



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN

El ready made en la sociedad de consumo y el agotamiento del
objeto crítico.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

Licenciado en Sociología

PRESENTA

Maria Estefania Espino Ortiz

ASESOR: Dra. Laura Páez Díaz de León

SANTA CRUZ ACATLÁN, ESTADO DE MÉXICO, ABRIL 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

El movimiento revolucionario es una profanación porque echa abajo las viejas imágenes; mas esta degradación se acompaña siempre por una consagración de lo que hasta entonces había sido considerado profano; la revolución consagra el sacrilegio.

Octavio Paz, El Arco y la Lira

1. ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPITULO I. Emergencia del <i>ready made</i> y su relación como manifestación con las vanguardias del siglo XX.....	8
1.1. El proceso de ruptura en la vanguardia artística del siglo XX ante los procesos políticos y sociales.....	8
1.2. Marcel Duchamp y el acto <i>ready made</i> como crítica.....	17
1.3. El museo: recinto de colección.....	24
CAPITULO II. Elementos de la crítica artística en la teoría de Peter Bürger.	29
2.1. La institución arte.....	32
2.2. La praxis vital.....	35
2.3. La firma.....	38
2.4. El shock.....	40
2.5. La deconstrucción de la crítica y la institucionalización de la vanguardia.....	42
CAPITULO III. Sociedad de consumo y el <i>ready made</i> para Lipovetsky y la Teoría Crítica.....	50
3.1. Individualización y el proceso de personalización.....	53
3.2.. Seducción y espectacularización.....	56
3.3. Novedad y moda.....	59
3.4. La industria cultural y el proceso de masificación.....	63
CAPITULO IV. El <i>ready made</i> en las neovanguardias en la sociedad de consumo.....	71
4.1. El espectáculo del acto <i>ready made</i> en los años sesenta.	79
4.1.1. La asimilación del fenómeno contemporáneo en el arte pop.....	84
4.1.2. El Nuevo Realismo.....	89
4.2. El proceso de masificación y la nueva relación con el arte.....	96
4.3. La crítica y el carácter político de la obra: el arte povera.....	102

CAPITULO V. El reciclaje de la modernidad: la desaparición del arte en la hiperestética.....	112
5.1. Galerías en la Ciudad de México y ferias de arte contemporáneo Zona Maco y Material Art Fair: el diseño como extensión de los <i>ready mades</i>	118
CONCLUSIONES.....	134
ANEXOS.....	141
BIBLIOGRAFÍA.....	157

INTRODUCCIÓN

El objeto artístico es visto como resultado de transformaciones y reflejo del actuar social, manteniendo una relación directa con las instituciones y su estructura, posicionándose en una sincronía con los cambios históricos y culturales como fenómeno de creación y recepción, misma que ha pasado de ser colectiva a individual en la sociedad moderna, acompañando y reflejando el acontecer social que permite entender que el arte no puede ser el mismo en cualquier época. Es el fenómeno del arte, particularmente el *ready made* dentro de una sociedad contemporánea de consumo el enfoque principal de éste trabajo.

Este abordaje sociológico permite lograr una separación de la visión plenamente esteticista al rastrear las múltiples significaciones que ha tenido el *ready made, el objeto-idea*, tanto en forma como en contenido, convirtiéndose al pasar el tiempo en objeto artístico de gran relevancia para la institución artística y para la sociedad de consumo, visto además como acto imprescindible para el análisis de las manifestaciones artísticas contemporáneas que llevan la repetición de su idea hasta la saciedad. Es el *ready made* o el objeto de funcionalidad común que el artista elige, extrae de su contexto cotidiano y lo pone en un recinto artístico, una mercancía más que se adapta a los cambios de racionalización institucional y administración capitalista, a la cultura de los deseos individuales moldeados, a las experiencias de moda, banalidad, seducción y espectáculo propios de la sociedad de consumo. Comprendiéndose a la vez como objeto artístico que se rodea de una simulación en su discurso como signo de “libertad” y “subversión”, de ruptura, de poder, de “novedad”, reiterando sólo la apariencia vacía del objeto cotidiano que no permite lograr una comunicación, dialogo y reflexión continua con el espectador.

Las producciones artísticas contemporáneas se encuentran en un momento en el que han transitado por una serie de legitimaciones históricas y sociales que han permitido que contenido experimental e incluyente se reproduzca como un objeto artístico más, aceptando exploraciones y expresiones particulares que alguna vez fueron objeto de rechazo, incomodidad y negación institucional. Es la crítica y el efecto desconcertante, de ironía y de libertad que en 1917 se expuso con el *ready made* creado por Marcel Duchamp

titulado *La Fuente*, aquello que se convierte en una mercancía en la sociedad contemporánea y en una simulación futura que permite a las Neovanguardias de los años cincuenta y sesenta, generar una reorientación y significación del *ready made*, de la extracción de objetos cotidianos, de iconos del espectáculo y símbolos del consumo, a partir de una valoración artística institucionalizada dirigida al consumo, emergiendo así nuevos estilos artísticos como el arte pop, arte povera, minimalista y el nuevo realismo, que exploran posibilidades y se integran al fenómeno del consumo como producción y distribución, reproduciendo aún 100 años después la idea del *ready made*.

La sociedad de consumo se ha consolidado a través de un desarrollo histórico que no considera a las mercancías sólo como objetos con funcionalidad cotidiana, sino como contenedores de experiencias, de sensaciones y de deseos; dirigiendo gustos y tendencias de consumo en donde se forman ideales de libertad y de elección que permiten al individuo escapar de la cotidianeidad y la opresión del proceso de producción. La ironía, la búsqueda de las actividades lúdicas, de la sublevación, son ideales que se conforman en la superficialidad en la sociedad de consumo y que emergen tras una sociedad separada del orden disciplinario restrictivo, llevando así a la individualidad como expresión máxima de elección y distinción, en la que el individuo es capaz de elegir y decidir sobre su consumo y su ocio. Ante tal fenómeno de consumo de signos de libertad y subversión propios de la época es el objeto crítico *ready made*, una materialización perfecta de dicho ideal, ahora que la libertad como estilo de vida tiene un posicionamiento superior.

La sociedad de consumo emerge en los años veinte pero es en los años cincuenta cuando se expande y se fortalece en un hiperconsumo que prevalece en la actualidad, eso nos permite analizar el trazo del *ready made* dentro de la sociedad de consumo, desde su origen hasta la hipermodernidad actual y por lo tanto generar una relación directa con la transformación de su crítica y su sentido de rebeldía. Éste escenario es parte coyuntural para entender la emergencia y la posterior institucionalización del *ready made* como objeto artístico y como fenómeno de masas, así como su importancia en las producciones artísticas contemporáneas arriesgadas que se dieron como resultado desde la aparición de *La Fuente* y de las vanguardias artísticas del siglo XX.

El actual objeto-idea o *ready made*, ha pasado por una serie de configuraciones que van más allá de un momento histórico particular que defina dichas modificaciones, es el resultado de diferentes procesos de interacción que han permitido su reconfiguración como objeto crítico y ha pasado a ser un objeto artístico y de diseño o decoración, o de igual forma a ser un objeto visto y aceptado como “subversivo”, intransigente, cuestionador, aún cien años después de su aparición, siendo punto crucial para la configuración como contenido, de la institución artística, a fin de integrar sus distinciones con respecto a otras corrientes artísticas y su carácter de ruptura, para integrarlo a nuevas producciones, abordajes, ideas y distribuciones de forma concordante con la sociedad contemporánea.

La construcción del *ready made* como objeto artístico ha sido un proceso complejo, que fue revestido por diferentes discursos y manifestaciones acorde a los intereses de las masas, de las instituciones y de los estándares de consumo; sin embargo, su configuración de forma externa ha sido un proceso sutil que se considera como parte de la propia idea primigenia del *ready made*, la apertura hacia las deformaciones, ideas y adecuaciones individuales, es por ello que la multiplicidad predomina y está aceptada en las reproducciones de *ready made*. Sin embargo, al ser una mercancía más dentro de un sistema de producción que funciona de forma expansiva y que se vale de sus seducciones, el proceso de racionalización de la institución artística es aquel que atiende su producción y distribución, configurándose así las relaciones con respecto al objeto y las relaciones sociales.

El fenómeno exploratorio de la crítica que hace *ready made* como cuestionamiento integral tanto a la sociedad burguesa, el gusto, como a la institución arte, sus parámetros artísticos y el status de la obra, llevaron a un desgaste de sus señalamientos y cuestionamientos realizados, desdibujándose como signo de nihilismo e indiferencia artística y siendo ahora un objeto de diseño, de decoración y una mercancía más que se rige por un criticismo o falsa crítica que se dibuja en el trabajo artístico contemporáneo. La crítica excesiva, vulgar y desgastada, se presenta bajo una simulación de crítica verdadera, reformista y está por doquier.

El estudio del *ready made* en la sociedad de consumo no puede prescindir del estudio de su administración, es decir, de la institución artística como aparato

que controla el proceso de producción, distribución y la función e ideas de la obra. La importancia de su estudio radica en que ésta institución, que si bien no es incipiente, al formarse en el siglo XVIII a cargo de la sociedad burguesa con la estetización y el origen del *l'art pour l'art*, trabaja en un modo de producción determinado y acorde al funcionamiento de las demás instituciones, y que al seguir en un funcionamiento expansivo, está más que presente, modificándose su mercado y adecuándolo a los deseos de los consumidores, a los estándares de producción y de distribución de la sociedad de consumo. Teniendo muy en claro que el *ready made* es una mercancía más que atiende a dichos parámetros de consumo.

En un primer momento dentro de la construcción de éste trabajo se consideró el abordar el consumo del arte teniendo como eje rector al mercado del arte, siendo el que designa el precio de la obra conforme a la calidad y cualidad estética, y para entender dicho planteamiento se consideró hacer una lista comparativa de obras con sus precios generados en subastas que permitiera entender la relación entre el objeto-mercancía-precio. Sin embargo, se encontró que no existe una relación directa del contenido de la obra con el precio, encontrándose que éste se genera de forma arbitraria, conforme los intereses de la institución y considerándose la reputación que tenga el artista o el creador de la obra, los estándares de consumo, la moda y los fenómenos de novedad y experiencia de la sociedad de consumo. Cubriéndose así de una simulación como cualquier otra mercancía, esto es la reiteración del objeto artístico que materializa la libertad, capacidad de elección, subversión e ironía, características de la forma de consumo en la sociedad contemporánea.

El primer capítulo del presente trabajo aborda el desarrollo de las vanguardias como un proceso de configuración crítica que más allá de verlo como una corriente que reunió bastas expresiones y estilos artísticos, se debe ver como una sola y como un movimiento que permitió hacer manifestaciones de crítica y cuestionamiento social y artístico, siendo modelo para futuras exploraciones y experimentaciones con respecto a lo que el arte se refiere. Éste primer capítulo construye la relevancia artística y la configuración institucional, que permite ligar al *ready made* con los demás trabajos artísticos de vanguardia como procesos de ruptura, a principios del siglo XX y que permite señalar las

semejanzas entre sí de las expresiones vanguardistas, que bajo condiciones de inestabilidad bélica y las configuraciones sociales en la forma de consumo y de formas de producción, así como de administración, se generan las vanguardias como respuesta hacia dichos acontecimientos sociales y con la intención de búsqueda de una nueva forma de comprensión del arte en su sentido más íntegro.

Estilos como el cubismo, el futurismo, dadaísmo e incluso el expresionismo, entre muchas otras más, llevaron a la búsqueda de configuraciones estéticas y de parámetros artísticos como resultado del proceso histórico y social, mismas que Marcel Duchamp con la aparición del *ready made*, llevó a una radicalidad íntegra que culminó en la reconstrucción institucional de años posteriores y en la forma de acercamiento y de producción de una obra. Si bien en varios textos podemos encontrar la pertenencia del artista francés, nacionalizado estadounidense, Duchamp, y de sus bases ligadas al movimiento dadaísta debido a las semejanzas en sus fundamentos cuestionadores, irónicos, provocadores e indiferentes logrados a partir de un nihilismo y de un ideal de reconfiguración artística plena buscada, lo cierto es que Marcel Duchamp tiene conocimiento de este grupo en 1916, tres años después del primer *ready made*, *La rueda de bicicleta (1913)*. Por lo tanto, si bien compartían ideas, es necesario abordar su trabajo de forma individual y señalarlo como reconstructor del objeto que se extrae del contexto de uso común y que se exhibiría en lugares artísticos como expresión de desasosiego ante los conflictos sociales gestados en este periodo histórico, siendo un personaje clave para el desarrollo de éste trabajo, resaltando el proceso de realización de *la Fuente (1917)* como primer *ready made* expuesto y nombrado,

En el segundo capítulo se considera la importancia de Peter Bürger, teórico de las vanguardias, como base para la exploración y la comprensión del fenómeno de la vanguardia como una ruptura crítica que para él buscaba el encuentro con la *praxis vital*, ligada a los procesos sociales que permitieran un desplazamiento de la praxis de la sociedad burguesa. Su trascendente análisis presentado en el libro de la Teoría de vanguardia publicado en 1974, tiempo después de las primeras vanguardias que él describe, lo llevan a generar un planteamiento sobre el surgimiento en los años posteriores a los cincuenta de las segundas vanguardias o neovanguardias que se desarrollan en el tiempo de

la publicación de su libro y es cuando las vanguardias se reconfiguraron en la banalidad, el reciclaje puesto como una nueva verdad y la crítica como mercancía y espectáculo de aquellos que anhelaban un idea de libertad y elección emancipadora y sólo pueden rendir homenajes. Teórico alemán, con fundamentos en la teoría de Marx, Bürger sentó las bases para el estudio de la vanguardia, generando una tesis con respecto a la crítica realizada hacia el sistema burgués y artístico dominante, dejando entrever que el sistema económico comprende configuraciones sociales e institucionales, incluyendo la artística. La autocrítica llevó más allá de lo estético, logró discusiones hacia el trato de las obras, su distribución y su función. Es autocrítica porque no se limitó a la generación de un nuevo estilo, sino que se cuestionó como categoría general. El shock, la firma, la crítica, como apartados del capítulo permiten deconstruir la autocrítica que presentó particularmente el *ready made* y que Bürger señala como una generación que sentó bases para las neovanguardias posteriores.

El capítulo tercero presenta como fundamental el proceso de la modernidad y la posmodernidad como condición y paradigma socio histórico en el que se desenvuelve la transformación y el carácter de la banalidad y reconfiguración del *ready made*. Considerando elementos distinguibles de ésta modernidad que explican la realización del *ready made* como objeto artístico, como mercancía y como dispositivo de reconfiguración social, para ello es necesario considerar a autores como Lipovetsky es indispensable para comprender a ésta manifestación como parte de un todo que surge en una coyuntura en particular en la que existe una saturación de los deseos modificados, el carácter efímero de la modernidad, los procesos de personalización que se rigen a través de la moda y de seducciones en el que el individuo posmoderno se desenvuelve. De igual forma el análisis a partir de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt y su análisis sobre la industria cultural como tópico dentro de la teoría de Horkheimer y Adorno, desarrollada en el libro *Dialéctica de la Ilustración*, el cual relaciona el tiempo de ocio y la creación de novedades como mantenimiento de la institución a partir del empleo de una administración y racionalización de la sociedad que permite generar una ilusión a partir del aparato de la industria que se comprende como irrefutable y verdadero.

En el capítulo cuarto se aborda el panorama fortalecido de la sociedad de consumo que emergió en los años veinte como término y que se terminó fortaleciendo al terminar la Segunda Guerra Mundial en la sociedad occidental, en donde los espectáculos insólitos, el consumo de masas, los fenómenos técnicos visuales y la falsa simulación como desaparición del arte ante la convivencia de divergentes estilos que resignifican la estética como exclusividad puesta en la belleza y la decoración. Teniendo a finales de los años cincuenta como coyuntura fundamental en la asimilación de ese juego que en 1917 se presentó con el urinario de Duchamp y en donde la extravagancia otorgada por el objeto *ready made* crearían su mejor momento, definiéndose por el discurso, por el juego con los objetos y temas de la cultura popular como lo fue el arte pop o su contrarespuesta, el arte povera, así como la investigación del Nuevo Realismo, que llevo a la integración de la crítica de las primeras vanguardias y al sobresalto generado por el primer *ready made* a ser un objeto racionalizado por la institución artística. En éste apartado se comprende la problemática del presente trabajo, no exclusivamente como la mercantilización de los valores esteticistas, sino como a integración de la obra vacua como signo de consumo tras una crítica irónica que previamente se realizaba, desintegrándose ante el carácter de simulación verdadera al ser desgastada por los procesos de administración en la sociedad del hiperconsumo. Explorando dicha situación a partir del rastreo del arte de los años sesenta como el pop, el arte povera, el minimalismo y el Nuevo Realismo, estilos que tienen una referencia directa o indirectamente hacia este objeto creado públicamente en 1917, aunque con diferentes propósitos cada uno de éstos estilos. Desarrollándose en estos años posteriores diversos caminos e intereses particulares y formas de abordaje artístico y de diseño que hacen de forma directa o indirecta referencia al *ready made*.

En el capítulo cinco se congregan algunos artistas contemporáneos y sus trabajos que han realizado bajo la línea del *ready made* como objeto objeto-idea, presentándose los diferentes caminos que los *ready made* o los objetos mercancías pueden tener en la realización artística contemporánea, superándose la idea del objeto como crítica y subversión en la mayoría de los casos. El diseño, los espectáculos a partir de la presentación de iconos mediáticos mundiales o esculturas monumentales con un alto brillo, son objetos

de atracción para los consumidores artísticos de la modernidad, reconociéndose trabajos como los de Jeff Koons, artista norteamericano que está orientado a los iconos del espectáculo y a la exuberancia de las imágenes y las formas. Dentro del capítulo se describen los recorridos realizados en algunas de las Galerías más influyentes de la Ciudad de México en la actualidad, que exponen artistas nacionales e internacionales, así como la Feria Zona MACO, uno de los eventos más importantes del diseño y del arte contemporáneo, destacándose en estos recintos algunos trabajos relevantes para el presente trabajo.

CAPITULO I. EMERGENCIA DEL READY MADE Y SU RELACIÓN COMO MANIFESTACIÓN CON LAS VANGUARDIAS DEL SIGLO XX.

1.1. El proceso de ruptura en la vanguardia artística del siglo XX ante los procesos políticos y sociales.

Una vanguardia significa ir al frente de una fuerza armada, estar adelantado y ser capaz de transformar el momento. Toda vanguardia tiene un complemento de ruptura ideológica, artística o cultural. El objetivo de la vanguardia en el arte era demostrar que se podía encontrar un camino diferente a aquel que referenciaba la academia o la institución artística; el sentido de creación en la que el individuo toma partido de los procesos sociales de principios del siglo XX forma parte un momento artístico que trasciende temporalidades y espacios, en la que si bien la ramificación artística que se derivó es extensa, los creadores y sus procesos artísticos se desarrollaron bajo los procesos comunes de la guerra, los traslados civiles, las pérdidas sin fin, las reconfiguraciones culturales y por ende la sublimación de dichos acontecimientos en nuevos métodos artísticos y formas que respondían a las atrocidades del momento. La interacción entre artistas que migraban para huir de la milicia y continuar con su desarrollo artístico permitió conjugar intereses, conciliar nuevos estilos artísticos y dictar en manifiestos aquellas acciones para el funcionamiento de una corriente definida.

La vanguardia buscó hacer un ataque mediante una reflexión visual dirigida al *status* del arte de la sociedad burguesa; buscaba un replanteamiento

del arte en cuanto a la funcionalidad que tenía con respecto a las sociedades burguesas, a su contenido y a los parámetros de exhibición y distribución clásicos de carácter academicista. El principio de la crítica en la obra vanguardista se debe comprender a partir de la intervención directa de la condición social, política e histórica en su producción; no debemos de realizar una limitación al arte como portador de emociones y sentimientos que expresa el artista, se trata de entenderlo como modificación de la visión de la realidad, en específico en las vanguardias que tratan de formar un camino alternativo a la realidad a partir de su deformación misma.

Vastos son los *ismos* que conformaron a las vanguardias, técnicamente con diferencias que ellos señalan específicamente, aunque muchas veces se encuentre complicado diferenciarlas entre sí y comprenderlas como movimientos aislados y específicos, llevando a introducirnos tanto a problemas estéticos en los que se debe de rastrear el proceso de consolidación y ruptura artística, pero en el que no es menos importante y es prioritario para el presente trabajo, las semejanzas de su emergencia que se envuelven en un contexto político económico mundial a pesar de encontrarse en espacios geográficos diferentes a fin de ser vistas como una unidad. Sin embargo se observa que en el contenido de las obras de vanguardia, vistas como una pluralidad, se tienen trabajos con contenido crítico social y político, más no es una generalidad que esté implícita en el contenido de todas las obras, aquellos trabajos que se destacan por reflejar los daños que la guerra ocasionó, se encuentran el expresionismo alemán, el dadaísmo, futurismo ruso, por mencionar algunos, destacando que el primero es uno de los movimientos que apertura esta ruptura y que se caracteriza por la crudeza en la que se plasman los horrores y situaciones de la guerra en los cuadros.

Se puede hacer una referencia a uno de los representantes más importantes del expresionismo alemán, Ernst Ludwig Kirchner que tras estudiar arquitectura se establece en Berlín, viviendo en esta ciudad la emergencia de la Primera Guerra Mundial, conociendo a otros artistas y creando un grupo llamado El Puente, en donde los integrantes buscaban revelarse a la oficialidad burguesa mediante trazos más primigenios. Kirchner sufrió varios problemas de depresión y por ello estuvo en varias clínicas, en esos momentos de angustia resalta un cuadro titulado *Autorretrato como soldado* de 1915 en el que el contexto está

manifiesto y en que mediante los trazos y los colores contrastantes distintivos de la corriente, se puede comprender la angustia sufrida por Ludwig. Gracias a la ayuda de su médico y de algunos de sus amigos, en un estado delirante y lleno de temor a ser reclutado para la guerra como lo narra el arquitecto belga Van der Velde, aunado a su ingesta de alcohol y otras sustancias alterantes de la conciencia, viaja a Suiza, mismo territorio al que llegaron otros representantes de la vanguardia, previo al término de la guerra. Tras el comienzo de la Primera Guerra Mundial, Zúrich abre fronteras para refugiados de guerra por ser un territorio que mantuvo una “neutralidad armada”, recibe a aquellos refugiados pacifistas, aquellas personas que habían sido emigrados políticos, agentes secretos, desertores, literatos, artistas, entre otros personajes conformaban la región de Zúrich. Y en el caso de Ludwig, como muchos otros, resultó crucial, ya que el permanecer en Alemania implicaba un gran riesgo para los años venideros. En un clima de éxito para sus trabajos y para el movimiento, en los años venideros, trabajos del expresionismo fueron destruidos como parte del “arte degenerado” en el régimen nazi. Ante una angustia nuevamente agudizada y a un temor de caer en el olvido, Kirchner destruye sus dibujos y en 1938 se suicida.

En un planteamiento pictórico de las vanguardias, los colores saturados y brillantes y las líneas gruesas formaron una nueva vanguardia artística como estilo anti academicista, sin embargo el conflicto y el descontento no era exclusivamente hacia los parámetros artísticos como formas y contenidos, sino al proceso de distribución, recepción y los acontecimientos que envolvían a la obra y que por lo tanto conforman lo social en el arte. La tradición burguesa y su recepción de las obras era un punto relevante en la crítica que realizaban los artistas y ante esto los actos de los dadaístas fueron más allá de un sentido en la obra, encontrando el camino del sin sentido y el nihilismo para rechazar estos parámetros y denunciar los sistemas políticos de la época, el juego con los materiales y el espacio permite ir mucho más allá. Si bien se reconoce la crudeza del expresionismo alemán al retratar mediante colores vibrantes, los pesares y atrocidades de la Primera Guerra Mundial, es el dadaísmo particularmente un movimiento que logró superar y confrontar los parámetros y finalidades burguesas a partir del sentido, de los materiales y los procedimientos en las obras.

El expresionismo (1912), el fauvismo (1904), el dadaísmo (1916), el surrealismo (1920), sólo por mencionar unas cuantas, fueron corrientes que a partir del empleo de diferentes materiales y técnicas que produjeron una ruptura en las concepciones artísticas y visuales, sublimaron ideas como convergencia de la individualidad y de los problemas sociales. Las obras o manifestaciones de la vanguardia concentran esta amalgama que permite mostrar mediante formas magníficas, los procesos de degradación del orden social generado por los conflictos bélicos.

El periodo bélico que implicó dos grandes guerras en el mismo siglo, fungió como preludeo al nuevo orden económico y a la apoteosis del consumo como actividad que reclamaba la novedad. Las ciudades se convierten en centros molde para la alienación y tecnificación de la modernidad; las novedades, las ofertas ampliadas, el marketing, así como los nuevos deseos y seducciones diseñaron nuevos estilos de vida y de consumo. Estos fenómenos particulares de las economías de potencias hegemónicas intentan compensar el deterioro ocasionado por los enfrentamientos, sin embargo sólo se compensan de forma superficial y narcisista ya que esa incertidumbre generada por la desterritorialización que provocó la guerra dejó grandes cicatrices, que también abrieron paso a la creación e formas expresivas que trataba sobre esos horrores y destrucción tanto material, como los procesos de degradación humana, así como parte del temor de los artistas a ser reclutados para los cuarteles, de ahí que muchos se trasladaran a Suiza, reflejando la melancolía ante el despojo al estar en la obligación de trasladarse.

Como muchos artistas en condición de refugiados, un caso semejante al de Kirchner fue el caso de Tristán Tzara, fundador del dadaísmo en Zurich, quien huyó de Rumania, país de origen del escritor y territorio clave para las intervenciones y divisiones al pertenecer al Imperio disputado por una parte de Europa, trasladándose a Suiza, en donde junto con otros artistas formó el café Voltaire en Zurich como una nueva forma de comprender y exhibir el arte. El carácter nihilista de los actos dadaístas y su sin sentido, permitió dar un paso más como vanguardia al romper la forma de comprensión y de acercamiento al arte que dejó atrás todos los parámetros sociales que permitían el entendimiento de las obras esteticistas y de carácter burgués. Es el dadaísmo aquel que logró generar un desbalance con mayor alcance, generando un rechazo contundente.

La descripción del origen del dadá¹ no es aislada, funciona como una vanguardia que comparte varias acciones, gestos e ideas con los trabajos que el francés Marcel Duchamp realiza, siendo un artista clave a lo largo de éste trabajo por ser el creador del *ready made*. Son el *ready made* y el dadaísmo referencias cruciales para los fundamentos desestabilizadores, generados por relatos sin sentido, gestos nihilistas producto del azar, siendo el *ready made* resultado de la extracción y elección de objetos fabricados a partir de procesos seriadados de producción y puestos en otros contextos y espacios que están destinados a procesos artísticos, todo esto como resultado de los desencantos y desilusiones de la época, de los aconteceres y frustraciones sociales y políticos.

Sin duda uno de los movimientos más influyentes en los trabajos contemporáneos y más controversiales que lograron desarticular la noción del gusto y desestabilizar de forma contundente la institución del arte derivado de esta actitud de nulidad, es el dadaísmo surgido en Zúrich en 1916. El poeta y ensayista Tristán Tzara como uno de sus iniciadores del movimiento expone:

Para comprender como nació Dada es necesario imaginarse, de una parte, el estado de ánimo de un grupo de jóvenes en aquella especie de prisión que era Suiza en tiempos de la Primera Guerra Mundial, y, de otra, el nivel intelectual del arte y la literatura de aquella época...todo ello cayó en ese semi olvido que la costumbre llama historia. Pero hacia 1916-1917 la guerra parecía que no iba a terminar nunca. Es más, de lejos, y tanto para mí como para mis amigos, adquiriría proporciones falseadas por una perspectiva demasiado amplia. De ahí el disgusto y la rebelión. Estábamos resueltamente contra la guerra...Sabíamos que sólo se podía sumir la guerra extirpando sus raíces. La impaciencia de vivir era grande; el disgusto se hacía extensivo a todas las formas de la civilización llamada moderna, a sus mismas bases, a su lógica y a su lenguaje, y la rebelión asumía modos en lo que lo grotesco y lo absurdo superaban largamente a los valores estéticos (...)²

¹ La palabra Dadá presentada por Tzara en 1916 en el Cabaret Voltaire de Zúrich donde llegan artistas y poetas tras estallar la Primera Guerra Mundial, es perfecta para lo externado por su integrantes, un “sin sentido” necesario para el racionalismo predominante, concepto con poca importancia de la cual no es necesaria hacer una revisión bibliográfica. Este ir y venir en su significado así como su visualización de forma diacrónica es parte del dadaísmo. Con muchos significados a lo largo del azar, significativa y lingüísticamente hablando; era un método para la ruptura en la búsqueda de concretar la manifestación del infortunio que los estremecía. Además la revista editada en 1917 permitió el conocimiento del movimiento en Europa y Norte América. Foster Hal, Kauss Rosalinda, *Arte desde 1900: modernismo, antimodernismo, posmodernismo*, Akal, 2006, p. 138.

² Lipovetsky Gilles, *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 135.

Un acto de irrupción artística por parte de los dadaístas puede documentarse en el momento de auge del movimiento en Berlín en 1920, cuando se descarta la idea de realizar una exposición y se prefiere realizar una “feria”, que en sí misma ya sería un señalamiento y una parodia hacia la forma de mostrar los artículos y de ofrecerlos a sus receptores. El Dadá de Berlín se situó en una constante interacción con algunas otras vanguardias como los futuristas italianos y la vanguardia Rusa, estos unidos por la revisión crítica a la sociedad moderna tradicional. No obstante existía una gran distancia que pudo culminarse en un rechazo al movimiento de vanguardia local, el Expresionismo, el cual fue objeto de una devastadora crítica a manos de los dadaístas debido a su intento ferviente de “fundir espiritualidad y abstracción”³. Pero es el desarrollo fundado en el impacto y la crudeza de la Primera Guerra Mundial, así como lo espiritual en la existencia humana, aquello que da pie al surgimiento de lo que podría ser clasificado como nihilismo, antiestético y antirretiniano.

Si bien el dadaísmo se disipó por otras partes del mundo, en la situación de Alemania si existieron compromisos directos con la revolución y fue al terminar la guerra cuando el movimiento cobró una gran relevancia e interés en París. Los fenómenos críticos de cada corriente eran diferentes, como lo podemos comprender con la relación del expresionismo y el dadaísmo en donde se señalaban claras diferencias cruciales para los artistas, puesto que el expresionismo constituía una posición radical y crítica a la modernidad, sin embargo el segundo apuntaba aun nihilismo total, negando la razón de manera absoluta. “El expresionismo todavía creía en el *arte*, el dadaísmo rechaza hasta esta noción. Es decir su negación actúa no solo contra la sociedad sino contra todo lo que de alguna manera se relaciona con las tradiciones y las costumbres de esa sociedad [...] Dada es antiartístico, antiliterario, antipoético”⁴ Este activismo que inundó la actividad Dadá era un juego intelectual que procuraba momento para colmar tal desesperación y amargura del momento, mismo del que también venía huyendo Duchamp, pero eso mismo llevó a un recrudescimiento de la obra del dadaísmo en donde señalaba de manera autocrítica cada una de las vanguardias precedentes:

³Foster Hal, Kauss Rosalinda, *Arte desde 1900: modernismo, antimodernismo, posmodernismo, op. cit.*, 6, p. 154.

⁴*ibid.*, p. 138.

El futurismo ha muerto. ¿De qué? De Dadá...El cubismo construye una catedral con pastel de hígado artístico. ¿Qué hace Dadá? El expresionismo envenena las sardinas artísticas. ¿Qué hace Dadá? El simultaneísmo todavía está haciendo su primera comunión artística. ¿Qué hace Dadá? El futurismo quiere subir en un lírico ascensor artístico. ¿Qué hace Dadá?. El unanimismo abraza el «todismo» y pesca con caña artística. ¿Qué hace Dadá?... Cincuenta francos de propina a quien encuentre el modo de explicarnos Dadá...Dadá ha existido siempre...¡Ciudadano, compañeros, señoras y caballeros, desconfíen de las imitaciones! Los imitadores de Dadá quieren presentar a Dadá en una forma artística que nunca tuvo...⁵

En cada manifiesto publicado de las corrientes, como una generalidad vanguardista en el que se señala aquello que se pretende lograr y ante lo que se está en contra, en cada discurso y disputa entre los vanguardistas, las diferencias se enfatizan, sin embargo no se puede ocultar aquel punto común que es el pesar de la guerra que se sublima contra las subjetividades individuales, logrando crear un movimiento como unidad, más allá de las exigencias técnicas que querían diferenciar entre cada corriente. Ante la nueva distancia del espectador con respecto a la obra⁶ del arte moderno que surge por el hecho de sus producciones experimentales y sus provocaciones que generan sorpresa, sospecha o rechazo hacia la obra o el arte; surge la escritura como sustento a la obra ya que “permite una interrogación creciente que gira alrededor de los fundamentos del arte: “¿qué es una obra, qué es pintar, por qué escribir?”⁷. La sustentación ahora está en la escritura o en el discurso, deviene de que el arte moderno no se ve con un primer impacto, por ello es:

Inseparable una búsqueda originaria, de una investigación sobre los criterios, las funciones, los constituyentes últimos de la creación artística, con el resultado de una apertura permanente de las fronteras de arte. Es por eso que manifiestos, escritos, libelos, prefacios de catálogos resultarán tan frecuentes a partir de principios del siglo xx;

⁵De Micheli Mario, *Las vanguardias artísticas*, Madrid, Alianza Forma, 2002, p. 138.

⁶ Se debe de tener cuidado al hablar de “obra” vanguardista si hacemos una revisión por la totalidad de las vanguardias ya que el dadaísmo, al incluirse, transforma el significado de obra previo y ante ello sería más correcto hacer referencia a este momento como “movimiento” vanguardista y por ende más que obras, como manifestaciones, ya que el término en sí mismo alude a la institución.

⁷ Lipovetsky Gilles, *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, op.cit., 1986, p. 98.

hasta entonces los artistas se contentaban con escribir novelas y pintar cuadros, ahora explican al público el sentido de su trabajo, se convierten en teóricos de sus prácticas.⁸

Por ello, paradójicamente, a cualquier obra que refiera a un carácter individualista que haya sido resultado de un trabajo espontáneo, azaroso, e inmediato se le antepone un discurso que es un relato que sobreviene de la emancipación de alguna corriente artística formal, por ello requiere “el equivalente de un diccionario, un suplemento- instrucciones”⁹

Dentro de las introducciones a las nociones artísticas que lograron estas manifestaciones vanguardistas, especialmente el dadaísmo y los trabajos de Marcel Duchamp, es el recurso del *azar* al estar como un método que anula la exaltación del trabajo metódico y de destreza que siempre ha caracterizado al artista tradicional, midiendo las posibilidades de los materiales y de la idea, comprendiéndolo en un lenguaje, esto es, que permite el involucramiento del receptor y de la sensibilidad del artista. Con la predominancia del azar, el significado se convierte en aquello con lo que algunos dadaístas como Francis Picabia y también Duchamp por su parte, juegan de manera constante, resaltándolo en el collage como parte de un procedimiento de desarticulación del mismo significado. Los *ready made* que Duchamp dio a conocer, son ejemplo total de la creación en el azar, de un proceso de aleatoriedad que yuxtapone objetos con indiferencia estética y con un sentido ilógico artístico, declarando que “El *ready made* será cualquier objeto con el que se encuentre el artista en un momento que este predetermine”.¹⁰

La aparición de materiales que extraídos de la realidad ejerce en el público un *shock* que proviene de la visión pesimista de la historia ante lo que se ofrece a la vista. Tal situación rompe con el continuo previo al arte vanguardista o arte clasista (aquel que prioriza el sentido en el material), particularmente con los *collages* mostrados por los cubistas que comienzan con la ruptura de la naturaleza, dejando atrás el continuo en el cuadro, sin embargo ellos nunca ceden completamente a la muestra de fragmentos de la realidad como el

⁸ *Ibidem*

⁹ Lipovetsky Gilles, *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, op. cit., p. 135.

¹⁰ Foster Hal, Kauss Rosalinda, *Arte desde 1900: modernismo, antimodernismo, posmodernismo*, op. cit., p. 154.

Dadaísmo. Pero de ahí las intenciones expuestas de Dada en cada gesto realizado, que no comprendía complementar las construcciones estéticas que algunas corrientes vanguardistas mantenían, involucrándose en la total conformación de la obra por fragmentos de la realidad de cuyo fin no tenía absolutamente nada que ver con el contexto del que provenían. La integración de lo real se hace presente sin hacer referencia precisamente, de manera directa a la realidad.

El fotomontaje, la idea del azar, del sin sentido o nihilismo, del collage y de la predominancia de la idea en las obras o en las manifestaciones fueron características que distinguieron a las vanguardias y que acompañaron a los artistas aún en el periodo de la posguerra y en la llegada de la Segunda Guerra Mundial. El Dadá recogía todos los acontecimientos rezagados, rapaces y brutales escondidos a la vista del arte, para formarlos en una nueva vida, en una realidad sin filtro, sin eufemismos, solamente cotidianidad, con nulo equilibrio estético. Lo que interesa al Dadá es más el «gesto» que la «obra», de ahí que Bürger lo defina más como un movimiento que como obras dadaístas, sin embargo, de manera indirecta cambiaron la forma de hacer arte, misma que ellos no habían planeado y que en el arte actual aun hoy observamos. El dadaísmo es un anti dogmatismo, no busca ser parte de un *istmo* más de la época, por el contrario, tiene una postura muy distanciada hacia estas categorías del modernismo en la vanguardia, para Dada su única importancia es la *provocación* contra el orden a partir de un desorden.

Como se ha dicho por los propios dadaístas, el dadaísmo no pudo convertirse en un movimiento estacionario. Así esta emergencia con la que se propagó es la misma presentada para su desaparición. Después de la crítica este gesto no tendría por qué instaurarse. Primeramente en 1920 en Berlín el dadaísmo se había terminado y consecuentemente en París en 1923. La prioridad que se le otorgaba al material o al medio en el que se plasmaba la idea, era lo fundamental antes de la llegada del dadaísmo y especialmente con los *ready mades*, momento en el que se decide priorizar a la idea más que al medio.

Tzara menciona que para el movimiento Dadá debía de existir una completa integración del individuo y su entorno natural, más allá de los parámetros rígidos preservados y desgastados de su significado inicial: lo histórico, el nacionalismo, lo artístico, lo religioso, la libertad. La existencia del

Dadá se niega a sí mismo y se reconstituye a sí mismo, eso es ser parte de *Dadá*.

1.2. Marcel Duchamp y el acto *ready made* como crítica.

En París, una de las ciudades más influyentes en la renovación artística en aquel momento, Henri-Robert-Marcel Duchamp decide estudiar arte a la edad de 17 años en la Academia Julian, una institución privada de arte, junto con sus hermanos que de igual forma abandonaron sus estudios de Derecho y Medicina para dedicarse al arte. Buscando el desenvolvimiento artístico y con la aspiración de conocer los movimientos artísticos que comenzaban a masificarse, Marcel Duchamp “sólo aprendió a despreciar cualquier forma académica”¹¹ al igual que muchos otros que iban en busca del desenvolvimiento artístico. Sin embargo, pese a tener una admiración impresionista, Marcel queda harto de las técnicas académicas de la institución y en ese mismo momento se dedica a colaborar en un taller de tipografía, imprimiendo gráfica humorística como mofa de la sociedad francesa de la época.

La llegada de Duchamp a Nueva York en 1915 gracias a la invitación de un amigo cercano, no fue mayoritariamente causa de la guerra, la emigración se debía al alejamiento ansiado del ambiente artístico en el que se estaba incorporando y que no le agradaba.¹² No podemos decir que el rechazo de la institución arte, es decir, de la producción y de la distribución del arte por parte de Duchamp fue algo que desde el comienzo de su carrera estuvo presente ya que antes de partir a Nueva York se expusieron las pinturas *Partida de Ajedrez* y *A propósito de joven hermana*, mismas que fueron compradas por John Quin. En tales pinturas podemos aún resaltar las cualidades de una pintura con influencias cubistas en el caso de *A propósito de joven hermana* e impresionistas

¹¹ Marcadé Bernard, *Marcel Duchamp: la vida a crédito*, Buenos Aires, Libros del Zorsal, 2008, p. 28.

¹² “Exento del ejército por razones médicas, Duchamp se reúne con el pintor y crítico de arte estadounidense Walter Pach, que se encontraba de visita en la ciudad buscando obras de arte contemporáneas para exhibirlas en Nueva York. En ese momento Pach aprovechó de invitar a Marcel Duchamp para que viajara a Estados Unidos, convenciéndolo en seguida: «Me explicó que el *Desnudo bajando una escalera* había tenido éxito y que yo tenía un lugar posible allí. Eso me decidió partir seis meses después» *Ibid.*, p. 106.

en la primera mencionada. No obstante, una de sus pinturas con bases cubistas como es el caso de *Desnudo Bajando por la escalera #2*, no fue bien recibida debido a la presencia de una técnica con variantes a las del cubismo.

Ante el auge y la recepción aceptable de sus pinturas, Duchamp trató de aislarse del furor artístico que pudo haberle ocasionado este suceso. Lejos de continuar con una popularidad sucesiva, decidió trasladarse a Nueva York con el objetivo de alejarse de París y de la esfera artística en la que se sumergía cada vez más y que no estaba empatada con su trabajo.

Él mismo lo expresa antes de su partida en la siguiente carta a Walter Pach, un crítico y artista con el que había trabajado y quien lo invitara a estar en Nueva York: “No voy a Nueva York, me alejo de París. Es muy diferente. Ya mucho antes de la guerra, no me agradaba la <<vida artística>> en la que me había metido. Es totalmente contraria a mis deseos... Después con la guerra creció mi incompatibilidad a ese ambiente. Quería irme sin falta ¿A dónde?, solo tenía Nueva York donde lo conozco a usted [...]”¹³. Dejando muy en claro además, la modificación que intentaba realizar en sus posteriores obras. “No quiero entrever una vida de artista en búsqueda de gloria y dinero. Soy muy feliz cuando me entero que usted ha vendido esas telas...Pero tengo miedo de llegar a tener la necesidad de vender telas, en una palabra, de ser artista plástico.”¹⁴

El momento de soledad que se profundizaba en las discusiones con la gente entorno a la guerra lo enfurecía y lo hacían tener una vida sombría. Ante tal situación Duchamp puede distinguir un mejor panorama con su llegada a Nueva York, se había enamorado de la gente hospitalaria que le permitía olvidar las turbaciones que ocurrían en su ciudad natal. Aunque con el paso del tiempo tal visión se fue modificando y le recordaba a la misma rutina previa a su llegada.

