo no fue un evento casual, se encontraba impulsado por las nuevas clases empresariales o burguesas, así como el nuevo Estado moderno contrario a la monarquía cristiana que dominó Europa, asimismo la ciencia se oponía a la escolástica y se apuntalaba como una esfera autónoma y completamente diferenciada de la religión; en realidad el protestantismo y la ciencia secularizaron incluso al cristianismo. Del mismo modo que la Reforma Protestante, la Ilustración devino en una postura

³⁶*Ibid.*, p. 22.

³⁷*Vid.*, “El paradigma de la secularización” en *Genealogías de la secularización* de J. V. Casanova.

³⁸“La muerte o dios, y el relativismo moral posmoderno, o en el término laico positivo como el triunfo del conocimientos científico y la razón y la emancipación progresiva de la humanidad del ritual mágico, mitos como una religión.” José Casanova, “Religion, the Axial Age and Secular Modernity in Bellah’s Theory of Religious Evolution”, p. 198. La traducción es mía.

radical y antirreligiosa que con mucho éxito reemplazó el paradigma de la creencia por la certeza. No obstante, el éxito que la religión había tenido hasta entonces se debía en gran parte porque lograba cautivar las manifestaciones espirituales de la vida humana que sólo necesitaban ser creídas.

En sí, el declive de la religión en Occidente se refiere a la no intervención de lo eclesiástico en lo político; pero no podríamos asegurar que se refiere a una invisibilidad o irrelevancia de lo religioso en lo social, por el contrario “la religión moderna misma ya no se puede localizar dentro de las Iglesias. La moderna tarea de salvación y búsqueda de significado personal se ha retirado de la esfera privada del sujeto. Es muy significativo [...] el hecho de que esta tarea de búsqueda de significado subjetivo, es un asunto estrictamente personal.”³⁹

En los Estados modernos, vivir la religión de manera privada es sólo una opción de entre muchas otras que podrían derivarse de su propia naturaleza reflexiva, de manera que aunque los sujetos vivan sus creencias y su fe de manera privada, la religión continúa estando presente en la configuración pública de los Estados. En todo caso, la secularización ha sido entendida como un proceso de desplazamiento de las prácticas religiosas, distinto de la situación que se presentó en Asia con las religiones axiales que no establecieron una distinción entre lo religioso y lo político, donde la relación entre lo público y lo privado no se vio modificada como ocurrió en Occidente. Que la religión haya pasado al ámbito de lo privado permitió —como mencioné— el establecimiento de los estados modernos, pues la laicidad es una precondition para la aparición de la democracia liberal.

*With many variations these are two main dynamics of secularization which culminate in our secular age. In different ways both paths lead to an overcoming of the medieval Christian dualism through a positive affirmation and revaluation of the saeculum, that is, of the secular age and the secular Word, imbuing the immanent secular Word with a quasi-transcendent meaning as the placer for human flourishing.*⁴⁰

Con la modernidad nació el concepto de ciudadanía que exige del sujeto social acatar las normas, reglas y leyes establecidas en función del bienestar social, “de ellos se espera que hagan uso activo de sus

³⁹José V. Casanova, *Genealogías...*, *op. cit.* p. 30.

⁴⁰“Con muchas variaciones, éstas son dos principales dinámicas de la secularización que culminan en nuestra era secular. De diferentes maneras, ambos caminos conducen a una superación del dualismo cristiano medieval a través de una afirmación positiva, y la revalorización del saeculum, es decir, de la era secular y la Palabra secular, impregnando la Palabra secular inmanente con un significado cuasi-trascendental como el colocador para el florecimiento humano.” José Casanova, “Religion, the Axial Age...” *op. cit.* p. 213. La traducción es mía.

derechos de comunicación y de participación no sólo por un interés propio bien entendido sino también en interés del bien común, es decir, solidario.”⁴¹

Pero para Casanova la secularización afectó a otras culturas más allá de la religión, más allá de Occidente (específicamente de Europa) otras culturas poco a poco se familiarizaron con los cambios que supone el desencanto del mundo; es decir, la vida fue redefinida por la ciencia moderna y la tecnología, mientras la democracia permeaba el orden social, el mercado y los medios colectivos de información, la moral dejó de estar influenciada por la idea de Dios para encontrar sustento en la idea de derecho, dignidad, libertad e igualdad en las que se sostiene todavía la modernidad.

1.2 Hermenéutica de la estética contemporánea

Las manifestaciones abstractas del arte contemporáneo reflexionan, a menudo, sobre la «nada» y el «vacío», reconociendo en ambos conceptos la condición de posibilidad que negó la proclamación de la muerte del arte. El movimiento Dadá [Figura 2], que:

aparece poco después del estallido de la Primera Guerra Mundial. Al atroz absurdo de la conflagración que ve morir a millones de seres humanos en una guerra de trincheras en la cual cada avance, que cuesta miles de vidas, es sucedido por un retroceso que cuesta otras tantas, Dadá responde, poniendo de manifiesto el absurdo sobre el que descansa la civilización occidental. Los ideales de progreso, basados en la ciencia y la tecnología modernas.⁴²

En el marco de la crisis tardomoderna, el arte contemporáneo deviene en la representación de una multiplicidad de actualidades políticas y socialmente dinámicas. Pero a diferencia del arte figurativo, gran parte de la producción artística contemporánea no tiene cabida sino es dentro del discurso filosófico

⁴¹Jürgen Habermas, “¿Fundamentos prepolíticos del Estado democrático de derecho?”, en *Entre razón y verdad. Dialéctica de la secularización*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 16.

⁴²Julio Amador Bech, “Marcel Duchamp: ¿Crítica del poder? ¿Fin del arte? Discusión sobre la interpretación contemporánea de la obra y vida de Duchamp” en Fernando Ayala Blanco y Salvador Mora Velázquez (coords.) *Tendencias de los grupos de poder en México*, México, UNAM, 2012.

que lo sostiene, “es precisamente el reconocimiento del carácter inmanentemente filosófico del arte contemporáneo lo que ha llevado, a Arthur Danto⁴³ entre otros, a declarar de nuevo el final del arte.”⁴⁴

Es imposible querer comprender el arte contemporáneo si lo disociamos de un contexto que lo ha producido, comercializado y apreciado. Éste no puede ser entendido como un arte meramente contemplativo que representa a través de lo bello un momento crítico y crucial en la historia de la humanidad; el arte contemporáneo es una confrontación contundente con el vacío, con la crisis de la sociedad moderna, es una invitación para pensar sobre esas condiciones de posibilidad en las que surge un discurso artístico, antes que una obra de arte.

Es importante mencionar que si bien el arte contemporáneo se define históricamente por su período de especial boyancia luego de la Segunda Guerra Mundial, el arte contemporáneo no debe comprenderse sólo como un resultado histórico y social del Siglo XIX, sino como un acompañante activo que le obliga a la sociedad a *re-pensarse*. El arte contemporáneo coexistió —pero me atrevería a decir que coexiste, incluso hoy— con una de las manifestaciones más importantes del arte moderno, el Impresionismo, que como bien menciona Renato Barrilli en *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, es erróneamente considerado el inicio del arte contemporáneo; ya que, más que inicio es un punto y aparte en la historia de la pintura, en el que la representación pictórica del espacio se acerca a quien lo contempla.

El Impresionismo [Figura 3] sentó las bases para transitar de la perspectiva aérea que propuso el Renacimiento a la bidimensionalidad. La profundidad no será un motivo de interés como lo fue durante el Renacimiento, por el contrario busca cerrar los espacios abiertos, una representación abstracta, un espacio fuera de su propio devenir, un espacio del que el espectador toma parte. El dinamismo, característico del Impresionismo, liberó a la obra de arte de los academicismo renacentistas. “*Il terminus a quo della 'modernità' si impone da solo: è appunto la costituzione della prospettiva rinascimentale; ma quale il terminus ad quem? Ebbene, qui forse si deve avere il coraggio di un'affermazione*

⁴³“El arte ha muerto. Sus movimientos actuales no reflejan la menor vitalidad; ni siquiera muestran las agónicas convulsiones que preceden a la muerte; no son más que las mecánicas acciones reflejas de un cadáver sometido a una fuerza galvánica.” Arthur Danto, “El final del arte” [en línea], en *El Paseante*, 1995, núm. 22-2, p. 1. Dirección URL: <http://www.ub.edu/procol/sites/default/files/EL-FINAL-DEL-ARTE-Por-Arthur-Danto.pdf> [Consulta: 25 de agosto, 2016, 17:53 hrs.]

⁴⁴Peter Osborne, *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre el arte contemporáneo*, Murcia, CENDAC, 2010, p. 31.

paradossale: esso è dato dall'Impressionismo, [...] il perfezionamento estremo de la 'modernità', piuttosto che il punto d'avvio della contemporaneità."⁴⁵

Al Impresionismo le siguieron el Futurismo [Figura 4] y el Dadaísmo. El Impresionismo según Barilli es el punto álgido de los principios estético modernos, más que el punto de partida de lo contemporáneo. No obstante los méritos del Impresionismo consistieron en ser una invitación a lo contemporáneo; por un lado el Impresionismo eliminó de su representación de la realidad los elementos literales; mientras que por el otro lado y al mismo tiempo, fue más allá a través del *continuum* en palabras de Barilli

*un complesso sinergico unitario di nozioni (forme) + colore medio + colore 'portato' o atmosferico (luce); ogni pennellata di un quadro impressionista porta contributi congiunti alla co-determinazione di questi tre fattori (mentre in tutta la pittura precedente essi intervenivano separatamente).*⁴⁶

El primero en poner en juego estos elementos en la obra de arte fue Paul Cézanne [Figura 5] (1839-1906), quien por cierto es contemporáneo de Wilhelm Dilthey⁴⁷ (1833-1911). Hecha esta aclaración, Barilli reconoce dos momentos cruciales para el arte contemporáneo; el primero, se desarrolla durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918) que acogió principalmente al futurismo; el segundo, corresponde a una corriente artística que transita de las formas cerradas a las formas abiertas en su producción estética durante los años treinta y cuarenta del siglo pasado, misma que procuró indagar en los valores esenciales con especial atención en los fenómenos de la existencia. Comúnmente se piensa que el arte es sólo un espejo que refleja los cambios sociales y políticos que acontecen en cierto período; sin embargo, como

⁴⁵“El origen o el inicio de la modernidad se hace patente por sí mismo: es precisamente la creación de la perspectiva renacentista; ¿pero cuál es su final? Pues bien, tal vez aquí se debe tener el coraje de hacer una afirmación paradójica, ese momento es el Impresionismo [...] el perfeccionamiento extremo de la 'modernidad', más que el punto de partida de la contemporaneidad.” Renato Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 2014, p. 19. La traducción es mía.

⁴⁶“Un complejo sinérgico unitario de nociones (formas) + color medio + color 'llevado' o atmosférico (luz); cada pincelada de un cuadro impresionista contribuyó de manera conjunta a la co-determinación de estos tres factores (mientras que toda la pintura precedente intervenían de manera separada”. Renato Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, *op. cit.*, p. 20. La traducción es mía.

⁴⁷Filósofo estudioso de la hermenéutica, nacido en Renania, al oeste de Alemania, quien se esforzó por reflexionar acerca de la hermenéutica del siglo XIX con la publicación de *Introducción a las Ciencias del Espíritu* en 1883. “Tematiza la distinción entre las ciencias del espíritu y las ciencias de la naturaleza [...] Las ciencias de la naturaleza se ocupan de fenómenos externos al hombre, mientras las ciencias del espíritu estudian un campo del cual el hombre forma parte.” Maurizio Ferraris, *Historia de la Hermenéutica*, México, Siglo XXI, 2007, p. 132. La peculiaridad de las ciencias del espíritu es que no contemplan una distinción entre el sujeto y objeto.

bien apunta Barilli “*chi può negare che queste oscillazioni siano collegate ai terremoti socio-politici? Ma certo, molte volte non ne sono gli effetti, bensì li precedono, o li fiancheggiano.*”⁴⁸

Nos hemos equivocado en pensar que el arte es sólo uno de los efectos que se producen en un complejo entramado social, económico o político; hemos relegado la capacidad del arte de intuir ciertos eventos, de adelantarse a una realidad que parece ser lejana a él, y sobre todo de poner énfasis en que el arte no es un ámbito distanciado de la realidad, sino que acompaña a la realidad misma. En ese sentido, esta investigación explica el arte a través de algunos eventos; considero al arte —en general, pero al arte contemporáneo en específico—, como un fenómeno capaz de producir realidades, a su vez considero a los artistas como actores sociales que no se limitan a contemplar la realidad, sino a observarla y a hacer de sus observaciones sesudos experimentos⁴⁹ y experiencias sensoriales. Ésta sería una de las distinciones del arte contemporáneo. Si bien recoge la experiencia pasada también trata de adelantarse.

La particularidad del arte contemporáneo radica en que suspendió las certezas que le brindó la representación de lo figurativo, —no obstante lo figurativo sigue siendo un motivo del arte contemporáneo y muestra de ello es el Hiperrealismo.— Dicha suspensión se encuentra estrechamente vinculada con la vorágine eventos que acontecieron durante el siglo XX, la incertidumbre dilapidó, entre otras cosas, las obras de arte e hizo del arte contemporáneo un fetiche de la sociedad tardomoderna.

En este escenario, las obras de arte contemporáneo están siempre en busca de su propia definición, de un proceso que legitime su existencia y su derecho a *ser*. “El sentido del arte radica en que nos confronta con el sentido. El sentido normalmente deja que aparezcan los objetos que, de igual manera, se anteponen al sentido y lo ocultan.”⁵⁰ Según Adorno definir el arte sólo es posible a través de aquello que no es, de lo que está afuera de la obra, de un conjunto de fenómenos extra estéticos en los que se origina la obra y

⁴⁸“¿Quién puede negar que estas oscilaciones estén ligadas a los movimientos socio-políticos? Por supuesto que es así, muchas veces no son una consecuencia, sino aquello que los precede, o lo acompañan.” Renato Barilli, *L'arte contemporanea*, op. cit., p. 11. La traducción es mía.

⁴⁹No me refiero a la acepción científicista del término que aspira a comprobar o verificar hipótesis, sino a una capacidad ontológica a través de la que se conoce el mundo, que aunque puede devenir en un resultado científico, no es éste su principal interés. Cuando digo experimento es necesario tener presente que un experimento tiene lugar en la experiencia; es decir, en la aprehensión de una realidad, un modo de ser y de hacer. Vid., “Experiencia” *Diccionario de Filosofía*, José Ferrater Mora, p. 620.

⁵⁰Markus Gabriel, *Por qué no existe el mundo*, op. cit., p. 198.

en los que sólo a través de ellos tiene sentido. “Con el propio concepto de arte está mezclado el fermento que lo suprime.”⁵¹

Si la obra de arte *es*, lo es de acuerdo a su propia vida, a su potencia discursiva que se opone a un objeto natural con la misma fuerza con la que se opone a quien la creó, la obra de arte es un artefacto producto del trabajo social⁵² pues dialoga con la realidad en la que fue creada y con las condiciones de posibilidad que le permitieron existir.

La identidad de la obra de arte con la realidad existente es también la identidad de su fuerza centradora, que reúne en torno a sí a los membra desiecta de la obra, huellas de lo existente; la obra está emparentada con el mundo mediante el principio que la distingue de él y mediante el cual el espíritu ha equiparado al mundo mismo.⁵³

La obra de arte es histórica porque expresa el espíritu de la época, la materialidad de la obra habla de su técnica. Por ejemplo, en algunos años, cuando los historiadores del arte y los críticos observan el Vantablack⁵⁴ en la obra de Kapoor existirá un registro de cómo el uso del Vantablack sólo pudo ser posible luego de su creación y de un largo proceso de experimentación por parte del artista con un material aeroespacial. ¿De qué podría hablar Kapoor a través de un negro tan potente que no permite ni el más nimio reflejo de luz?

Esta investigación toma distancia de la perspectiva psicologista que se aboca a considerar las intenciones del autor por encima del marco histórico como una condición de posibilidad en la obra de arte. Sin bien la intención del autor es un factor importante para la interpretación, no podemos dejar de lado otros aspectos que hacen de la hermenéutica una herramienta metodológica para las Ciencias Sociales. Para Adorno el error principal de la psicología del arte es considerar que la obra se reduce a ser el producto de la mente del artista, pues esta postura elimina la posibilidad de la historia como apropiación, como si la obra se limitase a *aparecer*. En este sentido, la Hermenéutica filosófica se reconoce afín, pues una de sus principales tareas es ubicar al intérprete así como a lo interpretado en el ocurrir y transcurrir de lo

⁵¹Theodor W. Adorno, *Teoría estética... op. cit.*, p. 13.

⁵²Adorno entiende este trabajo social como fuerza productiva estética.

⁵³Theodor W. Adorno, *Teoría estética... op. cit.*, p. 17.

⁵⁴El Vantablack es un material utilizado recientemente por Anish Kapoor en su trabajo escultórico. En las páginas siguientes, específicamente en el apartado 3.3 hablaré de él detalladamente.

social, pues al mismo tiempo que se interpreta la obra de arte, se interpreta al artista y por ende a su historia.

El psicologismo en el arte se limita a explorar las intenciones del autor; sin embargo, estas intenciones siempre se ven rebasadas en la obra de arte, y de hecho en su propia época porque se actualizan y dialogan con cada época de manera particular. La obra adquiere cierta independencia de su creador en el momento en el que ésta está siendo contemplada en otra época y en otro lugar. Sin embargo, lo anterior no debe relativizar el significado de la obra de arte, y de manera específica tampoco del color, haciendo de la interpretación un solipsismo. Aunque Adorno se refiere al arte moderno, su *Teoría Estética* es cercana al arte contemporáneo, un arte que ya no está interesado en hablar sobre la belleza, sino que aborda otras categorías estéticas que habían sido abandonadas por el arte y la estética como lo feo, lo grotesco⁵⁵, lo trágico. Con esto no quiero decir que, por ejemplo los artistas del Renacimiento hayan abandonado estas narrativas, pero lo hacían a través de la belleza.

Lo grotesco para Mijaíl Bajtín es un rasgo cultural de la vida popular, una categoría que se refiere a una idea estética de la existencia; “adopta la forma de un sistema a la vez unitario, universal, y dotado del carácter de fiesta utópica, en el cual lo cósmico, lo social y lo corporal están imbricados de una totalidad viva, alegre, bienhechora e indivisible, regida por un principio de signo positivo donde lo privado y lo general se funden en una unidad paradójica, de apariencia contradictoria.”⁵⁶ Una de las características principales de lo grotesco es la degradación de lo sagrado en lo mundano, lo espiritual se materializa en lo corpóreo ya sea individual o social. Recupero de lo grotesco su vínculo con el tiempo. Un modo

⁵⁵Entiendo por grotesco lo que menciona el *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*, un adjetivo que denota ridiculez, extravagancia, irregularidad y mal gusto.

“Cómico, extraño, caricaturado. Deformación significativa: lo deforma horrible; lo deforme hilarante. Durante el romanticismo ‘forma capaz de equilibrar la estética de lo bello y lo sublime, de provocar una toma de conciencia de la relatividad y la dialéctica del juicio estético’ [...]”

El término grotesco, en realidad aparece hasta el Renacimiento, no así los fenómenos abarcados por el análisis de este teórico (Mijaíl Bajtín). Él considera que se da el grotesco en tres épocas: 1) el arcaico, anterior al clasicismo, 2) el clásico, y 2) el post/antiguo.” Helena Beristain, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2003, p. 242.

Mijaíl Bajtín desarrolló el concepto de lo grotesco a partir del cuerpo fuera del marco de la racionalidad moderna. Su idea de cuerpo precede al sujeto moderno, los límites del cuerpo más allá de la proporción que propone la modernidad ubican a lo grotesco como aquello que rebasa la identidad, es decir, en contradicción con lo bello como la disposición occidental del cuerpo. El cuerpo a modo de desbordamiento implica una modificación político-social para la estabilización que presupone la armonía. Bajtín considera que el cuerpo grotesco es un modo de perturbar el *statu quo*.

Pese a que la aportación de Bajtín resulta de sobra interesante, he decidido no detenerme en su idea de lo grotesco ya que no es el objetivo de mi investigación; sin embargo, me interesa que el lector tenga presente que lo grotesco no se limita socialmente a ser aquello de mal gusto, sino que es una fuerza estética y discursiva. *Vid.*, Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza, 1998, 431 pp.

⁵⁶Helena Beristain, *Diccionario de retórica y poética... op. cit.*, p. 243.

histórico en el que lo grotesco discurre en el tiempo; tiempo de crecimiento, movimiento y sobre todo de transformación. “La imagen grotesca expresa la imperfección de la vida en evolución fluctuante entre los polos del nacimiento y la muerte, que residen juntos como en la célula que se escinde para continuar sin dejar desechos ni cadáver.”⁵⁷ Bajtín considera que durante el romanticismo lo grotesco adquiere un nuevo sentido, expresa una visión del mundo y se introduce para equilibrar la noción de lo bello y lo sublime, esto significó el reconocimiento de lo relativo que —de hecho—es el juicio estético. “Para Bajtín el grotesco es siempre realista y se manifiesta a través de muchos temas y recursos, pues tiene su origen en la cultura cómica popular, la cual es infinita y muy heterogénea en sus manifestaciones. En el grotesco, nacimiento y tumba no se oponen, sino se superponen, se traslapan, y constituyen las fases necesarias para la vida que es perpetuo cambio y renovación...”⁵⁸

En otras palabras, en el arte contemporáneo la belleza ya no es un medio y pocas veces es un fin, lo trágico se expresa en lo grotesco, y lo bello en la tragedia. En palabras de Adorno “la afirmación de la muerte; la idea de que en el crepúsculo de lo infinito reluce lo infinito; el sentido del sufrimiento. Las obras de arte negativas sin reservas parodian hoy lo trágico. Antes que trágico, todo arte es triste, sobre todo el que se cree alegre y armonioso.”⁵⁹ Es así que buena parte del arte está basado en la miseria del mundo, y ésta se convierte en su condición de posibilidad, su necesidad objetiva o su referencia al mundo. Sin embargo, ese arte que ha vulgarizado la miseria, ese arte que ya no pretende ser radical suele ser más peligroso que la miseria misma que representa. Para Gadamer lo trágico es fundamentalmente un fenómeno estético y aclara en *Verdad y Método*⁶⁰ que pese a estar presente con mayor frecuencia en la poética, no es propia o exclusiva de ésta, pues es una figura de sentido que puede estar presente en otros géneros artísticos. La abrumación trágica, como la llamará Aristóteles y que luego Gadamer retomara, es el estremecimiento que invade al espectador frente de la tragedia; “el verse sacudido por la desolación y el estremecimiento representa un doloroso desbloblamiento [...] La abrumación trágica refleja en este sentido una especie de afirmación, una vuelta a sí mismo”⁶¹

El período de abstracción que comenzó con el arte moderno, erosionó en el arte contemporáneo lo realista y lo simbólico. No obstante, en el trabajo pictórico de Soulages y en el trabajo escultórico de Kapoor el

⁵⁷*Ibid.*, p. 244.

⁵⁸*Ibid.*, p. 251.

⁵⁹Theodor W. Adorno, *Teoría estética... op. cit.*, p. 45.

⁶⁰*Vid.*, “El ejemplo de lo trágico” en Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método I*, Salamanca, Sígueme, 2007, pp. 174-181

⁶¹*Ibid.*, p. 177.

color, el pigmento, su brillo, su opacidad y su saturación representan la miseria del mundo de la que habló Adorno, un poco más allá de las figuras y justo ahí donde el color es abstraído de la realidad para convertirse en una obra de arte, ahí donde ya no es el medio de la forma y donde es incluso más simbólico por su capacidad de condensar el significado y representarlo sin ayuda de formas realistas; la forma es resultado de abstracción así como del simbolismo, pero en el caso de ambos autores las formas son geométricas, líneas que evocan movimiento. “El arte moderno es tan abstracto como han llegado a serlo en verdad las relaciones entre los seres humanos. [...] El arte ejecuta el ocaso de la concreción al que no desmiente la realidad, pues en ella lo concreto ya sólo es una máscara de lo abstracto...”⁶²

A través del estilo podemos conocer el pensamiento de una época. Lo que nos ha planteado el arte contemporáneo durante el Siglo XX y lo que va del XXI, es si la abstracción tiene que ver con un movimiento artístico o con la representación de una época a través de símbolos, que aunque en ocasiones parecen decir poco, si han de entrañar un discurso y proponer una discusión lo hacen sobre la miseria, acerca de la falta de «algo» y los alcances que esta carencia ha tenido en la época moderna. Algunas piezas del arte contemporáneo denuncian esta miseria a través de su ascetismo, mediante su propia pobreza, es un arte que no busca ser alegre ni agradar en sí mismo, no está dispuesto para el placer o la llana contemplación, es un discurso contra el dolor acumulado, y el silencio de la muerte. “Se niega que la experiencia estética sea simple entretenimiento.”⁶³

Arnheim habla sobre la potencia de lo abstracto:

El arte tradicional figurativo conduce sin solución de continuidad al arte «abstracto», no mimético, de nuestro siglo. Todo el que haya captado la abstracción existente en el arte figurativo advertirá la continuidad, aunque el arte deje de mostrar objetos de la naturaleza. A su manera, el arte no mimético hace lo que el arte ha hecho siempre [...] Ese arte «abstracto» no es «pura forma», porque hemos descubierto que hasta la línea más simple expresa un significado visible, y es por lo tanto simbólica. No ofrece abstracciones intelectuales, porque no hay nada más concreto que el color, la forma y el movimiento.⁶⁴

Los objetos del arte se muestran junto con su sentido en el arte y eso en infinitas variaciones. Adorno considera que el arte es parte del comportamiento humano y en consecuencia no se pueda entender el

⁶²Theodor W. Adorno, *Teoría estética...* op. cit., p. 49.

⁶³Markus Gabriel, *Por qué no existe...* op. cit., p. 210.

⁶⁴Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 2005, p. 465.

arte sin la expresión y por tanto sin el sujeto. La idea del hombre vive en el arte, como posibilidad y fuerza que se genera desde la sociedad y su historia. “La historia de la modernidad es una historia del esfuerzo para alcanzar la mayoría de edad, la versión organizada y creciente hacia lo pueril del arte, que por supuesto sólo es pueril de acuerdo con la medida de la estrecha racionalidad pragmática.”⁶⁵ En palabras de Gabriel: “La Lógica moderna ha confundido casi por completo el concepto de los campos de objetos con el concepto de cantidad. Pero no todos los ámbitos son cantidades de objetos cuantificables y matemáticamente descriptibles, pues esto no rige para obras de arte o sentimientos complejos.”⁶⁶

Me gustaría continuar con una cita de Adolfo Sánchez Vázquez que puede resultar controvertida para el lector, pues pretende tomar distancia de la idea clásica de estética que predomina en buena parte de los intelectuales, sobre todo nos ubica de manera clara en la discusión del arte contemporáneo y por ende de su correspondiente estética. Para él, la sensibilidad del artista y el espectador no se encuentran en función de la sensibilidad moderna que caracterizó el Renacimiento, o incluso la aparición misma de las vanguardias del siglo XX, la sensibilidad contemporánea desde el punto de vista de Sánchez Vázquez:

...una sensibilidad que, en su desarrollo, debe más a las revoluciones políticas, sociales y artísticas de nuestro tiempo que a las estéticas dominantes, vueltas de espalda a todo lo que en el universo estético real no es arte, y arte, reducido a la fase histórica de éste —clásica o renacentista— privilegiada en la cultura occidental.⁶⁷

Sin embargo, debo aclarar que esta sensibilidad contemporánea no se encuentra desvinculada de la idea de lo moderno, ya que surge ahí, en el centro de la modernidad tardía. La estética no es el discurso filosófico sobre el arte, esta acepción se popularizó a partir de 1820 con Hegel, aunque él mismo reconoció su poca pertinencia para referirse al arte como fenómeno. Pero no sólo Hegel contribuyó en cierta medida a la confusión, también lo hizo Kant en 1790 con la publicación de la *Crítica del juicio estético*, pues aunque Kant reconoce la diferencia entre el juicio estético y el juicio del gusto. El texto contribuyó a malentender que la estética es una subdisciplina filosófica que se refiere al arte y que toma distancia del sentido original del término que se refiere a los elementos sensibles del conocimiento. En las próximas páginas lo discutiremos.

Si bien es cierto que Kant no se opone a que la belleza y la sensibilidad se encuentren vinculadas, de hecho la belleza es un fenómeno sensible, en consecuencia los juicios sobre el arte deben ser desde su

⁶⁵Theodor W. Adorno, *Teoría estética...* op. cit., p. 65.

⁶⁶Markus Gabriel, *Por qué no existe...* op. cit., p. 85.

⁶⁷Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, México, Debolsillo, 2007, p. 17.

punto de vista, empíricos, por tanto no existe una ‘ciencia’ de lo bello, únicamente puede existir una crítica de la belleza, no como doctrina, sino como forma del conocimiento. “Filosóficamente hablando, en lo que concierne a los juicios sobre lo bello, solo hay crítica, crítica trascendente, de la estructura (pero no del contenido) de lo que son siempre juicios singulares, es decir, radicalmente empíricos.”⁶⁸

La idea de la estética dominante surge a mediados del siglo XVIII, cuando Alexander Baumgarten realizó una teoría sistemática de la percepción sensible, Baumgarten entendió por estética una teoría del saber sensible, en ese tiempo considerado inferior pues se comparó con el conocimiento racional, así no está de más mencionar que la palabra Estética proviene del griego *aisthesis* que significa sensación.

En comparación con la reflexión filosófica, la estética es una disciplina relativamente nueva que surgió con el Racionalismo, un momento en el que las ciencias naturales de la mano de su científicismo metodológico asentaban las nuevas bases del mundo, que derivó en lo que hoy en día conocemos como tecnología. Alexander Baumgarten entiende por estética un conocimiento sensible en el que de manera particular es posible conocer y comprender «algo» del todo universal, y que ese «algo» nos obliga a *demorarnos* en él.

1.3 Lo bello en lo contemporáneo

Ahora bien, esta investigación, no pretende acercarse a lo bello como categoría estética en el sentido que ha sido usada por el arte Grecorromano, esto debido a que la obra de arte y las prácticas artísticas se han modificado, no discuten los mismos temas e incluso su manera de discutir lo bello fue trastocado. Como he venido insistiendo, una parte del arte contemporáneo reivindica lo feo y lo grotesco como categorías estéticas de representación. Por ello debemos preguntarnos por la legitimidad de la estética contemporánea, es decir, por un discurso reflexivo que nos permita comprender el fenómeno del arte contemporáneo, sus dinámicas y sobre todo sus formas de expresar el color. Asimismo, debo decir que el arte no puede reducirse sólo a su lado estético, pues el arte es el entramado de un sinnúmero de aspectos que configuran la vida humana, este hecho presupone que el arte de nuestro tiempo va más allá de lo bello, ya que se liberó de sublimar la experiencia. En calidad de disciplina filosófica, la estética no guía al espectador en su encuentro con la obra, tampoco guía al artista en su proceso creativo; lo que hace, es discutir en cierta medida el significado de la obra de arte.

⁶⁸Peter Osborne, *El arte más allá de la estética... op. cit.*, p. 40.

Es preciso reconocer que durante el Renacimiento el ser humano como artista fue reconocido en su plena capacidad creadora, una capacidad que en épocas antiguas era sólo atribuida a Dios. Fue así que el arte se distinguió de la artesanía con artistas como Leonardo Da Vinci, quien consideraba que el arte y en específico la pintura, era una actividad intelectual y no física, que implicaba poner en juego la creatividad, de hacer que algo que está en la mente se aparezca ante otros por medio de la representación.⁶⁹

Por eso la sociología del arte encuentra su propia lógica más allá de lo bello y sobre todo de lo estético, entendido como una teoría occidental y por ende eurocéntrica. La sociología considera que en el arte existen valores extra estéticos que le dan sentido a la producción de cada época, además, reconoce el valor artístico en los objetos de otras épocas y otras culturas. Entonces entenderé por Estética un comportamiento humano específico con la realidad y en la realidad, un modo de darse a otros y de entenderse en el entramado de lo real. "...la Estética es la ciencia de un modo específico de apropiación de la realidad, vinculado con otros modos de apropiación humana del mundo y con las condiciones históricas, sociales y culturales en que se da."⁷⁰

Con el Renacimiento [Figura 6] surge el Humanismo y con él la idea de que el ser humano es el centro de universo, por lo menos en Occidente; en otras palabras se observa un reposicionamiento del hombre frente a la Iglesia Católica que reivindica su libertad de pensamiento, situación que lo lleva a reconocerse dueño de su historia, capaz de transformar el mundo, es decir reconocerse como un actor social.

En cuanto que la experiencia estética y la producción artística son formas del comportamiento humano, o de una praxis específica, que se da en determinado entramado histórico-social, la Estética se nutre de cierta concepción del hombre, de la historia y la sociedad que para nosotros es [...] filosofía de la praxis.⁷¹

En este entendido, la Estética se refiere a lo que se crea a través de lo humano, a lo social. *Per se* no instaure valores, tampoco normas y comportamientos, trata de explicarlos en cuanto su sensibilidad. No obstante, la Estética al igual que otras disciplinas del pensamiento, propone y enriquece el conocimiento de lo real, de lo cotidiano y de lo que irrumpe en su devenir. La Estética contemporánea se opone a la Estética tradicional en tanto que es capaz de reconocer la relevancia sensible de otras culturas e incorporar sus narrativas en el entramado de su discurso. La Estética contemporánea se convierte en una reflexión

⁶⁹Vid. "La Estética como filosofía del arte" en Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación... op. cit.*

⁷⁰Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación... op. cit.*, p. 57.

⁷¹*Ibid.*, pp. 60-61.

sobre lo incierto y lo inesperado, pero bajo ninguna circunstancia puede convertirse en el modelo o paradigma de lo que se *debe* hacer. Lo que pueda ser tanto lo artístico como lo estético, depende por completo de las condiciones sociales y políticas de una época con valores e ideas específicas.

El arte como fenómeno complejo no puede prescindir de las Ciencias Sociales y las Humanidades, pues para lograr comprenderlo es necesario situar la relación estética en el todo de lo social. No obstante, por contradictorio que parezca, como menciona Sánchez Vázquez el arte puede existir, y de hecho lo hace, sin un conocimiento teórico sobre él; a diferencia del arte, la estética es una disciplina de reciente aparición. Luego de un encuentro con la obra, es pertinente ir más allá de ella, rodearla en su contexto, en su propia dimensión. Aunque generalmente la obra de arte trasciende su propia historia, no sale de ella, su forma de perdurar es hablar de ésta:

...permite descubrir que lo que se presenta como eterno no es sino la generalización ilegítima de un fenómeno histórico particular. Al aplicar el principio histórico, se vuelve claro que lo bello, absolutizado por la Estética tradicional, es sólo una de sus formas históricas concretas; que el arte como imitación o reproducción de lo real es modo (realista), entre otros, de producir arte y que la función estética —privilegiada desde el Renacimiento— no siempre ha sido considerada dominante, y menos aún exclusiva, en el arte.⁷²

Fundamentalmente, la Estética es una teoría del (sujeto-)objeto, pero no un objeto concreto, sino un objeto que se produce en la historia con un carácter específico, un objeto social que para comprenderse debe ser leído en la unidad de las relaciones que le dieron origen, así como en su dependencia. Cabe destacar que comprender un objeto estético no siempre implica la afirmación de su contenido artístico, también puede implicar su negación cuando ni explicando el objeto a través del entramado histórico del que parte adquiere sentido para quien lo contempla:

...el arte en la forma en que se le conoce y acepta hoy, es un producto histórico que no puede ser separado de ciertos fenómenos, igualmente históricos, como determinada división social del trabajo, la aparición del mercado y el fortalecimiento del poder burgués frente a la iglesia y la realeza.⁷³

La contemplación en el arte es un fenómeno que nace con la estética kantiana, en sí es un fenómeno moderno.

⁷²*Ibíd.*, p. 72.

⁷³*Ibíd.*, p. 73.

La definición de la estética como concepto de lo bello sirve de muy poco porque el carácter formal del concepto de belleza se desvía del contenido pleno de lo estético. Si la estética no fuera otra cosa que un catálogo sistemático de lo que alguna vez se consideró bello, no nos daría ninguna idea de la vida en el concepto de lo bello. De aquello a lo que tiende la reflexión estética, el concepto de lo bello da sólo un momento. La idea de belleza recuerda algo esencial del arte, pero no lo expresa inmediatamente.⁷⁴

Para Schaeffer, así como para otros pensadores, el problema de la legitimación del arte contemporáneo es un efecto de la sacralización filosófica del arte por parte del Romanticismo del siglo XVIII, la solución es una desinversión metafísica. La obra de arte se ha transformado junto con su contemporaneidad, para contemplar una obra de arte se debe asumir también una “diferencia decisiva respecto al arte del pasado.”⁷⁵

Es así que si la historia ha cambiado, también lo ha hecho la obra de arte; sin embargo, la pregunta que cabe hacernos ante este cambio es sobre el papel del arte en la contemporaneidad. Ahora, el cuestionamiento que debe hacer la estética al arte contemporáneo versa sobre el cambio y la inestabilidad como características, e incluso categorías históricas que han definido no sólo el siglo XX, sino también de lo que va del siglo XXI. El arte contemporáneo como parte de lo histórico, no se puede explicar fuera de la lógica del movimiento y la variación como constantes, es importante tomar distancia del pensamiento categórico o positivista que niega la dinámica de la realidad obligando al arte contemporáneo a explicarse a través de la misma estética que comprendió el período Clásico, El Renacimiento, Barroco, el Romanticismo, etcétera.

En este sentido podemos hablar de una estética contemporánea y a través de ella de los cambios presentes en la producción artística contemporánea:

[...] la estética tradicional considera una forma histórica de arte —el griego antiguo o el clásico occidental— como el arte sin más. Con ello, incurre en una falsa generalización ya que, a espaldas de la historia real, de las diferencias históricas y reales, proclama ese arte como paradigma, y deja fuera todo arte que no encaje en sus cánones.⁷⁶

⁷⁴Theodor W. Adorno, *Teoría estética...* op. cit., p. 74.

⁷⁵Peter Osborne, *El arte más allá de la estética...* op cit. p. 34.

⁷⁶Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación...* op. cit., p. 44.

Así, el arte contemporáneo se ha hecho camino desde la aparición de los *happenings*, el arte cinético, la fotografía, e incluso la pintura abstracta. El arte contemporáneo, no puede entenderse fuera del todo que lo integra, pues pierde su significado artístico y estético. Tal como afirma Osborne:

Mi argumento será que no existe una estética críticamente relevante para el arte contemporáneo, porque el arte contemporáneo no es estético en el sentido filosóficamente significativo del término. Por el contrario, en la medida en la que el arte contemporáneo es un arte postconceptual, éste sirve para realizar la idea de obra de arte de la filosofía romántica de Jena bajo las nuevas condiciones históricas.⁷⁷

Lo estético se encuentra caracterizado por el espíritu del hombre, es un proceso que sólo tiene cabida en la vida social. Ejemplo de esto, es el concepto de lo bello; con frecuencia se piensa que la Estética es la filosofía de lo bello ya que lo bello en sí para Platón era lo perfecto, lo intemporal y absoluto como parte de su pensamiento metafísico. Fue Aristóteles quien se contrapuso a esta idea de lo bello, llevando lo bello al terreno empírico, distinguiendo aquello que da forma a lo bello de la proporción, agregando la simetría y la extensión. Más tarde Hume, Burke y Hutcheson entre otros, acentuaron que lo bello no forma parte de las cualidades objetivas del objeto; por el contrario, lo bello es un modo que tiene la mente de percibir un objeto, en consecuencia la belleza sólo existe en la mente de aquel que la contempla, en otras palabras podemos decir que es la actitud con la que el espectador se acerca a la obra.

Por otra parte, Gadamer reconoce que el concepto de lo bello se utiliza en múltiples contextos, pero siempre queda en su uso el significado que tuvo para los griegos como algo “digno de verse y que (está) destinado a ser visto.”⁷⁸ Entonces se debe admitir que lo bello tiene un carácter de convención, la aprobación por parte de una comunidad que reconoce a una obra de arte como tal en tanto que desea apreciarla y admirarla. Sin embargo, admirar una obra de arte es un suceso diferente cuando hablamos de la producción estética contemporánea; se admira una obra de arte por la belleza que ésta representa; por su capacidad de generar en aquel que la contempla una nueva forma de ver el mundo, lo bello en lo contemporáneo es:

...una suerte de garantía de que, en medio de todo el caos de lo real, en medio de todas sus perfecciones, sus maldades, sus finalidades y parcialidades, en medio de todos sus fatales

⁷⁷Peter Osborne, *El arte más allá de la estética... op cit.* p. 29.

⁷⁸Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 23. Entre paréntesis mías.

embrollos, la verdad no está en una lejanía inalcanzable, sino que nos sale al encuentro. La función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal o lo real.⁷⁹

Pero no sólo lo bello es estético; lo feo, lo grotesco, lo trágico no dejan de ser fenómenos sensibles. Una sociología del arte no debe incurrir en considerar que lo trágico, lo grotesco y lo feo son igualmente bellos, pues la belleza es una cualidad estética, pues todo lo bello es estético, pero no todo lo estético es bello. Es por ello que esta investigación pretende explorar en otras experiencias estéticas o situaciones estéticas que se encuentran más cercanas a o lo feo o lo trágico, lo anterior se debe a que en general, la producción estética contemporánea se distanció de la belleza clásica del arte occidental. Y sin dejar de ser producto de su historia obras como las de Anish Kapoor y Pierre Soulages proponen un reencuentro con lo trágico de la existencia a través del uso de color. “Las obras de arte son campos de sentido reflexivos, en el que no sólo aparecen objetos (al igual que en todos los demás campos de sentido), sino que allí aparecen objetos en tanto objetos dentro de un campo de sentido.”⁸⁰

Al igual que lo bello, lo feo es parte de las categorías estéticas que configuran su corpus conceptual; sin embargo, constituyó una prohibición encubierta por el equilibrio que propuso lo bello, lo bello como fachada de una conciencia dominante que expulsó la fealdad del arte, el temor y el repudio en aras del camino hacia su propia autonomía. “De acuerdo con las normas de la vida bella en la sociedad fea, lo oprimido que quiere la revolución es rudo, está desfigurado por el resentimiento, tiene todas las marcas de la humillación bajo la carga del trabajo corporal sin libertad.”⁸¹ Lo feo debió ser expulsado de la visualidad artística pues a través de sublimar la experiencia el arte ganaría su derecho a existir.

