



Universidad de Guanajuato

División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Filosofía

CONCEPTO Y MATERIA EN LAS ARTES

-Descripción de obras visuales perdidas o nunca realizadas-

Tesis para obtener el grado de Maestro en Filosofía

Presenta:

Cecilia Gabriela Fuentes Urtaza

Director:

Dr. Benjamín Valdivia Magdaleno

Guanajuato, Gto., Noviembre de 2011

Agradezco a: Benjamín por su excepcional asesoría, a Mónica y Liliana por su lectura experta, a Mendivil y Francisco por sus comentarios en los avances, al énfasis puesto por el programa en los escritos y ponencias, a Fernando por sus juiciosas lecturas, recomendaciones e impulsos, a Adam por sus pláticas de carretera, a Oliver por el oído cansado, a la familia por el apoyo y la espera, a los consejos e ideas de Marevna y Manuel y a las sugerencias inadvertidas de muchos, muchos otros.

CONCEPTO Y MATERIA EN LAS ARTES

-Descripción de obras visuales perdidas o nunca realizadas-

ÍNDICE

Introducción.....	4
Capítulo 1: De la pre-vanguardia a la vanguardia: los conceptos de la ausencia.	
I. Lo desaparecido.....	10
II. El desocultamiento.....	13
III. La sensibilidad.....	18
IV. Lo inabarcable.....	20
V. Lo total... lo particular.....	23
VI. Lo que representa... lo presentado.....	27
VII. Lo híbrido inédito: la conquista de lo desconocido.....	31
VIII. La conquista de lo desconocido.....	41
IX. Percepción: la visión a priori y a posteriori de la comprensión visual.....	48
- Obras visuales actualmente existentes citadas en el cap. 1.....	58
Capítulo 2: Más concepto-menos materia.	
I. La forma no formada.....	60
II. La in-objetividad suprematista.....	69
III. Lo que de cosa tiene la obra.....	74
IV. Objetual/anti-objetual.....	77
V. La obra no hecha o de la posibilidad.....	103
- Obras visuales actualmente existentes (a veces parciales) citadas en el cap. 2.....	116
Capítulo 3: De lo que no puede ser visto: lo desaparecido/lo perdido	
I. Obras con existencia material que desaparecieron del espacio sensible.....	121
II. Apariencia efímera e imperdurabilidad del arte contemporáneo.....	133

III. El objeto perdido, deseo y añoranza perceptiva.....	156
- Obras visuales existentes y perdidas citadas en el cap. 3... ..	170
Epílogo sobre expresiones contemporáneas.....	173
- Citas visuales del epílogo.....	199
Bibliografía.....	203

CONCEPTO Y MATERIA EN LAS ARTES

-Descripción de obras visuales perdidas o nunca realizadas-

INTRODUCCIÓN

El objetivo perseguido por la investigación es poner en tela de juicio los alcances de propiedades estéticas en obras visuales sin realidad espacial o temporal alguna; es decir, carentes de recursos objetivos que les den el sustento físico para ser percibidas en el presente. En ocasiones son un ocultamiento que evade la actualidad perceptiva, una pretendida vitalización a un contenido privilegiado, una renuncia a la duración o un olvido al pasado que se desvanece. Estas características nos llevan a una larga reflexión filosófica, versada en la relación materia-concepto en las artes, cercana, a su vez, al dualismo sujeto-objeto por la asociación con lo racional y lo irracional. Debido a la complejidad del tema, el tratamiento propuesto se subordina a la necesaria fenomenicidad de la obra en su indispensable unión con los conceptos y elementos intangibles e indecibles que le dan forma. Asimismo, parte del supuesto de que la obra se anticipa a todos los esquemas perceptivos o teóricos; para ello, se hace una revisión de las nociones que han estructurado al arte a lo largo de su historia desde terminologías propias de la teoría, la filosofía y el arte mismo, haciendo especial énfasis en los momentos de creación, en las inclusiones poéticas y en las articulaciones que desde la ausencia conforman la presencia.

Tomando como hilo conductor las fundamentaciones que acompañan al ser y proceder de la obra de arte, se apelará a la indisoluble relación entre la materia y el concepto para el establecimiento de la reciprocidad estética; de esta forma, se articulará la inagotabilidad del arte en alguno de los pares reducidos y se propondrá a la materia como vínculo de apreciación conceptual. No obstante, enfrentando la estructura conceptiva y objetiva de la obra por el extrañamiento entre las ideas y los objetos apreciados, tal como ocurre a lo extenso del siglo XX, daremos cuenta de las nociones de desmaterialización e inmaterialidad (que aludirán, en principio, a un cambio de la noción referencial de la materia, después, a la minimización del espacio, a la legitimación del vacío como elemento

artístico, a la distracción no contemplativa o, finalmente, a la exclusión de la presencia en la fragilidad o evasión cósmica). Así, nos centraremos en las consideraciones contingentes del objeto de estudio y en la redefinición estética donde prima la experiencia, la cual es asumida en ausencia del objeto o frente a su precariedad, abriendo la noción hacia condiciones de posibilidad ajenas a las estructuras perceptivas y aparentes; permitiendo un discurso sobre las capacidades y prolongación de lo sensible sin objeto en presencia o más allá de la desaparición y el desvanecimiento objetivo.