Contrario a lo que se podría pensar, Duchamp no tiene contacto con el dadaísmo en París, sino en Estados Unidos posterior a su llegada en 1916, dentro del ámbito artístico en el que se desenvolvía conociendo ahí a Francis Picabia, quienes posteriormente se volverían buenos amigos. Siendo hasta

¹³ *Ibidem*

¹⁴ *Ibidem*

1919 cuando el dadaísmo se manifiesta en París y es con la llegada de Tzara quien es visto como un “mesías”.

El trabajo de Duchamp como artista y la producción de su primer *ready made* comenzaron bastante antes de que el dadaísmo apareciera como concepto fundado por Tzara, puesto que en 1913 una rueda de bicicleta posada sobre un banco y en 1914 un portabotellas, son los orígenes de las posteriormente consolidadas obras *ready made* y que en lo sucesivo carecerían de este “gesto” realizado para el otro, a diferencia de este momento. Por lo tanto no se puede incluir a Duchamp como parte del movimiento Dadá, (aunque compartieran algunas bases características de esta nueva construcción artística y del cuestionamiento al arte burgués definidas en los vanguardistas) en primera instancia por la distancia temporal pero también por la lejanía geográfica ya que ellos llegan a conocerse posteriormente.

A diferencia de los dadaístas que se distinguieron mayoritariamente en la literatura, Duchamp explora las vanguardias y se enfoca en las artes plásticas, particularmente en la pintura. Tras recibir una no tan extensa educación artística institucional en Francia pero interesado en ella y siendo activo en la pintura por la influencia de su abuelo y sus hermanos como pintores, realiza algunos cuadros al óleo y otras técnicas con influencias del impresionismo, explorando el fauvismo y el cubismo, sin embargo es importante decir que algunas de sus pinturas fueron negadas por estas corrientes ya que no cumplía con los parámetros del estilo. De ahí que Duchamp siempre estuviera manipulando sus conocimientos artísticos y que presentara una negación a la propia forma fija de cada vanguardia, llegando a crear algo completamente nuevo con materiales con los que no se pensaría que podrían llegar a ser de ese ámbito.

En una entrevista en 1967, Marcel Duchamp menciona: “Un pintor pinta y aplica su gusto a lo que pinta. En lo que respecta al *ready made*, trata de deshacerse de esta impresión o sentimiento y de eliminar por completo la existencia del gusto, bueno, malo o indiferente”¹⁵. Es en 1917 cuando llega al Salón de los Independientes un objeto seleccionado por Marcel Duchamp del que se busca despojar el significado de *utilidad* y en cambio se le otorga una *finalidad artística* que con el paso de los años se consolidaría. Éste antes un

¹⁵ *Ibidem*

urinario cualquiera, al momento de buscar hacer presencia en un recinto que lo resignifica y posee una firma: R. Mutt, lo convierte en “obra de arte” llamada *Fuente*. Aclarando oportunamente que para su autor tenía poco a o escasa importancia que se le considerara como arte ya que ese no era su objetivo directo, sino todo lo contrario, que rompiera con la estabilidad artística y con la forma de comprensión de las obras.

El acto subversivo del intento de presentar un urinario no vendría solo, ya que en la inauguración hubo una conferencia acordada previamente por Duchamp y su amigo Arthur Cravan, poeta y boxeador; lejos de presentar una conferencia sobre la pintura, Cravan originó un acto que despertó sobresaltos a más de uno de los espectadores, acompañado de una indignación y un frenesí en la sala, puesto que al ingresar borracho comenzó a despojarse de su ropa y vació una maleta con ropa interior sucia en el escritorio. La policía se encargó de sacar a aquel extraño conferencista.¹⁶

Sin embargo, el urinario llegó al lugar pero nunca fue exhibido en la muestra aunque no hubiera jurado ni reconocimientos y pudiera estar ahí cualquiera que pagara la cuota, pero fue gracias a su grado de “indecencia” y a la controversia que causó en los directores, que el urinario puesto al revés fue rechazado a pesar de que a su lado estuviera un sobre con los seis dólares requeridos para el evento, mismo en donde Duchamp formaba parte de los directores de la Sociedad de Artistas Independientes y organizadores del evento. De ahí que hiciera uso de seudónimo R. Mutt con el que firmaría el urinario comprado en un almacén de fontanería llamado L. Mott.¹⁷

La Fuente desapareció al no ser exhibida, sin embargo ese acto sobrevive gracias a una imagen proveniente del fotógrafo *Alfred Stieglitz* quien capturó el urinario y dicha fotografía se publicaría posteriormente en una revista en la que colaboraba Duchamp y otros amigos. Aún no se sabe a qué hace referencia su seudónimo de manera clara, mismos juegos de palabras que Marcel emplearía después. El acto del abandono de *La Fuente* detrás de una piedra y la decisión

¹⁶ Antoni Mari , *La Vanguardia*, *Ferrer i Guardia y el movimiento dadá*, *Cultura*, 25/06/2008, <http://www.lavanguardia.com/cultura/20080625/53487108149/ferrer-i-guardia-y-el-movimiento-dada.html>. Fecha de consulta: 17/08/17.

¹⁷ Burotto Alessandra, Gallegos Cristián G. Coordinación, Museo Arte Contemporáneo Chile, Universidad de Chile, Facultad de Artes. Fecha de consulta: 1/10/15.

del resto del comité de no presentarlo en Los Independientes, molestó tanto a Duchamp que renunció al comité, aunque nadie supiera abiertamente que la obra era de él. No obstante el nunca entendió porque fue rechazada, ya que para él no era ni indecente, ni pornográfico, y menos erótica, adjetivos mismos que se le han adjudicado.

La controversia emergida del fenómeno es expresada en esta carta entregada a Duchamp por parte K.Dreier, uno de los integrantes del comité que sin saber que Duchamp era el autor menciona:

Cuando voté «No», ¿fue por la cuestión de originalidad?, No he visto nada en ese objeto que tenga que ver con la originalidad [...]. Para mí, no había otro asunto en juego: tan solo era cuestión de saber si una persona tiene derecho de comprar un objeto ya hecho [a *ready-made* object] y mostrarlo con su firma en una exposición [...]¹⁸

Se podría pensar que el fenómeno de la indiferencia artística y de los procedimientos artísticos arriesgados es proveniente y exclusivo de los *ready made*, esto no es lo más apropiado, ya que como se desarrolló en el apartado anterior, la crítica hacia la institución artística fue un eje conductor para definir los procesos que la vanguardia desarrollo, rompiendo paradigmas y narrativas del arte que en ese momento se venían desarrollando, a partir de diferentes manifestaciones, que, como lo fue el dadaísmo lo llevó a actos extremos de subversión y desconocimiento artístico. Sin embargo, sí es el *ready made* como acto, aquel de mayor radicalidad, rompiendo con las formalidades artísticas al introducir objetos extraídos de un contexto diferente al entorno del arte, cuestionando los procesos de creación individual y el valor de la obra.

Duchamp consideraba que más allá del objeto físico, la importancia simbólica estaba en la idea en donde “sólo después de que un artista hubiera desarrollado un concepto podía estar en posición de elegir un medio, y éste tenía que ser en el que la idea se pudiera expresar de la mejor manera”¹⁹, así el arte para él, sabiendo que estas palabras serían revolucionarias, podría ser cualquier cosa que el artista definiera como arte, mientras que influyera en el contexto y en el significado del arte. Está claro que el concepto de *idea* no busca hacer

¹⁸ Marcadé Bernard, *Marcel Duchamp: la vida a crédito*, op. cit, p. 177.

¹⁹ Gompertz Willl , *¿Qué estás mirando?, 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*, Madrid, Taurus, 2013, p. 11.

una relación directa con lo observable de forma realista, y esto no se logra de otra manera solamente que dejando atrás la experiencia del uso con el objeto y trasladándola a una simbolización diferente mediante la firma.

Si el objeto expuesto como lo fue el urinario, o mejor dicho no presentado de manera física, no hubiese sido fotografiado por un prestigiado periodista del arte y dueño de la galería más importante en Nueva York en aquel momento, la galería 291, la fuente difícilmente podía haberse reproducido y el urinario hubiera entrado en el olvido artístico y social, como si la imagen diera crédito para su reproducción aún con firma, de lo contrario sólo de hubiera quedado como anécdota. Pero gracias a este archivo de la obra que lo respalda por una parte de manera física o visual y también por una parte subjetiva, es decir de aceptación del objeto en la esfera del arte; es que el urinario se duplico quince veces por todo el mundo.

Si está dicho que el objeto pasa a segundo plano en el momento en el que la idea es expresada, que la expresión del *ready made* se fundamenta en una visión antirretiniana²⁰ como eje de la crítica, porque se le sigue admirando de manera cercana de la misma manera como si observáramos las sutiles pinceladas de alguna pintura en óleo o acuarela si el mensaje no está en los trazos originados por el artista, sino en la idea dirigida en el simple objeto reproducido en serie.

La indiferencia que se adelanta en un objeto cualquiera, no pretende sustituir a una obra de arte y mucho menos sustituir tal objeto en su cotidianidad, puesto que el *ready made* es en sí mismo contradicción. Para que tal cosa sea re-apreciada en su extracción de la realidad debe de ser renombrada y eso fue lo que hizo Duchamp. Dicha reordenamiento de la función crea un puente en el que resalta la idea de la elección del objeto con sus particulares fines del artista, situándose entre el objeto como un antes y un después sin dejar de ser lo que es como objeto.

El receptor de las obras de Dadá, de montajes y de *ready made*, no puede hacer una lectura y una abstracción con los mismos parámetros de objetivaciones intelectuales previos a estos años, ya que ahora no existe

²⁰ Duchamp emplea el concepto de *antirretiniano* para tomar distancia de aquel atractivo estético que puede emanarse de una obra de arte.

concordancia entre sí. Muestra de esto es una carta enviada desde Nueva York en 1925, Duchamp describe a su hermana en lo que ella pudo haber observado en su estudio, describiendo cada una de las “cosas” que serían ready mades, explicando que el portabotellas o la rueda de bicicleta fueron seleccionadas por él, firmadas y con una inscripción en inglés las cuales se constituyen en “ready mades”, mencionando que estas las había encontrado como “esculturas ya hechas”. Un fragmento es el siguiente:

Tengo por ejemplo una pala grande de nieve sobre la que escribí “In advance of the broken arm”...No trates de entender esto en un sentido moderno, impresionista o cubista-nada que ver con eso.

...Todo este preámbulo para efectivamente decirte: toma tú misma ese portabotellas. Lo convertiré en un <<Ready made>> desde la distancia, tendrás que escribir a la base, en el interior del anillo del fondo, en pequeñas letras con una brocha de pintura de aceite en color plata y blanco la inscripción que yo te daré después de esto, y la firmarás con la misma mano como sigue:

(de) Marcel Duchamp.²¹

Aquí se reemplazan todos conocimientos de lectura ante una obra con estas características, ya no queda en tal obra el manejo de los materiales de manera directa por parte del artista ni el tiempo en su creación, ahora tal emergencia, es instantánea, contingente, azarosa e impersonal si contemplamos que el artista no modificó de manera real tal objeto. El gesto de ironía y de cinismo que consigue crear un artista desdibujado, aleatorio y anónimo, ya que el nombre no referencia al lenguaje ya que nada en el *ready made* lo es. De qué forma se puede perpetuar la realidad en el arte si la propia obra no lo quiere conseguir, no busca hacer referencia a tal realidad con un lenguaje confeccionado y una racionalización establecida.

En la primera parte de este escrito Duchamp realiza precisiones con respecto a su elección de los objetos, señalando que no los buscó con un fin de deleite estético, sino que estuvo basada a partir de una indiferencia visual, de una anestesia. A dichos objetos les escribía una leyenda en la que se intentaba

²¹ Ramos José Francisco, *Estética del pensamiento: la danza en el laberinto: meditación sobre el arte y la acción humana*, San Juan, Fundamentos, 2003, p.361.

llevar la mente del espectador a fines verbales. Por otra parte explica que estos no tenían una carácter de singularidad, aclarando que los *ready made* existentes en la actualidad no son un original aunque ofrezcan el mismo mensaje. Duchamp creó derivaciones de estos *ready made* que él nombró “ready made asistido” que es cuando se incluía una intervención gráfica hecha por el mismo y también el “recíproco ready made” como parte del ejemplo de la explicación entre *ready made* y arte: “¡usar un Rembrandt como una tabla de planchar!”. Duchamp se dio cuenta de que el arte tanto para el espectador como para el artista era una adicción y por ello debía reducir su número de ejemplares producidos, con el fin de lograr una protección de la que él llama “contaminación”.²²

Para finalizar Duchamp escribe: «dado que los tubos de pinturas usados por los artistas son manufacturados y productos listos y hechos (*ready made products*), tenemos que concluir que todas las pinturas del mundo son “ready made asistidos” y también obras de ensamblaje». ²³

Ahora lo que sucede es que queda esa resistencia, ese carácter enigmático de la obra que no busca dar sentido al espectador. Así, el espectador buscara encontrar el sentido abstracto, mismo que no se puede dilucidar por los medios con los que se tiene experiencia. En el espectador surge una fractura, ya que se renuncia a la interpretación del sentido y se enfoca en el principio de construcción, es decir, la atención en el material como rasgo fundamental para la atención en las obras orgánicas, para estas obras de vanguardia el material queda atrás y se convierte en un relleno de la idea o del concepto de la estructura de la obra.

1.3. El museo: recinto de colección.

Tras la libertad alcanzada por parte de artistas de la tutela financiera y estética y ritual que tenían con la Iglesia y la Aristocracia desde la Edad Media y el Renacimiento, la institución del mercado artístico fue el instrumento para consolidar y administrar esa liberación. El arte ya no tendría función en sí mismo,

²² Para consultar los documentos en versión extensa véase: Ramos José Francisco, *Estética del pensamiento: la danza en el laberinto: meditación sobre el arte y la acción humana*, San Juan, Fundamentos, 2003, p. 362.

²³ *Ibidem*

ya no serviría como cohesor social dentro de una *praxis* ligada a la sociedad cortesana y al ritual y representación religiosa, entraría en ejecución el arte por el arte burgués que sería resultado de un movimiento social global en la que los artistas se sumergen bajo una serie de valores que van más allá de los estéticos y que orientan las acciones de los individuos o grupos.

A medida que los artistas se dirigían a un público más amplio y diversificado, a medida que la «clientela» aumentaba, y las obras entraban en el ciclo de la mercancía mediatizada por instituciones específicas de difusión y promoción culturales (teatros, editoriales, academias, salones, críticas de arte, galerías, exposiciones, etc.) la creación artística podía emanciparse del sistema de mecenazgo, de los criterios exteriores a sí misma y afirmar cada vez más abiertamente su soberana autonomía²⁴

La relación entre las galerías de arte como espacio privado y enfocado al comercio de las obras y el museo, es su contemporaneidad en el origen y la colección como bases para la exhibición. Sin embargo ambos espacios hacen frente a la autonomía alcanzada por parte de los artistas fue el museo como un espacio que sustituyera el recinto cristiano y que pudiera dar apertura al público. Si bien el concepto del museo moderno es producto del humanismo renacentista emergido a partir del concepto de obra maestra, el museo es el guardián de la obra, el formador y aquel que permite resguardar la memoria del objeto artístico.

Dos nuevas palabras aparecen en el siglo XVI para expresar el concepto de museo. The Gallery (italian: *galleria*) larga y grande sala iluminada, llega a significar un área de exhibición para pinturas y esculturas, El gabinete (Italian: *gabinetto*) fue usualmente una habitación cuadrada llena con cosas de animales, rarezas botánicas, pequeños trabajos de arte como medallones o estatuas, hechos artísticos y curiosidades [...] Ambos tipos de colecciones raramente fueron abiertas al público y permanecieron los juguetes de princesas, papas y plutócratas.²⁵

Desde sus inicios el museo se consolidó como un lugar de status, en el que todo lo que estaba en su interior debía de ser digno de admiración, reconocimiento, y debía ser visto como un templo y como una importante institución allegada al Estado, resguardando parte de la memoria y de la historia.

²⁴ Lipovetsky Gilles, *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, op. cit., p. 95

²⁵ Alexander Eduard Porter, Alexander Mary, *Museums in motion: an introduction to the history and functions of museums*, Alta Mira Press, 2008, United Kingdom p. 5.

Tenía el poder ahora de decidir que se alojaba en su interior en sustitución de la Iglesia. El museo comenzó a abrirse al público a finales del siglo XVII, Basel abrió el primer museo universitario en 1671 y The Ashmolean Museum en Oxford apareció doce años después²⁶ para albergar curiosidades de Elias Ashmole.

Al comenzar el siglo XIX, y bajo el signo del Louvre (inaugurado en 1793), Europa se adentra en la era de los museos nacionales (esto es: laicos y republicanos). Uno de los mejores ejemplos de esta primera camada es la Galería Nacional de Londres. Después de que el rey Jorge III se negara a abrir las colecciones reales al público, el Parlamento consideró apropiado ofrecer a la población un *aesthetic refreshment* “alternativo”. Así, en 1824, se funda esta célebre pinacoteca (cuya entrada es gratuita desde esa fecha) con una sola petición de la Cámara de los Comunes: los cuadros reunidos debían sobre todo *gustar*.²⁷

La colección parece ser un interés humano histórico, basado en el “deseo de salvaguardar lo físico (hoy mayormente las colecciones son consideradas grandes inversiones), distinción social [...], búsqueda del conocimiento, genuino amor por los objetos o deseo de archivar un tipo de inmortalidad como testigo de la gran colección de nombres de colecciones en museos.”²⁸ Los coleccionistas han convertido sus acumulaciones en museos y los museos han obtenido las colecciones particulares. “Una vez que los museos abrieron al público, la función de exhibición fue predominante, coleccionar, conservar e investigar el soporte fundamental del desarrollo de las exhibiciones. Al principio las muestras fueron arregladas en beneficio del esteta, del erudito, del coleccionista, del artesano, una sabia audiencia satisfecha con el mínimo de interpretación.”²⁹ El arreglo de una colección estilística o conforme a clasificaciones técnicas era fundamental en un museo. El almacenamiento con paredes abarrotadas de pinturas, cristales con cerámicas, textiles o especímenes naturales. “los museos fueron alojados en palacios o en estructuras de templos que hicieron al hombre sobre la calle sentir incómodo y desalentando su asistencia”³⁰ la problemáticas y desacuerdos suscitados al momento de abrir el espacio al público fue algo que se hizo

²⁶ *Ibidem*

²⁷ Minera Maria, *Modernismo y digestión* en Letras Libres <http://www.letraslibres.com/mexico/modernismo-y-digestion,2006>, Fecha de consulta: 16/11/17

²⁸ Alexander Eduard Porter, Alexander Mary, *Museums in motion: an introduction to the history and functions of museums*, *op. cit.*, p. 8.

²⁹ *Ibid.*, p. 9.

³⁰ *Ibidem*

presente. “Los espectadores habían recibido humillantes interrogaciones para obtener admisión al lugar descrito para ellos como el paraíso y ellos descubrieron que había extraterrestres en su interior. Mucha gente encontró una salida en apropiada y bulliciosa conducta.”³¹

Dentro de un museo o algún recinto institucional destinado a las actividades culturales la exposición ha sido el procedimiento mayormente empleado y cuidado para “comunicar al público el contenido de los saberes de su colección o el mensaje de sus intenciones programáticas”³² la exposición se define como “un método y una estrategia para ver, conocer y comunicar; con ella se organiza el espacio y el pensamiento; es representación, escenificación y relato; y es consumo de masas y espectáculo singular”³³

En cuanto a la exposición de objetos artísticos, a través de grabados de los siglos XVI al XVIII se comprueba como las antigüedades se colocaban en las colecciones sin ningún orden científico o museográfico, mezclados toda clase de objetos, mientras los cuadros cubrían completamente los muros y paramentos. Este sistema de presentación estuvo vigente hasta mediados del XIX, aunque ya hubo protestas en Francia en 1793 al exponerse al público las colecciones reales en el Louvre. En 1799 se adoptó la ordenación cronológica de las piezas, aunque permaneciendo mezcladas todas ellas. Las pinturas se presentaron aisladas a partir de 1810, pero en 1851 el Salón Carré todavía mostraba en doble fila a los grandes maestros del Renacimiento italiano. Sólo a partir de 1902 comenzaron la mayoría de los museos a compartimentar las grandes salas y las interminables galerías en espacios adecuados para exponer conjuntos, tipologías específicas de objetos, obras de un solo artista o una única obra aislada.³⁴

Para Jacques Ranciere el museo es visto como un espacio que ejerce la separación entre el arte y la vida. Haciendo alusión a la escultura griega que refleja un doble espacio-temporalidad cuando pasa a ser objeto artístico, comprendiéndose que fueron objetos con un carácter mítico en la vida colectiva del pueblo griego dentro de ceremonias cívicas de antaño. Para explicar esta separación entre lo visible y lo invisible, lo público y lo privado, Ranciere se fundamenta en el régimen estético del arte y específicamente en la eficacia estética, es decir, la eficacia del arte es la eficacia

³¹ *Ibidem*

³² Luis Alonso Fernández, *Diseño de exposiciones, concepto instalación y montaje*, Museología y museografía, Grado en Historia del Arte – Uned, Alianza Forma 2010, p. 2.

³³ *Ibidem*

³⁴ *Ibidem*

de la separación misma, “de la discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales ésta se ve apropiada por espectadores, lectores u oyentes. La eficacia estética es la eficacia de una distancia y de una neutralización”.³⁵ Al momento de comprender diferentes sensibilidades, la del artista, la forma sensible presentada en un lugar de arte, la mirada del espectador y del público. Esta ruptura es en donde la “política” de lo estético interviene en el momento en que existe una separación de la relación directa entre “la producción de las formas de arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado”³⁶, y a que ahora el público es anónimo en un espacio neutralizado como lo es el museo. El carácter religioso de la estatua ya no está presente en el momento en que se introduce al museo, “ya no ilustra ninguna fe ni significa ninguna grandeza social [...] Ya no se dirige a ningún público específico, sino al público anónimo indeterminado de los visitantes de museos [...]”.³⁷

Debido a que el museo -entendido no como simple edificio sino como forma de recorte del espacio común y modo específico de visibilidad- se ha constituido alrededor de la estatua desafectada, más tarde podrá acoger cualquier otra forma de objeto desafectado del mundo profano. Es por eso también que podrá prestarse, en nuestros días, a acoger modos de circulación de información y formas de discurso político que intentan oponerse a los modos dominantes de la información y de la discusión sobre los asuntos comunes.³⁸

De esta forma se puede señalar que el museo es una institución que ejerce un poder en el momento de legitimar los procesos de información y comunicación, de saberes y de reconocimiento que alguna vez pertenecieron a la cotidianidad de un grupo en particular con diferentes finalidades ya sea de reconocimiento, sagradas o utilitarias como posteriormente lo serían los *ready made*. “Es por eso también que podrá prestarse, en nuestros días, a acoger modos de circulación de información y formas de discurso político que intentan oponerse a los modos dominantes de la información y de la discusión sobre los asuntos comunes”.³⁹

³⁵ Ranciere Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Bordesmanantial, 2010, p. 58.

³⁶ *Ibid.*, p. 66.

³⁷ *Ibid.*, p. 60.

³⁸ *Ibidem*

³⁹ *Ibid.*, p. 61.

Capítulo II. Elementos de la crítica artística en la teoría de Peter Bürger.

La obra *Teoría de vanguardia* de Peter Bürger publicada en 1974, es un parteaguas para la comprensión del arte dentro de un enfoque sociológico, permitiendo registrar, prioritariamente, los procesos históricos de la vanguardia como un movimiento artístico y sociopolítico de los primeros años del siglo XX. Con un reconocible análisis fundamentado en una teoría crítica, referenciando a la dialéctica frankfurtiana, al tener presente el trabajo de teóricos como Adorno, Benjamin, Habermas, entre otros, Bürger publica el libro en un momento en el que las vanguardias como movimiento temporal y crítico han cesado y ante ello el momento de las neovanguardias va tomando camino hacia la institucionalización, dominando un mercado y fortaleciendo los procedimientos afirmativos del capital. El debate que generan las vanguardias y su fracaso posterior hacia el que Bürger hace referencia, se consolida gracias a la interpretación crítica en la que integra lo social, lo político y lo histórico permitiendo entender el proceso de las vanguardias más allá de un proceso esteticista aislado.

Nacido en Hamburgo, Alemania en 1936 rodeado de los conflictos de la Segunda Guerra Mundial, Bürger recibió una educación enfocada al estudio de lo social, lo cual le permitió ser uno de los teóricos, sociólogos y críticos alemanes más influyentes en la teoría social del siglo XX, y al tratar un tema como lo es el arte y sus vanguardias con un tono alejado del esteticismo es imprescindible su lectura. Una de las tesis principales en la teoría de Bürger referidas al movimiento de vanguardia es con respecto a la crítica del arte realizada hacia el sistema burgués y el subsistema artístico, y es que la vanguardias realizaron esta autocrítica hacia la institución artística en el momento en que la cuestionaron y más allá de crear discusiones exclusivas entre estilos, se crearon discusiones alternas hacia el trato de las obras, su distribución y su función en la sociedad, teniendo para Bürger a uno de los movimientos más radicales y en el que más se enfoca, el *dadaísmo*.⁴⁰ “El dadaísmo ya no critica la tendencias artísticas

⁴⁰ Bürger Peter, *Teoría de vanguardia*, Barcelona, Península, 1987, p.62.

precedentes, sino la institución arte tal y como se ha formado en la sociedad burguesa”.⁴¹

La vanguardia abordada como Peter Bürger lo hace, a partir de una ciencia crítica que refleja las implicaciones sociales ligadas en forma directa al sistema del arte burgués, permite realizar una conexión distanciada de la visión meramente estética y lo aborda desde un enfoque materialista y científico que considera a la vanguardia como categoría general histórica y propia de una respuesta al arte burgués. Reintegrar el arte a la *praxis vital*, es decir a los procesos sociales en los que se hace un enlace con la actividad humana, es el objetivo de la autocrítica de las vanguardias que rechazan la autonomía del arte burgués. La autonomía del arte burgués, es resultado de la liberación artística de las instituciones anteriores, como lo fueron la eclesiástica y el sistema cortesano que controlaban los quehaceres artísticos, es decir una *praxis vital* ligada a la religión y al sistema de la corte.

En la autonomía del arte burgués atrás se queda el poder de legitimación del mundo por parte de la religión, siendo éste un asunto privado, remplazándose por un esteticismo que excluye los temas políticos y sociales como prioridad. De este modo la sociedad burguesa lleva consigo el desarrollo paralelo del arte autónomo, desligado de los procesos sociales, de la *praxis vital* y consolidando al esteticismo como característica propia del arte burgués. Tras la autonomía eclesiástica (arte sacro) por parte del arte burgués autónomo con recepción y producción individual como característica particular, surge para Bürger una nueva forma de ritual pero hacia el exterior, fundamentado por la “recepción de masas, divertida y racional a la vez.”⁴²

En el esteticismo como consolidación del arte burgués, se desliga toda conexión con la vida práctica, se desdibuja la relación con la *praxis vital* como condición artística y contenido, desplegándose lo estético en su más sentido puro llegando a la completa carencia de función social. Dicha transformación fue resultado del triunfo de la sociedad burguesa sobre la sociedad feudal, imperando la ideología del liberalismo burgués, mermando paulatinamente la función legitimadora de concepción religiosa del mundo. “La aparición del proletariado

⁴¹ *Ibidem*

⁴² *Ibid.* p. 77.

permite percibir el liberalismo como ideología”⁴³, institucionalizándose el contrato laboral privado, la división social del trabajo y la separación de los productores de sus medios de producción, llevando al esteticismo como una actividad privada, artesanal, individual en la que el individuo adquiere su carácter “autónomo”.

“El arte vive, en la sociedad burguesa, de la tensión entre marcos institucionales (liberación de la pretensión de aplicación social) y posibles contenidos de las obras concretas.”⁴⁴ Este fenómeno como resultado de la dinámica histórica, permite generar una separación entre contenido y forma, es decir, el status institucional (la forma) del arte en la sociedad burguesa, es la separación de las obras con relación a la *praxis vital*, la autonomía plena del arte, y se distingue de los contenidos realizados en una obra de arte en concreto. Pero dicha tensión entre las instituciones no desaparece hasta finales del siglo XIX, cuando desaparece cualquier contenido político y es posible la autocrítica a la que Bürger hace referencia, es decir, el rompimiento total en la obra concreta con la *praxis vital*. Encontrándose una concordancia entre marcos institucionales y contenidos.

Si en los primeros *ready made* de Duchamp culmina el periodo de crítica hacia a actos morales, políticos y restrictivos de la sociedad moderna que arrancarían en el siglo XIX con el Romanticismo, en la posmodernidad la crítica se estructura a partir de la pasión del consumo, la novedad, lo efímero y lo superficial. La imagen y los fenómenos cotidianos de la vida son trivializados en el arte, “se renuncia a la abstracción como forma de conocimiento y se abusa de la imagen como vía de conciliación.”⁴⁵

El desarrollo de la autocrítica del arte como lo acontecimiento en las vanguardias, es presentar “comprensiones objetivas de estadios anteriores de desarrollo de los subsistemas sociales”,⁴⁶ diferenciándose de la previa crítica inmanente, que es aquella realizada entre los propios estilos.⁴⁷ Es decir, la crítica inmanente funciona en el seno de una institución social, a diferencia de la

⁴³*Ibid.*, p. 63.

⁴⁴ *Ibid.*, p.66.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁷ Ejemplo de la crítica inmanente es la crítica de los clasistas franceses al drama barroco o en el teatro al hacer referencia a las críticas realizadas por el escritor Lessing hacia las imitaciones alemanas de la tragedia francesa.

autocrítica que explora históricamente a fin de ejercer conexiones y realizar una autocrítica del presente. La autocrítica supone una distancia de las particularidades que se desarrollan en la institución o estilos y que se enfrentan entre sí, y sin embargo fungen como *a priori* a la crítica hacia la propia institución, no a sus componentes. Esta autocrítica llevó a las vanguardias y a su posterior desenvolvimiento contemporáneo, a la “comprensión objetiva”⁴⁸ de épocas anteriores artísticas y a plantear su crítica a la institución arte y al *status* autónomo de la obra burguesa desligada de la *praxis vital*.

2.1. La institución arte

Cuando se habla de una función del arte, no hace referencia a la función exclusiva de la obra en sí misma, ni a sus objetivaciones artísticas singulares. Las obras de arte no surgen individualmente y no adquieren un *status* determinado de forma individual, las condiciones estructurales son aquellas que deciden la función de la obra con respecto al entorno. De esta forma cuando se habla de función, es con respecto a la clase, *status* y manera de regulación, dichas condiciones regulatorias son a lo que Burger denomina *institución arte*.⁴⁹

Las obras no surgen individualmente en un momento social determinado, ni son producto de sí mismas o de los intereses del artista propiamente. Las obras surgen en el interior de instituciones que forman y establecen parámetros de distribución y de funcionalidad, mismos que en la sociedad burguesa son portadores de *status*. La institución artística plenamente formada se encuentra a la par del fortalecimiento de la sociedad burguesa y la conquista del poder político, desarrollando la relación de los procesos políticos con la economía y la regulatoria institución arte que va adquiriendo mayor posicionamiento en cuanto más autónomo es el arte.⁵⁰ La institución no se pudo haber contemplado como ahora, de no ser por la “separación” o “autonomía” que adquirió el arte con el esteticismo al superar los procesos de arte sacro y cortesano, en donde

⁴⁸ *Ibid.*, p.61.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁰ La institución artística que da paso al arte académico clásico está completamente formada como institución a finales del siglo XVIII, teniendo una formación esteticista y burguesa predominante. Aparentemente ese arte oficial se distinguía por su carácter realista y de representación, saliente de un previo arte sacro y profano de la Edad Media y del Renacimiento respectivamente. Sin embargo su mayor papel era ocultar una realidad y adecuarse a los disfraces del poder y de la nueva economía incipiente.

funcionaba para el poder de la Iglesia y para el poder político. La institución artística se refiere al “aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras”.⁵¹

Sin duda una de las tesis de mayor envergadura del pensador de la escuela de Frankfurt, es la emergencia de la autocrítica del arte como el parteaguas para que las escuelas de vanguardia convergieran en una ruptura artística e institucional a principios del siglo XX. El subsistema social artístico alcanza el estado de autocrítica en el momento en que deja de rebelarse contra las escuelas precedentes y paralelas, pasando ahora a cuestionar a la institución arte como institución que rige parámetros y distribución. Se toma conciencia de la existencia de un aparato de producción y distribución del arte cuyas ideas y juicios dominan en una época dada y determinan esencialmente la recepción de las obras. Las vanguardias se levantarán contra el aparato de distribución y contra el estatuto del arte autónomo de la sociedad burguesa.

La producción artística es sencillamente una producción de mercancías “en el cual los medios de producción material tienen una importancia relativamente escasa para la calidad de las obras, aunque tal vez tengan importancia para la posibilidad de la propia difusión y el efecto de éstas.”⁵²

La vanguardia niega la categoría de la producción y la recepción individual características del arte burgués, mismo que superó la producción y la recepción colectiva del arte sacro; así, la vanguardia busca la superación del arte autónomo en el sentido de reconciliación en el sentido de reconciliación con la *praxis vital*. Sin embargo, Bürger menciona que esto no ha sucedido y acaso no pueda suceder en la sociedad burguesa a menos que sea una falsa superación del arte autónomo, quizá podemos relacionarlo con el reciclaje del *ready made* a partir de las neovanguardias de los años cincuenta en adelante y demás construcciones artísticas que intentan generar de forma ficticia una unión entre el esteticismo y la *praxis vital*. De forma falsa tenemos la generación de *ready made* que se vale de la extracción con objetos que se envuelven discursivamente de historia social y de uso común, pensando que esto logrará

⁵¹ *Ibid.*, p. 62.

⁵² *Ibid.*, p. 75.

crear un puente hacia lo social, una verdadera emancipación y una nueva *praxis vital* liberadora.

Es posible sostener que desde el punto de vista formal, uno de los conceptos clave para distinguir la obra de arte vanguardista de todos los movimientos precedentes es sin duda el de *obra inorgánica*, concepto en el que Bürger delimita las obras de vanguardia. Dentro de la institución artística existen para Bürger dos diferentes tipos de las obras a partir de las consideraciones del material y el contenido visto como un todo esto es el de *obra orgánica* y *obra inorgánica*. La *obra orgánica* tal como se verifica desde el Renacimiento, es concebida como un organismo vivo y como una totalidad, en la cual la parte y el todo se integran sin mediaciones, en este tipo de obra el material es respetado según su aparición en cada momento concreto de la vida. La *obra inorgánica*, en cambio, se construye a partir de la descomposición del todo, la contemplación de las partes es crucial para su diferenciación, teniendo el material arrancando de su contexto vital y de los elementos que la constituyen, despojándolos de su función y de su significado; el material es sólo material, un signo vacío al cual el artista da significado, más no es el elemento de mayor relevancia de la obra. El resultado es el aislamiento del material, la descomposición, el montaje de la obra con fragmentos. El sentido final resulta de la reunión de las partes, sin su correspondiente contexto. A diferencia de la *obra orgánica*, que ocultando su artificio da apariencia de naturaleza, y cuyos elementos tienen sentido en función de la totalidad, la obra inorgánica exhibe el procedimiento, se ofrece como producto, como artefacto. Para Bürger el montaje es el principio básico del arte vanguardista; al presentarse compuesta de segmentos de la realidad, acaba con la idea de totalidad y sus componentes tienen una independencia casi absoluta.

Sin duda la comprensión del material como extracción del contexto vital y cotidiano hace referencia directa a la búsqueda de la integración del arte con la *praxis vital* que es esencial la vanguardia. El manejo del material extraído de la cotidianidad, la selección y su reordenamiento a partir de una descomposición con el todo lleva a una distancia del artista visto como un genio y como productor creativo y sensible en el arte burgués, permitiendo generar una recodificación en el entendimiento de las obras, su producción y su distribución, por ello el objeto y su extracción es un elemento operativo de la autocrítica de las escuelas de

vanguardias, especialmente en el dadaísmo y en los ready made, en donde el material funcionaria como su eje de acción artística.

2.2. La praxis vital

La separación del arte burgués con la vida práctica, es decir la praxis vital, concepto con el que trabaja Peter Bürger, es un proceso histórico que está socialmente condicionado al despliegue de la sociedad burguesa y su consolidación política y económica. El arte burgués tiene el *status* de autonomía con respecto a lo social, misma función otorgada por la institución artística, sin embargo la separación de la obra de arte autónoma respecto de la *praxis vital*, es decir, con lo procesos de vida, es una falsa idea de la total independencia de la obra de arte respecto de la sociedad.

El concepto de la autonomía con relación a los asuntos de la vida es resultado de la consolidación de la obra esteticista en la sociedad burguesa que es definida por la institución arte. Bürger explica que la autonomía que se tiene con relación a la *praxis vital*, es resultado de un proceso que tiene una complejidad que va más allá de su consideración como una “mera ilusión”⁵³, ya que deja atrás su desarrollo histórico social, quedando solo al nivel de la imaginación del artista, llevando a la categoría de *l art pour l art*. Para él, dichos principios ignoran la complejidad de la “desaparición del arte como ámbito particular de la actividad humana, vinculada a la *praxis vital*”⁵⁴, siendo así la autonomía un fenómeno real de la sociedad burguesa que se delimita por el subsistema de la institución arte y que funciona conforme a los intereses de la sociedad burguesa.

El arte sólo se establece como autónomo en la medida en que con el surgimiento de la sociedad burguesa el sistema económico y político se desligan del cultural y las imágenes tradicionales del mundo infiltradas por la ideología básica del intercambio justo, separan las artes del contexto de las práctica rituales. ⁵⁵

⁵³ *Ibid.*, p. 84.

⁵⁴ *Ibidem*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 65.

La idea de la *praxis vital* es un camino en constante búsqueda por parte de los vanguardistas y sobre todo de los dadaístas al querer romper la barrera que separa el arte y los procesos sociales, el uso de diversos materiales como la fotografía para crear el fotomontaje y la búsqueda de la ruptura de la barrera entre género literario y artístico. El negocio privado del arte era algo que para los dadaístas incomodaba debido a su carácter lejano con la realidad, de ahí el deseo de trasladar el arte al “hombre activo”.⁵⁶

Esta revolución de la vida en el arte o de la vida gracias al arte, es resultado de la relación con constante con la *praxis vital*, la búsqueda de una nueva *praxis vital* por parte de la vanguardia comprende diversificaciones de la forma de lectura y de revisión de una obra artística en la que se incluyen diferentes formas de conformación y de producción estética, implicando una forma distinta de recepción en el público misma que se va moldeando por la posición en la que se encuentra la obra socialmente. Para Bürger la teoría de *l'art pour l'art* (el arte por el arte), no está sólo limitada a la reacción ante la aparición de la fotografía como lo hace Walter Benjamin, sino “la respuesta al hecho de que en la sociedad burguesa desarrollada, la obra de arte pierde progresivamente su función social”, es decir, no se puede delimitar dicha forma artística solamente a un aparato tecnológico.

La recepción del arte sacro y cortesano es colectiva y ligada a la *praxis vital* como objeto de culto y de representación, las obras tienen una finalidad en sí mismas y están al servicio de la colectividad. En la representación burguesa esta relación con la colectividad queda anulada y se convierte en una producción y recepción individual que está en la función del burgués y de una racionalidad respecto a fines. Ese lazo a la institución religiosa y a la sociedad cortesana reitera la cercanía con la *praxis vital* respectivamente al ejercerse el ritual de forma colectiva. La forma de legitimación ya no es eclesiástica, sino burguesa y esteticista.

En el arte burgués la producción y la recepción ya no están vinculados a las instituciones sociales, a la *praxis vital*. De este modo podemos señalar un momento de recepción individual, que es al estar dentro de un museo, en este

⁵⁶ Foster Hal, Kauss Rosalinda, *Arte desde 1900: modernismo, antimodernismo, posmodernismo*, Akal, 2006, p. 147.

recinto de neutralización se permite distinguir esta interrupción con la continuidad social al ser un espacio que delimita lo público y lo privado, sumergiéndose cada individuo dentro de la obra para su apreciación.

Dentro de la apreciación y la recepción individual se debe considerar la ruptura de la *obra orgánica* que señala Peter Bürger, las cuales marcan un antes y un después de las vanguardias, siendo éstas aquellas que son previas a las vanguardias y que estas últimas pudieron superar, teniendo como característica el carácter de validez incuestionable e insuperable y la preponderancia de la obra como un todo, otorgándole importancia fundamental al material. Dichas obras se fragmentaron y fueron superadas por la obra inorgánica de la vanguardia, en la que la idea era su principal característica. La ruptura general en las vanguardias históricas, se consolida con el momento de semejanza que se establece entre las superposiciones de imágenes en los collages cubistas y en los montajes posteriores con fragmentos de la realidad.

La interpretación como parte de la recepción de estas obras que se involucran en el ámbito artístico y que intentan retornar a la *praxis vital*, con sus variantes en contenidos y en funciones históricas, se ven modificadas. “Sólo en el momento en que los contenidos pierden su carácter político y el arte desea simplemente su arte, se hace posible la autocrítica del subsistema social artístico. Este estadio se alcanza al final del siglo XIX con el esteticismo”.⁵⁷

Cuando los vanguardistas plantean la exigencia de que el arte vuelva a ser práctico, no quieren decir que el contenido de las obras sea socialmente significativo. La exigencia no se refiere al contenido de las obras; va dirigida contra el funcionamiento del arte en la sociedad, que decide tanto sobre el efecto de la obra como sobre su particular contenido.⁵⁸

Los movimientos europeos de vanguardia son un ataque al *status* de autonomía con respecto a la *praxis vital* que surge en la sociedad burguesa, en la cual una vez alcanzado el esteticismo, “el propio arte se convierte en el contenido del arte”⁵⁹.