El arte negro⁸² para Adorno entraña valores estéticos resultado de una sociedad ennegrecida. Cabe mencionar que sí bien Adorno utiliza la expresión *arte negro* lo hace como metáfora discursiva de la obra de arte; sin embargo, en esta investigación he podido darme cuenta de que la obra de Pierre Soulages es negra no sólo en el sentido literal, sino también figuradamente pues a través del *Outrenoir*⁸³ expone la nada y el vacío que se generó en la dilapidación de las certezas. “El arte tiene que adoptar la causa de todo lo proscrito por feo [...] para denunciar en lo feo al mundo que lo crea y reproduce a su imagen y

⁷⁹*Ibid.*, p. 24.

⁸⁰Markus Gabriel, *Por qué no existe... op. cit.*, p 213.

⁸¹Theodor W. Adorno, *Teoría estética... op. cit.*, pp. 71-72.

⁸²*Vid.* Apartado: 2.3 “El arte de nuestro tiempo: una representación patológica.”

⁸³*Outrenoir* es un concepto creado por Pierre Soulages, mismo en el que basa gran parte de su labor. Abordaré con detenimiento este concepto en el apartado 3.2 de esta investigación.

semejanza; la posibilidad de lo afirmativo pervive incluso ahí en tanto que conformidad con la humillación y se convierte fácilmente en simpatía con los humillados.”⁸⁴

Pero si no hay arte bello, y los propios artistas se disponen a enterrar la belleza, ¿cómo podría la Estética convertirla en objeto central de su reflexión? En suma, si la Estética no puede dejar de tener presente la historia real, y si otros valores estéticos desplazan al de lo bello, no puede hacer de éste su objeto de estudio. En consecuencia, hoy menos que nunca, cuando el arte y los artistas lo arrojan por la borda después de haberle rendido culto durante siglos, la Estética no puede definirse como la ciencia de lo bello.⁸⁵

Durante el Renacimiento los artistas comenzaron a firmar las obras que producían, esto como una muestra de su personalidad creativa y en consecuencia con la idea de la propiedad.

El traslado de una escultura religiosa, por ejemplo, del templo donde este objeto de devoción al museo para convertirse allí en objeto de contemplación, no es un simple traslado físico: significa una transformación radical de la naturaleza del objeto. Ya no se trata del que cumple una función ritual religiosa, sino de un objeto que funciona estéticamente. Y como tal, junto a otros que comparten el mismo espacio, consagrado exclusivamente a la contemplación, está allí en el museo como obra de arte.⁸⁶

Sin embargo, esta función contemplativa meramente moderna no es la actitud con la que el hombre de la prehistoria se relacionó con el objeto estético, el hombre de la prehistoria supo que a través del trabajo, el producto y la forma podía alcanzar un nivel de condensación simbólica y representación que tiene sentido en prácticas rituales específicas y vitales. Cuando los autores de la hermenéutica mencionan que la obra de arte debe ser interpretada, hace referencia a la interdependencia que existe entre la obra y su intérprete, a esa relación la llamaremos *situación estética*, en la que la experiencia del intérprete necesita de un objeto a manera de correlato necesario para él, existen en unidad y dependencia, en la plenitud de una relación dialéctica y a veces dicotómica; la obra de arte sólo es un objeto estético en el momento pleno de la contemplación que se vive en la *experiencia estética*; es decir, la *situación estética* que propicia un encuentro entre el intérprete y lo interpretado es la primera condición de posibilidad en la *experiencia estética*.

⁸⁴Theodor W. Adorno, *Teoría estética...* op. cit., p.72.

⁸⁵Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación...* op. cit. p. 51.

⁸⁶*Ibid.*, p. 94.

Cuando Gadamer habla del arte, en *Mito y razón*, menciona que en la acción misma de contemplar una obra, ésta exige una respuesta de manera inmediata. En la contemplación se produce la experiencia estética; es decir: “Quien se introduce en ella y se demora, contemplando o pensando, está ya enredado en una conversación y participa de alguna, manera en algo otro, con lo que se busca un lenguaje común como en cualquier conversación. [...] Siempre es el placer de algo. Nos perdemos en un mundo de figuras e ideas, y precisamente en ellos estamos aquí, existimos. Es decir, estamos despiertos.”⁸⁷ Para él, el arte brinda respuesta a las preguntas más trascendentes que el hombre se ha planteado a lo largo de la historia, y más importante aún, genera nuevas. Los textos literarios más seculares esconden en su narrativa referencias míticas.

De este modo, cuando la obra no es vista por alguien, suspende su valor estético y aunque no deja de serlo, lo es como potencia. Es decir, el objeto artístico se convierte en un objeto estético cuando es visto por alguien, su existencia deja de ser muda porque le habla al *Otro*. La obra de arte se consume cuando es contemplada, todos los días, por distintos actores sociales que la interpretan. El objeto estético se encuentra abierto de manera que su significado es inagotable. Si bien el arte en el sentido moderno, como contemplación es un fenómeno reciente, no podemos negar que el arte es un resultado de una compleja construcción de signos, símbolos y significantes que sólo tienen sentido en el terreno de la vida humana. Lo sensible en el objeto estético es significativo por y para las personas, pero cada persona a la que hago referencia es siempre particular, un ser humano que se encuentra en un contexto histórico, cultural y social específico, pero sobre todo distinto a otros, un *ser-ahí* siempre en un *ahí* distinto, el arte no existe fuera de su relación humana con el mundo.

En la obra de Soulages y Kapoor el color es parte fundamental de su materialidad, del sustrato físico de sus obras, de cierta forma el brillo del color, su saturación, o incluso su oscuridad hacen que el que observa la obra lo considere algo más que pigmento. “Aunque lo físico se da necesariamente en todo objeto estético ya que sin él, como hemos visto, no podría existir, su ser propiamente estético no se reduce a su existencia física. Es, pues, inseparable de lo físico y a la vez, irreductible a él.”⁸⁸ El color no sólo tiene una existencia físico-química sino también una existencia perceptual, sensible que en una *situación estética*, propicia una *experiencia estética* y un profundo significado humano que rebasa su significado elemental.

⁸⁷ Hans-Georg Gadamer, *Mito y razón... op. cit.*, pp. 108-109.

⁸⁸ Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación... op. cit.* p. 114.

La percepción es singular, sensible e inmediata. Singular porque todos percibimos la realidad de una manera distinta, aunque sea la misma; sensible, porque sabemos del objeto a través de nuestros sentidos ya sea por medio de la vista, el tacto, el gusto o el oído; e inmediata, porque percibimos incluso antes de saber que lo hacemos, reflexionar sobre ello es posterior a nuestra percepción. La percepción es un proceso selectivo, en virtud del cual se tiende a jerarquizar lo más importante para el hombre, los datos más sensibles y con mayor relevancia incluso emocional, por lo que la percepción es un fenómeno completamente estético. “En el proceso perceptivo, como proceso unitario y global, se reconocen objetos, se desencadenan recuerdos de vivencias pasadas, se elaboran imágenes y se desencadenan recuerdos de vivencias pasadas, se elaboran imágenes y se despiertan ciertas reacciones afectivas.”⁸⁹

Percibir es al mismo tiempo pensar como lo dijo Rudolf Arnheim. Para Sánchez Vázquez “Percibir estéticamente el cuadro es, por tanto, no hacer del acto perceptivo un medio o instrumento, sino un fin. Es estar todo el tiempo que dura ese acto prendido de lo sensible; o más exactamente de un entramado de líneas, colores y contrastes en el que se lee un significado.”⁹⁰ Al percibir una obra de arte, el objeto despierta cierto interés en el intérprete, un interés que en ocasiones llega a ser tan intenso y profundo como lo es la misma experiencia estética, la obra y el intérprete establecen una relación contemplativa que tiene lugar en la situación estética, una experiencia en la que el que contempla se siente atraído por el objeto, un proceso en el que la percepción deja de ser un medio y se convierte en un fin en sí mismo.

En *Arte y percepción visual*, Arnheim menciona que “en nuestra particular civilización hemos acabado pensando en la percepción como registro de formas, distancias, matices y movimientos. En realidad, la conciencia de esas características mensurables constituye un logro bastante reciente de la mente humana.”⁹¹ No obstante, aquello que percibe el espíritu no es la mensurabilidad de la obra, sino su fuerza expresiva. “En las grandes obras de arte, la significación más honda es transmitida a la vista de forma poderosamente directa por las características perceptuales del esquema compositivo.”⁹²

En ocasiones, la contemplación de la obra puede estar condicionada por cierto interés extra estético; sin embargo, para dejar hablar a la obra de arte, y escuchar su propio discurso es necesario que aquel que la contempla viva su silencio, entienda su complejidad sensible y significativa. En caso contrario, el objeto

⁸⁹*Ibid.*, p. 128.

⁹⁰*Ibid.*, p. 134.

⁹¹Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual... op. cit.*, p. 459.

⁹²*Ibid.*, p. 464.

estético es abstraído del todo en el que se integra y por ello resulta incomprensible. La experiencia estética, es un diálogo y como todo diálogo es una fusión de horizontes en la que vinculamos nuestros propios sentimientos al objeto contemplado, objetivamos nuestros pensamientos en colores, formas y texturas que conforman la obra de arte. Las categorías estéticas son siempre históricas, no hay una sola.

En las lecciones que Hans-Georg Gadamer dictó en la Escuela Superior de Salzburgo en 1974, y a las que en su versión reelaborada se les denominó *La actualidad de lo bello*, el autor permite que nos acerquemos a la discusión artística a través del replanteamiento que hace de la estética. Desde la estética contemporánea piensa los problemas presentes en el arte del siglo XX y XXI. No me atrevo a afirmar la existencia de una «estética contemporánea» que piense el arte sólo en función del marco histórico que le proporciona el siglo pasado, entiendo por estética —en general— una reflexión socio-histórica del reconocimiento, y por estética ‘contemporánea’ una estética tan abierta que introduce en su reflexión eso que se encuentra fuera del arte, lo extra estético.

En *La actualidad de lo bello* Gadamer apuesta por una noción de arte como conocimiento, una noción que va más allá de los prejuicios filosóficos con los que se había observado el arte hasta entonces, que va incluso más allá de lo bello como contemplación. Gadamer reconoce en esta nueva forma de pensar el arte, la ruptura que el arte moderno significó respecto de la Ilustración y el Romanticismo, una ruptura que inició en la segunda mitad del siglo XIX y que se prolonga hasta nuestros días, un momento que coincide con el anuncio de la muerte de Dios y del arte mismo, incluso antes de la aparición de las vanguardias. Al respecto Rafael Argullol aclara:

Naturalmente, el arte agonizante es, para Hegel, el arte clásico, nacido y madurado mediante el más perfecto equilibrio entre materia y espíritu. La ruptura de este equilibrio, en favor del último, queda atestiguada por el «exceso de conciencia» del arte romántico. Más propiamente: el arte romántico conlleva la autodisolución del arte, si entendemos éste según la forma clásica, que es aquella en que ha expresado su función vital en la Historia. Por eso la ironía del artista moderno [...] significa el golpe mortal, en cuanto manifestación [...] de la primacía de la subjetividad. La fluidez espontánea entre objeto y sujeto queda definitivamente obturada en un artista, el moderno, «demasiado consciente» de su obra.⁹³

⁹³“Introducción. El arte después de la «muerte del arte»”, en Hans-Georg Gadamer, *La actualidad... op. cit.*, p. 7.

Gadamer explica que el «fin del arte» o la «muerte del arte» es la ruptura de lo contemporáneo con la tradición en el que la autonomía del arte significó su *autoconciencia*, su reflexividad, es decir el desvanecimiento de lo trascendente. El cristianismo no implicó una ruptura respecto del arte de la Grecia clásica en tanto que ambas expresiones buscaban representar lo divino mediante la forma; cuando el arte abandonó las narrativas religiosas diluyendo el vínculo existente entre verdad y forma, el arte justificó su existencia proclamando la textualidad de su verdad⁹⁴, una verdad generalmente secular, pero no menos espiritual. Dicha verdad ha sido mal entendida por los críticos como la fetichización del objeto, sobre todo cuando se habla de arte conceptual. Ha sido mal entendida en tanto que el arte siempre dice más de lo dice, la apariencia acética de muchas obras de arte, hace pensar que el arte (contemporáneo) ya no tiene nada que decir

Luego de la *quasi* muerte del arte, Gadamer encuentra que la belleza se liberó y al hacerlo hizo del arte una experiencia *autosuficiente*. Para comprender el arte contemporáneo Gadamer construye con base en tres conceptos lo que bien podría ser un método interpretativo sustentado en la antropología filosófica de Cassirer; a través del *juego*, el *símbolo* y la *fiesta* Gadamer nos muestra la dinámica que se establece en el encuentro con la obra.

El juego es el componente lúdico de la vida humana, se presenta como un impulso, un movimiento que se repite de manera continúa sin un fin determinado. El movimiento como voluntad de automovimiento nos permite entender a la obra de arte como un elemento expresivo que forma parte de la comunicación. Aquello que le es propio al arte contemporáneo como discurso es su unidad, misma que podemos reconocer tanto en su apertura como en su identidad, en reducir la distancia entre el espectador y la obra. Eso que la obra provoca en el público es lo que reivindica su carácter de obra, lo que le da identidad. “Toda obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que rellenar”⁹⁵; es decir, interpretar.

La obra de arte necesita ser descifrada para conocer el significado que evoca, este descifrar es posible a través del juego, del movimiento que implica acercarse a todos los modos posibles de la obra de arte, hacia las nuevas formas de darse plásticamente que ésta tiene; “ejecutar permanentemente el movimiento

⁹⁴Cfr., Hans-Georg Gadamer, *La actualidad... op. cit.*, p. 8.

⁹⁵*Ibid.*, p. 34.

hermenéutico que gobierna la expectativa de sentido del todo y que, al final, se cumple desde el individuo en la realización de sentido del todo.”⁹⁶

Por su parte, el símbolo resulta ser una alegoría, una forma de expresarse que encubre al significado, una forma, entre otras, de hablar sobre la unión de un significante material y un significado espiritual. Lo simbólico en el arte se construye en la experiencia, “en la evocación de un orden íntegro posible.”⁹⁷ La representación de lo simbólico se vio trastocada en el caos de lo contemporáneo, su representación fue más allá del lienzo, de las paredes de las galerías y museos, se depositó en los objetos que abstraídos de su uso y su función original obligaron al espectador a *re-conocerlos* sensorialmente de otra forma; no es la representación de lo simbólico que tuvo lugar en la escultura o la pintura, sino la posibilidad de construir lo simbólico en el *ready-made*; “representación no quiere decir que algo esté ahí en lugar de otra cosa, de un modo impropio e indirecto, como si de un sustituto o de un sucedáneo se tratase. Antes bien, lo representado está ello mismo ahí y tal como puede estar ahí en absoluto [...] la obra de arte no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite.”⁹⁸

La significatividad de la obra de arte se presenta en la posibilidad que presupone experimentar en un instante eso que Gadamer llamó «totalidad del mundo», una vastedad que le hace saber al hombre su posición ontológica, su finitud; es decir su *ser-ahí*. Esto es la experiencia estética y en el arte contemporáneo el color no es sólo un medio de expresión, sino un recurso a través del que se hace posible este encuentro con la finitud, incluso antes de la muerte. El arte contemporáneo encontró su sustento en la dinámica que se establece entre la mostración y el ocultamiento, es simbólico en tanto que forma parte de la capacidad narrativa propia de la naturaleza ontológica del ser humano, no hay nada en el arte contemporáneo que pueda escapar de lo simbólico pese a que con su artisticidad ascética pretenda negar lo simbólico desde la abstracción. “Justamente en esto estriba el carácter especial de arte por el cual lo que accede a su representación, sea pobre o rico en connotaciones, o incluso si no tiene ninguna, nos mueve a demorarnos en él, y a asentir a él como en un *re-conocimiento*.”⁹⁹ Para Gadamer el problema de la representación en el arte radica en tratar de buscar en la obra de arte algo que no está, que no es, para él la obra de arte no es una alegoría, sólo en su materialidad puede encontrarse lo que ésta tiene por decir.

⁹⁶*Ibid.*, p. 36.

⁹⁷*Ibid.*, p. 40.

⁹⁸*Ibid.*, p. 42.

⁹⁹*Ibid.*, p. 43.

Finalmente, lo que respecta al arte como fiesta se refiere al acto de reunirse, de afirmarse como comunidad, de construir comunidad en tiempo presente, de volver siempre a la celebración no como un momento de interrupción del curso que sigue el tiempo, sino como un *querer-volver-a celebrar* que afirma el sentido de una comunidad. Lo anterior no quiere decir que la obra de arte se encuentre determinada por su duración, sino por su estructura temporal como unidad orgánica.

El papel del intérprete, no es pasivo, exige que “aprendamos a demorarnos de un modo específico en la obra de arte [...] Cuanto más nos sumerjamos en ella, demorándonos, tanto más elocuente, rica y múltiple se nos manifestará.”¹⁰⁰ Demorarse en la obra no es detenerse a observar, es discurrirse en ella y con ella, ser parte del juego que establece entre el presente y el pasado, admitiendo en este ir y venir la permanencia que nos otorga, más allá de su materialidad comúnmente efímera, como motivo antropológico de su existencia. No sólo la obra de arte no es una construcción, lo es también nuestro acercamiento a ella que está preñado de la tradición, ambas son construcciones, aproximaciones perfectibles de lo sensible.

La obra de arte debe ser entendida como una obra abierta, como un “proceso de construcción y reconstrucción”¹⁰¹ continuo. Esta concepción de la obra de arte, no sólo presupone su apertura, sino que hace inmanente su presente, un presente que en la tradición sólo podía mirarse como un pasado, como un absoluto y que fue reemplazado porque la obra *es* en tanto que es vista e interpretada. La libertad del arte hace explícita la dimensión lúdica de la obra de arte; a través del juego y el movimiento que éste presupone se hace presente un espacio como posibilidad, en el que la interpretación hace de la obra artística una experiencia estética. Esta dimensión lúdica va más allá de la contemplación, por eso discutir sobre lo bello no es una prioridad en la producción estética contemporánea, la obra tampoco necesita ser explicada en los términos de la racionalidad moderna pese a que adquiere sentido en ella, exige del espectador más que sola contemplación y asombro: involucrarse, *ser* con el devenir de la obra.

El arte contemporáneo no sólo se ve, se vive, *es* en su realización, una realización que sólo es posible en la experiencia. Siguiendo la tradición hermenéutica, el aspecto simbólico de la obra de arte se manifiesta en la unión indisoluble entre lo material y lo espiritual, en un juego de postración y ocultación. Lo simbólico es la representación del significado, no el significado en sí, por eso lo evidente, lo que parece

¹⁰⁰*Ibid.*, p. 51.

¹⁰¹*Ibid.*, p. 11.

obvio está lejos de ser el significado. Lo que para Hölderlin es la poesía como retorno al origen y despojamiento del tiempo, lo será para Gadamer la obra de arte.

La abstracción no hubiera podido existir sin lo figurativo y si bien la abstracción no es una consecuencia directa de lo figurativo, sí es parte de un proceso histórico que se encuentra imbricando por el desarrollo científico y tecnológico con las consecuencias sociales, políticas y económicas que esto implica. Es preciso reconocer que lo figurativo, pero sobre todo las narrativas religiosas fueron una convención, un paradigma que obedece a cierto período y que al igual que la Ciencia tuvo oportunidad de *repensarse* y *repensar* su labor.

La perspectiva como elemento clave en el desarrollo artístico de la humanidad, es una forma plástica de representación en el curso de la historia. Gadamer precisa, también, que eso que hoy llámanos ‘obras del arte clásico’ no eran entendidas como tal “sino como configuraciones que se encontraban en sus respectivos ámbitos, religioso o secular, de la vida, como una ornamentación del mundo propio y de los actos consiguientes: el culto, la representación del poderoso, y cosas semejantes.”¹⁰²

Fue una decisión de índole secular la de rechazar la iconoclastia que apareció en el desarrollo final de la Iglesia cristiana de primer milenio, sobre todo en los siglos VII y VIII. Entonces, la Iglesia le dio un nuevo sentido al lenguaje de los artistas plásticos y más tarde, también a las formas discursivas de la poesía y la narrativa, otorgándole así al arte una nueva legitimación. [...] Nuestra conciencia cultural vive ahora, en gran parte, de los frutos de esta decisión, esto es, de la historia del gran arte occidental, que desarrolló, a través del arte cristiano medieval y la renovación humanista del arte y la literatura griega y romana, un lenguaje de formas comunes para los contenidos comunes de una comprensión de nosotros mismos. Ello hasta finales de siglo XVIII, hasta las grandes transformaciones sociales, políticas y religiosas con que comenzó el siglo XIX.

103

Hoy, desde nuestro horizonte, hemos dado por sentado que eso que Hegel¹⁰⁴ llamó la «muerte del arte» son las múltiples manifestaciones del arte contemporáneo. Sin embargo, Hegel estaba lejos de intuir lo que ocurriría con el arte a inicios de siglo XX. Lo que Hegel entendía por la «muerte del arte» desde el punto de vista de Gadamer es la idea de lo divino en el arte como parte del pasado, una profunda brecha

¹⁰²*Ibid.*, p. 28.

¹⁰³*Ibid.*, p. 14.

¹⁰⁴Haremos una revisión con mayor detenimiento sobre lo que significa la «muerte del arte» en Hegel, en el apartado 3.3 de este documento.

entre lo divino del arte y la vida cotidiana. La justificación que le proporcionó al arte cristiano de Occidente la Iglesia y el Humanismo, al cabo de varios siglos no fue suficiente:

[...]con el Cristianismo y su nueva y más profunda intelección de la trascendencia de Dios, ya no era posible una expresión adecuada de su propia verdad en el lenguaje de las formas artísticas y en el lenguaje figurativo del discurso poético. La obra de arte había dejado de ser lo divino mismo que adoramos.¹⁰⁵

Para Gadamer, el vínculo que existía entre el artista, su obra, el entorno y la sociedad dejó de ser evidente, el artista se reconoció alienado de la sociedad industrial y una vez que asumió la distancia que existía entre él y la comunidad creó su propia comunidad, asumiéndose ya no como creador, sino como una especie de redentor. Ante esta postura la comunidad excluye al artista haciendo del arte un fenómeno para sí mismo; en el que el artista es un provocador. “La provocación moderna se preparaba ya en la segunda mitad del Siglo XIX, al quebrarse uno de los presupuestos fundamentales por los que las artes plásticas de los siglos anteriores se comprendían a sí mismas: la validez de la perspectiva central.”¹⁰⁶ Actualmente, cuando miramos un cuadro resulta por demás ingenuo pretender comprender la obra encontrando en la gestualidad de los trazos figuras que delimiten el significado de lo representado. Si la estética debe contemplarse como un concepto abierto, lo es al mismo tiempo la obra de arte, una apertura que no sólo reivindicó el arte contemporáneo, sino que la radicalizó.

El papel de redentor que asumió el artista a finales de Siglo XIX, tiene para Gadamer un “agente social nuevo”¹⁰⁷, una conciencia histórica generada por la reflexividad propia del racionalismo que explicitó la confrontación dada entre la burguesía y la religión. Esta conciencia histórica es “una especie de instrumentación de la espiritualidad de nuestros sentidos que determinan de antemano nuestra visión y nuestra experiencia del arte”¹⁰⁸; es decir, un *horizonte*. Lo que en la hermenéutica heideggeriana se denomina «transparentar», es ahora en Gadamer *reflexividad*. Al inicio de este capítulo abordé dicho concepto, leamos ahora qué entiende Gadamer por este: “reflexionamos sobre toda la gran tradición de nuestra propia historia; más aún, reflexionamos del mismo modo sobre las tradiciones y las formas

¹⁰⁵Hans-Georg Gadamer, *La actualidad... op. cit.*, pp. 15-16.

¹⁰⁶*Ibid.*, pp. 17-18.

¹⁰⁷*Ibid.*, p. 20.

¹⁰⁸*Ibid.*, p. 21.

artísticas de otros mundos y culturas que no han determinado la historia occidental, pudiendo, precisamente así, hacerlas nuestras en su alteridad.”¹⁰⁹

La secularización y la reflexividad contribuyeron a la separación del arte y la vida cotidiana; en las cultura antiguas el arte —sin ser arte, todavía, en el sentido pleno que le otorgamos luego de la Modernidad— era un documento que con frecuencia acompañó a la tradición oral:

[...] desde que el arte no quiso ser ya nada más que arte, comenzó la gran revolución artística, que ha ido acentuándose en la modernidad hasta que el arte se ha liberado de todos los temas de la tradición figurativa y de toda inteligibilidad de la proposición, volviéndose discutible en ambos lados: ¿es eso todavía arte? ¿De verdad que eso pretende ser arte? ¿Qué se oculta en esta paradoja? ¿Acaso el arte ha sido siempre arte, y nada más que arte.¹¹⁰

Gadamer en el primer tomo de *Verdad y Método* hace una lectura interesante acerca de la *Crítica del juicio* de Kant y una de las observaciones más interesantes que hace al respecto es la de la belleza como un comportamiento hacia el objeto. En este sentido nada es bello en sí mismo, sino que lo bello es un modelo que en ningún caso puede tomarse por lo universal; en sentido estricto para Kant la belleza sólo existe cuando se habla de la figura humana, de manera tal que las representaciones bellas no son siempre las más placenteras cuando de contemplación se habla, sino las más correctas en el contexto adecuado. Lo que parece normal es un de las formas en las que la imaginación logra abstraer las figuras del mundo para representarlas. “Sin embargo la representación de tal idea normal no gusta por su belleza sino simplemente «porque no contradice a ninguna de las condiciones bajo las cuales puede ser bello un objeto de esta especie». No es la imagen ordinaria de la belleza sino meramente de lo que es correcto.”¹¹¹

La esencia del arte consiste en poner al hombre frente a sí mismo y como al arte le ocurre al color. En “el encuentro del hombre consigo mismo en la naturaleza y en el mundo humano e histórico.”¹¹² El arte significa porque tiene la capacidad de hablar sobre nuestra existencia, una existencia moral e históricamente “determinada”, ahí radica la diferencia entre los objetos artísticos y los objetos naturales que no necesariamente confrontan nuestra existencia, sino que la acompañan. El objeto artístico es un objeto intencionado creado por el hombre y que usa como espejo. Contrario a lo que muchos han leído en la obra de Kant, el gusto no juzga lo que es bello o no, sino lo que tiene espíritu, enjuicia la

¹⁰⁹ *Ídem.*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹¹¹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método I*, Salamanca, Sígueme, 2007, p. 81.

¹¹² *Ibid.*, p. 83.

condensación espiritual del material simbólico que el genio abstrae en la representación. El gusto es un estado que acota lo bello, no es bajo ninguna circunstancia un principio, Gadamer menciona que en “realidad se hace violencia al concepto del gusto cuando no se incluye en él su carácter cambiante. Si hay algo que atestigüe lo cambiante que son las cosas de los hombres y lo relativos que son sus valores, ello es sin duda alguna el gusto.”¹¹³ Incluso en la representación de naturaleza los parámetros de cada época han sido modificados, de tal modo que el mismo paisaje puede ser considerado bello o no de acuerdo con la técnica desarrollada en un momento histórico.

1.4 La experiencia estética: una forma gnoseológica

En este sentido me parece pertinente recuperar el trabajo de Heidegger.¹¹⁴ Si la percepción es una constante interpretación del mundo, hablamos de una condición ontológica, de una categoría existencial del hombre. La estructura previa del comprender que propone Heidegger consiste en un comprender previo resultado de una situación existencial particular y que define un marco referencial en el que la interpretación adquiere validez. Heidegger pone énfasis en el momento previo de la comprensión, que antecede toda comprensión, en el sentido práctico del conocer el mundo y apropiarse de él. Este momento previo de comprensión del mundo tiene lugar en el lenguaje: “La estructura previa significa, pues, que la existencia humana se caracteriza por su peculiar manera de estar interpretada, que es anterior a cualquier enunciado”¹¹⁵. Es decir, antes de objetivar o nombrar la realidad, ya la hemos interpretado; así el pensamiento y el lenguaje configuran una ciclicidad del comprender.

Metodológica y epistemológicamente, el estudio del arte se encuentra cercano a las Ciencias del Espíritu¹¹⁶, o más bien al espíritu de la existencia humana expresado en la historia y en la inefabilidad. Para las Ciencias del Espíritu lo importante es la comprensión de los significados propios de una época

¹¹³*Ibíd.*, p. 93.

¹¹⁴ De manera breve y a modo de introducción a Martin Heidegger haré una revisión de su obra a partir de Jean Grondin; ya que, me parece pertinente que autores clásicos dialoguen con autores de publicación reciente que hacen revisiones críticas de textos que se han vuelto clásicos. Este documento no prescinde del trabajo de Heidegger, no obstante, la revisión de Grondin me parece relevante en su calidad de discípulo de Gadamer, y de éste como discípulo directo de Heidegger.

¹¹⁵ Jean Grondin, *Introducción a la hermenéutica filosófica*, Barcelona, Herder, 2002, p. 140.

¹¹⁶ Ver nota a pie de página núm. 35. Las Ciencias del Espíritu no están subordinadas al saber especulativo. Dilthey menciona que las Ciencias del Espíritu no deben tomar como modelo metodológico a las ciencias de la naturaleza, ya que entre los ámbitos de la naturaleza y el espíritu existe una diferencia irreconciliable en su objeto de estudio. “El espíritu objetivo es así liberado de su fundamento unilateral en la razón universal, y liberado también de la construcción ideal, expresamente la esencia del espíritu del mundo, se hace entonces posible un nuevo concepto de él, en el cual el lenguaje, la costumbre, cualquier tipo de forma de vida y de estilo de vida son comprendidos al nivel de la familia, de la sociedad civil, del estado y del derecho”. Maurizio Ferraris, *Historia de la Hermenéutica... op. cit.*, p. 134.

y de la especificidad cultural en la que tienen lugar. El arte es resultado de la apropiación del mundo, es una forma de comprender el mundo y de representarlo.

En *Verdad y Método*, Hans. G. Gadamer se aleja del conocimiento apriorístico, pues plantea la posibilidad de acercarse al objeto de estudio —en este caso una obra de arte— y dejar que éste nos hable para poderlo interpretar. Más que un método Gadamer propone una actitud crítica y sobre todo reflexiva que consiste en transparentar los significados o tematizar la obra y a su autor, una forma de ordenar el acto mismo de la comprensión, lejos de la invención y muy cerca de la *recreación*. En el estudio del arte, la hermenéutica ubica a la obra en su tradición, reconoce el juego de interioridad que existe en la crítica o en la ruptura con su propia tradición. Otro aspecto de vital importancia de la reflexión hermenéutica del arte es que no reduce u omite la infabilidad de los valores o ideas representadas, sabe de sus propias limitaciones y reconoce que sólo algunos aspectos son susceptibles de ser conocidos en ese ejercicio de transparencia.

La interpretación, en tanto mediación, trata de ayudar al *entender previo* a volverse transparente. Es decir, la interpretación busca explicitar la estructura previa del entender a la conciencia. Heidegger se refiere al reconocimiento de nuestra subjetividad en la interpretación del texto, hacer transparente nuestra lectura del texto, permite reconocer también que nuestros prejuicios y preconociones condicionan nuestro entendimiento sobre algo; de hecho podría decir que es de esta noción que Gadamer fundamenta y reivindica la noción de prejuicios, no como un juicio erróneo, sino como un juicio sin fundamento. Heidegger no puede hacer más que mostrarse crítico ante el objetivismo, para él mantenerse bajo la sombra del objetivismo le añade categorías a la interpretación categorías resultado de una serie de desafortunadas ocurrencias. La transparencia permite ubicar los límites de la interpretación y a su vez del entendimiento que tenemos sobre algo.

Para Gadamer, el problema del arte no radica en la estética, sino en su verdad y es muy claro cuando menciona que la reducción del arte al problema estético es consecuencia de la modernidad. Lo estético es lo ente, una forma de expresar una verdad más profunda. “La obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta.”¹¹⁷ Las preguntas a desarrollar ahora son: ¿cuál es la verdad que existe en el color y en la obra? ¿El color cuenta verdades en

¹¹⁷Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método... op. cit.*, p. 145.

el arte contemporáneo? ¿Cuáles son? Porque el arte no es reproducción —como diría Paul Ricœur en su *Teoría de la interpretación*— sino re-presentación, volver a presentar, no es imitación, sino modificación en tanto creación.

El arte a diferencia de la ciencia no pretende explicar el mundo; por el contrario, es una apropiación de éste, es la forma que tiene el artista de comprender el mundo y representarlo; en otras palabras, las obras de arte son interpretaciones que necesitan ser interpretadas. Los artistas son actores sociales que pertenecen a una tradición y que a través de la obra dialogan con ella, la rechazan, la critican o la afirman. “Quedó patente que mirar el mundo requiere un juego recíproco entre las propiedades aportadas por el objeto y la naturaleza del sujeto observador.”¹¹⁸

Una hermenéutica artística consiste, como lo dijo Heidegger, en transparentar las pautas de la tradición escondidas en la obra, para dejar que la obra hable. Esta postura considera a la obra como un discurso y no sólo como un objeto estructural, reivindica el significado de la obra haciendo posible la fusión de horizontes. La comprensión implica siempre un proyectar, poner un sentido sobre «algo». Siempre proyectamos nuestra comprensión desde nuestro cúmulo referencial. La interpretación comienza desde los conceptos previos que deben ser sustituidos por otros más adecuados, desde los prejuicios, o desde el momento previo de la comprensión como proyección que se realiza de manera involuntaria, presente en todo momento y fundamental para el encuentro con el Otro.

De este modo, Heidegger retoma el carácter circular de la hermenéutica que el historicismo intentó dejar atrás. El círculo hermenéutico que se forma entre el entender y la interpretación es de carácter ontológico, y en consecuencia pre-estructura el *ser-ahí*.

Lo decisivo... es precisamente no salirse de ese círculo, sino de introducirse en él de la manera correcta. Saltar dentro de él del modo correcto significa que la tarea prioritaria y constante de una interpretación sincera sigue siendo el elaborar e interpretar para sí misma sus propios conceptos previos.¹¹⁹

Con esto Grondin nos permite identificar la influencia de Heidegger en Gadamer, pues este transparentar es un momento previo de la fusión de horizontes, es la elevación reflexiva de la propia estructura para

¹¹⁸Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual... op. cit.*, p. 20.

¹¹⁹Jean Grondin, *Introducción a la hermenéutica... op. cit.*, p. 145.

poner en marcha un verdadero diálogo entre dos posiciones específicas, o sea con las cosas y con el pensamiento ajeno.

Heidegger aspiró a la universalidad hermenéutica, sosteniendo dicha universalidad en el entendimiento «de algo» o «con algo»; en otras palabras situarse a la altura de ese «algo» y saber “arreglárselas” con ello, se refiere a un dominio no explícito sobre algo con cierto grado de maestría; e.g., el arte como un momento de la existencia ontológica en la humanidad. “Pero no sólo cabe pensar en logros sobresalientes. Toda nuestra vida está entretejida por tales «habilidades»...”¹²⁰ Grondin llama a este entender como un entender práctico; sin embargo, Heidegger lo consideró existencial, como un modo básico de ser que orienta y nos sitúa en el mundo. El entender cotidiano de Heidegger, no es racionalmente explícito debido a que “vivimos demasiado dentro de él y desde él, por lo que no necesita ser expresado”.¹²¹

El mundo vivencial en el que habita el *ser-ahí* se encuentra preinterpretado, este momento permite que el *ser-ahí* anticipe el uso de ciertas cosas para ciertas actividades. Es un momento de instrumentalizador en el que *ser-ahí* se relaciona con las cosas en el mundo, un momento prelingüístico tan interiorizado que forma parte de nuestro comportamiento en el mundo. El entender hermenéutico se presenta como una serie de acontecimientos determinados de manera existencial en el preocuparse de sí mismo del *ser-ahí*. Para Heidegger estar en el mundo es asumir el riesgo que presupone la historicidad del *ser-ahí*, característica imborrable de nuestra facticidad. En otras palabras, la historicidad determina o predefine el comportamiento del *ser-ahí*. ¿De qué habla el arte si no de esta angustia del haber sido arrojados al mundo?

En la hermenéutica existencial de Heidegger “lo primero será ahora el entender, y la interpretación consistirá sólo en la formación o elaboración del entender.”¹²² El entendimiento resulta de un ejercicio interpretativo sobre algo específico en situaciones particulares, este entendimiento expresa una preocupación propia del *ser-ahí* por esclarecer a sí mismo. La propuesta de Heidegger resulta radical, pues a diferencia de Dilthey la hermenéutica no es considerada como el método que fundamenta las Ciencias del Espíritu, sino como una hermenéutica filosófica que apuesta a que la facticidad se interprete a sí misma. A una interpretación de la interpretación que le permita al *ser-ahí* volverse transparente. El

¹²⁰*Ibid.*, p. 140.

¹²¹*Ibid.*, p. 141.

¹²²*Ibid.*, p. 143.

arte es una ventana al inconsciente, la oportunidad que tiene el *ser-ahí* de transparentarse, de entenderse. Heidegger entiende que la hermenéutica de la facticidad consiste en la explicitación, cuestionamiento y acercamiento sobre sí misma. “La hermenéutica tiene la tarea de hacer accesible y de comunicar a este *ser-ahí* su propia existencia en cada caso en su carácter de ser, y de perseguir la autoalienación con la que el *ser-ahí* está castigado. En la hermenéutica se configura una posibilidad para el *ser-ahí* de volverse y de ser entendedor de sí mismo.”¹²³

Debido a que el *ser-ahí* suele ignorarse a sí mismo, la hermenéutica surge como la posibilidad de evitar fallarse a sí mismo, como una posible solución que le devuelve al *ser-ahí* la libertad de deconstruir las explicaciones aceptadas tradicionalmente. Deconstrucción quiere decir desmontar el andamiaje de la tradición en la medida que ésta sirve para el ocultamiento del *ser-ahí*. Justo esa es la labor del arte contemporáneo o por lo menos es su aspiración.

La hermenéutica filosófica aspira a “volver a hacer accesibles las experiencias originarias del *ser-ahí* que se esconden detrás de las categorías transmitidas y entretanto apenas reapropiadas de la tradición ontológica.”¹²⁴ Para Heidegger el entendimiento y la interpretación son fenómenos lingüísticos, para él, el hablar es la interpretación de sí mismo del *ser-ahí* tal como se manifiesta en el uso habitual y cuidador del lenguaje. “Excluir la lógica de la posición constructiva de la preocupación del *ser-ahí* significa casi prescindir de éste, es decir, pretender captar el discurso, sin su verdadera esencia que se distingue por la expresividad del verbo”¹²⁵ Definido como la casa del ser, el lenguaje en la hermenéutica filosófica fue considerado en la complejidad que el estructuralismo le negó.

Una vez más, Heidegger se muestra crítico frente a la filosofía analítica, pues “una filosofía que ha comprendido la denegación como forma básica del ser, ya no puede creer ingenuamente que el sufrimiento de la finitud puede expresarse en proposiciones afirmativas claras y autosuficientes.”¹²⁶ Desde ese momento y en adelante, la interpretación que sostiene la preestructura del entender debe ser transparentada, es decir, hacer consciente el conocimiento de sí mismo, en lo que respecta a los propios

¹²³*Ibid.*, p. 147.

¹²⁴*Ídem.*

¹²⁵*Ibid.*, p. 151.

¹²⁶*Ibid.*, p. 152.

límites. “De nuestra insuperable condición de estar eyectos e incluso como conciencia de nuestra finitud a la vista de la historia del ser.”¹²⁷

En *Ontología: Hermenéutica de la Facticidad*, Heidegger enfatiza el carácter específico y particular del *ser-ahí*; éste adquiere sentido en su existir. “El existir propio es lo que es precisamente y sólo en su «aquí» ocasional. Una determinación de la ocasionalidad es la *actualidad*, el estar-siempre, el demorarse-siempre en el presente, siempre el propio. (El existir histórico, su presente. Ser en el mundo, ser vivido por el mundo; cotidianidad-presente). [...] Ontológicamente la actualidad supone: el *presente del ahora*, el uno, el estar con los demás, con los otros; «nuestro tiempo».”¹²⁸ Para Heidegger, la actualidad tiene un carácter inmanente de otredad, de la comunidad junto a la que el «yo» construye su existencia. En ese sentido la existencia es siempre una, una posibilidad entre tantas, una construcción. Incluso referirse al «existente» como «hombre» es ya una lectura histórica de eso que Heidegger entiende como *ser-ahí*. “El concepto de hombre, en cualquiera de las concepciones categoriales tradicionales, impide ver de principio aquello que hay que tener a la vista en cuanto facticidad. La cuestión de que sea el hombre queda desvirtuada al despistarse la mirada a lo que la cuestión propiamente apunta con un objeto que es ajeno.”¹²⁹

Para Heidegger, la interpretación es una característica propia del existente, pues viene al mundo cuando éste ya ha sido interpretado, en lo que para Cassirer serán las *formas simbólicas* —mito, religión, arte, ciencia, y por supuesto, lenguaje—. La interpretación requiere y es un conocimiento previo sobre el entramado de lo que existe y percibimos. El arte en su cualidad fenoménica se comprende desde un horizonte socio-histórico, que a su vez construye nuevos horizontes y nuevas posibilidades, no es un círculo hermenéutico, es más bien una espiral.

La ya-interpretado delimita de modo difuso el ámbito desde el cual el existir mismo plantea cuestiones y exigencias. Lo ya-interpretado es lo que da al «aquí» del estar-aquí fáctico el carácter de un estar orientado, lo que delimita concretamente su posible modo de ver y el alcance de su vista. El existir habla de sí mismo, se ve a sí mismo de tal y tal modo, y, sin embargo, eso es sólo una máscara con que el existir se cubre para no espantarse de su mismo. Prevención «de» la angustia. Lo que se da a la vista es la máscara con la que el existir fáctico puede encontrarse consigo

¹²⁷*Ibid.*, p. 153.

¹²⁸Martin Heidegger, *Ontología: Hermenéutica de la Facticidad*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 49-50.

¹²⁹*Ibid.*, p. 46.

mismo, la máscara con la cual aparece ante sí como si «fuera»; con esa máscara de lo ya-interpretado público se presenta al existir como actividad suma.¹³⁰

Es claro que en la obra de arte no existen elementos lingüísticos como tal o por lo menos no son frecuentes, a menos que hablemos de obras como *¿Pero qué hace los hogares de hoy día tan diferentes, tan acogedores?* De Richard Hamilton [Figura 7] o *El crítico de arte* de Raoul Hausmann [Figura 8], entre otras. En todo caso los signos lingüísticos en la obra de arte no suelen jugar un papel tan importante como lo hacen en el texto; las palabras aparecen como íconos, no como palabras, deben ser analizados de manera correspondiente. No obstante, cuando hablo de la lingüística de la obra de arte lo hago en dos sentidos; el primero, el que nos permite expresarnos sobre la obra de arte, como la casa del ser según Heidegger, que sin embargo, no agota eso llamado «experiencia estética». Por otro lado, utilizo la expresión como analogía del orden en la imagen, como ese orden que nos permite comprender la obra en términos epistemológicos. Heidegger entiende por hermenéutica el camino del pensamiento, el camino al habla, y que a su vez es el camino a la hermenéutica. La hermenéutica invita la reflexión, pero la reflexión es cruzar la significación del concepto general para recuperar las experiencias que se le anuncian. El arte es un metáfora.