Las consideraciones principales tienen como propósito dirigirse hacia la disposición estética de lo ausente que se actualiza y reactualiza, cuando éste mezcla los rasgos de lo inteligible y lo sensible, de lo objetivo y lo subjetivo. Es la consideración de las omisiones físicas con rastros presentes, es la ausencia como propiedad de un presente que actualiza y es la concepción estética en presencia y en ausencia de percepto. Sin embargo, es también la condición objetiva de las obras pese a su desaparición y la autonomía artística de la apariencia pragmática. Para acceder a ellas, el estudio explora críticamente tres formas básicas que matizan la ausencia, algunas, en instancia de simple fuga de presencia, otras, en modalidad extra-artística, configuradoras de pretensiones y escenarios diversos. Para las primeras, las *obras desaparecidas* (de pretensión perdurable que sucumbieron materialmente al paso del tiempo); para las segundas, las *obras perdidas* (con tiempo de consideración existencial que acaban por desintegrarse en su propia representación) y las *nunca realizadas* (que prescinden de una causa configurativa, desisten de la realización o, directamente, omiten lo artístico).

El subtítulo que acompaña a *Concepto y materia en las artes*, responde a una sugerente nota que aparece en el ensayo *Dos hipótesis sobre la muerte del arte* de 1963¹ donde Umberto Eco –junto con Nanni Balestrini–, baraja la posibilidad de describir cuidadosa y meticulosamente siete poesías inexistentes, explicando de tal forma sus significados y estructuras, que hicieran innecesaria su real existencia o incapacitara al lector para su placentero encuentro, tentativa que llevaría por nombre “Descripción de siete poesías

¹ Véase: ECO Umberto, “Dos hipótesis sobre la muerte del arte”, en *La definición del arte*, Destino, España, p. 267.

perdidas o nunca escritas” y que fuera finalmente abdicada por las consecuencias terribles que el juego acarrearía; pero tentativa que ayuda a su coautor, a formular la prevalencia sobre el problema de poética gestada entre sus contemporáneos, en detrimento del interés por la obra concreta. Ahora bien, cuando en el presente subtítulo se ha trastocado la disciplina artística y se ha prescindido de la limitada numeración, nos centramos ya no en lúgubres suposiciones, sino en un estado de cosas con diferentes lecturas, dando a las obras perdidas y no hechas competencia de relato desde sus capacidades poéticas.

Entonces, partiendo de la asociación/disociación materia-concepto en revisión cronológica, con sus respectivas implicaciones teóricas y prácticas, se hará un extenso análisis de las obras visuales que no pueden ser vistas en tres de sus modalidades; inicialmente, abarcando aquellas que, en defecto de obra, se consolidaron como proyectos o procesos que nunca fueron realizados y se quedaron en proporciones mentales, a saber, las no formadas o inoperativas (caso del *ready-made*), las de proyecto operativo o intención no resuelta (caso del desplazamiento del objeto procesual), las de la posibilidad del no o poética de omisión (caso del ultra/conceptualismo); seguidas del análisis de las obras que tuvieron una existencia material y desaparecieron del espacio sensible en consolidación de obras desaparecidas; considerando por último a aquellas que hacen alusión al fenómeno de apariencia efímera e imperdurabilidad del arte contemporáneo, con sustitución de reliquia y en articulación de la obra perdida.

En el capítulo primero se hace una revisión de participación contextual entre las particularidades cognitivo (intelectuales) y prácticas (técnicas) que se gestan desde el Renacimiento hasta las rupturas vanguardistas. En consideración a los trazos y disensos del historial artístico, se muestra, inicialmente, la representación como contenedor de ausencias y, finalmente, la ausencia de representación como fundación de la presencia; para ello, se relata el transcurrir de las diferencias entre las artes heredadas y las artes vanguardistas; las primeras culminando en el post-impresionismo, cuyo sistema teórico se basa en una certeza de visión que asume la unidad afirmativa forma-contenido de lectura tradicional, para representar la realidad incursionando en elementos no sensibles operantes al interior del espacio-obra (contenido, expresión, significación). Las artes vanguardistas, por su parte, y

en pugna de autonomía, se enfrentarán al fracaso de la unidad teórica, a las variaciones de la realidad y a la fracción del tiempo en lo sensible, haciendo, de la obra, una presentación con severas imbricaciones temporales que modularán distintas formas del percibir.