Los vanguardistas no intentan integrar el arte a la *praxis vital* burguesa, es decir, hacia una racionalidad de los fines que la burguesía y el esteticismo habían

⁵⁷ Bürger Peter, *Teoría de la vanguardia*, op. cit., 1987, p. 69

⁵⁸ *Ibid.*, p. 103.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 103.

formulado. Todo lo contrario, buscan el intento de regresar, a partir del arte, a una “nueva praxis vital”⁶⁰, sin embargo este camino que viene desde el apartamiento de la *praxis vital* (deteriorada) por parte del esteticismo es necesario para el encuentro de una nueva *praxis* buscada. No obstante es importante saber que las vanguardias emergen de esa libertad relativa propiciada por el arte burgués.

2.3. La firma

Con respecto a la producción en el arte burgués, el artista produce de forma individual, de ahí que el artista se vea como un genio que tienen una expresión singular y radical que se le atribuyen las doctrinas pseudorománticas de la inspiración como autoengaño de los productores, sin embargo no se supera el que se vea al individuo como sujeto creador. Una de las características de autenticidad de una obra de arte en la tradición burguesa, consiste en dar cuenta y prioridad a la firma del creador para poder constatar la unicidad de la pieza. La firma por una parte convierte aquel objeto poco manipulado, con una función distinta y sin unicidad, en un objeto con valor artístico ya que se convierte en algo único debido a la firma, mismo que sería más adelante objeto de contemplación, sin serlo en aquel momento para los dadaístas. Sin embargo para Bürger la firma que se le otorga a los objetos convertidos en reclamos artísticos, representa además una negación a la “producción individual como atributo del arte”⁶¹ y también cuestionan el mercado “como criterio de valoración”.⁶²

El comienzo de la crítica que parte en 1850 para Bürger, y que se eleva con el Dadaísmo y las primeras expresiones surrealistas, finaliza con los *ready made* de Duchamp y es precisamente la firma aquella que genera una modificación en la autonomía del arte de aquella que correspondía con el esteticismo, es decir el velo que cubría lo social con estética.

Bürger habla de las vanguardias como obras *inorgánicas*, es decir, como aquellas que se sobreponen a las que otorgan prioridad al material que constituye la obra. Es en la aparición de los *collages* con Picasso y la etapa

⁶⁰ *Ibid.*, p 104.

⁶¹ *Ibid.*, p. 26.

⁶² *Ibidem*

cubista cuando se transforma el significado de una obra de arte. Ahora la atención del productor (artista) y del espectador (público receptor) no permite dirigirse hacia el material particular con la que se constituye una obra. No se limita exclusivamente al lenguaje basado en la representación de la realidad en un cuadro o en una pintura lograda por unos materiales, sino que el artista junto con el receptor crea un juego con los significantes, las partes y los sentidos.

La firma en los *ready made* muestra un preludeo en la comprensión de las nuevas *obras inorgánicas* cuando se pone al descubierto la atención priorizada hacia la idea de la firma en las obras de arte autónomo y como símbolo enfático en la producción individual, pretendiendo dejar atrás el material y el objeto en sí mismo como referencia a una unicidad momento en que se extrae un objeto de reproducción en serie de la cotidianidad y se expone en un espacio que está dedicado a la genialidad del artista y su resultado en el trabajo de una obra que va moldeando con el tiempo. La idea de la firma en los objetos de uso cotidiano confrontándose al signo de la producción individual burguesa y del individuo creador, traslada al individuo al alejamiento de la comprensión de la obra a partir del material y permite la introducción de la idea en la obra. Esta confrontación visual y simbólica que deviene de un objeto expuesto con una firma, es un punto coyuntural para el ataque hacia la institución artística de forma íntegra ya que está el señalamiento desde el proceso de producción en el momento en que no es un objeto maquillado por el artista y único. Por otro lado, en la recepción se tiene un efecto inesperado y por ello los parámetros de comprensión de las obras previas no corresponden a los necesarios para la lectura de estos objetos expuestos y no pretenden continuar en la misma función dentro de la institución artística ni ser un objeto artístico en sí mismo. La negación por parte de los *ready made* de ser un objeto artístico ataca de igual forma la recepción y la idea de las obras de arte en la sociedad burguesa, irrumpiendo en su status otorgado y en la exclusividad.

Los contrastes de Marcel Duchamp, específicamente con el urinario de 1917 generan un sentido subversivo y de desestabilización al tener objetos producidos en serie por un lado y la firma y la exposición de arte por otro. Sin embargo es cuando el objeto se vuelve producción artística de la institución el

sentido de ruptura se anula. “Pero una vez que la escurridera firmada se acepta en los museos, la provocación no tiene sentido, se convierte en lo contrario”.⁶³

La firma de Marcel Duchamp en los primeros ready made, es una negación a la producción individual del arte autónomo burgués. “La firma, que conserva precisamente la individualidad de la obra, es el hecho despreciado por el artista al exhibir productos en serie cualesquiera a modo de burla, frente a toda pretensión de creación individual.”⁶⁴

2.4. El shock

Ante el desconocimiento y no identificación del receptor con la obra ni de manera particular ni vista en su conjunto, es decir, con la totalidad de elementos; surge el *shock* que viene a reacomodar el sentido en la observación de aquel gesto que se desvanece. El *shock* del que habla Bürger haciendo referencia al texto de *Sobre algunos temas en Baudrillard* de Walter Benjamin, se produce a partir del desconcierto del espectador y es este el objetivo que las vanguardias buscan lograr como forma de autocuestionamiento de la *praxis vital* en curso, a fin de transformarla. “El *shock* se busca como estímulo para un cambio en la conducta; es el medio para acabar con la inmanencia estética e iniciar una transformación de la *praxis vital* de los receptores”⁶⁵.

“Un defecto en la defensa frente al *shock* produce la emergencia del terror y hace imposible transformarlo en vivencia. Si el *shock* se asocia a la experiencia se produce una creación poética. Según Benjamin (1972), Baudelaire... habla de un duelo en el que el artista, antes de ser vencido, grita de espanto. Dicho duelo es el incidente de crear...”⁶⁶

No se puede tener la misma relación con las obras de vanguardia y especialmente con el inmaterialismo de la plástica Dadá y de los *ready made*. Las obras expuestas tienen como objetivo esta separación del trabajo artístico, arista principal para rehacer la conducta ante estas vicisitudes de la obra. Sin embargo esto es variable, ya que la reacción del público ante esta experiencia efímera carente de representación puede hacerse más sólida, desconociendo y

⁶³ *Ibidem*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 107.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 146.

⁶⁶ Lang Karen Poe, *Sobre algunos temas en Walter Benjamin*, Universidad de Costa Rica Costa Rica, Revista de Ciencias Sociales, Ciencias Sociales 100: 2003 (II), Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15310005>. Fecha de consulta: 12/11/15, p.66.

horrizándose ante lo “extraño” y “desconocido”, llegando a presentarse una fortaleza de la vigente conducta de la praxis prevalente, de ahí el grito de terror y de furia previo al *shock*.

El efecto y la permanencia del *shock* es otro problema, ya que tal efecto no dura demasiado ya que su “esencia consiste en ser una experiencia extraordinaria”⁶⁷. El *shock* es algo inesperado, tan efímero como la misma obra, y tan contingente que su repetición sería un fracaso, de ahí que Duchamp esté plenamente consciente de esta situación y lo explique en un texto de reflexiones sobre los *ready mades* (Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1961), considerables décadas después de lo que fue su mayor escándalo dentro de sus *ready made* como *La Fuente* de 1917. Este momento posterior es en el que podemos dilucidar la cuestión de la repetición de este desconcierto del *shock* de los *ready made*, exacerbados en aquellos receptores más afines a la institución arte; repetición prematura si lo queremos comparar con aquel auge que apenas comenzaría en estos años y de los homenajes y retrospectivas realizadas a Duchamp.

En la primera parte de este escrito Duchamp realiza precisiones con respecto a su elección de los objetos, señalando que no los buscó con un fin de deleite estético, sino que estuvo basada a partir de una indiferencia visual, de una anestesia. A dichos objetos les escribía una leyenda en la que se intentaba llevar la mente del espectador a fines verbales. Por otra parte explica que estos no tenían un carácter de singularidad, aclarando que los *ready made* existentes en la actualidad no son un original aunque ofrezcan el mismo mensaje. Duchamp creó derivaciones de estos *ready made* que él nombró “*ready made asistido*” que es cuando se incluía una intervención gráfica hecha por el mismo y también el “*recíproco ready made*” como parte del ejemplo de la explicación entre *ready made* y arte: “¡usar un Rembrandt como una tabla de planchar!”. Duchamp se dio cuenta de que el arte tanto para el espectador como para el artista era una adicción y por ello debía reducir su número de ejemplares producidos, con el fin de lograr una protección de la que él llama “contaminación”.⁶⁸

⁶⁷ Bürger Peter, *Teoría de la vanguardia*, op. cit., p. 146.

⁶⁸ Para consultar los documentos en versión extensa véase: Ramos José Francisco, *Estética del pensamiento: la danza en el laberinto: meditación sobre el arte y la acción humana*, San Juan, Fundamentos, 2003, p. 362.

Nos preguntamos por qué fue tan efímero el movimiento dadaísta, sin embargo como lo menciona Bürger, cuando en el momento en que el *shock* es esperado gracias a los medios periodísticos de aquel tiempo este es institucionalizado y queda muy lejos de repercutir en la praxis vital de los espectadores ya que es “consumido”.⁶⁹

Ahora lo que sucede es que queda esa resistencia, ese carácter enigmático de la obra que no busca dar sentido al espectador. Así, el espectador buscara encontrar el sentido abstracto, mismo que no se puede dilucidar por los medios con los que se tiene experiencia. En el espectador surge una fractura ya que se renuncia a la interpretación del sentido y se enfoca en el principio de construcción, es decir, que la atención en el material como rasgo fundamental para la atención en las obras orgánicas, para estas obras de vanguardia esta queda atrás y se convierte en un relleno de la idea o del concepto de la estructura de la obra.

2.5. La deconstrucción de la crítica y la institucionalización de la vanguardia.

Al finalizar la Primera Guerra Mundial en 1918 Europa queda destrozada y endeudada, Alemania se encuentra sumida en una gran crisis y Estados Unidos comienza a emerger como potencia mundial imperialista. Así la importancia de Estados Unidos en la política y en la economía mundial comienza a ser más preponderante y esta se acentuaría al terminar la Segunda Guerra Mundial. Una de las consecuencias en el periodo de la posguerra es la formación de las corrientes industriales como el Taylorismo y el Fordismo, remplazando mano de obra en una gran parte en las industrias, para empleo de máquinas que realizan una producción masiva con mayor rapidez, ya que esta permitió una reactivación de la economía. Estos acontecimientos como parte de una estructura social sirvieron de margen para las producciones artísticas y la forma en que se constituían los objetos en el arte de las vanguardias, específicamente en los *ready made*.

⁶⁹ Bürger Peter, *Teoría de la vanguardia, op. cit*, p. 147.

Posterior a un fracaso en el proceso de ruptura y de la *praxis vital* anhelada que comprendían las vanguardias de estos años, volviéndose contra sus fundamentos, siendo absorbidas por la propia institución arte; emergen las neovanguardias que únicamente se pueden comprender como un homenaje a las vanguardias de principios del siglo XX, no como un proceso de revelación y mucho menos de crítica o ruptura, sino exclusivamente como el trabajo de la presentación de una novedad ya existente.

La crítica tomada como un proceso de reflexión, es un fenómeno de la modernidad, que más que atacar es generar una forma de pensamiento a partir de lo social. “El artista será crítico en la medida en que basa sus acciones en un sistema de principios irreductibles a los que rigen la conducta social, pero que solo en ese marco pueden darse”.⁷⁰

Lo político, social y lo histórico son sistemas constituyentes de las obras e inciden en la forma crítica para la producción. Los cambios técnicos, racionales y económicos dentro del capitalismo comienzan a profundizarse en este periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial en 1945, ya que en el surgimiento de las vanguardias apenas se vislumbra un incipiente imperialismo y se suscita un cambio de siglo, involucrando algunos cambios técnicos; pero es en los años setenta cuando comienza el segundo Imperialismo del capitalismo, una etapa tardía del capitalismo, como lo es la globalización y por lo tanto la profundización de la racionalidad a fines y del cálculo en donde el arte se verá inmerso y desdibujará el carácter de subversión para la reconstrucción artística. Estados Unidos al encontrarse como la cabeza de este imperialismo tras la Segunda Guerra Mundial y como centro rector financiero, comienza a atraer una mayor cantidad de artistas en ciudades como New York, que desde los años sesenta se convierte en uno de los destinos fundamentales para los artistas; así, la sed de popularidad, de creación de relaciones y la búsqueda de nuevos estilos o de su recopilación recrean una nueva ciudad y una economía cada vez mayormente floreciente, que otorga un sitio crucial al arte en la economía mundial. Nueva York se convierte en un importante centro rector económico y cultural, albergando importantes compañías financieras y museos importantes como el MOMA.

⁷⁰*Ibid*, p. 9.

Al comenzar la ruptura del siglo XX en las vanguardias, la revelación estética e institucional como un hecho social y artístico no constituía un camino seguro y trascendente, y mucho menos se consideraba una recomposición de sus trabajos dentro de la misma institución artística. Varios artistas no considerarían esta absorción de sus manifestaciones y su continuidad y reexploración de nuevas formas y manifestaciones, pero adheridas a los fundamentos de la institución, desdibujándose el sentido primigenio de rebeldía y deformación. Sin embargo, la afirmación de tales planteamientos artísticos en estos años no cesaría tanto en su producción y mucho menos en su consumo, y por el contrario, se presentaría a los espectadores como un fenómeno al que podíamos acceder todos sin recibir alguna impresión que incomodara o que desconcertara, de ahí el fracaso de las vanguardias al momento de convertirse en su contrario.

La neovanguardia para Peter Bürger comienza desde la década de los años cincuenta y sesenta y a pesar de tener una referencia directa y entender las manifestaciones de las vanguardias, las neovanguardias están en un contexto plenamente diferente, y a pesar de intentar regresar a una praxis vital, esta se realiza de una forma ilimitada y sin restricción, redundando en la idea y abusando de la extracción del objeto como camino fácil hacia la reintegración de la praxis. En la neovanguardia se transforma la transgresión de la vanguardia revolucionaria y combativa que negaba en un conservadurismo que afirma y está con la reificación y alienación de las formas culturales y objetivas. Afianzándose como institución contemporánea.

Así menciona de manera directa los *ready made*, que al exponer un objeto cotidiano hoy en día, no tienen la misma intensidad de protesta que aquel urinario expuesto por Duchamp que tachaba la institución arte: organización, valorización o ideas que dominan en el arte en una época dada, exposiciones, museos, a diferencia del artista que ahora anhela que su "obra" acceda a los museos.

La ruptura de las vanguardias era no solo el rechazo dirigido al academicismo y a sus propuestas formales, sino al sentimiento de decadencia que se esparcía por una gran cantidad de artistas que huían de sus lugares de origen a fin de que no fueran reclutados para la guerra o simplemente para sobrevivir y seguir creando. Además del rechazo a los productos sociales

resultantes de la dinámica de las sociedades burguesas. Este fenómeno de ruptura llegó a ser un nuevo estilo y comenzó a administrarse como cualquier otro objeto en la sociedad capitalista, dentro de un proceso de racionalización y administración del consumo. La vanguardia posterior a la Segunda Guerra Mundial con el *pop-art* y el arte conceptual sucumbió ante la seducción de la administración y el espectáculo de las masas, por el encuentro con el gusto dominante y por ser parte de estrategias comerciales. En esta etapa las vanguardias digieren su efecto del *shock* y además no sólo se integran al formalismo de la cultura espectacular y del consumo, sino que asumieron un principio de racionalidad formal.

La Guerra Fría como consecuencia directa de la Segunda Guerra Mundial y el triunfo de los Estados Unidos como potencia que buscaba extender su dominio financiero e industrial por Europa y el mundo, fueron situaciones que incidieron en los movimientos pacifistas y como consecuencia de ello también se extendieron las relaciones culturales y sociales que permitieron la inmigración de trabajos de artistas. El consumo comienza a incrementarse en este periodo de economía floreciente en la sociedad estadounidense, en el que posterior a una crisis que pudieron superar al final de la década de los años veinte, el futuro se ve cada vez más prometedor para esta potencia económica y centro rector que fungiría como una hegemonía política y económica.

Aquello que en un momento no se reconocía y se excluía, en aquel momento comienza a contemplarse como algo de buen gusto y que está adelantado y acorde a los fenómenos de la modernidad. Las vanguardias son administradas, racionalizadas, su visión utópica de la modernidad, es integrada a la producción industrial y a la economía capitalista, se legitima su nihilismo. Dejando atrás su sentido innovador, revolucionario, quedándose solamente con la innovación económica.

Si el progreso económico era parte de los objetivos a atacar de la ruptura de las vanguardias, así como la objetivación de la cultura, en las neovanguardias se revierten tales características, encontrándose la categoría de “lo nuevo” reivindicada en este momento histórico con una función en el mercado contemporáneo globalizado que emplea solamente su categoría estética no cuestionadora. El consumo funciona mediante la innovación, la generación de ideas arbitrarias para generar un status y la generación de deseos. Al igual que

cualquier otro objeto consumido, el arte se rige por esta innovación generada por el mercado, permitiendo a las vanguardias reestablecerse en esta sociedad del deseo y del exceso.

Si bien la reintegración en estos años de los trabajos de las vanguardias era una forma de descontextualización de las obras de arte como objetos presentados hasta el momento, pero no dejando el carácter de objeto de consumo atrás; formuladas por la interacción entre las propias técnicas pasadas y su resurgimiento, estas no contenían el mismo carácter transgresor y crítico. Los principios subversivos, revolucionarios de las vanguardias ya no emergerán nuevamente, sólo queda su objetivación en un mundo administrado conforme a una racionalización que proporciona una legitimidad estética. Las vanguardias son administradas, racionalizadas, su visión utópica de la modernidad, es integrada a la producción industrial y a la economía capitalista. Dejando atrás su sentido innovador, revolucionario, quedándose solamente con la innovación económica. “Cuando un artista de hoy firma y exhibe un tubo de estufa, ya no está denunciando el mercado del arte, sino sometiéndose a él; no destruye el concepto de la creación individual, sino que lo confirma”.⁷¹

El mercado del arte se transforma, las tecnologías y las formas de reproducción se insertan directamente, permitiendo hacer fluir la información de manera más ágil, ejemplos de esta arte serían el arte cinético, el video arte y las diversas proyecciones con el uso de proyectores fotográficos, de luz y de computadoras. La institución arte se adapta a nuevas formas de experimentación artística y estos a ella, los límites son mayormente suprimidos. Tales ideas de trascendencia de estilo son aquellas que modifican la producción y la forma de recepción. La sociedad burguesa que alguna vez rechazó aquellas obras con cuestionamientos, que las desorientaban, ahora es la principal receptora y coordinadora de los valores estéticos. Ahora lo inusual, lo desorientado y transgresor se convierte en aquello que atrae y distingue, creando una nueva noción de *status* sobre la obra. De este momento en adelante el arte vanguardista se “fusiona” y se sumerge de forma más directa en la economía contemporánea, formando parte de diversos objetivos mediáticos, como lo fue el arte pop o aquel encaminado a la publicidad. Sin embargo en este momento las

⁷¹ Bürger Peter, *Teoría de la vanguardia*, op. cit, p. 107.

transformaciones del arte no pudieron estar más cerca de lo social, solo que ahora se convierte en objeto de ritual económico y social. “Cuando la protesta de la vanguardia histórica contra la institución arte ha llegado a considerarse como arte, la actitud de protesta de neovanguardia ha de ser inauténtica.”⁷²

Las neovanguardias se convierten en el reflejo contrario de las vanguardias y de sus principios, aquel que no quería ver como resultado, encontrándose como su oposición. Las neovanguardias se desenvuelven dentro de la institución arte en su función, producción y recepción, y las ideas que las rigen, incluyéndose en el proceso de valorización económica.

El arte neovanguardista es arte autónomo en el pleno sentido de la palabra, y esto quiere decir que niega la intención de vanguardista de una reintegración del arte a la praxis vital. Incluso los esfuerzos por una superación del arte devienen actos artísticos, que adoptan carácter de obra con independencia de la voluntad de sus productores.⁷³

La progresiva mercantilización del mundo lleva a cuantificar y a ejercer una valorización comercial en las relaciones, así el *fetichismo de la mercancía* “creado por el sujeto con el fin de satisfacer sus necesidades y deseos, se separa de su creador y lo somete, invirtiendo la relación de dominación”.⁷⁴ El capitalismo está en otra etapa, las nociones ideológicas han cambiado conforme al capitalismo tardío, el consumo se convierte en un deseo y en una generación de status. Así la autonomía del arte por el hecho de ser autónoma de la institución política y del ritual, se adhiere cada vez más a la estructura económica capitalista, cambiando al unísono. Siendo más absorbente, más tolerante, dejando atrás el efecto del *shock* y legitimando aquella forma de crítica nihilista y liberal.

La visión nihilista de las vanguardias se legitimaría, pasan nuevamente a ser un objeto artístico con las demás características adquiridas socialmente, valor económico, de contemplación, funcional. La provocación de Duchamp no sólo descubre que el mercado del arte el cual atribuye más valor a la firma que

⁷² *Ibidem*

⁷³ *Ibid.*, p. 115-116.

⁷⁴ Fassi Florencia, *Reflexiones filosóficas sobre el arte y la política en la obra de Guy Debord. La creación artística como acto emancipatorio*, en Revista impresa Situaciones, no.2, 25 de agosto del 2012, Fuente: <http://situaciones.info/revista/reflexiones-filosoficas-sobre-arte-y-politica-en-la-obra-de-guy-debord-la-creacion-artistica-como-acto-emancipatorio/>. Fecha de consulta: 5/3/16.

a la obra, es una institución cuestionable, sino que señala y cuestiona a la idea del arte en la sociedad burguesa.

Los ready made de Duchamp no son obras de arte, sino manifestaciones. El sentido de su provocación ni reside en la totalidad de forma y contenido de los objetos particulares que Duchamp firma, sino únicamente en el contraste entre los objetos producidos en serie, por un lado, y la firma y las exposiciones de arte por el otro. Es evidente que esta provocación no se puede repetir en cualquier momento. La provocación...en este caso se trata de la idea de que el arte lo crean los individuos.⁷⁵

El fenómeno del *shock* producido por los *ready made* se desvanece en las neovanguardias, el fenómeno generado por el nihilismo que se logra en la elección del objeto indiferente a la admiración de la forma y el esteticismo, ya no se produce en los años sesenta, por el contrario, se legitima y se convierte en un signo de distinción y de gusto que logra generar un *status* en el artista y en el receptor o consumidor.

El movimiento de las neovanguardias posiciona una dialéctica entre la estética y el contenido político de la obra. Se ve a lo estético no solamente como un lenguaje referido al arte sino como una posibilidad de superación de la formalización de la época moderna industrial que busca cubrir la dimensión creativa del hombre. Por otro lado lo político señala el proceso reductivo del arte en cuanto al exclusivo contenido ideológico subversivo para el sistema de forma metafórica, puesto que ya no incide en la realidad. Sin embargo existen autores que señalan que tal designación y fragmentación entre ambas formas de comprensión del arte puede resultar equivocada ya que no contempla el crecimiento de la experiencia estética ni que esta tenga una experiencia política. Conforme a esta postura se limita en la creación política y se amplía la liberación individual exclusivamente en la creación estética, pero no considera su conjugación. Entrando en juego el papel de la experimentación siempre presente del artista, de la formación de su actividad “técnico-estética socialmente comprometida”⁷⁶.

Aquello que permite que las neovanguardias se sostengan con el carácter autónomo tras el empleo de las técnicas y motivos de las vanguardias, es decir con su institucionalización, es la reestructuración de la institución arte y de la

⁷⁵ Bürger Peter, *Teoría de vanguardia*, op. cit, p. 107.

⁷⁶ *Ibid*, p. 45.

categoría de obra al abrir parámetros, más no al desintegrarse. Los movimientos de vanguardia solo quedan como referencia, pero no como una utopía presente y alcanzable para las artes actuales. El uso del discurso posterior a las vanguardias es fundamental y debe de ser un acompañante incondicional de las obras, su razón de ser, la idea escrita y la justificación filosófica y teórica necesaria para la comprensión de algo que no es crítica, sino arte y que tiene que ser consumida, por lo tanto debe de crear una empatía con el receptor y no una indiferencia y el arte no puede regresar a la *praxis vital*. Se señala que de esta forma se transgrede la presencia del arte visto como un bien material y supera el pensamiento social del arte, sin embargo el arte no está más cerca de la economía que en este momento.

La relación hoy de la obra con su público y con su efecto social ya no es por la conciencia que otorgue el artista a la obra sino por el *status* de sus productos. Cuando las obras de un artista emergente adquieren un mayor *status* dentro de la institución del arte, comienzan a tener un ascenso en su valor económico y existe una relación directamente proporcional.

Al tener un olvido del pasado y de lo tradicional en la sociedad burguesa, la categoría de lo “nuevo” comienza a emerger para una sociedad de consumo. La relación de la sociedad de consumo con el fenómeno artístico de los años sesenta, esta mediatizada por el fenómeno de lo nuevo, que seduce al comprador a partir del manejo de la novedad del producto. Las neovanguardias se desarrollan cuando el capital financiero cumple la función de salvaguardar el capital, ya que la inestabilidad económica podría suceder en cualquier momento tras una recién finalizada guerra mundial, así sería mediante la adquisición de obras que los inversionistas verían una excelente forma de no verse afectados por bajas en su capital en una economía incierta.

El arte de los años sesenta actuaba sobre la presentación de materiales reales, como la imagen de energías y alusión a la naturaleza; el de los setenta, sumando presentación y representación, como entrecruzamiento entre la naturaleza y la cultura. Ahora el arte ha optado definitivamente por el ámbito de la representación, eliminando la referencia concreta a datos reales o sustituyendo la naturaleza de los materiales estrictamente pictóricos.⁷⁷

⁷⁷ *Ibid*, p. 54.

CAPITULO III. Sociedad de consumo y el *ready made* para Lipovetsky y la Teoría Crítica.

Nacido en 1944 en Francia el filósofo y sociólogo Gilles Lipovetsky ha sido uno de los teóricos contemporáneos más relevantes al tratar los procesos de socialización que se rigen por la individualidad y el proceso de personalización y el consumo como parteaguas para reformar las instituciones y valores sociales. El estudio de la modernidad y la posmodernidad son un punto relevante en la teoría de Lipovetsky como una condición histórica en la que los metarelatos y el orden disciplinario como ideología sucumbe ante una sociedad en la que el individuo contemporáneo se encuentra en un afluencia información que lo sobresaatura. La socialización y la individualización en el consumo se revisten de la seducción y del hedonismo. Al ser un sociólogo que nace a mediados del siglo XX y en la posguerra, permite entrever en su escritura un desarrollo temporal y un planteamiento de cuestionamientos vigentes, palpándose en cada una de ellas el transcurso de la modernidad dentro de un capitalismo tardío que es realidad.

El análisis de Lipovetsky es respecto a la sociedad de consumo, sus transformaciones estructurales y el actuar de la sociedad posmoderna a partir de una revisión diacrónica desde finales del siglo XIX, que es conforme a la tipología que Lipovetsky realiza, el momento en que la sociedad de consumo comienza a gestarse para llegar posteriormente a una etapa dentro del siglo XX del hiperconsumo, siendo un concepto clave para la lógica de la crítica del *ready made* en su transformación como un objeto de consumo, resultado de la dinámica de la seducción de las mercancías.

El capitalismo de consumo no nace automáticamente con las técnicas industriales capaces de producir mercancías estandarizadas en grandes series. Es también una construcción social y cultural que requirió por igual la «educación» de los consumidores y el espíritu visionario de los empresarios creativos⁷⁸

La sociedad de consumo se conforma por tres fases acorde a las transformaciones en los ideales y estándares de las formas de consumo, los deseos, las mercancías y las capacidades sociales e ideológicas que le permiten

⁷⁸ Lipovetsky Gilles, *La felicidad paradójica*, Anagrama, 2010, p. 24.

al individuo estar cada vez más en el proceso del consumo. La fase I va de 1880 a la Segunda Guerra Mundial, tras el fortalecimiento de los Estados Unidos como potencia hegemónica mundial y el fortalecimiento de los mercados nacionales comienza a existir una democratización de los productos al ser consumidos por un sector más amplio de la población creándose los primeros almacenes y exponiéndose sus mercancías a través de la publicidad, atrayendo la atención del consumo de masas. Es esta primera etapa aquella que comienza a formar las sensaciones del individuo para exponer la actividad del consumo no como una actividad obligatoria más, sino una actividad que se puede gozar, que seduce y que permite distraer del proceso de producción de forma directa.

En la Fase II o la “sociedad de la abundancia”⁷⁹ de 1950 a 1980, cuanto más se consume, más se quiere, éste es el periodo de perfección de la primera etapa con respecto al consumo y es un periodo relevante para el desarrollo de éste trabajo ya que es dentro de esta fase cuando el *ready made* comienza a desarticular su sentido crítico puro y desestabilizador, y como una neovanguardia sería una mercancía de simulación y de atracción más en la sociedad de consumo. Dicha transformación de ésta manifestación es resultado de este periodo histórico caracterizado por el ludismo, la superación de niveles de la estandarización de la fase anterior y la intervención del hedonismo, donde el proceso de individualización y personalización se acentúa y adquiere mayor preponderancia. El diseño pop que exhibe la idea de libertad, juventud, movilidad y ocio sería reflejo pleno de esta etapa que distinguiría el desarrollo de la posmodernidad, siendo un movimiento reflejo de los signos de prestigio y de éxito los objetos que tangibles.

Desde los años 1950-1960 acceder a un modo de vida más fácil y cómodo, más libre y hedonista, era ya una motivación muy importante entre los consumidores. Al exaltar los ideales de felicidad privada y del ocio, la publicidad y los medios potenciaron conductas de consumo menos sometidas a la autoridad del juicio del otro. Vivir mejor, gozar los placeres de la vida, servirse de lo «superfluo» no quedarse con las ganas, aparecían en medida creciente como comportamientos legítimos...⁸⁰

En la fase III que parte de 1980, época del hiperconsumo; caracterizada por una nueva forma de comercialización de las necesidades, así como una

⁷⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁰ *Ibid.*, p 34.

lógica subjetiva y emocional, la independencia personal es clave, la selección, los estilos de vida “cool”, la democratización del confort así como los gustos personalizados y elecciones que van de la clase alta a la baja. En la etapa del hiperconsumo “el consumo funciona como palanca de <<potencia más>> vector de apropiación personal de lo cotidiano: no ya teatro de signos de distinción, sino de autonomización [...]”⁸¹ La fase III crea una nueva relación emocional con las mercancías que instituye una relación de sensibilidad con los objetos, una nueva forma de socialización con la mercancías y de significación que es inminente al proceso de individualización. Las experiencias personales, más allá de la ostentación del valor del objeto y del reconocimiento del otro de forma directa es un valor fundamental en esta etapa.

La civilización del objeto ha sido reemplazada por la <<economía de la experiencia>>, vale decir, la diversión y el espectáculo, del juego [...] En este contexto el hiperconsumidor busca menos la posesión de cosas por sí mismas que la multiplicación, la experiencia por la experiencia, la embriaguez de percibir sensaciones y emociones nuevas: la felicidad de las <<pequeñas aventuras>>.⁸²

Si bien el consumo como modo de vida apareció con los almacenes del siglo XIX, es en la tercera fase cuando se extiende más allá de una clase y se universaliza, llegando a un sector más joven, a un sector más popular, volviéndose un entretenimiento. Los sectores de consumo que se vuelven experienciales “shopping party”⁸³, es decir la compra hedonista o de fiesta refieren a “productos culturales como bienes materiales (coche, moda, mobiliario, decoración, etc)”.⁸⁴

En la etapa del hiperconsumo en la economía liberal se producen los mismos paisajes fríos y homogéneos, destruyendo los elementos poéticos de la cultura y de la sociedad. La industria produce objetos totales de repetición, artefactos kitsch, productos intercambiables, llenos de publicidad y dominados por la vulgaridad.

⁸¹ *Ibid.*, p. 47.

⁸² *Ibid.*, p.57.

⁸³ *Ibid.*, p. 60.

⁸⁴ *Ibidem*

3.1. Individualización y el proceso de personalización.

La ruptura con lo instituido en la sociedad moderna por parte de la condición de la posmodernidad, no debe ser considerada como un fenómeno fuera de la modernidad, sino como una extensión histórica que es resultado de los cambios sociales y culturales en aceleramiento, este cambio es una transformación paulatina liderada por el desarrollo de la técnica, la administración, así como el sentido de igualdad y democratización, puntos determinantes para los procesos de socialización y de individualización posmodernos. En la modernidad se creía en el futuro y se regía por una ideología política basada en el poder disciplinario, sin dejar atrás el carácter revolucionario, subordinándose lo individual. El ahora y no el futuro son relatos que en la posmodernidad se consolidan y llevan a un hedonismo que forma parte de los procesos sociales y de consumo.

La liberación de las costumbres distintivas de la modernidad y de la tradición proveniente de las instituciones del siglo XVII y XVIII, es una reivindicación del individuo frente a la vida y los procesos de socialización. El deseo de la expresión a partir de la elección o creación en torno a movimientos alternativos y renovadores es aquello que mueve al individuo a fortalecer una ideología basada en la procuración del ser. En el momento en el que el poder disciplinario como ideología política va en declive y la vida social tiende a inclinarse hacia el proceso de personalización, es cuando se palpa una sociedad posmoderna que deja la revolución atrás, agudizando la individualidad y banalizando la innovación convirtiéndose en monotonía y se sobrepone la indiferencia de las masas.

Es la segunda fase la “revolución individualista” que responde al deber y al orden disciplinario previo, dominado por enfrentamientos de clase. En la fase III la independencia personal es clave, en esta etapa ya no se observa la oposición entre la masa dominante y la masa dominada, así como las diferencias de clases, sino la interacción entre estas.

Lo que ahora sostienen la dinámica consumista, es la búsqueda de la felicidad privada, la optimización de nuestros recursos corporales y comunicativos [...] la conquista de espacio-

tiempo personalizados [...] La culminación de la mercancía no es el valor signo de diferencia, sino el valor de experiencia [...] ⁸⁵

La búsqueda de nuevas sensaciones y de formas que permiten expresar aquello que el individuo quiere externar y que quiere nutrirse de ello se convierten en el nuevo culto que fortalece la sociedad de consumo que en la sociedad posmoderna se encuentra en una apoteosis.

El proceso de personalización procede de una perspectiva comparativa e histórica, designa la línea directriz, el sentido de lo nuevo, el tipo de organización y de control social que nos arranca del orden disciplinario-revolucionario-convencional que prevaleció hasta los años cincuenta. Ruptura con la fase inaugural de las sociedades modernas [...] ⁸⁶

Lo individual como condición de la posmodernidad se promueve y se masifica como un valor que es fundamental para la satisfacción del individuo quien se viste de una singularidad en donde no es señalado el ser uno mismo y el tomar una particularidad para ser expuesta, es la transformación de los estilos de vida unida a la revolución del consumo aquello que se desarrolla a la par de la consolidación de los deseos individualistas. “Vivir libremente sin represiones, escoger íntegramente el modo de existencia de cada uno: he aquí el hecho social y cultural más significativo de nuestro tiempo, la aspiración y el derecho más legítimos a los ojos de nuestros contemporáneos.” ⁸⁷

Proceso de personalización en la medida en que las instituciones desde este momento se adaptan a las motivaciones y deseos, incitan a la participación, habilitan el tiempo libre y el ocio, manifiestan una misma tendencia a la humanización, a la diversificación, a la psicologización de las modalidades de la socialización. ⁸⁸

En la sociedad posmoderna la expresión y la información son obsesión, aquella actividad que denote expresión individual o colectiva de cualquier índole y por cualquier medio, más ahora que los parámetros artísticos son tan amplios; como firma de individualización está marcada como “cultural”, es una aspiración

⁸⁵ *Ibid.*,

⁸⁶ Lipovetsky Gilles, *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 6

⁸⁷ *Ibid.*, p. 7-8.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 7.

de la masa. “Pero es lo mismo que las pintadas en las paredes de la escuela o los innumerables grupos artísticos; cuanto mayores son los medios de expresión, menos cosas se tienen por decir, cuanto más se solicita la subjetividad, más anónimo y vacío es el efecto.”⁸⁹ Ahora bien, apenas poco importa la expresión para el receptor como público y como masa, más no es ajeno al mismo creador que sigue el comportamiento narcisista.

Eso es precisamente el narcisismo, la expresión gratuita, la primacía del acto de comunicación sobre la naturaleza de lo comunicado, la indiferencia por los contenidos, la reabsorción lúdica del sentido, la comunicación sin objetivo ni público, el emisor convertido en el principal receptor.”⁹⁰

De ahí que la expresión sea un significante que signifique mayoritariamente para el creador que es el propio receptor, la expresión vacía para el público es reflejo del sentimiento de narcisismo del creador. La capacidad de elegir que expresar y como expresarlo es algo que en la modernidad era inconcebible, sin embargo con la elección de aquellas múltiples posibilidades que el arte contemporáneo tiene en la posmodernidad y que gracias a las vanguardias y su ruptura han podido reconsiderarse, permite conformar abrir los significados y formas de contemplación de una obra. De ahí que ciertas exposiciones o actos nos parezcan nulos o vacuos, ya que el autor presenta una situación muchas de las veces muy particular y que vemos sólo es el objeto, sin embargo hay un más allá del objeto, este es el proceso y eso es la expresión se hace con fines procedimentales particulares. Tras el hiperconsumo, el régimen hiperindividualista que se despliega es menos estamentario y más experiencial y emocional, estético: “lo importante en adelante es sentir, vivir momentos de placer...no el vivir de acuerdo con códigos de representación social”.⁹¹

Aparece un nuevo estadio del individualismo: el narcisismo designa el surgimiento de un perfil inédito del individuo en sus relaciones con él mismo y su cuerpo, con los demás, el mundo y el tiempo, en el momento en que el «capitalismo» autoritario cede el paso a un capitalismo hedonista y permisivo, acaba la edad de oro del individualismo, competitivo a nivel económico, sentimental a nivel doméstico, revolucionario a nivel

⁸⁹ *Ibid*, p. 14.

⁹⁰ *Ibid*, p. 15.

⁹¹ Lipovetsky Gilles, Serroy Jean, *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona, Anagrama, 2015, p.23.

político y artístico, y se extiende un individualismo puro, desprovisto de los últimos valores sociales y morales que coexistían aún con el reino glorioso del *homo economicus*, de la familia, de la revolución y del arte.⁹²

3.2. Seducción y espectacularización.

La búsqueda de nuevas sensaciones es resultado del proceso de liberalización, de las transformaciones sociales e institucionales que llevan al individuo a encontrar nuevas posibilidades de expresión como persona y a mostrarse conforme a un discurso de rebeldía, juventud y con una propuesta *cool* e innovadora, a modo de un hedonismo que caracteriza a las sociedades posmodernas, llevando tales acciones a un complemento de la cotidianeidad.

Teniendo ahora el beneficio de la selección ante una sociedad en la que la provocación y la seducción marcan el sentir del individuo viéndose en la obligación de complementar su realidad con aquello que se ofrece. La seducción como un objetivo de las sociedades posmodernas y que Lipovetsky delimita en el periodo de finalización de la Segunda Guerra Mundial y que en la tercera etapa, posterior a los años ochenta se consolida y marca una forma social y un modo de creación artística basado en la repetición. Las neovanguardias que he delimitado posterior a la Segunda Guerra Mundial coinciden con la idea de libertad, lúdica y de provocación, permitiendo que las sensaciones hiperreales se desarrollen con el paso del tiempo y mayoritariamente en las grandes ciudades gracias a la amplia oferta.

No es un deseo material aquel que debe atenderse, sino un deseo de sensaciones y de novedades aquel predomina en esta etapa del hiperconsumo. La moda llega más allá de la indumentaria, constituye un estilo de vida y una identidad que es resultado, en el caso de los objetos comunes, de productos estandarizados reinterpretados. Caso semejante con las obras artísticas que necesitan una reinterpretación para generar un sentido de individualidad. No se vende un producto, sino una idea o un concepto. “El hiperconsumidor desea cada vez más espectáculos desmesurados, artefactos insólitos, estímulos

⁹²Lipovetsky Gilles, *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, op.cit., p. 50.

hiperreales, pero el otro quiere en mundo íntimo o <<verdadero>>, digno de él”.⁹³

La búsqueda del placer y de nuevas emociones es legitimada en la posmodernidad. Aquellos sentimientos que aún en la modernidad tenían un carácter extremo, ahora son enriquecidos por la sociedad del hiperconsumo en este momento develan el hedonismo en su esplendor “el posmodernismo aparece como la democratización del hedonismo, la consagración generalizada de lo Nuevo, el triunfo de la «anti-moral y del antiinstitucionalismo”.⁹⁴

Un ejemplo de la reconciliación con los objetos comunes en las obras artísticas o como le llama la autora Guash, la “escultura mediática”⁹⁵, son aquellas obras de Jeff Koons y Haim Steinbach. En estas se apoderan de fetiches mercantiles, objetos, que son emblemas del minimalismo y del pop como lo son materiales industriales, productos realizados en serie. Se comprueba que las obras de arte no se diferencian de cualquier otro objeto de uso común, eso es lo que sugieren los trabajos de varios artistas, porque el objeto se rige más por el valor de cambio. Tanto Koons como Steinbach a partir de la apropiación de objetos de la vida cotidiana, entendían que el objeto artístico al igual que otra mercancía debía producir cierto deseo y seducción. Con un diseño acorde a la industria masiva, crearon las “esculturas mediáticas”. *One Ball Total Equilibrium Tank*, el balón sumergido de Koons del 1985 en una exposición “Endgame” (Final de Partida) en el *Institute of Contemporary Art* de Boston y los artículos codificados de Steinbach, sugieren la cancelación del valor de uso, pero no se retoman como crítica integral, sino como objetos estéticos que se dirigen a un valor de intercambio del signo.