Lo que nos permite comprender el arte o sentirnos interpelados por él es una *metatradición*, eso que resulta común a toda la humanidad, una verdad más profunda que no es susceptible de ser dicha más que a través de un lenguaje poético. Es indispensable tener en cuenta que el arte como parte de la expresión es un fenómeno humano, propio y único del hombre, puesto que el “lenguaje y la humanidad son inseparables”¹³¹, tan inseparables que según George Steiner no podría haber existido el pensamiento sin el lenguaje. Desde el modelo teológico del habla Steiner distingue una visión funcional del lenguaje y una visión ‘logocrática’; la primera, se refiere a la consideración frecuente de que el lenguaje es un instrumento que domina el hombre para su supervivencia ya sea como una herramienta social, política, científica e incluso artística. La segunda, la logocrática se refiere a que “el hombre no es el amo del habla sino su sirviente. No es propietario de la «morada del lenguaje» (...) sino un huésped incomodo, hasta un intruso.”¹³² Lo anterior no es una mala lectura sobre una de las máximas heideggerianas (*el lenguaje es la casa del ser*), por el contrario debemos aclarar que si bien no es del todo asequible el concepto de Ser de Heidegger, con lo que sí podemos relacionarlo es con la idea de Dios, de manera que “No es «el

¹³⁰*Ibid.*, pp. 52-53.

¹³¹George Steiner, *Los logócratas*, Barcelona, Siruela, 2012, p. 13.

¹³²*Ibid.*, pp. 15-16.

hombre el que habla el lenguaje», sino «el lenguaje el que habla al hombre», o, en su formulación más lapidaria: «el habla habla».¹³³ Un postulado próximo al pensamiento gadameriano acerca de la conversación, del lenguaje.

Steiner fundamenta la postura trascendental del lenguaje; es decir la logocrática, en el lado opuesto del estructuralismo lingüístico de Ferdinand de Saussure en el que impera la arbitrariedad de los signos, “existe una concordancia ontológica entre las palabras y su sentido porque toda habla humana es la emanación inmediata del *logos* divino”¹³⁴, una idea que Steiner retoma de Joseph De Maistre. La expresión en general, pero la poética en particular, de la que toma parte el arte, es dada al hombre con una exactitud irresistible que siempre dice más que su textualidad, que el orden lógico de los signos dispuestos en la composición. Para Pierre Boutang existe un algo secreto “que precede a la expresión humana (...) un ‘hacia dentro’ que ordena e inicia la comunicación [...] No es un referente exterior lo que engendra el discurso del hombre y lo dota de autoridad, sino más bien el «secreto del ser en el habla».”¹³⁵ La lingüística trascendental ubica el origen del lenguaje fuera de él, pero sobre todo más allá de la evolución humana, la principal crítica a ésta será que consecuentemente su origen es teológico, situado fuera de la lógica científicista moderna. Aunque la perspectiva logocrática que Steiner recupera de Heidegger, De Maistre y Boutang es por demás enriquecedora, el principal problema o limitación que Steiner menciona es su carácter evidentemente elitista, pues si son los poetas y pensadores —a los que yo agregaría: artistas— los guardianes de la casa del ser, la sociedad ahoga su voz en la ignorancia propia de su historia.

Por su parte, para Kant no hay nada que nos sea dado si no es por medio de la sensibilidad. Para Kant, la sensibilidad es la “capacidad (receptividad) de recibir representaciones, al ser afectados por los objetos.”¹³⁶ La obra de arte, por ejemplo, es un fenómeno empírico en tanto que se le considera objeto de intuición. Asimismo Kant consideró la estética trascendental como una “ciencia de todos los principios de la sensibilidad a priori.”¹³⁷ Para él las dos formas puras de la intuición sensible son el tiempo y el espacio; es a partir de ellas que tiene lugar lo que conocemos o denominamos como real.

¹³³*Ibid.*, p. 16.

¹³⁴*Ibid.*, p. 18.

¹³⁵*Ibid.*, p. 23.

¹³⁶Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, México, Taurus, 2008, p. 65.

¹³⁷*Ibid.*, p. 66.

Immanuel Kant aclara que contrario a lo que se piensa comúnmente, el espacio no es un concepto empírico del que sabemos a partir del exterior, pues el espacio es también una representación y como tal sólo tiene lugar en y a partir de la *pisque*. El espacio es la representación que sujeta otras intuiciones que consideramos externas, nada de lo que pensemos se encuentra fuera del mismo. “El espacio es, pues, considerado como condición de posibilidad de los fenómenos, no como una determinación dependiente de ellos, y es una representación a priori en la que se basan necesariamente los fenómenos externos.”¹³⁸ No obstante, cabría preguntarnos acerca de si el espacio tiene a su vez una condición de posibilidad, y sobre todo de la relación entre el espacio y el vacío como un momento dialéctico para la existencia del todo, ambos como verdades apodícticas. Por tanto el espacio no puede ser una propiedad de los objetos, “es la forma de todos los fenómenos de los sentidos externos, es decir, la condición subjetiva de la sensibilidad.”¹³⁹ El espacio existe en tanto que hay una *pisque* humana capaz de abstraer las intuiciones que tienen lugar en él; todo lo que existe, existe en el espacio, pero sabemos del espacio por la reacción que tiene el vacío en nuestra sensibilidad. Incluso Kant no considera que el color sea una propiedad de los objetos, para él es una modificación o una variante que pende únicamente de la subjetividad, un *sinfín* de modificaciones que se nos hacen presentes a través de la luz y la oscuridad, así como el del espacio y el vacío.

Por otro lado, el tiempo al igual que el espacio es una representación en la que tienen lugar otras intuiciones. “El tiempo no es un concepto discursivo o, como se dice, universal, sino una forma pura de la intuición sensible. Tiempos diferentes son sólo partes de un mismo tiempo.”¹⁴⁰ En el tiempo tienen lugar el cambio y el movimiento. No sabemos del tiempo si no es a través de sus consecuencias, de los efectos sensibles en los objetos y por supuesto en las personas, de modo que el tiempo no existe por sí mismo. El tiempo es un modo de intuición, de percibirnos a nosotros mismos y el resto de los objetos en el curso de lo real. El tiempo en la duración adquiere realidad empírica, pero de ninguna forma tiene realidad absoluta, “el tiempo no es más que una condición subjetiva de nuestra (humana) intuición (que es siempre sensible, es decir, en la medida en que somos afectados por objetos) y en sí mismo, fuera del sujeto, no es nada.”¹⁴¹

¹³⁸*Ibid.*, p. 68.

¹³⁹*Ibid.*, p. 71.

¹⁴⁰*Ibid.*, p. 75.

¹⁴¹*Ibid.*, p.78.

Considero al arte como un hiperfenómeno sensible, como un caso extremo del conocimiento, puesto que aparentemente existe fuera de nosotros mismos, pero sólo *es* en nuestra capacidad para descifrarlo. El arte como una intuición que tiene lugar en el tiempo y el espacio, no puede ir más allá de lo que tomamos como real, el arte es una representación fenoménica de una intuición que no es como la intuimos. Como fenómeno sensible, el arte sólo puede existir en nosotros mismos. “El arte es conocimiento, y [...] la experiencia de la obra de arte permite participar en este conocimiento.”¹⁴² Rudolf Arnheim nos muestra cómo acercarnos a la obra, para escuchar el espíritu de la época y reconocer el carácter gnoseológico del arte.

Si se desea acceder a la presencia de un obra de arte, se debe, en primer lugar, visualizarla como un todo. ¿Qué es lo que se nos transmite? ¿Cuál es la atmósfera de los colores, la dinámica de las formas? Antes de que identifiquemos el elemento aislado, la composición total hace una declaración que no debemos perder. Buscamos un tema, una clave a la que todo haga referencia. Si hay un tema representado, aprendemos solo él todo lo que podamos, pues nada de lo que el artista incluye en su obra puede ser desentendido por el observador impunemente. Firmemente guiados por la estructura del todo, tratamos de localizar los rasgos principales y de explotar su dominio sobre los detalles dependientes. Poco a poco la riqueza de la obra se revela y encaja en su sitio, y , al percibirla nosotros correctamente, empieza a ocupar todas las potencias de mente con su mensaje.¹⁴³

¹⁴²Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método...* op. cit., p. 139.

¹⁴³Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual...* op. cit., p. 22.

II. Estética y Política. El arte contemporáneo como representación del mundo actual

*Vivere il proprio corpo vuol dire allo stesso modo scoprire sia la propria debolezza, sia la tragica ed impietosa schiavitù delle proprie manchevolezze, della propria usura e della propria precarietà. Inoltre, questo significa prendere coscienza dei propri fantasmi che non sono nient'altro che il riflesso dei miti creati dalla società... il corpo (la sua gestualità) è una scrittura a tutto tondo, un sistema di segni che rappresentano, che traducono la ricerca infinita dell'Altro.*¹⁴⁴

Gina Pane.

En tanto que esta investigación es un acercamiento hermenéutico al arte contemporáneo, parto de la estética negativa, es decir, de la diferencia entre lo no estético y lo estético para comprender su modo específico de representación y percepción. La negatividad pugna por el sostenimiento de la autonomía del placer estético. En el arte contemporáneo, la obra pretende trascender su coseidad y el fenómeno sensible, “no hay nada literal en las obras de arte, ni siquiera en sus palabras; el espíritu es su éter, lo que habla a través de ellas o, más rigurosamente, lo que las convierte en escritura.”¹⁴⁵ El arte contemporáneo es la apropiación material del contexto político y social, así como de la condición ontológica. El arte contemporáneo plantea el desplazamiento entre la obra y el discurso, por lo anterior es importante tener en cuenta que para comprender una obra, primero se debe comprender dicho desplazamiento. El arte como la manifestación artística de la crisis de la modernidad tardía explora la muerte, la finitud y la nada.

2.1 La nada y como categoría estética en la producción artística del arte contemporáneo

La nada, la contingencia radical producto de la incertidumbre como modo de ser que se impone es la condición de posibilidad de la crisis de la modernidad tardía. En ese contexto de crisis y nihilismo amplificado e intensificado, el arte contemporáneo afirma su propia muerte. El arte contemporáneo aprehende y sintetiza las condiciones político-ontológicas de la sociedad actual, por eso los objetos abstraídos y contruidos en el curso de la cotidianidad no sólo representan el miedo-angustia y la muerte (consumación, final y realización de la vida en su última frontera), sino también la posible ruptura, el escape que se hace línea de fuga en la experiencia creativa, interpretativa y estética. Las piezas del arte

¹⁴⁴“Vivir el cuerpo propiamente quiere decir al mismo tiempo descubrir ya sea la propia debilidad, o la impetuosa o trágica esclavitud de nuestras carencias, de su desgaste y de la propia precariedad. Además, esto significa tomar conciencia de nuestros fantasmas que no son otra cosa que el reflejo de las fantasías creadas por la sociedad... el cuerpo (su gestualidad) es una escritura, un sistema de signos que representan, que traducen la búsqueda infinita del Otro.” La traducción es mía.

¹⁴⁵Theodor W. Adorno, *Teoría... op. cit.*, p. 122.

contemporáneo más afortunadas introducen en la discusión estética la condición de posibilidad de lo vital, misma que niega la muerte del arte.

El color en el arte contemporáneo es una categoría fundamental que nos permite comprender la experiencia estética más allá de la forma, tal es el caso de Pierre Soulages y el *Outrenoir*. Si el arte contemporáneo va más allá del objeto, el color no puede ser una herramienta. El color es una consecuencia de la libertad que se reinventa en la textura y el soporte. Como consecuencia, la monocromía representa la ruptura con la tradición. Cualquier significado estético se identifica con el proceso histórico en el que se despliega el arte. La secularización de la vida cotidiana que inició en la modernidad se extendió al arte durante la crisis de la modernidad tardía y lo hizo alejándose de la representación de lo sagrado. Fue entonces que el arte contemporáneo construyó su propio mito, el arte reemplazó lo sagrado por lo mundano, por lo propio de la existencia y nada más que eso: la nada. El arte, al igual que la razón, pretendió desplazar lo espiritual sin reconocer elementos míticos y religiosos en su discurso estético. Al mismo tiempo que el arte contemporáneo establece como tema principal la cotidianidad, ve en esa cotidianidad la abstracción y el regresó al origen:

Por el contrario, existe hoy día el miedo, cada vez más amenazador, de un Fin catastrófico del Mundo producido por las armas termonucleares. En la conciencia de los occidentales, este fin será radical y definitivo; no le seguirá una Nueva Creación del Mundo [...] Desde principios de siglo las artes plásticas, así como la literatura y la música, han conocido transformaciones tan radicales que se ha podido hablar incluso de una «destrucción del lenguaje artístico». Comenzada en la pintura, esta «destrucción del lenguaje» se ha extendido a la poesía, a la novela y, recientemente, con Ionesco, al teatro. En ciertos casos se trata de una verdadera destrucción del Universo artístico establecido. Al contemplar algunas obras recientes, se tiene la impresión de que el artista ha querido hacer *tabula rasa* de toda la historia de la pintura. Más que una destrucción, es una regresión al Caos, a una especie de masa confusa primordial. Y, sin embargo, ante tales obras, se adivina que el artista está a la búsqueda de algo que no se ha expresado aún. Le era preciso reducir a la nada las ruinas y los escombros acumulados por las revoluciones plásticas precedentes; le era preciso llegar a una modalidad gremial de la materia para poder recomenzar a cero la historia del arte. En muchos artistas modernos se nota que la «destrucción del lenguaje plástico» no es sino la primera fase de proceso más complejo y que la recreación de un nuevo Universo debe seguir necesariamente.

En el arte moderno, el nihilismo y el pesimismo de los primeros revolucionarios y demoleedores representan actitudes ya pasadas. [...] Desde este punto de vista, su actitud se parece a la de los «primitivos»: han contribuido a la destrucción del Mundo —es decir, a la destrucción de su Mundo, de su Universo artístico— con el fin de crear otro [...] Por su creación, los artistas anticipan lo que

sucedará —a veces una o dos generaciones más tarde— en los demás sectores de la vida social y cultural.

...Sería apasionante estudiar de cerca el proceso de revalorización del mito del Fin del Mundo en el arte contemporáneo. Se constataría que los artistas, lejos de ser los neuróticos de los que se nos habla a veces, son, al contrario, mucho más sanos psíquicamente que muchos hombres modernos. Han comprendido que un verdadero recomienzo no puede tener lugar más que después de un fin verdadero. Y son los artistas los primeros de los modernos que se han dedicado a destruir realmente su Mundo para recrear un Universo artístico en el que el hombre pueda a la vez existir, contemplar y soñar.¹⁴⁶

Me gustaría analizar con más detenimiento lo escrito por Mircea Eliade. La ciclicidad propuesta por las comunidades tradicionales reemplazada con la razón tiene en la crisis de la modernidad tardía nuevas formas de manifestarse. La muerte del arte que se auto-propone como el fin “absoluto” de la tiranía de la razón no es más que un posible inicio de la representación plástica. El arte contemporáneo es sólo un puente entre el fin y el inicio de una nueva época más allá de las vanguardias del Siglo XX, un mediador histórico entre lo que somos y el futuro por venir. En este sentido el arte contemporáneo es un proceso que está ocurriendo entre la afirmación y la negación del objeto. Eliade acierta cuando menciona que los artistas son una especie de visionarios, personas a las que en el ejercicio pleno de su imaginación se les es revelado un nuevo estadio de circunstancias que deberán traducir en objetos simbólicos. Los artistas son mediadores entre el símbolo y lo real; entre el mundo material y el mundo espiritual, hermeneutas.

Sin embargo, es importante encontrar los matices en esta interpretación de Eliade con el objetivo de no hacer afirmaciones maniqueas que tergiversen el sentido de su postulado. Si bien los artistas son mediadores, no son los únicos mediadores entre lo espiritual y lo mundano. Chamanes, filósofos, sacerdotisas e incluso científicos tienen como principal objetivo acercar la experiencia espiritual a otros, lo que reconoce Eliade es la sensibilidad con la que lo hace el artista, una sensibilidad que es posible experimentar en la contemplación activa de la obra. Una sensación que se produce a través de la percepción, pero que repercute en la conciencia cuando ésta se encuentra con la finitud, no sólo como fin sino como inicio de lo desconocido. En esta amplia producción de arte contemporáneo, algunos artistas suelen presentar retos al espectador, ahí donde parece no haber algo se esconden nuevas condiciones de posibilidad sin las cuales la muerte del arte no podría ser inmanente. Hasta aquí el análisis de lo que escribió Mircea Eliade.

¹⁴⁶Mircea, Eliade, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1991, p. 36.

Entre Eliade y Blumenberg, identifico un punto de encuentro sobre el caos. Aunque Blumenberg se refiere a los románticos y yo a los artistas contemporáneos, en ambos casos el caos “es más bien la oportunidad de la fantasía, de la poesía absoluta, que, más que disolver el caos, lo contiene en las figuras que engreda a partir de él.”¹⁴⁷ Ese caos contenido es observable desde mi punto de vista en autores como Pierre Soulages, quien a través de la ‘negación’ del color construye una forma de ver el negro a través de la luz, una partícula de caos representada en lienzos de gran formato. En muchos casos, el arte contemporáneo se ha distinguido por contar las mentiras que la secularización y el cientificismo se hicieron cargo de instituir; sin embargo, la espiritualidad contenida en el pensamiento racional y simbólico ha sido una realidad que emerge del inconsciente apoderándose de objetos vehiculares por medios de los cuales interpela al espectador. El mundo de la representación está siempre ahí, más allá de la pretensión de domesticación del pensamiento racional. El arte ha transformado las mentiras en verdades, verdades innegables, en certezas patentes en la realización simbólica de la vida cotidiana.

Ahora bien, es indispensable para mí detenerme en el concepto de la nada ya que más que un concepto, es un categoría en esta investigación. El concepto de la nada no fue del todo abordado por la filosofía griega ya que la filosofía griega es una filosofía del ser y la nada es su negación; es decir, los griegos consideraban que la nada no puede ser conocida ni enunciada porque no existe, no *es*. El concepto de nada al que pretendo ceñirme es al de la nada en un sentido positivo, la nada como indeterminación que hizo surgir lo determinado, como condición de posibilidad. “La situación del principio según el cual nada adviene de la nada [...] según el cual de la nada adviene el ser creado [...] La nada ya no es entonces pura privación del ente, aunque no sea tampoco aquello con lo cual simplemente se hace el ente”¹⁴⁸.

En la filosofía kantiana, la nada complementa el sistema de la analítica trascendental. Si para Kant la filosofía trascendental consiste en la división entre lo posible y lo imposible, debemos presuponer que existe algo o un *nada*. Aquí surge la nada como un concepto de espacio vacío, pero esta nada no se refiere a la nada como cantidad, sino como cualidad. Hegel fue el primero en darle cierto sentido ontológico; él argumenta en la *Lógica* que el ser, aquello que parece determinado, no lo es, puesto que es nada, pero la nada se encuentra determinada por el ser. Vemos en Hegel una relación completamente dialéctica entre el ser y la nada, la una es condición de posibilidad para la otra. Finalmente, la tercera acepción del concepto nada nos la proporciona Heidegger al hacernos una de las preguntas sobre las cuales construye

¹⁴⁷Hans, Blumenberg, *El mito y el concepto de realidad*, España, Herder, 2004, p. 17.

¹⁴⁸Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía II*, Buenos Aires, Sudamericana, 1964, p. 248.

su filosofía: ¿Por qué hay algo y no más bien nada? A diferencia de Kant, Heidegger no ve en la nada negación de un ente, sino aquello que posibilita el vacío, el no, la negación misma.

La nada sería en este caso el ‘elemento’ dentro del cual flota, braceando por sostenerse, la Existencia. Esta nada es descubierta por un fenómeno primordial de índole existencial: la angustia. [...] Así, la nada es lo que hace posible el trascender del ser, es lo que ‘implica’ —en sentido ontológico y no lógico— el ser.¹⁴⁹

Slavoj Žižek en *El espinoso sujeto* explica su noción de la imaginación trascendental, y aclara que el «objeto trascendental» no es como muchos han creído el nóumeno, por el contrario, para él es la nada, “el vacío del horizonte de la objetividad [...] la forma mínima de la resistencia que no es aún ningún objeto positivo determinado que el sujeto encuentre en el mundo [...] ‘lo que está oponiéndose a nosotros, resistiendo a nosotros’.”¹⁵⁰ La nada no es un espacio vacío que está por ser ocupado, es ya una potencia, una fuerza creadora que se opone al hombre, que lo obliga a ser, a existir. La postura de Heidegger es, por supuesto, consecuencia de su simpatía con el nihilismo; un nihilismo que no pretende romper con las aberraciones que ha causado la tecnología a través de un regreso a las enseñanzas de la sabiduría tradicional ya que hacerlo presupone un “error social óptico”¹⁵¹ que incrementa el mal que pretendía contrarrestar.

Esta *nada* es la angustia que nos saca del curso de la cotidianidad, que nos obliga a ser conscientes de nuestra finitud, de la fragilidad del *ser-ahí* en el mundo. Para Žižek el haber sido arrojados al mundo no implica estar determinados por esta condición; sin embargo, reconoce que es “por así decirlo” una imposición violenta y agrego yo, inevitable. “La condición humana original es el dislocamiento, el abismo y el exceso, y cualquier involucramiento en el hábitat cotidiano se basa en un acto de aceptación que resulta de ese hábitat.”¹⁵² La manera en que el hombre se opone a esta fuerza de finitud es la “síntesis espontánea de la multiplicidad sensorial en una percepción de objetos y procesos unificados”¹⁵³: la imaginación, que no es para Kant una forma equilibrada de discernir, sino un evento que con frecuencia se equivoca, se excede. Por eso, la imaginación trascendental constituye la imaginación más violenta, destruye la continuidad de lo real, es la libertad más profunda del hombre; el origen simbólico del mundo

¹⁴⁹*Ibid.*, p. 249.

¹⁵⁰Slavoj Žižek, *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Buenos Aires, Paidós, 2011, p. 57.

¹⁵¹*Ibid.*, p. 20.

¹⁵²*Ibid.*, p. 25.

¹⁵³*Ibid.*, p. 43.

tiene lugar en la imaginación negativa, donde tiene lugar el momento preontológico del mundo. “Toda imaginación es ya violenta en sí misma, por la tensión entre la aprehensión [...] y la comprensión [...]: esta última nunca puede alcanzar a la primera.”¹⁵⁴

Crear el mundo a través de un red simbólica que nos permite comprenderlo y habitarlo forma de parte de una necesidad, del exceso de imaginación (utilizo exceso en el sentido positivo del término, como condición de posibilidad para que exista lo simbólico) que se origina en la libertad pura del imaginar, una decisión que ordena el caos del hombre.

La violencia del hombre que, al habitar en el lenguaje, saca de su carril el curso natural de los acontecimientos y lo pone al servicio de sus propios fines. Insiste reiteradamente (Heidegger) en el carácter “dislocado” del hombre, no se trata sólo de que su lucha con y contra los poderes de la Naturaleza ‘se salga del carril’; la institución misma de la *polis*, de un orden comunal, aparece caracterizada como un acto de imposición violenta, basado en una decisión abismal.¹⁵⁵

Si el arte es una solución a la angustiante existencia del hombre, el negro es el modo en el que ésta se representa sintetizando la densidad de su significado. Por esto, la obra de Soulages nos obliga a detenernos en lo escalofriante de la angustia que nos provoca nuestra finitud, pero no sólo nos confronta con la finitud, sino también con la incertidumbre de qué hay más allá de la muerte y la posible inexistencia de Dios. El director Ingmar Bergman en *El séptimo sello* [Figura 9] aborda este tema de una manera interesante; cuando en el *film* una joven es echada a la hoguera por haber sido acusada de tener una relación con el diablo, el caballero, quién presencia la escena junto con su escudero, sostiene un breve diálogo sobre lo que posiblemente vea la joven al morir:

-Jons: What does she see? Can you tell me?

-Knight: She feels no more pain.

*- Jons: You don't answer my question. Who watches over that child? Is it the angels, or God, or the Devil, or only the emptiness? **Emptiness**, my lord!*

- Knight: This cannot be.

*- Jons: Look at her eyes, my lord. Her poor brain has just made a discovery. **Emptiness** under the moon.*

- Knight: No.

- Jons: We stand powerless, our arms hanging at our sides, because we see what she sees, and our

¹⁵⁴*Ibíd.*, p. 54.

¹⁵⁵*Ibíd.*, p. 61. *Entre paréntesis más.*

*terror and hers are the same. That poor little child. I can't stand it, I can't stand it ...*¹⁵⁶

A su vez, en una de las escenas más importantes de la película, cuando el caballero se confiesa por error con la muerte, describe su sentir respecto de ésta. El caballero se atormenta durante sus últimos días de vida por no haber logrado cultivar la fe como un don en sí mismo. Él como hombre secular no se encuentra satisfecho con el simple consuelo de creer que hay vida después de la vida, necesita certezas; no obstante, nunca llegan.

- Knight: I want to talk to you as openly as I can, but my heart is empty.

-Death: (doesn't answer).

- Knight: The emptiness is a mirror turned towards my own face. I see myself in it, and I am filled with fear and disgust.

- Death: (doesn't answer).

- Knight: Through my indifference to my fellow men, I have isolated myself from their company. Now I live in a world of phantoms. I am imprisoned in my dreams and fantasies.

- Death: And yet you don't want to die.

- Knight: Yes, I do.

- Death: What are you waiting for?

- Knight: I want knowledge.

- Death: You want guarantees?

- Knight: Call it whatever you like. Is it so cruelly inconceivable to grasp God with the senses? Why should He hide himself in a mist of half-spoken promises and unseen miracles?

- Death doesn't answer.

- Knight: How can we have faith in those who believe when we can't have faith in ourselves? What is going to happen to those of us who want to believe but aren't able to? And what is to become of those who neither want to nor are capable of believing?

- Knight: Why can't I kill God within me? Why does He live on in this painful and humiliating way even though I curse Him and want to tear Him out of my heart? Why, in spite of everything, is He a baffling reality that I can't shake off? Do you hear me?

- Death: Yes, I hear you.

- Knight: I want knowledge, not faith, not suppositions, but knowledge. I want God to stretch out His hand towards me, reveal Himself and speak to me.

¹⁵⁶“-Jons: ¿Qué es lo que ella ve? ¿Puedes decírmelo?

-Knight: Ella ha dejado de sentir dolor.

- Jons: No respondes a mi pregunta. ¿Quién vela por ese niño? ¿Son los ángeles, o Dios, o el Diablo, o sólo el vacío? ¡El vacío, mi señor!

- Caballero: Eso no puede ser.

- Jons: Mira sus ojos, mi señor. Su pobre cerebro acaba de hacer un descubrimiento. El vacío bajo la luna.

- Caballero: No.

- Jons: Nos encontramos impotentes, nuestros brazos colgando a los lados, porque vemos lo que ella ve, y nuestro terror y el de ella es el mismo. Esa pobre criatura. No puedo soportarlo, no puedo soportarlo ...”

- *Death: But He remains silent.*
- *Knight: I call out to Him in the dark but no one seems to be there.*
- *Death: Perhaps no one is there.*
- *Knight: Then life is an outrageous horror. No one can live in the face of death, knowing that all is nothingness.*
- *Death: Most people never reflect about either death or the futility of life.*
- *Knight: But one day they will have to stand at that last moment of life and look towards the darkness.*
- *Death: When that day comes ...*
- *Knight: In our fear, we make an image, and that image we call God...¹⁵⁷*

Consideré pertinente retomar este fragmento de *El séptimo sello* ya que evoca de manera clara el sentir del caballero ante la angustia, ante la finitud y la nada. Para Bergman el negro es el color de la angustia, de la muerte. Resulta desconsolador para muchos saber que después de la muerte no hay más que nada; pero tanto para el caballero como para Heidegger la angustia no resulta de la muerte misma, sino de las incertidumbres de que todo lo que se haga en vida es irrelevante al morir. Para Kierkegaard existe un

¹⁵⁷- Caballero: Quiero hablar con usted tan abiertamente como pueda, pero mi corazón está vacío.

- Muerte: (No contesta).
- Caballero: El vacío es un espejo vuelto hacia mi propia cara. Me veo en ella, y me encuentro invadido de miedo y asco.
- Muerte: (no contesta).
- Caballero: A través de mi indiferencia hacia mis hombres, me he aislado a mí mismo de su compañía. Ahora vivo en un mundo de fantasmas. Estoy preso en mis sueños y fantasías.
- Muerte: Y sin embargo, no quieres morir.
- Caballero: Sí, sí quiero.
- Muerte: ¿Qué estás esperando?
- Caballero: Quiero conocimiento.
- Muerte: ¿Quieres garantías?
- Caballero: Llámelo como quiera. ¿Es tan dolorosamente inconcebible captar a Dios con los sentidos? ¿Por qué habría de esconderse en una niebla de promesas a medio hablar y milagros que no se ven?
- La Muerte no contesta.
- Caballero: ¿Cómo podemos tener fe en aquellos en los que creemos cuando no podemos tener fe en nosotros mismos? ¿Qué es lo que va a pasar con aquellos que queremos creer pero no somos capaces para hacerlo? ¿Y qué va a ser de los que no quieren ni son capaces de creer?
- Caballero: ¿Por qué no puedo matar a Dios dentro de mí ser? ¿Por qué él vive de esta manera dolorosa y humillante a pesar de que lo maldigo y de que quiero rasgarlo fuera de mi corazón? ¿Por qué, a pesar de todo, Él es una realidad desconcertante que no me puedo quitar de encima? ¿Me escuchas?
- Muerte: Sí, te escucho.
- Caballero: Quiero el conocimiento, no la fe, no suposiciones, sino el conocimiento. Quiero que Dios extienda su mano hacia mí, se muestre y me hable.
- La muerte: Pero Él permanece en silencio.
- Caballero: Lo llamo de entre la oscuridad, pero no parece haber nadie ahí.
- Muerte: Tal vez nadie está ahí.
- Caballero: Entonces la vida es un horror escandaloso. Nadie puede vivir al borde de la muerte, sabiendo que todo es nada.
- Muerte: La mayoría de la gente nunca reflexiona sobre la muerte o la inutilidad de la vida.
- Caballero: Pero un día tendrán que situarse en ese último momento de la vida y mirar hacia la oscuridad.
- La muerte: Cuando llegue ese día...
- Caballero: En nuestro miedo, creamos una imagen, y esa imagen la llamamos Dios...

abismo irreconciliable entre lo finito y lo infinito, esta abismo es determinante para la existencia el hombre y se traduce en angustia; el miedo no debe ser confundido con la angustia, pues la angustia es un sentimiento más profundo que parte del espíritu humano y que no se detiene en nimios aspectos de la vida, sino en la vida en sí, en la existencia. “La angustia es, ciertamente un modo de hundirse en una nada, pero es a la vez la manera de salvarse de esa misma nada que amenaza con aniquilar al hombre angustiado, es decir, una manera de salvarle de lo finito y de todos sus engaños.”¹⁵⁸

La angustia tampoco es el simple miedo a la muerte. *El séptimo sello* lo ilustra de manera adecuada, la angustia del caballero no era consecuencia de su próxima muerte, sino resultado de la indeterminación absoluta. Esta angustia encuentra su cura en la fe, una fe de la que el caballero no era parte. La fe se alimenta de la esperanza de creer en un algo más, pero ambas se alimentan de la angustia que causa la nada, y por esto es la condición más existencial del hombre, lo confronta con su finitud, con su temporalidad. Si “existencia quiere decir poder ser”¹⁵⁹ como lo menciona Heidegger en *El ser y el tiempo* la muerte es esa suspensión de este poder ser, y mientras se muere la angustia nos recuerda este *poder ser* como una posibilidad existencial. La existencia es el nacer y morir, pero su entremedio es la cotidianidad que se entreteje en la temporalidad. Un aspecto fundamental del ser ahí es que *es*, incluso cuando no logra su totalidad, y cuando lo hace no puede ser percibido más como un ente, deja de existir como fenómeno físico y se convierte en un fenómeno psíquico en la mente de aquel que lo recuerda, ya que la muerte es el fin del ser ahí, siempre en un *ahí* con otros, en una comunidad que da cuenta del “ya no ser ahí”¹⁶⁰ y que pretende curarse través de los rituales funerarios. Cuando una persona muere deja el mundo que era compartido en comunidad; él no da cuenta de su propia ausencia, lo hace la comunidad a la que ha abandonado; el recordar por parte de la comunidad lo mantiene presente en una de sus posibilidades porque —en el leguaje de Heidegger— permanece en su *ser ahí aún* con aquellos que le sobreviven.

El morir es algo que cada ‘ser ahí’ tiene que tomar en su caso sobre sí mismo. La muerte es, en la medida en que ‘es’, esencialmente en cada caso la mía. Y ciertamente que significa una sui generis posibilidad de ser en que va pura y simplemente el ser del ser ahí peculiar en cada caso. En el morir se muestra que la muerte está constituida ontológicamente por el ‘ser en cada caso mío’ y la existencia.¹⁶¹

¹⁵⁸José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, p. 106.

¹⁵⁹Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 256.

¹⁶⁰*Ibid.*, p. 260.

¹⁶¹*Ibid.*, p. 262.

Nadie puede experimentar la muerte por otro, y este evento representa una ruptura de la idea de cotidianidad en el curso de la comunidad, ese salir del mundo es una fractura para el que se queda. La muerte es un fenómeno propio del ser ahí, el más íntimo de los fenómenos sociales que tienen lugar en la vida del ser humano, incluso cuando la muerte se presenta en pequeños grupos, ese encuentro con la nada es un encuentro completamente individual, específico en el *ahí* de cada ser. La muerte como parte de la totalidad existencial del hombre no quiere decir que aquel que muere ha alcanzado su plenitud; puesto que de igual forma muere aquel que no la ha alcanzado; la totalidad no significa plenitud. Heidegger considera que el ser ahí no puede simplemente llegar a su fin como lo hacen los seres a la mano. El ser *es* en tanto que fina porque tan pronto como viene al mundo queda dispuesto a morir. La muerte es un fenómeno de la vida, por eso para Heidegger “la exégesis ontológica de la muerte debe asegurarse ante todo su orientación inequívoca haciéndose expresamente consciente de aquello porque no puede preguntar y de aquello sobre lo que en vano se esperaría de ella información y enseñanza”¹⁶²; tal como ocurre en la escena a la que hice referencia con anterioridad. Si bien morir es un modo de darse del ser ahí, nos hemos equivocado en pensar que el que muere deja de vivir, pues se puede finir sin morir. Si bien la muerte no es inminente, sí es la imposibilidad más absoluta de ser ahí, la negación de su ahí.

Cuando se ha sido arrojado al mundo se le ha dado al hombre la responsabilidad de su muerte; sin embargo, esta responsabilidad no significa un conocimiento sobre cuando se presentara, este desconocimiento genera angustia; en las palabras de Heidegger: “No hay que confundir con el temor de dejar vivir la angustia ante la muerte. Éste no es un sentimiento cualquiera y sentimental de ‘debilidad’ el individuo, sino, en cuanto fundamental encontrarse del ‘ser ahí’, el ‘estado de abierto’ de que el ‘ser ahí’ existe como yecto.”¹⁶³ La cotidianidad se construye en un “aún no” del morir en el que pese a que se tiene la certeza de la muerte, el ser ahí asume que no ocurrirá mientras despliegue sus peculiaridades ónticas en el estado de yecto, una especie de negación que le permite vivir la subjetividad que ha construido. La muerte como certidumbre del ser ahí se cura a través de otro tipo de convicción: la fe como decisión; una manera de aprehender la vida, de comprenderse y de interpretarse en el mundo, en esto consiste la existencia.

¹⁶²*Ibíd.*, p. 269.

¹⁶³*Ibíd.*, p. 274.

2.2 Pautas sociopolíticas en la producción artística contemporánea

En 1970 Theodor W. Adorno escribía que en el arte nada es evidente porque “la libertad absoluta en el arte [...] entra en contradicción con la situación perenne de falta de libertad en todo. En éste, el lugar del arte se ha vuelto incierto. [...] Han fracasado todos los intentos de restituirle al arte mediante una función social aquello en lo que duda y en lo que manifiesta dudar.”¹⁶⁴ El arte contemporáneo, nacido a inicios del siglo XX y que tuvo lugar en el marco de la Primera Guerra Mundial, la sociedad de consumo, la proliferación de la tecnología en lo que a medios de difusión colectiva se refiere, con una presencia significativa en el período entreguerras gracias a las vanguardias, pretende ir más allá de las técnicas, abstrayendo objetos de la realidad para crear discursos en torno a la existencia, la nada, la finitud y el miedo de la sociedad que lo produce. Una vez que todo se hizo posible, el arte contemporáneo dejó de *ser-para-sí* mismo, para *ser* a través del concepto y el discurso.

Si bien es cierto —y en eso estoy de acuerdo con Renato Barilli— que el Impresionismo más que el inicio de lo contemporáneo es el punto final del arte moderno, sería erróneo decir que históricamente el arte contemporáneo es la etapa que le siguió al Impresionismo, puesto que coexistieron en el período entreguerras. Aunque este período comprende de 1918 a 1939, el Impresionismo y las vanguardias coincidieron de 1917, con la aparición de Fuente de M. Duchamp, a 1925. En consecuencia, el arte contemporáneo no es sólo un tipo de manifestación artística, sino que eso a lo que llamamos arte contemporáneo es un período en el que se presentan diversas manifestaciones culturales ya sea en pintura, escultura, instalación, performance, música etcétera. Estas manifestaciones culturales han dado pie a corrientes como el Expresionismo abstracto [Figura 10], el Cubismo [Figura 11], Dadaísmo, Minimalismo [Figura 12], Pop Art [Figura 13], Arte Povera [Figura 14], Body Art [Figura 15], Land Art [Figura 16], entre otros.

El arte es la contienda del hombre con la nada. Lo específico de la forma de confrontación del arte contemporáneo es su disposición a disolver el vínculo de los objetos de la vida cotidiana con la función para lo que fueron creados (la demolición del imperio de la función-forma); de ese modo produce la paradoja de una trascendencia inmanente por medio de su discurso. El arte contemporáneo es un fenómeno, que en cuanto aparece, busca la transparencia; en ese sentido el espíritu del arte no es fáctico, razón por la cual el objeto construido en el arte contemporáneo, en su esencia, es no-objetual. El espíritu

¹⁶⁴Theodor W. Adorno, *Teoría... op. cit.*, p. 9.

de las obras de arte es la mediación entre la fuerza centrípeta y centrífuga que la compone. En la crisis de la modernidad tardía el arte funge como un instrumento mercantil; en este marco, el arte y lo estético han perdido su fuerza, “una fuerza que conduce al sujeto fuera de sí.”¹⁶⁵ Para Menke, el arte es la oscilación entre la capacidad y la fuerza.

En la crisis de la modernidad tardía, la nada permea el devenir en el todo, la nihilidad que presupone la nada degrada al arte hacia lo indefinido e indeterminado, en este marco el arte contemporáneo aspira a ser esencial, a volver a presentar la cosa en sí en la inmediatez. Lo verdadero en el arte contemporáneo no es fáctico, es una construcción compleja y multifactorial. Por tanto los objetos apartados de su contexto no pretenden imitar la realidad, por el contrario, pretenden acentuar su desplazamiento de ella.

El arte es una crítica no sólo por su contenido, sino por su propia existencia. La crítica que el arte contemporáneo hace de la realidad no consiste en señalar las patologías sociales, sino en ser patológico como consecuencia, como producto de la realidad; el arte contemporáneo busca simplificarse al mismo tiempo que se fetichiza, razón por la cual el arte necesita una reflexión crítica sobre sí y su relación con la sociedad. “El objeto en el arte y el objeto en la realidad empírica son completamente diferentes. El objeto del arte es la obra que él produce, la cual contiene los elementos de la realidad empírica y los trastoca, los disuelve, los reconstruye de acuerdo con su propia ley.”¹⁶⁶ El arte contemporáneo surge durante el equilibrio del terror, afectado por lo político y lo social, pugna por su propia muerte. Es decir, la muerte del espíritu absoluto hegeliano que describe la distorsión de la metafísica, convirtiéndola en un entramado de acontecimientos ontológicos y políticos en los que se pretende *estetizar* la existencia. En la crisis de la modernidad tardía el arte contemporáneo nace como la explosión de la estética. El arte va más allá de los límites institucionales fijados por la tradición. Para Gianni Vattimo es la “experiencia de un arte como acto estético integral.”¹⁶⁷

Una de las principales críticas que se le hace a la modernidad es que si bien la razón instrumental se concibió en función de la libertad, surgió al mismo tiempo una necesidad de ocultar la contingencia. El arte contemporáneo se convirtió en “una máscara que escondía el caos constitutivo del ser. Ahora el caos ya no está atrapado. Y el arte lo mantiene visible. El arte es como una ventana sobre el caos: lo muestra

¹⁶⁵Christoph, Menke, *La fuerza del arte, siete tesis*, 2000, consultado el 15 de enero de 2015, 13:30 horas, disponible en: <http://rsalas.webs.ull.es/rsalas/materiales/lr%20Menke%20La%20fuerza%20del%20arte.pdf>

¹⁶⁶Theodor W. Adorno, *Teoría...*, *op. cit.*, p. 340.

¹⁶⁷Vattimo, Gianni, *Le fine della modernità*, Italia, Garzanti, 1999, p. 61. La traducción es mía.

al mismo tiempo que trata de enmarcar su deforme fluir.”¹⁶⁸ Uno de los principales objetivos del arte es tener presente la inmortalidad; la mortalidad es la razón de ser del arte, si la muerte es un hecho, la inmortalidad se fabrica a través del arte. El arte contemporáneo se hizo efímero cuando comprendió que la inmortalidad no depende de la obra, sino del discurso. Las piezas de arte contemporáneo, dejan de ser objetos para convertirse en acontecimientos únicos.