Celebrando además Koons esta forma de arte con sus objetos de lujo y campañas brillantes en color, como una forma de fetiche o aura comercial que reemplaza el pasado del arte aurático tradicional. “El momento posmoderno es mucho más que una moda; explicita el proceso de indiferencia pura en el que todos los gustos, todos los comportamientos pueden cohabitar sin excluirse, todo

⁹³ Lipovetsky Gilles, *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. Anagrama, Barcelona, 1987. p,59.

⁹⁴ Lipovetsky Gilles, *La felicidad paradójica*, op. cit. , p. 59.

⁹⁵ GUASH, Anna Maria, *Los manifiestos del Arte Posmoderno*, Madrid, Akal, 2000.

puede escogerse a placer, lo más operativo como lo más esotérico, lo viejo como lo nuevo”.⁹⁶

En las obras de Steinbach lo que se logra es una interacción entre signos mercantiles de diferencias sociales. Así el arte se va constituyendo como signo privilegiado en esta economía de intercambio de signos. La clasificación de objetos y comparación que realiza Steinbach, muestra las diferencias como signos, pero las semejanzas como mercancías. Esto permite demostrar la invisibilización de la línea que separaba las diferencias de clase, por un lado tenemos el cuerpo del arte aún como un acto un tanto privilegiado, pero por otro lado la inserción de objetos de forma más cínica a la obra. Teniendo como resultado del descubrimiento de nuevas sensaciones y experiencias que el individuo consigue a partir de su movilidad constante que permite la “descosificación” que le llama Lipovetsky y la repetición de lo conocido o percibido.

La oposición del sentido y del sin sentido ya no es desgarradora y pierde parte de su radicalismo ante la frivolidad o la utilidad de la moda, del ocio, de la publicidad. En la era de lo espectacular, las antinomias duras, las de lo verdadero y lo falso, lo bello y lo feo, lo real y la ilusión, el sentido y el sinsentido se esfuman, los antagonismos se vuelven «flotantes», se empieza a comprender, mal que les pese a nuestros metafísicos y antimetafísicos, que ya es posible vivir sin objetivo ni sentido, en secuencia- flash, y esto es nuevo.⁹⁷

En la sociedad de la abundancia, se libera de la ideología y permite un nuevo modo de relación social, convirtiéndose en un principio de “organización global”⁹⁸. La seducción aunada a la sociedad del espectáculo comprometería las formas de representación. La “representación falsa”⁹⁹ se institucionaliza como un poder de ideología, que se basa en la alienación y en el espectáculo como apariencia que juega y que comprende una masificación.

Tal eclecticismo en los estilos, en las modas como eje para el consumo, la belleza, la decoración y la heterogeneidad de elementos que integran la vida del consumo en la economía liberar en la sociedad del hiperconsumo, con paisajes

⁹⁶ Lipovetsky Gilles, *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, op. cit., p. 41.

⁹⁷ *Ibid*, p. 38.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁹ *Ibidem*

monótonos y reproducidos con las mismas características por doquier, museos, espectáculos y exposiciones, llevan a la apariencia de democratización de la industria cultural y al punto cumbre del hiperconsumo: “la estatización de la economía”¹⁰⁰. Aquello que era “feo”, desagradable, profanos, se convierte en algo *cool*, digno de ocupar un lugar en la sociedad del capitalismo del hiperconsumo. Al crear un paisaje ligero, estético de lo cotidiano, llamándolo “capitalismo artístico o creativo transestético”¹⁰¹ que busca suavizar el paisaje caótico que ha creado, estilizando su universo cotidiano, permitiéndole ver menos feroz, explotando más allá de las formas técnico racionales, las sensibilidades, imaginaciones, emociones de forma exponencial con fines lucrativos.

3.3. Novedad y moda

La novedad no se puede comprender en la modernidad como una variación dentro de los límites de un género, sino de una ruptura en la tradición, un distanciamiento entre lo antiguo y lo contemporáneo. Mediante la categoría de lo nuevo, se distancia de lo precedente y se legitima a partir de la radicalidad de la ruptura con todo lo hasta entonces vigente. “La categoría de lo nuevo es la necesaria duplicación en el ámbito artístico del fenómeno dominante en la sociedad de consumo.”¹⁰² Mucho del arte contemporáneo se ha basado en el fenómeno estético de la novedad, y como no realizarlo de tal manera, si los medios con los que se pueden realizar varias de estas, se respaldan por experiencias logradas con múltiples tecnologías y por diferentes objetos extraídos de la cotidianidad que buscan ser resignificados. “La curiosidad se ha convertido en una pasión de masas [...] El amor a lo nuevo no obedece ya tanto a pasiones conformistas, sino a apetitos experienciales de los sujetos.”¹⁰³ “El arte al igual que las mercancías están sometidas a la presión de la novedad, aunque sólo sea en apariencia.”¹⁰⁴

El consumo de la sociedad, y la deformación histórica de los *ready made* tienen una relación, sin embargo se tiene que puntualizar que en el momento en

¹⁰⁰ Lipovetsky Gilles, Serroy Jean, *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*, op. cit., p. 9.

¹⁰¹ *Ibidem*

¹⁰² Bürger Peter, *Teoría de vanguardia*, op. cit., p. 121.

¹⁰³ Lipovetsky Gilles, *La felicidad paradójica*, op. cit., p. 39.

¹⁰⁴ Bürger Peter, *Teoría de vanguardia*, op. cit., p. 121.

que estos gestos son neutralizados, la sociedad de consumo, que no es nada incipiente, da un paso más en su estructura y en su alcance hacia su consumo. En la sociedad burguesa el fenómeno de la renovación constante se convierte en una ideología de la producción. Las relaciones se cosifican y por lo tanto el arte no se escurre de tal categoría de lo nuevo. El fenómeno estético está empleado mediante la categoría de la novedad, como condición del consumo en la modernidad.

El amor por la novedad es la búsqueda de una experiencia por parte del sujeto, la demanda del confort en la etapa del hiperconsumo supera el “mínimo de confort técnico”¹⁰⁵ de la etapa II. “Se cae en el universo del hiperconsumo, cuando el gusto por el cambio se universaliza, cuando el deseo de <<moda>> se expresa más allá de la esfera indumentaria.”¹⁰⁶

La categoría de lo nuevo no es precisa, ni se encuentra en esencia en la mercancía, sino que solamente ésta apariencia y se impone de forma artificial. El acomodo de la presentación y la superficialidad son producto de una racionalización de la sociedad de consumo. La idea de la crítica como un fenómeno contemporáneo que quiere revelar el sentido de libertad, de juventud y de rebeldía en la sociedad contemporánea, se convierte en un “criticismo” que es escuchado por todos lados, difundido como método de seducción de aquellos que quieren descubrir algo nuevo, individualizado que les permita una diferenciación y una satisfacción personal.

Antes de la Fase II (1950-1980), la sociedad de consumo estaba regida por un consumo más limitado, si bien comenzó la democratización de los artículos de consumo, no fue hasta esta fase donde se consolidó el consumo de artículos que anteriormente eran privilegiados a ciertas clases y donde los signos de distinción y de goces en el consumo se agudizaron. No por ello decimos que la racionalización haya cesado, todo lo contrario, trata de ser difuminada por actos de hedonismo y felicidad, confort y libertad que se encuentran en el consumo. La sociedad de consumo no es más que una industria de producción de *valores de signos* que otorgan diferencias sociales, de movilidad y aspiración.

¹⁰⁵ Lipovetsky Gilles, *La felicidad paradójica*, op. cit. , p. 39.

¹⁰⁶ *Ibidem*

Cuando el arte se “somete de hecho a la presión para la innovación que impone la sociedad de consumo, ya no se puede distinguir de la moda”.¹⁰⁷ Si reconsideramos esa idea de la innovación en el arte, se tiene que considerar que está dentro de la racionalización actual como todas las demás instituciones regidas conforme a fines. Y claro que esta innovación es conforme a demandas externas. Para Lipovetsky la moda es la piedra angular del placer estético y es aquello que decora la vida colectiva. La moda ha llegado a su punto máximo de hegemonía. Y que mejor ejemplo que el arte conformado para un estilo de vida, que comienza a partir de los años ochenta en adelante, en la etapa de las neovanguardias. Pero la moda como objeto privilegiado para consumo, está en la Fase II, la “sociedad de la abundancia” o del “deseo”, manifiesta un consumo de masas con referencia a los productos de la “abundancia”, el consumo desmedido. Por primera vez las masas acceden a una demanda material más psicologizada e individualizada, a un modo de vida.”¹⁰⁸

Contrario a lo que se podría pensar, la moda no es antitética de lo “racional”, puesto que “el proceso de seducción tiene una lógica racional que integra el cálculo, la técnica, así se encuentra un proceso inclusivo para la moda entre la seducción y la razón productiva, instrumental [...]”¹⁰⁹

Si el arte se ha convertido en moda, ha llegado a ubicarse junto al mando del proceso de la seducción y lo efímero como principios organizativos de la vida colectiva moderna. “La sociedad burguesa cae por completo bajo la ley del cambio, del <<igual por igual>>, de cálculos que se ajustan y donde todo cuadra [...]”¹¹⁰

Posterior a la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), la moda ha hecho fugaz la duración en la industria de los objetos, mediante una renovación y una obsolescencia que es calculada y que genera un consumo constante tras el relanzamiento. Papel fundamental que ocupa EEUU al salir victorioso y comenzar su importancia en el mercado del arte. Resaltando que el modelo taylorista-fordiano en la posguerra permitió un aumento de la producción,

¹⁰⁷*Ibidem*

¹⁰⁸ Lipovetsky Gilles, *La felicidad paradójica: ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*, op. cit., p. 28.

¹⁰⁹ Lipovetsky Gilles, *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades moderna*, op. cit., 1987.p. 18.

¹¹⁰ Bürger Peter, *Teoría de vanguardia*, op. cit., p, 118.

teniendo como claves la estandarización, la especialización y elevación de productos.

Más allá del uso de objetos comunes con fundamentos de ironía- crítica, objetos cotidianos de fácil sustitución, lo que vemos es reflejo de la economía- moda, transitoria y con generación de lazos poco fuertes. Simplemente el reflejo de la sociedad cambiante, esto a partir de un modelo de racionalización que calcula estos cambios a fin de una demanda de intereses individuales.

La preponderancia del *ready made* en la fase II o en la posguerra y aquello que permitió su realce, fueron los cambios culturales que se han mencionado a lo largo de éste capítulo, el sentido de individualidad, elección, seducción, experiencia, novedad y movilidad presentes en la sociedad contemporánea. Sin embargo, es en los años posteriores a la fase II cuando, el reforzamiento de estas ideas se convirtió en un estilo crucial de vida de los individuos y fue reforzado por la circulación de la información acelerada y por las tecnologías en incremento y fácil acceso a ellas al igual que las demás mercancías, que continúan en estimulación de los comportamientos de consumo y estrategias de atracción que inscriban “en la corriente general de la civilización individualista de la felicidad.”¹¹¹

Podemos creer que cada *ready made* es diferente, pero realmente proponen poco entre cada uno de ellos, puesto que no es una novedad que genere una reconstitución constante de diálogos, todo lo contrario, es superficial su intento novedoso. Lo efímero es el objeto, más no la generación de ellos. Si la crítica ya no permanece, deben tener poca comparación con los *ready made* como origen, éstos ya no son un gesto, ni buscan provocar, sólo ingresar y neutralizarse. “El código de lo Nuevo es precisamente el instrumento del que se ha dotado la sociedad individualista para conjurar la sedentariedad, la repetición, la unidad, la fidelidad a los Maestros y a uno mismo, con vistas a una cultura libre y plural.” ¹¹² El *ready made* es una estrategia y una opción de personalización artística al alcance de un sector no tan reducido de la población que lo acepta de forma creciente, bajo la idea de juventud y novedad. Pero de forma confronta

¹¹¹ Lipovetsky Gilles, *La felicidad paradójica: ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*, op. cit., p. 21.

¹¹² Lipovetsky Gilles, *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, op. cit., p. 93.

el discurso que se maneja explica lo contrario, quiere exhibir una crítica a todos los fundamentos culturales del consumo.

La distinción y carácter particular ostentado por el *ready made* va relacionado directamente con una identidad individual que es propia de la época del hiperconsumo y de la sociedad del deseo. “En una época en que las tradiciones, la religión, producen menos identidad central, el consumo adquiere una nueva y creciente función ontológica”.¹¹³ Imperando los “legítimos comportamientos descoordinados y eclécticos”.¹¹⁴

En la sociedad de la hipermodernidad, para Gilles Lipovetsky, existe una desdiferenciación la economía con lo estético, la industria y el estilo, la alta cultura y la baja cultura, lo comercial y lo creativo, paradójicamente la racionalización trabaja de forma más sutil y menos agresiva pero sigue en el camino de la ganancia y el lucro, pero ahora enfocándose en las dimensiones estéticas, creativas e imaginarias que en la etapa de la hiperestética o transestética están al servicio del mercado primariamente.

3.4. La industria cultural y el proceso de masificación.

La comprensión de la sociedad por parte de las ciencias sociales mediante un método crítico y la generación de propuestas teóricas que dieran contrapeso a los fenómenos expansivos del capitalismo como proceso social, fue uno de los ejes del Instituto de Investigación Social de Frankfurt, del cual fue nombrado Max Horkheimer quien retoma ideas teóricas marxistas al abordar prioritariamente a la estructura normativa como tema, a la racionalización, el trabajo capitalista y las nuevas formas de socialización como investigaciones que aportaron a la sociedad contemporánea un enfoque distinto y fresco que estructuró la llamada Teoría Crítica como forma filosófico social de investigación ante la cual varios teóricos compartirían ideas.

La llamada teoría crítica tiene como referente directo el texto de Max Horkheimer *Teoría tradicional y teoría crítica* de 1937, permitiendo conformar

¹¹³ Lipovetsky Gilles, *La felicidad paradójica: ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*, op. cit., p. 39.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 44.

una discusión filosófica y contemporánea, abordando temas de la modernidad que ponen como base las ideas de Hegel y Marx, así como un acercamiento Weberiano que nutrió esta corriente, permitiendo una trascendencia en el estudio de lo social e histórico. La teoría crítica desarrolla un análisis y una crítica immanente que parte de las condiciones presentes de la sociedad. “La teoría crítica concibe la crítica como una forma de reflexión de una racionalidad que a su vez debe estar anclada en el proceso histórico.”¹¹⁵

La Industria cultural fue un tópico de investigación que distinguió a la Teoría Crítica y a la Escuela de Frankfurt al teorizar los procesos de la cultura o del arte como un fenómeno consolidado en las masas y resultado de la expansión y administración de la cultura capitalista. Al monopolio del entretenimiento en el que se delimitan, distribuyen y exhiben novedades y seducciones en el que el individuo se siente capaz de decidir sobre aquello que ocupa el momento de ocio, haciendo parecer que tiene el destino de su libertad ahora que la estructura normativa se desvaneció y la oferta está abierta a la mayoría, pero sólo de forma superficial ya que la propia industria manipula los contenidos y al consumidor a fin de lograr dominio ideológico, social y económico, dando un panorama de “novedad”, *cool*, que está abierto a las propuestas subversivas y transformadoras.

La diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscada por quien quiere sustraerse al proceso de trabajo mecanizado para poder estar de nuevo a su altura, en condiciones de afrontarlo. Pero, al mismo tiempo, la mecanización ha adquirido tal poder sobre el hombre que disfruta del tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos para la diversión, que ese sujeto ya no puede experimentar otra cosa que las copias o reproducciones del mismo proceso de trabajo. El supuesto contenido no es más que una pálida fachada [...]¹¹⁶

La racionalidad de la sociedad moderna es imprescindible para el funcionamiento adecuado de todas aquellas instituciones (incluida la artística),

¹¹⁵ Caviglia Marconi Alessandro, *Crítica Social, Crítica Inmanente y Crítica Trascendente: La cuestión de la Crítica inmanente en la teoría crítica*, en Revista Derecho & Sociedad No. 48 en PDF, Asociación civil. 18/12/16, p. 327.

¹¹⁶ Adorno Theodor y Horkheimer Max, *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1994, p. 181.

que son adheridas al capitalismo con base en sus requerimientos ideológicos a partir de una estricta técnica calculatoria. La racionalidad técnica que es empleada en las instituciones permite el engranaje y la función de las partes generando una coacción en la sociedad alienada a sí misma, con esta misma lógica se manipulan los deseos de los consumidores quienes son parte del sistema mismo y en este círculo está el juego de la aceptación de la nulidad como consumo, esta nulidad reproducida y montada como una novedad y parte de la dinámica de manipulación del consumo.

La cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza. Cine, radio y revistas constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos. Las manifestaciones estéticas, incluso de las posiciones políticas opuestas, proclaman del mismo modo el elogio del ritmo de acero.¹¹⁷

El desarrollo de la Industria cultural en los países desarrollados no es un acto fortuito, es parte del proceso de racionalización instrumental como dominio del conocimiento a favor del capital y los procesos de producción ligados al desarrollo tecnológico y económico, de ahí que Estados Unidos haya sido un factor clave para el desarrollo de esta al finalizar la Segunda Guerra Mundial y que se haya consolidado con Nueva York como uno de los ejes para las modificaciones artísticas que se distinguirían perfectamente con el arte pop que sobresalió mayoritariamente al desarrollarse aquí a diferencia de Inglaterra.

Lo fundamental en la sociedad llevada por una lógica de consumo es llevar al objeto arte como un objeto-fetiche que adquiere una personalidad y un valor conforme a una ilusión implantada e imaginaria, producto del sistema de la administración cultural, dejando a un lado el lado práctico del objeto mismo. La industria cultural en el lado de las artes, particularizando el *ready made*, no se constituye exclusivamente de aquellos agentes de administración directos como lo son los galeristas, coleccionistas, museos o Bienales; sino que más allá de estos agentes es producto de una situación histórica en la que en una economía está reforzada cada vez más por la manipulación de deseos reposados en las mercancías enfatizando la economía del beneficio que diría Adorno y posicionando en alto el arte por el arte.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 165.

Las influencias de los trabajos *ready made* en obras posteriores, es muy vasta, señalando desde 1950 con el Neo Dadá, el Nuevo Realismo y el Minimalismo o el Arte Conceptual, sin embargo la industria como un fenómeno de alta propagación en su consumo, se enfatiza al comenzar los sesenta. Cuando el Arte Pop se propaga en Estados Unidos en 1960, teniendo como ejemplo Andy Warhol. Dando cuenta Duchamp de la preponderancia del arte como mercancía. A pesar de que él está consciente de la transformación de los *ready made* en décadas posteriores, no queriendo decir que esté de acuerdo, Duchamp señala en sus *Escritos*,¹¹⁸ que en la Primera Guerra Mundial, los artistas neoyorkinos tenían cohesión y permanecían con una solidaridad, el arte era un trabajo de laboratorio y hoy se ha diluido en provecho del gran consumo de masas.

El arte es una especie de mercancía, preparada, registrada, asimilada a la producción industrial, adquirible y fungible; pero esta especie de mercancía, que vivía del hecho de ser vendida y de ser, sin embargo, esencialmente invendible, se convierte hipócritamente en lo invendible de verdad, tan pronto como el negocio no sólo es su intención sino su mismo principio.¹¹⁹

Aquello que se resiste no puede sobrevivir solo en la medida en que se integra y ante estos actos la industria de la cultura abre camino a los sujetos más capaces, aquellos que permitirán el sostenimiento de la industria que está en cambio sólo superficial tanto de lo que adquiere como lo que produce. La relativa nueva relación directa entre los *ready made*, el mercado y la institución arte llevan a una retroalimentación del mercado mismo en donde se presume el manejo de la libertad y de la astucia como categorías de innovación y rebeldía, de ahí que la industria cultural se desarrolle en los países más industrializados y aquellos mismos que tuvieron éxito en otras áreas del mismo subsistema como en el cine o en el jazz, además de haber conseguido una consolidación y una hegemonía con base en la producción fordista masiva y en serie. Este sentido de tecnificación ya venía trabajándose desde la vanguardia, pero en este momento se emplea en la cultura, en los actos artísticos sobresalientes, aquellos que sus detalles hacen su diferencia. “La idea de «agotar» las posibilidades técnicas dadas, de utilizar plenamente las capacidades existentes para el

¹¹⁸ Duchamp Marcel, *Escritos: Duchamp Du Signe*, Colección, Comunicación Visual, Barcelona, Gustavo Gill, 1978, p. 151

¹¹⁹ Adorno Theodore, Horkheimer Max, *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, op. cit., p. 203

consumo estético de masas, forma parte del mismo sistema económico que rechaza la utilización de esas capacidades cuando se trata de eliminar el hambre.”¹²⁰

Las ideas de insuficiente, de atraso y dicotómicamente las de éxito y de innovación en la producción de arte, son creadas en una ideología de su mercado conforme a la estructura artística. Pareciera que la ideología solamente está como un ente que permite generar la obra artística como reflejo hiperbólico de la realidad, pero en ella misma está su distribución y sus ideas en torno a ella, es decir, la institución arte conforme a momentos históricos. La elección sugiere un dinamismo conforme a aquello que ya ha sido destinado en el mercado pero que a la vez no haya sido presentado, ese ritmo es aquel que superficialmente presenta algo novedoso pero que en el fondo no es más que lo mismo. Siendo forma disciplinaria de consumir, producir y dirigir los deseos hacia una alienación de la subjetividad y satisfacción hedonista. La industria es un redentor y un profeta irrefutable de lo existente. Se idealiza un fenómeno “Para mostrar la divinidad de lo real no hace más que repetirlo cínicamente hasta el infinito...quien ante la potencia de la monotonía aún duda, es un loco.”¹²¹ Clasificar, organizar y manipular son enlaces del mercado en la industria de la cultura con relación a los consumidores quienes son parte del sistema y permiten su sostenimiento.

La industria cultural tiende a presentarse como un conjunto de proposiciones protocolarias y así justamente como profeta irrefutable de lo existente. Ella se mueve con extraordinaria habilidad entre los escollos de la falsa noticia identificable y de la verdad manifiesta, repitiendo fielmente el fenómeno con cuyo espesor se impide el conocimiento y erigiendo como ideal el fenómeno en su continuidad omnipresente [...] Para demostrar la divinidad de lo real no se hace más que repetirlo cínicamente hasta el infinito. La industria cultural es capaz de rechazar tanto las objeciones contra ella misma como las dirigidas contra el mundo que ella duplica inintencionadamente. Se tiene sólo la alternativa de colaborar o de quedar aparte.¹²²

La cultura para Habermas es tomada como aquella manifestación más alta y pura que no debe de tener intervención técnica, contradictorio al proceso mismo de la administración cultural que ha estado presente en las sociedades

¹²⁰ *Ibid*, p.184.

¹²¹ *Ibid*, p. 192.

¹²² *Ibid.*, p. 192.

modernas. Como parte del proceso de administración de la cultura, desde mediados del siglo XIX se realizó una separación entre aquello útil y lo inútil, llamando a la cultura como aquello carente de utilidad. Pero en la sociedad burguesa la utilidad de lo útil, queda ahogada, y así aquello inútil queda pervertido por el lucro. “En la medida en que el arte corresponde a una necesidad social, se ha convertido en un negocio dirigido por el beneficio que sigue adelante mientras sea rentable y su perfección haga olvidar que ha muerto.”¹²³

Los que en esta modernidad llamamos expertos y que han transitado conforme a épocas, a los críticos, historiadores del arte y los pertenecientes a museos, directores y curadores, entre otros como lo son empresas. Si aislamos a la industria cultural como algo externo o ajeno a las obras y que se estructura conforme determinada administración artística, la obra artística (objeto) tendría el papel del puente que conecta la industria cultural con los consumidores, un puente que se direcciona y moldea conforme a ésta estructura burocrático-administrativa y racional de la industria cultural, cubriéndose de innovación y relevancia que referencia a una falsa ruptura.

La relación del arte con la sociedad más allá de la recepción está en la producción. Se podría considerar que la investigación centrada en la clasificación de los efectos, por varias razones tiene poco que ver con las obras de arte y su contenido social objetivo, ya que la funcionalidad social asignada a las obras como producto incluido en la industria cultural desvirtúa a la obra misma y la deja al nivel de los parámetros de racionalización que son acorde a los fenómenos de consumo presentes. “El arte y la sociedad convergen en el contenido, no en algo exterior a la obra de arte...Por lo general, la recepción desgasta lo que en el arte era la negación determinada de la sociedad. Las obras suelen actuar críticamente en el momento de su aparición; más tarde quedan neutralizadas debido al cambio de situación.”¹²⁴

El proceso de la administración no es nuevo, pero como una estructura totalmente racional y funcional artística si es reciente. En primera instancia la Iglesia, más tarde los príncipes de las ciudades-estado y luego los absolutistas, hasta llegar a una estructura completa y acorde a los momentos económicos y culturales históricos en la que están visibles los signos de diferenciación y de

¹²³ Adorno Theodore, *Teoría Estética*, Akal, Madrid, 2004, p. 48.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 374.

renovación. Las administraciones del arte siempre se han entrometido en las obras y no de manera exterior, sino en la comunicación de la misma obra. “La industria cultural vive del ciclo, de la admiración, ciertamente fundada, de que las madres sigan a pesar de todo engendrando hijos, de que las ruedas continúen girando. Lo cual sirve para endurecer la inmutabilidad de las relaciones existentes.”¹²⁵

Para comprender la inclusión del arte a la cultura afirmativa¹²⁶, concepto introducido por Herbert Marcuse en referente a la cultura de la sociedad burguesa en donde se apartan los valores la vida cotidiana a fin de lograr una afirmación de mundo, lograr una mejora y a un ideal cultural de felicidad, en conjunción con el nuevo trato de la institución artística hacia los *ready made*; es indispensable considerar el problema a partir de su visión artística, pero sobretodo es ahondar en la socialización de tales manifestaciones, en las que a partir de la extracción de un objeto de reproducción en serie puesto en un contexto distinto, se opone a finalidades de la producción y recepción artística vigentes y ahora la neutralización de su carácter subversivo y transgresor se ha consolidado conforme a una nueva visión hacia este tipo de arte.

Marcuse llama afirmativo al carácter contradictorio que existe en el arte burgués; por un lado al estar el arte separado de la *praxis vital* es el arte mismo aquel en el que recaen satisfacciones que no puede obtener el individuo en otro orden social o existencia cotidiana capitalista, ya

¹²⁵ Adorno Theodore, Horkheimer Max, *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, op. cit., p. 193

¹²⁶ En la filosofía del conocimiento existe una separación fundamental dentro de la praxis que al consolidarse da pie al materialismo de la praxis burguesa, esto es la separación de lo necesario y lo útil con lo bello y placentero, además de dar paso a la satisfacción de la felicidad y del espíritu en el ámbito exclusivo de la cultura. Cultura afirmativa se entiende como aquella “cultura perteneciente a la época burguesa que ha conducido a la separación del mundo anímico-espiritual, en tanto reino independiente de los valores, de la civilización [...]” Marcuse Herbert, “*Cultura y Sociedad. Acerca del carácter afirmativo de la cultura*”, en PDF, Buenos Aires, 1967, p. 7

Ante una libertad simulada y coartada, el arte y la cultura contribuyen en una función educativa que ejerce disciplina en el individuo y lo ayuda a sobrellevar el shock cotidiano del dominio sobre la razón del hombre “La irracionalidad del proceso social de la vida, el triunfo del mercado del trabajo de trabajo sobre la humanidad.” *Ibid.*, p.25, y por otra parte la parodia de la libertad, la grandeza y la autonomía de la razón. En la cultura afirmativa es distinguible el control de las masas a partir de los placeres del alma en el individuo y en el sistema de las mercancías. La renuncia de los sentidos queda anulada cuando la sociedad burguesa enarbola el placer y la posibilidad real de satisfacción.

El sentirse felices aun cuando no se éste en absoluto es el milagro de la cultura afirmativa. “En aquella forma de existencia que corresponde a la cultura afirmativa la felicidad de la existencia [...] es sólo posible como felicidad en la apariencia.” *Ibidem*

que en el ámbito cotidiano están los principios de competencia y alienación. “El arte conserva valores como humildad, amistad, verdad, solidaridad, que han sido apartados de la vida real”¹²⁷ Dentro de esta contradicción el arte burgués protesta contra el orden deteriorado y ante eso prepara uno nuevo, uno mejor (en apariencia de ficción); mientras que por otro lado “descarga a la sociedad de la presión de las fuerzas que pretenden su transformación, quedando presas.”¹²⁸ “El arte permite a su receptor individual satisfacer, aunque sólo sea idealmente, las necesidades que han quedado al margen de su praxis cotidiana.”¹²⁹

En la cultura afirmativa que para Marcuse es la cultura burguesa, se destierran los valores cotidianos, humanidad, libertad, armonía, bondad y ante la carente relación con la praxis, se aloja en la cultura una “memoria de lo que podría ser”¹³⁰, pero que sirve de preservación del mismo orden y del *status* artístico. Así el arte permite ejercer una forma de neutralización de las fuerzas que realmente ejercen presión y son transformadoras de la sociedad, “la neutralización de la crítica”¹³¹, esa es la función del arte burgués que construye una subjetividad burguesa, de la función de una ideología que está encubierta.

Este fracaso después de los años cincuenta como vanguardia histórica se hizo evidente al estar en el monopolio de la economía de la incertidumbre y del deseo, ahora es elegido para una masificación vulgar y es parte de la ideología de un dominio. “La industria ***** está interesada en los hombres sólo en cuanto clientes y empleados suyos y, en efecto, ha reducido a la humanidad en general y a cada uno de sus elementos en particular a esta fórmula que todo lo agota.”¹³²

Ante la interminable oferta del *ready made* en el mercado y una supuesta idea presente en su repetición de “mostrar valores reales” que se legitiman, el camino de la estetización como una actualización y seducción de la moda contemporánea está inherente a la idea misma del *ready made* contemporáneo.

¹²⁷ Bürger Peter, *Teoría de vanguardia*, op. cit., p. 104.

¹²⁸ *Ibidem*

¹²⁹ *Ibid.* p.47.

¹³⁰ *Ibidem*

¹³¹ *Ibid.* p. 48.

¹³² Adorno Theodore, Horkheimer Max, *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, op. cit., p. 184.

Las posibilidades que ésta manifestación permite lograr, desdibuja la línea crítica y de protesta al llevar consigo un trabajo esteticista y de objetivos claros de decoración. El camino del diseño proveniente en gran medida del desarrollo histórico, del atrevimiento y complejidad de ésta manifestación, se ha moldeado a través de la irreverencia y controversia del arte pop, es en el objeto de diseño que circula como mercancía cuando se logra la adherencia del esteticismo en el *ready made* primigenio y deja atrás el discurso crítico del cual no está consciente y no busca lograr. Este camino que toma el *ready made*, que es el del diseño, en el que el objeto se cubre de un carácter estético y de atracción visual, no es exclusivo de un momento específico, es parte de un proceso histórico y social que va desde la aparición del *ready made* y pasa por las neovanguardias hasta llegar al momento en que desdibuja completamente el carácter controversial del objeto de ruptura y se adecua a los estándares de consumo, parámetros de moda e intereses de la institución artística.

CAPITULO IV. EL READY MADE EN LAS NEOVANGUARDIAS EN LA SOCIEDAD DE CONSUMO.

Mientras que en la Modernidad a principios del siglo XX las vanguardias se guiaban por una exclusión, selección y delimitación artística que fortalecía cada *ismo*, definiéndose y defendiéndose los ideales en cada manifiesto como una construcción histórica subversiva, en la neovanguardia que da entrada a una nueva forma de consumo, de relación con las mercancías a partir de las emociones, además de estar en un modelo económico que lleva a la emergencia de nuevas potencias y paradigmas en el consumo; la obra es plenamente inclusiva con respecto a los estilos históricos. No sólo se abre hacia aquello que fue revolucionario y que ahora es una simulación, sino ante aquello que no lo es ni en lo más mínimo, es decir, ante lo que es parte de la cultura masificada, de la repetición y que sólo tiene un carácter vacuo. Ya no trata de crear métodos para tener efecto reconstructivo en las instituciones a fin de lograr una ruptura a partir de la crítica, de la controversia, de la desestabilización y del señalamiento, el enfoque ahora, es la integración para lograr la seducción, causar el efecto de novedad que genere escándalo y

permitiendo congregarse lo moderno con la tradición. Todo convive, la heterogeneidad de estilos, pasados y presentes, lo lúdico, la ironía, la belleza, la fealdad, lo decorativo, los signos de consumo, los signos de la alta y la baja cultura. La apertura y la libre elección en la neovanguardia está acorde a los procesos de la posmodernidad, los cambios constantes, la incertidumbre y la variabilidad social son efectos del nuevo paradigma histórico.

El posmodernismo no tiene por objeto ni la destrucción de las formas modernas ni el resurgimiento del pasado, sino la coexistencia pacífica de estilos, el descríspamiento de la oposición tradición-modernidad, el fin de la antinomia local/internacional, la desestabilización de los compromisos rígidos por la figuración o la abstracción[...]¹³³

Cuando queda agotado el proceso de ruptura artística e institucional y la búsqueda genuina de una nueva *praxis vital* por parte de las vanguardias, volviéndose contra sus fundamentos al ser absorbidas por la propia institución arte en un consumo de masas, de publicidad, de fenómenos técnicos visuales y de simulación, emergen las neovanguardias que se acotarían desde finales de los años cincuenta en adelante y que únicamente se pueden comprender como un homenaje a las primeras vanguardias, no como un proceso de revelación y mucho menos de crítica o ruptura, sino exclusivamente como el trabajo de la presentación de una novedad ya existente.

Aquello que en un momento no se reconocía y se excluía por su carácter nihilista e irónico en la presente sociedad de consumo se vuelve de buen gusto. Aquello hacia lo que en un principio se direccionaba la crítica, ahora está adherido en la actualidad. Las vanguardias son administradas, racionalizadas, su visión utópica de la modernidad es integrada a la producción industrial y a la economía capitalista, despojándose del sentido innovador, revolucionario, quedándose solamente con la innovación en el sentido mayoritariamente económico.

El arte al ser parte de la sociedad de consumo y al integrarse a las exigencias de la innovación constante entra al campo absorbente de la moda y la renovación artística y como el camino de cualquier otra mercancía le compete un seguimiento en el mercado racional conforme a las finalidades de la sociedad

¹³³ Lipovetsky Gilles, *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1986, p.122.

burguesa y su institución administrativa. El *ready made* se maneja ahora no como un objeto externo que fue intruso en los espacios destinados al arte, sino como cualquier otra obra de arte que ahora es un objeto- signo de consumo¹³⁴. Su administración es infalible, modifica deseos y exigencias que son prioritarias de la institución, más allá de lo que pueda o no significar una obra y las designaciones del artista. Ahora se consumen signos, no objetos en sí mismos, no finalidades, se busca adquirir un estatus otorgado por la adquisición de signos, por las sensaciones y un por el valor de cambio que en la economía financiera puede ser crucial.

El problema en este trabajo no está en la mercantilización de los valores clásicos de las obras, de las obras de carácter realista o de efecto de espejo, porque de ahí no parte el problema, la problemática se plantea en la integración de la obra vacua, vulgar y repetitiva como signo en el consumo tras una crítica desaparecida y neutralizada, además en el cómo es integrada a la institución y por ende se deforma en su carácter inicial, valiéndose de una simulación¹³⁵ que juega con el criticismo y que se vale de un grado de cinismo y repetición. Esa transición de esta nulidad subversiva que enaltecía a los *ready made* y que permitió singularizarlos se desintegra y se convierte en un objeto estético más.

¹³⁴ El consumo funciona como un lenguaje para Baudrillard que se integra por signos que se cambian constantemente, siendo “un proceso de clasificación y diferenciación” Baudrillard Jean, *La sociedad de consumo: sus mitos y estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 2011, p. XXXVIII, en donde a partir de la selección de signos automáticamente existe una jerarquización social que Baudrillard compara con la diferenciación en una escuela. La manipulación de signos es la lógica del consumo que no tiene mucho que ver con el simple deseo de propiedad de los objetos ni con su funcionalidad como objeto utilitario, sino por el status concedido por el signo. “Los signos nada tienen que ver con ningún tipo de realidad ni con ningún tipo de necesidad social o biológica” *Ibidem*, p. XXXIX, es por ello que se crean simulacros para poner un velo a esa ausencia. Se trata de tener lo real en la producción, basada en los rasgos reales que quiere retener y los discursos de lo tradicional, pero sólo es metáfora. El consumo no es más que una manipulación de signos en torno a un proceso de diferenciación codificada, jerarquización y dominio del poder.

¹³⁵ “Simular es fingir tener lo que no se tiene [...] la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo «verdadero» y de lo «falso», de lo «real» y de lo «imaginario». Baudrillard Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona Kàiros, p. 8. “La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal.” *Ibid.*, p. 3. El arte es un simulacro en sí mismo, aun cuando se viva en la etapa de los simulacros, sin embargo ese simulacro tenía el poder de la ilusión, el arte de ahora vive la consolidación de los modelos. “Nosotros nos encontramos en una simulación vergonzante, repetitiva, depresiva[...]” “El arte era un simulacro de lo dramático en el que estaban en juego la ilusión y la realidad del mundo, y hoy no es más que una prótesis estética”. El arte en la actualidad está simulando su propia desaparición, misma que ya ocurrió. La desaparición heroica, de las formas y las sustancias se ponen en juego hasta la saciedad llevando a una falsa simulación. Baudrillard Jean, *La simulación el arte*, Universidad de Granada, en PDF:<http://www.ugr.es/~filosofia/terapia/MATERIALES/1%20La%20simulaci%F3n%20en%20el%20arte%20BAUDRILLARD.pdf>, Fecha de Consulta: 6/10/17, p. 20.

Nulidad misma que tenía una finalidad de anulación de las reglamentaciones institucionales y que no fue considerada para llegar a ser arte. No es una mercantilización de valores estéticos clásicos, estos valores son parte de las consideraciones de la institución en el proceso histórico, ahora es el carácter contradictorio del propio arte que funciona y que se reproduce, aquello que lo ataca es el triunfo de su propia administración de carácter afirmativo y masificador. “La democratización y personalización de las obras concluye en un individualismo flotante y *discount*, el arte, la moda, la publicidad ya no se distinguen radicalmente, todos ellos utilizan ampliamente el efectominuto o el de la paradoja: es nuevo lo que precisamente no quiere serlo, para ser nuevo, hay que burlarse de lo nuevo”.¹³⁶

En términos de Baudrillard el arte es una simulación de la realidad y va dejando atrás conforme los signos de consumo o mercancías adquieren más presencia, el efecto de una simulación válida, es decir, una simulación verdadera que genera una ilusión en el arte¹³⁷ y que va más allá de la realidad, mismos signos de distinción que se nutren del estatus y la diferenciación que pueda otorgar, más allá de su funcionalidad o de aquello particular que lo envuelva. Los *ready made* en una primera etapa fueron un objeto de simulación verdadera de la realidad, eran un juego con la realidad, sin embargo esa transgresión dio pie a una escisión en la neovanguardia, llevando a la crítica y a la transgresión a ser parodia desbordante de la realidad, no refleja la realidad ni son realidad, se ejerce un juego de citar la realidad a partir de una reiteración infinita para generar otra visión que supera aquel efecto artístico¹³⁸ primigenio del *ready made*, llegando a una *falsa* simulación que distingue al signo en el que se ha convertido el *ready made* en la neovanguardia.

El *ready made* tiene una finalidad al estar fuera del arte, una finalidad subversiva; en el momento en que está dentro del arte y su institución

¹³⁶ Lipovetsky Gilles, *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, op. cit., p.125

¹³⁷ Cuando aparecen los signos como sustitución de lo real en lo posterior al siglo XV en el Renacimiento, es cuando comienza el proceso a la simulación, extinguir lo imaginario y la representación referencial y significativa, “Con la simulación total, el arte, y la estética entran en su etapa transestética, cuando ellos mismos pierden su propio fin y especificidad”, Santches Vaskes Irina, *La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de la simulación total*. Departamento de Artes Visuales y Estética. Facultad de Artes Integradas, Universidad del Valle, Cali, Colombia. Agosto 2008. p. 1.

¹³⁸ Importante recordar que no se puede sustituir el término artístico por antiarte en la realización de este trabajo al seguir la línea de creación del *ready made*, puesto que este último era una negación plena contra la institución, más no contra el arte y las obras en sí mismas.

automáticamente esa finalidad se extingue y el arte pasa a asignarle una función que es externa a la obra en sí misma y al carácter que haya reclamado el artista. Al ser una mercancía acorde a los intereses de la sociedad de consumo y de la administración artística, la finalidad objetiva predomina y ésta permite administrar la nulidad (que es una función del *ready made*) que es envuelta posteriormente por la transestética al aceptar lo feo y lo bello, alejando la ilusión y por lo tanto también desapareciendo la estética, esto en un sentido formalista.

Un punto relevante de los objetos extraídos de su contexto común por el hecho de ser elegidos por el artista y puestos en el contexto artístico, es la inclusión y la permanencia del azar en la estética de arte contemporáneo y de la experimentación con señalamientos de creación personal, negando aquella impenetrabilidad de los parámetros estéticos tradicionales al integrar la multiplicidad de manifestaciones que surgieron al finalizar las vanguardias. No queriendo juzgar si existen inconvenientes artísticos de que el arte absorba estos objetos, ni ubicarnos en la posición melancólica, la institución arte no es reconstituida, pero sí modifica parámetros conforme a los cambios históricos y sociales y el *ready made* es ejemplo de estas transiciones. Aquello que no sobrevivió fue la causa de tales manifestaciones, el carácter transgresor que alguna vez dio pie a los *ready made* como un fenómeno de vanguardia, estos mismos principios que resultaron una molestia fueron paradójicamente los que salvaron a la institución en los años sesenta y le permitieron dar un crecimiento a partir de mostrar la “novedad” misma en los *ready made*. Sería un error no aceptar que después de las vanguardias la institución no fue la misma y más allá de su constitución visual de los *ready made*, estos permitieron un cambio institucional acorde a la transición social y de igual manera el cambio correlacional de la significación de los *ready made* como signos de cambio y como objetos artísticos constructores de una nueva comprensión de ver el arte al adentrarse en el proceso de masificación.

Actualmente la mayoría de los *ready made* exhibidos no son elegidos propiamente por un proceso de reflexión, como lo eran anteriormente, y esto no se menciona como algo positivo o negativo, ya que no cumplen la misma función crítica que en la ruptura de la vanguardia agregándose que no cualquier arte se puede hacer en cualquier momento. De las diferencias distinguibles, es que estos objetos ya están insertos como obras artísticas y estéticas conforme

a un gusto dominante y no están fundamentados en negar los objetos artísticos ni buscan ser artísticos o crear una indiferencia a lo bello, reasignándose las características que en algún momento fueron excluidas como lo es el carácter de indiferencia a lo bello o feo, el valor artístico, la indiferencia en el proceso de elección y sobre todo la realización de una crítica al proceso histórico.

El arte es el pensar lo social a través de un espejo que no reproducirá lo negativo y lo positivo de lo social, sino que lo transformará. Cualquier manifestación del arte se adecua al momento histórico en el que se represente, siendo resultado de la reconciliación entre la conciencia y los sentidos. Para Duchamp el arte es aquel proceso de creación, no un objeto, por ello él no se encuentra contra del arte y muy por el contrario sólo presenta una crítica a las obras de arte como objetos a partir de una meta-ironía. Situándose muy adentro del arte al preponderar la obra como una forma de liberación del espíritu y de lo social, y que en el caso de los *ready made* la relevancia se encuentra en la elección, no en el objeto materializado con valorización económica.

La recuperación y el empleo para una exposición de objetos provenientes de desechos orgánicos o inorgánicos, como lo son basura u objetos de uso cotidiano que ya no se les resignifican con la misma categoría de origen, es decir, la funcionalidad como objetos cotidianos, sino que adquieren un valor monetario y artístico; son elementos que se ubican en el trabajo de aquellos artistas de los años sesenta y que a pesar de las varias décadas del empleo de esta técnica que cada vez se desgasta más, seguimos encontrándola en museos o galerías, si bien ya no con la misma constancia aún fungen como una forma de representación de una idea que se materializa. La lógica de la producción del valor y la desaparición del arte en cuanto forma, según la teoría de Baudrillard, afirma que cuando hay más valores en el mercado, menos posibilidades existen de un juicio estético, lo que lleva a considerar lo crucial de la apertura y la fluidez de comunicación entre las fronteras, comprendiendo que el capitalismo ingresó a la etapa de globalización hacia la segunda mitad de los años setenta por los cambios de los procesos productivo, el comercio y el fortalecimiento de la economía financiera y las diferentes relaciones de producción.¹³⁹ Este proceso

¹³⁹ Pérez Ramos Arturo, *Globalización y neoliberalismo: ejes de la reconstrucción del Estado en el siglo XXI*, México, Plaza y Valdez, 2001, p. 29.

interviene más allá, al igual que el imperialismo precedente, de la forma económica y política, lo artístico se sumerge en el intercambio tanto en su producción y en su recepción.

El proceso de la repetición y de la simulación en el arte en donde ahora está fingiendo su propia desaparición en cuanto forma, pero su exaltación en cuanto fetiche y mercancía, es un proceso de la modernidad que Baudrillard delimita desde el siglo XIX hasta el siglo XX en un primer momento como único pero que la repetición puede ser eterna. Este es el primer momento de la simulación, es un momento heroico en el que el arte expresa la desaparición, herencia que se prolongaría hasta el presente. El segundo momento es aquel que tiene una prolongación indefinida y al que le llama "póstumo"¹⁴⁰. La banalidad es un momento iluminador del arte ante la efervescencia de la sociedad de consumo del siglo XIX en el desarrollo publicitario, la sociedad industrial moderna, el modelo mercantil y la vulgarización, sin embargo el desencanto de tal momento es cuando se aprende a vivir en tal banalidad y se aprende a vivir en el reciclaje de esos desechos, en donde es un suicidio fallido.

Los artistas que han trabajado y trabajan desde mediados de los años sesenta producen con continuidad obras realizadas en galerías, museos, talleres artísticos e incluso en lugares inusitados para el arte, obras que tienen la particularidad de estar hechas también con materiales impropios de la tradición pictórica.¹⁴¹

El arte por sí mismo es de vanguardia, la búsqueda de nuevos objetos para crear un contacto con lo externo y realizar diversas combinaciones lo llevan a crear diferentes universos imaginarios. "Sin embargo cuando la propuesta de la vanguardia histórica contra la institución arte ha llegado a considerarse como arte, la actitud de protesta de la neovanguardia ha de ser inauténtica"¹⁴². Por ello es que se contempla a las obras neovanguardistas como parte de una industria de arte exagerada y vulgar en muchas ocasiones.

En los años de transformaciones y de experimentaciones artísticas dentro de la industria del consumo y la institución artística, nace en *arte povera*, *el Pop*

¹⁴⁰Baudrillard Jean, *La simulación el arte*, Op. cit., p. 20. "Volvemos a vivir así todos los días la desaparición del arte en la repetición de sus formas y, a este respecto, poco importa que esas formas sean abstractas o figurativas o conceptuales (son posibles todas las variantes, todas las diferencias): el problema genérico es el de la desaparición". *Ibidem*

¹⁴¹ Guash Anna Maria, *Los manifiestos del Arte Posmoderno*, Madrid, Akal, 2000, p. 44.

¹⁴² Bürger Peter, *Teoría de vanguardia*, op. cit., p. 107.

art y el Nuevo Realismo como principales movimientos a exponer en este trabajo por su influencia directa de los *ready made* en la década tardía de los cincuenta y los sesenta. El primero de origen italiano, trata de trabajar y ser lo ya expuesto años atrás, el adjetivo asignado de tal corriente como lo es “povera” lleva una contradicción hacia aquello “nuevo”, “opulento” y “funcional”. Tal categoría de pobreza “desestructura el arte” y lo posiciona como una contradicción al autoritarismo político de los años sesenta así como al arte elevado y elitista, específicamente se contrapone a los trabajos del *pop art* por su relación inmediata con los signos de la sociedad de consumo y su aparente admiración y elogio hacia ellos. Por otro lado el Nuevo Realismo europeo, surgido en Francia específicamente y ampliado en Estados Unidos coloca el enfoque de lo real en primer plano como proyección del individuo en la realidad urbana y el mundo de los objetos, buscando empatar el arte con la vida al tomar materiales comunes. El objeto en el Nuevo Realismo se trata de manera distinta al igual que en el *pop art* o el arte *povera*, en un proceso de “recuperar, anular o pegar, más que de creación en un sentido tradicional”.¹⁴³

La categoría de obra de arte se amplía, ahora el objeto seleccionado de forma indiferente y fortuita en el que la idea de *ready made* primigenia buscaba el reingreso a la *praxis vital*, se convierte en *objeto artístico*, ese fue el precio que se tuvo que pagar por el intento de reingresar a la *praxis* en las vanguardias, logrando una desaparición subsecuente del arte en cuanto forma y con una multiplicidad de valores estéticos en el mercado, existiendo menos posibilidades de un placer estético y de la consolidación de un juicio de valor definido. Más allá del problema de la comercialización, del consumo y del mercado del arte en donde los *ready made* tienen un papel relevante, la cuestión crucial radica en la multiplicidad tanto estética como de los lugares en los que se hace presente el signo estético o el objeto artístico, interfiriendo con los signos culturales y estéticos en el proceso de banalización y de reproducción de la cultura a fin de una simulación falsa rodeada de los avances tecnológicos y virtuales en crecimiento.

Las obras del *pop art* son el resultado de la nueva dinámica de las ciudades americanas, los constantes cambios sociales y económicos, así como

¹⁴³ Fuente: <http://masdearte.com/movimientos/nuevo-realismo/> Fecha de consulta: 7/11/17.

las transformaciones tecnológicas. Los colores, las imágenes referenciales de iconos de la cultura popular, no son tomados por una conciencia artística, sino por una situación de moda y consumo, siendo imperceptible la línea de la moda y el arte, ya que estos trabajan mutuamente a partir de este momento.

Diferentes realidades artísticas en estos años sucedieron, podemos realizar una conexión histórica y espacial particular en cuanto al desarrollo de las neovanguardias, teniendo por un lado Norteamérica que tenía un amplio progreso como resultado de la posguerra en 1945, el funcionamiento de las ciudades era diferente, el crecimiento en la recepción de artistas, el aumento del consumo, el desarrollo de las tecnologías y el empleo de manifestaciones artísticas en la publicidad; fueron acontecimientos que singularizaron el desarrollo del arte y la transformación en su producción y en su recepción. Con una estética perfecta, moldeada para la publicidad y para ser parte de la dinámica del consumo, las obras artísticas se situarían en un lugar importante en la economía. Por otro lado en Europa la tradición de las vanguardias en la memoria social aún seguía presente, además de que el avance económico no era tan favorable y acelerado como en Norteamérica en la posguerra.

4.1. El espectáculo del acto *ready made* en los años sesenta.

Las situaciones históricas involucran el actuar de las instituciones y el reacomodo de su estructura, si bien la obligación del arte no es reflejar la realidad en su sentido estricto y descriptivo, lo realiza en cuanto resultado de los procesos y relaciones sociales. Las conformaciones técnico-administrativas de las instituciones en una tradición burguesa, consolidan una capacidad de una selección acorde a las finalidades estrictas y de importancia para aquellos económicamente más fuertes.

Aquello relevante y con carácter de ruptura en el ámbito artístico, logrado dentro de la propia institución, es decir, mediante la autocrítica, como lo fueron las vanguardias, son un blanco que se perfila a incluirse en el orden de la sociedad del consumo que tiende a reproducirse y al incluirse a la cultura afirmativa se deforman los parámetros con respecto a sus intereses del creador de la obra, esto fue lo que ocurrió con los *ready made*, su introducción institucional marcó un antes y un después en su creación. La sociedad de

consumo llevada a un exceso, no se conforma con aquello que ya ha sido valorado, modificado y digerido, adquiere nuevas alternativas para el mismo procedimiento, opciones que están fuera de sus estándares vigentes pero que adaptará y le permitan su mantenimiento acorde a los cambios (superficiales o no) históricos, tejiendo una serie de parámetros que se adecuan a su administración sin que, a pesar de que estos trabajen en contra de su administración artística, la desestabilicen como institución.

Al finalizar la Primera Guerra Mundial en 1918 Europa queda destrozada y endeudada, Alemania se encuentra sumida en una gran crisis y Estados Unidos comienza a emerger como potencia mundial imperialista. Así la importancia de Estados Unidos en la política y en la economía mundial comienza a ser más preponderante y esta se acentuaría al terminar la Segunda Guerra Mundial. Una de las consecuencias en el periodo de la posguerra es la formación de las corrientes industriales como el Taylorismo y el Fordismo, reemplazando mano de obra en una gran parte en las industrias, para empleo de máquinas que realizan una producción masiva con mayor rapidez, ya que esta permitió una reactivación de la economía. Estos acontecimientos como parte de una estructura social sirvieron de margen para las producciones artísticas y la forma en que se constituían los objetos en el arte de las vanguardias, específicamente en los *ready made*.

Los cambios técnicos, racionales y económicos dentro del capitalismo comienzan a profundizarse en este periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial en 1945, ya que en las vanguardias aún no se masifican las tecnologías, ni se brinda alcance a la población, pero es en los años setenta cuando comienza el segundo Imperialismo del capitalismo, una etapa tardía del capitalismo, como lo es la globalización y por lo tanto la influencia de la racionalidad y el cálculo en el arte es fundamental. El consumo comienza a incrementarse en este periodo de economía floreciente en esta sociedad norteamericana, en el que posterior a una crisis que pudieron superar al final de la década de los años veinte, el futuro se ve cada vez más prometedor para esta potencia económica y centro rector que fungiría como una hegemonía política y económica.

Estados Unidos al encontrarse como la cabeza de este imperialismo tras la guerra y como centro rector financiero, comienza a extender su dominio por

Europa y el mundo, lo cual permitió incidir en los movimientos pacifistas y como consecuencia de ello también se extendieron las relaciones culturales y sociales que permitieron la inmigración de trabajos de artistas. Una mayor cantidad de artistas migran a ciudades como New York, que desde los años sesenta se convierte en uno de los destinos fundamentales para los artistas; así, la sed de popularidad, de creación de relaciones y la búsqueda de nuevos estilos o de su recopilación recrean una nueva ciudad y una economía cada vez mayormente floreciente, que otorga un sitio crucial al arte en la economía mundial. Nueva York se convierte en un importante centro rector económico y cultural, albergando importantes compañías financieras y museos importantes como el MOMA.

En los años sesenta el panorama artístico se configura y aquellos gestos que se rebelaban a un modo de institucionalización artística, al orden de una sociedad y a las formas estéticas, de intercambio de mercancías y su fetichización, ahora son institucionalizados y puestos al servicio de una cultura administrada que se vale de aquello logrado y de esta innovación que caracterizó la creación del *ready made*, para reconformar una institución artística que sirve para el proceso económico y de producción en cuanto el *ready made* es una mercancía más que se ofrece como un espectáculo y una materialización del discurso de libertad y de elección en una cultura hedonista. El arte de la posvanguardia imita las innovaciones del modernismo, pero las sobreexpone al llevarlas con un carácter vulgar que se vale de más violencia, más sin-sentido, mayor ruido y polémica que presume estar en un movimiento político y de rebeldía.

Arriesgado pero coherente, sería hacer referencia a la expansión y diversificación del *ready made* hacia otros medios y formas de comunicación que van más allá de un objeto prefabricado, como lo son las filmaciones en las que experimentó Andy Warhol y que llevan una relación directa con el *ready made*. Esta ampliación del trabajo del *ready made* a un objeto elegido arbitrariamente, o a un momento sacado de un contexto y resignificado, podemos entenderlo con el filme “experimental” como lo menciona Lipovetsky en su libro la *Era del vacío* en donde lo define como “*ready made* cinematográfico”¹⁴⁴, en el filme la

¹⁴⁴“ J.-M. Straub filma hasta la saciedad la misma carretera monótona. A. Warhol ya había filmado a hombre

continuidad de la misma imagen en la pantalla pasa a un extremismo visual que satura, como lo serían con otros filmes en los que varios artistas experimentaron en las neovanguardias y en lo posterior a ellas, lejos está la narración, en cambio la continuidad de la imagen que es monótona, es el objetivo primordial y significa un riesgo artístico. Estos actos podrían señalarse y ser considerados como actos primigenios de irrupción artística y del orden, siendo vistos como propios de la etapa histórica, pero si recordamos los filmes dadaístas, surrealistas y aquel realizado por Duchamp como *Anemic Cinema*, que desde en tal momento irrumpían en el modo cinematográfico tradicional.

Sin embargo la diferencia radica en el tiempo en el que se presentaron dichas filmaciones, en un momento de despertar de una nueva forma de revelación al *status quo*, que se originó mediante el área artística, dichas filmaciones ahora en una modernidad en la que se es permitido todo y que aquello diferente y con una idea de subversión, libertad, juventud y ocio y que alienta el modo consumista, tiene una mejor recepción, ligada a un público más amplio y con deseos de novedad, a diferencia de una sociedad que buscaba salir de los procesos disciplinarios, en un siglo XX naciente.

Esta transición de los *ready made* a simples objetos espectacularizados de forma masiva casi cincuenta años después comenzaría con el arte pop. Época misma en que los *ready made* se reconfigurarían como un fenómeno de consumo de cultura de masas al incluirse en la reproducción ampliada. Llevándolos a la categoría de lo nuevo en las instalaciones de los años sesenta, así como los en el *arte pop*, dan cuenta del lazo entre el pasado rescatado que es trasladado al presente con un tono magnificante y fetichista que en una cultura de la igualdad y de la homogeneización como estilo de consumo se convierte en un vector para la cultura de masas. Pocos habían presentado tan elocuentemente con la situación desenfadada, exploratoria, nihilista y hedonista, algún objeto que compartiera varias características de tal momento. A la vez adentro de esa neutralidad, pero que tenía aún algo de poder que sobresalía

durmiendo durante seis horas y media y el Empire State Building durante ocho horas, siendo la duración de la película la misma que el tiempo real. "«Ready-made cinematográfico», se dijo; con la diferencia de que el gesto de Duchamp tenía mayor nivel, subvertía la noción de obra, de trabajo y de emoción artística. Volver a empezar sesenta años después, con más duración pero menos humor, la operación del urinario, es el signo del desconcierto, de la desubstancialización de la vanguardia." Lipovetsky Gilles, *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 120-121.

como objeto de consumo de masas. Los *ready made* no habían sido tan exhibidos como en ese momento, ni habían causado tal curiosidad con retribución económica como en ese momento. Este aire de novedad continuo y la vulgarización de los artículos de consumo y de la moda llegaron a ocupar un papel en el que el arte nuevamente se vio absorbido, reconfigurando la parte crítica y que mejor manera después de una reconciliación con la industria cultural y con los objetos-signos presentados dentro de una obra.

El radicalismo cultural, visual y político es destacable en esta etapa, envuelve al posmodernismo y marcar un nueva etapa en la modernidad, en donde el hedonismo es exacerbado, las revueltas estudiantiles, el reconocimiento juvenil a partir de su liberación por la contracultura y las sustancias alterantes de la conciencia, la liberación sexual del placer y del sexo, el aumento de la violencia, el espectáculo vulgar. “Cultura de masas hedonistas y psicodélica que sólo aparentemente es revolucionaria, «en realidad era simplemente una extensión del hedonismo de los años cincuenta y una democratización del libertinaje que practicaban desde tiempo atrás ciertas fracciones de la alta sociedad».”¹⁴⁵

Las aperturas en la era del consumo, tras una diferencia de la sociedad disciplinaria y rígida, como lo fueron con respecto al sexo, las generaciones en las que se liberaban, se seleccionaban y distinguían los comportamientos individuales, ingresando un culto hedonista y de la juventud. Una misma liberación se dio de igual forma en los espacios y expresiones artísticas, al considerar las liberaciones sexuales, se consideraba de igual forma las transiciones artísticas con una narración crítica. Aquello que las vanguardias comenzaron con la ironía y la subversión, es aquí cuando se masifica y banaliza.¹⁴⁶

¹⁴⁵*ibid.*, p. 106.

¹⁴⁶ “El humor radiofónico, como el color de la pintura pop, se manifiesta en tonos lisos, en perogrulladas, con una familiaridad vacía, en «bocadillos» tanto más apreciados cuantas menos pretensiones tienen.” “Las gracias, los juegos de palabras también pierden su prestigio: casi se piden disculpas por hacer un juego de palabras o uno se burla inmediatamente de su propia agudeza. El humor dominante ya no se acomoda a la inteligencia de las cosas y del lenguaje, a esa superioridad intelectual, es necesario una comicidad *discount* y pop... Banalización, dessubstancialización, personalización, reencontramos todos esos procesos en los nuevos seductores de los grandes *mass media*.” *Ibid.*, p. 141.

4.1.1. La asimilación del fenómeno contemporáneo en el arte pop.

Una necesidad artística por la formación de un nuevo movimiento de vanguardia en esta época de la posguerra fue prioridad para artistas tanto franceses como ingleses, creando los movimientos como el Nuevo Realismo en el caso de Francia y el Grupo Independiente en Londres¹⁴⁷ o el origen del arte pop inglés de los años cincuenta que posteriormente se extendería a Estados Unidos específicamente en Nueva York y en Los Angeles que se nombrarían neodadaísta. Teniendo por otro lado las referencias directas del arte conceptual, el minimal art que comprenden en la década de 1960. Probablemente se tenga la misma ramificación que las vanguardias, sin embargo existen nuevamente puntos en común, que es el retomar las vanguardias junto con la divergencia de estilos clásicos, llevándolos a su expresión más aguda como interrelación, desdibujando la línea entre el arte y el diseño, el arte de la alta cultura y la cultura de masas, la publicidad y los objetos artísticos, así como una de las más importantes que es la relación entre el objeto funcional de uso cotidiano y el objeto artístico que ya no reconoce la unicidad de la obra. Nuevamente, como lo consolidó Duchamp, se parte de *la idea* como punto de acción y prioridad para el *ready made*, en el que el arte es más que un simple *objeto* de exhibición, es una acción, que no precisamente tiene que objetivarse de forma coherente con el arte.

Los alcances de Estados Unidos como potencia hegemónica en Europa tanto político, económico como artístico, permitieron lograr un dialogo artístico e influencia directa entre estas dos regiones, encontrando a la economía del consumo como un sesgo directo hacia Norte América, reflejándose en Europa de forma artística como contradicción directa a esa adquisición de bienes en la abundancia, de las seducciones de los *mass media* y las novedades en elección. En la obras europeas se refleja vacío material y emocional de la posguerra, dejando la incertidumbre al descubierto y mostrando espacios de desasosiego. Los fetiches, los iconos mediáticos tan atractivos para la época, los deseos de competencia, las imágenes y la introducción de una hiperrealidad llevaron nuevamente a cuestionamientos que se reflejarían en la exploración,

¹⁴⁷ Furió Vicenc, *Sociología del arte, op. cit.*, p. 434.

experimentación y espectacularización artística. Los trabajos *performativos*, los *happenings*, la recolección, la incertidumbre en la composición material e inmaterial, así como la importancia de la participación del público en el nuevo fetiche visual que conquista espacios y que es espectáculo, fueron elementos constitutivos que intervinieron en el desarrollo artístico desde 1957 a 1962 y en el transcurso del reciclaje y efecto *Xerox* de los años sesenta en adelante.

A finales de los años cincuenta, galerías más pequeñas vislumbraban un panorama en el que podían mostrar trabajos experimentales presentando arte joven. Las nuevas corrientes se expanden en París, Milán, Londres, y la hegemonía artística de Nueva York, más allá de los nacionalismos exacerbados y de los emblemas regionales, ante una confrontación entre dos grandes estructuras económicas y políticas lideradas por Estados Unidos y la URSS, el punto central de conciencia era el capitalismo que generaba discusiones y nuevas formas de socialización en una competencia global. “A la vez empezaron a unir su arte a lugares, acciones y eventos. El propio acto creativo no tardó en ser catapultado a condiciones nuevas en cuanto a espectadores y publicidad, en su doble acepción de carácter público y reclamo”.¹⁴⁸

Estos son ajustes que las neovanguardias tienen presentes y es aquello que los lleva a ser señaladas como parte de una cultura derechista, cómplice de corrupción, gracias a la introducción de las obras en lugares públicos como instituciones y lugares de carácter comercial, comprendiendo que se introducirían en la cultura comercial contemporánea y del consumo. Pero es el empleo aún, del objeto extraído de la realidad cotidiana como materia, como idea y tema, puesto sobre otro escenario, aquello que permite crear una simulación de que realmente está una relación entre el arte y la vida, es decir de un regreso a una *praxis vital*. El sentido hacia el objeto es representar la idea, a partir de recuperar, anular, ensamblar, acumular, pegar, más que una creación en sí misma. Se le otorga un poder fetichista al objeto, más no a la creación, sin embargo para el entendimiento del objeto y de la idea que quieren ilustrar varios de los artistas es mediante el discurso como en el caso de Yves Klein, algo que

¹⁴⁸ Robinson Julia, *Antes de que las actitudes se hicieran forma: los nuevos realismos, 1957-1962*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010, Publicaciones, http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/4JR_es.pdf, p. 23. Fecha de consulta: 21/10/17.

complemente al objeto en sí mismo y lo justifique visualmente como objeto artístico. A pesar de que podríamos otorgar nuevamente un importante lugar al azar en las obras, es el proceso de reflexión por parte del individuo y de su relación con la realidad aquel que destaca, sin embargo no todas las variables son controladas y el artista otorga una personalidad independiente en el resultado final a la obra. En estas producciones neovanguardistas el individuo se encuentra en una distancia de la obra como resultado, le otorga un poder inherente al objeto que por su propia composición es, mostrando una indiferencia con el autor, el individuo y con la lectura de la obra, a pesar de que tal objeto proviene de la idea y la sensibilidad que el autor proyecta.

Los trabajos del *pop art* en Estado Unidos, principalmente en Nueva York y en Los Angeles como una extensión del movimiento, tuvieron un nuevo reconocimiento en 1962, que como movimiento pop cultural que incluía la música y las artes visuales, trascendió fronteras más allá del movimiento europeo y caracterizó el trabajo de los años sesenta. Ante esa carencia de la posguerra visible en Gran Bretaña que estaba aún en recomposición social y económica, el brillo, esplendor y la promesa de la cultura capitalista americana que inundaba los ojos con su publicidad y la saturación de sus imágenes, estaba posicionada frente a los artistas que lo asimilarían como la riqueza del mundo cultural pop con visión hacia el futuro a pesar de conocer su carácter comercial.

Pop es todo lo que el arte no ha sido en las últimas dos décadas. Básicamente se trata de un giro en U hacia una comunicación visual representativa, moviéndose a una velocidad de arranque [...] Pop es un nuevo alistamiento en el mundo [...] Es el Sueño Americano, optimista, generoso e ingenuo.¹⁴⁹

Al hablar de arte pop norteamericano, es inusual no mencionar al polémico Andy Warhol, artista americano que a partir de un deseo particular de fama; resultado del pleno funcionamiento de la sociedad contemporánea y de las ideas de consumo provenientes de la seducción, de emociones generadas ante la

¹⁴⁹ "Pop is everything art hasn't been for the last two decades. It's basically a U-turn back to a representational visual communication, moving at a break-away speed...Pop is a re-enlistment in the world...It is the American Dream, optimistic, generous and naïve." Frase Jim Dine , The Art Story Modern Art Insight, *Pop Art*, <http://www.theartstory.org>. Fecha de consulta: 13/10/17.

mercancía, de experiencias objetivadas por los iconos y personalidades mediáticas, marcas y fenómenos vulgares que tenían un aura de esplendor espectacular, tomó la imagen mediática elogiada por los individuos norteamericanos que aspiraban a una vida “feliz” como anhelo constante nutrido por el consumo y la reprodujo a partir de sus serigrafías, con las cuales fue mayormente conocido.

Marcas, celebridades y actos de banalidad se convirtieron en una provocación al estar en las obras Warhol creando un centro de discusión en el ámbito artístico nuevamente. Más allá de ver el carácter de la banalidad de la obra que Warhol presenta y que es reflejo del funcionamiento de la sociedad contemporánea, es exhibir la desbordante nulidad y banalidad presente en la sociedad de consumo y que está detrás de una atracción visual y mercadotécnica. Más allá de ser una crítica directa, que lo fue por algún momento, la búsqueda constante de Warhol era la polémica como eje rector, ser una sensación más en la industria artística y del consumo, sin importar los medios por los cuales lograra esa fama a partir de la discusión, sus filmes experimentales basados en un sólo encuadre, la Fábrica (The Factory), sus serigrafías compuestas por marcas e iconos idolatrados se convirtieron en un nuevo *ready made* al ser un acto de extracción de objetos de la realidad cotidiana y puestos sobre un nuevo recinto, el de la institución artística.

En las obras de Warhol no está presente un análisis y representación más allá de lo que está en la obra, ya que todo está expuesto, sin embargo es interesante el empleo de la serigrafía en sus imágenes, el desgaste paulatino de la imagen en la que se pierde su claridad tras la escases de tinta ante cada aplicación y reproducción, representa el desgaste mediático y la reproducción infinita del mismo objeto, idea, forma, sin dejar atrás los colores con los que juega que ofrecen diferentes sensaciones además de las temáticas controversiales abordadas, como lo fue el tema de la muerte como un acto sensacionalista.

El trabajo de los primeros artistas pop británicos que desde finales de los años cuarenta comenzaron a trabajar, toman como referencia a la publicidad

estadounidense, resaltando los trabajos del artista Eduardo Paolozzi (1924-2005) como el primero en utilizar estas imágenes para crear un nuevo lenguaje visual que contrastara el objeto común o la imagen masiva con el fenómeno artístico. De origen inglés, Eduardo Paolozzi explora en primera parte, las esculturas abstractas a partir de materiales y formas oscuras y caóticas, “retratando la idea del hombre como un mero conjunto de partes en una máquina global.”¹⁵⁰ Y por otro lado ilustra los iconos del *mass media* mediante collages que reflejan el brillo de la cultura contemporánea y el interés por la relación del humano con la ciencia y la tecnología. Paolozzi fue uno de los primeros artistas en apropiarse de las imágenes mediáticas y de la publicidad para generar una obra que reflejara el ideal de vida feliz que el estilo de vida norteamericano imponía.

La obra *I was a rich man's plaything* (1947) de Paolozzi fue una de las obras representativas y parteaguas para el desarrollo del arte pop posterior y formada por imágenes de revistas americanas que ex soldados americanos le dieron a Paolozzi en París y que dicho conjunto de obras titulado “Bunk” (litera), refleja la relación del soldado con la revista en momentos nocturnos, relación de fantasía, de escape y de nostalgia. El primero en emplear la palabra “Pop” en este tipo de obras, que despreocupadas por la claridad, la técnica tradicionalista y la limpieza en la obra serían el comienzo como estilo en 1952 en el Grupo Independiente donde están Andy Warhol y Richard Hamilton. Esta amalgama de signos que en décadas pasadas era inconsiderable como exhibición en un espacio artístico, sería un trabajo continuamente empleado que enlazaría el arte con la vida de forma reiterante y se volvería un discurso neovanguardista.

El arte pop norteamericano se forma a partir de la corriente del Neodadaísmo de Nueva York en 1950 que le sería contemporánea y que tuviera fundamentos semejantes como el usar los mensajes *mass media*, objetos encontrados para introducirlos en performances y con una posición particular de los happenings de Allan Kaprow quien los consolidaría como un eje para el movimiento, siendo este un artista relevante en la inclusión de *ready mades* en su trabajo de

¹⁵⁰ “[...] portraying the idea of man as a mere assemblage of parts in an overall machine”, Art Story Modern Art Insight, *Eduardo Paolozzi*, <http://www.theartstory.org>, Fecha de consulta: 14/10/17.

ensamblaje. Posteriormente sería el neodadaísmo y el arte pop norteamericano un camino para los trabajos semejantes y contemporáneos como el Arte conceptual (1960-1970) y el Minimalismo (Nueva York, 1960) con quienes comparten múltiples características como la preponderancia de la idea sobre el objeto a partir de la multiplicidad de estilos, formas y materiales que convergen entre sí, teniendo nuevamente como inspiración los objetos *ready made*.

A diferencia del Arte povera, movimiento de neovanguardia de 1960 que se caracteriza por el empleo de materiales perecederos y de desecho cotidiano, el cual se desarrollará más adelante, el arte pop inglés de 1950 toma los signos de consumo y las imágenes surgidas ante ese lejano sueño y las exhibe de forma irónica como un anhelo y como crítica, colocándose dichas imágenes sobrepuestas como un televisor, que exhibiera aquellas personalidades mediáticas y vanagloriadas como símbolo de belleza, sensualidad, fuerza, distinción y fama con objetos cotidianos de consumo masivo y de finalidades utilitarias. Es el arte pop aquel que logra romper las distinciones artísticas tradicionales en las que se distinguía la cultura popular de la alta cultura, la producción exclusiva individual y la producción de masas y también el arte y el diseño, a partir de la introducción y legitimación artística de la impresión collages de imágenes de revistas, películas, música, como si fueran pantallas comerciales como si fuera un método de publicidad.

4.1.2. El Nuevo Realismo.

Al partir de una semejanza estética e ideológica en un sentido superficial con respecto a las vanguardias de principios del siglo XX, las neovanguardias, como lo fue el Nuevo Realismo, reconocen que el gran fracaso de las primeras vanguardias fue a partir de la institucionalización de tales críticas, ideas y prácticas, sin embargo el Nuevo Realismo, en donde encontramos a artistas como Yves Klein (1928-1962) considerado como neodadaísta¹⁵¹, fue el

¹⁵¹ Si bien es un poco ambigua la definición de este movimiento y existe sólo una superficialidad de semejanzas con respecto a la vanguardia, el movimiento neo dadá o neodadaísmo, que se considera como una neovanguardia; abarca manifestaciones pictóricas, literarias, musicales desarrolladas a finales de los años cincuenta y en los años sesenta, abarcando Estados Unidos y también expandiéndose a Japón y Europa, sirviendo como fundamento para el movimiento Fluxus, arte pop y Nuevo Realismo. Se caracteriza por el uso de materiales contemporáneos e inusuales que generaran contrastes. Se unen en las obras la pintura y la escultura. "Los neodadaístas se burlaban y alababan la cultura del consumo,

movimiento que reconoció la posición en la que se encontraba la neovanguardia. “De la reflexión y del ser humano como punto de partida, artistas de Francia indagan en nuevas perspectivas de acercamiento hacia lo real. Aquello que no estaba institucionalizado, como el acercamiento de los objetos comunes con el arte y la interacción entre sí, simulan continuar con la utopía del arte al tratar de unir el arte con la vida, sin embargo se cae en el juego y la desilusión de la realidad, consolidándose con los trabajos de estos artistas que permitiría abrir un camino hacia la repetición y el reciclaje del arte.

Pierre Restany (1930-2003) crítico que en 1960 fundó el *Nouveau Réalisme*, escogió figuras americanas como Robert Rauschenberg y Jasper Johns cuya orientación era hacia objetos o temas “reales”, haciendo uso del espacio real o tiempo real, proporcionando un nuevo punto de debate y de direccionamiento cuyo objetivo era diferenciar el proyecto con el *ready made* duchampiano. La acumulación, la elección mediante procedimientos menos azarosos y con un sentido más reflexivo dirigido por el artista son características del Nuevo Realismo que empleó el *ready made* como un medio para el señalamiento de la sociedad de consumo y como no realizarlo si la sociedad de consumo estaba en un momento trascendente que llevara consigo los cambios y exploraciones reflexivas en la composición artística de una forma crítica y política que permitió una deconstrucción institucional de forma superficial.

En el momento en que la crítica observó el crecimiento de artistas y de exhibiciones que incluían nuevos materiales a sus obras, se trató de nombrar tales actividades, comenzando a encontrar nuevas exposiciones que fueron reconocidas como el Museum of Modern Art de Nueva York que montaba The Art of Assemblage. El Nuevo Realismo impactó de manera crucial en el arte neoyorquino. Sidney Janis de Nueva York era una pequeña galería de trascendencia para el desarrollo del nuevo realismo norteamericano, enfocados en las retrospectivas hacia Duchamp y la comparación con artistas modernos,

combinaban abstracción y realismo, y experimentaban con la fusión de técnicas, medios y estilos... creían que la interpretación por parte del espectador de la obra y no la intención del artista al realizarla, determinaba su significado.” <https://moovemag.com/2016/06/neodadaismo-gran-movimiento-artistico-los-anos-sesenta/>

Es movimiento neodadá se contraponía al expresionismo abstracto pasado que para ellos tenían una mística y era poco accesible a la población, es por ello que los neodadá quieren “acercar” el arte a la sociedad, eliminando el distanciamiento y creando un arte de masas.

Janis realiza una especificación con respecto a Nuevo Realismo o Factualista y el neodadaísmo:

Debido a sus connotaciones, la etiqueta de neodada que algunos ponen a las nuevas obras exige aclaración; pues, aunque el dadaísta de entonces y el nuevo realista de ahora tienen cierto terreno común, los objetivos de uno y otro son en realidad opuestos [...] En su actitud y su intención, el dadaísta era violentamente antiarte; por el contrario, el factualista actual, evitando el pesimismo, se deja interesar y estimular —deleitar incluso— por el entorno, a partir del cual crea con entusiasmo obras de arte frescas y vigorosas.¹⁵²

Podemos mencionar tres artistas que en sus instalaciones los materiales obtienen su relevancia por sí mismos debido a que reiteran la prioridad a *la idea* y no al material como forma estética. En este momento de la neovanguardia podemos ver las técnicas extraídas de las vanguardias, los *ready made* de Arman Pierre (1928-2005), los monocromos de Yves Klein, las construcciones cinéticas con materiales mecánicos de Jean Tinguely (1925-199), son muestras de la idea dirigida. Si bien el *ready made* presentó en las primeras dos décadas del siglo XX la idea como un punto fundamental en la exhibición del objeto de uso común, es todavía en estos años la idea un momento importante en los trabajos de estos artistas. Superficialmente los trabajos de Arman, Yves Klein y Jean Tinguely muestran el material o el objeto de uso común como centro de la obra, tras un acumulación, colección y ensamble, pero es la idea aquello en lo que ellos quieren hacer el mayor énfasis, más allá del objeto final exhibido. Sin embargo, la idea que quieren referir a la praxis cotidiana es a la vez parte del funcionamiento de la industria y del consumo, llevando la contrastante obra con respecto a la tradición a ser un espectáculo para las masas.

Por un lado se comprende que el objeto que se fetichiza es la idea de la obra, aquella misma que el artista define, más allá del objeto extraído. Tras este estudio histórico, social y rastreo artístico que se ha realizado, en el cual se reconoce a la institución artística como un subsistema de la sociedad de consumo, no podemos quedar en la delimitación del *ready made* como un objeto

¹⁵²Robinson Julia, *Antes de que las actitudes se hicieran forma: los nuevos realismos, 1957-1962*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid,, 2010, Publicaciones,http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/4JR_es.pdf, p. 23. Fecha de consulta: 21/10/17.

utilitario extraído de la cotidianidad. Se tiene que reconsiderar al *ready made* como un gesto, una manifestación, una acción que se enfoca en la idea y en los contrastes.

Aquella idea que generó polémica en años previos y que se enfrentó a parámetros tradicionales, hoy se convierte en un espectáculo de atracción de masas, no confronta ni discute. *Le Vide* de Yves Klein del 1957, muestra un espacio de una galería completamente vacío, logra un efecto de “cubo blanco” y las obras inexistentes fueron llamadas, por Yves Klein, “zonas de sensibilidad pictórica inmaterial”¹⁵³

Esa idea sin objeto que produce Klein, lleva al espectáculo que se fundamenta en la inmaterialidad, siendo diametralmente opuesto al trabajo de Arman y Tinguely en los que la materialidad tiene un peso importante. Ambas obras a pesar de su carácter contrastante respecto al objeto exhibido, se basan en el fenómeno de seducción de sus obras, de atracción de miradas que se sitúan en torno a ese espectáculo artístico novedoso.

En este sentido, estos trabajos relacionados con las poéticas dadá y surrealistas del objeto encontrado, añaden un componente vivencial: no destaca el aura del objeto fetichista sino su uso, la humanidad latente de esos objetos. Pone así en funcionamiento, las capacidades de los objetos para activar la memoria y sitúa un hecho material, *vivencial* o cotidiano [...] ¹⁵⁴

En el caso de Klein la abstracción del lenguaje se revela con la publicación de un folleto en 1954 que proporciona exhaustivamente información sobre la producción de sus monocromos en color azul¹⁵⁵; con la publicación de fechas,

¹⁵³ La relación y el interés que Klein tenía con el judo como arte marcial, místico y como práctica espiritual, flexible e inmaterial, llevan a esa búsqueda en el color, en las formas y en los actos, de la inmaterial y su relación con lo material como medio sensible. De ahí que posteriormente en 1960 Klein empleara a mujeres como pinceles, a fin de lograr la dirección y control minucioso del cuerpo como lo es en los combates del judo, tratando de captar con estos movimientos sutiles aquello inmaterial y espiritual. El acto en el que Klein se lanza al vacío de igual forma es producto de su vivencia con el judo, en donde busca la conexión de lo material del cuerpo con lo inmaterial.

¹⁵⁴ Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre *readymade* y espectáculo, Museo Nacional Centro de Arte, Reina Sofía, <http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/nuevos-realismos-1957-1962-estrategias-objeto-entre-readymade-espectaculo>, Fecha de consulta: 29/10/17.

¹⁵⁵ El color puro, el pigmento puro es el principal elemento para la pureza y la liberación de la mirada y que Klein quiere mostrar, “una ventana abierta a la libertad de impregnarse de manera infinita y sin límite en el estado del color inconmensurable, una posibilidad de iluminación de la materia pictórica.” Arnaiz

lugares de realización, etc. Teniendo así la primera vez que un paradigma de la monocromía se presenta acompañado de un discurso convencional lingüístico institucional, definiéndose como “estética del suplemento”.¹⁵⁶

El fenómeno del espectáculo y el fenómeno mediático fue el modelo más desarrollado en el momento de la posguerra y del que Yves Klein fue partícipe al aprovechar aquello que la obra no había consolidado, ejemplo tenemos *Sculpture aérostatique* (Escultura aerostática) de Klein realizada en 1957 en la galería Iris Clert en París en donde las condiciones monocromas se hicieron presentes.

La exposición consistía enteramente en monocromos azules, como en la Galleria Apollinaire, pero en Iris Clert el “evento” no fue una mera repetición del anterior. Las fechas de esta muestra, del 10 al 25 de mayo (frente a las de Colette Allendy, del 14 al 23 de mayo) dan ya un indicio de la sabiduría organizativa de Clert: inaugurar un poco antes de la exposición “simultánea” y abrir dos días más. Para la inauguración, mientras el interior de la galería estaba lleno de pinturas monocromas azules, el exterior lucía una enorme “escultura” azul hecha de aire: mil un globos azules [...]La idea era botar la “Época Blu” liberando el azul atomizado (con mil un puntos de color) en el cielo de París.¹⁵⁷

En el momento de la búsqueda de una precisión de definición de los monocromos de Klein, surge *Le Vide* (El Vacío) de 1957 como un monocromo global en el que cubre todas las paredes y cristales de blanco, explicando que “El mundo exterior no debe entrar, por lo que normalmente se condenan las ventanas. Las paredes se pintan de blanco”¹⁵⁸ la vista a la calle es anulada, sin embargo la materia blanca era parte de una atmosfera generada en su interior con todos los actores que en ella se encontraban y los factores ambientales y técnicos. La práctica intangible, inmaterial en la experiencia artística tomaba distancia en la mercancía.

Klein dio el salto del fetiche al espectáculo: presentando las cuatro paredes como un *environment* total, como pintura y evento. Utilizó el prestigio de la pintura como una

López Irene, *Yves Klein en Madrid. La fragua de un artista*, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo), Anales de Historia del Arte 2014, Vol. 24, Nº Esp. Diciembre, 219-236 http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2014.v24.48702, p. 234

¹⁵⁶Foster Hal, Kauss Rosalinda, *Arte desde 1900, modernismo, antimodernismo, posmodernismo*, Madrid, Akal, 2006, p. 437.