Como actores sociales, los artistas vierten en su obra lo vivido, y eso es siempre lo vivido por ellos mismos. No obstante este vivir particular y específico es esencial para comprender la obras desde su vida: “algo se convierte en una vivencia en cuanto que no sólo es vivido sino que el hecho de que lo haya sido ha tenido algún efecto particular que le ha conferido un significado duradero. Lo que es «vivencia» de este modo adquiere una posición óptica completamente nueva en la expresión del arte.”¹⁶⁹ La vida del artista es parte de un contexto, de un momento histórico que es aprehendido por él y por otros con los que lo comparte; en la esencia del arte el hombre está obligado a *reflexionar* sobre su lugar en el mundo, pues de vivencias está hecha la totalidad de la existencia. El concepto de vivencia es recuperado por la tradición de las Ciencias del Espíritu y marca una distinción clara respecto del modelo mecanicista. La vivencia es un evento que por su significatividad en el devenir de la vida te construye para ser *uno* distinto a partir de ella. Gadamer escribe: “Lo que llamamos vivencia en sentido enfático se refiere pues a algo inolvidable e irremplazable, fundamentalmente inagotable para la determinación comprensiva de su significado.”¹⁷⁰ La experiencia estética es una vivencia en la que la obra de arte —como unidad narrativa— más allá de ser bella y causar gozo, te modifica; si una obra de arte no modifica tu manera de ver el mundo, o tu subjetividad no puede ser considerada una obra de arte, es sólo un objeto bello o grotesco, pero un objeto incluso menos trascendente que un ‘ser a la mano’.

De este modo la obra de arte tiene sentido en un entramado discursivo llamado contexto, no es una señal aislada. Generalmente las obras de arte tienen a la alegoría y al símbolo como un modo de darse, una alianza entre una entidad material y otra espiritual. Asimismo, considero que el negro y el rojo como objetos de mi investigación, son símbolos que se entrelazan y se llenan de significado en una “mutua pertinencia interna de lo finito y de lo infinito.”¹⁷¹

¹⁶⁸Zygmunt, Bauman, *Arte, ¿líquido?*, Madrid, Sequitur, 2007, p. 14.

¹⁶⁹Hans-Georg Gadamer, *Verdad y... op. cit.*, p. 97.

¹⁷⁰*Ibid.*, p. 104.

¹⁷¹*Ibid.*, p. 116.

La vivencia estética no es sólo una más entre las cosas, sino que representa la forma esencial de la vivencia en general. Del mismo modo que la obra de arte en general es un mundo para sí, también lo vivido estéticamente se separa como vivencia de todos los nexos de la realidad. Parece incluso que la determinación misma de la obra de arte es que se convierta en vivencia estética, esto es, que arranque al que la vive del nexo de su vida por la fuerza de la obra de arte y que sin embargo vuelva a referirlo al todo de su existencia. En la vivencia del arte se actualiza una plenitud de significado que no tiene que ver tan sólo con este o aquel contenido y objeto particular, sino que más bien representa el conjunto del sentido de la vida. Una vivencia estética contiene siempre la experiencia de un todo infinito. Y su significado es infinito precisamente porque no se integra con otras cosas en la unidad de un proceso abierto de experiencia sino que representa inmediatamente el todo.¹⁷²

El arte visto como un suceso fenomenológico reveló que nada tiene que ver con la ilusión o la apariencia. Cualquiera de estas etiquetas deforman el papel del arte en la existencia y se deben principalmente al modelo positivista, en el que de manera errónea la naturaleza es reducida a leyes y aparentes predicciones. Ignorar la relevancia discursiva del arte por ser producto del espíritu es negar la historia como parte constitutiva del hombre, pese a que lo mencioné con anterioridad me gustaría resaltar que si bien el arte es una manifestación universal como capacidad expresiva, las formas que éste tiene por darse son totalmente particulares, corresponden a la especificidad de una comunidad, su gusto estético no es universal y mucho menos arbitrario la obra de arte es resultado en gran medida de un estilo de vida. Este consenso implícito en el que vive y se valora una obra de arte es llamado conciencia estética.

La conciencia estética reconoce en la obra de arte aquellos valores extra estéticos que la originan. A diferencia de la conciencia estética, la vivencia estética está más allá de la obra de arte, para la vivencia estética no es importante si lo percibido pertenece al mundo de lo real o no, es significativa en tanto que interpela a aquel que la vive. “Lingüísticamente hablando, la «significatividad» es una formación secundaria de «significado», que desplaza significativamente la referencia a un significado determinado incierto. Lo que es «significativo» es algo que posee un significado desconocido (o no dicho).”¹⁷³ La percepción no es una reacción mecánica ante ciertos estímulos, no es un acto vacío de contemplación, por el contrario es un proceso cognitivo que consiste en un interpretar constante del mundo. “Ver significa articular.”¹⁷⁴ Si el arte es una forma de conocimiento entre otras, la “estética se convierte en una historia de las concepciones del mundo, esto es, en una historia de la verdad...”¹⁷⁵ y como la verdad es

¹⁷²*Ibíd.*, p. 107.

¹⁷³*Ibíd.*, p. 130.

¹⁷⁴*Ibíd.*, p. 132.

¹⁷⁵*Ibíd.*, pp. 139-140.

una construcción social desde el punto de vista de Cassirer, la verdad no es universal y si llegase a existir la Verdad sólo puede ser conocida a partir de los enfoques histórico-culturales que adquiere.

Cuando Gadamer en *Verdad y Método* habla de la pintura histórica, nos ayuda a entender las manifestaciones artísticas contemporáneas, puesto que la pintura histórica no se limita a ser una representación de la época, sino que consiste en ser una reflexión histórica en sí misma. El arte contemporáneo no es una apología de la obiedad, sino una reflexión histórica de la contemporaneidad como un momento que se ha prolongado a lo largo de un siglo y que enfatiza las excepciones sociales propias de la crisis de la modernidad tardía. Especialmente en al pintura contemporánea, aquello (el color) que era una herramienta de representación, se presenta como un motivo; es decir, tiene unidad, una entidad argumentativa visualmente, un elemento de sentido que es reconocido no sólo por el artista, sino por el espectador que convierte la observación en una inagotable interpretación, el espectador toma un papel activo y hace que la obra exista, el espectador asiste a la fiesta que presupone el arte, forma parte del juego y mientras lo hace se olvida de sí para poder encontrarse en la obra. “También la experiencia estética es una manera de autocomprenderse. Pero toda autocomprensión se realiza al comprender algo distinto, e incluye la unidad y la mismidad de eso otro.”¹⁷⁶ El ser es un ente abierto, inconcluso en su encuentro con la obra de arte, y ésta como un fenómeno hermenéutico sólo puede ser comprendida desde su *modo de ser*.

El modo de ser propio de la obra de arte es la «representación», no puede ser una presentación porque es un volver a mirar al objeto en su calidad de obra de arte, un volver a conocer la realidad a través del objeto que se presenta delante de nosotros; “el ser del arte no puede determinarse como objeto de una conciencia estética, porque a la inversa el comportamiento estético es más que lo que él sabe de sí mismo. Es parte del proceso óptico de la representación, y pertenece esencialmente al juego como tal”¹⁷⁷, al movimiento transformador que implica la acción de crear y construir. La existencia del ser ahí es el curso hacia la muerte y esta preocupación constituye el modo de darse como una más de sus posibilidades, pero la más certera de ellas. La labor del artista no está en “un mundo extraño de encantamiento, de delirio, de sueño [...] sigue siendo el propio mundo el que uno se apropia ahora de una manera más auténtica al reconocerse más profundamente en él.”¹⁷⁸

¹⁷⁶*Ibid.*, p. 138.

¹⁷⁷*Ibid.*, p. 161.

¹⁷⁸*Ibid.*, p. 180.

2.3 El arte de nuestro tiempo: una representación patológica

En su *Teoría Estética* T. W. Adorno considera —según la revisión hecha por Antonio Gutiérrez Pozo— que el negro es un color que representa la verdad, de hecho el negro es el color de la Estética Negativa, el color de su filosofía; el negro para Adorno es la síntesis de lo que dice el arte contemporáneo, es decir un arte negro. La teoría estética de Adorno se construye con base en el diálogo que debe existir entre la filosofía y la obra de arte. Para Adorno el arte no es pura intuición; por el contrario, el arte piensa, es una “compleción de la verdad.”¹⁷⁹ Así, el arte es la escritura inconsciente de la historia, el arte contemporáneo piensa la realidad de nuestro tiempo. “La consecuencia de este ejercicio de pensamiento es un arte negro, feo, porque negra, fea, alienada, deshumanizada, cosificada, desgarrada, horrible, ensangrentada y desesperante es la realidad que piensa.”¹⁸⁰

El arte crea su propia trascendencia en el juego de ser arte y anti-arte a la vez; un arte que no se limita a ser una aparición o una manifestación. Por ejemplo, en el tercer capítulo de esta investigación veremos cómo Soulages niega que haya significación y simbolización en su obra al ser, según él, una «cosa negra»; sin embargo, que Soulages asuma esta postura, es inadecuado desde la teoría estética de Adorno. Que el arte se trascienda a sí mismo quiere decir que las obras son capaces de producir un «algo más», un *más allá del negro*; si sólo fueran manifestaciones no reclamarían una interpretación porque dirían más de lo que muestran, las obras de arte son más que un estar-ahí, son espíritu, son ese más de lo que es. “El espíritu es lo que las convierte en lenguaje. Más aún, ese ‘más’ que es el espíritu mismo de las obras de arte es un lenguaje *sui generis*, un lenguaje desde luego sin significado patente y que reclama por tanto de manera esencial la interpretación.”¹⁸¹ El significado de la obra de arte se muestra y se oculta.

¿Qué significa que la obra de arte sea espiritual para Adorno? Significa que la historia es el despliegue del Espíritu, para Adorno lo espiritual es historia y negatividad, por lo anterior, la obra de arte para T. Adorno es un fenómeno histórico-social. “El espíritu estético no es un en sí sino la historia sedimentada que habla en las obras de arte, vueltas ya lenguaje de la historia.”¹⁸² En palabras de Adorno: “el trabajo artístico es social (*gesellschaftlich*) a través del individuo, sin que éste tenga que ser consciente de la

¹⁷⁹ Antonio Gutiérrez Pozo, “Utopía en negro. El color negro en la estética negativa de Adorno y el arte radical contemporáneo” en *Variaciones sobre el color*, Diego Romero de Solís, et. al., Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, p. 189.

¹⁸⁰ *Ídem*.

¹⁸¹ Antonio Gutiérrez Pozo, “Utopía en negro...” *óp. cit.* p. 191.

¹⁸² *Ibid.* p. 192.

sociedad.”¹⁸³ Adorno se opone a Kandinsky puesto que la interpretación idealista del color es deudora de su espiritualismo estético; para Adorno, los colores no aparecen e intervienen como si ya por sí mismos expresasen algo, el espíritu estético no se encuentra aislado de la historia y no es independiente de ella, el color no puede significar por sí mismo; pues es la representación de un «algo más» en la obra de arte, de la historia expresada a través del espíritu. Para Adorno los colores se expresan de manera elocuente en razón del contexto en el que aparecen.

El arte contemporáneo radical es arte negro [...] la obra de arte, es escritura de una realidad histórica ennegrecida. La verdad del negro no está en él sino en la realidad histórica cuya escritura es. Las guerras mundiales, la sociedad masificada, la alienación y cosificación del hombre, la bomba atómica, la administración total de una sociedad tecnológica, Auschwitz... La lógica totalitaria del dominio, y con ella el horror, la injusticia y la desesperación, parecen haberse enseñoreado de la vida histórica de la humanidad.¹⁸⁴

Adorno reivindica el sufrimiento que esto representó, no habla de dolor porque el dolor suele silenciarse y olvidarse; en cambio, el sufrimiento no presupone una reconciliación con la realidad, no pretende dejarla como está o justificarla. Para Adorno buscar sentido en lo negativo e ilógico es reivindicar el dolor, glorificar el mundo tal como es. Por tanto el arte es el espacio en el que se puede transgredir la realidad. “El arte parte del mundo para negarlo en su transubstanciación estética. El rasgo definitivo de lo estético según Adorno es la crítica, la resistencia, la negación, la propuesta contra lo que es [...] Para comprender el arte es necesario verlo en relación negativa con lo que no es arte, con lo real.”¹⁸⁵ Su crítica reside en mantenerse diferente a lo real, expresar algo distinto a lo que es, forma parte de la expresión de una sociedad liberada de la barbarie no sólo moderna, sino ontológica.

Adorno distingue muy bien que no todo el arte contemporáneo es crítico, no en toda la producción artística contemporánea se observa resistencia, existe un arte que “adopta la actitud de consuelo y narcótico mediante el falso embellecimiento del mundo [...] Un arte que sirve al dominio, un arte desestetizado,”¹⁸⁶ que ha perdido su capacidad crítica y que pretende silenciar el sufrimiento. Para Adorno el placer estético no puede ser pura diversión, porque la diversión es una máscara, una negación

¹⁸³ *Ídem.*

¹⁸⁴ Antonio Gutiérrez Pozo, “Utopía en negro...” *óp. cit.*, p. 194.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 196.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 197.

de la realidad que pretende no verla cara a cara, lo que le impide al hombre resolverla, en otras palabras, un hedonismo estético como la superación de la conciencia del sufrimiento.

Adorno afirma que en el arte radical contemporáneo, el arte negro es la manera que tiene el sufrimiento de hacerse visible; un arte que tiene por misión introducir caos en el orden, es un momento de negación y esperanza a la vez. En un mundo de oscuridad el negro es el color de la resistencia y la negación, “el negro expresa la experiencia de lo extraño, de lo no idéntico [...] es la más alta expresión del fenómeno estético entendido como apertura de la conciencia del otro”¹⁸⁷; es decir, la mimesis artística. La mimesis artista consiste en acercarse al dolor, en escuchar lo que oculta la dominación. El arte negro es la representación de lo patológico en la sociedad, la representación de una herida social. “Expresar el dolor, ser la propia herida, así reza el criterio estético del arte contemporáneo.”¹⁸⁸ El arte negro hace que el mundo se exprese a través de sus obras.

En el negro se esconde un elemento enigmático, lo que ocultan lo manifiestan, y a la vez no ocultan. La obra de arte se ha convertido en una producción absurda e incomprensible como lo es la realidad social de la que habla y a la que cuestiona. El arte contemporáneo pretende expresar lo irracional y lo absurdo de lo real, y sólo puede hacerlo siendo incomprensible como la realidad de la que habla. “El sentido de la obra de arte radical es la falta de sentido [...] Acostumbrado al arte de apariencia bella, el público no entiende este arte.”¹⁸⁹ El arte no pretende integrar lo repugnante a una narrativa de embellecimiento, pues denuncia a través de lo repulsivo el mundo que lo produce. Para Adorno, la verdadera experiencia estética sólo puede darse en la negritud del arte, en la negación del placer de lo bello, pues la belleza negativa consiste en expresar el horror de lo real.

Para subsistir en medio de lo extremo y tenebroso de la realidad, las obras de arte que no quieren venderse como consuelo tienen que equipararse a lo extremo y tenebroso. Hoy, el arte radical es arte tenebroso, de color negro. Mucha producción contemporánea se descualifica al no entenderse de esto y disfrutar infantilmente los colores. Por cuanto respecta al contenido, el ideal de lo negro es uno de los impulsos más profundos de la abstracción.¹⁹⁰

¹⁸⁷*Ibid.*, pp. 199-200.

¹⁸⁸*Ibid.*, p. 201.

¹⁸⁹*Ibid.*, p. 202.

¹⁹⁰Theodor W. Adorno, *Teoría estética... op. cit.*, p. 60.

Como consecuencia, el arte contemporáneo es la representación de la utopía, pues la utopía es posible, sólo en plena conciencia de la verdad, y ésta es el horror de nuestros siglos. “La verdad es el camino hacia la utopía; lo difícil es atravesar las costras, las falsas cicatrices, para llegar a la verdad. Y la principal dificultad es el miedo, el miedo a la verdad, a la horrible verdad.”¹⁹¹ Sin duda, esta confrontación nos causa disonancia, aceptar el horror en el arte es aceptar el horror de nuestra propia experiencia histórica, una condición ontológica violenta y eso nos resulta insoportable, el negro es la utopía del desesperado, utopía como negación y promesa, la utopía identifica la catástrofe. “Pero precisamente por ello el arte tiene que ser todavía más negro, más absurdo, más feo, porque cuando más lo sea más grita, propuesta y clama contra la oscuridad del mundo, único modo de fundar la utopía.”¹⁹²

No obstante, para Adorno la muerte del arte, o el fin del arte es la conversión, o la alienación al arte ideológico que se encuentra al servicio del Estado. “El arte negro se niega a encantar un mundo desencantado. Se niega a darle al mundo el color que perdió: se niega a presentarse como la falsa esperanza de un mundo bello que embellece este mundo feo. [...] La felicidad del arte negro está en reconocer la infelicidad.”¹⁹³ La paradoja del arte negro radica en su condición de posibilidad. El arte de Soulages se nos presenta negro en su doble sentido; el primero, literal y el segundo figurado. Lo negro como representación del horror, la muerte, el fin, y la nada que es al mismo tiempo la condición de posibilidad de la que emerge la luz.

Al igual que en el cine, el arte contemporáneo expone el *shock* que Walter Benjamin propuso en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* en 1936. El *shock* consiste en la muerte como condición constitutiva de la existencia. Por eso la obra de arte se propone encontrar un nuevo horizonte del mundo con el cual confrontarnos, una nueva apertura al ser; la experiencia estética es una experiencia que oscila entre el extrañamiento y la apropiación. Lo bello ya no es sinónimo de tranquilizante, lo bello puede ser entendido en la catarsis como una manifestación de la finitud. El arte ya no se encuentra en la obra, sino en la experiencia. En la crisis de la modernidad tardía, la estabilidad es lo último que podemos esperar de la experiencia estética. Para Gianni Vattimo “los elementos de superficialidad y precariedad de la experiencia estética que se dan en la sociedad tardo moderna no son necesariamente signos o

¹⁹¹Antonio Gutiérrez Pozo, “Utopía en negro...” *óp. cit.*, p. 205.

¹⁹²*Ibid.*, p. 206.

¹⁹³*Ibid.*, p. 207.

manifestaciones de alienación.”¹⁹⁴ El *shock* es la manera que el arte contemporáneo adopta para expresarse en plena creatividad y libertad.

En esta investigación comprendo “el arte como un lugar donde se opera una intensificación de la experiencia ordinaria.”¹⁹⁵ El arte contemporáneo encuentra su sustento en *la diferencia estética* debido a que a través de ella tropezamos con el placer en objetos abstraídos del devenir cotidiano que en otro contexto serían desagradables. En ese sentido, la experiencia estética es el resultado de un proceso de aprehensión de cualidades relacionadas a la obra de arte que no tienen que ser estéticas, dicha aprehensión está dirigida al espíritu de la representación, convertido en objeto de reflexión. El espíritu estético es la capacidad de expresar de manera inteligible el sentimiento que ánima la representación a través de la materialidad. La hermenéutica negativa distingue dos niveles de la experiencia estética 1) el intento de comprensión y 2) la negación. Cuando buscamos comprender, descubrimos una negación irreductible de la cosa. En consecuencia, la experiencia estética es subversión, transgresión.

¹⁹⁴Gianni, Vattimo, *La sociedad transparente*, España, Paidós, 2004, p. 153.

¹⁹⁵Christoph, Menke, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Visor, Madrid, 1997, Pág. 24.

III. Más allá de la forma: el color en el arte contemporáneo

*Eravamo sempre ebbri di colore, di parole che descrivono il colore o del sole che dà vita al colore.*¹⁹⁶
André Derain

*I did not like the nothing, and it is thus that I met the empty, the deep empty, the depth of the blue.*¹⁹⁷
Yves Klein

3.1 Monocromía

Sin duda nuestro conocimiento sobre el color está determinado por nuestra experiencia, y este conocimiento se ve reflejado en cómo nos referimos a él. Nombrar los colores como lo hacemos hoy parece ser una operación lingüística considerablemente automática. Sin embargo, así como los colores fueron apareciendo sobre todo en el terreno del arte y la ciencia, también sus nombres fueron introducidos de manera paulatina como parte de un proceso lingüístico, un proceso de representación y apropiación; cuando apareció el violeta oscuro fue necesario distinguirlo de otros colores oscuros como el negro y se le dio el nombre “morado”; lo mismo sucedió con el naranja, que era considerado como un amarillo o rojo sin distinción alguna. Distinguir y referirse al color es parte de una habilidad que se desarrolló a lo largo del tiempo. “De hecho el niño comienza su aprendizaje visual con un gusto por los colores más vivos y fáciles de distinguir, [...] (una habilidad) que sólo se afina con la edad. Cuanta más destreza y precisión poseamos para nombrar colores, con tanta mayor facilidad podremos recordarlos, diferenciarlos y apreciarlos, sea en conjunto o en solitario.”¹⁹⁸ En la medida que logremos desarrollar un amplio vocabulario para referirnos a un mismo color, más matices lograremos distinguir y más tonalidades seremos capaces de nombrar en un mismo color según las condiciones específicas a las que se enfrente. Es decir, “La extrema inconstancia de los propios colores bajo condiciones cambiantes de iluminación, textura o materia [...] (aunado a) lo frágil e inestable de la memoria cromática, provista de pocas claves

¹⁹⁶“Estábamos siempre ebrios de color, de palabras que describen el color o del sol que le da vida al color.”

Dirección URL: <http://www.cultorweb.com/Astrazione/AC1.html>. [Consultado: 13 de agosto, 2016, 21:30 hrs.] La traducción es mía.

¹⁹⁷ “No me gusta la nada, y es así como me encontré con el vacío, el profundo vacío, la profundidad del azul.”

Dirección URL: http://www.art-quotes.com/auth_search.php?authid=1652#.V6_LDZPhAUE. [Consultado: 13 de agosto, 2016, 20:46 hrs.] La traducción es mía.

¹⁹⁸Javier Cabo Villaverde, “El color del lenguaje y el lenguaje del color”, en ADEXE-Revista de Estudios e Expectativas Educativas, 2001, p. 366. Entre paréntesis mías.

de referencia para fijar el recuerdo de un color exacto, [...] (imposibilitan) el mantenimiento de un estándar mental como término de comparación.”¹⁹⁹

La manera de Occidente de contemplar el arte y acercarse por primera vez a una obra, es en cierta medida la razón por la que el color se vio desplazado por la forma y se consideró en muchos casos un elemento accesorio al movimiento, la perspectiva y el formato. No obstante en el Siglo XX, el desencanto del mundo y la aparición de las pinturas monocromáticas hicieron del color una experiencia estética y no sólo un fenómeno físico o una herramienta de representación. De manera que el azul no se limita a ser el color del mar, sino que busca a través de sus propias cualidades evocar emociones y pensamientos tan profundos como el mar.

Abstraído de su objeto, un color es difícil de recordar, y la primacía concedida universal e inmemorable a la forma sobre el color [...] dificulta la reducción de éste a los estándares del pensamiento y del lenguaje. [...] Si percibiéramos el color antes que la forma, como probablemente hacen algunos pueblos primitivos de gran riqueza lingüística en este sentido, nuestro léxico se ampliaría de modo prodigioso.²⁰⁰

El ojo humano es capaz de distinguir varios millones de colores, desafortunadamente para referirnos a esos millones de colores sólo utilizamos aproximadamente diez palabras²⁰¹, de manera que poco nos detenemos en reflexionar sobre los diferentes matices de cada uno de los colores y mucho menos sobre cuál es la diferencia entre ellos y qué es lo que representan de manera particular. “En la época contemporánea, [...] cada vez hay una mayor oferta de colores con su definición pendiente, pero a su vez sus respectivas personalidades se difuminan o superponen [...] El resultado es la caótica nomenclatura cromática de nuestros días, donde la divagante asociación evocativa, el esnobismo, el cálculo mercantil o el mero capricho parecen ser los únicos padrinos de bautizo de un nuevo color.”²⁰² Sin embargo, es claro que al no tener un lexema cromático suficientemente claro, el lenguaje explica el color a través de las metáforas, analogías o metonimias, tal como lo hago en los dos apartados siguientes de mi investigación. Más adelante Javier Cabo menciona que “la dimensión simbólica del color, utilizada desde la prehistoria con polivalente eficacia, pero desarticulada en multitud de aplicaciones particulares y dependientes de cada época y cultura para el establecimiento de su significado, por lo que carecemos

¹⁹⁹*Ídem.* Entre paréntesis más.

²⁰⁰*Ibid.*, p. 367.

²⁰¹*Vid.* Javier Cabo Villaverde, “El color del lenguaje y el lenguaje del color”... *op. cit.*

²⁰²Javier Cabo Villaverde, “El color del lenguaje y el lenguaje del color”... *op. cit.*, p. 369.

de atribuciones universales”²⁰³. Lo que para él representa un problema de pureza científicista, para mi investigación representa una oportunidad, puesto que el color y sus interpretaciones no tienen que ser homogéneas, no todas las culturas deben entender lo mismo por rojo, negro o algún otro color, ni representarlo de la misma forma, su ambivalencia simbólica no es un asunto que le cause frustración a la hermenéutica, ni a la apertura del *ser-ahí* que esto presupone.

La realidad es percibida por el ojo humano a través del color; éste genera una experiencia psíquica, pero sobre todo simbólica. El color como símbolo es portador y creador de significados, de tal manera que en la crisis de la modernidad tardía se transformó junto con el arte, dejó de ser medio para convertirse en *forma*. El estudio del color a través de la fenomenología ineludiblemente remite al tema de la expresión. La fenomenología tiene la responsabilidad de mantener un espacio abierto que permita discutir la relación que entablan las distintas formas de expresión con la realidad. En ese sentido, la pintura como un medio de expresión se dirige al Otro en un diálogo, por tal motivo es fundamental que el estudio del color se dirija al carácter intersubjetivo e interrelativo de éste. Un acercamiento hermenéutico al color busca comprender algunas de las significaciones que ha adquirido para la sociedad contemporánea, por medio de una aproximación histórica que otorgue elementos contextuales que delimiten su significado cultural. El color está presente en la manera en cómo el hombre percibe el mundo; no es una herramienta, en ese sentido, el color en el arte transforma nuestra manera de ver el mundo. El color condensa la significación de las formas, nos interpela. El arte contemporáneo es un fenómeno que nos permite descubrir de manera individual sus firmes raíces filosóficas a través de la experiencia estética.

Cuando el color se liberó de la función naturalista surgió como oposición, como la destrucción de la luz, en la que el color debía fluir desde la sensibilidad del artista, pues crear deviene de la libertad que sólo puede existir en el infinito y eterno desierto de la nada. En tanto que el color dejó de ser un atributo que se le otorga a la forma, se convirtió en la forma misma y en la forma de la textura. Para Palet igual que para Kandinsky el “color es de por sí un valor trascendente en Arte, tanto material como conceptualmente.”²⁰⁴ Si el color representa la negación de la luz, el arte monocromático, representa la ruptura con la tradición, con lo figurativo; es la manifestación del desencanto por la forma. De manera que cuando se disuelve la forma, se reinventa, introduciendo una nueva posibilidad a través del color, las texturas y el formato. El placer suscitado del encuentro con el color sublima la intuición de lo infinito.

²⁰³*Ibíd.*, p. 374.

²⁰⁴Antoni, Palet, *Tratado de pintura. Color, pigmento y ensayo*, España, Universidad de Barcelona, 2002, p. 18.

En las obras de Pierre Soulages y Anish Kapoor se observa un uso preponderante de la monocromía. El primero hacia el negro y el segundo hacia el rojo, razón por la cual el color es una categoría de análisis en esta investigación. Cuando el hombre como animal simbólico, en el marco del pensamiento abstracto, se enfrenta a la experiencia visual del color como un atributo cuantificable por el tono, la saturación y la brillantez ²⁰⁵, no puede permanecer inmóvil. El encuentro del hombre con el color va más allá de la percepción. El color en la obra de arte es la expresión de sensibilidades, valores e ideas cuyo análisis no pasan por los métodos cuantificadores, pero sí puede ser objeto de un estudio hermenéutico. Por otro lado, para hablar de lo contemporáneo, es necesario remitirme a la temporalidad e intemporalidad como determinación dialéctica. Lo contemporáneo está en el presente que emerge del pasado, “no es un momento efímero, sino la plenitud del tiempo [...] lo que tiene que lograr cualquier comprensión del tiempo es precisamente la continuidad...”²⁰⁶ La obra de arte puede entenderse como la construcción entre la unidad de su ser y su representación, a la cual se le puede comprender en el olvido de sí mismo, el espectador se entrega a la obra mediante la contemplación.

Tal como lo menciona Julio Amador Bech en su libro *El significado de la obra de arte*: “Sabemos con toda certeza que el color nos afecta en todas las dimensiones de la experiencia”²⁰⁷, más adelante indica que el “color es un medio fundamental para que la estructura visual adquiera sentido”²⁰⁸. Aunque forma parte de los eventos físicos que comprende el mundo; durante el transcurso de la vida simbólica del hombre, el color va más allá de ser sólo un fenómeno físico; se transforma en una experiencia, en vivencia. El color es capaz de producir lo que Kandinsky consideró un *efecto psicológico* [Figura 17]; una fuerza que es capaz de llegar al alma, una vivencia con la que el espectador se encuentra en el terreno de la experiencia estética. Las acciones están recubiertas por intencionalidad, por eso la fenomenología no está sólo interesada en la percepción de un fenómeno que se presenta delante del ser. El pensamiento simbólico desde la perspectiva de Cassirer, es la capacidad inherente a los hombres por medio de la cual es posible apropiarse del tiempo y el espacio, una capacidad creadora que se presenta en el proceso dialéctico entre la experiencia y el pensamiento. Así, el pensamiento simbólico es la concreción de la expresión, que se formaliza en signos y símbolos, razón por la cual a través del pensamiento simbólico se aprehende lo inefable. El conocimiento entraña «algo» por conocer dentro de los límites de la experiencia en un momento de la existencia. La experiencia es la percepción vívida de la realidad, una

²⁰⁵John, Gage, *Colour and meaning*, Thames and Hudson, Singapur, 1999, Pág. 11.

²⁰⁶Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método I*, Salamanca, Sígueme, 2007, p. 166.

²⁰⁷Julio Amador Bech, *El significado de la obra de arte*, UNAM, 2008, p. 37.

²⁰⁸*Ibid.*, p. 39.

percepción «óptica», o sea una *conciencia de ser*. El *Dasein* tiene capacidad para percibir y por ende de conocer su realidad. A partir de estas experiencias, el artista hace que el color represente cosas. El color pasa de la percepción como fenómeno físico, a ser un medio de expresión, un fenómeno simbólico. El color es un lenguaje en el arte contemporáneo, es la expresión de sentimientos, ideas y valores que llega a nuestros sentidos provocándolos y maravillándolos. Percibimos el color por medio de su temperatura, los sentidos se acercan a su verdad en sí, por tanto “el lenguaje del color consiste realmente en aprender a ver.”²⁰⁹ En el arte, el hombre se apropia del color haciéndolo objeto de investigaciones empíricas. El arte es la representación de la fusión *de horizontes* propuesta por H. G. Gadamer, es la gradación de la comprensión.

Cuando digo que el color es simbólico, entiendo por simbólico la expresión de un «algo» espiritual manifestado por medio de la temperatura y la saturación. Es lo que se considera como “el anillo espiritual de (la) existencia [...] el todo de la forma de vida y pensamiento que le es peculiar.”²¹⁰ Lo simbólico, se conforma en un ciclo significativo, donde un contenido es representado a través de un concepto. Las formas simbólicas, lo son gracias a que “se manifiesta en todas ellas el fenómeno fundamental de que nuestra conciencia no se contenta con recibir la impresión del exterior, sino que enlaza y penetra toda impresión con una actividad libre de expresión.”²¹¹ La abstracción, característica de buena parte de la pintura contemporánea, busca representar ideas y valores mediante el uso del color. “El color es de por sí un valor trascendente en Arte, tanto material como conceptualmente.”²¹² En palabras de Kandinsky:

La renuncia a lo figurativo —uno de los primeros pasos hacia el reino abstracto— equivalía, en un sentido gráfico-pictórico, a la renuncia a la tercera dimensión: es decir, a concebir el cuadro como pintura sobre una superficie. Se excluyó el modelaje, acercando el objeto real al objeto abstracto, lo cual significó un progreso. Pero automáticamente las posibilidades de la pintura quedaban reducidas a la superficie real del lienzo: la pintura adquirió un carácter evidentemente material, al mismo tiempo que esa reducción traía consigo una limitación de sus posibilidades.²¹³

La crisis de la modernidad, la guerra y la incertidumbre repercutieron en cómo los pintores aprehendieron su mundo, dejaron de representar formas para generar experiencias estéticas a partir de la belleza. La

²⁰⁹ Phillip Ball, *La invención del color*, España, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 17.

²¹⁰ Ernst Cassirer, *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 163 Entre paréntesis más.

²¹¹ *Ídem*.

²¹² Antoni Palet, *Tratado de pintura. Color, pigmento y ensayo*. España, Universidad de Barcelona, 2002, p.18.

²¹³ Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, México, Premia, 1989, p. 85.

pintura contemporánea busca una experiencia que reflexione sobre la existencia, que ensaye sobre la muerte o la existencia de Dios, el todo y la nada, lo finito y lo infinito. “A partir de esta situación y por sus propios medios, la pintura evolucionará hacia el arte en sentido abstracto y alcanzará la composición puramente pictórica. Los medios que para ello dispone son el color y la forma. La forma puede existir independientemente.”²¹⁴ Trabajar sin referencias orgánicas mostró la importancia de la pintura, el acto puro de pintar como experiencia, resultado del choque entre el color y la superficie. Así nació una nueva etapa en la pintura contemporánea en la que el color se irguió como tema y forma. En palabras de Philip Ball “Los materiales poseen un valor y una significación simbólica intrínsecos [...] La misma elección de los materiales puede transmitir un mensaje político, subversivo, espiritual, chocante [...] El color mismo —esto es, su sustancia material— es lo que comunica [...] habla por sí mismo.”²¹⁵ La textura, la consistencia y el formato de la pintura crean espacios y generan experiencias trascendentes con temas existenciales, tal es caso de Mark Rothko a quien le interesó expresar un sentimiento íntimo y humano a través del gran formato. Por lo anterior, sostengo que algunos de los trabajos pictóricos realizados durante la segunda mitad del Siglo XX están estrechamente vinculados con las preguntas ¿Qué es el ser? Y ¿Cuáles son los límites de la nada? Preguntas surgidas a partir del giro de la ontología hermenéutica de la facticidad. Si el símbolo es el puente entre lo material y lo espiritual, el color es el puente entre la imaginación y el impulso creador.

La filosofía como la pintura señala más, ahonda más en el cuadro indescifrable de nuestra realidad, de nuestro mundo, y se asoma al abismo, al pánico, a la fuente del ser. El color es territorio de la imaginación, del placer, de los sentidos, y sigue el rastro de Dionisio, desde siempre, más allá de la conciencia y de la memoria. El discurso filosófico puede y debe acaso incorporar la fuerza de lo plástico y dar cauce a su torrente abstracto, a su tensión, a su exigencia por expresarse.²¹⁶

Entonces, el color como símbolo expresa la idea de lo vivo. En tanto que los colores son soportes del pensamiento simbólico, para Occidente el blanco es la representación del ser, mientras que el negro representa la nada. El placer suscitado del encuentro con el color sublima la intuición de lo infinito. El color es una estructura reflexiva que genera una *fusión de horizontes* en el marco de una construcción estética de la realidad. El simbolismo y la semántica de los colores se han transformado a lo largo de la historia, por tanto la significación del color es siempre una posible interpretación. En el marco de la

²¹⁴*Ibid.*, p. 46.

²¹⁵Phillip Ball, *La invención... op. cit.*, p. 402-403.

²¹⁶Diego Romero de Solís, *Variaciones... op. cit.*, p. 10.

modernidad —en la pintura contemporánea— el color es una categoría socioestética pues posee un contenido de verdad. El Siglo XX, en términos artísticos, también estuvo marcado por el halo de muerte que dejó la guerra. “En toda representación artística debe haber siempre un concepto, una intención, de lo contrario la representación se queda en una simple copia, a veces de lo real, otras de lo absurdo.”²¹⁷

En el primer capítulo hice referencia a las aportaciones de Cézanne en cuanto a forma se refiere; sin embargo, sus aportaciones no se limitaron a ese aspecto, se observan incluso en el color. Antes que Cézanne, los pintores del Siglo XIX ya se habían dado cuenta de la dificultad de representar la naturaleza tan brillante como se presentaba ante sus ojos. Ante esto, pintores como Van Gogh decidieron distanciarse de los colores que propone la naturaleza y partir de los colores posibles desde su percepción; este evento fue decisivo en el camino a la abstracción; el color libre de la representación figurativa de la naturaleza tenía nuevas cosas por decir. Matisse [Figura 18], Cézanne y Van Gogh [Figura 19] procuraron alejarse de la representación naturalista de la realidad. “*L’uso del colore nel XX secolo deve essere considerato in relazione a Matisse, proprio come l’uso della forma in relazione a Cézanne.*”²¹⁸ En 1897 Matisse cambió su paleta de colores, introdujo azules y verdes brillantes, incluso el violeta, pero el color más importante para él sería el rojo cadmio que tenía poco de haber sido inventado. El rojo cadmio fue el primer rojo creado luego del carmín obtenido de la cochinilla durante el Siglo XVI, pero a diferencia del carmín el rojo cadmio está compuesto por sulfato de cadmio (amarillo) y selenio. El rojo cadmio estuvo disponible de manera comercial hasta 1910. Dos años después de la realización de “Armonía en rojo”, Matisse estuvo atraído por la brillantez y la estabilidad que el selenio le proporcionó al sulfato de cadmio, mismas que le permitieron ir más allá de la representación naturalista del color, le permitieron usar el color como medio de expresión.

*Questa espressività, pensava, non si poteva progettare in base a ‘teorie’ sull’uso del colore, ma doveva provenire dalla sensibilità dell’artista: «La mia scelta di colori non poggia su una teoria scientifica; si basa sull’osservazione, sul sentimento, sulla natura stessa di ogni esperienza... Cerco semplicemente di trovare un colore che si addica alle mie sensazioni.»*²¹⁹

²¹⁷ Antoni Palet, *Tratado de pintura... op. cit.*, p. 14.

²¹⁸ “El uso del color en el siglo XX debe ser considerado en relación a Matisse, justo como el uso de la forma en relación a Cézanne.” Philip Ball, *Colore: una biografía... op. cit.*, p. 312. La traducción es mía.

²¹⁹ “Esta expresividad, pensaba, no se podía proyectar con base en la ‘teoría’ del uso del color, debía provenir de la sensibilidad del artista: « La elección de mis colores no se apoyaba en una teoría científica, se basaba en la observación, en el sentimiento, en la naturaleza misma de cada experiencia... Busco simplemente encontrar un color que se adecúe a mis sensaciones.” *Ibid.*, p. 313. La traducción es mía.

Cuando el Impresionismo pareció haber alcanzado un estatus de normalización luego de la muerte de Van Gogh, apareció el Fauvismo con Matisse como uno de sus principales exponentes. Habiendo recibido una formación clásica y luego de la experiencia que significase para la pintura el Impresionismo, Matisse no sólo se ocupó del color como medio constructivo, puso especial atención en la armonía así como en el equilibrio entre los colores y sus distintas tonalidades. Sin embargo, Matisse negó la capacidad simbólica del color al considerarlos únicamente como sustancias que componen un cuadro, una valor simbólico que Gauguin sí reconoció en el color. El Fauvismo según Barilli representa “*il frutto più glorioso dei progressi ottocenteschi della tecnologia del colore: l’emancipazione finale del colore della tradizione.*”²²⁰ Un momento en el que color no busca representar la belleza natural, sino exaltar su propia belleza en la que la forma era ya sólo un pretexto; un momento que antecede el trabajo de Yves Klein y que al mismo tiempo nos permite intuir el camino que seguiría la pintura durante el Siglo XX: la abstracción. El Fauvismo no fue aceptado por la crítica; no obstante, el pintor Maurice Denis destacó: “*Questo è dipingere sopra e oltre le contingenze, dipingere per amore della pittura; il puro atto di dipingere*”²²¹, una nueva actitud frente al pigmento. La brevedad del Fauvismo nos hace pensar que fue un período de asimilación que consistió en comprender y redescubrir las posibilidades del color a las que ya el Impresionismo nos había acercado. Gadamer menciona que Kant sostiene que

la auténtica portadora de belleza es la forma. Por el contrario, los colores son un mero encanto, esto es, una emocionalidad sensible que no deja de ser subjetiva y que, por lo tanto, no tiene nada que ver con la creación propiamente artística o estética [...] Sin duda, la tesis de Kant está condicionada históricamente. Nosotros no suscribiríamos nunca que los colores son meros encantos. Pues sabemos que también es posible construir con los colores y que la composición no se limita necesariamente a las líneas y la silueta del dibujo.²²²

El arte, en tanto materialidad de lo espiritual, se convirtió en la transparencia de lo opaco. El *principio de incertidumbre* de Heisenberg se apoderó del arte; la indeterminación se consolidó como un valor artístico. La sublimación de la violencia generada durante el Siglo XX pudo observarse en la época monocroma de la pintura. La pintura monocroma no recurre a lo figurativo, sobre el lienzo se observa un único matiz, la monocromía violentó nuestra concepción de arte, nuestra forma de contemplar la obra exaltado sólo la fuerza del pigmento. “Yves Klein, quien obtuvo un matiz peculiar del azul, sumamente

²²⁰“El fruto más glorioso de los progresos del siglo XIX en cuando a tecnología del color se refiere fue: la emancipación final del color de la tradición.” *Ibid.*, p. 315. La traducción es mía.

²²¹“Esto es pintar sobre o más allá de la contingencia, pintar por amor a la pintura; el puro acto de pintar.” *Ibid.*, p. 316. La traducción es mía.