¹⁵⁷ Robinson Julia, *Antes de que las actitudes se hicieran forma: los nuevos realismos, 1957-1962*, op. cit., p. 28.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 30.

especie de reliquiafetiche, revisándolo y reactivándolo en tiempo real. Al afirmar el elemento intangible del “acto creativo” y dejar que los espectadores participaran en él — aunque bajo normas estrictas—, Klein alcanzó esa intersección de la “pintura” y el espectáculo, inexorablemente ligada al sistema de galería-mercancía.¹⁵⁹

A diferencia de la distancia hacia el objeto de uso común en los trabajos de inmaterialidad de Yves Klein, las máquinas del artista suizo Jean Tinguely rompen significativamente con el aura de la no reproducción al usar máquinas como base para el traslado artístico de la idea en las instalaciones y en las esculturas de Tinguely, el movimiento partir de la sincronía mecánica como última finalidad, la yuxtaposición y su diversidad visual permiten comprender y dar prelude a las instalaciones en las que las máquinas y el movimiento son claves. Una de sus obras más conocidas es *Homage to New York (1960)*, que consiste en un montaje y performance realizado en el jardín del Museo de Arte Moderno en Nueva York el cual se autodestruyó en 27 minutos. Ante esta obra Tinguely dijo “*it’s a sculpture, it’s a picture, it’s an accompanist, it’s a poet, it’s decoration—this machine is a situation*”, “*the destruction is necessary because this machine is a grandiose spectacle that must live intensely.*”¹⁶⁰

De igual manera las esculturas o los *ready made* de Arman quien comparte tal idea de exponer la obra -espectáculo en espacios públicos- ejemplifican la sociedad de consumo a partir de la subjetividad del arte como lo es el caso de *Le Plein (Lleno, 1960)* de Arman que consistía en llenar el espacio de la galería completamente de basura, observándose sólo a través del vidrio de la galería Iris Clert se podía observar, ante la cual Klein dice: “Después de mi propio vacío llega la completud de Arman. La memoria universal del arte carecía de su conclusiva momificación de cuantificación”.¹⁶¹

¹⁵⁹ *Ibidem*

¹⁶⁰ “Es una escultura, es una pintura, es un acompañante, es un poeta, es decoración, esta máquina es una situación”. “La destrucción de la máquina es necesaria porque la máquina es un grandioso espectáculo que debe vivir intensamente” , Artsy Editorial, *Jean Tinguely, Biography*, <https://www.artsy.net/artist/jean-tinguely?>, Fecha de consulta: 12/10/17. El acto de la autodestrucción en la instalación no fue sólo *Homage to New York*, ya que posteriormente *Study for an End of the World* en 1962 tendría la misma finalidad de detonar frente al público pero ahora en el desierto, sin embargo este fue mejor ejecutado que el primero. Dejando posteriormente atrás tales funcionamientos para dar paso a dinámicas más simples y seguras.

¹⁶¹ The Art Story Modern Art Insight, Artist, *Arman*, <http://www.theartstory.org/artist-arman.htm>, Fecha de consulta: 13/10/17.

De origen francés Armand Pierre Fernandez, mejor conocido como Arman, fue otro más de los artistas representativos del Nuevo Realismo, teniendo como base en su trabajo la acumulación que vuelve a explorar el fenómeno del *ready made* en donde nuevamente la construcción de las esculturas lleva un señalamiento de la sociedad de consumo. Su trabajo de acumulación de autos *Long Term Parking* (1982) fue un trabajo que se realizó por siete años y en el panel que formó con concreto se sobreponían autos que quedaban inservibles, en metáfora a la producción de masa y las proporciones exageradas del consumo estadounidense.

En estas esculturas, performances e instalaciones que extraen elementos comunes para presentarlos de diferente forma, el *ready made* se hace presente como eje de dichos trabajos. Sin embargo tanto en las esculturas autodestructivas de Tinguely como los ensamblajes de Arman relatan la asimetría de la temporalidad que parte de la relación del individuo con el objeto ya que por un lado está la relación existente del individuo o el artista y la obra en donde en estos trabajos se trata de mantener una distancia creativa y de intervención aparente, dando un poder al objeto que en sí mismo se muestra y funciona. Y por otro lado tenemos la relación de la sociedad de consumo con el individuo hedonista que cree controlar sus decisiones y su realidad, que si bien es un simulacro, el poder aparente del individuo por controlar, seleccionar y modificar su realidad está en activo. Esta asimetría de la intervención del sujeto que se logra al observar las máquinas de autodestrucción de Tinguely y su cinética posterior habla del ocultamiento de la intervención del individuo y del poder que posee en sí mismo el objeto como materialización de la idea. Tal afirmación lleva a realizar una reflexión en torno a las implicaciones del sujeto y del objeto que ante una sociedad en la que el individuo tiene una apariencia de control, esto se convierte en una crítica política ya que el individuo denuncia aquello que parece aparente y obvio, aquello que parece control de sujeto, elección e individualidad de consumo.

La repetición y el carácter de reproducción seriada son eje en los trabajos de Arman que de igual forma intentan generar una evidencia de aquello que no es aparente, refiriéndose a la sociedad de consumo y su repetición. Si en la vanguardias la crítica estaba dirigida a la institución arte y a la sociedad burguesa, en las esculturas del nuevo realismo, específicamente en estos dos

artistas, la crítica se realiza hacia el fenómeno alienante y creciente de la sociedad de consumo, por ello mismo la relación del arte con la vida o la *praxis*, parece ser alcanzada, sin embargo sólo es una simulación ya que el arte fue absorbido por la realidad misma y ante la reproducción posterior se confirma dicha simulación crítica y relacional. “La escultura ya no puede ser realizada a mano, o desplegada del testimonio de habilidades y la imaginación, en lugar, tuvo que responder a las características de los bienes de producción de consumo masivo”.¹⁶²

Relación inmediata es *Le Plein* de Arman que está inspirada en la obra de *Le Vide* de Yves Klein, siendo una antítesis de la obra de Klein y teniendo de igual forma un juego en su contenido. Planeada para ese mismo año, Arman tardó dos años en convencer al galerista de presentar esta colección en respuesta a Klein que sin embargo estaba planeada para el mismo año que la exhibición de *El Vacío*. El fenómeno del espectáculo en la obra es un encuentro entre Klein y la inmaterialidad que logró a través de *Le Vide* (El vacío) al “llenar el espacio” fundiendo pintura como paredes de cubo blanco de la galería Iris Clert, mancuerna misma de Clert y Klein que logra crear una intervención en el espacio poco explorada previamente y que marcaría el contexto del arte en la época contemporánea de la galería comercial a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, sincronizándose el gesto del artista y su encuadre.

4.2. El proceso de masificación y la nueva relación con el arte.

Conforme a los rasgos contemporáneos el fenómeno de la masa se ha visto modificado, la masa vista como un tumulto en la que grandes cantidades de hombres se congregaban ante un hecho, ha dejado de ser referencia única al hablar de masa. Desde la llegada del siglo XXI, la modernidad y los procesos de transformación en la interacción social, la realidad tecnológica, los cambios en las comunicaciones, han llevado consigo a la modificación de raíz de la

¹⁶² “That is, sculpture could no longer be crafted by hand, or displayed as a testimony to craft skills and imagination; instead it had to respond to the characteristics of mass-produced consumer goods”. The Art Story Modern Art Insight, Artist, Arman, <http://www.theartstory.org/artist-arman.htm>, Fecha de consulta: 13/10/17.

“mayoría organizada.”¹⁶³ Si bien la sociedad de consumo y su relación con el proceso de masificación comenzó en los primeros años del siglo XX, cuando los alcances de la clase media se hicieron mayores por la democratización de los objetos; no se extendió y se fortaleció hasta posterior a los años cincuenta.

En lo esencial las masas actuales han dejado de ser masas capaces de reunirse en tumultos; han entrado en un régimen en el que su propiedad de masa ya no se expresa de manera adecuada en la asamblea física, sino en la participación en programas relacionados con medios de comunicación masivos [...] De la masa tumultuosa hemos pasado a una masa involucrada en programas generales[...] En ella uno es masa en tanto individuo. Ahora es masa sin ver a los otros.¹⁶⁴

El contacto de individuos con otros en una multitud ha quedado atrás, los individuos dan cuenta de la participación de los otros como masa mediante los medios digitales y medios de comunicación. Las masas se orientan a sí mismas mediante “símbolos mediáticos de masas, discursos, modas, programas y personalidades famosas.”¹⁶⁵

El proceso de la individualidad en la masa o del “individualismo de masas”¹⁶⁶ que llama Sloterdijk da cuenta del sentido de individualidad característico de la sociedad posmoderna, aunque pudiese resultar paradójico, esta masa ya no se reúne ni congrega y carece de la experiencia sensible de un cuerpo o de un espacio propios, ya no se percibe como una masa capaz de ejercer en un cambio, no se comprende como revolucionaria, la inexistente fuerza física como inherente a la transformación revolucionaria ha dejado considerar a la masa moderna como gaseosa y como inmóvil al reunirse tras estar en sólo interesada en la participación en los medios de comunicación de masas.

La masa en cuanto tal ya sólo se experimenta a sí misma bajo el signo de lo particular, desde la perspectiva de individuos que, como diminutas partículas elementales de una vulgaridad invisible, se abandonan a aquellos programas generales en los que ya se presupone de antemano su condición masiva y vulgar.¹⁶⁷

¹⁶³ Sloterdijk Peter, *El desprecio de las masas: ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, Valencia, Pre-textos, 2009, p. 16.

¹⁶⁴ *Ibidem*

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶⁶ *Ibidem*

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 19.

Conforme a la teoría de Elias Canetti, la masa transforma los procesos de relación con el otro, permite reconformar la singularidad, ya que en el momento en que el individuo se integra a la masa pierde cualquier carácter de particularidad y resaltan los criterios comunes. La masa tiene un ansia de crecimiento, “quiere integrar en ella a todo aquel que se pone a su alcance. Todo ser con forma humana puede formar parte de ella.”¹⁶⁸

La masa, muy independiente de la división que realice el autor, entre las características fundamentales están: la masa siempre quiere crecer, en el interior de la masa reina la igualdad, la masa ama la densidad, la masa necesita una dirección, un fin el cual siempre debe estar vivo para perseguir. Si bien el autor puntualiza y resalta la masa que se constituye en la aglomeración de individuos, es decir mediante el contacto físico al hacer referencia las masas y centros de concentración masivos en donde se distingue una masa abierta y una cerrada, particularizando cada una, el proceso de masificación del *ready made* como un signo de estatus y una mercancía que es resultado de los procesos de socialización en la modernidad en donde se pone la cultura al servicio de la razón y de la administración. Este nuevo fenómeno exitoso: *ready made*, dialoga con el individuo y deja entrever la libertad de la que el individuo está sediento y la disfruta encontrando nuevos fenómenos inesperados de seducción, estando en el discurso del sentimiento de felicidad real que la sociedad burguesa ha enarbolado en la cultura afirmativa, sin embargo, este sólo es simulado y es parte de aquello mismo de lo que huye.

El *ready made* es un “escape” legitimado para las masas, pero es un dispositivo de dominio ideológico que alimenta perfectamente a la cultura administrada que funciona conforme a las bases ideológicas del intercambio de mercancías y de signos, caminando con el estandarte de la elección y la liberación. Esa elección inexistente para las masas años atrás y que ahora es una elección artística es un objetivo para la masa que tienen aquella necesidad de gozar de los derrumbes institucionales, autoritarios y del dominio de poderes disciplinarios y que atiende la nueva forma de socialización cultural y por lo tanto artística. La democratización del arte y la igualdad está dada, tanto para adentro como para afuera de la institución, en su creación como en su recepción.

¹⁶⁸ Canetti Elias, *Masa y Poder*, Barcelona, Muchnik Editores, 1981, p. 5.

Para el autor, la masa se divide en masa abierta y masa cerrada¹⁶⁹. Si bien en la masa cerrada se restringe el acceso, las paredes lo delimitan y la selección mediante diferentes formas de entrada permite crear filtros en las que no cualquiera puede pertenecer; en la masa abierta cualquiera puede integrarse. La masa natural, que es la abierta, no tiene límites prefijados. “La masa abierta existe mientras crece. Su desintegración comienza apenas ha dejado de crecer”.¹⁷⁰ Esta masa particularmente es frágil y deja entrever que a la par de su crecimiento, su desintegración es latente. A diferencia de la masa cerrada, en la que se tiene una clara visión de la magnitud que se puede alcanzar; la abierta, puede llegar a tener un crecimiento infinito, el control es poco o nulo.

La democratización de los fenómenos de ocio, artísticos y por ello de entretenimiento en la sociedad de consumo son aquellos que transforman al individuo en su proceso de personalización y de individualización y también la forma de socialización en torno al arte. Se deja de considerar al arte justo en el momento en que se administra la cultura, como un ámbito exclusivo de las élites, institucional, hermético y conservador al ver materialización del discurso de libertad y de rebeldía en las obras, en la introducción de elementos incomprensibles para el arte en años previos, materiales comunes, contrastantes, simples, ahora legitimados e institucionalizados. Ahora el arte está a disposición de la mayoría mediante los dispositivos de masificación: la tecnología, a los medios masivos de comunicación y los recintos exclusivos para el arte y esto permite ratificar el discurso liberal y de elección. En apariencia tienen una conexión inclusiva a la masa, que la libera, le permite elegir y tener felicidad, la sociedad burguesa lo hace ver como un fenómeno real en el que es capaz de modificar la vida del individuo, aunque esto sea falso ya que es parte aun del proceso del trabajo y del intercambio de mercancías.

La capacidad de crecimiento de la masa y su reconocimiento como resultado de la expansión publicitaria, mediática, controversial y de seducción como dominio de la razón del individuo a partir del modo de producción; es paralelo al fenómeno de reordenamiento y de expansión mediática del show del *ready made*. En el momento en que se vuelve publicidad y se enriquece a partir de la apertura en los parámetros de “exclusividad creativa” del *ready made*, se

¹⁶⁹ Canetti Elias, *Masa y Poder*, Barcelona, Muchnik Editores, 1981, p. 5.

¹⁷⁰ *Ibidem*

distribuye en una masa incontrolable que no deja de crecer y que está admirando los espectáculos que intentan desconcertar al espectador y que van acorde a la disertación de la libertad y del sentido de rebeldía. “El consumo de masa significaba que se aceptaba, en el importante ámbito del modo de vida, la idea del cambio social y de la transformación personal.”¹⁷¹

La “masa cultural”¹⁷² es resultado de los procesos de administración y de racionalización de la sociedad burguesa en la que los sentimientos como el deseo, el goce, la rebeldía, la felicidad, se concretan en la realidad a partir de las mercancías, esto permite tener un control de masas en donde la herramienta fundamental es el arte como dispositivo y signo que al exponer de forma superficial una libertad, ofrecer un ideal de subversión, rebeldía a partir de las formas inesperadas, del eclecticismo de los objetos y del dialogo y distancia a la vez, con el pasado, ejerce una coherencia ideológica.

Se acabó la gran fase del modernismo, la que fue testigo de los escándalos de la vanguardia. Hoy la vanguardia ha perdido su virtud provocativa, ya no se produce tensión entre los artistas innovadores y el público porque ya nadie defiende el orden y la tradición. La masa cultural ha institucionalizado la rebelión modernista, «en el ámbito artístico son pocos los que se oponen a una libertad total, a experiencias ilimitadas, a una sensibilidad desenfrenada, al instinto que prima sobre el orden, a la imaginación que rechaza las críticas de la razón.»¹⁷³

Si bien para algunos autores la revolución fue falsa en las neovanguardias de forma total cuando reiteran en la pérdida de capacidad discursiva, valorativa, cuestionadora, creacional y subversiva, que en ningún momento se argumenta lo contrario en este escrito, ni se niegan tales afirmaciones. Sí considero que la capacidad de revolución la tuvo en el momento del involucramiento en un nuevo orden de la praxis social y en la apertura a nuevos caminos en el proceso de socialización que relacionan de manera casi indistinguible a la publicidad, el sistema de los objetos y/o mercancías y al arte, concordando con el proceso de expansión de la sociedad burguesa y de los cambios y competencias tecnológicas. En el momento en que las obras superan la contradicción con la cultura de masas y los bienes de consumo, como cumbre los trabajos pop y

¹⁷¹ Lipovetsky Gilles, *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1986, p.107.

¹⁷²*Ibid.*, p. 105.

¹⁷³ *Ibidem*

minimalistas de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta; las obras están en uniformidad con los bienes de consumo, objetos mismos que se convierten en signos en la sociedad de consumo. Por ello al ser las obras un signo más en el sistema de objetos signo, son consumidas y diferenciadas por un status y en una sociedad que se rige por la *economía de la simulación del objeto* que sostiene la relación con la sociedad financiera que juega con la cultura basada en una moda transicional y arbitraria.

Aquel discurso positivista de la sociedad occidental que impulsaría un nuevo orden de los objetos basado en la selección, en la igualdad aparente, los sentimientos de felicidad y de libertad dan pie a la inclusión del arte cada vez más como una mercancía que deja la creación individual como último fin y pasa a la demanda de la masa y de la industria de la cultura. Para mí las neovanguardias llevaron a una masificación de las vanguardias y a un engrandecimiento y falsedad de los fenómenos de los que se valían de ataque las vanguardias, legitimándolos e incluyéndolos a la cultura afirmativa, por ello tales argumentos se cancelan al empatarse con cualquier otro *signo de consumo*.

La masa está paradójicamente interesada por el hedonismo individual, conforme a la ideología burguesa del consumo, de la novedad, del *self* en la elección de la oferta que la sociedad de consumo presenta. En el posmodernismo se democratiza el arte y cada individuo busca la forma de expresión artística que la libertad y heterogeneidad artística ofrece, se entra en el orden de personalización de la cultura, mientras que en el modernismo era una fase de creación revolucionaria y de expresión particular de los artistas. Cuando el proceso de democratización elevó el arte a nivel de masificación, la personalidad narcisista del nuevo consumo se hacía evidente con el hedonismo, la creatividad, la libertad de elección de una forma de creación y expresión. La práctica de pintura, la práctica de piano y de baile, la elección de la lectura y el cine. Cada individuo puede elegir algún ámbito de la cultura que le favorezca.

Cada proceso tuvo su papel para lograr la extensión de las neovanguardias a la cultura de masas. Definitivamente el proceso de personalización y la democratización artística reforzó la cultura de masas y la vanguardia contribuyó al ser un movimiento que experimentó y que mostró, por si fuera poco, más

propuestas, elevando el nivel de elección y de personalización. “La vanguardia ha facilitado y desculpabilizado las pruebas y movimientos artísticos de todos, labró el camino que permitió la eclosión de una expresión artística de masa.”¹⁷⁴

4.3. La crítica y el carácter político de la obra: el arte povera.

El abordar la crítica social y cultural implica considerar una tradición que deja entrever que aquel brillo y lucidez cuestionadora que reemplaza de forma superficial a la crítica plena, sólo se queda en eso, en una superficialidad, sin embargo más allá de revelar tal afirmación se debe considerar que la crítica se encuentra presente en el discurso, los conceptos y procedimientos, más no en su contenido total. No podemos limitarnos exclusivamente a ese lado sombrío que ha sido oculto por el brillo superficial de la crítica ante una nueva sociedad de consumo. La crítica no está extinta, aún funciona muy bien como discurso, sin embargo ese lado sombrío que son los fines han tenido una inversión con respecto a la orientación, por ello es necesario tomar en cuenta esta inversión de la crítica si se va a realizar un abordaje. Para Jacques Rancieere “el artista crítico, pues, se propone siempre producir el cortocircuito y el conflicto que revelan el secreto escondido por la exhibición de las imágenes.”¹⁷⁵

La crítica es una mercancía en la modernidad que es moldeada conforme a las interpretaciones, sensaciones y deseos de los individuos. Las transformaciones del carácter líquido de la modernidad y de la sociedad y sus instituciones, permiten comprender la crítica como un fenómeno en el que la novedad desplaza su carácter sólido de realidad y es deformada por los principios de la racionalización a fines. “Los procedimientos tradicionales del pensamiento crítico fundados sobre las definiciones de la realidad formuladas por la ontología de la pobreza ya no tendrían lugar de ser”,¹⁷⁶ sobreviven únicamente en la modalidad del simulacro, esta lógica nos dice que somos víctimas de esta estructura global y de nuestra ceguera. El nihilismo que le permite sobrevivir a la crítica, es el resultado que se encuentra en la distancia

¹⁷⁴ Lipovetsky Gilles, *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, op. cit., p.126

¹⁷⁵ Rancieere Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Bordesmanantial, 2010, p. 34

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 35.

entre el procedimiento crítico y la finalidad emancipatoria, “se puede burlar de sus ilusiones pero reproduce su lógica.”¹⁷⁷

Tras el momento de denuncia del paradigma modernista y tras el fenómeno de respuesta inmediata de los artistas, la afirmación por doquier ante este fenómeno se expande, denunciando la dominación económica y política. Aquella forma de denuncia se revierte como finalidad cuando artistas se orientan a la exhibición de íconos mediáticos y publicitarios, a fin de tomar conciencia de ese fenómeno sin caer en la cuenta del riesgo que corre la crítica al encontrarse en un carácter afirmativo. Se debe considerar que los procedimientos de la crítica social, tienen la finalidad de curar a aquellos que no pueden ver y que son incapaces de entender la realidad tras la cortina y que no saben transformar su saber, comprendiéndola como una enfermedad y que para curar tal enfermedad, como lo menciona Ranciere¹⁷⁸, hay que reproducir dichas incapacidades indefinidamente para curarlas, de ahí que el arte busque ese repolitizamiento mediante diversas estrategias como el ejercicio crítico redundante mostrando basura y desechos humanos a fin de considerarlos cuestionamientos, o manteniéndose al margen de un carácter nihilista se toman herramientas más simples para ahondar en la simplicidad del fenómeno, la generación de performance con acciones que invitan y obligan al espectador mirar lo que no quiere y a considerar aquello que tenía como ajeno, otros más toman íconos mediáticos para dar cuenta del peso y potencial que estas figuras ejercen sobre los individuos.

El acto de repolitización del arte más allá de los planteamientos y estrategias particulares, implica una incertidumbre fundamental sobre el fin perseguido que lleva a lo que es la política y su relación con el arte. En esta práctica se da por sentado un punto en común, que es el referenciar al arte que es político como aquel “que muestra los estigmas de la dominación, o bien porque pone en ridículo los íconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social, etc.”¹⁷⁹ Es preciso decir que toda esta tradición artística política continua siendo dominante en las formas que pretenden ser artística y políticamente subversivas.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 48.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 50.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 54.

El acto de llevar a la indignación al público mediante el arte que indigna y que resalta por mostrarse fuera del museo y por situarse contra el sistema dominante y a la vez se niega como elemento del sistema, fueron característicos de la época de los años sesenta, momento en el que los performances políticamente incorrectos y los iconos mediáticos de la cultura de masas son mostrados a fin de generar controversia y contradicción visual y sensitiva. Si bien estos actos tuvieron una integración en la cultura afirmativa a pesar de negar muchos de estos trabajos de la administración de la cultura, su éxito fue inminente. Sin embargo, no todas querían estar apartadas del sistema de la administración y de la cultura del espectáculo como lo fueron los trabajos de Warhol y de Yves Klein quienes comprendían su trabajo y sabían probablemente el sesgo que tendría su trabajo en el público.

En la política del arte se plantea que el arte siempre está en un contexto nuevo con prácticas renovadas, sin embargo esto está muy lejos de ser la realidad plena ya que a pesar de pregonar el uso de nuevas estrategias artísticas, acorde a los procesos de cambio modernos, se continúan validando “masivamente modelos de eficacia del arte que han sido estremecidos tal vez un siglo o dos antes de todas estas novedades.”¹⁸⁰ “La política es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes. Ella rompe la evidencia sensible del orden <<natural>>[...]”¹⁸¹ La relación entre el arte y la política se sostiene una a la otra a partir de desacuerdos, en donde la reconfiguración de lo sensible es algo común y es aquello que permite que permanezca hoy en día como un acto de creación. La supuesta reconfiguración funge como espacio para el mantenimiento del arte como una vanguardia en sí misma, a diferencia del arte clásico que no comprendió esa negación, misma que hizo su desaparición. Tal acción política en el arte permite encontrar nuevos modos de sensibilidad, de exposición y recontextualización del objeto.

Dentro de la política del arte está la “política de la estética, es decir, el efecto en el campo político, de formas de estructuración de la experiencia sensible propias de un régimen del arte”¹⁸². La conformación de los espacios

¹⁸⁰ *Ibidem*

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁸² *Ibidem*

neutralizados que le llama Jacques Rancieere, es la pérdida de la finalidad del arte, de su carácter de indiferencia y el anonimato de aquellos que visitan las obras, esto es los museos, los libros o aquellas instituciones que se conforman o delimitan el espacio y el tiempo en el que se encuentran las obras. Por otro lado el carácter político se presenta en la obra cuando el artista quiere denunciar algo más allá de la apariencia, de hacer visible aquello invisible, de relacionar aquello que no estaba relacionado a fin de generar un efecto sensible en el receptor, produciendo un *disenso*¹⁸³ que modifica los modos sensibles creando nuevas relaciones entre la apariencia y la realidad, cambiando la concepción de considerar las obras. “La política del arte está hecha del entrelazamiento de tres lógicas: la de las formas de la experiencia estética, del trabajo ficcional y de las estrategias metapolíticas.”¹⁸⁴

Para Rancieere más allá de calcular la transición como una exclusiva toma de conciencia intelectual y política que lleva a un actuar político, o la delimitación en una visión del espectáculo en el que sólo reina lo visual y su engaño. Se comprende la política del arte como una transición de un mundo sensible a otro mundo sensible que está tras unas tolerancias e intolerancias, capacidades e incapacidades. La ruptura, más allá de la comprensión intelectual y hacia a quién vaya dirigida la obra, es resultado de la disociación y del proceso de ficción en el que se dialoga con los sentidos, las posibilidades visibles y la interpretación.

Las formas del arte crítico y sus fines reales se han mantenido en apariencia gracias al sistema de comprensión del mundo y las formas de movilización política, sin embargo ese sistema perdió su evidencia, sus formas y su potencia. La evidencia de la lucha contra el orden capitalista que manejaba el arte crítico o de protesta artística se desvanece cuando ante la globalización se perciben las mismas cosas y se les da una significación semejante, esto es la descripción del mundo que permite ver la homogeneidad en la sociedad contemporánea.

Las formas de lucha contra la necesidad mercantil se identifican cada vez más con reacciones de grupos que definen sus privilegios arcaicos contra las necesidades del

¹⁸³ *Ibidem*

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 68.

progreso. Y la extensión de dominación capitalista se ve asimilada a una fatalidad de la civilización moderna, de la sociedad democrática o del individualismo de masas.¹⁸⁵

La relación concordante derivada de los *ready made* entre los materiales previamente industrializados como la madera, la ropa, los metales o elementos orgánicos como la tierra, las rocas o el cabello y la idea; es el punto fundamental de los trabajos de artistas en esta época, en cuanto al arte *povera* se refiere; por otra parte, el retroceder a aquello primigenio en las relaciones de los materiales que no son nombrados con respecto aquello completamente estructurado y nombrado en las artes. El arte *povera* está comprendido de un rechazo hacia los esquemas del orden natural de los objetos y por ello construye una política en el arte sin embargo se pierde la finalidad de la indiferencia del arte nuevamente cuando se introduce en los espacios de neutralización. El ideal de mostrar aquello que reina y los aconteceres sociales mediante el repolitizamiento del arte que se basa en la repetición a fin de generar controversia y reflexión. Resaltando que el carácter perecedero de los materiales utilizados en el arte *povera* tenían la finalidad de contraponerse a los íconos de comercialización del arte como el *pop art* y el minimalismo,

Quienes pertenecieron a este movimiento italiano de la posguerra trabajaron durante los años 60 y 70 de espaldas al creciente mercado artístico italiano y eligieron utilizar los materiales “pobres”, los restos del consumismo; incorporaron entonces tierra, piedras, trapos, basura, comida y cabello en sus obras para retar los valores convencionales de un mercado del arte en medio de la sociedad italiana que había tenido que sobrellevar la derrota de la Segunda Guerra Mundial.¹⁸⁶

Con intentos de una mentalidad crítica, esta corriente artística con una oposición exteriorizada solamente en el discurso pero no en la funcionalidad, al menos no en el ámbito económico por estar situada en el espacio neutralizante se inválida la crítica y por su repetición subsecuente. Aquellos objetos que con base en una idea social de lo que es arte y conforme a una valorización

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 70.

¹⁸⁶ Mosqueda Gabriela, *Cabello, comida y basura; ¿Qué es el arte povera?*, Fahrenheit magazine, 16 February, 2017, <http://fahrenheitmagazine.com/arte/cabello-comida-y-basura-que-es-el-arte-povera/>, Fecha de consulta: 7/11/17.

comercial, tienen una “restauración de la categoría de obra”, aplican ahora los fines que alguna vez la vanguardia mantuvo con intención antiartística.

La acción de emplear objetos perecederos como el objeto central en la obra o el contraste entre estos objetos de desecho y los objetos de consumo, era poner en discusión los trabajos contemporáneos y previos artísticos, como el trabajo de la pintura modernista abstracta de la década de los cincuenta, el empleo de tecnologías en el minimalismo y el consumo como centro en el *pop art*. De igual forma la exhibición de tales objetos era hacer una evocación hacia el pasado tras la guerra en un modernismo y despegue tecnológico. “Creyendo que la modernidad amenazaba borrar nuestro sentido de la memoria junto con todos los signos del pasado, el grupo Arte Povera buscó contrastar lo nuevo y lo antiguo para complicar nuestro sentido de los efectos del paso del tiempo”.¹⁸⁷

Lo fundamental en el Arte povera italiano y que comparte con el Nuevo Realismo, era la introducción del arte en la vida y de la vida en el arte, de ahí que Michelangelo Pistoletto, uno de los pioneros de este movimiento mencionara que cada artista debía de ir más allá de las galerías y de los museos y que ellos debían estar presentes en todas las actividades posibles.” <<El artista debe ser el patrocinador del pensamiento en cualquier esfuerzo que la gente emprenda, en todos los niveles, desde el de las "masas" hasta el de "mando">>¹⁸⁸. No se precisa indagar en cada una de las obras, en sus particularidades y en sus formas para comprender la semejanza entre aquello buscado por el Arte povera y las vanguardias artísticas de cincuenta años atrás, sin dejar atrás al Nuevo realismo como corriente paralela neovanguardista que de igual forma tenía como un principio esta relación del arte con la vida; sin embargo, podemos decir que a pesar del reiterante discurso artístico de que está presente la influencia obvia y superficial del *ready made* en las obras povera, el espacio en el que están

¹⁸⁷ “Believing that modernity threatened to erase our sense of memory along with all signs of the past, the Arte Povera group sought to contrast the new and the old in order to complicate our sense of the effects of passing time”. The Art Story Modern Art Insight, *Arte Povera*, <http://www.theartstory.org/movement-arte-povera.htm>. Fecha de consulta: 8/11/17.

¹⁸⁸ “The artist must be the sponsor of thought in whatever endeavor people take on, at every level, from that of the 'masses' to that of 'command.'”, The Art Story Modern Art Insight, *Michelangelo Pistoletto*, <http://www.theartstory.org/artist-pistoletto-michelangelo.htm>. Fecha de consulta: 8/11/17.

exhibidas y la forma de introducción y de entorno en el que están expuestas lleva una finalidad diferente, una finalidad limitada por la institución más no por el artista, y sobre todo es una exhibición esperada en la que los espectadores quieren ser partícipes de la obra y el ansia de adentrarse en una “nueva experiencia” se sobrepone, agudizándose en los siguientes años.

Piero Manzoni (1933-1963) fue un artista italiano influenciado directamente por el Arte povera a pesar no considerarse miembro de este grupo. Sus materiales empleados y la particularización de la idea más allá de lo visual llevan a redireccionar sus trabajos con aquellas otras corrientes contemporáneas como el Nuevo Realismo, el Arte povera y el arte conceptual, popularizándose con las latas etiquetadas con la leyenda *Mierda de artista*, sin embargo realizó Acromes o cuadros en blanco con texturas y posteriormente con diferentes materiales como la lana, migas de pan, vidrio, etc, materiales de desecho que serían muy empleados como crítica al consumo, a la repetición de los objetos y por supuesto a los *ready made*.

La certeza está en la complejidad de estilos que se forman a partir de diferentes perspectivas y cuestionamientos con respecto a lo que implica el arte, no como crítica exclusivamente sino como una institución y como creación humana que es el arte. Si limitamos el arte conforme a la institución, la obra de arte es aquella en la que haya existido una intervención humana, la posibilidad genérica de obras de arte es interminable,

En 1961 Pierro Manzoni, presenta noventa latas con número y firma con la leyenda “Mierda de artista”, en donde su venta fue el peso conforme el precio del oro, sin embargo hace dos años una lata se vendió en más de 100 mil libras en Londres.¹⁸⁹ Este no es el único gesto que realiza Manzoni en torno a la autocrítica del arte, ya que trabajos como firmar cuerpos para que estos se convirtieran en arte o también un huevo con su huella digital impresa, mismos que al final de la exposición se comían por los asistentes, generando así obras de arte en sí mismas.

¹⁸⁹Ayala Gerardo, *Piero Manzoni, una “Merda d’artista”*, en Cltra Clctva, Arte, FUENTE: <http://culturacolectiva.com/piero--anzoni-una-merda-dartista/>, Fecha de consulta: 19/01/16.

A pesar de que los procedimientos y justificaciones artísticas que se han manejado para llevar y hacer alusión a una crítica que se dicho estar presente, los dispositivos críticos y los discursos no han variado desde hace mucho tiempo y lejos están de llegar a una relación estrecha con un choque político. Denunciar a la mercancía, los procesos de producción, los íconos de la sociedad de consumo de masas a partir de parodias o bañados de superficialidad heroica, artefactos de consumo montados a fin de reiterar el proceso de consumo y su alienación, se han convertido en un cuento sin fin de la modernidad y de los procedimientos “críticos” de los artistas a pesar de querer complementar mundos sensibles opuestos. Eso que se quiere hacer notar, que pretende transformar sensibilidades a partir de heterogeneidades falsas, vulgares y desgastadas, trata de introducirse como crítica sin resaltar y percatarse de que la finalidad del proceso político de la obra está ausente y anulada. Sin embargo en la posmodernidad en donde los sistemas de comunicación, la información, las imágenes y las relaciones fluyen apresuradamente y nos permiten percatarnos de dichas transformaciones por sí mismas, estos dispositivos críticos intentan hacer notar algo que ya se notó hace décadas, repitiéndolo hasta que la ceguera se cure, girando sobre el mismo mecanismo y jugando con la parodia como crítica y la crítica de la parodia.

Está claro que el *ready made* fue un dispositivo de escape por parte de los artistas con respecto a los cambios históricos y como respuesta ante la comprensión del desgaste social que se cubría de brillo económico, de seducciones y promesas fetichistas basadas en la novedad, el discurso de elección por sí mismo, en la individualidad cada vez más profunda de los años sesenta, ideología que pasó a sustituir los poderes ideológicos políticos y disciplinarios de la sociedad moderna. El reconocimiento y reapropiamiento de este objeto-signo *ready made* a finales de los años cincuenta, visto con un grado de sublevación, de crítica y de reconciliación del arte con la vida y lo real a partir de la fundamentación en la idea con la exhibición de materiales comunes, fue punto exacto para emplearse como respuesta por parte de artistas ante los cambios que sucedían en la entrada del posmodernismo y la sociedad del hiperconsumo, asignando nuevos significados a objetos, imágenes y figuras mediáticas que se distribuirían en cada uno de estos estilos neovanguardistas. La reconsideración de estilos pasados llevó a la búsqueda, nuevamente, de la

reintegración del arte a los procesos de la vida, es decir a la *praxis vital*, pero a fin de práctica crítica en la misma acción capitalista, sin embargo el tomar objetos comunes para generar ese puente con la realidad, fue un acto que se convirtió en un *falso* acierto al momento de repetirse sin parar y del que no se ha podido prescindir ni dejar de justificar

Piero Manzoni trabajó los mismos *Achomes*, pero introdujo objetos como panes pintados de blanco en forma cuadrículada, a pesar de que superficialmente tengan semejanzas, Manzoni genera una ironía del mismo Klein, burlándose de su aire de misticismo. Además con sus latas reproducidas genera una crítica a una sociedad que consume sin comprender el contenido real, solamente es el fetichismo de la mercancía como signo, resaltándose por su oposición indirecta a la grandilocuencia de Klein, a pesar de su corta vida, sus trabajos generaron una propuesta en la que se notaba su retrospectiva duchampiana y que a la vez permitía seguir trabajando con base en los objetos fetiche. Considerando un acto fetichista más del objeto-mercancía y glorificación del artista la venta de la lata número 69 en el 2016 vendida en 275, 000 euros en una subasta celebrada en la casa Il Ponte de Milán¹⁹⁰, la lata con un precio record de compra supero a las latas número 54 y 12, vendidas años previos. Este trabajo es parteaguas para tolerar trabajos futuros que llevan al desborde de lo grotesco generado por el desecho y la putrefacción del humano o del momento histórico, teniendo las sensaciones con algo más que la pureza y exaltación creativa de un artista.

Manzoni genera una ironía del mismo Klein, burlándose de su aire de misticismo. Además con sus latas reproducidas genera una crítica a una sociedad que consume sin comprender el contenido real, solamente es el fetichismo de la mercancía como signo, resaltándose por su oposición indirecta a la grandilocuencia de Klein, a pesar de su corta vida, sus trabajos generaron una propuesta en la que se notaba su retrospectiva duchampiana y que a la vez permitía seguir trabajando con base en los objetos fetiche. Considerando un acto fetichista más del objeto-mercancía y glorificación del artista la venta de la lata

¹⁹⁰ El Cultural, *La Mierda de artista alcanza un precio récord*, en Arte, 15/12/2016, Edición Digital, <http://www.elcultural.com/noticias/arte/La-Mierda-de-artista-alcanza-un-precio-record/10215>. Fecha de consulta: 11/04/17.

número 69 en el 2016 vendida en 275, 000 euros en una subasta celebrada en la casa Il Ponte de Milán¹⁹¹, la lata con un precio record de compra supero a las latas número 54 y 12, vendidas años previos. Este trabajo es parteaguas para tolerar trabajos futuros que llevan al desborde de lo grotesco generado por el desecho y la putrefacción del humano o del momento histórico, teniendo las sensaciones con algo más que la pureza y exaltación creativa de un artista.

Cada paso en la evolución de Duchamp a Manzoni y a la siguiente generación consistió en una diferenciación y singularización crecientes de los elementos perceptivos, cognitivos y espaciales de la estructura estética contemporánea; y la continua destilación cualitativa de estos elementos y la extensión cuantitativa confirió a la obra una nueva dimensión pública.¹⁹²

La negación visual del objeto artístico la hemos visto desde el trabajo de Duchamp con su obra de *3 Standard Stoppages (1913-1914)* y posteriormente a ello se acercó Manzoni con su *Línea* de 1961, la concepción imaginaria del espectador está presente, de ahí que sea uno de los pioneros en el arte conceptual. “El dispositivo de enmarcado y presentación es el único objeto material perceptivamente accesible, pues contiene literalmente el concepto artístico y oculta su materialización estética.”¹⁹³ La obra como objeto material se niega en favor de una invisible dimensión conceptual. De nuevo el acto artístico como acto conceptual u objeto-concepto se hacen presentes. Pero es importante hacer referencia a que esa obra de Duchamp no se reconoció en Europa hasta la exhibición de la *Línea* de Manzoni en 1961. Cuando Manzoni introduce la práctica del material conceptualizado realiza una parodia al carácter esencial arte como sensibilidad, de ahí la relevancia de Manzoni en una industria afirmativa ante cierto carácter crítico pero no explícito, un juego de emoción y de curiosidad que resultó un buen negocio futuro.

Los trabajos de esta etapa generaron un nuevo impulso en la percepción de las artes, en su forma de comunicación y de estructuración en un espacio y tiempo. Pero también encontraron ese camino poco tocado que fue el espectáculo como vehículo de novedad ante una sociedad en elevada en la

¹⁹¹ El Cultural, *La Mierda de artista alcanza un precio récord*, en Arte, 15/12/2016, Edición Digital, <http://www.elcultural.com/noticias/arte/La-Mierda-de-artista-alcanza-un-precio-record/10215>, Fecha de consulta: 11/04/17.

¹⁹² Benjamin H.D. Buchloh, *Formalismo e Historicidad*, Op. Cit., p. 94.

¹⁹³ *Ibidem*

novedad como adquisición seductora. Aquellas formas de juego con el espacio y con los objetos de consumo, con los propios objetos artísticos como la pintura, o el fortalecimiento del concepto en un objeto permitieron adaptarse a la sociedad en transformación con bases para un crecimiento económico e industrial en la época de la posguerra.

El nuevo carácter de imaginería que trabajan estos artistas desborda descomposición de la obra conocida hasta el momento. En el plano de la crítica como una base para las obras, estas aportan a la institución una deformación, sobre todo el caso del nuevo realismo, se encuentra situada en lo artístico como reconfiguración espacial y temporal, además del acto de la imaginación y la descomposición de la pintura de Klein, sin embargo no tan profundo y directo en los cambios sociales como Manzoni. En esta etapa la construcción de los fenómenos dadaístas críticos a la sociedad funcionan dentro de la institución, en el arte povera se conservan en el hecho de la elección de los objetos y su presentación

CAPITULO V. EL RECICLAJE DE LA MODERNIDAD: LA DESAPARICIÓN DEL ARTE ANTE LA HIPERESÉTICA.

Se ha superado el que se vean todas las obras de arte contemporáneo como meros objetos de deleite visual, si continuamos con la línea esteticista o formal de arte como un objeto en el que la estética queda como primera impresión en la realización. La multiplicidad de estilos que conviven es vasta, encontrando obras con referencia hacia el diseño con fines estéticos y arquitectónicos, el arte povera, minimalista, esculturas mediáticas; nuestra visión ha comprendido el efecto inmediato de un objeto desagradable o que sobresale a primera impresión por su sentido de “fuera de lugar” del ámbito artístico y de desequilibrio estético; pero por otro lado anhela esa imagen definida que active nuestra visión gracias a sus colores vibrantes que transporte a algo mejor que la realidad. Los *ready made* han permanecido gracias a la estrategia de “innovación” y de sensaciones de una impresión desenfadada que ha sabido ser acomodada en una sociedad de consumo, modificándose a la par de la forma de la estructura y desarrollo del consumo, llegando a vulgarizarse varios elementos artísticos con la oferta de sensaciones. Ante el eclecticismo de estilos, la

heterogeneidad de paisajes, de objetos de consumo, de entretenimiento, modos de selección en pro de una felicidad prometida por la seducción y el espectáculo, en donde se desdiferencia la publicidad con el arte, la moda con las vanguardias, la cultura de masa y la alta cultura, la perfección se satura y el arte se derrama por doquier, siendo éste el momento en que el arte y la creatividad está al servicio del mercado y la economía, de la estética de la economía, es lo que Gilles Lipovetsky denomina *transestética o hiperestética*¹⁹⁴ Tras haber transitado por estar al servicio del ritual o de los dioses, de la Iglesia, de los príncipes y del arte por el arte, ahora el arte y la estética está en la vida cotidiana.

Lo que se moviliza ante nuestros ojos es un universo de superabundancia, de inflación estética: un mundo transestético, una especie de hiperarte donde el arte se infiltra en las industrias en todos los intersticios del comercio y de la vida corriente. El dominio del estilo y la emoción pasan al régimen «hiper»: esto no quiere decir belleza perfecta y consumada, sino generalización de estrategias estéticas con fin comercial en todos los sectores de la industria del consumo.¹⁹⁵

Se ha comprendido que los *ready made* son obras con un carácter muy particular y de ruptura, que permitieron al arte trabajar en un camino distinto al formalista en su momento y que modificaron parámetros de la institución artística, siendo comprendidos hasta las neovanguardias. Que han sido deformados y re-formados históricamente por esta particular formación de una idea a partir de objetos con un alto grado de azar, es una realidad, y una postura meramente melancólica estaría fuera de lugar si se comprende su proceso diacrónicamente. Han pasado de ser objetos críticos encontrados en el margen de la institución artística a objetos fetiches, mercancías-signos de consumo u objetos de distinción que ofrecen sensaciones, generando una comparativa muy cercana con cualquier otro bien de consumo. Podríamos decir que su colofón ha llegado como objeto crítico revolucionario, pero no como un referente para nuevas creaciones que hacen alusión a ellos y que tratan de compartir ideales semejantes. Los caminos que ha tomado son distintos, por un lado está quienes tratan, aunque sea de forma superficial y como homenaje retomarlos como objetos críticos sociales y que algunos lo logran; los demás solo generan un aire

¹⁹⁴ Lipovetsky Gilles, Serroy Jean, *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*, *op. cit.*, p. 21

¹⁹⁵ *Ibidem*

irónico, de novedad superficial y de espectacularización del objeto, más no se genera una nueva corriente.

Los primeros *ready made* como lo fue el urinario, ya se desarrollaron en un ambiente de consumo de masas, si bien no se gestaba aún el proceso de hiperconsumo que describe Lipovetsky, parecía que los *ready made* sabían el proceso que se avecinaba al ser generados dentro de una etapa de modificaciones industriales, económicas y sociales, misma que criticaba y que los absorbió para después consolidarlos de forma diferente despojándolos de aquello particular. Ahora gran parte de los cuestionamientos o crítica posibles que los objetos extraídos de su contexto común pueden ejercer, se vuelven implícitos y redundantes y varios que logran una crítica un tanto novedosa son aquellos referidos a situaciones sociales claras y particulares. Esa repetición se vuelve vulgar y solo un fenómeno exaltado por el nombre del artista, pero cuando encontramos un trabajo que se resalta por su grado de complicidad con la crítica y con la creación al tener un rasgo innovador, se puede ver rechazado por varias instituciones.

El panorama del arte contemporáneo en los años ochenta se modificó radicalmente, las neovanguardias funcionaron de manera diferente a su comienzo y la crítica se sumergió en un cinismo y vulgarización que tomó el camino de los intereses empresariales y del mundo artístico estético del que se había desdoblado debido a las presiones del mercado.

En 1987 en la caída de las bolsas mundiales generó que los bancos centrales sostuvieran la actividad económica, inyectando liquidez, así los especuladores aprovecharon el sostenimiento para invertir en el mercado del arte sobretodo de obras contemporáneas en donde su valor se cotizará más alto. Las condiciones económicas fueron cambiantes y a mediados de los años noventa se produjo otra fase de expansión capitalista. Los artistas comenzaron a centrarse más allá de la mercantilización del arte. La ubicuidad del *diseño*, o la recodificación de prácticas que se transforman en una decoración para un estilo de vida. Pero este proceso tiene camino desde las “esculturas mediáticas” de mediados de los años ochenta con artistas que aún siguen trabajando como Steinbach y Koons y que dibujaron el camino hacia el diseño, consolidaron lo hiperreal, la glorificación de la relación mercancía-arte y la apoteosis de la

fetichización artística. Dejando la crítica genuina desdibujada con el paso de sus exposiciones.

Steinbach (1944) ya no apuesta por una crítica, el tema está superado en sus trabajos, ahora se sitúa en una nulidad que provocar no busca a pesar de querer aparentarlo, su trabajo solo cae en las comparaciones de los objetos-signos que se repiten infinitamente. Si recuperamos la idea de Warhol (1928-1987) en donde los signos u objetos de consumo ya no son contradictorios al arte, y que tales objetos comunes se vuelven parte de la muestra artística tal como lo confirma Steinbach, quien a partir de sus “esculturas mediáticas” genera una confusión para el espectador, pero tal confusión no es desestabilizadora, sino que sólo pretende hacer conexiones con el arte y jugar con cada uno de los signos que emplea, llevando al mismo plano de consumo como signo la obra y los artículos, identificando que pueden ser diversas mercancías pero es el mismo signo de cambio.

Jeff Koons (1955) saltó a la fama a mediados de los ochenta, momento donde las prácticas se reducen a abstracciones y a simulacros. Ante un momento de bombardeo mediático, el contacto con los medios de comunicación es constante y se produce una intención artística de comunicación con las masas. Inspirado en la publicidad, los medios de comunicación, iconos de la cultura pop y la industria del entretenimiento en general Koons desdibujó los límites entre la alta cultura y la baja cultura, el arte con un contenido elitista como objeto de consumo y signo que genera aún un valor muy alto.

“El arte de posguerra es a menudo reflejo de la cultura dominante: en cierto sentido... el minimalismo y el pop la lógica del consumo diferencial, el arte conceptual la lógica de la sociedad administrada.”¹⁹⁶ Por este mismo lado la crítica está en un constante compromiso con la cultura dominante.

Siguiendo la línea de Baudrillard, sus actos no solo se convirtieron en mercancías, sino en simulacros para el intercambio, y en especial los trabajos de Koons y de Steinbach producen un camino irónico y radical ahora con respecto a la tradición del ready made, es aquí cuando comienza introducirse el kitsch y el diseño en el arte. La imposibilidad de transgresión en el arte era un utopismo que se comprendió como formas de juego del fin del arte, no como

¹⁹⁶ Foster Hal, *El retorno de lo real: La vanguardia a finales del siglo*, Madrid, Akal, 2001, p. 124.

categoría, sino como forma artística y de sensibilidad creacional convirtiéndose en un gran negocio que devaluó el trabajo a la vez de otros artistas con un carácter más crítico debido a la repetición. La constitución de la nueva política del signo-mercancía esta con base en la disolución de ambos parámetros, la alta cultura y la abaja cultura, la cultura mediática y las bellas artes; así se fetichiza la diferencia codificada de la producción en serie del pop y el minimalismo, ambas comprenden una nueva dinámica de la estética de este siglo y del signo en la economía.

Para Duchamp exhibir un botellero en 1914 pone en relieve además del carácter estético autónomo, la similitud del arte en cuanto un bien de consumo en término de valor de cambio y por otra parte, la obra de arte como lo es un *ready made* sin intervención, en términos de valor de uso. La escultura mediática, o “escultura de bienes de consumo”¹⁹⁷ como lo define Hal Foster en su libro *El retorno de lo real*, es una clara relación con lo kitsch y el consumo. La obra de *Michael Jackson y Bubbles* (1988) muestra la representación de esta figura mediática e icono de las masas con su mascota y es una obra kitsch que Koons encarga al igual que sus botellas de whisky con forma de trenes de juguete dejando entrever esta relación, el valor de cambio esta incuestionable, el *status* artístico de la obra lo garantiza la porcelana y su modelado enfatizando el consumo como un bien de cambio y de atracción mediática. Por otro lado tenemos sus balones titulados *Prenow* y *the New* (1984) en los cuales el valor de cambio está implícito en el hecho de su exhibición en una galería neoyorkina y su valor de uso se cancela en el actuar del valor de cambio o exhibición. Aquí se encuentran las dos observaciones, el consumo y la apreciación del arte, se llega a la misma premisa de que de igual manera ambos se consumen, ya sea con un valor de uso o estético o con uno de prestigio. Llegando a que ambos signos tienen mayores semejanzas ya que son signos de cambio y por lo tanto son consumidos. De esta exhibición en adelante, Koons se dedica a colaborar con marcas deportivas y a realizar un trabajo de marketing.

Steinbach y Koons parodiaban a la sociedad de consumo al encargar artesanías y haciendo referencia a esa clase embrutecida por el consumo

¹⁹⁷ *Ibid*, p. 109.

cercana al hiperconsumo de 1970, pero a la vez eran parte de este juego del valor del signo.

Para Foster, Steinbach y Koons invierten a Duchamp en cuanto al valor de uso, sin embargo considero que ellos mismos llevan un camino semejante, pero sus tiempos aterrizan en un trabajo diferente y su función o finalidad publicitaria o de cinismo mercantil los distingue. El valor estético trata de mantenerse, contrario a los primigenios *ready made*, el valor de cambio o de exhibición contrapuesto al valor de uso está presente tanto en los trabajos de Duchamp como en los de Koons y de Steinbach. Sin embargo para Foster la crítica está en el hecho de generar esta dualidad y dialogo entre estos valores. Para mí la crítica está en el acto de situarse al margen de la institución y en el juego que rompe paradigmas hacia esa institución. Contrario a lo que realizó Koons que se introdujo a la administración cultural y mediática de manera total y anulo con ello tal crítica, volviéndola cínica, sensacionalista e irónica hacia sí misma; volviendo difícil reencontrar ese camino en artistas que genuinamente tratan de regresar a una utopía artística mediante el empleo de objetos cotidianos. No es un trabajo fácil de para los artistas dentro de estos parámetros y configuraciones, pero si es importante considerar estos trabajos de manera individual y con diferentes caminos, visualizar los objetivos, las temáticas y el sentido que adquieren. Preguntarte ¿a quién quieren agradar y que planteamientos funcionales o ideológicos persiguen? Todos estos valores se integran en el valor de intercambio del signo en la teoría de Baudrillard, claro que priorizando el de cambio, de ahí la fuerza del signo, manejándose este valor de exhibición o de cambio en un proceso de simulación que es lo que se fetichiza. El significante es el que se consume, se consume el artista y su glorificación, el *status*, la promoción o el valor suntuario más no la obra en sí misma, esto es lo que se fetichiza.

En la exploración de estos dos artistas del signo-mercancía, en el aspecto estructural, el significante, es decir el aspecto fáctico, diferencial y codificado que menciona Baudrillard se distinguen dos caminos para el crítico Hal Foster, “Koons se vio arrastrado al aspecto facticio o fetichista del signo-mercancía. Steinbach a su aspecto diferencial o codificado”¹⁹⁸. Steinbach lleva a una

¹⁹⁸ *Ibid*, p. 114.

reificación sus comparaciones de objetos valiosos con comunes, sus comparaciones por color, procedencia, forma, bienes de consumo con diferencias codificadas que llegan a componer una dialéctica que se inició en los *ready made* y que es legitimada y que es el mejor ejemplo de la crítica neutralizada al ser paradójica. Con Koons se comprende la adherencia hacia el diseño al manejar una estética perfeccionista con colores vibrantes y formas convencionales seductoras de carácter hiperreal como las imágenes de la simulación publicitaria.

5.1. Galerías en la Ciudad de México y ferias de arte contemporáneo Zona Maco y Material Art Fair: el diseño como extensión de los *ready made*.

Interesante es el desarrollo del arte en nuestros días, tras un siglo del primer *ready made* exhibido por Duchamp, el espacio artístico se encuentra en una etapa en la que cualquier objeto situado en un espacio designado al arte como lo son galerías o ferias de arte es nombrado como objeto artístico, tenga o no un carácter crítico o sea elemento para la explicación de un fenómeno, particularmente social; la comparación con el objeto-mercancía o el bien de consumo cotidiano y el arte es un juego que funge como una exploración constante en el arte contemporáneo. No dejando atrás la característica repetición de una formula exitosa tanto para el mercado como para el prestigio del artista sin importar el material de constitución, el contenido o la distorsión hacia el carácter ético en la que irrumpa, manejando un cinismo que es justificado por los canales de la administración. Tal repetición está ligada a la ideología del consumo en forma directa como la repetición de la idea, cayendo en una vulgarización que se cubre por la glorificación del artista.

El trabajo no está cerrado en comprender si los trabajos actuales son arte o no lo son, lo importante radica en que es resultado de un proceso artístico que se ha dado por los fenómenos históricos coyunturales a la par de un manejo administrativo racionalizado en expansiva sociedad de consumo que ha perfilado a los artistas de manera indirecta como directa, refiriéndome al contenido de las obras al hacer comparativas entre bienes de consumo con el arte de forma crítica

y a la vez ser parte de ese mismo sistema de diferenciación de signos, desarrollándose en una sociedad que se ha consolidado como sociedad guiada al deseo y la seducción. Este fenómeno es presentado de manera seductora visual como lo pudo hacer el arte pop o de una forma más agresiva como lo fue en sus inicios del *ready made*, encaminándose más hacia el último que sucedió.

La irreverencia y el espectáculo así como las experiencias, están en exhibición y venta en el arte, el momento en que recorres por los pasillos de una exposición de arte se convierte en una experiencia que se produce a través de las instalaciones en las paredes de una institución artística. No podemos regresar a ver estos objetos-idea como objetos con fines críticos exclusivos. La crítica radicalizada se moldeo conforme a las situaciones sociales, mercantiles y fetichistas de la sociedad en curso. Las segundas vanguardias o las vanguardias de la posguerra donde la intervención de la cultura de masas como en el pop se consolidó, o la preponderancia del arte minimalista, se convirtieron en uno de los temas que se abordaron con mayor recurrencia en el arte posterior a los años ochenta.

En un recorrido hecho en el 2015 por gran parte de las galerías de arte ubicadas en la ciudad de México como parte de un evento que es organizado por las propias galerías que se conoce como *Gallery Weekend Mexico*, en el que se invita a hacer recorridos a todas las galerías de la ciudad a fin de dar a conocer los trabajos expuestos a un público más general y mediante una continuidad con las galerías; varias interrogantes dieron más sustento a la realización de este trabajo, sin embargo se encontraron varias sorpresas y algunos disgustos o eventos más esperados, quizá por la multiplicidad de espacios visitados y de adaptaciones de las obras con referencia a los espacios, mismos que comprendieron el mismo día.

Dentro de las galerías el proceso de exposición y de curaduría es diferente al de las ferias anuales, en las galerías el espacio está limitado a menos artistas o a una temática más relacionada, el uso del espacio como parte de las sensaciones creadas por la exposición, más la construcción arquitectónica generan un proceso de apreciación y de exhibición más integro. Sin embargo ambos espacios se conforman en la ramificación de los estilos, materiales, formas de trabajo, ideas y sensibilidades. Varias de las exposiciones muy claras en sus objetivos de sus instalaciones, pero así como se mostraron instalaciones

amplias, también se tenían obras aisladas, como parte de una concentración de varios artistas. El juego con los espacios y con los materiales está propenso a fallar si sólo se vale de la multiplicidad de objetos de uso común como una forma inherente a una crítica o a un sentido de novedad, pero hay trabajos muy logrados en despertar sensibilidades y sensaciones, de una forma aparentemente simple.

El trabajo de Francisco Ugarte en la Galería Arredondo/Arozarena fue uno de los trabajos más amplios y mejor logrados ya que toman el espacio de exhibición de una manera excepcional, puesto que el espacio de la propia galería lo convierte en la obra misma, la simulación de una construcción hecha a partir de papel en donde los dobleces y sus uniones van moldeando el espacio, un espacio que puede habitarse y recorrerse, este gran *origami* está acompañado de una reflexión escrita que es parte de la narrativa que lleva la obra, en la que distingue que distingue que, a pesar de la aparente sencillez de la obra, se incrementa una reflexión conforme se va adentrando en la obra, señalando la presente incapacidad del mundo contemporáneo para la reflexión. El papel no solo se encuentra en la instalación al dar la sensación del gran *origami*, sino que está comprendido también por la literatura que son tema de esta instalación, puesto que sobresalen colgados en la pared fragmentos de autores como A. Camus, Oscar Wilde, Hemingway con párrafos subrayados manualmente en donde el artista quiere resaltar aquello que queda en segundo plano y huye de la reflexión, como lo son los paisajes descritos o las atmosferas, en donde explica que esto se encuentra cubierto por “la utilidad argumentativa y la verdad racional”¹⁹⁹.

Por otro lado está la galería Hilario Galguera, en donde se exhibió la obra *Los justos desconocidos (de todas maneras cago)*, en donde participan más de 10 artistas con una temática semejante en la que nos podemos dar una anticipación desde el nombre que ya está externando el sentido que la misma obra tiene al recorrerse, la destrucción y el desecho como eje revela el carácter de los objetos y de las imágenes como objetos propicios a una deformación y resignificación más allá de su estado pasivo y de contemplación. En la entrada de la muestra está un queso en putrefacción avanzada, el olor inunda la sala y

¹⁹⁹ Ortiz Sergio, *Profunda atención* de Sergio Ugarte, Muestra en Galería Arredondo/Arozarena, México, Febrero del 2015.

junto al queso una estructura de madera destruida, dando la sensación de que el acto hubiera acontecido en el mismo espacio. Objetos destruidos continúan en el recorrido, y a través de representaciones y pinturas el panorama es más desecho. Este proceso de comparativas, tanto de objetos putrefactos, escatológicos con representaciones de objetos ornamentales o de lujo, en la que el valor sería diferido ha sido un proceso de juego de los materiales y de crítica hacia el valor de exhibición o de cambio de las propias obras, pero si las comparaciones son infinitas como las de Steinbach, ¿qué tanto es un sentido que dirige una crítica y cómo se distingue de un acto cínico que solo se vale de la repetición de la idea?

Posibilidades del arte y del objeto; posibilidades críticas y del devenir de la sociedad con valorización a objetos y con el juego en la estandarización y “clonación” de la obras es lo que plantea el discurso que se lee en el archivo de la obra que se entrega a los visitantes y que es un discurso que trata de guiar para la comprensión de tal aparente caos. En el texto titulado *El genoma del arte*, que pertenece a la muestra de *Los justos desconocidos*; reflexiona ante un panorama del año 2065, se relata el proceso de teletransportación logrado por la humanidad con objetos inanimados y la clonación, proceso mismo que se aplicó a las obras de arte y en donde se pregunta cuál es el papel apocalíptico de las obras y de los artistas. En este discurso el peligro de la masificación de las obras de arte está latente y la transición de la sociedad junto con las obras es paralelo. Al parecer desde esta perspectiva el devenir y la destrucción están conjuntamente relacionados.

Como podemos distinguir estas dos exhibiciones parecen que toman caminos divergentes, pero si comprendemos a profundidad existe una relación en el momento en que están señalando aquello que no ha sido valido o que no se ha podido distinguir, en la primera exposición el señalamiento a aquello sutil de existencia y reconocimiento, dentro de un análisis que el mismo artista describe como fenomenológico, que no se contempla ni se distingue y por el otro lado en la segunda exhibición a la unificación que hace el artista de cualquier objeto de admiración, de culto de diferenciación que termina en la misma destrucción. Sin embargo cada una de estas muestras tiene una crítica social como varias otras exposiciones destinadas al cuestionamiento del futuro de la sociedad, pero en este juego poético el juego con los materiales y las

sensaciones se hace presente, además del registro en escrito de la obra que puede portar el espectador. Este registro proporciona un camino para la comprensión de la obra tal como el artista lo planteo y lo quiso proyectar. Creo que ambas obras están bien justificadas y la curaduría tiene un buen desarrollo, específicamente en *Los justos desconocidos* la curaduría debe de llevarte al tema que tratan de desarrollar a pesar de que unas obras lo logren más que otras, no sé si todas las salas puedan tener la misma intensidad que la primera parte, pero los objetos no están aislados y a pesar de que siguen siendo *ready made*, estos son intervenidos y de una forma aleatoria pero con una perspectiva o composición que trata de seguir objetivos de deformación, de violencia, de destrucción, y al estar en una instalación donde el tema es esta visión post-Apocalíptica, permite que varias de estas obras estén conjuntas con la temática.

Dentro de la galería OMR, siendo una de las más importantes y con mayor trayectoria en la ciudad, tenemos que su colección al ser tan extensa, permite comprender los variados estilos, formas, exploraciones y conformaciones del arte contemporáneo o del arte que se ha realizado en las últimas décadas, especialmente en el país. En su colección podemos ver en varias obras el ego que pesa del artista sobre la obra. En la colección encontramos objetos como obras, varios de ellos cayendo en la ironía pura y varios de ellos haciendo claras referencias a los movimientos de las vanguardias. Los collages, los efectos cubistas y el *ready made* son algunos de las formas que se pueden distinguir en varias de estas obras. En la revisión enfocada a mi tema de investigación, hubo varias obras que me llamaron la atención por el objeto de uso común que estaba en la galería. A pesar de varios collages que saltaron a mi vista por la referencia directa a los collages pop o cubistas, estos se complementaban muy acertadamente y permitían distinguir un discurso político, sin necesidad de tener algún texto o alguna continuidad con alguna otra obra.

La línea de análisis de que el *ready made* en el arte contemporáneo se desliga de su sentido primigenio, de su carácter nihilista y anulante y que ahora adquiere una significación que funciona muy bien en el mercado como cualquier otra obra, está ya bien posicionado en este trabajo. Pero el *ready made* visto como una posibilidad que para los artistas se vuelve infinita a nivel creación artística al saber que se puede mostrar un objeto de uso común en una vasta

posibilidad de objetos comunes y encontrando que el mercado está abierto a esta multiplicidad del objeto exhibido, es algo de lo que se ha descubierto a lo largo de la realización de la investigación; al igual que la divergencia de caminos en la crítica que pueden tomar estos trabajos al generar un juego con el cinismo que anula la crítica y que solo rinde cuentas a un mercado y a una jerarquía artística. El objeto-concepto *está* como proyección de posibilidades amplias, posibilidades que ahora bien son infinitas y que artistas como Demian Hirst han sabido aprovechar con sus varios animales en formol que a nivel administrativo artístico y por ende monetario, se les ha otorgado una elevada importancia. Este espectáculo que Damien Hirst es por sí mismo y por cada exposición que realiza al generar tal controversia, es el espectáculo de mostrar objeto o materia orgánica como formas artísticas “reaccionarias”, que al repetirse generan más un interés biológico y anatómico que artístico, interés en la muerte como algo que solo tocamos superficialmente en cuanto a la morfología. Considerando que la primera exhibición de este zoológico fue en 1991 con el tiburón titulado *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*²⁰⁰. Y después de más de veinte años estas obras siguen teniendo un éxito monetario que permite despreocupar a Hirst de las polémicas y rechazos de sus obras por varios actores.

El arte contemporáneo en mayor demanda, más allá de ser una crítica, es un juego de la conjugación de una escultura que genera sensaciones estéticas envolventes o espectaculares, el interés de un objeto como una curiosidad visual y sensitiva que ofrece una sensación novedosa al público, resaltando en varias ocasiones a pesar de que algunas veces no esté presente una temática que integre todo el espacio, el espectador parte de narraciones que construye y que algunas intentan llegar a la crítica a partir de invitar a realizar un proceso de reflexión hacia la instalación.

²⁰⁰ Esta obra se vendió por 9,5 millones de euros al millonario americano Steve Cohen (2004), quien hace dos años exigía un reemplazo del célebre tiburón ante su alarmante estado de descomposición. Tubella Patricia, Reportaje: arte, *El Arca de Hirst sale a subasta*, en El País. Londres 30 JUL 2008. http://elpais.com/diario/2008/07/30/revistaverano/1217434901_850215.html, Fecha de consulta: 23/03/17.

El *ready made* a lo largo de la historia artística desde su desintegración como objeto de indiferencia en las neovanguardias, ha sido un experimento, experimento de ideas y de sensaciones de formas estéticas. Su importancia es fundamental para reconocer el arte contemporáneo y ubicarlo en una perspectiva diacrónica, que varias veces se deja atrás. No podemos decir que la transformación del *ready made* se dio exclusivamente por una cuestión de consumo visto como mercancía como valor de uso, sino como un proceso de oferta, de novedad y de intercambio de signos que llevo a experimentar con formas puras y de la cultura de masas, como lo fue el arte pop, el minimalista o el propio arte povera , y posteriormente al ser aceptadas masivamente por la crítica y por el público se amplían en tiempo y espacio, llegando a generar una multiplicidad de opciones con las que se podía generar una instalación. Si en el consumo visto desde la perspectiva de Baudrillard los signos son aquellos que se cambian, más no los objetos y que el consumo es parte de un conjunto en el que está una diferenciación codificada y una jerarquización. Podemos decir que los *ready made* son un simulacro cubierto por un discurso que lo asemeja a cualquier otro bien de consumo masivo en donde se anula valor de uso y el estructural, el de cambio o de exhibición predomina. Y que mejor forma de desglosar, ya que los signos no tienen que ver con la realidad, la realidad ha sido superada por el simulacro y este se crea para generar una metáfora. Ese discurso crítico que se crea es el simulacro del *neo ready made* en un consumo como un signo que genera status.

El proceso que realizan aquellos *ready made* que intentan comunicar una crítica que se considera un tanto transgresora y que por ello es aceptada como innovadora, es proceso de una aceptación que se da gracias a la narrativa, ésta la que nos permite aceptar cualquier objeto hoy en día como objeto artístico, aunque se contradiga a sí mismo. Considero que cuando el *ready made* llega a un grado de menor contradicción y de pertinencia en un proceso artístico se construye una crítica como objeto aislado o en la instalación, en la temática que construya el artista y el proceso de curaduría, aunque para Baudrillard ésta ya sería una simulación falsa que se fortalece por el simple discurso y la ironía.

Una de las obras que llamó mi atención y que aún generan controversia es una caja de cereales (1999) que lleva el mismo nombre, caja de una marca

muy famosa que se encuentra exhibida en una de las salas de la galería OMR. La caja conserva su forma, su color y la mayoría de su información, la intervención más obvia está en el título que es modificado con la frase “AY NO MAMES”, la misma frase ya está indicando un grado de ironía, que comprende el desbalance que lograría al momento de ser exhibida, a pesar de décadas de los *ready made* se considera que sobresaltan al público, sin embargo más que sobresalto es un acto que se desvía del trabajo de Cisco Jiménez, ya que principalmente su trabajo se enfoca en collages sobre lienzos con toques mexicanos y resaltando frases que dan cuenta de su nacionalidad. Objetos que trasladan a una intensión irónica, nihilista y a la vez otorgando una sensación de “fuera de lugar”.

Por otro lado Jorge Méndez Blake exhibe una máquina de escribir que tiene por título *Phangram II* (2015), que sólo se puede tomar como un acto de regresión y un acto que invita a crear una historia por cada visitante de la galería, en la que la máquina es un acto más. En sus trabajos en instalaciones completas, no en el caso de la galería, sino como la instalación con una temática particular, esta máquina de escribir retoma un sentido que no tiene en la galería, en la galería es un *ready made* más, pero en el trabajo integro que el artista realiza adquiere otro significado, ya que está enfocada a un sentido literario y la maquina es parte de ese proceso de realización. Sin embargo es interesante como *ready made* al abstraerla de su contexto como instalación, ya que se acerca más a la idea de *ready made* puro en la galería que en otra instalación particular.

Otro objeto que resalto como objeto fuera de lugar, fueron las cajas con interior revestido de color oro de José Dávila y que llevan por título *Strange world* (2012), mismo que ha trabajado mayoritariamente con las esculturas minimalistas que invitan a ser parte del movimiento que generan sus esculturas, sin embargo en sus obras también se deja ver el trabajo de azar que se conforma con objetos de uso común, en donde los experimentos con materiales está presente además del carácter de diseño que tienen sus obras que persiguen una simetría y una carga estética.

Los artistas contemporáneos están en un constante juego, en la idea y en lo visible de la obra, pueden estar jugando con lo estético, con lo crítico en

algunos casos, con lo indiferente, con el azar, con el criticismo y la ironía. El camino que abrió el ready made y las posibilidades que han convivido desde las neovanguardias y que se han hecho presentes en los trabajos actuales, permiten crear un clima en el que las obras u objetos de uso común mostrados sean pie para una revisión constante en el artista que las presenta. Si nos quedamos con la caja de cereales exhibida en la galería OMR y no exploramos un poco más la obra del artista, nos quedamos con el trabajo de repetición de este ready made intervenido, pero cuando conocemos que el artista tiene un trabajo diferente, comprendemos que la experimentación con los materiales, con las sensaciones y con las ideas artísticas son parte del trabajo artístico actual y que la exhibición de un objeto de uso común aún se encuentra en el pensar de un artista.

Está claro que el ready made se convierte en un recurso para el artista, sin embargo, cuando se convierte en una constante en su trabajo, pierde la importancia y el interés.

Más allá de conocer su trabajo de cada uno de los artistas, cuando entramos en la Galería OMR y encontramos a estos tres artistas que presentan *ready made*, designados con este nombre porque cumplen con la exhibición de un objeto de uso común que no han sido intervenidos o que lo han sido muy sutilmente; y que por el otro lado vemos pinturas, esculturas y collages, comprendemos la multiplicidad del arte en la actualidad y la apertura que ha borrado totalmente esa línea entre la vida común y el arte de institución, y este fenómeno no es nuevo, pero lo fundamental es la permanencia y el falso efecto shock que quieren lograr, un efecto que ya se siente tardío y un tanto engañoso.

Más interesante aún, es cuando en una revista española titulada *Travesía Cuatro*, describen a José Dávila como un artista que cuestiona la obra del siglo XX, cuando lo que emplea él son las corrientes de estos años que ya habían renovado anteriores corrientes y no existe un cuestionamiento a ellas, solo se podría considerar como lo menciona Peter Bürger, como un homenaje a las vanguardias y además de las vanguardias agregaría a las mismas neovanguardias.

Varias de las galerías mantuvieron semejantes formas, texturas, sensaciones, pero muchas de ellas no tienen una temática particular, por lo tanto hay una menor comprensión en varias de las obras al estar aisladas. Pocos son

los objetos poco intervenidos o no intervenidos, creo que varios artistas actuales van comprendiendo que mostrar un *ready made* debe de volverse más complejo para lograr transmitir sensaciones, más profundo si se quiere generar una idea clara y reflexiva, una idea o un discurso que se trabaja desde la curaduría y al ser este un evento dinámico y de trabajos aislados, no puede generar la función.

Y es que para generar un *ready made* en la actualidad debe de entenderse que estos ya tuvieron su momento crítico como objetos independientes y posteriormente triunfaron como parte de la institución y se expandieron gracias a la cultura popular. Por lo tanto el empleo de *ready made* es un trabajo que se debe tratar con cuidado, el camino que han recorrido artística, social e históricamente ha sido complejo y han intervenido varios actores que han modificado la intención de estos objetos críticos. No podemos mostrar simplemente objetos de uso común de forma aislada, queriendo evocar a los primeros *ready made*, el efecto a mi parecer está anulado. Considero que si se quieren seguir realizando exhibiciones de objetos extraídos de su uso común, debe de enfocarse directamente al tema que se quiere reflexionar y no redundar en los mismos, más allá del beneficio económico para el artista que pudiera traer la repetición, es encontrar varios caminos, seguir experimentando y jugando con los materiales a fin de generar una reflexión que genere una complejidad pero no un cinismo justificado en los *ready made*.

Entrando al terreno de Zona Maco entramos al terreno del diseño, de la diversidad de elementos como composiciones que se congregan en una feria que tienen por objetivo dar a conocer nuevas propuestas y mostrar los trabajos consolidados que se realizan en el arte contemporáneo en varias partes del mundo, desde Nueva York, la Ciudad de México hasta Paris o Madrid. El juego visual y estético está presente, las sensaciones que se producen al encontrar en un mismo espacio los trabajos de varias partes del mundo y darte cuenta que las diferencias no son tan obvias para alguien no experto en el arte o en el diseño llevan a pensar en una simultaneidad artística, sin embargo si puedes percatarte de la globalidad del diseño como institución. Además trasladarte de pinturas con técnica formal y trabajos que podríamos tomar como “experimentales”, sin embargo en estos trabajos experimentales logramos comprender el carácter fetichista de la mercancía como signo que es intercambiado que otorga un carácter de jerarquización y diferenciación al igual que los otros trabajos. Es un

hecho que el sentido del trabajo de crítica es menos exhibido en Zona Maco. El acto de seducción en ésta feria radica en el hecho de ser bastante consolidada con actos de diseño, de enfoque estético y por lo consiguiente de decoración y de inversión. Si vas a adquirir algo en una prestigiada feria, a un precio considerable, es mejor que agrade visualmente, o bien que si no se encuentra en tal armonía, que sea una obra que va a tener un alto valor o que lo tiene gracias a ser un artista consolidado.

A diferencia de los trabajos mostrados en galerías de la ciudad, en donde las instalaciones suelen ser un poco más estructuradas y que te llevan por la temática pretendida, en esta feria se encuentran trabajos obviamente más consolidados que se valen por sí solos y con un carácter muy estético y digital. Esto no es algo general de las ferias más importantes de la ciudad, ya que en Material Art Fair también realizada en el mismo periodo, las obras no van en la misma línea del diseño, el uso de los recursos digitales es muy vasto, pero estos se enfocan en una dirección más experimental. En un espacio reducido en algunas secciones entre galería y galería hace que tengas que poner gran atención en que momento termina una y comienza la otra instalación de otra galería, además de tener que cuidar tu andar ya que puedes encontrar cables tirados u obras mismas.

En definitiva los trabajos de Material Art Fair son más arriesgados, probablemente se deba a que son talentos emergentes y por lo tanto las creaciones son más contenidas a la temática y la crítica. No por ello quiero decir que todas sean obras que aporten algo más allá de lo que ya se ha exhibido. Pero si podemos identificar obras que trabajan más allá de sensaciones visuales y pretenden generar incomodidad. Aunque muchos otros, solo sean más objetos con luces y pantallas que intentan poco. Distinguiendo aquí una interacción entre los elementos empleados, tanto la fotografía, como los medios electrónicos, los *ready made* y demás, este acto permite que las instalaciones generen sensaciones que son las que compra el consumidor. Los deseos de los consumidores al adquirir arte contemporáneo es adquirir un objeto que tenga un valor financiero, de jerarquización y diferenciación por el objeto- signo que es el arte o por un acto sentimental como coleccionista, y por otro lado un arte que intente estar en la “crítica” hacia lo social, como lo son cuestionamientos del actuar contemporáneo.

La interacción que se pretende lograr entre el visitante y la instalación es una constante tanto en las ferias como en las galerías, y el sentido de ironía no se difumina en ninguna. Los *ready made* siguen estando muy presentes empleados como un elemento más en una instalación o como el objetivo único. Pero cuando ya comprendimos que un objeto extraído de su uso común genera sensaciones semejantes si no es bien abordado y retomado, y que entendemos que estos objetos se justifican en el llegar a tener un carácter de rebeldía y contracorriente, producto de una sociedad actual, ¿es de absoluta necesidad seguir mostrando escobas y trapeadores en una sala, cuando ya se registraron refrigeradores?, ¿se debe continuar tratando de encontrar algo oculto en un objeto que está en físico, que no es representación y que llega a ser grotesco? La complicidad que el *ready made* tiene con la crítica es un afecto y un defecto. Generarse *ready made* sin un carácter crítico explícito de ninguna índole, es un autodestrucción. Pero la misma crítica masificada y reiterada hace que se revierta el efecto y sólo se genere una ironía y un grado de cinismo.

Si bien podríamos seguir citando ejemplos con el sector público como lo son museos y los trabajos poco logrados al trabajar *ready made*, se considera que se acota a estos eventos por estar dentro de nuestra delimitación alrededor del consumo del *ready made* y por ello los museos no se citan.

Zona Maco pretende agradar en su mayor parte visualmente y sensorialmente con la presentación de trabajos de artistas consolidados y con el mayor empleo del objeto modificado, impreso y moldeado. En esta feria, el empleo de pantallas es mínimo, contrario a Material Art Fair, en donde se componen de varios elementos que auxilian la instalación. Las sensaciones son diferentes, se reconocen los nombres en Zona Maco y dado estos nombres se alcanzan más miradas y mayor atención, quizá si fuese un artista menos prestigiado las miradas serían diferentes. Y podemos entender el acto de estar el nombre primero antes que la obra. La distribución del espacio y la alta calidad de las imágenes se notan, no por nada los precios difieren entre una feria y otra; sin embargo el prestigio del artista es lo que se paga, más allá del trabajo empleado, ya que se consume un objeto y una idea, no un objeto con un valor de uso, sino una simulación.

Encontrarnos con obras de Damien Hirst como una fotografía de su calavera de diamantes *For he Love of God* (2007) y sus caleidoscopios de

mariposas de la serie *Psalm* (2008), y hasta una escultura póstuma de Yves Klein en su etapa azul., es apasionante. Pero más interesante es que fueron las obras de Damien Hirst las únicas que en esa edición tuvieron el precio impreso en la cedula de cada una de las obras, todos trabajos de serigrafía de la serie *Psalm*, van de los 5000 dólares a los 7000 dólares, más allá de citar el año de producción.

El que no lleguemos a establecer una línea divisoria muchas veces entre el arte y el diseño es porque todo ha sido resultado de la industria cultural que ha reconfigurado el arte como parte de un fenómeno masivo y constituyente de la moda. Esto ha permitido que el diseño se manifieste como una práctica innovadora y con un carácter artístico, y este trabajo es relativamente reciente ya que es desde las creaciones de Warhol y sus temas de la cultura popular que permitieron hacer ese cruce con el diseño comercial.

Por lo tanto el diseño tiene un consumidor muy identificado. Un consumidor que se encarga de estar en las novedades, en las sensaciones nuevas.

Ahora, si continuamos con la línea de que la apertura varía en una feria y otra y que MAF es una feria que permite exhibir trabajos más arriesgados, más crudos y directos en cuanto a su crítica, ¿podríamos comparar Material Art con un Salón de los Independientes de 1917? Probablemente en el sentido de exhibición de obras más allá de ciertos parámetros institucionales artísticos, ya que MAF permite hacer apertura a esos artistas emergentes que aún no tiene posibilidades económicas elevadas o el estatus consolidado como otros artistas. Sin embargo siempre se agradece que haya actos que sorprendan y que estén trabajados y concordantes con el discurso que están presentando, en donde se trate de generar un acto de reflexión y crítico.

En lo artístico, definitivamente las referencias al arte povera también se siguen apareciendo, específicamente al hablar de materiales orgánicos o precederos en todos los espacios abordados. Se recurre constantemente al empleo de alimentos en estado de descomposición para hacer alusión a un fenómeno desecho, destruido, muerto o a los objetos sin intervención. De igual forma el recurso del azar es un medio en el que aún se trabaja, ejemplo de ello tenemos un trabajo que fue de los que más llamo la atención en esa edición de Zona Maco, puesto que con él comprendemos como el arte puede ser totalmente ingenuo al aseverar cualquier experimento como artístico, que, sin embargo es bastante lúdico e irónico, titulados *Brooklin Hybrid*, con variaciones

numerológicas, las obras de Paul Campbell dan testimonio de la apertura contemporánea artística y los procesos personales de la creación.

Se convierte en un símbolo que permite en una instalación generar un contraste y como con los animales en formol de Hirst, el objetivo es tener acceso a aquello que no se observa de forma común, a la muerte que se percibe sólo externamente. Sin embargo su repetición constante anula tal significado pretendido por lo predecible del acto. A pesar de que en las dos ferias no se observan precios de forma generalizada, que sería lo único que los distingue a una tienda de cualquier otro producto, definitivamente los costos de Material son menores a los de Zona Maco, las causas son varias, desde el prestigio que tiene la feria y por ende los artistas que presenta, que son artistas que se han consolidado en el arte moderno y de reconocimiento mundial y de prestigio institucional. Y por el otro lado MAF es una feria más reciente, que abrió hace cuatro años, a diferencia de Zona Maco que desde el 2002 comenzó en la ciudad de Monterrey y que posteriormente se desplazó a la ciudad de México atrayendo cada vez más a galerías internacionales. MAF exhibe en sus obras precios desde 500 pesos hasta 300 dólares, definitivamente los precios son extremos de artistas que comienzan a los artistas prestigiados, llegando a la premisa de que no es el objeto, ni la idea los factores que se involucran mayoritariamente en el costo, sino el renombre que el artista ha trabajado.

El mundo del arte ha ganado en actividad, en visibilidad cultural y en poder durante los últimos diez años...el número de galerías neoyorkinas que exhiben ha aumentado en forma considerable. El coleccionismo de las empresas ha crecido enormemente, sumándose a la frenética competición entre individuos para adquirir cantidades del arte más nuevo (a menudo el estímulo lo da el miedo a que en poco tiempo los precios resulten desmesurados)...²⁰¹.