²²² Hans-Georg Gadamer, *La actualidad... op. cit.*, p. 34.

frío, saturado y luminoso, al que bautizó y patentó legalmente como *International Klein Blue* (IKB), empleándolo a menudo en piezas monocromáticas, tanto pictóricas como escultóricas: una marca de color se convierte en obra de arte.”²²³ En 1957 Yves Klein con “Proclamación de la época azul”, en la *Galleria Apollinaire* ubicada en Milán, exhibió el esplendor del color exaltando su materialidad, hizo del color algo nuevo. Convirtió el azul ultramar en un elemento de identidad, por medio del cual expresó no sólo su sensibilidad, sino la carga simbólica derivada de representar un color puro brillante y vibrante. Yves Klein demostró que los pigmentos “no son ‘sencilla y únicamente color’, sino sustancias con propiedades y atributos específicos, [...] los pigmentos son en sí mismos obras de arte, frutos de la habilidad y la creatividad, y sustancias magnificas por su elegancia y esplendor.”²²⁴

El trabajo de Yves Klein que se atribuye al Nuevo Realismo tiene principalmente tres aspectos destacables en cuanto a monocromía; el primero, se refiere a una lectura distinta de su uso del color, es decir a una “demolición de las instituciones artísticas”²²⁵ tradicionales, que del mismo modo significó para la pintura contemporánea. Y en segundo lugar, la reinención del pigmento y la pintura como parte de un proceso científico; finalmente, una sensibilización electromagnética que va más allá de los aspectos físicos del pigmento: “*il blu (il colore più amato da Klein per la sua simbologia cosmica) non ha sede su una superficie, ma si diffonde nell’etere, o nella dimensione immaginaria, creando uno stato d’animo; con ciò siamo a quell’affinamento, o addirittura superamento dei mezzi fisici, che sarà poi ripreso dell’arte concettuale dei nostri anni.*”²²⁶ [Figura 20]

Pero no terminan ahí los aportes de Klein al arte contemporáneo; pintó incluso sin ensuciarse las manos, cual director de orquesta, en el performance realizado el 9 de marzo de 1960 en la *Galerie Internationale d’Art Contemporain* de París, Klein utilizó «pinceles vivos»; dirigió a tres modelos que con su cuerpo desnudo e impregnado de IKB imprimieron en un lienzo sus siluetas en forma de manchas o salpicaduras, la técnica del pincel vivo le permitió a Klein distanciarse tanto de informalismo francés como del Expresionismo abstracto estadounidense.²²⁷ Con esta acción se contempló al cuerpo como un medio

²²³Javier Cabo Villaverde, “El color del... *op. cit.*, p. 370.

²²⁴Phillip Ball, *La invención...* *op. cit.*, p. 23, 30.

²²⁵Cfr. “Il Nouveau Réalisme”, en Renato Barilli, *L’arte contemporanea...* *op. cit.*

²²⁶“el azul (el color más amado por Klein por su simbología cósmica) no tiene lugar sobre una superficie, se difunde en el éter, o en la dimensión imaginaria, creando un estado de ánimo; con el que nos identificamos o al que incluso superamos como un medio físico, que será retomado por el arte conceptual de nuestro tiempo.” Renato Barilli, *L’arte contemporanea...* *op. cit.*, p. 292. La traducción es mía.

²²⁷Vid. s/a, “La gran antropometría azul” [en línea], Guggenheim Bilbao, Dirección URL: <http://www.guggenheim-bilbao.es/obras/la-gran-antropometria-azul-ant-105-2/>, [Consulta: 03 de noviembre, 2015, 21:29 hrs.]

estético sin necesidad de intermediarios; es decir, sin la necesidad de utilizar pinceles, espátulas u otras herramientas artísticas a través de las que, hasta en ese momento se había desarrollado la pintura.

La monocromía de Yves Klein tuvo un momento decisivo que antecedió por mucho su trabajo, 1935 fue el año en el que se crearon dos pigmentos; el primero, obtenido de la ftalocianina y llamado azul monastral, fue particularmente importante por su capacidad de absorber el rojo y el amarillo a la vez que reflejaba el azul y el verde; el segundo, el azul de manganeso. A finales de la década de 1940 e inicios de 1950, Yves Klein sentía ya una atracción propia hacia el pigmento, misma que perdía en cuanto debía ligarlo al aglutinante. Fue con la ayuda de Edouard Adam que en 1955 encontró la solución: la resina *Rhodopas M60A*, producida por *Rhône-Poulenc*, un material que permitía “*una libertà totale ai minuscoli frammenti di pigmento come li si trova nella sua forma in polvere, forse combinati tra loro ma tuttavia autonomi [...] l’aspetto opaco e vellutato che ne risultava possedeva una specie di ‘energia pura’, che permetteva che ogni sfumatura di colore di rivelarsi come ‘una creatura vivente, della stessa specie del colore primario.*”²²⁸ No obstante, la belleza pura de este azul causó en el público admiración por las “cualidades decorativas” que éste suponía; un resultado completamente diferente a lo que pretendía provocar Klein que no sólo pensaba en azul, sino en su fuerza metafísica, en su capacidad de ir más allá de la superficie. Tal como lo menciona Philip Ball, la obra de Klein debe ser apreciada en persona, no existe una reproducción que logre representar la energía de su azul.

La monocromía es el reconocimiento de la fuerza que existe en el color puro; sin embargo, dicha belleza constituye una amenaza al *yo*. El color saturado remite a emociones exacerbadas, representa la tendencia dionisiaca de la sociedad limitada por los márgenes de las técnicas disciplinarias apolíneas. En la monocromía, el color como forma, enfrentó el miedo al color de la cultura occidental. Si el color revela el modo de conceptualizar el mundo, la *cromofobia* habla de cómo la sociedad contemporánea se apropia de él. En otras palabras, el miedo al color habla del miedo al exceso que se desborda por la apariencia, pero a su vez de la voluntad de poder, de la perpetua insatisfacción de los sentidos. “El color, despreciado por la revolución científica de la modernidad, y que fue denunciado como una ilusión provocada por nuestro aparato sensorial, ha devenido, en la pintura moderna en el auténtico portador del sentido del arte.”²²⁹

²²⁸“Una libertad total de los minúsculos fragmentos de pigmento, tal y como se encuentra en su forma en polvo, tal vez combinados entre ellos, pero todavía autónomos [...] El aspecto mate y aterciopelado que resultaba poseía una especie de ‘energía pura’, que permitía que cada degradación de color se relevara como ‘una creatura viviente, de la misma especie que la del color primario.” Philip Ball, *Colore: una biografia. Tra arte, storia e chimica la bellezza e i misteri del mondo del colore*, Milano, Bur Saggi, 2013, p. 257. La traducción es mía.

²²⁹Markus Gabriel, *Por qué no existe... op. cit.*, p. 202.

Algo parecido ocurrió con Reinhardt [Figura 21] y Soulages, ambos distinguieron el negro mate y el negro brillante, decidieron no pintar simplemente lo que veían haciendo que el color dejara de imitar, evocaron simbólicamente y espiritualmente el contenido de su percepción. Ambos trabajaron bajo el postulado de Kandinsky en el que el color tiene un lenguaje para el alma, de modo que el arte abstracto puede invocar una respuesta emocional particular con base en un uso “calculado” del color. El arte resulta del diálogo entre la condición humana, la composición y los elementos del pigmento. El color es un fenómeno físico resultado de la luz; sin embargo, en el marco del pensamiento abstracto y el universo simbólico por medio del cual el hombre se apropia del mundo, el color se convierte en un fenómeno social y por ende un objeto de estudio interdisciplinario.

Si bien el color ha sido estudiado por más de cuatro siglos, el enfoque de su estudio se encuentra permeado por los aspectos físicos que lo componen y generan, así como la experiencia psíquica que crea en el espectador. No obstante, una investigación fenomenológica pretende contribuir al conocimiento artístico a través un acercamiento filosófico, comprendiendo el color a través de la hermenéutica, contemplándolo como símbolo y no como signo. Los estudios sobre el color que más han enriquecido el conocimiento humanístico se han desarrollado desde el arte. No obstante, como dijo Leonardo da Vinci “Quienes practican [el arte] sin la ciencia son como marineros que se hacen al mar sin timón ni brújula, y nunca pueden saber con certeza a dónde van.”²³⁰ La comprensión del color como forma simbólica sólo es posible si, el color desde la producción artística, mantiene un diálogo permanente con la fenomenología y la hermenéutica que nos permita *reconocerlo* como objeto de estudio.

El camino hacia la abstracción que trazaron principalmente el Impresionismo y el Fauvismo en cuanto a color, causó en la plenitud del Siglo XX un cambio no sólo en la pintura, sino en la idea de «arte» que había dominado durante la Ilustración. La pintura fue más allá del lienzo, la experiencia estética se liberó de la contemplación, imagen y espacio quedaron fundidos en la instalación. La instalación es una extensión del mundo, una oportunidad de *re-pensarlo* y de *re-pensarnos* en él. Los coloristas más importantes del Siglo XX sabían que en la instalación el color tenía un papel importante; sin embargo, no abandonaron el lienzo. Matisse, Kandinsky y Klein sabían que el color mismo era portador de un significado de carácter espiritual, emocional o incluso un estado mental, que no necesita más del dibujo porque reconocieron en el color su capacidad de hablar sobre sí mismo. En el arte abstracto es un error

²³⁰Philip Ball, *La invención... op. cit.*, p.25.

buscar lo figurativo entre las manchas gestuales del color, un vicio de lo figurativo; por ejemplo, Pollock [Figura 22] sabía que el desarrollo científico que había posibilitado la existencia de nuevos pigmentos y colores, requería al mismo tiempo el desarrollo de nuevas técnicas y procesos artísticos que hicieran del color una nueva experiencia estética: *“Mi sembra che il pittore moderno non possa esprimere quest’epoca, l’aeroplano, la bomba atomica, la radio, nelle vecchie forme del Rinascimento o di qualsivoglia cultura del passato.”*²³¹ Si la representación de la realidad había rebasado al lienzo, el arte asumió los nuevos compromisos que la historia le proporcionó. Más adelante Barilli menciona que: *“Si può teorizzare all’infinito su ciò che spinse questi pittori a cercare di esprimersi col minimalismo angosciato del colore crudo, non figurativo; si avverte una risposta agli eccessi della metà del secolo: Hiroshima, l’Olocausto, la minaccia della guerra nucleare e, in particolar modo negli Stati Uniti del dopoguerra, la crescente costrizione al conformismo”*²³²

En la pintura contemporánea el pigmento se apoyó de las texturas, la consistencia y el formato. Rothko hizo cuadros de grandes dimensiones con el fin hacer entrar al espectador en su obra. Tal elemento también está presente en la obra de Soulages, evocando un efecto trascendente que se ocupase de la espiritualidad, más que de religión. Disociar los temas religiosos del arte y exaltar al mismo tiempo la espiritualidad fue posible sólo a través de la abstracción; quitaron las formas y quedo el color. Rothko renunció durante la década de 1940 a lo figurativo, estaba empeñado en eliminar los símbolos que representaban lo figurativo; no obstante, la propuesta de Rothko era mucho más radical debido a que tampoco tenía un especial interés en el color por sí mismo, pero encontró que el color era el mejor vehículo para expresarse, al respecto dijo: *“Non mi interessa la relazione di colore o forma o altro. Mi interessa solo esprimere le emozioni umane fondamentali: tragedia, estasi...”*²³³

Cuando el arte contemporáneo y en específico la pintura alcanzó la abstracción, el lienzo para generar una experiencia verdaderamente íntima aumentó desmesuradamente su proporción para hablar de

²³¹“Me parece que el pintor moderno no puede expresar esta época, las aeronaves, la bomba atómica y la radio en las viejas formas del Renacimiento o de cualquier cultura del pasado.” Philip Ball, *Colore: una biografia... op. cit.*, p. 328. La traducción es mía.

²³²“Se puede teorizar hasta el infinito sobre lo que ha obligado a estos pintores a buscar expresarse con el angustiante minimalismo del color crudo, no figurativo; se advierte una respuesta a los excesos de la mitad del siglo: Hiroshima, el Holocausto, la amenaza de la guerra nuclear y en particular la postura de Estados Unidos durante la posguerra, la creciente constricción al conformismo.” *Ibid.*, p. 335. La traducción es mía.

²³³“No me interesa la relación del color o la forma u otro. Me interesa expresar las emociones humanas fundamentales: tragedia, éxtasis...” *Ibid.*, p. 336. La traducción es mía.

vastedad, soledad, silencio e infinito²³⁴, un propósito por demás contrario al arte como objeto decorativo o en el mejor de los casos contemplativo. A diferencia de Yves Klein, Soulages no ve en el color una interpretación filosófica, en este sentido es mucho más cercano al Expresionismo abstracto que al informalismo francés —pese a que ambas corrientes se han entendido casi como sinónimos existen entre ellas diferencias que las distinguen entre sí—, Soulages como lo veremos más adelante niega el carácter existencial del negro, lo reduce a materia, como en su momento lo hiciera Rothko.

3.2 *Outrenoir* o de la estética del silencio

*Me llamo Negro... Dicen de los agonizantes que les llama la tierra, a mí me llamaba la muerte. Al principio creí que en la ciudad sólo había muerte, luego me encontré con el amor.*²³⁵

Me llamo rojo, Orhan Pamuk

La producción de la obra es un proceso que interviene en el grado estético y el poder de significación de la misma. Esta concepción del arte fue resultado de un proceso de radicalización en el que una pintura terminada no poseía el todo de su aura. El momento específico que resultó de la Segunda Guerra Mundial, el que los artistas:

encontraron sentido en practicar un tipo de experiencia en la que los juegos estéticos movilizados durante el primer tercio del siglo XX, permanecieran dentro del mundo del arte con tal de que fueran juegos que restituyeran la sensación extrema de estar lidiando con el lado trágico de la Totalidad [...] En el período comprendido entre la segunda mitad de los años cuarenta y la década de los años sesenta, el despliegue del arte tardomoderno [...] entró en proceso de cambio profundo de paradigmas²³⁶

Este cambio de paradigmas enmarcó el fin de la modernidad artística, es decir, el inicio de la contemporaneidad, de las vanguardias. Un movimiento que buscó su propia singularidad en las ruinas de una era colapsada.²³⁷ Esta búsqueda trajo consigo una fuerza innovadora en la producción artística, se intensificó con la presencia de la ciencia y la tecnología en estas nuevas formas de producción estética; este movimiento cuestionó el discurso que había sostenido al arte figurativo y en consecuencia derrumbó

²³⁴ Cfr., *Ídem*.

²³⁵ Orhan Pamuk, *Me llamo rojo* [en línea], Buenos Aires, E. Alfaguara, 2006, Dirección URL: <http://smaris.edu.ec/wp-content/uploads/2015/03/Descarga-del-libro-Me-llamo-rojo.pdf>, [Consulta: 22 de julio, 2015, 19:35 hrs.]

²³⁶ Cristina Faesler Bremer, *Pierre Soulages*, México, Museo de la Ciudad de México, 2010, p. 84.

²³⁷ *Ibid.*, p. 85.

las premisas estéticas de por lo menos más de un siglo. En este contexto aparece la obra de Soulages; una generación de artistas que llevó la abstracción más allá de lo geométrico, llegando a una gestualidad que transformó la producción de superficies, con pocos aunque variados, elementos visuales y sobre todo a un nivel de reducción en el cual el principio monocromático alcanzó un máximo de sofisticación. Los artistas en Nueva York y París comenzaron a pintar colores, monocromías, utilizaron “una política abstracta de campos de color emancipado, de contornos cromáticos duros o de acabados neutros postindustriales.”²³⁸ Lienzos caracterizados por la presencia de un fenómeno lumínico cuya esencia es el homenaje a la neutralidad. Pierre Soulages nació en Rodez, Francia, el 24 de diciembre de 1919. Se mantuvo ahí hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, fecha en la que decidió mudarse a París. En 1948 James Johnson Sweeney compró uno de sus cuadros, hecho todavía sobre papel, suceso que desencadenó su reconocimiento internacional al ser exhibido en Nueva York. Posteriormente su obra comenzó a exhibirse en los museos estadounidenses y europeos más grandes del mundo. El trabajo que Pierre Soulages hace con el negro se remonta a su infancia, cuando en hojas blancas pintaba el negro para encontrar la luz. Ya como pintor Soulages se mantuvo fiel, dejándose cautivar por la luz pictórica que descubrió en el negro. [Figura 23]

Algunos críticos de arte e historiadores lo han asociado con el *action painting*, arte gestual, o incluso con el Expresionismo abstracto. Sin embargo, Soulages no se reconoce en ninguno de estos movimientos, puesto que pretende seguir sus propios pasos. Desde antes de 1951, Soulages sabía que su encuentro con el negro determinaría su forma de relacionarse no sólo con el arte, sino con el mundo. Las obras de Soulages se caracterizan por su monumentalidad, por la presencia de la negritud que sale del cuadro y absorbe al espectador. Al respecto, Teresa del Conde menciona que Soulages no puede ser clasificado en la corriente del tachismo o informalismo, puesto que las obras de Soulages no carecen de formas; si bien el informalismo puede entenderse como la oposición a las expresiones geométricas de manera ortodoxa; esto no quiere decir que en la obra de Soulages no existan referencias geométricas.

Al igual que otros artistas, Soulages ha estado cerca de la ciencia. Su pintura es un diálogo interdisciplinario entre la física, la química y la matemática. En setenta años de carrera ha realizado más de mil quinientas obras sobre tela, seiscientas en papel, y ciento veinte estampas. Al final de la década de 1940, Pierre Soulages comenzó a ser uno de los representantes más significativos de la pintura

²³⁸*Ibid.*, p. 87.

contemporánea; al igual que otros artistas su aportación al arte no se limita a su producción, su trabajo se considera una investigación, pues fue el primero en utilizar la nogalina²³⁹. Más tarde descubrió otro material poco común en la pintura: el alquitrán, material que aligera con aguarrás y con el que pintó sobre vidrio. La pintura de Soulages es su materialidad, es la utilización de nogalina, alquitrán, óleo, tinta, tinta china, aguada, carboncillo o acrílico sobre tela, cristal, papel, brochas o espátulas que rompen las superficies, haciendo trazos delgados o profundos que alteran el negro, transluciendo el color blanco, azul, café, rojo y amarillo.

Barilli, quien considera a Soulages como un exponente del informalismo europeo, menciona: “*In Pierre Soulages [...] l'intervento dell'utensile, una lunga traccia stesa dalla spatola, si autonomizza rispetto all'intelaiatura formale, si conquista una libertà di manovra, come per una specie di action painting, che però si caratterizza per il 'tempo' estremamente lento con cui si svolge, quasi che il gravame materico della pasta ne ritardasse i movimenti.*”²⁴⁰ En su primera etapa, durante los años cincuenta se dedicó a pintar signos negros que se relacionaban con la luz sobre la tela, lo hizo por medio de fondos coloridos, azules y ocre principalmente. “Su trabajo evoluciona desde una estructuración poderosa de contrastes oscuro/claro hasta la intervención de transparencias coloreadas en una fuerte dinamización de la superficie.”²⁴¹ Mientras el negro se expandía por la superficie de la tela, el formato no paraba de crecer, la pintura se transformó en una masa que Harol Rosenberg denominó *macrografía*, la técnica de Soulages.

Fue hasta 1979 que Soulages descubrió algo *más allá del negro*; el negro era simultáneo y continuo al mismo tiempo, invadía los lienzos, la luz emergía del negro, hacía del negro otra dimensión. Así nació *Outrenoir*, la etapa más reciente en la que el negro dejaba de ser un no-color, y se convertía en todos los colores que se reflejaban a través de la luz. En sus cuadros la luz se refleja de distintas formas que depende de las texturas de la obra; a veces la pintura es extendida por una brocha con trazos o gestos amplios y lentos, otras la pintura es extendida con hojas de acero para distribuirla de manera plana y lisa. Estos efectos producen sucesos que hacen variar los colores que emergen, desde el negro, pasando por grises antracita hasta llegar al blanco. “La experimentación continua sobre la base de este no-color, este

²³⁹ Pigmento hecho con la cáscara verde de la nuez inmadura, utilizado comúnmente por los ebanistas. Soulages relata que con óleo se sentía prisionero, no lograra trazos dinámicos característicos de la caligrafía; entonces se hizo de nogalina y comenzó a experimentar con este material sobre papel.

²⁴⁰ “En Pierre Soulages [...] la intervención de utensilios, una larga huella de la espátula, se autonomiza respecto del marco formal, se conquista una libertad de maniobra, como por una especie de *action painting*, pero que se caracteriza por el ‘tiempo’ extremadamente lento con la que se desarrolla, como si el peso matérico de la pasta retardase los movimientos”. Renato Barilli, *L'arte contemporanea... op.cit.*, p. 278. La traducción es mía.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 8.

nuevo espacio mental como elemento principal de su quehacer [...] alterando superficies lisas o planas, interviniéndolas mediante surcos o grabados y controlando los distintos espesores de los materiales y sus texturas para mostrar, aunque parezca imposible y hasta contradictorio, sus estados de ánimo.”²⁴² [Figura 24]

La propuesta de Soulages es hacer que el espectador transite por la obra y por el espacio, su desplazamiento irradiará un sinnúmero de tonalidades: *Outrenoir* es un término que como su nombre lo dice va más allá del negro, se refiere a una luz reflejada, transmutada, es un negro que deja de ser negro y sombra para ser el emisor de la claridad. *Outrenoir* hace referencia a un campo mental que se encuentra más allá de la mera percepción. “En la pintura desplegada a partir de 1979, todo signo, forma o figura desaparece en beneficio de un trabajo de la superficie toda entera, en donde la organización en polípticos instauro soluciones de continuidad que contribuyen con fuerza a rimar la relación del negro con la luz.”²⁴³ De hecho Soulages, sustituyó el óleo por resinas, pues éstas le permiten alcanzar un mayor espesor, “sobre una superficie negra llana, emisora de una claridad tranquila, grava, una a una, algunas escarificaciones profundas, amplios y sensuales cortes en donde llega a inscribirse una luz viva que acentúa más su misterio”²⁴⁴

Desde el punto de vista de Alfred Pacquement y Pierre Encrevé, la obra de Soulages no representa nada más que a ella misma, pues carece de elementos figurativos, “no se refiere a nada exterior a ella misma: no es imagen, no es lenguaje. Es una cosa de tela y de pasta pigmentada producida por un sujeto para ser ofrecida, de frente, a la mirada de otros sujetos invitados a aventurarse en una relación con ella.”²⁴⁵ Sin embargo, esta manera de enfrentarse a la obra niega su complejidad, misma que se revela sólo a través de la experiencia, a través de los trazos y las líneas que forman las texturas, que para Vasili Kandinsky son la representación del movimiento, la obra se convierte en algo más que una cosa. Estas interpretaciones niegan también la capacidad simbólica del color; de hecho Soulages mismo lo negó equívocamente, pues el poder pictórico no es otro que el poder simbólico del negro. Lo dijo bien Theodor W. Adorno: “Casi nunca la imaginación de los artistas comprende por completo lo que ellos producen.”²⁴⁶

²⁴²Cristina Faesler Bremer, *Pierre Soulages... op. cit.*, p. 98.

²⁴³*Ibid.*, p. 10.

²⁴⁴*Ídem.*

²⁴⁵*Ibid.* pp. 10-11.

²⁴⁶Theodor W. Adorno, *Teoría estética... op. cit.*, p. 58.

El artista menciona: “Creo que hago pintura para que aquel que la mira —yo, como cualquier otro— pueda encontrarse, frente a ella, sólo con él mismo.”²⁴⁷ El negro como un color vinculado a la nada, al abismo y la muerte; puede considerarse como el color en el que el *ser-ahí* vive su experiencia. “El negro es anterior a la luz. Antes de la luz, el mundo y las cosas estaban en la más total oscuridad. Con la luz nacieron los colores. El negro es anterior a ellos. Anterior también a cada uno de nosotros, antes de nacer, ‘antes de ver la luz’. Estas nociones de origen están profundamente arraigadas en nosotros. ¿Es por eso que el negro nos afecta tan poderosamente?”²⁴⁸ Para Soulages, las características del color nada tiene que ver con el nombre que los identifica, las palabras no alcanzan a dar cuenta de lo que son, de su brillo, de su matiz, de su transparencia o de su opacidad:

Una pintura hecha completamente con un mismo bote de negro, por ejemplo, es un conjunto vasto y complejo. De este conjunto, dimensión, características de la superficie, dirección de trazos —si los hay—, opacidades, transparencias, matiz, reflejos del color, y su relación con lo vecino, etcétera, dependen de la luz, el ritmo, el espacio de la tela y su acción sobre el observador. Llamarlo negro es disociar el conjunto, amputarlo, reducirlo, destruirlo. Es ver con eso que tenemos en la cabeza y no con los ojos.²⁴⁹

Lo que parece ser concreto en el arte, resulta en una experiencia sensual. Pierre Soulages sabe que los nombres de los colores son representaciones abstractas que han adquirido significados convencionales, pero contingentes. Mientras que en Occidente el negro significa duelo, en otras culturas ese poder simbólico está representado por el blanco. El arte no está exento de esta variabilidad, pero el color no puede ser reducido a una forma de comunicación a un medio por el cual se expresa la forma. El poder significativo del color nace de su singularidad, del autor y de su observador. El negro es obra de arte cuando se explica en esta tríada y puede ser comprendido por medio del círculo hermenéutico, pues cambian los espectadores, las culturas y la época. Soulages relata cómo el negro lo descubrió:

Un día estaba pintando. El negro había invadido toda la superficie de la tela, sin formas, sin contrastes, sin transparencias. En este extremo vi, en cierto modo, la negación del negro. Las diferencias de texturas reflejaban la luz y de la oscuridad emanaba calidad, una luz pictórica cuyo particular poder emocional animaba mi deseo de pintar. Me gusta que este color violento incite a la interiorización. Mi instrumento no era ya el negro sino esta luz secreta surgida del negro. Tanto

²⁴⁷Pierre Soulages en Cristina Faesler Bremer, *Pierre Soulages... op. cit.*, p. 11.

²⁴⁸*Ibid.* p. 15.

²⁴⁹*Ibid.*, p. 16.

más intensas en sus reflejos cuanto emana de las más grande ausencia de luz. Me adentré en esta vía en la que siempre encuentro nuevas aperturas.²⁵⁰

Del mismo modo, relata la experiencia que surgió de este encuentro: “Me gusta la autoridad del negro, su gravedad, su evidencia, su radicalidad. Su potente poder de contraste otorga una presencia intensa a todos los colores y cuando ilumina los más oscuros, les confiere una grandeza sombría. El negro tiene insospechadas posibilidades, y atento a lo que ignoro, voy a su encuentro.”²⁵¹ Este relato muestra la complejidad de la experiencia sensible de Soulages; fue un tipo de revelación que se presentó en un instante golpeándolo con la necesidad del negro para ver la luz, una experiencia mística que lo deslumbró. Soulages suele comenzar un cuadro y terminarlo durante la misma sesión de trabajo, las imágenes mentales surgen como revelaciones que le permiten saber lo que va a pintar sobre el lienzo en un instante que se prolonga hasta la ejecución, las características de la materialidad de su pintura la obligan a ser rápida, gestual. [Figura 25]

Se cree que el negro es un color que no emite ni refleja luz; pero es lo contrario, absorbe toda la luz y claridad frente a él. Por tanto se considera acromático, es decir un no-color. Para Soulages el negro es un color en la más extensa de sus acepciones, el negro brillante o mate es un color que se muestra frío y cálido, con infinitas tonalidades grises. Fue Goethe el primero en considerar al negro desde las múltiples posibilidades de interacción entre él y la luz. El negro tiene la capacidad de reflejar la luz, de “adaptarla, esculpirla, levantar tempestades y ahondar las oscuras profundidades, acompañar ritmos y tensiones.”²⁵² Soulages aspira a una representación estética ascética, pero simbólica. En otras palabras, el autor no está interesado en ser pintor de escenarios; es pintor de estructuras, líneas de fuerza y ‘objetivaciones’, que como ha notado Alfred Pacquement, tiene la cualidad de muros.²⁵³ El ascetismo de su estética hace referencia su austeridad, sobriedad y depuración, busca lograr efectos apartados de lo superfluo o lo agradable. En la obra de Soulages el color dejó de ser un vehículo de la forma, puesto que la forma busca su lugar en el color.

Pierre Soulages se niega a utilizar nombres en sus obras que el espectador puede vincular con sus propias referencias culturales. Las fichas técnicas de sus exposiciones se limitan a proveer los aspectos técnicos

²⁵⁰*Ibid.*, pp. 17-18.

²⁵¹*Ibid.*, p. 17.

²⁵²*Ibid.*, p. 28.

²⁵³*Ibid.*, p. 29.

de su obra, como las dimensiones, materialidad y fecha. Lo anterior con el objetivo de “hacerse y deshacerse de los significados que le damos.”²⁵⁴ En las exposiciones del período *más allá del negro* Soulages podemos encontrar que las cédulas de sus pinturas no llevan el nombre de las mismas, se limitan nombrarlas como tal: “pinturas”. Por ejemplo: “Pintura 102 x 130 cm, 31 de marzo de 1997”. Esa manera de nombrar cada trabajo, pretende hacer que el espectador no encuentre referencias lingüísticas que lo lleven a preinterpretar de una u otra manera la obra, con este proceso Soulages aspira a darle simplemente la cualidad de “cosas” a su producción artística, sus obras no tendrían que representar otra cosa más que objetos. Esta práctica comenzó cerca de 1946, en una especie de “intitulación” nombra sus obras mediante la técnica en la que se realizó. “No hay títulos evocativos de referentes materiales, de ideas o emociones. Al resaltar la condición de objeto del cuadro, el artista margina su función simbólica: es cosa y no signo.”²⁵⁵ No obstante esa “cosa” se hace signo y se asocia con Soulages porque ya no es sólo muro, sino trazos y texturas que se encuentren en él, que van incluso más allá del lienzo.

Las obras de Soulages pretenden ser una respuesta a la *cosidad* de la que habló Martin Heidegger, aspiran a dejar de representar una ventana sobre el muro. No obstante la obra rebasa los límites cósicos de la no-representación, porque si bien no existen elementos figurativos que nos remitan una idea de la obra, los trazos y las texturas forman parte de la significación. En la obra de Soulages explota el movimiento contenido, las líneas dibujadas con cepillos y espátulas representan el movimiento; en este sentido, la representación se encarga de lo intangible, sólo en ese sentido la obra escapa a la representación de lo figurativo. Las obras de Soulages son muros suspendidos en el vacío con cables de acero en la sala de exposición, mientras que los muros blancos de las salas se reflejan en el *ultranegro*.

Sin título es una posibilidad que demuestra lo convencional en el nombrar, pero la manera de no-nombrar cada obra, y reducirla a una ficha técnica dice ya mucho del pintor y de su compromiso con la obra. A través de un análisis hermenéutico podemos comprender que la ficha técnica nos revela; que por ejemplo, un cuadro fue pintado en 1946, que a su vez forma parte de un año con formas específicas de acercarse a la materialidad que compone una obra, a un período de la historia del arte, en un lugar particular en un contexto específico. [Figura 25] En una ocasión, como respuesta al comentario de que sus cuadros carecían de título, el pintor afirmó:

²⁵⁴*Ibíd.*, p. 6.

²⁵⁵*Ibíd.*, p. 75.

¡Pero claro que tienen título!: Son las dimensiones de la obra, y asimismo la fecha [...] Mis títulos consisten en lo siguiente: Las dimensiones, la fecha, y el nombre del autor [...] El título para mí son las dimensiones del objeto. Pongo siempre también una fecha, para ubicarlo. Casi siempre la fecha en que los concluí, o más exactamente, en que los ‘abandoné’, la fecha en que decidí que no los tocaría más, y que no corresponde necesariamente al día que dejé de pintarlos.²⁵⁶

Sus muros se construyen desde el lienzo hasta el espacio a través del discurso que sumerge al espectador en la experiencia de negritud. Los cuadros de gran formato se presentan en instalaciones, suspendidos por hilos de acero, por eso su trabajo se encuentra cercano a la arquitectura. Soulages no se aleja del concepto tradicional de pintura. Pinta a través de “signos, impulsos, manchas, trazos abigarrados de negros intensos, pero también atmósferas, profundas y claroscuros.”²⁵⁷ Puede que el antecedente inmediato de Soulages sea Ad Reinhardt, ambos se preocuparon por conocer y descubrir las posibilidades del negro, aunque con motivos y propósitos opuestos, ambos se descubrieron ante el poder lumínico del negro.

En la primera etapa de su trabajo pictórico, Soulages se inclinó por las líneas como signo de movimiento; sin embargo, las líneas poco a poco fueron apareciendo yuxtapuestas, agrupadas en algo que constantemente evocaba ideogramas chinos, ya no eran líneas continuas, sino un conjunto de simultaneidad. El carácter gestual de los ideogramas es próximo a los trazos de Soulages, no sólo en los de la primera etapa, sino también en *Outrenoir*. Aquí se presentan como detalles de la simultaneidad, detalles dentro del conjunto, en el que las líneas rectas continúan y terminan fuera del lienzo.

Estaba pintando [...] Me sentía desgraciado, había conseguido un enorme batidillo de color negro, pensé que sería masoquismo continuar pitando y decidí irme a dormir. Cuando desperté, fui a ver la tela. Descubrí que no era el color negro el que la hacía vivir, sino el reflejo de la luz sobre las superficies negras. En las zonas rayadas la luz vibraba en las zonas lisas todo permanecía en calma. Un nuevo espacio se había creado: el de la pintura no estaba sobre el muro como en la tradición pictórica bizantina, tampoco detrás del muro, como en los cuadros con perspectiva; a partir de ese momento estaba delante de la tela, físicamente. La luz venía del cuadro hacia mí, yo estoy en el cuadro. Además, la luz sale de un color que se define por la máxima ausencia de la luz.²⁵⁸

²⁵⁶*Ibíd.*, p. 78.

²⁵⁷*Ibíd.*, p. 31.

²⁵⁸*Ibíd.*, p. 101.

De tal manera, Soulages no logra evadir la significación en su propia obra. De la luz que emana el negro emerge también la propia espiritualidad de la obra de arte; misma que nunca puede ser reducida a una «cosa»; el arte siempre es más, un “más” que sale al encuentro frente al espectador. Cuando un autor termina una obra, no es responsable de lo que su obra le diga al que la contempla, su obra deja de ser suya, pasa a ser del otro, del mundo que la contempla y se sumerge en el devenir de la comprensión, del diálogo entre horizontes y aun ahí la pintura, siendo pintura se transforma en otra cosa.

Como bien menciona Erick Castillo, en el catálogo que el Museo de Ciudad de México realizó con motivo de la segunda exposición de Soulages en México, la “densidad métrica aunada a un *statement* monocromático que hace su autocrítica por no experimentar con un color negro uniforme, dispara los poderes ocultos de la sensibilidad del pintor en los términos de lo que se llama pos-imagen, o sea, la transformación constante de la percepción que el espectador tiene de una superficie que se le revela cambiante.”²⁵⁹ Soulages, al igual que otros artistas como Rothko y Pollock, ha producido obras en las que imprimen su ciudadanía y su interioridad, su yo pintor converge con su yo ciudadano, pues los tres forman parte de su realidad circundante. La pintura de Soulages una pintura sin anécdotas, sin aparente imagen, el descubrimiento de un *ultracolor*, a un «algo» más allá, un «algo» simbólico y con múltiples significaciones, un color que se precipita y se sugiere, que nos invita a la interiorización. [Figura 26]

El negro es considerado un contracolor del blanco; en la gama cromática se encuentra en el límite entre los colores cálidos y fríos, puesto que dependiendo de su matiz o brillo se pueden ubicar en uno u otro grupo. El blanco representa la suma de todos los colores, si los colores primarios se mezclan en igual proporción se obtiene el blanco, del mismo modo que si se hace girar el círculo cromático. El negro es considerado por muchos un *no-color*, una representación de la negación. La teoría del color ubica al negro dentro de los colores fríos, porque está asociado a lo negativo, a las tinieblas. Algunas culturas consideran que el negro es color eje, el color que representa el trazo que existe entre el norte y el sur; es decir, la trascendencia. E.g., los aztecas asociaban el negro al norte, para ellos esa era la dirección del fondo del mundo, mientras que los mayas lo asociaban al sur, por ser el sur el eje del mundo.

En el mundo el negro expresa la pasividad, pero no cualquiera, sino la pasiva violencia del cosmos; como un estado de muerte consumada. En Occidente, el negro es el color que representa el duelo, se distingue

²⁵⁹*Ibid.*, p. 90.

del blanco oriental, por su profundidad abrumadora; es un duelo sin esperanza. “Como un «nada» sin posibilidades, como un «nada» muerto después de la muerte del sol, como un silencio eterno, sin porvenir, sin la propia esperanza del porvenir [...] el duelo negro es la pérdida definitiva, la caída sin retorno en la nada.”²⁶⁰ El negro es el color de la muerte, pero la muerte es siempre el preludio del nacimiento. El color negro simboliza el desprendimiento de la vanidad, la vida negada y el eros frustrado. Al mismo tiempo en otras culturas, como la egipcia y la africana, el negro simboliza el vientre de la tierra donde tiene lugar la regeneración del mundo diurno, fecundidad, pues el color de las nubes que vierten agua sobre la tierra de la tierra fértil, también negra. El negro “reviste el vientre del mundo donde, gracias a la oscuridad gestadora, opera el rojo fuego y de la sangre, símbolo de la fuerza vital”²⁶¹; es frecuente que el rojo y el negro sean complementarios simbólicamente, para J. Soustelle, el rojo y el negro pueden ser colores sustitutos. El negro para Vasili Kandinsky es:

[...] como la nada sin posibilidades, la nada muerta tras apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza. Musicalmente sería una pausa completa y definitiva tras la que comienza otro mundo porque el que cierra está terminado y realizado para siempre: el círculo está cerrado. El negro es apagado como una hoguera quemada; algo inmóvil como un cadáver, insensible e indiferente. Es como el silencio del cuerpo después de la muerte, el final de la vida. Exteriormente es el color más insonoro; junto a él cualquier color, incluso el de menor resonancia, suena con fuerza y precisión.²⁶²

El negro brillante, se vuelve cálido, surge del rojo y representa la suma de los colores. Es la negación de la que emerge una luz divina. Éste es el negro en el que Soulages descubre el *Outre noir* [Figura 27]. En la obra de arte, el negro brillante se toca con el blanco brillante, ambos como colores supremos del éxtasis, el negro brillante evoca la ardor y la juventud. En cierto sentido el negro es el color de la sustancia universal, de la materia prima, del caos original, del inferior, de la muerte. “La obra al negro hermética, que es una muerte y un retorno al caos indiferenciado, termina en la obra al blanco, y finalmente en la obra al rojo de la liberación espiritual...”²⁶³

El rojo y el negro están fuertemente vinculados porque ambos evocan la materia ígnea. En el *Diccionario de símbolos* de Chevalier, el negro es considerado como la ausencia de todo color o de cualquier ápice

²⁶⁰Jean Chevalier, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p. 747.

²⁶¹*Ídem.*

²⁶²Vasili Kandinsky, *De lo espiritual... op. cit.* pp. 73-74.

²⁶³Jean Chevalier, *Diccionario de Símbolos, op. cit.*, p. 749.

de luz: “el negro absorbe la luz, y no la devuelve”²⁶⁴; sin embargo, para Soulages, el negro siempre nos devuelve la luz. Es cierto que el negro evoca el caos, lo desconocido, es el color del universo, de la incertidumbre, la nada, el mal, la angustia, la tristeza, el hábitat del inconsciente, del abismo y lo abisal. “En cuanto evoca la nada y el caos, es decir, la confusión y el desorden, es la oscuridad de los orígenes; precede a la creación en todas las religiones.”²⁶⁵ El caos engreda el orden, es siempre la condición de posibilidad. Psíquicamente, el negro connota la opacidad y el espesamiento de la vida, su pesadez. El negro se vincula con la promesa de una vida renovada; tal como la noche entraña la aurora.

En una entrevista Michel Pastoureau declaró que el negro no sólo se encuentra ligado a la adversidad, la muerte o el pecado; por el contrario, existen otros significados del negro vinculados a la humildad, la templanza, la austeridad, un negro que se transformó con la Reforma y que represento a la autoridad, asimismo, aclaró que de la mezcla de todos los colores no se obtiene el negro, sino una especie de gris. De hecho, según Michel Pastoureau el color negro estuvo presente con poca frecuencia durante la Edad Media en el arte; sin embargo, con la Reforma los colores vivos se vieron replegados por una especie de ética de la austeridad o la prudencia, autoridades estatales y eclesiásticas se hicieron retratar de negro. También, durante la Edad Media se pensaba que el color era materia; entonces no se tenía ningún problema con la acepción del negro como color, pues había distintas materias con el color negro; sin embargo, el color al ser considerado como luz relegó al negro a ser un no-color, pues el negro carecía de luz y por tanto no podía seguir siendo considerado un color como cualquier otro. Además cuando Isaac Newton estableció un continuo de colores que por primera vez excluían al negro y al blanco, ambos colores fueron desplazados a una combinación que no tiene cabida en el espectro de luz. Para la ciencia, el color es luz entonces si el negro y el blanco no se observan en el espectro que resulta de la luz del sol a través de un prisma, no podían seguir siendo considerados como color.

Para el final del siglo XX, Soulages y otros pintores como Manet y Renoir hicieron del negro un color predominante en su obra; principalmente después de la Primera guerra mundial el negro encontró un espacio importante en la abstracción. Durante las décadas de 1920 y 1930 el negro se posicionó como un color tan importante como el azul, el rojo y el amarillo, dejó de ser considerado como un no-color puesto que la pintura reivindicó sus cualidades matéricas y lumínicas, un suceso que revirtió el uso del color, su

²⁶⁴ *Ídem.*

²⁶⁵ *Ídem.*

propia negación. El trabajo de Soulages para Michel Pastoureau, no se refiere a la monocromía en sí, sino de una:

*practica mono-pigmentaria estremamente sottile, che produce per riflesso un'infinità di immagini luminose che si interpongono tra lo spettatore e la tela. È un caso unico intutta la pittura, un caso limite e magnifico, che non ha nulla a che vedere con gli angoscianti Black Squares dell'artista minimalista Ad Reinhardt (1913-1967), quadrati neri uniformi, senza alcuna testura e privi di qualsiasi ambizione estetica.*²⁶⁶

3.3 Rojo sangre o rojo infinito

—¿Cómo podríamos comprender ese rojo que está aplicando nuestro apuesto aprendiz?
 —Una cuestión interesante —respondió el otro—, pero los colores no pueden comprenderse, se sienten.
 —Explícale la sensación del rojo a alguien que nunca lo ha visto, maestro.
 —Si lo tocáramos con la punta de un dedo sería entre el hierro y el cobre. Si lo tomáramos en la mano, quemaría. Si lo probáramos tendría un sabor pleno como de carne salada. Si nos lo lleváramos a la boca, nos la llenaría... Si oliera como una flor se parecería a una margarita, no a una rosa roja.²⁶⁷

Me llamo rojo, Orhan Pamuk

Anish Kapoor es un artista contemporáneo indio que nació en el año de 1954 en Mumbai. En 1973 se mudó a Londres para estudiar arte, lo hizo primero en el *Hornsey College of Art* y más tarde en la *Chelsea School of Art Design*. Anish Kapoor recibió una educación india-judía, pues es hijo de padre hindú y madre judía. Sin embargo, no ha querido reducir su obra a las particularidades de su origen, él considera que lo importante en su obra son las cualidades simbólicas y formales de su trabajo, “No creo en la idea del origen étnico [...]. Para mí, ser un artista español, americano o inglés viene a ser igual. Lo importante

²⁶⁶“práctica mono-pigmentaria extremadamente sutil, que produce por reflejo una inifinidad de imágenes luminosas che se interponen entre el espectador y la tela. Es un caso único en toda la pintura, un caso límite e magnífico, che non no tiene nada que ver con los angustiantes Black Squares del artista monimalista Ad Reinhardt (1913-1967), cuadros negros uniformes, sin alguna textura y carentes de cualquier ambición estética.” Michel Pastoureau, *Nero. Storia di un colore*, Milán, E. Ponte alle Grazie, 2008, p. 184. La traducción es mía.