Las compras a artistas nuevos y de obras inconclusas directamente en los talleres son de las pláticas más comunes, generándose así una proliferación de asesores del arte y demás tipos de intermediarios. Ya se ha dicho que en el arte contemporáneo están interactuando diversos caminos artísticos, los balances estéticos por un lado, bastante consolidados y que manejan materiales que permiten generar visiones hiperreales y en las que la luz, los colores y los materiales generan un juego de diseño seductor a la vista. La crítica política y social, por otro lado, se convierte en un tema que aún sigue estando muy

²⁰¹ Foster Hal, Rosalinda, Yve Alain Bois, *El arte desde 1900*, Akal, Madrid, 2006, p. 110.

presente en las obras, generado por la fotografía, dibujo, pintura, entre otras técnicas, es siempre una categoría que en el arte está y como se configura históricamente el tema político, de igual forma el arte lo retoma y trata de comunicarlo, generando nuevas formas de reflexión en torno a esta esfera. Por otro lado están las creaciones que intentan generar un sentido de innovación, de frescura y de carácter transgresor, de mostrar un trabajo arriesgado y acorde a una reflexión con un carácter contemporáneo, pero no son más que venta de un espectáculo y de emociones de curiosas que intentan averiguar la importancia y relevancia de la obra que se sostienen por la popularidad y costo del artista. Artistas que han tenido trayectoria y reconocimiento internacional, pero que se perciben con un grado de cinismo que solo se abraza de la idea de un *ready made*, pero que no genera algo más como creación con una innovación verdadera y comprometida.

Esta vanguardia requiere de manejar el arte como un signo de prestigio, con relación al valor financiero. “Esta economía política se halla bajo la supervisión de una elite de la gestión profesional... <<analistas simbólicos>> en la terminología de principios de los noventa”²⁰². Aquellos que en la modernidad llamamos expertos y que han transitado conforme a épocas, son los críticos, historiadores del arte y los pertenecientes a museos como directores y curadores, entre otros como son empresas.

La fetichización de las obras es una tendencia generacional, pero como fenómenos de seducción hiperreal y transestética, es un fenómeno más reciente que gracias a elementos tecnológicos se han podido consolidar y sobre todo se tiende a generar una moda que radica en la innovación y en las sensaciones. Y particularmente Zona Maco es un espacio en el que conviven todos estos estilos, pero que concentra ampliamente el diseño como un objeto que transmite ideas y sensaciones, pero que además tiene un balance agradable a la vista y que reúne características que se pueden considerar innovadoras y que por lo tanto entran en el ámbito de la moda. Justamente la feria dedica un espacio particular que si es señalada como “Área de diseño” y que encuentras artículos que ya pueden adquirir una funcionalidad, sin embargo muchos pueden encontrarse en el área general y perfectamente podrían empatar con las obras de su alrededor.

²⁰² Foster Hal, Rosalinda, Yve Alain Bois, *El arte desde 1900, op. cit.*, 2001, p.114.

El diseño y la moda del arte se democratizan y el arte está cada vez más al alcance de un público consumidor más amplio y dispuesto a pagar ciertas cantidades para adquirir estos objetos.

El efecto *shock* inesperado y efímero el *ready made* se volatiliza, ya que en la simulación del objeto se vale de un falso efecto de shock que traiciona el sentido original, pensando por ejemplo en los zoológicos en vitrinas de Hirst o las repeticiones de las comparativas de Steinbach con los bienes de consumo, o el diseño de Koons. Sin embargo el proceso de elección de algunos trabajos es interesante como ejemplo Francis Alÿs, un artista mexicano que ha trabajado con la colección de objetos que manejan una temática con un proceso de reflexión muy acertado en relación a los problemas sociales de la modernidad, especialmente con un grado político como la instalación *Relato de una negociación* del 2015 que aborda temas como las fronteras entre naciones y sus problemas bélicos, entendiendo la importancia del arte, arte como una idea que es reflejada más allá del objeto, es su historia como componente. O bien algunos trabajos de Gabriel Orozco como *Asterisms* del 2012 en donde recoge objetos de las playas de Baja California y de un lugar cercano a su departamento en Nueva York, en donde las elecciones *in situ* que conectan a una historia particular permiten crear un proceso de reflexión y de traslado al lugar de extracción. Ambas exposiciones se entienden como un proceso de reflexión coyuntural sin caer en la redundancia del objeto como un bien de consumo, sino viéndolo más allá, como una construcción que lleva a un señalamiento crítico en donde se hace notorio el proceso de extracción de su contexto, pero la idea es clara y permite ejercer un proceso de señalamiento y crítica social, mismo que intenta ejercer un equilibrio con el valor de cambio que está intrínseco a las obras como un hecho totalmente realizado.

Ahora bien, en febrero del 2017 Gabriel Orozco realizó la presentación de una instalación titulada *Oroxxo*, en esta instalación vuelve a introducirse en la sociedad de consumo como un intento de crítica. Teniendo como temática la convergencia entre los bienes de consumo y el mercado del arte, un tema que ya se ha puesto muchas veces sobre la mesa por parte de los artistas y que como se ha desarrollado a lo largo de éste trabajo, lejos está de ser un fenómeno nuevo e innovador, sin embargo es en estos momentos que los artistas caen en

ese mismo autocomplot hacia ese proceso que intentan trabajar de reflexión, en donde al retomar éstas exhibiciones con un carácter vulgar, fútil y cínico, sabiendo que sus obras en si mismas ya son signos, es crear nuevamente el juego con el engaño de la simulación de la crítica, del *shock*. Trabajando sólo para la simulación de la novedad y el espectáculo, sosteniéndose en el discurso como resultados de “experimentación personal”; que no obstante, aciertan con aquello que dejaron de legado las vanguardias y está acorde a la sociedad contemporánea: la apertura del estilo y la indefinición del gusto en una sociedad direccionada por la moda como una de las pocas construcciones sociales más certeras en la contemporaneidad; considerando que la indefinición, volatilidad y la falta de certeza en el actuar contemporáneo tienen un innegable reconocimiento. Es así que el proceso de reciclaje de la idea está muy propenso a permanecer en los trabajos de los artistas, haciéndose remakes sin detenerse mientras sea un éxito comercial y sea en mérito del valor de cambio, sin importar la forma cínica y contradictoria hacia su propia trayectoria artística e ideales.

CONCLUSIONES

Las obras artísticas con carácter poético, crítico o estético son realizadas en un medio determinado, cada arte proviene de etapas específicas y se configura conforme a los procesos sociales, no son trabajos que puedan aislarse o desligarse de las instituciones o de los procesos de interacción social; si bien el arte como acto sublime y estético marca una tradición artística, las configuraciones temporales dadas que llevaron a la inserción de elementos, objetos, íconos y símbolos heterogéneos a las obras, abren nuevos paradigmas institucionalizados que reconfiguran la forma de relacionarnos con el arte. El arte contemporáneo ha permitido recorrer varias formas artísticas tras la configuración de la institución artística que abraza obras con carácter de experimentación constante, trayendo un ir y venir de estilos que conviven entre sí, sin límites, cambiando el proceso de producción y recepción de las obras en la aceptación e identificación por parte de las instituciones o recintos de exhibición artística, llevando a una nueva forma de socialización de la obra. A pesar de los ataques que en décadas recibió la institución artística y las modificaciones realizadas de forma interna, la institución artística se encuentra con una solidez que no permite desaparecer la categoría de “artístico” sea cual

sea su contenido y su finalidad, pero orientándose al final del momento a la moda de la modernidad y dosificando la tradición que forma una dualidad con lo no tradicional como base para el sostén de la institución y de los procesos de simulación en los que se fundamenta.

El juego del *ready made* como rechazo dirigido al academicismo artístico, a la obra como una producción de unicidad y de creación individual, al panorama decadente de la época y a los ideales de la clase burguesa y a la institución artística y su aparato de producción y recepción, trazó en sus comienzos un nihilismo que se valió del empleo de los bienes de consumo como objetos críticos al estar sobrepuestos en una institución, a fin de reflejar ese descontento ante un arte que se caracterizaba por seguir una unicidad posicionada por la firma y por la glorificación y la valorización adjudicada a la obra. La posterior adherencia a la esfera arte no estaba contemplada, mucho menos la función paradójica del carácter estético posterior de los objetos-idea, pero el sistema móvil de la modernidad fundamentado en la adherencia de estilos acorde a los cambios y a las distinciones, integró estos gestos al sistema de diferenciación de signos, equiparándolos con cualquier otro objeto-signo, desgastando ese juego crítico hacia la sociedad de consumo que le fue un problema en un principio.

Al estar en un contacto cercano con el sistema de bienes y de signos de la producción en serie, en el sistema del hiperconsumo, a través de la experimentación y del azar, guiándose por el ideal de la integración a la *praxis vital* como eje para la radicalidad, los *ready made* fueron blanco perfecto para caer en la *repetición* y el reciclaje de la idea a ser absorbidos por completo como objetos revolucionarios por una industria que funciona conforme a los criterios de la moda y de la innovación de la contemporaneidad basada en la curiosidad y la distinción. De forma gradual la emergencia de propuestas artísticas en la posguerra (minimalismo, arte conceptual, *happening*, *performance*, etc) se enfocaba en la integración de nuevos estilos hacia las “tradiciones artísticas” mediante el uso de materiales externos inimaginables y de formas y representaciones múltiples, el reflejo de la realidad era fundamental al realizar las obras. No dejando de lado la emergencia de las potencias económicas como Estados Unidos que fueron clave para dicho desarrollo y más aún al contrastarlo

con las naciones europeas en recuperación, el brillo de las imágenes en pantallas, las siluetas perfectas y atractivas de personajes mediáticos, las marcas con productos de consumo de otra generación, la seducción en la moda, el estilo, el ideal de juventud y de rebeldía jugaron un papel que fue sublimado en las creaciones de los artistas de esta época, esto es el hiperconsumo, la dinámica de la moda heterogénea y ecléctica que no está plasmada en el arte, sino que es el arte mismo.

El proceso de pérdida de la crítica y su disolución en el carácter afirmativo de la crítica, del carácter revolucionario y de utopía del *ready made* en el transcurso de las neovanguardias no es fortuito, y está correlacionado con los cambios históricos alrededor de los años sesenta. Sin embargo la trayectoria del *ready made*, desde su creación expuesta, es resultado del sistema de producción capitalista moderno y del cambio de mercancías, es decir, primeramente al dirigir una crítica y señalamiento a ésta al emplear un objeto de consumo mucho antes de que se convirtiera en un signo artístico más, como dentro del sistema artístico mismo al momento en que las neovanguardias actuaron en la cultura afirmativa y racionalizada acorde a las funcionalidades de la sociedad del consumo. Introduciéndose en la institución cuando los cambios sociales y económicos trajeron una flexibilización en los parámetros artísticos ante la entrada del posmodernismo visto como la caída de las ideologías política autoritarias y disciplinarias que sucumben ante una sociedad en la que el individuo contemporáneo es revestido por el proceso de seducción y de individualización en el consumo superficial, personalizado y liberal, teniendo el arte y lo artístico un status de consumo "original", permitiendo crear nuevas formas de socialización con la obra al ejercer una ruptura en la distinción entre el objeto artístico y el objeto común o masificado del que hicieron uso la mayoría de las vertientes neovanguardistas.

La consulta frecuente de la crítica como discurso que envuelve el manejo del *ready made* y también el acercamiento dirigido a la *praxis vital* en el desarrollo de los trabajos vanguardistas, son ideales que conformaron una utopía revolucionaria que fue vencida ante la integración de estos objetos a la institución artística. La búsqueda para captar los aspectos de la vida y alejar los valores eternos del espíritu, la hipocresía, el ideal del artista creador y genio, exponiendo

así, los defectos artísticos y sociales mediante un modo radical a la institución artística, señalando la conciencia contemplativa, que dominaba en la etapa de esteticismo, sin embargo, la paradoja se hizo latente cuando el mismo señalamiento social es aquel que los incluye en los estándares objetivistas en el intento de la reintegración de la *praxis* y de la crítica en la posguerra, mostrándose en una reiteración mediante métodos semejantes durante sucesivas décadas y tendiente a la formación de tales obras no como objetos de crítica verdadera, sino como objetos de una crítica empleada para ser destilada en la obra como un signo de consumo que se reviste de un carácter revolucionario que sólo queda en el discurso.

De ahí su vigencia contradictoria y paradójica, ese fundamento de la *praxis vital* basada en las verdades y la realidad a partir de la figuración, se vuelve en su contra. La realidad trasciende las manifestaciones, superándola y alcanzando una posición que ya no es realidad pero que a la vez se confunde con la misma realidad, ejemplo mismo es el *arte povera*, que deja atrás lo ostentoso de las mercancías para sustituirlo por un *subconsumo* –que no deja de ser en modo alguno una forma de consumo por sí mismo– en el que se repudia a los objetos perfectos y su consumo, consagrándose el desgaste y la crítica como oposición, adhiriéndose a la cultura de masas o popular que es una curiosidad para éste sector cercano al arte, cayendo en el mismo juego de la moda en el consumo.

Más allá de ser la obra o *el ready made* un objeto con utilidad que se consume y que le otorga un estatus o una jerarquía al individuo, la obra es parte de un sistema de signos que distingue a la modernidad. El consumo ya no se define sólo por las mercancías con utilidad específica, sino por objetos-signo que no tienen utilidad y en los que rige el valor de cambio, permitiendo así, que generaciones de *ready made* y de trabajos experimentales funcionaran gracias al sistema de simulación creada que sustituye a la simulación crítica y auténtica en términos revolucionarios. La simulación *verdadera* que lograron las vanguardias y que las neovanguardias no pudieron ejecutar, está en el carácter de protesta que pudo imponerse con el efecto de *shock* en un panorama que no había explorado posibilidades de cuestionamiento académico y que desestabilizó el panorama artístico y la forma de socialización con él. Este

proceso de simulación sucumbió conforme el desarrollo de las neovanguardias creando una simulación *falsa*, es decir, un aura revolucionaria falsa y paradójica ante una sociedad de consumo y un sistema de producción que supo aprehender y resignificar este juego artístico del *ready made*, en el que el *pop* estadounidense, las esculturas mediatizadas, el minimalismo, así como el reciclaje en el Nuevo Realismo, fueron cómplices en la introducción en el sistema de consumo, llevando a la paulatina deformación del sentido de ruptura y subversión, de nihilismo e indiferencia a lo artístico y al objeto como poseedor de valor.

La reproducción ha sido respaldada en la contemporaneidad por lo que se podría señalar como un discurso de *anticonsumo* que se dio como respuesta ante ese auge de la exuberancia de las manifestaciones visuales y de atracción fáctica, de los iconos mediáticos y de mercancías, funcionando como una negación “superficial” y a la vez como un *metaconsumo*, que simula tener una distancia que busca atraer aquellos “pocos” que no están empatados con la dinámica del consumo. Esta temática distingue y sostiene una parte del camino de las neovanguardias y su continuidad indeterminada, como lo fue el *arte povera* ante el arte pop, ofreciendo una personalización y carácter de disgusto, siendo esta diferencia aquella que lo distingue como código en sí mismo. La antítesis que se intenta conformar hacia el consumo pero que paradójicamente está integrada, es resultado del proceso de racionalización de la modernidad tardía capitalista, del cálculo en el consumo.

La distinción con aquellos artistas que por un lado sólo actúan con respecto a la demanda o al éxito que tuvieron en el mercado gracias a su última obra, generándose una repetición que busca sostener su éxito previo, en comparación con aquellos que trabajan desde diferentes visiones experimentales, más allá de la extracción de los objetos de uso común y que buscan proponer algo no visto y cuestionar iconos reinantes, puede ser un objetivo difícil de distinguir si no se conoce la trayectoria del artista, es ahí cuando el análisis retrospectivo de cada artista es fundamental en un análisis particular. Pero es observable que la repetición anula la idea primigenia y que los remakes vigentes sólo rinden cuenta a los fenómenos del mercado y por lo tanto ya no corresponden al trabajo de *ready made* como gesto, aunque se reitere en que

puede ser un argumento de controversia social y política, o acaso ¿el juego con la glorificación desgastada hacia el *ready made* en las copias actuales, es un objetivo contemporáneo, en el que sólo se valen del señalamiento de la semejanza con los *ready made* de principios del siglo XX, sin algún objetivo de ir más allá del homenaje?, si existe una aseveración es necesario regresar al argumento de Bürger en el que las neovanguardias exclusivamente rinden homenaje fugaz, de ahí que estas obras contemporáneas no tomen el nombre de *ready made* debido a las carencias y sustituciones de la crítica en su exhibición, ya no son *ready made*. Quizás ese desvanecimiento claro y evidente de la crítica y de la especificación conceptual hacia al *ready made* lleva a que los artista nieguen su relación con el mismo, por temor al descubrimiento, a la exposición de la falsa simulación, de ahí que se refieran a sus trabajos solo como resultado de una experimentación personal, con una tendencia al argumento social, sin citar en momento alguno de forma directa al *ready made*. La negación por parte de los artistas con respecto a los gestos genuinos de ruptura, definiendo y limitando solo sus trabajos a ser signo de una “broma”, un gesto de “ironía” o un juego, a fin de salvaguardar su integridad artística, su status y mantener una distancia que permita no evidenciar su repetición, es resultado de una carencia notable de los parámetros artísticos y de un trazo sólido que delimite los trabajos producidos en la modernidad.

Ante la carencia de la reflexión misma en el *ready made* genuino, es la sociedad contemporánea y sus estructuras aquella que le asigna una propuesta de reflexión en donde lo la había, la moda de la razón de las masas, de la evidencia ante lo evidente, de la reiteración que menciona Rancieere que tiene que repetirse hasta la saciedad. La burla se vuelve moda, al igual que la falsa simulación de la reflexión profunda y de crítica como forma de escape ante las carencias de valores del mundo capitalista y de hiperconsumo de la modernidad. La ironía seduce, su carácter efímero y espontáneo del objeto que se sustenta en una invitación a la crítica superficial es resultado de un proceso de individualización. El arte se adecua a las necesidades individuales, formas múltiples que buscan una significación y escape en el objeto en exposición, diferentes dilemas, carencias y necesidades la observación del objeto en otro contexto genera un escape simulado. Burla, crítica, diseño, la forma de abordarlo para el público es individual, adentrarse y reír o llorar es parte del juego.

Ante la apertura al azar en la forma y el contenido de una obra en lo que pareciera no llegar a un fin y que paradójicamente parece predecible, el espectador queda confundido, exigiéndole plenamente una sintonía con la manifestación, de lo contrario se le señala como un espectador “pobre” en sus aperturas y conceptos artísticos, limitado a una negación artística moderna manteniéndose solo en un tradicionalismo visual y que no comprende la “nueva” ideología estética. Ya que así en su promoción: “un nuevo espectáculo visual desestabilizador, subversivo, único, por ser una elección antiartística del individuo”, la libertad en el arte que promete la cultura afirmativa y la seducción desmesurada que la sociedad del hiperconsumo consagra es lograda.

Definitivamente los años posteriores a 1950 fueron parteaguas para propagar obras que tenían un contenido crítico y así desgastarlas hasta la vulgaridad. El artista crea y la industria selecciona, administra y expande. Si el artista se consolida con una obra en particular, que fue bien aceptada, por la institución artística y el público, ahora tiene la “capacidad” de elección en la repetición de la idea —a fin de que le lleve a tener una ganancia igual o mejor—, o por otro lado si trabaja en una idea que proponga y que permita entender la creación más allá de la popularidad en el mercado.

Se puede dilucidar que algunos *ready made* han tratado de tomar quizá una camino reflexivo hacia la sociedad contemporánea y hacia la vida urbana, pero esto se comprende y se completa mayoritariamente en las galerías y en algunos museos cuando la curaduría lleva todo un tema y como espectador encuentras relación entre cada uno de los elementos y las ideas que participan y que se exponen. Sin embargo en el proceso de “desdefinición” y exceso de estética y espectáculo del arte contemporáneo expuesto de forma heterogénea, donde se fusionan el arte con la publicidad, la creación con el entretenimiento, la moda con la vanguardia y la rebeldía, las finalidades artísticas del *ready made* en el mercado son inciertas como el panorama de consumo, así, el *ready made* hoy en día es un objeto de moda revestido de crítica que funciona como un espectáculo de atracción de las masas olvidado de la misión emancipadora y de ruptura.

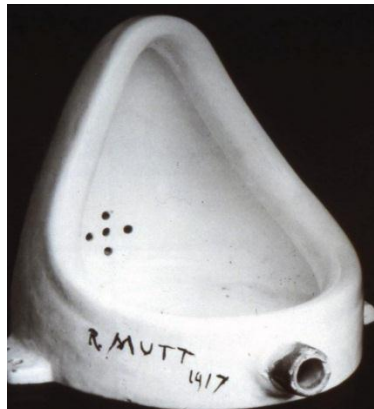
ANEXOS



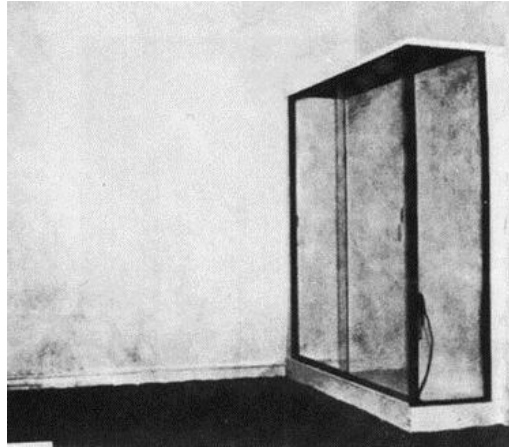
1. Marcel Duchamp, *A propósito de la hermana menor*. 1911. The Solomon R. Guggenheim Museum Nueva York, USA.



2. M. Duchamp, *Desnudo Bajando por la escalera #2*, 1912. The Solomon R. Guggenheim Museum. Nueva York. USA.



3. M. Duchamp. , *La fuente*, 1917. Colección Louise y Walter Arensberg. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia. USA.



4. Yves Klein, *Le Vide* (La vida), 1959, Iris Clert Gallery, Paris



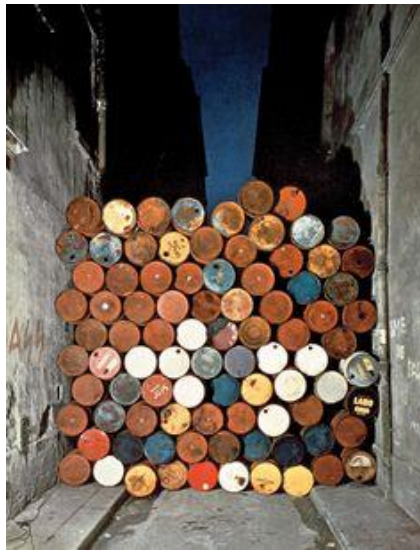
5. Piero Manzoni, *Achrome*, 1961, EART Herring Museum of Contemporary Art, Dinamarca



6. P. Manzoni, *Achrome*, 1958-1959, EART Herring Museum of Contemporary Art, Dinamarca



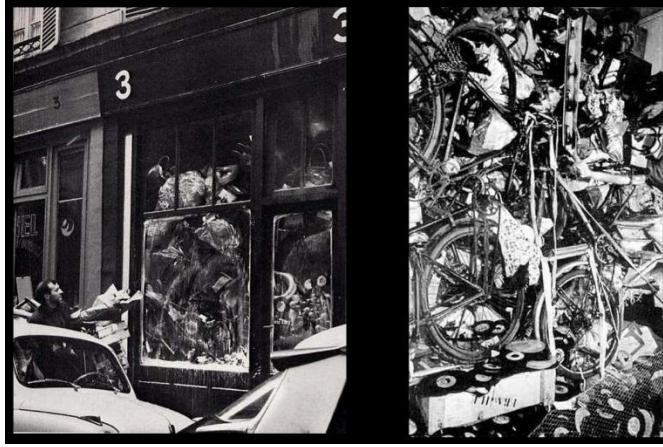
7. Jean Tinguely , *Frigo de Duchamp*, 1960-1962, Tinguely Museum, Suiza



8. Chisto y Jeane- Claude, *Muro de barriles*, 1961-1962, Instalación Calle Vascontie, Paris.



9. Arman, *Madison Avenue*, 1962, Private Collection



10. Arman, *Le Plein*, (Full Up) 1960, Iris Clert Galery, Paris



11. P. Manzoni, *Las líneas*, 1959-1961, EART Herning Museum of Contemporary Art, Dinamarca



12. P. Manzoni, *Aliento de artista*, 1960, Tate Modern, Reino Unido



13. P. Manzoni, *Base Mágica*, 1961. EART Herring Museum of Contemporary Art, Dinamarca



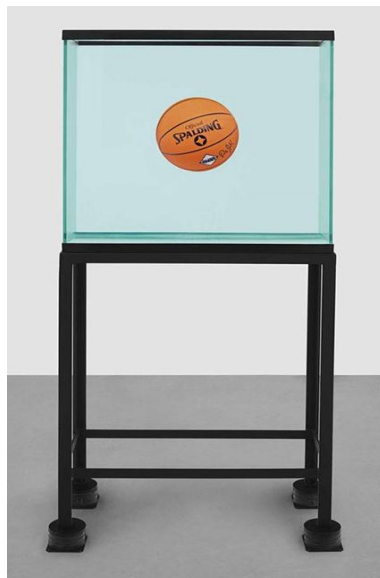
14. *M. Duchamp*, *3 Standard Stoppages*, 1913. The Museum of Modern Art, MoMA, USA



15. *M. Duchamp*, *With hidden noise*, 1916. Philadelphia Museum of Art, USA



16. M. Duchamp, *Aire de Paris*, 1919. Philadelphia Museum of Art, USA



17. Jeff Koons, *One Ball Total Equilibrium Tank*, 1985. B.Z. and Michael Schwartz.



18. Damien Hirst, *Death in the Mind of Someone Living*, 1991. The Metropolitan Museum of Art., New York



19. D. Hirst, *Mother and Child Divided*”, 1995, Astrup Fernley Museum of Modern Art, Oslo, Noruega



20. D. Hirst, 'In His Infinite Wisdom' , 2003. Italian Museum of Contemporary Art



21. D. Hirst, *El becerro dorado*, 2008. Private Collection



22. M. Duchamp, *Portabotellas*, 1914. Philadelphia Museum of Art



23. M. Duchamp, *Rueda de bicicleta*, 1913. Private Collection. Milán. Italia.



24. Yves K. , *Sculpture Aerostatique*, 1957. Iris Clert Gallery Paris



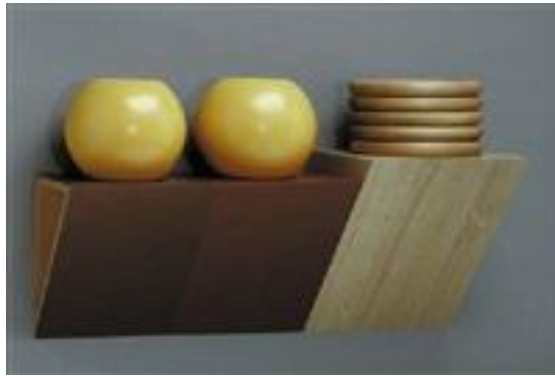
25. Joseph Beuys, *Felt suit*, 1970. Tate Liverpool Collection



26. Haim Steinbach, *supremely black*, 1985. Private Collection



27. H. Steinbach, *Charm of tradition*, 1985, Private Collection



28. Haim Steinbach, "*together naturally*", 1986–1986. Private Collection



29. Jeff Koons, *Michael Jackson y Bubbles* 1988. © Jeff Koons



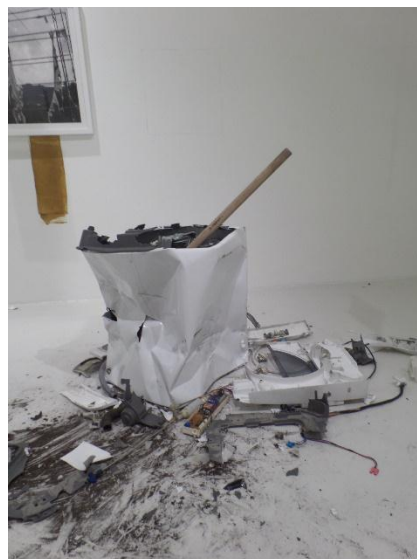
30. Jeff Koons, *Ballon dog*, 1994. © Jeff Koons



31. Karamelo Bermejo, *Pepita de oro macizo pintada de oro falso*, 2015., En Los justos desconocidos, (de todas maneras cago), Galería Hilario Galguera, CDMX



32. En Los justos desconocidos, (de todas maneras cago), 2015. Galería Hilario Galguera. CDMX



33. *No soy un hombre de Estado, más bien un poeta loco*, en Los justos desconocidos, (de todas maneras cago), 2015, Galería Hilario Galguera, CDMX



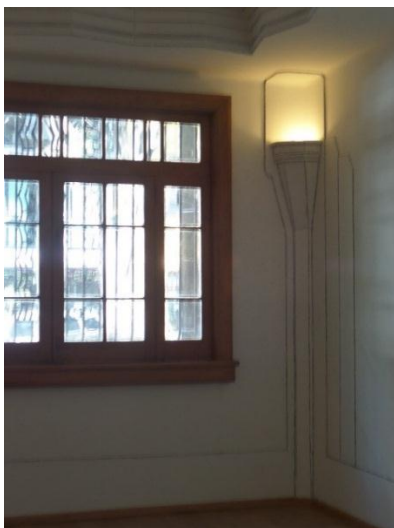
34. Jorge Méndez Blake, *Pangram II*, Galería OMR, 2015. CDMX



35. José Dávila, *Un mundo raro*, 2014. Galería OMR. CDMX



36. Cisco Jiménez, *Caja de cereales*, 1999. Galería OMR. CDMX



37. Sergio Ugarte, *Profunda atención*, 2015. Galería Arredondo/Arozarena, CDMX



38 .Moris, FERIA DE ARTE CONTEMPORÁNEO ZONA MACO, 2015, CDMX



39. FERIA DE ARTE CONTEMPORÁNEO ZONA MACO, 2015, CDMX



40. Feria de Arte Contemporáneo Zona Maco, 2015. CDMX



41. Feria de Arte Contemporáneo Zona Maco, 2015. CDMX



42. Feria de Arte Contemporáneo Zona Maco, 2015. CDMX



43. Feria de Arte Contemporáneo Zona Maco, 2015. CDMX



44. Gabriel Orozco, *Asterisims*, 2012. Fundación Solomon R. Guggenheim. Alemania



46. Francis Alÿs, *Relato de una negociación*, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, 2015. CDMX



47. Gabriel Orozco, *Oroxxo*, 2017. Galería Kurimanzutto. CDMX



48. Gabriel Orozco, *Oroxxo*, 2017. Galería Kurimanzutto. CDMX

BIBLIOGRAFÍA

- Art Story Modern Art Insight, *Eduardo Paolozzi*, <http://www.theartstory.org>
- ADORNO Theodor y Horkheimer Max, *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1994.
- ADORNO Theodore, *Teoría Estética*, Akal, Madrid, 2004.
- Artsy Editorial, *Jean Tinguely, Biography*, <https://www.artsy.net/artist/jean-tinguely?>
- ANTONI Mari , *La Vanguardia, Ferrer i Guardia y el movimiento dadá*, Cultura, 25/06/2008, <http://www.lavanguardia.com/cultura/20080625/53487108149/ferrer-i-guardia-y-el-movimiento-dada.html>, FECHA DE CONSULTA 10/11/17
- ALEXANDER Eduard Porter, Alexander Mary, *Museums in motion: an introduction to the history and functions of museums*, United Kingdom, Alta Mira Press, 2008.
- ARNAIZ LÓPEZ Irene, *Yves Klein en Madrid. La fragua de un artista*, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo), Anales de Historia del Arte 2014, Vol. 24, Nº Esp. Diciembre, 219-236 http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2014.v24.48702, p. 234
- AYALA Gerardo, *Piero Manzoni, una "Merda d'artista"*, en *Citra Clctva, Arte*, FUENTE: <http://culturacolectiva.com/piero--anzoni-una-merda-dartista/> FECHA DE CONSULTA: AGOSTO 2018
- BAUDRILLARD Jean, *La simulación el arte*, Univerdidad de Granada, en PDF:<http://www.ugr.es/~filosofiayterapia/MATERIALES/1%20La%20simulaci%F3n%20en%20el%20arte%20BAUDRILLARD.pdf>, FECHA DE CONSULTA: 6/10/17
- BÜRGER Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- BUROTTTO Alessandra, Gallegos Cristián G Coordinación, Museo Arte Contemporáneo Chile, Universidad de Chile, Facultad de Artes, FECHA DE CONSULTA: 1/10/15.
- BUCHLOH Benjamin H.D., *Formalismo e Historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004.
- CANETTI Elias, *Masa y Poder*, Barcelona, Muchnik Editores, 1981,
- CONTRERAS, Lourdes, *Arte y cultura*, 4 de octubre de 2014, FUENTE:<http://www.forbes.com.mx/invertir-en-arte-un-refugio-para-el-capital/20/2/16>., FECHA DE CONSULTA: FEBRERO 2016.
- DE MICHELI MARIO, *Las vanguardias artísticas*, Madrid, Alianza Forma, 2002.
- DUCHAMP Marcel, *Escritos: Duchamp Du Signe*, Colección, Comunicación Visual, Barcelona, Gustavo Gill, 1978.
- _____, *Cartas sobre el arte 1916-1956*. Barcelona, Editorial Elba, 2010.
- FOSTER HAL, KAUSS ROSALINDA, *Arte desde 1900, modernismo, antimodernismo, posmodernismo*, Madrid, Akal, 2006.
- FOSTER HAL (comp.), *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1986.

- FRASE Jim Dine, The Art Story Modern Art Insight, *Pop Art*, <http://www.theartstory.org>
- FASSI Florencia, *Reflexiones filosóficas sobre el arte y la política en la obra de Guy Debord. Las creación artística como acto emancipatorio*, en Revista impresa Situaciones, no.2, 25 de agosto del 2012, Fuente: <http://situaciones.info/revista/reflexiones-filosoficas-sobre-arte-y-politica-en-la-obra-de-guy-debord-la-creacion-artistica-como-acto-emancipatorio/>. FECHA DE CONSULTA: 8/11/17
- FURIÓ Vicenc, *Sociología del arte*, Madrid, Cátedra, 2000.
- GUASH Anna Maria, *Los manifiestos del Arte Posmoderno*, Madrid, Akal, 2000
- GOMPERTZ WILLI, *¿Qué estás mirando?, 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*, Madrid, Taurus, 2013.
- LANG Karen Poe, *Sobre algunos temas en Walter Benjamin*, Universidad de Costa Rica Costa Rica, Revista de Ciencias Sociales, Ciencias Sociales 100: 2003 (II), Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15310005>, FECHA DE CONSULTA 9/11/17.
- LIPOVETSKY Gilles, *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1986.
- _____, *La felicidad paradójica: ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*, Anagrama, Barcelona, 2010.
- _____, *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*, Anagrama, Barcelona, 1987.
- _____, Serroy Jean, *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- LORCA Jorge, *Duchamp, la Ironía y el Retardo de Eros; consideraciones sobre cinismo contemporáneo*, en *Revista de Teoría del Arte*, Escuela de Posgrado, Facultad de Artes Universidad de Chile, Número 27, Enero-Junio, 2015.
- LUIS ALONSO FERNÁNDEZ, *Diseño de exposiciones, concepto instalación y montaje*, Museología y museografía, Grado en Historia del Arte – Uned , Alianza Forma, 2010.
- MARCADÉ BERNARD, *Marcel Duchamp: la vida a crédito*, Buenos Aires, Libros del Zorsal, 2008.
- MARCUSE Herbert, “*Cultura y Sociedad. Acerca del carácter afirmativo de la cultura*”, en PDF, Buenos Aires 1967.
- MINERA Maria, *Modernismo y digestión en Letras Libres* <http://www.letraslibres.com/mexico/modernismo-y-digestion,2006>, FECHA DE CONSULTA 10/11/17.
- MOSQUEDA Gabriela, *Cabello, comida y basura; ¿Qué es el arte povera?*, Fahrenheit magazine, 16 February, 2017, <http://fahrenheitmagazine.com/arte/cabello-comida-y-basura-que-es-el-arte-povera/>
- Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre *readymade* y espectáculo, Museo Nacional Centro de Arte, Reina Sofía, <http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/nuevos-realismos-1957-1962-estrategias-objeto-entre-readymade-espectaculo>

- PÉREZ RAMOS Arturo, *Globalización y neoliberalismo: ejes de la reconstrucción del Estado en el siglo XXI*, México, Plaza y Valdez, 2001.
- ROBINSON Julia, *Antes de que las actitudes se hicieran forma: los nuevos realismos, 1957-1962*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid,, 2010, Publicaciones,http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/4JR_es.pdf,
- RANCIEERE Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Bordesmanantial, 2010.
- RAMOS José Francisco, *Estética del pensamiento: la danza en el laberinto: meditación sobre el arte y la acción humana*, San Juan, Fundamentos, 2003.
- SANTCHES VASKES IRINA, *La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de la simulación total*. Departamento de Artes Visuales y Estética. Facultad de Artes Integradas, Universidad del Valle, Cali, Colombia. Agosto 2008.
- SLOTERDIJK Peter, *El desprecio de las masas: ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, Valencia, Pre-textos, 2009.
- The Art Story Modern Art Insight, Artist, *Arman*, <http://www.theartstory.org/artist-arman.htm>
- El Cultural, *La Mierda de artista alcanza un precio récord*, en Arte, 15/12/2016, Edición Digital, <http://www.elcultural.com/noticias/arte/La-Mierda-de-artista-alcanza-un-precio-record/10215>

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- Ayuntamiento de Málaga Exposición el Nuevo Realismo, Centre Prompidou, Málaga, 25 de Septiembre del 2016, <http://www.lanubeartistica.es/wp-content/uploads/2016/09/Exposicio%CC%81n-Nuevo-Realismo-Pompidou-Ma%CC%81laga.pdf>, Fecha de consulta: 12/10/17.
- Catalogue ART MACHINES MACHINE ART *The Museum turns into a production hall...*, From Tinguely to Damien Hirst, machines that produce their own art. An exhibition of the Museum Tinguely, Basel, and Schirn Kunsthalle Frankfurt, FROM MARCH 5 TO JUNE 29, 2008, <http://www.artaujourdhui.info/Taos/5616.html>
- Arnaz López Irene, *Yves Klein en Madrid. La fragua de un artista*, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo), Anales de Historia del Arte 2014, Vol. 24, N° Esp. Diciembre, 219-236 http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2014.v24.48702,

- BUCHLOH Benjamin H. D. , Publicación de la exposición: Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre *readymade* y espectáculo, *Formalismo e Historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Museo Nacional Centro de Arte, Reina Sofía, <http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/nuevos-realismos-1957-1962-estrategias-objeto-entre-readymade-espectaculo>, JUNIO-OCTUBRE 2010, Fecha de consulta: 29/10/17
- BAUDRILLARD Jean, *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2012.
- CAVIGLIA Marconi Alessandro, Crítica Social, Crítica Inmanente y Crítica Trascendente: La cuestión de la Crítica inmanente en la teoría crítica, en Revista Derecho & Sociedad No. 48 en PDF, Asociación civil. 18/12/16.
- GANGAS Bordons Teresa, *Instalados en los límites del arte: de tiburones, ballenas y calaveras*, en Critica Cl, Revista Latinoamericana de ensayo, Santiago de Chile, 06/2009, FECHA DE CONSULTA: 10/04/17, en <http://critica.cl/artes-visuales/instalados-en-los-limites-del-arte-de-tiburones-ballenas-y-calaveras>
- GARRIDO Juan, *El genoma del arte*, texto mostrado en la exposición en la Galería Hilario Galguera, México, 2015.
- GOETHE INSTITUT, Deutschland denk, Alemania Piensa. <http://www.goethe.de/wis/fut/prj/for/soz/es1214051.htm>, FECHA DE CONSULTA: 4/10/17.
- HEGEL, George W. Friedrich, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Mestas, 2003.
- HERNÁNDEZ García Beatriz, *Presencia de la estética PopArt en la publicidad*, Universidad de Valladolid, Segovia, 2014. FECHA DE CONSULTA: 3/4/17, <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/6122/1/TFG-N.132.pdf>
- MACCIUCI Raquel, *Autonomía del arte y compromiso en la obra de tres escritores españoles exiliados en la Argentina: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Rafael Alberti*, Tesis presentada para la obtención del grado de Doctora en Letras Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, FaHCE, Memoria Académica, Fecha de consulta: 18/08/17, <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.127/te.127.pdf>
- MAS DE ARTE CONTENIDOS DIGITALES, Madrid, <http://masdearte.com/movimientos/nuevo-realismo/>
- OTHÓN QUIROZ, "Arte, sociedad y sociología", en *Sociológica*, Universidad Autónoma Metropolitana, año 24, número 71, septiembre-diciembre, 2009.
- ONTAÑÓN Antonio, *La vanguardia no se rinde: Guy Debord y el Situacionismo*, en Revista impresa, Situaciones: *Revista de historia y crítica de las artes*, nº1, 2 de marzo del

2012, FUENTE: <http://situaciones.info/revista/la-vanguardia-no-se-rinde-guy-debord-y-el-situacionismo/>. FECHA DE CONSULTA: 3/3/16

ORTIZ Sergio, *Profunda atención*, obra de Ugarte Francisco, Galería Arredondo /Arozarena, México, 2015.

PAUL Marisol, *Nada nuevo bajo el sol*, Madrid, LID Editorial, 2014.

PAZ Octavio, *Apariencia desnuda*, La obra de Marcel Duchamp, Madrid, Alianza, 2008.

RAMOS José Francisco, *Estética del pensamiento: la danza en el laberinto: meditación sobre el arte y la acción humana*, San Juan, Fundamentos, 2004.

SANTA Marina Gabriel, LIMÓN MAURICIO, HERZOG WERNER, *Los justos desconocidos*, (de todas maneras cago), texto de la exposición en Galería Hilario Galguera, México, 2015.

The Art Story Modern Art Insight, *Artist, Arman*, <http://www.theartstory.org/artist-arman.htm>, Fecha de consulta: 13/10/17.

TUBELLA Patricia, Reportaje: arte, *El Arca de Hirst sale a subasta*, en El País. Londres 30 JUL 2008.
http://elpais.com/diario/2008/07/30/revistaverano/1217434901_850215.html

VINCENT Manuel, *El coleccionista como creador: Charles Saatchi creó el movimiento artístico "shock art" y descubrió a Demian Hirst*, en El País, Cultura, Mayo 2015, FECHA DE CONSULTA: 10/4/17
http://cultura.elpais.com/cultura/2015/05/25/actualidad/1432563286_992115.html