²⁶⁷Orhan Pamuk, *Me llamo rojo*, op. cit... p. 359.

es la obra.”²⁶⁸ No obstante, su trabajo se caracteriza por la brillantez de los colores que caracterizan a la India, de la cual no se ha podido desvincular, pues tal como lo menciona Gadamer no podemos dejar de proyectar nuestras categorías en nuestro objeto de estudio. Siendo estudiante, participó en diferentes concursos y muestras, como la exposición *Art into landscape*, en 1974 en *Serpentine Gallery* de Londres. Así surgió uno de los representantes de la escultura británica, junto a otros artistas como Richard Deacon y Toni Cragg. Desde el inicio de su carrera se dedicó a experimentar con pigmentos, comenzó a crear esculturas abstractas hechas con materiales naturales como el granito, la piedra caliza, el mármol o el yeso: “Soy escultor, no tengo elección, me interesan los objetos”. En este proceso de experimentación-investigación, creó *I, 000 Names*, pieza que en el 1980 expuso en la *Galerie Patrice Alexandre*, París. Ahí empezó el éxito de Kapoor, sus obras se vendían incluso antes de ser expuestas como garantía de su trabajo artístico. En 1990, ganó el *Premio Duemila* al Mejor Artista Joven en la 44ª edición de la Bienal de Venecia, más tarde en 1991 ganó el *Premio Turner*.

Para él, una obra no debe guardar marcas de su manufactura o de su proceso de creación; debe ocupar un lugar y tener su propio valor, más allá del artista que la ha hecho, porque lo que importa es su contemplación. En 1991 decidió ir más allá de la escultura, le imprimió un carácter arquitectónico, *Descenso al limbo* necesitó que un edificio fuera construido para albergarse. Durante los primeros años de la década de 1990, Kapoor se ocupó de la dimensión de su obra, en aumentarla, en incluir al espectador en ella, en que pudiera transitar dentro de ella, en crear un espacio que remitiera al espectador a la matriz, al origen. “La escala lo es todo en escultura. No temo hacer piezas grandes pues la enormidad es una de las herramientas de la escultura. Citando a Barnett Newman, la escala es cuestión de contenido, no de tamaño. Por eso es importante tener en cuenta el significado y el sentido de una pieza que nos seduce con su poesía”.²⁶⁹ Esta búsqueda, esta inquietud fue evolucionando hasta desembocar en una de sus obras más representativas, *Marsyas*, creada para la *Tate Modern* de Londres durante 2002. En ella, Anish Kapoor establece un juego por medio de la escala humana, haciendo que las dimensiones de la obra hicieran imposible verla desde un solo ángulo, de manera que el espectador debía caminar a su alrededor. Su color rojo y su nombre, relacionado con la mitología griega, son el aspecto terrenal y, al mismo tiempo, espiritual de ese juego de contrarios que caracteriza su obra.

²⁶⁸Carrero, Marisa, “Anish Kapoor: Biografía, obras y exposiciones” [en línea], España, *Alejandra de Argos*, 24 de octubre, 2014, Dirección URL: <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/353-anish-kapoor-biografia-obras-y-exposiciones>, [Consulta: 25 de febrero, 2015, 10:00 hrs.]

²⁶⁹Fietta Jarque, “Ando en busca del no-objeto” [en línea], España, *El País*, 2 de diciembre, 2008, Dirección URL: http://elpais.com/diario/2008/12/02/cultura/1228172407_850215.html, [Consulta: 14 de mayo, 2015, 23:35 hrs.]

Luego de recibir el título como Comandante de la Orden del Imperio Británico por su contribución a las artes, en el 2003 creó *My red homeland* [Figura 28 y 29], obra en la que una enorme masa de roja lo inunda todo, mientras un rodillo arrastra la cera muy lentamente formando un enorme círculo que se crea y se destruye a la vez, en una especie de autocreación que lleva al origen. Sobre su obra dijo: “Siento que soy realmente un artista abstracto y que hago arte abstracto. Una de las condiciones de la abstracción es precisamente su idoneidad para ir hacia el principio de las cosas (...). Es por eso por lo que me interesa que los objetos se autcreen, aunque sea una ficción”²⁷⁰.

Un año después, Anish Kapoor realizó *Cloud Gate*, instalada en el *Millenium Park* de Chicago, Estados Unidos. Hecha de placas de acero inoxidable pulidas, se convierte en un arco que refleja una versión distorsionada del entorno. Después de esto, presentó diversas exposiciones internacionales sin dejar nunca de buscar nuevas formas de impactar al espectador y de alterar los espacios en los que éste se mueve. En 2006 creó *Sky mirror*, otra obra destinada al espacio público, que se situó en *Rokefeller Center*, Manhattan y que años más tarde fue trasladada a Londres. Kapoor buscaba lo mismo, proponer una reflexión acerca de la vida cotidiana, un juego entre el suelo y el cielo, “el espacio de un cielo atrapado en el centro cóncavo del espejo, mientras en la parte convexa, los transeúntes podían verse a sí mismos”²⁷¹ Anish Kapoor pasa de la piedra a la cera y de ésta al acero bruñido, creando obras de cualquier tamaño inimaginable.

Kapoor dialoga con el espacio y hace que sus obras lo hagan también, no le teme al espacio, al vacío. La obra de Kapoor sin duda, nos orilla a vivir nuevas experiencias llenas de incertidumbre. Su obra *Leviathan* [Figura 30 y 31] expuesta durante 2011 en *Grand Palais* de París, es una construcción de goma roja en forma de globos, pretende evocar al monstruo marino, amorfo, incontrolable y provocador. Los globos permitían que el visitante paseara dentro de su interior, como si hubieran sido tragados por el monstruo bíblico; desde fuera se aprecian unas esferas de gran tamaño que intentan buscar hueco entre el hierro y el vidrio del espacio arquitectónico. En su afán por investigar y experimentar con nuevos materiales y técnicas, ha colaborado con la empresa *Factum Arte* para el desarrollo de una impresora 3D en cemento que deposita este material siguiendo el escaneado de un modelo previo. En su estudio ubicado en Londres se dedica a experimentar con materiales y superficies, formas y texturas, “de todo ello emerge

²⁷⁰Ribal, Pilar, “Anish Kapoor” *El cultural*, 12 de marzo, 2010, Dirección URL: <http://www.elcultural.es/revista/arte/Anish-Kapoor/26794>, [consulta: 5 de febrero, 2015, 23:44 hrs.]

²⁷¹Marisa Carrero, “Anish Kapoor: Biografía...” *op. cit.*

eso que llaman arte”. Así como Kapoor ha realizado procesos de investigación y experimentación con el rojo y los materiales con los que trabaja; el negro es por ahora el color que lo mantiene ocupado, específicamente el *Vantablack* que según sus propias palabras:

*It's the blackest material after black holes. At the moment they can only make it the size of an A4 sheet of paper, so we are working together trying to get the scale up. But a new material brings all kinds of possibility. I've been long engaged in the idea of the void object, the object that absorbs all light, which is kind of a non-object in a way. And this material seems ready made for such a thing.*²⁷²

El *Vantablack* o negrovanta es un pigmento tan oscuro que es capaz de absorber el 99.96% de luz. Este color fue producido por la compañía *Surrey NanoSystems* localizada en Reino Unido y desarrollado con fines militares.²⁷³

Vantablack® is a super-black coating that holds the world record as the darkest man-made substance. It was originally developed for satellite-borne blackbody calibration systems, but its unique physical and optical properties have resulted in it finding widespread application. Vantablack is available in two versions, either directly applied to surfaces using vacuum-deposition technology or, in the case of Vantablack S-VIS, by spraying and then post-processing.

Vantablack absorbs virtually all incident light, making it ideally suited to addressing a host of light-suppression and light-management problems. It reflects so little light that it is often described as the closest thing to a black hole we'll ever see. With such exceptionally low levels of reflectance, Vantablack produces some startling optical effects; when it's applied to a three-dimensional object, Vantablack is so black that it becomes extremely difficult to discern any surface features, and three-dimensional objects appear to become two-dimensional.

In fact, Vantablack absorbs more than just visible light, and is equally-effective across a whole range of the spectrum that is invisible to the human eye. It is used in applications ranging from

²⁷²“Es el material más oscuro después de los agujeros negros. Por el momento sólo pueden hacerlo del tamaño de una hoja de papel A4, por lo que estamos trabajando juntos para conseguir el aumento de escala. Sin embargo, un nuevo material trae consigo todo tipo de posibilidades. He estado involucrado durante un largo tiempo en la idea del objeto vacío, el objeto que absorbe toda la luz, que es una especie de no-objeto en cierto modo. Y este material parece haberse hecho para lograr tal cosa.” Aftab, Kaleen, “Anish Kapoor: ‘I Have Nothing To Say’” [en línea], *The talks*, 15 de abril, 2015, Dirección URL: <http://the-talks.com/interviews/anish-kapoor/>, [consulta: 19 de abril, 2015, 22.35 hrs.] La traducción es mía.

²⁷³*Vid.*, Henri Neuendorf, “Anish Kapoor Angers Artists by Seizing Exclusive Rights to 'Blackest Black' Pigment” [en línea], *Artnet News*, 29 de febrero, 2016, Dirección URL: <https://news.artnet.com/art-world/anish-kapoor-vantablack-exclusive-rights-436610>, [Consulta: 03 de marzo, 2016, 18:04 hrs.]

*space-borne scientific instrumentation to luxury goods, and its ability to deceive the eye opens-up a whole range of possibilities in design.*²⁷⁴

Durante sus más de 30 años como artista Kapoor, quien acostumbra a experimentar con diversos materiales; ha dedicado un especial interés al *Vantablack* durante los últimos dos años.

*Kapoor has been working with Vantablack since 2014. It is a clever move by NanoSystems to associate their material with the greatest colourist in 21st-century art. With all due respect –not much, really– to the minor painters who are kicking up a fuss, Kapoor is an ideal artist to experiment with this freaky black. He loves deep, dark, sensual colours. In some of his most beguiling works, he fills holes and voids with colour to create the powerful illusion that you are looking at a flat surface, until you put your hand into the empty blue space. In other works, conversely, he paints the ground such an unreflecting black that it appears to be a hole leading deep into the earth.*²⁷⁵

El trabajo de Anish Kapoor no parte de la estética posmoderna de la nada, entendiendo a la estética posmoderna como el mal llamado fin del arte; por el contrario, Anish Kapoor explora sobre los caminos ya andados por el arte contemporáneo. Para Kapoor la belleza no es necesariamente un cimiento de la obra de arte, pues *“beauty is not something that is static. Beauty is always changing; our concepts of*

²⁷⁴ Vantablack® es un recubrimiento súper-negro que tiene el récord mundial como la sustancia más oscura hecha por el hombre. Fue desarrollado originalmente para sistemas de calibración de cuerpos negro a bordo de satélites, pero sus propiedades físicas y ópticas únicas han dado lugar a un sinnúmero de aplicaciones. Vantablack está disponible en dos versiones, ya sea directamente aplicado a las superficies utilizando la tecnología de deposición al vacío o, en el caso de Vantablack S-VIS, por medio de un rocío y después post-procesamiento.

Vantablack absorbe prácticamente toda la luz incidente, por lo que es ideal para hacer frente a una serie de problemas de supresión de luz y de gestión de luz. Refleja tan poca luz que se describe a menudo como lo más parecido a un agujero negro que jamás veremos. Por lo que con tales niveles excepcionalmente bajos de reflectancia, Vantablack produce algunos efectos ópticos sorprendentes; cuando se aplica a un objeto tridimensional, Vantablack es tan negro que se hace extremadamente difícil de discernir cualquier característica de la superficie, y objetos tridimensionales parecen ser de dos dimensiones.

De hecho, Vantablack absorbe más que la luz visible, y es igualmente eficaz a través de una amplia gama del espectro que es invisible para el ojo humano. Se utiliza en aplicaciones que van desde instrumentos científicos espaciales hasta artículos de lujo, y su capacidad para engañar al ojo abre toda una serie de posibilidades en el diseño.

Texto de presentación en el sitio oficial de *Surrey NanoSystems*, Dirección URL: <https://www.surreynanosystems.com/vantablack>, [Consulta: 10 de marzo, 2016, 08:23 hrs.] La traducción es mía.

²⁷⁵“Kapoor ha estado trabajando con Vantablack desde 2014. Es un movimiento inteligente de parte de NanoSystems, el asociar su material con el mayor colorista en el arte del siglo XXI. Con el debido respeto -no mucho, realmente- a los pintores de menor éxito que están haciendo un alboroto, Kapoor es un artista ideal para experimentar con este negro extraño. Él ama los colores profundos, oscuros y sensuales. En algunas de sus obras más seductoras, él llena los agujeros y huecos con el color para crear una poderosa ilusión de que uno está viendo una superficie plana, hasta que se pone la mano en el espacio vacío azul. En otras obras, por el contrario, él pinta el suelo de un negro tan poco reflejante que parece ser un agujero que lleva profundamente en la tierra.” Jonathan Jones, “Can An Artist Ever Really Own a Color?” [en línea], *The Guardian*, 29 de febrero, 2016, Dirección URL: <http://www.theguardian.com/artanddesign/shortcuts/2016/feb/29/anish-kapoor-vantablack-paint>, [Consulta: 03 de marzo de 2016, 19:50 hrs.] La traducción es mía.

beauty change all the time. They are dependent on the beholder. It is never just one thing [...] and depending on the situation, the time... It's a fragile condition and I think that is the key to recognize. Both beauty and ugliness, beauty and its opposite, are in flux."²⁷⁶ [Figura 32]

El planteamiento estético de Kapoor no se contrapone a la espiritualidad o a la metafísica, la variedad de texturas y soportes en su obra son vehículos o medios a través de los cuales expresa dicha espiritualidad; en el trabajo de Kapoor la ciencia, la técnica y la tecnología están presentes como muestra de su compromiso material con la representación. Kapoor dialoga con la ciencia, ve en ella una realidad que es necesario explorar. "La química y la investigación científica ponen a su alcance nuevos materiales, inéditos en la historia del arte, como la vaselina, material que el artista tiñe de color rojo sangre y moldea a partir de una suerte de tareas mecánicas o manuales, que de alguna manera sustituyen el efecto modelador de las manos del alfarero."²⁷⁷

La proclamación del «fin del arte» se consolidó como la máxima del arte que ya no tiene nada que decir, como la fetichización del objeto en el espacio paradójicamente sacralizado. Sin embargo, esta afirmación tiene su origen en la siguiente idea de Hegel:

Los hermosos días del arte griego y la edad de oro de la Edad Media madura han quedado atrás. Las condiciones generales del tiempo presente no son nada favorables al arte. El propio artista no sólo está desorientado y contaminado por las reflexiones que oye formular cada vez con más fuerza a su alrededor, por las opiniones y juicios corrientes sobre el arte, sino que toda nuestra cultura espiritual es tal, que aun con voluntad y decisión le resulta imposible sustraerse del mundo que se agita en torno de él y de las condiciones a las que se encuentra sujeto, a menos que rehaga su educación y se retire a su mundo de soledad en donde pueda reencontrar su paraíso perdido.

A través de todos esos vínculos el arte se ha convertido, para nosotros, en cuanto a su supremo destino, en una cosa del pasado. Por ello ha perdido lo que tenía de auténticamente verdadero y viviente, su realidad y su necesidad de otra época, y ahora se halla relegado en nuestras representaciones.²⁷⁸

Leamos con más calma esta afirmación a fin de contextualizar las palabras de Hegel. Él considera que lo bello artístico es superior a lo bello natural y no al revés como comúnmente se piensa, para Hegel la

²⁷⁶“Anish Kapoor: ‘I have nothing to say’” en *The talks, op., cit...* La traducción es mía.

²⁷⁷Fernando Francés, *My Red homeland*, Málaga, Centro de arte contemporáneo de Málaga, 2006, pp. 9-11.

²⁷⁸Georg W. Friedrich Hegel, *Lecciones de estética*, México, Coyoacán, 2015, p. 33.

belleza del arte consiste en ser una manifestación del espíritu y como tal es siempre superior a lo natural, pero para Hegel que sea superior no representa una cuestión cuantitativa sino cualitativa; es decir, participar del espíritu es participar de la verdad. A través del arte el hombre toma conciencia de lo más elevado de su espíritu. Asimismo Hegel considera que el arte al igual que la filosofía y la religión son formas de expresar lo divino, si bien la imitación de lo natural es para Hegel un fin del artista de cierta época, este fin no es más que una satisfacción primaria; es decir, el hombre imita lo natural pues pretende imitar a Dios en el ejercicio pleno de la creación; sin embargo, es justo en este punto cuando Hegel ve que el arte está obligado a dejar la imitación; debe procurar producir algo propio, algo que le sea particular en su espíritu. Para Hegel el problema de imitar radica en que las obras que pretenden reproducir una escena del mundo natural carecen de espíritu, de la libertad que implica la creación.

La imitación no puede ser la misión del arte, su misión, según Hegel, será «el despertar del alma». El contenido del arte consiste en mostrarle al alma todo lo que se le encuentra oculto, lo inefable. “Por una parte, nos procura la experiencia de la vida real, nos traslada a situaciones que nuestra experiencia personal no nos permite aprehender ni tal vez nos dejará conocer jamás, las vivencias de personas a las que representa, y merced a la parte que captamos de lo que a ellas ocurre, logramos ser capaces de comprender con mayor profundidad lo que sucede en nosotros mismos.”²⁷⁹ Como podemos leer a través de las palabras de Hegel, la misión del arte no radica en la posibilidad de conocernos a nosotros mismos, sino conocernos a través de otros, de un pleno reconocimiento de la alteridad, a través de las representaciones artísticas emergen los sentimientos más íntimos y profundos que alberga el alma humana.

Para Hegel la obra de arte es secundaria respecto de lo que ésta provoca, ya que lo provoca al alma, la despierta y en esto consiste la experiencia estética, en un despertar sensorial, perceptivo. Pero este despertar del alma no sólo se refiere a las emociones y sentimientos más sublimes, también se refiere a las emociones y sentimientos más perversos, por eso Hegel aclara que no es intención del arte despertar las más perversas de las emociones, sino es para hacer al hombre consciente de ellas, porque “las pasiones pierden fuerza desde el momento en que se convierten en objetos de representación, objetos simplemente”.²⁸⁰ Para Hegel el arte tiene una función catártica, purificadora, por tanto decir que lo bello existe para brindar placer a quien lo contempla es meramente un accidente, no su fin último.

²⁷⁹ *Ibíd.*, p. 41.

²⁸⁰ *Ibíd.*, p. 45.

También, Hegel identifica que el arte si bien no puede ser parte del trabajo mecánico tampoco puede serlo de la arbitrariedad subjetiva del artista; para resolver esta dicotomía plantea que la obra de arte es resultado del genio, entendiendo el genio como un aptitud específica que tiene lugar en producción artística, en un terreno práctico conocido como inspiración. Entendiendo el genio como una “aptitud específica”²⁸¹ Hegel menciona que únicamente puede tener lugar en la disciplina que implica cultivarlo. Otro aspecto importante que debemos tener en cuenta en nuestra lectura sobre el fin del arte es que aunque la obra de arte sea particular y específica, el tema que ésta aborda no lo es; en otras palabras las obras de arte por específicas que puedan ser hablan de sentimientos con los que los seres humanos somos capaces de identificarnos más allá de nuestros contextos y los referentes culturales con los que en un segundo momento interpretamos la obra, la existencia de la obra de arte está en su capacidad de crear puentes a través de la expresión de su espíritu, de hacer que el hombre se olvide de sí mismo y se entregue a una nueva forma de ver el mundo.

En una apuesta evidentemente fenomenológica, Hegel ve que las obras de arte deben ser contempladas desde la sensibilidad propia del espíritu y no sólo desde la perceptual. Si bien es cierto que todas las obras de arte tiene una existencia material, no es esta existencia material aquello que importa en su realización, sino a aquello que evoca su materialidad. “Lo espiritual y lo natural forman un todo indivisible, y esto constituye la particularidad de la obra de arte.”²⁸² Pero como producto del espíritu, la obra de arte es un producto -de lo que en términos de Adorno podríamos mencionar- histórico, pertenece a un pueblo, a una época y es una representación que tiene una forma específica de darse al mundo, de relacionarse con su época y su cultura, su particularidad la diferencia del resto de las obras de arte y hace imposible a cualquier estudioso que desee comprenderla ignorar su especificidad. “Lo que observamos exteriormente no posee para nosotros un valor directo: le adjudicamos un valor interior, una significación que anima su apariencia exterior.”²⁸³ De esta manera la obra de arte sólo puede existir en función de su realización, pero qué quiere decir la realización de la obra, por supuesto que no nos referimos a la forma en la que la obra fue hecha, no nos referimos al proceso que le dio lugar, sino al momento justo en el que es capaz de mostrarle al espectador una parte del mundo que creía conocer, al momento en el que la obra es capaz tocar y construir la sensibilidad de quien la observa.

²⁸¹ *Ibíd.*, p. 57.

²⁸² *Ibíd.*, p. 71.

²⁸³ *Ibíd.*, p. 79.

En la obra de Kapoor, la técnica es un puente que construyó entre la tradición y lo moderno, es posible apreciar huellas que conectan la obra con la historia de su cultura: “La forma, el color, la textura, el material, el movimiento, la tecnología aplicada, son aspectos tan clásicos en el arte como lo son también en la obra del artista.”²⁸⁴ La producción artística de Kapoor es resultado de una investigación que emprende a partir de distintos materiales. “El momento de contenido de la modernidad artística extrae su fuerza del hecho de que los procedimientos de producción material y de su organización más avanzados en cada época no se limitan al ámbito en el que surgen inmediatamente [...] Es moderno el arte que, de acuerdo con su modo de experiencia y como expresión de la crisis de la experiencia, absorbe lo que la industrialización ha creado bajo las relaciones de producción dominantes.”²⁸⁵ La obra no se limita a ser un experimento, pero es resultado de una serie de experimentos que ponen en juego la plasticidad de materiales, pigmentos y desarrollos tecnológicos, Kapoor menciona: “*I’m really interested in that as a process because the process moves you in directions that you couldn’t rationally put there.*”²⁸⁶

My red homeland evoca al espectador “a los molinos de masa de harina de los panaderos o a los amasadores de arcilla de los alfareros. Batidoras intimistas y obsesivas que amontonan los restos de su pisada en los márgenes perimetrales del recipiente como residuos de una actividad mecánica y artificial como son los de la batalla encarnizada y sangrienta”²⁸⁷. El eje que gira al centro de la vaselina delimita de manera casi infinita los restos de grasa en un juego entre el adentro y el afuera. Las texturas aportan elementos táctiles y cálidos, se yerguen como una conexión entre la forma y el espíritu, entre el sentimiento y el gesto, la identidad y el espacio.

La textura se presenta como un invento a modo de artificio que ayuda a descodificar el misterio. Lejos de hacerlo más complejo hace la función de vehículo de conexión entre el espectador y el artista, algo semejante ocurre con el color, que actúa como un código de lectura, como un sello de identidad que contribuye a definir sus parámetros estéticos. El color es un compromiso con su actitud vital, con su modo de entender el arte y la propia vida. Imprime su carácter personal, su impronta, su voluntad. Los rojos, amarillos, azules o negros crean un escenario de sensaciones profundas e intensidad verdaderamente sublime y espiritual donde el orden y la armonía se someten al dictamen del misterio.²⁸⁸

²⁸⁴Fernando Francés, *My Red... op. cit.*, p. 9.

²⁸⁵Theodor W. Adorno, *Teoría... op. cit.*, p. 53

²⁸⁶“Estoy muy interesado en eso como un proceso porque el proceso te mueve en direcciones que no podrías colocar ahí de manera racional.” “Anish Kapoor: ‘I have nothing to say’” en *The talks... op. cit.*

²⁸⁷Fernando Francés, *My Red... op. cit.*, p. 11.

²⁸⁸*Ídem.*

El rojo como una existencia que nos sale al encuentro exige del espectador un compromiso interpretativo en el que el color es un momento que antecede o posibilita la fusión de horizontes; así la textura y el color son elementos que posibilitan la comprensión del espectador. El color rojo cumple con la función de exaltar la vida, el rojo como el color de la sangre, y la sangre como vida y movimiento. En la obra de Kapoor, el encuentro con el rojo es una vida que nos interpela imponiéndonos su fuerza, su vitalidad. Si el rojo es movimiento, la vida se expresa a través de él, pero la vida sólo puede ser en plenitud en el encuentro con la finitud; es decir, en la muerte. Si los ríos desembocan en el mar, el rojo desemboca en la negritud de lo finito. Su producción artística dialoga con la ontología, su propuesta estética se ubica en la subversión de las expectativas naturales; en la contemplación observamos su dominio sobre el espacio, la forma y el color dejan de pertenecerle, se convierten en exterioridad. El ritmo entre lo universal y lo particular se establece en el ir y venir del artista como ser humano, como actor social. “En esa capacidad de permanecer en el instante, de hacer inteligible el universo desde la tierra distraída, vaciada de carne, encontramos a un autor que tensa toda su personalidad en los instantes de creación y destrucción, momentos infinitamente divisibles y diferentes.”²⁸⁹

En el trabajo de Kapoor el color le da sentido al espacio, la impersonalidad del espacio se funde con la fuerza visual del color generando una identidad. “El color hace posible la forma, y el color es la materia [...] tiene un poder transformador, es como un halo que cubre enigmáticas formas que se desintegran en tiempos infinitos [...] El color ya no es un predicado, ni un cuerpo luminoso que absorbe o refleja otro cuerpo. El color es un *ready-made*.”²⁹⁰ La obra de Kapoor exalta el carácter dinámico de la significación, las esculturas son formas que se desplazan por el espacio arquitectónico, se exceden a sí mismas ocupando los lugares vacíos de lo ausente, el color y la forma se presentan como absolutos. La significación de la obra siempre dice un poco más que solamente la subjetividad del artista, un exceso, contingencia que sólo es comprendida en la experiencia estética que presupone el encuentro de la obra y su espectador. “En *My Red Homeland*, Anish Kapoor crea una superficie pre-simbólica que remite a ese estado infantil, origen, matriz, forma-madre no modelizada [...] el individuo nunca sabe si está dentro o fuera, debajo o sobre, pero es consciente de su ‘estar’ en el mundo porque esa obra se identifica y le identifica”²⁹¹.

²⁸⁹Ángela Molina, “Anish Kapoor, la vuelta a casa” en *Anish Kapoor. My red homeland*, Málaga, Centro de arte contemporáneo de Málaga, 2006, p. 15.

²⁹⁰*Ibid.*, p. 15.

²⁹¹*Ibid.*, p. 17.

Las instalaciones de Kapoor sólo pueden entenderse por medio de la tríada: *obra-espacio-espectador*. Entre el espacio y la obra se establece una continuidad que es interrumpida por la presencia de un *ser-ahí* que la contempla, pero esta interrupción es el cumplimiento de la trascendencia. “Forma, materia y color tienen un valor sintético y una identidad infinita en el espesor de unos cuerpos que basculan entre las dualidades: cielo y tierra, materia y espíritu, visible e invisible, consciente e inconsciente, hombre y mujer, luz y oscuridad, cuerpo y mente.”²⁹²

El exceso de rojo en *My red homeland* es el color de la acción y la pasión como origen de la materia. Contrario a lo que se puede pensar, el color ya no es una afección de la forma, es una posibilidad que se rasga y se desangra en la finitud de su propia materialidad. “A la emoción de lo bello sucede la conmoción de lo sublime. Una sacudida violenta del sentido.”²⁹³ *My red homeland*, construyó un puente entre lo sublime y la insignificancia, los objetos dispuestos por el artista se encuentran preñados de un significado que exige del espectador un compromiso sensible, una masa de vaselina roja deja de ser una masa de vaselina cuando se encuentra dispuesta a hablar sobre el carácter eyecto del *ser-ahí*, un «siempre» por venir y un pasado, el rojo es un color que grita presente. Vasili Kandinsky señala respecto al rojo que “puede provocar una vibración anímica parecida a la del fuego, con el que se le asocia comúnmente. El rojo cálido quizá sea excitante, hasta el punto de que puede ser doloroso, por su parecido con la sangre. El color, en este caso, recuerda a otro agente físico que produce un efecto psíquico doloroso.”²⁹⁴

El rojo del trabajo de Kapoor no es rojo cálido, es un rojo frío en términos de Kandinsky, el rojo sangre se encuentra cercano al azul. El rojo de Anish Kapoor no es un rojo simple y llano, son muchos rojos que según Pantone van del rojo 7621C, 187C, 1805C, 193C, 7426C, 7622C, 1955C, 7427C, 7420C pasando por el rojo 200C, 201C, 202C, y llegando al rojo 194C, entre otras tonalidades, la mayoría de ellas cercanas al púrpura. En la paleta de colores de los óleos Rembrandt el rojo de Kapoor va del Rojo Permanente Medio y Oscuro, al Escarlata, Carmín, Rojo Cadmio, Rojo Cadmio Púrpura, Rojo Permanente Púrpura, L. Granza Permanente Medio y Oscuro, hasta el Carmín Tostado y el Violeta Rojo Permanente, incluso me atrevo a decir que el color más claro es el Rosa Quinacridona.

²⁹² *Ídem.*

²⁹³ *Ídem.*

²⁹⁴ Vasili Kandinsky, *De lo espiritual... op. cit.*, p. 42.

El rojo de Kapoor, es el rojo de la sangre. Lo denomino *rojo sangre*, como lo hicieron antes Fernando Francés y Michel Pastoureau. Este rojo presenta dichas variaciones según la luz con la que se observa la obra, sobre todo si el espacio museístico se encuentra iluminado con luz cálida o fría, o incluso si la luz cálida es natural o artificial. El rojo sangre es un rojo infinito como lo llamaría Kandinsky un rojo que se concibe intelectualmente. “El rojo no visto sino concebido de modo abstracto, nos da una idea, precisa e imprecisa a la vez, con un tono puramente interior y físico. Es imprecisa porque carece de un determinado matiz del tono rojo. Pero al mismo tiempo es precisa, ya que su sonido interno está desnudo, sin tendencias adicionales hacia el calor, el frío, etc., que lo delimiten.”²⁹⁵ Si observamos con detenimiento el trabajo de Kapoor podremos darnos cuenta de la fascinación del artista por el rojo, para él el rojo “*has a terrifying kind of darkness in it. I feel that one wants to open the story and not close it. I want this object to be here as if a real thing, as if a phenomena, a self-evident truth. If I make a comment about some issue, it sort of excludes the possibility of real discovery.*”²⁹⁶

El rojo representa la vida y esta interpretación va más allá de una visión occidental por el simple hecho de que encuentra en la sangre su referencia más cercana; la sangre como señal de vida hace del rojo el símbolo de lo viviente, el rojo en Kapoor habla sobre la vida como transcurrir de la sangre en el cuerpo. Le interesa de manera especial el rojo, ya que produce un tipo de oscuridad que no general el azul índigo o prusia, es según sus propias palabras el tipo de oscuridad que ves cuando cierras los ojos. El artista transgrede los límites de la forma y el color, “afirma el goce del proceso encarnado en el color. Porque todo lo que sucede, sucede en color. El color rasga la llaga, opera en el punto móvil, el punto en que la muerte se encuentra con la vida. La vuelta a casa.”²⁹⁷ El rojo como representación del origen niega el fin del arte, del arte vacío, del arte que ya no habla de la tradición; sin embargo, construye una forma específica de enunciación, es la tradición la que se grita como un momento presente. Kapoor no se limita a abstraer objetos de la vida cotidiana, construye cotidianidad a través del color, del rojo sangre que entraña vida. Si el arte es el dominio de la técnica, Kapoor sabe bien que el arte contemporáneo requiere de cierta maestría para construir objetos que no sólo dialoguen entre sí, sino que confronten al *ser-ahí* en pleno ejercicio reflexivo. [Figura 33 y 34]

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 47.

²⁹⁶ “Tiene una terrible especie de oscuridad en él. Siento que se quiere abrir la historia y no cerrarla. Quiero que este objeto esté aquí como si fuera una cosa real, como si fuera un fenómeno, una verdad evidente por sí misma. Si hago un comentario sobre algún tema, de alguna manera excluye la posibilidad de descubrimiento real”. “Anish Kapoor: ‘I have nothing to say’” en *The talks... op. cit.* La traducción es mía.

²⁹⁷ Ángela Molina, “Anish Kapoor...” *op. cit.*, p. 19.

En algunas culturas tradicionales el rojo es el primer color; de hecho distinguen dos tipos de rojo; el primero, el rojo nocturno o hembra que posee un poder de atracción centrípeta; el segundo, el diurno o macho que tiene un poder centrífugo, “remolinante como un sol, que lanza su brillo sobre todas las cosas con una potencia inmensa e irresistible.”²⁹⁸ Sin duda, el trabajo de Kapoor se encuentra estrechamente vinculado a ambas nociones, de hecho en él el rojo es un poder que emerge de la forma, en el que la textura definirá si el rojo posee en una fuerza centrípeta o centrífuga. El rojo como la noche y el día se turnan para ir al encuentro del espectador. El rojo nocturno es un color de fuego y de la tierra, maduración o regeneración, misterio escondido en la profundidad.

Según el diccionario de Jean Chevalier es el color del alma, de la libido, de la ciencia y el conocimiento prohibido a los no iniciados. El rojo es color matricial, el color que por excelencia está presente en los ritos sagrados de distintas culturas. El rojo oscuro también encierra una significación funeraria por su cercanía al color púrpura, puede considerarse que el rojo oscuro tiene una significación ambivalente que cuando se derrama significa muerte; por ejemplo, en algunas culturas se considera que la sangre menstrual representa lo impuro, ya que “al pasar de la noche uterina al día invierte su polaridad, y pasa de lo sagrado diestro a lo sagrado siniestro.”²⁹⁹ Las mujeres son intocables durante su periodo menstrual y retiradas de la comunidad con un propósito purificador.

Según *El Diccionario de Símbolos* el color rojo macho asociado al blanco y al oro adquiere una significación de la fuerza vital: “encarna el ardor y la belleza, la fuerza vital impulsiva y generosa, el eros libre y triunfante. Encarna también las virtudes guerreras”.³⁰⁰ El rojo centrífugo invade el espacio, se transforma en juventud, riqueza y amor. El rojo es el color de Dionisio y en el cristianismo es el color del Espíritu Santo, los monaguillos en el catolicismo están vestidos de rojo y blanco como representación de la frescura de amor y el deseo por Dios. El rojo para los alquimistas significa “la piedra que lleva el signo de sol, el color rojo varía del rojo encarnado al carmesí, o del rubí al de granada; la piedra filosofal es pura pues se compone por los rayos concentrados de sol, es un rojo que puro que purifica todo.”³⁰¹

El espíritu de manera recurrente aparece representado de rojo, en Roma por ejemplo, el rojo fue que predominó en la vestimenta de los generales y de la nobleza, el rojo se convirtió en un símbolo de poder supremo, Mefistófeles lleva un manto rojo de los príncipes al infierno; el valor arquetípico del rojo se

²⁹⁸Jean Chevalier, *Diccionario... op. cit.*, p. 888.

²⁹⁹*Ídem.*

³⁰⁰*Vid.*, Jean Chevalier, *Diccionario... op. cit.*, Rojo: significado.

³⁰¹*Ídem.*

equipara al de la serpiente: gola, lo identifica como un color ávido y agresivo, que muerde y engulle, gola significa una doble valencia, la líbido no diferenciada. En el extremo oriente, el rojo es el color del fuego, del sur, de la sequía, es el color de la sangre de la vida, de la belleza y la riqueza; es el color de la inmortalidad obtenida por cinabrio (sulfo rojo de mercurio). En Japón el rojo solía ser un color que sólo usaban las mujeres, simbolismo de sinceridad y dicha, designa armonía y expansión, puede significar fidelidad a la patria, origen. El rojo rubí fue considerado en la antigüedad como emblema de la fortuna, desterraba la tristeza y contrario a la connotación occidental moderna, reprimía la lujuria. En Rusia se creía que el rubí era bueno para el corazón y el cerebro ya que clarificaba la sangre.

En la tradición judía el rojo se expresa a través de «adom», un término probablemente relacionado con «dique»; es decir, sangre. En La Biblia encontramos referencias al rojo en múltiples ocasiones, e.g.: en Segunda de Reyes 3:22: “Cuando se levantaron por la mañana, y brilló el sol sobre las aguas, vieron los de Moab desde lejos las aguas rojas como sangre;” o en el libro de Isaías 1:18: “Venid luego, dice Jehová, y estemos a cuenta: si vuestros pecados fueren como la grana, como la nieve serán emblanquecidos; si fueren rojos como el carmesí, vendrán a ser como blanca lana.” O Job 16:16: “El llanto enrojece mi rostro, mis ojos sombríos reflejan la muerte”. En la India, las mujeres comprometidas o casadas portan en la frente un punto (bindi) que originalmente era trazado con la sangre y el dedo del novio o esposo de la mujer en símbolo de compromiso. Las novias se presentan el día de la ceremonia en vestimentas color rojo brillante, en símbolo de la pureza y la pasión. El rojo también ha sido llevado a la arquitectura a través de la piedra y la cerámica, pero el trabajo de Kapoor no se limita a disponer objetos en el espacio, es más bien un juego entre la obra de arte y el vacío que ésta presupone, para Barilli

*L'anglo-indiano Anish Kapoor si è [...] specializzato nei vuoti, scava cioè cavità sprofondanti nelle pareti o nei pavimenti delle gallerie, mentre col materiale estratto procura pure di confezionare come dei bioccoli, degli arricciamenti. Il positivo e il negativo rimbalzano, nelle sue sculture, evocandosi a vicenda.*³⁰²

Las obras de Kapoor son ejemplo de la dicotomía entre el vacío y el espacio transitado por materialidad y pigmento. El rojo es el color que distingue a la realeza porque simboliza riqueza y grandeza. Pese al uso que Kapoor hace del rojo, en su obra existen referencias especiales al índigo y al amarillo. El índigo se encuentra relacionado con el pavo real, su color se utiliza comúnmente para referirse a la independencia y a la brillantez; de hecho, el índigo fue un pigmento valorado por Grecia y Roma, el

³⁰²“El anglo-indio Anish Kapoor se ha especializado en el vacío, cava en las profundidades de las paredes, en los pisos de las galerías, mientras que con el material extraído procura confeccionar nuevas y etéreas formas. Positivo y negativo dialogan en sus esculturas, se evocan entre sí.” Renato Barilli, *L'arte contemporanea. op. cit.* p. 336. La traducción es mía.

índigo representa la verdad, la curación y la paz espiritual. Por su parte, el amarillo evoca fertilidad, es extraído de la cúrcuma y el azafrán, elementos presentes en la cocina india. El amarillo simboliza la santidad del matrimonio, la esperanza de la fecundidad y la bendición.³⁰³

El rojo está presente en el arte desde El Paleolítico sus pigmentos se han obtenido sobre todo de la tierra ocre con cierta facilidad, razón por la cual fue posible utilizarlo en tintas, tintes y pinturas. Aunque el rojo está presente en la naturaleza; no tiene un lugar tan predominante como el azul o el verde, esa es una de las posibles razones por las que el rojo ha tenido un papel preponderante en las manifestaciones artísticas. El rojo suele romper con el entorno, salta a la vista, es un color admirado y vinculado con el poder, en una interpretación moderna podríamos decir que eso se debe a que el rojo proviene del oro. Michel Pastoureau considera que:

El rojo fuego es la vida, el Espíritu Santo de Pentecostés, las lenguas de fuego regeneradoras que descienden sobre los apóstoles; pero es también la muerte, el infierno, las llamas de Satanás que consumen y aniquilan. El rojo sangre es la sangre que Cristo derramó, la fuerza del Salvador que purifica y santifica; pero es también la carne mancillada, los crímenes y las impurezas de los tabúes bíblicos.³⁰⁴

El rojo fue considerado por los protestantes como un color inmoral porque lo vincularon con un pasaje del Apocalipsis que se refiere a la gran prostituta de Babilonia vestida de rojo montada sobre una bestia. Lutero interpretó que Babilonia era Roma, razón por la que hubo que expulsar el rojo del templo, y el rojo de la ropa de todo cristiano. A partir del siglo XVI, los hombres dejaron de vestirse de rojo (salvo los cardenales), pero las mujeres sí podían hacerlo. De hecho, durante la Edad Media el azul era un color femenino por estar relacionado con la Virgen, el rojo connotaba la masculinidad, un signo de poder y guerra. En nuestros días, el azul es el color de la masculinidad y el rojo (o su degradación, el rosa) es un color femenino.

Otro cambio en el uso del rojo se presentó en el vestido de novia, contrario a lo que pensamos el rojo fue utilizado para el casamiento hasta finales del siglo XIX, se utilizaba el rojo sobre todo porque “el día de

³⁰³Vid., Jean Chevalier, *Diccionario... op. cit.*, Amarillo: significado.

³⁰⁴s/a, “Una nota de color” [en línea], *Página 12*, 21 de enero, 2007, Dirección URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3542-2007-01-21.html>, [Consulta: 30 de abril, 2015, 17:45 hrs.].

la boda uno se pone sus mejores ropas, y una prenda bonita y rica es necesariamente roja, porque éste es el color que mejor les sale a los tintoreros.” Sin embargo, estos usos del color rojo no lo eximen de ser ambivalente, a la par de ser el color de las novias, también era el color que distinguía a las prostitutas, ellas debían portar una prenda roja por la calle. El rojo es capaz representar las dos vertientes del amor: lo divino y el pecado de la carne.

En la actualidad, el rojo se encuentra presente en las festividades, el lujo, el espectáculo, se asocia comúnmente con el erotismo y la pasión, con lo prohibido como derivación del fuego y la sangre, la vida y la muerte. Si observamos con detenimiento el trabajo de Kapoor podremos darnos cuenta de la fascinación del artista por el rojo, para él el rojo “*has a terrifying kind of darkness in it. I feel that one wants to open the story and not close it. I want this object to be here as if a real thing, as if a phenomena, a self-evident truth. If I make a comment about some issue, it sort of excludes the possibility of real discovery.*”³⁰⁵

Deseo terminar con un fragmento de *Me llamo rojo* escrita por Orhan Pamuk en 1998, y que definitivamente nos ayuda a comprender la potencia de la vida expresada en la fluidez del rojo.

¡Qué feliz estoy de ser el rojo! Soy fogoso y fuerte; sé que llamo la atención y que no podéis resistiros a mí.

No me oculto: para mí el refinamiento no se manifiesta a través de la debilidad o de la falta de fuerza, sino a través de la decisión y la voluntad. Me expongo abiertamente. No temo a los demás colores, ni a las sombras, ni a la multitud, ni a la soledad. ¡Qué hermoso es llenar con mi fuego triunfante una superficie que me está esperando! Allí donde me extiendo, brillan los ojos, se refuerzan las pasiones, se elevan las cejas y se aceleran los corazones. Miradme: ¡qué hermoso es vivir! Contempladme: ¡qué bello es ver! Vivir es ver. Aparezco en cualquier parte. La vida comienza conmigo, todo regresa a mí, creedme.³⁰⁶

Más adelante Pamuk ilustra de manera literaria el nacimiento del color

Guardad silencio y escuchad cómo me convertí en un rojo tan prodigioso. Un maestro ilustrador que entendía de pigmentos machacó en un mortero con sus propias manos las mejores cochinillas rojas secas llegadas del lugar más cálido de la India hasta convertirlas en polvo muy fino. Preparó

³⁰⁵“tiene una terrible especie de oscuridad en ella. Siento que se quiere abrir la historia y no cerrarla. Quiero que este objeto esté aquí como si fuera una cosa real, como si fuera un fenómeno, una verdad evidente por sí misma. Si hago un comentario sobre algún tema, de alguna manera excluye la posibilidad de descubrimiento real”. “Anish Kapoor: ‘I have nothing to say’” en *The talks...* op. cit. La traducción es mía.

³⁰⁶Orhan Pamuk, *Me llamo rojo*, op., cit., p. 357.

una mezcla con cinco dracmas de aquel polvo, un dracma de planta jabonera y medio dracma de venturina, echó tres cuartillos de agua en una cazuela y puso a hervir la jabonera, luego añadió la venturina y lo mezcló todo bien. Dejó hervir la mezcla el tiempo que tardó en tomarse tranquilamente un café. Y mientras él se tomaba el café, yo me impacientaba como el niño que está próximo a nacer. Cuando el café le despejó la mente y agudizó su mirada como la de un duende, echó el polvo rojo a la cazuela y lo mezcló bien con uno de los limpios y delicados palillos que usaba para tal menester. Ahora iba a convertirme en un auténtico rojo, pero mi consistencia era tan importante... Era absolutamente necesario que el agua no hirviera en vano aunque, por supuesto, debía hervir algo. Cogió una gota del líquido con el extremo del palillo y se la puso en la uña del pulgar (los otros dedos no servían lo más mínimo). ¡Oh, qué hermoso era ser rojo! Le teñí la uña de rojo pero no me derramé como el agua por los bordes; mi consistencia era la correcta pero aún tenía grumos. Apartó la cazuela del fuego, me filtró pasándome a través de una tela limpiísima y así me hizo más puro. Luego volvió a ponerme al fuego, me hirvió dos veces más hasta hacerme bullir, añadió un poco de alumbre machacado y me dejó enfriar.³⁰⁷

El rojo representa la vida y esta interpretación va más allá de una visión occidental por el simple hecho de que encuentra en la sangre su referencia más cercana; la sangre como señal de vida hace del rojo el símbolo de lo viviente, el rojo en Kapoor habla sobre la vida como transcurrir de la sangre en el cuerpo.

³⁰⁷*Ibid.*, pp. 357-358.

Conclusión

El desplazamiento de las sociedades tradicionales a las sociedades modernas significó también el desplazamiento de lo espiritual; sin embargo, lo espiritual como una propiedad ontológica continuó presente en la vida secular, principalmente en el terreno artístico. Propiamente en la modernidad, lo espiritual no debe confundirse con lo religioso, pues al arte se le permitió integrar otras narrativas que no fuesen religiosas, pero no necesariamente menos espirituales. Principalmente el arte integró en su discurso a lo político; aunque con lo contemporáneo la representación devino abstracta; el arte no perdió fuerza discursiva, por el contrario reafirmó la legitimidad de su existencia cuando fue capaz de integrar nuevos materiales en su composición, replanteó incluso su estatuto ontológico.

El arte como uno de los relatos de la modernidad, debe ser sometido a escrutinio, pero para hacerlo no podemos partir de generalizaciones. Cualquier estudio que se precie de ser serio sólo puede hacerlo en su particularidad, a fin de saber si la condición de posibilidad en la que se presenta es motivo suficiente para distinguir la sustancia de lo accidental, el ser del ente y la verdad de la mentira. “El arte, en tanto realidad material y conformación ideológica inscrita en un cierto tiempo y cierto lugar, se ha vuelto problemático, discutible, sospechoso.”³⁰⁸ Pese a que me parece poco adecuado el uso lingüístico que algunos pensadores —como Ruiz Zamora— hacen del prefijo «post» añadiéndolo en cualquier palabra para referirse a un más allá histórico completamente incierto, debo reconocer que la etapa conceptual que se inauguró en la década de los años veinte del siglo pasado es más bien un período metafísico tal como lo menciona el autor.

Distinguir la verdad de la mentira en la producción artística nos permitirá encontrar dentro de la etapa metafísica del arte ese nihilismo exacerbado que diluye o concentra el estatuto ontológico de las obra de arte. Como señalé en la investigación, el fin del arte se refiere sólo a la disolución de los metarrelatos que legitiman estilísticamente la producción de cierta época, el fin de los metarrelatos modernos que para Lyotard o Lipovetsky supuestamente terminaron con el inicio de la posmodernidad, hizo del arte el terreno del desocultamiento. El fin del arte es “la pérdida de un relato predominante de legitimación, aunque restringido, en este caso, al dominio de la estética: «Decir que la historia terminó [...] es decir que ya no existe un linde de la historia para que las obras de arte queden fuera de ellas. Todo es posible.

³⁰⁸Manuel Ruiz Zamora, *Escritos sobre post-arte: para una fenomenología de la muerte del arte en la cultura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014, p. 12.

Todo puede ser arte...»³⁰⁹ Pero no estoy de acuerdo, incluso aunque se hubieran extinguido las narrativas que sostienen la modernidad, no todo puede o debe ser admitido como arte y si así lo fuera no debe serlo por medio de una simple afirmación categórica, sino por su capacidad de representación.

El arte contemporáneo no permanece ajeno al mundo de vida del artista, el arte no sólo es el espejo de lo social, es productor de realidades y los artistas con más lucidez lo saben, pues el arte nunca ha permanecido ajeno a los elementos extra estéticos que le dan lugar; sin embargo, actualmente y luego de que el concepto de genialidad se viera trastocado por la secularización lo extra estético no sólo se hizo tema, sino generador de arte, por lo anterior y de manera cada vez más frecuente vemos obras de arte en distintos campos del conocimiento, aquello que resulta estético no se restringe a lo artístico. Desde mi punto de vista, una obra de arte no necesita justificarse, ni legitimar su estatus pues hace algo que un simple objeto no puede hacer: replantear lo real. Como menciona Walter Benjamin en *El autor como productor*, la misión del arte no consiste en simplemente dar cuenta de lo real, sino en hacer que el espectador intervenga de manera activa en la realidad.

El genio ilustrado en la crisis de la modernidad tardía se convirtió en una especie de visionario, que ve en objetos no artísticos posibilidades infinitas de algo estético; en esto consistió la aportación del Dadaísmo, que pocos comprendieron, pero que proliferó en un mercado del arte bastante conformista. “La fuerza revolucionaria del dadaísmo consistió en poner a prueba la autenticidad del arte.”³¹⁰ El arte contemporáneo propone una forma de conocimiento a través de un ejercicio creativo que compromete al espectador, pues lo obliga a pensar en la obra, si no es que antes fue ya golpeado por ella. Aunque la filosofía hace un importante papel de acompañamiento en el arte contemporáneo y es indispensable en el estudio del arte, si una obra necesita legitimarse filosóficamente para ratificar su estatuto ontológico, me muestro recelosa. Una obra de arte produce una experiencia y ésta es de carácter sensible, incluso antecede a la palabra. Considerar una obra en cuanto tal sólo por el discurso que la sustenta como un marco de referencia intelectual a través del que estamos obligados a comprenderla es más bien una farsa. Lo que sí es cierto es que la idea de arte ha cambiado a lo largo de la historia.

La capacidad que muestra una obra de arte para dar cuenta de los problemas técnicos que la historia de su oficio, como un proceso conectado íntimamente con el devenir del conjunto de la sociedad,

³⁰⁹*Ibid.*, p. 20.

³¹⁰Walter Benjamin, *El autor como productor*, México, Itaca, 2004, p. 40.

le plantea en general, y particularmente en el caso de una tecnología y una sociedad modernas, enfrentadas a la inmanencia de un cambio radical.³¹¹

Más allá de lo político presente en el arte contemporáneo, el artista o el autor tiene, como menciona Benjamin, la responsabilidad de orientar e instruir³¹², no necesariamente sobre cosas prácticas, sino sobre una nueva manera de ver el mundo. De tal modo, el artista no es un actor que se encuentra en el éter de lo social, tiene siempre una responsabilidad incluso más allá de deber ser del arte.

Durante los dos años que comprendió este trabajo, fui testigo de la importancia de la investigación en el arte. De manera específica debo referirme a Anish Kapoor, quien hizo del *Vantablack* como un material desarrollado desde la nanotecnología un material artístico y estético. Durante el mes de febrero de 2016, Kapoor compró los derechos para que de manera exclusiva haga uso del negro más negro del mundo, ha sido severamente criticado ya que a diferencia de Yves Klein y su *International Klein Blue*, Kapoor no es el inventor del *Vantablack*. Lo anterior trajo de vuelta a la discusión si es o no pertinente limitar las posibilidades artísticas de un material a la creatividad de un solo artista, *the blackest black* no es el primer caso en la historia que pretende ser usado de manera exclusiva por un artista, Christian Furr dijo: "*I've never heard of an artist monopolising a material. Using pure black in an artwork grounds it [...] All the best artists have had a thing for pure black – Turner, Manet, Goya. This black is like dynamite in the art world.*"³¹³

Tal como lo hace Pamuk en *Me llamo Rojo*, John Logan en *Red* aborda la irracionalidad del color y sus posibilidades hipersensibles. La obra se estrenó el 3 diciembre de 2009 en Donmar Warehouse; en ella Logan recupera la intensidad con la que Mark Rothko admiraba el color por sus profundas cualidades matéricas. Junto con Yves Klein, Mark Rothko reivindicó al color como obra de arte y es por esto que he decidido detenerme un momento a reflexionar sobre el contenido de la obra ya que me resulta útil a manera de sumario recuperar algunos de sus fragmentos, e.g.:

³¹¹ Bolívar Echeverría, en Walter Benjamin, *El autor como productor*, México, E. Itaca, 2004, p. 12.

³¹² *Ibid.*, p. 49.

³¹³ "Nunca he oído hablar de un artista monopolizar el uso de un material. Usar negro puro en una obra de arte la apoya [...] Todos los mejores artistas han tenido una inclinación por el negro puro - Turner, Manet, Goya. Este negro es como dinamita en el mundo del arte." s/a, "Anish Kapoor Receives Exclusive Rights To Blackest Black In The World" [en línea], *De Zeen Magazine*, 02 de marzo, 2016, Dirección URL: <http://www.dezeen.com/2016/03/02/anish-kapoor-exclusive-rights-vantablack-blackest-black-pigment/>, [Consulta: 8 de mayo, 2016, 19:02 hrs.] La traducción es mía.

-Rothko: And red! And red! And red! –I don't even know what's that means! What does 'red' mean to me? You mean scarlet? You mean crimson? You mean plum-mulberry-magenta-burgundy-salmon-carmine-carnelian-coral? Anything but 'red!' What is RED?!...

-Ken: Red is heartbeat, red passion, red wine, red roses, red lipstick. Beets, Tulips, Peppers.

-Rothko: Arterial blood.³¹⁴

Aquí Logan nos muestra dos cosas importantes; la primera, es la relación lingüística que se establece entre el color y la idea del color; por un lado existen referencias concretas en lo cotidiano, pero por el otro, nos invita a cuestionarnos sobre lo que verdaderamente entendemos por este color; a su vez esto nos lleva a reflexionar sobre la segunda cosa, el rojo como interpretación de la realidad, con un significado cultural en el que; por ejemplo, vemos pasión. Lo importante será tener presente que el color en sí mismo rebasa la idea que tenemos de él, o bien que es simplemente nada. El rojo y el negro no son un único color, la luz hace de ellos diversas versiones de sí mismos, borgoña, bermellón, magenta, grises, blancos que rebasan los cuadros, las telas, las obras, los espacios.

En la obra de teatro, 'Rothko' expresa que uno de sus mayores miedos es que un día, la obscuridad se apropie del rojo, que éste pierda su luz y se transforme en negro. "*There is only one thing I fear in life, my friend... One day the black will swallow the red.*"³¹⁵ [Figura 35]

-Ken: Are you really scared of black?

-Rothko: No, I'm really scared of the absence of light

-Ken: Like going blind?

-Rothko: Like going dead

-Ken: And you equate the color black with death?

-Rothko: Doesn't everyone?

-Ken: I'm asking you

-Rothko: Yes, I equate the color black with the diminution of the life force

-Ken: Black means decay and darkness?

-Rothko: Doesn't it?

-Ken: Because black is the lack of red. If you will.

-Rothko: Because black is the opposite of red. Not on the spectrum, but in reality.

³¹⁴-Rothko: ¡Y rojo! ¡Y rojo! ¡Y rojo! -¡Ni siquiera sé lo que eso significa! ¿Qué significa "rojo" para mí? ¿Quieres decir escarlata? ¿Quieres decir carmesí? ¿Quieres decir ciruela-morera-magenta-burdeos-salmón-carmín-cornalina-coral? ¿Cualquier cosa menos 'rojo'? ¿Qué es rojo?...

Ken: El rojo es un latido de corazón, rojo pasión, el vino tinto, rosas rojas, lápiz labial rojo. Remolachas, tulipanes, pimientos.

-Rothko: Sangre arterial

John Logan, *Red*, op. cit., pp. 24-25. La traducción es mía.

³¹⁵"Sólo hay una cosa que temo en la vida, mi amigo... Un día el negro se tragará al rojo." *Ibíd.*, p. 28. La traducción es mía.

*-Ken: In your pictures the bold colors are the Dionysian element, kept in check by the strict geometric shapes, the Apollonian element. The bright colors are your passion, your will to survive – your ‘life force’. But if black swallows those bright colors then you lose that excess and extravagance... You have mathematics with no numbers.*³¹⁶

Leemos pues, que la relación cromática entre el negro y el rojo se encuentra excedida por sus significados. Aunque en la escala cromática no son colores complementarios, existe una estrecha relación entre ambos, la vida no puede ser entendida a través del blanco, como si los colores funcionasen de la misma forma que los antónimos, la complejidad expresiva del color le permite explorar nuevas relaciones que dialogan entre sí en la obra de arte. El negro, que parece fin, es también inicio. Cuando ‘Rothko’ menciona que el negro es carencia de rojo, lo hace asumiendo que en el negro hay muerte y pasa por alto que la muerte no es otra cosa que la condición de posibilidad de la vida.

Esta investigación no trató sobre el aspecto físico de los colores, sino de lo que se expresa a través de ellos. Especialmente del significante con el asociamos su significado; de manera que cuando decimos rojo o negro no decimos a cuál de todos los rojos y negros nos estamos refiriendo porque es a todos y a ninguno. A diferencia del artista que busca distinguir de entre todos los colores sus matices y tonalidades. El color es también una abstracción en la que depositamos socialmente un valor y un significado simbólico. “No sabemos cómo será el arte del futuro. Ningún estilo en particular constituye el punto culminante y final del arte. Cada estilo no es más que una manera válida de mirar el mundo, una vista de la montaña sagrada, que ofrece una imagen diferente desde cada lugar, pero desde todos es la misma.”³¹⁷

³¹⁶“Ken: ¿Realmente le da miedo el negro?

-Rothko: No, estoy realmente asustado de la ausencia de luz

Ken: ¿Como si se quedara ciego?

-Rothko: Como si estuviera muriendo

Ken: ¿Y equiparas el color negro con la muerte?

-Rothko: ¿Acaso no lo hace todo el mundo?

Ken: Te estoy preguntando

-Rothko: Sí, equiparo el color negro con la disminución de la fuerza de la vida

Ken: ¿El negro significa decadencia y oscuridad?

-Rothko: ¿Acaso no es así?

Ken: Porque el negro es la ausencia de color rojo. Por decirlo así.

-Rothko: Debido a que el negro es el opuesto al rojo. No en el espectro, pero en la realidad.

Ken: En sus imágenes los colores llamativos son el elemento dionisiaco, mantenido a raya por las estrictas formas geométricas, el elemento apolíneo. Los colores brillantes son tu pasión, tu voluntad de sobrevivir - tu ‘fuerza vital’. Pero si el negro se traga esos colores brillantes, entonces acabas perdiendo ese exceso y extravagancia... Tienes matemáticas sin números.” *Ibid.*, pp. 42-43. La traducción es mía.

³¹⁷Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual... op. cit.*, p. 466.

El proceso de secularización influyó de manera importante en lo que es el arte hoy, no sólo como mercancía, sino como un fenómeno que posibilita la comprensión del mundo. Actualmente considero de vital importancia que los estudios sobre el arte no se realicen por y para sí mismos, no existe tal cosa puesto que es un fenómeno antropológico en el que convergen distintas disciplinas, no sólo humanísticas. La abstracción como momento estético permitió que el color fuese más allá de los límites que le impusieron las líneas y los contornos. A los coloristas, el pigmento les reclamó su fuerza expresiva, fue así como poco a poco el color se apoderó de los lienzos, primero con el Impresionismo, luego el Fauvismo, el Expresionismo abstracto, el Neodadaísmo y más recientemente de la escultura de Kapoor. Los temas más existenciales encontraron en el color puro un espacio, el color se convirtió en experiencia, en *lebenswelt*.³¹⁸

³¹⁸Concepto desarrollado por Georg Simel y retomado por varios pensadores, especialmente por Edmund Husserl en *Investigaciones lógicas*. En el estudio fenomenológico, «mundo de vida» hace referencia al conjunto de sucesos individuales y sociales que dan sentido a la existencia. El «existente» heideggeriano tiene lugar en el *lebenswelt*. El «mundo de vida» es intersubjetivo. Dice Husserl: “es el mundo de la experiencia concreta pre-científica donde el hombre se instala, actúa, construye proyectos y se realiza como científico, como político, como creyente. Es el mundo de la experiencia cotidiana donde el Yo que filosofa posee una existencia consciente y en el que se inscriben las ciencias y los científicos. En ese mundo somos objetos entre los objetos y en el polo opuesto, sujetos egológicos ideológicamente referidos a ese mundo como quienes lo experimentan, valoran, se preocupan. Un reino en fin, de valores y metas, que no es sustituible por manifestación parcial alguna del mismo, como pretende el objetivismo científico, sino que subyace como sustrato englobante de todo acontecer y de cualquier obrar”. En Daniel Herrera Restrepo, “Husserl y el mundo de la vida”[en línea], *Franciscanum*, V. LII, Núm. 153, Enero-junio de 2010, p. 261. Dirección URL: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3703031.pdf> [Consulta: 23 de agosto, 2016, 19:54 hrs.]

Apéndice



[Figura 1]

Escultura aerostática

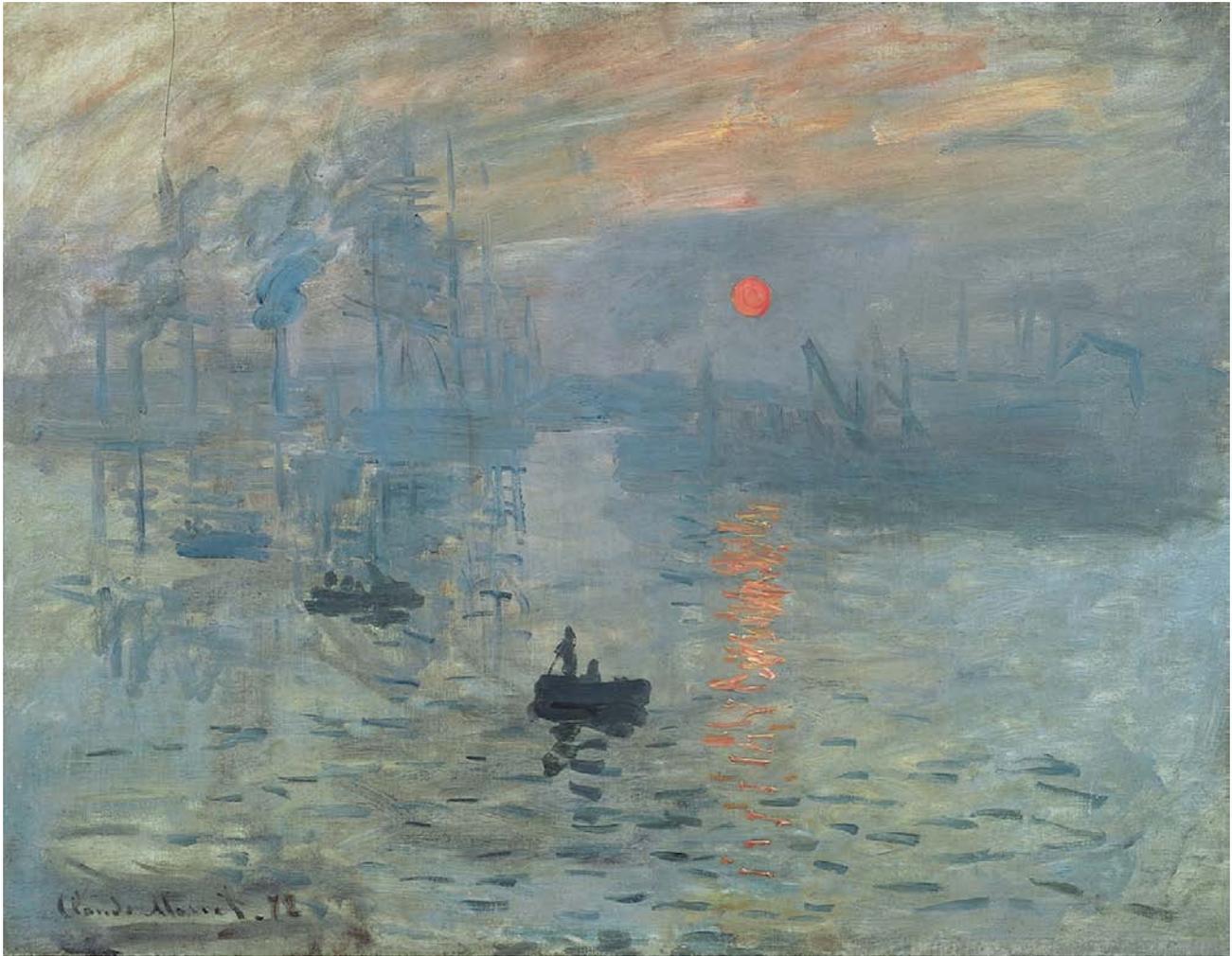
Yves Klein

Paris, 1957

s/a, “Arte coceptual” [en línea], *Astrofriedblog*, 25 de febreo de 2016, Imagen obtenida en: <https://astrofriedblog.wordpress.com/2016/02/25/arte-conceptual-2/#jp-carousel-22>. [Consulta: 10 de mayo, 2016, 14:02 hrs.]



[Figura 2]
Rueda de bicicleta
Marcel Duchamp
Año: 1913
Lugar: París
Localización: Museo de Arte Moderno, Nueva York
Fuente: Hinojosa Méndez Mercedes Alicia, dic. 2014.



[Figura 3]

Impresión, sol naciente

Oscar-Claude Monet

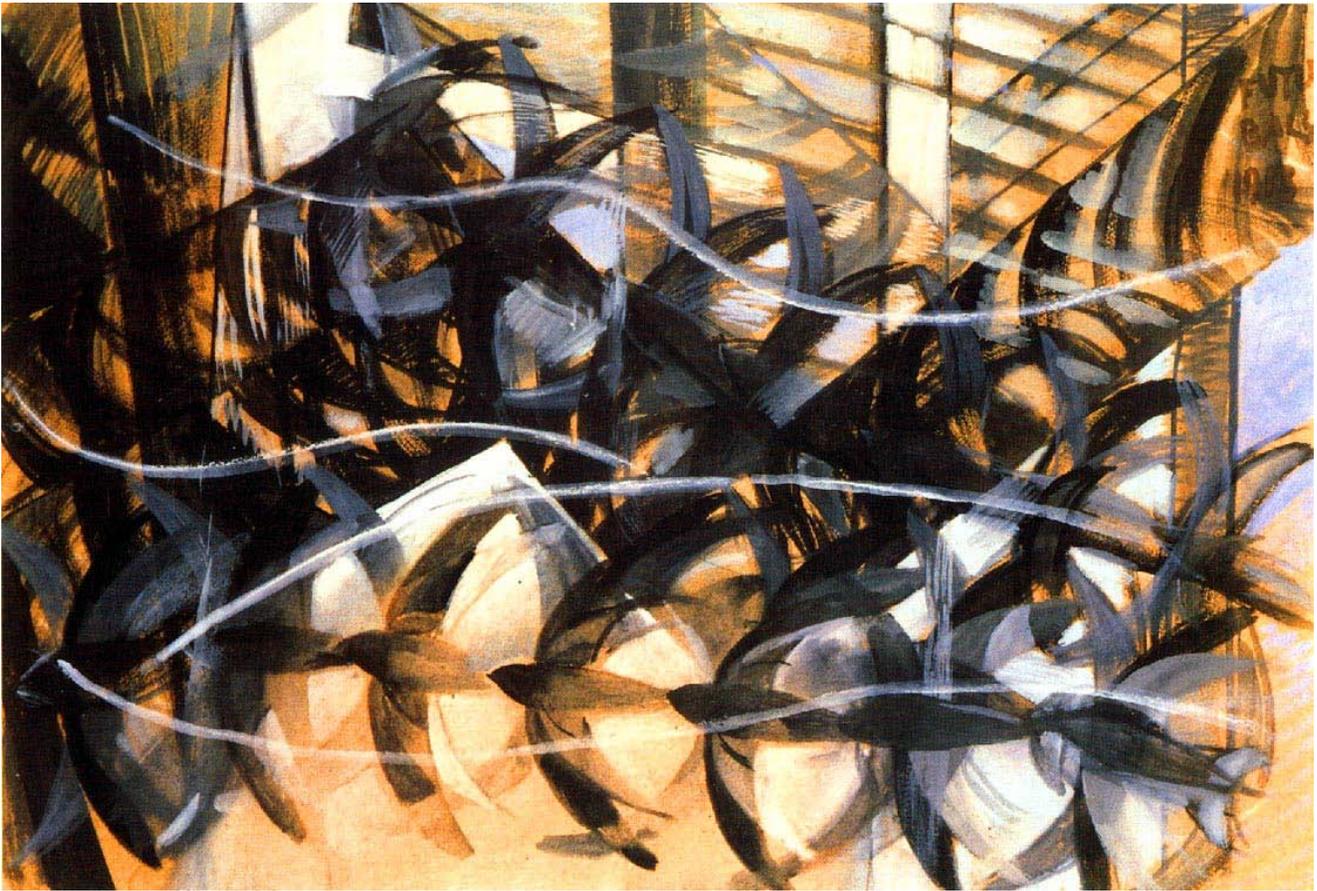
Año:1872

Localización: Museo Marmottan Monet, París.

s/a, File:Claude Monet, “Impression, soleil levant.jpg” [en línea], *Wikipedia*,

Imagen obtenida en:

https://es.wikipedia.org/wiki/Impresi%C3%B3n,_sol_naciente#/media/File:Claude_Monet,_Impression,_soleil_levant.jpg [Consulta: 10 de mayo, 2016, 14:25 hrs.]



[Figura 4]

Flight Of The Swallows

Giacomo Balla

Año: 1913

bALANelcher, “Flight Of The Swallows” [en línea], *Pictify*,

Imagen obtenida en: <http://pictify.saatchigallery.com/739664/flight-of-the-swallows-by-giacomo-balla-1913>

[Consulta: 10 de mayo, 2016, 14:42 hrs.]



[Figura 5]

Still Life With Skull

Paul Cézanne

Año: 1898

Nicolas Pioch, "Cézanne, Paul: Still Life galleria" [en línea], *WebMuseum, Paris*, 19 de septiembre de 2002, Imagen obtenida en: <https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/sl/cezanne.skull.jpg> [Consulta: 10 de mayo, 2016, 15:06 hrs.]



[Figura 6]

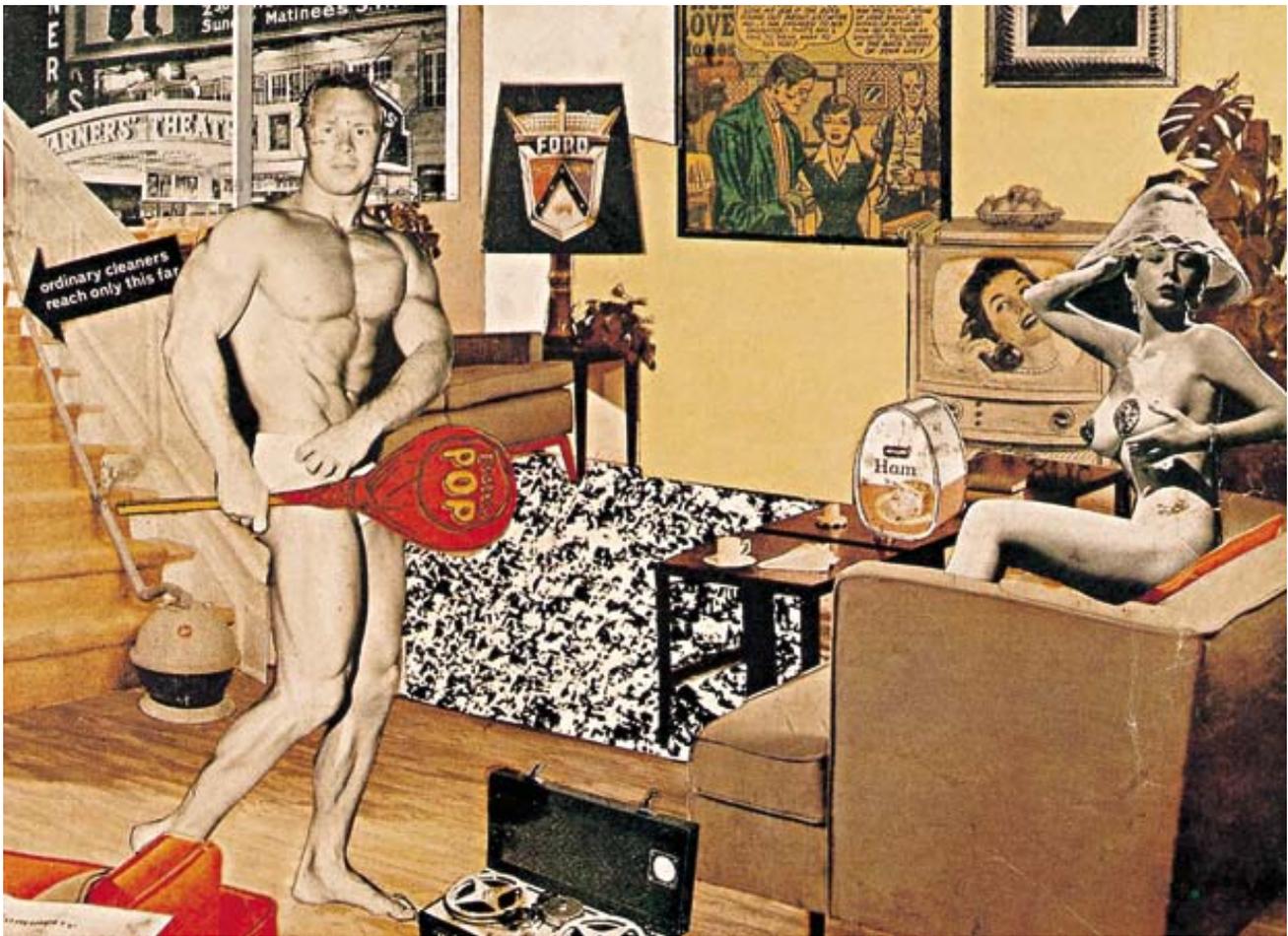
Il cenacolo

Leonardo da Vinci

Año: 1495-1497

Localización: Santa Maria delle Grazie, Milán, Italia.

Fuente: Hinojosa Méndez Mercedes Alicia, 22 de diciembre, 2015.



[Figura 7]

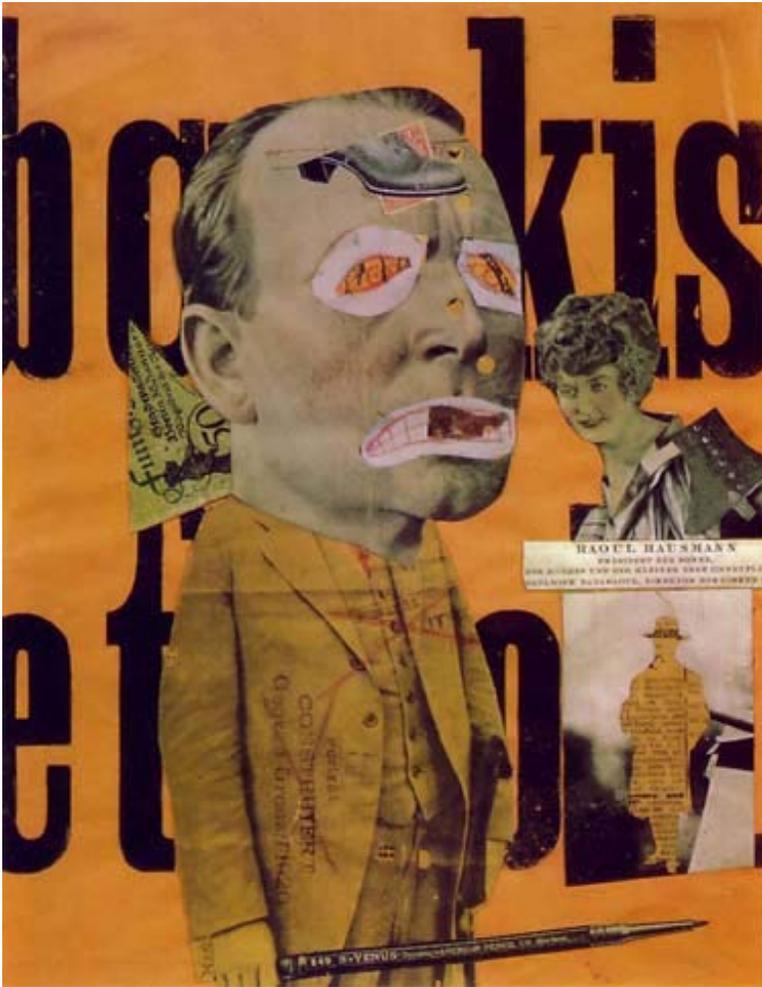
Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?

Richard Hamilton

Año: 1956

Localización: Tübingen, Alemania.

s/a, "Richard Hamilton – father of Pop Art – 1922 – 2011" [en línea], *Phaidon*, Imagen obtenida en: <http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2011/september/13/richard-hamilton-father-of-pop-art-1922-2011/>, [Consulta: 10 de mayo, 2016, 15:23 hrs.]



[Figura 8]

El Crítico de Arte

Raoul Hausmann

Año: 1919

Litografía y fotocollage en papel

32 cm x 25,5 cm

Localización: Tate Collection, Londres, Reino Unido

s/a, *iespando*, Imagen obtenida en:

<http://www.iespando.com/web/departamentos/dibujo/web/departamento/4epv/collage/hausmann3.htm> [Consulta: 10 de mayo, 2016, 15:30 hrs.]



[Figura 9]
 Allan Ekelund (productor) y Ingmar Bergman (director), (1957), *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*) [film], byn, Suecia: Svensk Filmindustri, (96 min).



[Figura 10]

Chief

Franz Kline

Año: 1950

Óleo sobre tela

148 cm x 187 cm

Localización: Museo de Arte Moderno, Nueva York, Estados Unidos

s/a, *Wikiart*, Imagen obtenida en: <http://www.wikiart.org/en/franz-kline/chief-1950>, [Consultado: 13 de agosto, 2016. 22:52 hrs.]



[Figura 11]

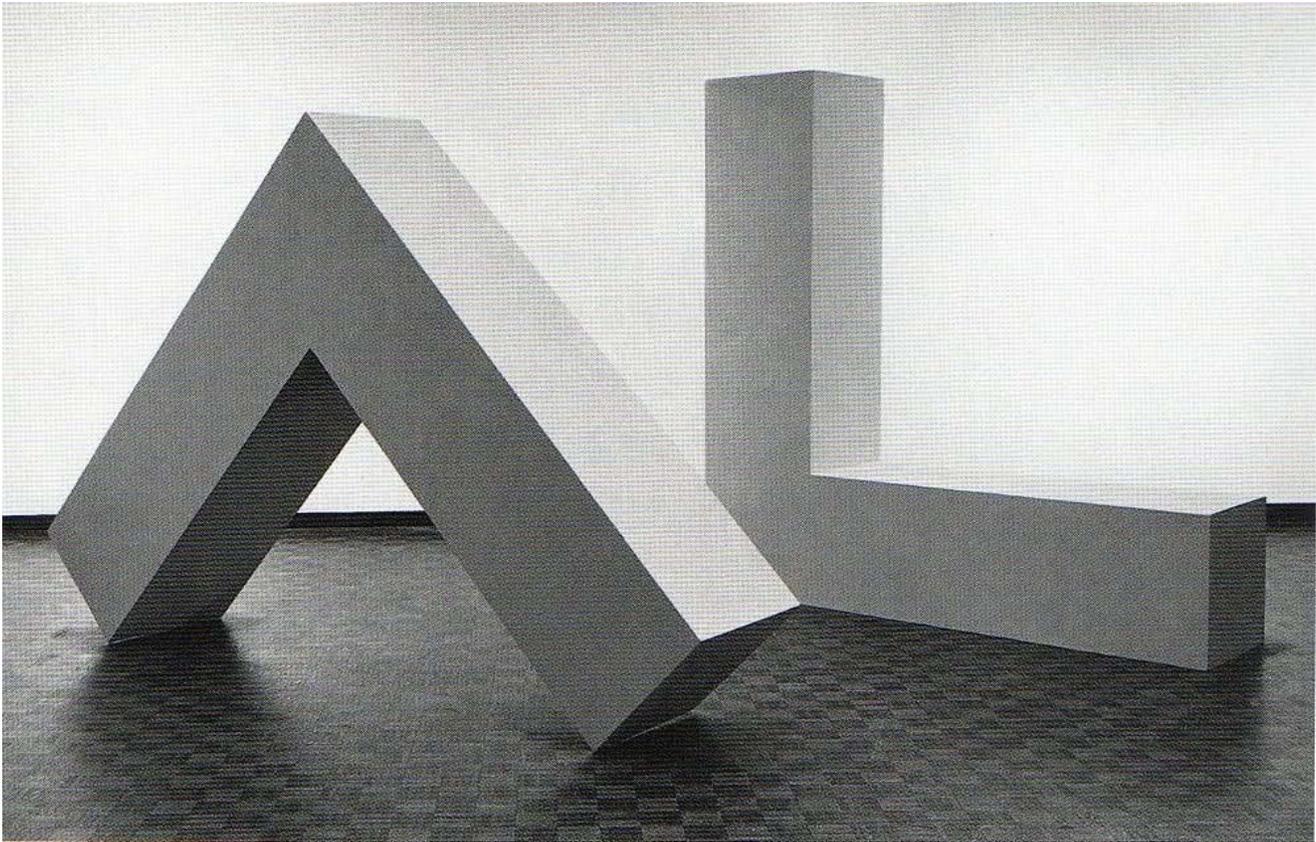
Las señoritas de Avignon

Pablo Picasso

Año: 1907

Localización: Museo de Arte Moderno, Nueva York, Estados Unidos.

Fuente: Hinojosa Méndez Mercedes Alicia, diciembre 2014.



[Figura 12]

Untitled (L-Beams),

Robert Morris

Año: 1965

s/a, "Robert Morris", *Shellfish*, 17 de agosto de 2011, Imagen obtenida en:

<http://shellfishogre.blogspot.mx/2011/08/robert-morris.html> [Consultado: 10 de mayo, 2016. 15:46 hrs.]



[Figura 13]

Campbell's Soup Cans

Andy Warhol

Año: 1962

Localización: Museo de Arte Moderno, Nueva York.

K. A. H. B., "Andy Warhol: Precursos de arte pop", *Comida, Cultura y Pintura*, 27 de marzo de 2012, Imagen obtenida en: <https://erasmusccp.wordpress.com/2012/03/27/andy-warhol-precursor-de-arte-pop/> [Consultado: 10 de mayo, 2016. 15:58 hrs.]



[Figura 14]

Igloo "If the hoar-frost grip thy tent, thou wilt give thanks when night is spent (Ezra Pound),

Mario Merz

Año: 1978

s/a, "Mario Merz", *Archieve Action*, Imagen obtenida en::

http://www.geifco.org/actionart/actionart03/entidades_03/macba/herbert/imagenes/Mario_Merz3.jpg [Consultado: 10 de mayo, 2016. 16:35 hrs.]



[Figura 15]

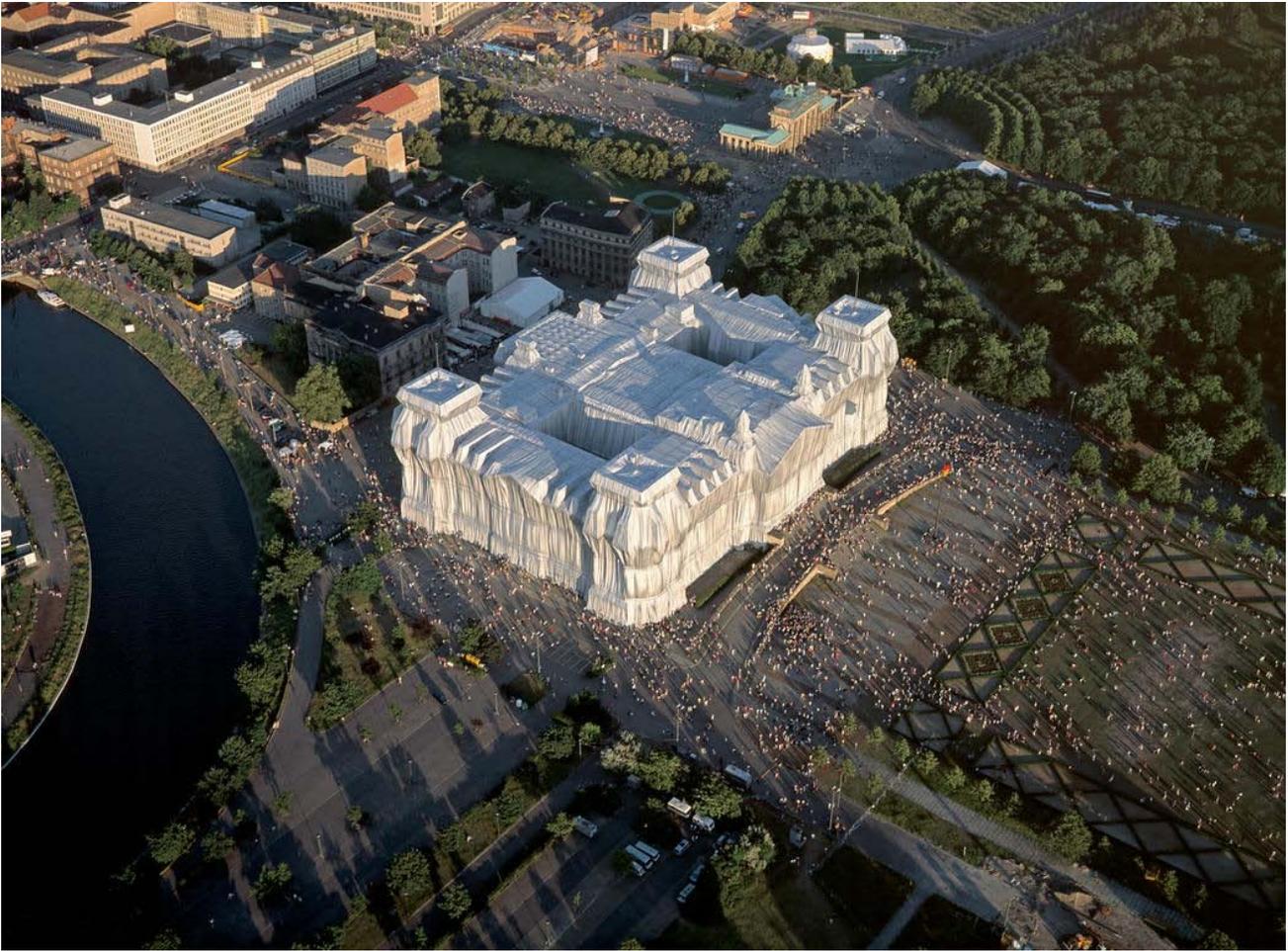
Azione sentimentale

Gina Pane

Año: 1974

Milán, Italia.

s/a, "Poetry & Performance. Ida Appelbroog, Henri Chopin, Gina Pane", *Richard Saltoun*, agosto 2013, Imagen obtenida en: <http://www.richardsaltoun.com/exhibitions/25/overview/> [Consultado: 10 de mayo, 2016. 16:48 hrs.]



[Figura 16]

Wrapped Reichstag

Christo and Jeanne-Claude

Años: 1971-95, Berlín

Wolfgang Volz, "Wrapped Reichstag", *Christo and Jeanne-Claude*, Imagen obtenida en:

<http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag#.VzJw2BXhAUE> [Consultado: 10 de mayo, 2016. 17:08 hrs.]



[Figura 17]
Pintura Núm. 201
WassilyKandinsky
Año: 1914
Localización: Museo de Arte Moderno, Nueva York
Fuente: Hinojosa Méndez Mercedes Alicia, diciembre 2014.



[Figura 18]
Estudio rojo
Henri Matisse
Año: 1911
Localización: Museo de Arte Moderno, Nueva York
Fuente: Hinojosa Méndez Mercedes Alicia, diciembre 2014.



[Figura 19]

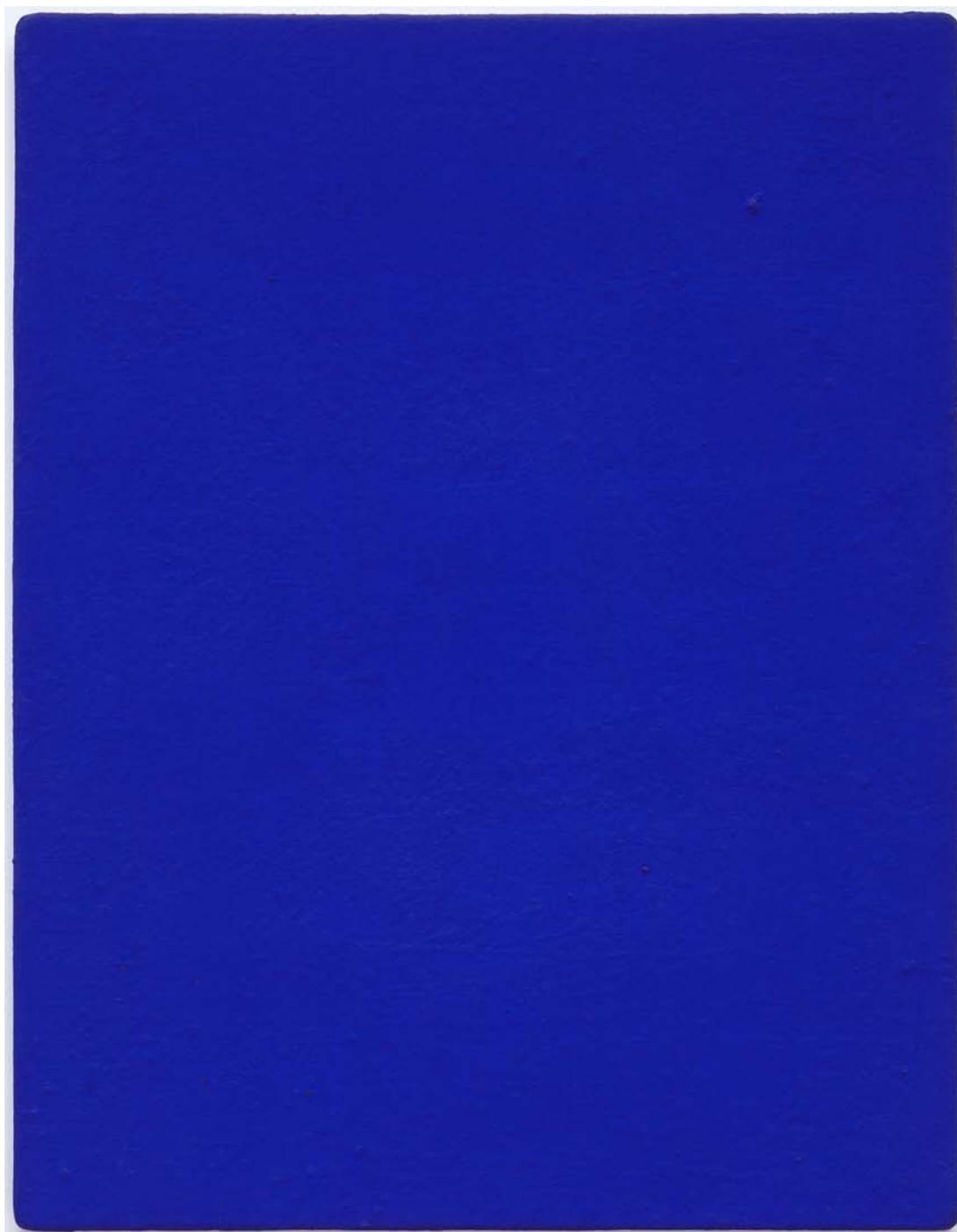
The Olive Trees

Vincent van Gogh

Año: 1889

Localización: Museo de Arte Moderno, Nueva York

Fuente: Hinojosa Méndez Mercedes Alicia, diciembre 2014.



[Figura 20]

Untitled blue monochrome (IKB 82)

Yves Klein

Año: 1959

Localización: Museo Guggenheim, Nueva York

Nancy Spector, "Yves Klein. Untitled blue monochrome (IKB 82)", *Guggenheim Museum NYC*, 1999, Imagen obtenida es: <http://www.guggenheim.org/artwork/5638> [Consultado: 10 de mayo, 2016. 17:22 hrs.]



[Figura 21]

Red abstract

Ad Reinhardt

Año: 1952

Localización: Nueva York,

José Ignacio Argote, "Ad Reinhardt (1913-1967)", *Expresionismo abstracto*

Etapas y tendencias en la Escuela de Nueva York, 01 de octubre 2010, Imagen obtenida en:

<http://asociacionceat.org/aw/1/reinhardt.htm>, [Consultado: 10 de mayo, 2016. 17:34 hrs.]



[Figura 22]

Alchemy

Jackson Pollock

Año: 1947

Localización: Museo Peggy Guggenheim

Fuente: Hinojosa Méndez Mercedes Alicia, 23 de diciembre, 2014.



[Figura 23]

Pintura 324x181cm (fragmento)

Pierre Soulages

Año: 2009

Localización: Galería Applicat-Prazan.

Faessler Bremer, Cristina, *Pierre Soulages*, México, Museo de la Ciudad de México, 2010, p.257



[Figura 24]

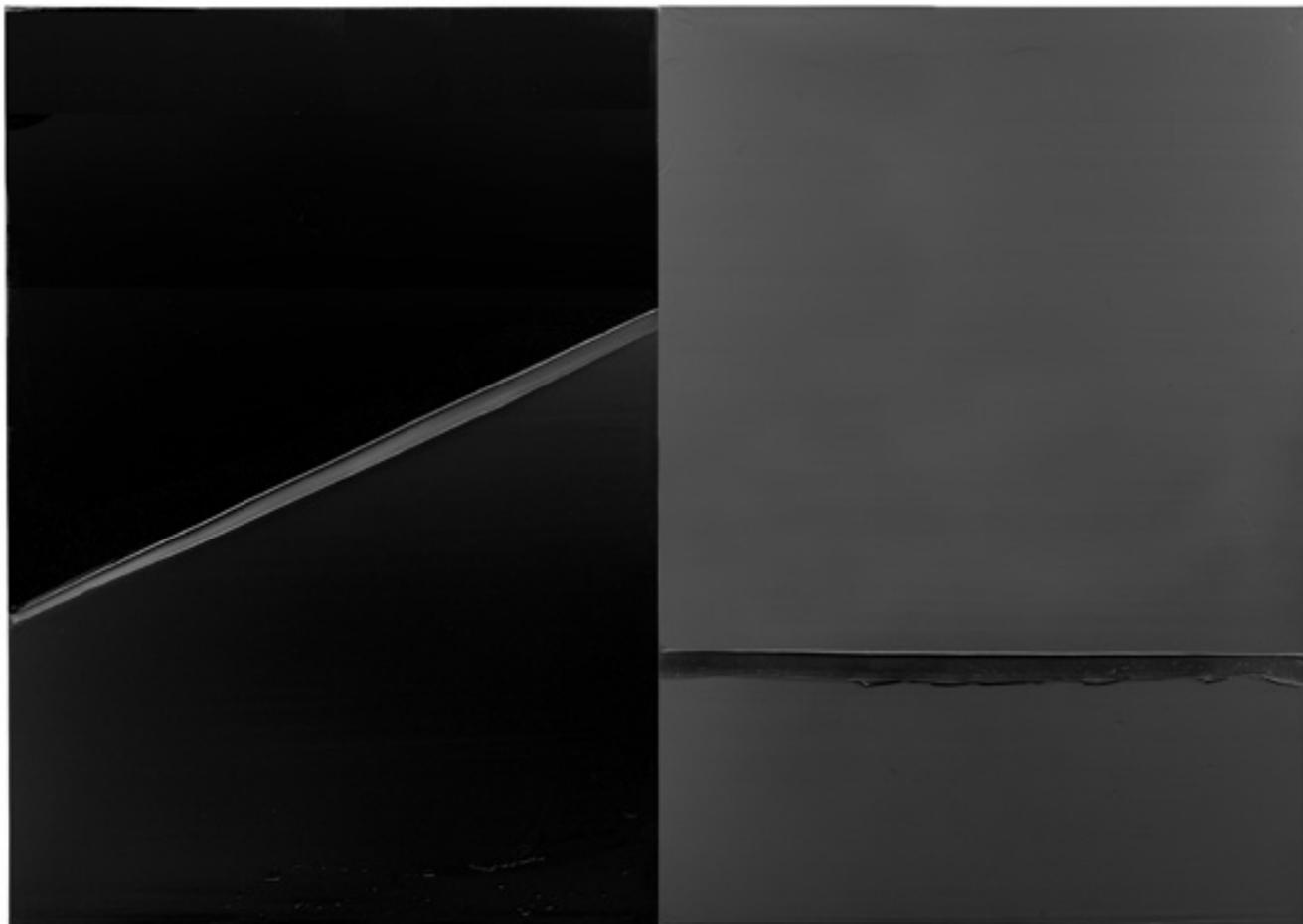
Pintura 222x157cm

Pierre Soulages

Año: 1990

Colección privada

Faesler Bremer, Cristina, *Pierre Soulages*, México, Museo de la Ciudad de México, 2010, p. 179



[Figura 25]

Pintura 222x314cm

Pierre Soulages

Año: 2008

Colección privada

Faesler Bremer, Cristina, *Pierre Soulages*, México, Museo de la Ciudad de México, 2010, p.249



[Figura 26]

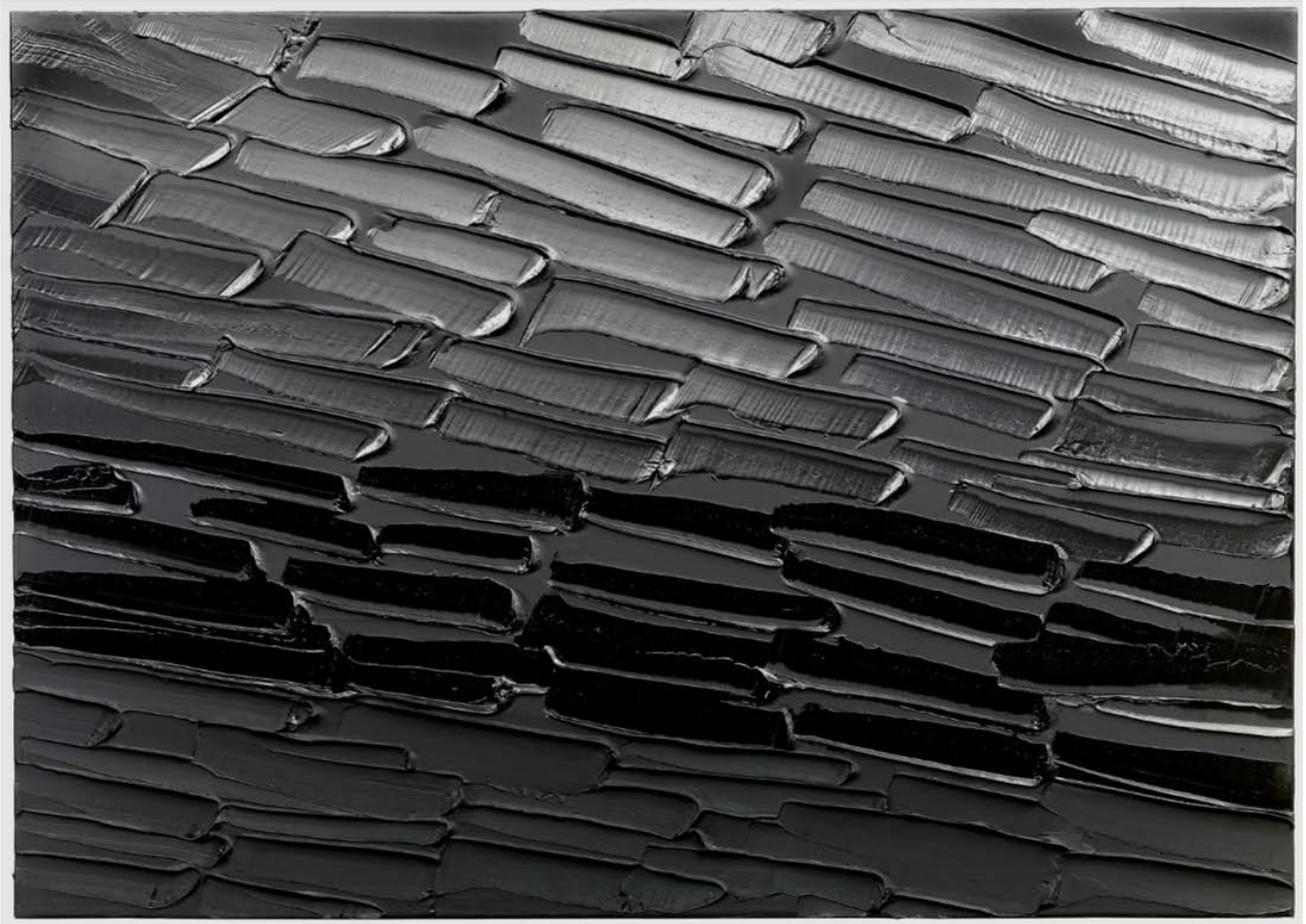
Pintura 324x181cm, 4 de enero de 2005

Pierre Soulages

Año: 2005

Colección privada

Faessler Bremer, Cristina, *Pierre Soulages*, México, Museo de la Ciudad de México, 2010, p. 240



[Figura 27]

Pintura 117x165cm, 13 de marzo de 2008

Pierre Soulages

Año: 2008

Localización: Galería Applicat-Prazan

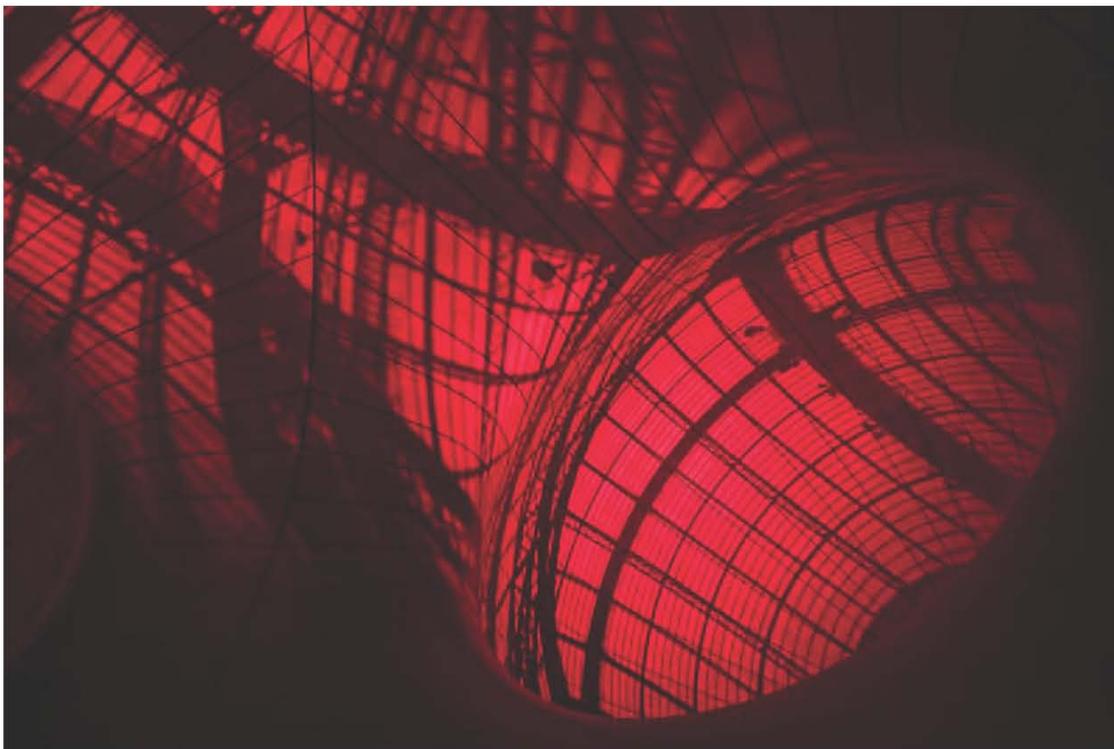
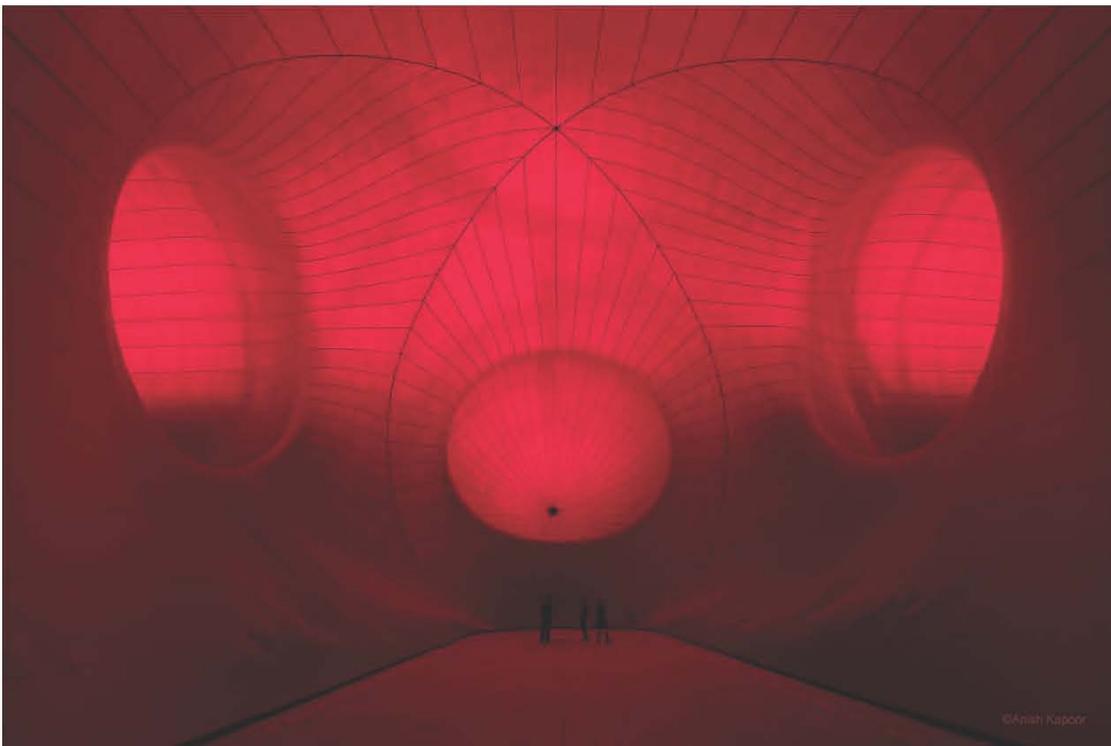
Faessler Bremer, Cristina, *Pierre Soulages*, México, Museo de la Ciudad de México, 2010, p.250



[Figura 28 y 29]
My red homeland

Anish Kapoor
Año: 2003

s/a, "Anish Kapoor", *Guggenheim Bilbao*, Imagen obtenida en: <http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/anish-kapoor/>, [Consultado: 10 de mayo, 2016. 19:46 hrs.]



[Figura 30 y 31]

Leviathan

Anish Kapoor

Año: 2011

s/a, “Leviathan”, *Anish Kapoor*, 2011, Imagen obtenida en: <http://anishkapoor.com/684/leviathan> [Consultado: 10 de mayo, 2016. 20:09 hrs.]



[Figura 32]

Sin título

Anish Kapoor.

Año: 2015

Londres

Becky Chung, "Anish Kapoor esculpe nuevas pinturas con silicona"; *The Creators Project*, 20 de marzo, 2015,

Imagen obtenida en: <http://thecreatorsproject.vice.com/es/blog/anish-kapoor-esculpe-nuevas-pinturas-con-silicona>

[Consultado: 10 de mayo, 2016. 20:28 hrs.]



[Figura 33 y 34]

Svayambh

Anish Kapoor

Año: 2007

s/a, "Anish Kapoor retrospective at the Royal Academy", *The Telegraph*, Imagen obtenida en:
<http://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/6218813/Anish-Kapoor-retrospective-at-the-Royal-Academy.html?image=1> [Consultado: 10 de mayo, 2016. 20:45 hrs.]



[Figura 35]

Negro, rojo, negro

Mark Rothko

Año: 1968

Colección Abelló

María Dolores Jiménez-Blanco, *Esquimal*, Imagen obtenida en:

http://esquimal.ucoz.com/news/rothko_sobre_rothko/2010-10-09-80 [Consultado: 10 de mayo, 2016. 21:29 hrs.]

Bibliografía

- Adorno, Theodor. W., *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2011, 508 pp.
- Alvar Ezquerro, Manuel, *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*, España, E. Vox, 1998, 1625 pp.
- Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 2005, 514 pp.
- Ayala Blanco Fernando y Salvador Mora Velázquez (coords.) *Tendencias de los grupos de poder en México*, México, UNAM, 2012.
- Amador Bech, Julio, *El significado de la obra de arte*, México, UNAM, 2008, 241 pp.
- Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza, 1998, 431 pp.
- Ball, Philip, *La invención del color*, España, Fondo de Cultura Económica, 2003, 460 pp.
- _____, *Colore: una biografía. Tra arte, storia e chimica la bellezza e i misteri del mondo del colore*, Milano, Bur Saggi, 2013, 378 pp.
- Barilli, Renato, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 2014, 397 pp.
- Bauman, Zygmunt, *Arte, ¿líquido?*, Madrid, Sequitur, 2007, 113 pp.
- Bellah, Robert N., *Religion in human evolution*, Harvard University, 2011.
- Benjamin, Walter, *El autor como productor*, México Itaca, 2004, 310 pp.
- Beristain, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2003, 520 pp.
- Blumenberg, Hans, *El mito y el concepto de realidad*, España, Herder, 2004, 126 pp.
- Casanova, José, *Genealogías de la secularización*, Barcelona, Anthropos, 2012, 478 pp.
- Cassirer, Ernst, *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, 215 pp.
- _____, *Filosofía de la formas simbólicas I*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, 310 pp.
- Chevalier, Jean, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, 1108 pp.
- Duch, Lluís, et. al., *Lluís Duch, antropología simbólica y corporeidad cotidiana*, México, UNAM, CRIM, 2008, 245 pp.
- Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1991, 100 pp.
- Faessler Bremer, Cristina, *Pierre Soulages*, México, Museo de la Ciudad de México, 2010, 371 pp.
- Ferraris, Maurizio, *Historia de la Hermenéutica*, México, Siglo XXI, 2007, 365 pp.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, Buenos Aires, Sudamericana, 1964, 2626 pp.
- Francés, Fernando, *My Red homeland*, Málaga, Centro de arte contemporáneo de Málaga, 2006, 120 pp.
- Gabriel, Markus, *Por qué no existe el mundo*, México, Océano, 2016, 247 pp.
- Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1997, 58 pp.
- _____, *Mito y razón*, España, Paidós, 2010, 133 pp.
- _____, *Verdad y Método V. I.*, Salamanca, Sígueme, 2007, 697 pp.
- Gage, John, *Colour and meaning*, Singapur, Thames and Hudson, 1999, 320 pp.
- Giddens, Anthony, *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza, 2011, 166 pp.
- Grondin, Jean, *Introducción a la hermenéutica filosófica*, Barcelona, Herder, 2002, 269 pp.
- Habermas, Jürgen y Ratzinger, Joseph Aloisius, *Entre razón y verdad. Dialéctica de la secularización*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, 55pp.
- Hegel, Georg W. Friedrich, *Lecciones de estética*, México, Coyoacán, 2015, 132 pp.
- Heidegger, Martin, *El ser y el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, 478 pp.
- _____, *Ontología: Hermenéutica de la Facticidad*, Madrid, Alianza, 2000, 154 pp.
- Kandinsky, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, México, Premia, 1989, 138 pp.
- Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, México, Taurus, 2008, 690 pp.
- Logan, John, *Red*, Londres, Oberon Books Ltd, 2009, 67 pp.
- Martínez Moro, Juan, *Crítica de la razón plástica. Método y materialidad en el arte moderno y contemporáneo*, Asturias, Trea, 2011, 311 pp.
- Menke, Christoph, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, Visor, 1997, 313 pp.
- Osborne, Peter, *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre el arte contemporáneo*, Murcia, CENDAC, 2010, 497 pp.

- Palet i Casas, Antoni, *Tratado de pintura. Color, pigmento y ensayo*, España, Universidad de Barcelona, 2002, 172 pp.
- Pastoureau, Michel, *Nero. Storia di un colore*, Milán, Ponte alle Grazie, 2008, 210 pp.
- Romero de Solís, Diego, *Variaciones sobre el color*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, 371 pp.
- Ruiz Zamora, Manuel, *Escritos sobre post-arte: para una fenomenología de la muerte del arte en la cultura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014, 245 pp.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Invitación a la estética*, México, Debolsillo, 2007, 269 pp.
- Silbermann, A., Bourdieu, P., et. al, *Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva visión, 1971, 199 pp.
- Steiner, George, *Los logócratas*, Barcelona, Siruela, 2012, 221 pp.
- Vattimo, Gianni, *La sociedad transparente*, España, Paidós, 2004, 172 pp.
- _____, *Le fine della modernità*, Italia, Garzanti, 1999, 189 pp.
- Žižek, Slavoj, *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Buenos Aires, Paidós, 2011, 432 pp.

Fuentes

- Aftab, Kaleen, “Anish Kapoor: ‘I Have Nothing To Say’” [en línea], *The talks*, 15 de abril, 2015, Dirección URL: <http://the-talks.com/interviews/anish-kapoor/>, [Consulta: 19 de abril, 2015, 22:35 hrs.]
- Cabo Villaverde, Javier, “El color del lenguaje y el lenguaje del color” [en línea], *ADEXE-Revista de Estudios e Expectativas Educativas*, Universidad de Santiago Compostela, 2001, Dirección URL: <http://www.guggenheim-bilbao.es/obras/la-gran-antropometria-azul-ant-105-2/>, [Consulta: 03 de noviembre, 2015, 21:29 hrs.]
- Carrero, Marisa, “Anis Kapoor: Biografía, obras y exposiciones” [en línea], España, *Alejandra de Argos*, 24 de octubre, 2014, Dirección URL: <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/353-anish-kapoor-biografia-obras-y-exposiciones>, [Consulta: 25 de febrero, 2015, 10:00 hrs.]
- Christoph, Menke, *La fuerza del arte, siete tesis*, [en línea], 2000, Dirección URL: <http://rsalas.webs.ull.es/rsalas/materiales/lr%20Menke%20La%20fuerza%20del%20arte.pdf> [Consulta: 15 de enero, 2015, 13:30 hrs.]
- Caputo Leiva, Orlando, “La Economía Mundial Actual y la Ciencia Económica. Algunas Reflexiones para la Discusión” [en línea], Notas presentadas al Seminario Internacional: *La Economía Mundial Contemporánea, Balance y Perspectivas*, Universidad de Puebla, agosto de 1997, pp. 1-2, Dirección URL: <http://www.redcelselfurtado.edu.mx/archivosPDF/caputo4.pdf>
- Danto, Arthur, "El final del arte" [en línea], en *El Paseante*, 1995, núm. 22-2, p. 1. Dirección URL: <http://www.ub.edu/procol/sites/default/files/EL-FINAL-DEL-ARTE-Por-Arthur-Danto.pdf> [Consulta: 25 de agosto, 2016, 17:53 hrs.]
- García Flores, José Gastón y Reyes Pérez, Omar de Jesús, “La problemática del horizonte de sentido entre la Modernidad y la Postmodernidad” [en línea], *Temas de Ciencia y Tecnología*, enero-abril, 2008, Dirección URL: <http://www.utm.mx/~temas/temas-docs/nota3t34.pdf>, [consulta: 20 de enero, 2014, 14:58 hrs.]
- Henri Neuendorf, “Anish Kapoor Angers Artists by Seizing Exclusive Rights to 'Blackest Black' Pigment” [en línea], *Artnet News*, 29 de febrero, 2016, Dirección URL: <https://news.artnet.com/art-world/anish-kapoor-vantablack-exclusive-rights-436610>, [Consulta: 03 de marzo, 2016, 18:04 hrs.]
- Herrera Restrepo, Daniel, “Husserl y el mundo de la vida” [en línea], *Franciscanum*, V. LII, Núm. 153, Enero-junio de 2010, p. 261. Dirección URL: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3703031.pdf> [Consulta: 23 de agosto, 2016, 19:54 hrs.]

Jarque, Fietta, “Ando en busca del no-objeto” [en línea], España, El País, 2 de diciembre, 2008, Dirección URL: http://elpais.com/diario/2008/12/02/cultura/1228172407_850215.html, [Consulta: 14 de mayo, 2015, 23:35 hrs.]

Jones, Jonathan, “Can An Artist Ever Really Own a Color?” [en línea], *The Guardian*, 29 de febrero, 2016, Dirección URL: <http://www.theguardian.com/artanddesign/shortcuts/2016/feb/29/anish-kapoor-vantablack-paint>, [Consulta: 03 de marzo de 2016, 19:50 hrs.]

Lafont, Isabel, “La huella azul de Yves Klein” [en línea], Madrid, *El país*, 19 de mayo, 2011, Dirección URL: http://elpais.com/diario/2011/05/19/madrid/1305804262_850215.html, [Consulta: 29 de agosto, 2015, 15:02 hrs.]

Orhan Pamuk, *Me llamo rojo* [en línea], Buenos Aires, E. Alfaguara, 2006, Dirección URL: <http://smaris.edu.ec/wp-content/uploads/2015/03/Descarga-del-libro-Me-llamo-rojo.pdf>, [Consulta: 22 de julio, 2015, 19:35 hrs.]

Ribal, Pilar, “Anish Kapoor” *El cultural*, 12 de marzo, 2010, Dirección URL: <http://www.elcultural.es/revista/arte/Anish-Kapoor/26794>, [consulta: 5 de febrero, 2015, 23:44 hrs.]

s/a, “Anish Kapoor Receives Exclusive Rights To Blackest Black In The World” [en línea], *De Zeen Magazine*, 02 de marzo, 2016, Dirección URL: <http://www.dezeen.com/2016/03/02/anish-kapoor-exclusive-rights-vantablack-blackest-black-pigment/>, [Consulta: 8 de mayo, 2016, 19:02 hrs.]

s/a, “La gran antropometría azul” [en línea], Guggenheim Bilbao, Dirección URL: <http://www.guggenheim-bilbao.es/obras/la-gran-antropometria-azul-ant-105-2/>, [Consulta: 03 de noviembre, 2015, 21:29 hrs.]

s/a, “Una nota de color” [en línea], *Pagina 12*, 21 de enero, 2007, Dirección URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3542-2007-01-21.html>, [Consulta: 30 de abril, 2015, 17:45 hrs.]

Texto de presentación en el sitio oficial de *Surrey NanoSystems*, Dirección URL: <https://www.surreynanosystems.com/vantablack>, [Consulta: 10 de marzo, 2016, 08:23 hrs.]

Referencia fílmica

Allan Ekelund (productor) y Ingmar Bergman (director), (1957), *El séptimo sello (Det sjunde inseglet)* [film], byn, Suecia: Svensk Filmindustri, (96 min).

Referencias fotográficas

Balla, Giacomo, *Flight Of The Swallows*, 1913.

bALANelcher, “Flight Of The Swallows” [en línea], Pictify,

Imagen obtenida en: <http://pictify.saatchigallery.com/739664/flight-of-the-swallows-by-giacomo-balla-1913>

Cézanne, Paul, *Still Life With Skull*, 1898.

Nicolas Pioch, “Cézanne, Paul: Still Life galleria” [en línea], WebMuseum, Paris, 19 de septiembre de 2002,

Imagen obtenida en: <https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/sl/cezanne.skull.jpg>

Christo and Jeanne-Claude, *Wrapped Reichstag*, Berlín, 1971-95.

Wolfgang Volz, “Wrapped Reichstag”, Christo and Jeanne-Claude, Imagen obtenida en:

<http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag#.VzJw2BXhAUE>

da Vinci, Leonardo, *Il cenacolo*, 1495-1497.

Localización: Santa Maria delle Grazie, Milán, Italia.

Fuente: Hinojosa Méndez Mercedes Alicia, 22 de diciembre, 2015.

Duchamp, Marcel, *Rueda de bicicleta*, Paris, 1913.

Localización: Museo de Arte Moderno, Nueva York

Fuente: Hinojosa Méndez Mercedes Alicia, dic. 2014.

Hamilton, Richard, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956,

Localización: Tübingen, Alemania.

s/a, "Richard Hamilton – father of Pop Art – 1922 – 2011" [en línea], Phaidon, Imagen obtenida en:

<http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2011/september/13/richard-hamilton-father-of-pop-art-1922-2011/>,

Hausmann, Raoul, *El Crítico de Art*, 1919, Litografía y fotocollage en papel, 32 cm x 25,5 cm,

Localización: Tate Collection, Londres, Reino Unido.

s/a, iespando, Imagen obtenida en:

<http://www.iespando.com/web/departamentos/dibujo/web/departamento/4epv/collage/hausmann3.htm>

Kandinsky Wassily, *Pintura Núm. 201*, 1914.

Localización: Museo de Arte Moderno, Nueva York

Fuente: Hinojosa Méndez Mercedes Alicia, diciembre 2014.

Kapoor, Anish, *Leviathan*, 2011.

s/a, "Leviathan", Anish Kapoor, 2011, Imagen obtenida en: <http://anishkapoor.com/684/leviathan>

_____, *Svayambh*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2007.

s/a, "Anish Kapoor retrospective at the Royal Academy", The Telegraph, Imagen obtenida en:

<http://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/6218813/Anish-Kapoor-retrospective-at-the-Royal-Academy.html?image=1>

_____, *Sin título*, Londres, 2015.

Becky Chung, "Anish Kapoor esculpe nuevas pinturas con silicona"; The Creators Project, 20 de marzo, 2015,

Imagen obtenida en: <http://thecreatorsproject.vice.com/es/blog/anish-kapoor-esculpe-nuevas-pinturas-con-silicona>

s/a, "Anish Kapoor", Guggenheim Bilbao, Imagen obtenida en: <http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/anish-kapoor/>

Klein, Yves, *Escultura aerostática*, Paris, 1957.

s/a, "Arte coceptual" [en línea], Astrofrieblog, 25 de febreo de 2016, Imagen obtenida en:

<https://astrofrieblog.wordpress.com/2016/02/25/arte-conceptual-2/#jp-carousel-22>.

_____, *Untitled blue monochrome (IKB 82)*, 1959.

Localización: Museo Guggenheim, Nueva York

Nancy Spector, "Yves Klein. Untitled blue monochrome (IKB 82)", Guggenheim Museum NYC, 1999, Imagen obtenida es: <http://www.guggenheim.org/artwork/5638>

Kline, Franz, *Chief*, 1950, Óleo sobre tela, 148 cm x 187 cm.

Localización: Museo de Arte Moderno, Nueva York, Estados Unidos.

s/a, Wikiart, Imagen obtenida en: <http://www.wikiart.org/en/franz-kline/chief-1950>.

Matisse, Henri, *Estudio rojo*, 1911.

Localización: Museo de Arte Moderno, Nueva York

Fuente: Hinojosa Méndez Mercedes Alicia, diciembre 2014.

Merz, Mario, *Igloo "If the hoar-frost grip thy tent, thou wilt give thanks when night is spent (Ezra Pound)*, 1978.

s/a, "Mario Mertz", Archive Action, Imagen obtenida en::

http://www.geifco.org/actionart/actionart03/entidades_03/macba/herbert/imagenes/Mario_Merz3.jpg

Monet, Oscar-Claude, *Impresión, sol naciente*, 1872.

Localización: Museo Marmottan Monet, París.

s/a, File:Claude Monet, "Impression, soleil levant.jpg" [en línea], Wikipedia,

Imagen obtenida en:

https://es.wikipedia.org/wiki/Impresi%C3%B3n,_sol_naciente#/media/File:Claude_Monet,_Impression,_soleil_levantant.jpg

Morris, Robert, *Untitled (L-Beams)*, 1965.

s/a, "Robert Morris", Shellfish, 17 de agosto de 2011, Imagen obtenida en:

<http://shellfishogre.blogspot.mx/2011/08/robert-morris.html>

Pane, Gina, *Azione sentimentale*, 1974.

Milán, Italia.

s/a, "Poetry & Performance. Ida Appelbroog, Henri Chopin, Gina Pane", Richard Saltoun, agosto 2013, Imagen obtenida en: <http://www.richardsaltoun.com/exhibitions/25/overview/>

Picasso, Pablo, *Las señoritas de Avignon*, 1907.

Localización: Museo de Arte Moderno, Nueva York, Estados Unidos.

Fuente: Hinojosa Méndez Mercedes Alicia, diciembre 2014.

Pollock, Jackson, *Alchemy*, 1947.

Localización: Museo Peggy Guggenheim

Fuente: Hinojosa Méndez Mercedes Alicia, 23 de diciembre, 2014.

Reinhardt, Ad, *Red abstract*, 1952.

Localización: Nueva York,

José Ignacio Argote, "Ad Reinhardt (1913-1967)", Expresionismo abstracto

Etapas y tendencias en la Escuela de Nueva York, 01 de octubre 2010, Imagen obtenida en:

<http://asociacionceat.org/aw/1/reinhardt.htm>

Rothko, Mark, *Negro, rojo, negro*, 1968.

Colección Abelló

María Dolores Jimenez-Blanco, Esquimal, Imagen obtenida en:

http://esquimal.ucoz.com/news/rothko_sobre_rothko/2010-10-09-80

Soulages, Pierre, *Pintura 222x157cm*, 1990.

Colección privada

Faessler Bremer, Cristina, Pierre Soulages, México, Museo de la Ciudad de México, 2010, p. 179.

_____, *Pintura 222x314cm*, 2008.

Colección privada

Faessler Bremer, Cristina, Pierre Soulages, México, Museo de la Ciudad de México, 2010, p.249

_____, *Pintura 324x181cm*, 4 de enero de 2005.

Colección privada

Faessler Bremer, Cristina, Pierre Soulages , México, Museo de la Ciudad de México, 2010, p. 240.

_____, *Pintura 324x181cm* (fragmento), 2009.

Localización: Galería Applicat-Prazan.

Faessler Bremer, Cristina, Pierre Soulages , México, Museo de la Ciudad de México, 2010, p.257.

_____, *Pintura 117x165cm*, 2008.

Localización: Galería Applicat-Prazan

Faessler Bremer, Cristina, *Pierre Soulages* , México, Museo de la Ciudad de México, 2010, p.250

van Gogh, Vincent, *The Olive Trees*, 1889.

Localización: Museo de Arte Moderno, Nueva York

Fuente: Hinojosa Méndez Mercedes Alicia, diciembre 2014.

Warhol, Andy, *Campbell's Soup Cans*, 1962.

Localización: Museo de Arte Moderno, Nueva York.

K. A. H. B, “Andy Warhol: Precursos de arte pop”, Comida, Cultura y Pintura, 27 de marzo de 2012, Imagen obtenida en: <https://erasmuscp.wordpress.com/2012/03/27/andy-warhol-precursor-de-arte-pop/>