Desde la perspectiva expuesta en el primer apartado, comenzará a profundizarse con el tema central dividido por sus modalidades; así, el capítulo segundo tiene como objetivo diseccionar a la *obra nunca realizada* o no hecha como esquema de posibilidad y los acercamientos generales que, en pretendida restitución del concepto, comienzan a mermar las cualidades físicas de la pieza, dando tratamiento desde las observaciones del *ready-made* al conceptualismo; para el recurso dadaísta, se analizará la eliminación y clausura metódica a través de la forma sin conformación, compartiendo evasiones retinales con la forma in-objetiva suprematista de codificación metodológica o técnica. Al ser, hasta aquí, la conformación de la obra una atributo existente en su formulación o crítica, se entabla un diálogo con lo que de cosa tiene la obra desde premisas heideggerianas, dando ubicación al personaje conformador y perceptor en la presencia que se funda y desoculta desde la coseidad; elementos teóricamente instaurados, que comienzan a disociarse de las prácticas artísticas de mitad del siglo.

La condición existencial del objeto artístico será cuestionada por las permutas estéticas y artísticas de los años sesenta. Para el análisis, las producciones postvanguardistas serán divididas en dos tendencias básicas: la objetiva de interés productivo, relacionada con los requisitos procedimentales de la materia y, la subjetiva, de interés receptivo, referida a las influencias y organización sensorial. Aquí, el desplazamiento del objeto, o bien, el acercamiento a la inmaterialidad, se verá provisto de: a) una exhaustiva creación de procedimientos, b) una reivindicación del comportamiento subjetivo que pretende afirmar la condición conceptual del arte. La noción de *concepto* será sometida a examen desde la comprensión conceptual del término (preocupación de la tendencia sintética-procesual) y la comprensión de representación del pensamiento (preocupación de la tendencia analítico-lingüística); lo fundamental será la escisión de determinación entre materia-concepto, el desaforado interés por la actividad intelectual o gestual de las poéticas y las connotaciones sobre la ausencia que harán referencia al carácter inactivo de un proceso pasado o del

lenguaje constituido en su desaparición. La posibilidad, por último, será vista desde su apartado intencional dentro del proceso creativo, en sumisión al boceto inacabado; o bien, desde la contingencia que imprime cierto valor ante la imposibilidad de creación.

El capítulo tercero plantea la insuficiencia sensorial para ver obras no presentes en la realidad. Su objetivo es explorar los matices del tiempo en las obras del pasado que sucumbieron en apariencia y en las obras efímeras de carácter imperdurable. Para las primeras, consideradas depósitos de experiencia latente donde el percepto desvanece, habrá una búsqueda de contención temporal al interior de la obra que se propone perdurable, es decir, una remisión constante al proceso poético, por ello, prolongada en actualizaciones objetivas por el potenciamiento de la memoria y la imaginación. Para las segundas, se pone en juego la breve presencia de la contemplación dentro de la relación compleja creación/destrucción; motivo por el cual se recurrirá a dos distinciones básicas: a) el efímero de duración que se asocia a la desintegración y está emparentado a la muerte que reitera, a lo póstumo; b) el efímero de flujo que renace y se restituye en la potencia de vida, en el esplendor del futuro.

Para el ambiguo análisis de lo efímero se hará una revisión desde la actividad vanguardista, poniendo especial énfasis en la producción de post-vanguardia y abarcando hasta la apropiación de los años ochenta. Entre otras cosas, para el efímero de muerte o esquema de pérdida se dará cabida a la modalidad del *objeto ausente* en su relato testimonial de reliquia y a su articulación de percepto sin consideración material o conceptual alguna. Hacia la última parte de la estructura capitular se mostrará la relación entre: *el objeto perdido* y el deseo de carencia o seducción y *el objeto desaparecido* y el deseo de ausencia o añoranza perceptiva, reivindicando, éste último, el acto de creación y la dualidad entre los elementos de realidad y virtualidad puestos en diálogo en el transcurso del escrito entero.

El epílogo que cierra esta tesis es una tentativa de acercamiento a la desconcertante noción de lo contemporáneo y al problema de la indiscernibilidad de lo artístico; en él, abarcando de los años ochenta a nuestros días, se muestra el discurrir de las terminologías excedentes sobre lo simbólico, en intento de datación cronológica para la ampliada cultura visual y las

distintas alternativas de reflexión sobre las condiciones espaciales y temporales de la obra. En este apartado, entre las sugerencias establecidas, se instituirá el estatus condicional o evaluativo de la obra de arte que particulariza su campo de estudio, dando apertura a lo post-artístico y, con ello, a la consecuente revisión de teorías de pluralismo y diversificación (multiculturalismo, poscolonialismo, estudios visuales), en consideración a la intervención cultural y de estilos de vida para las prácticas simbólicas, mostrando las reivindicaciones materiales de los contenidos contemporáneos y dando continuidad a la asociación material-concepto.

En observaciones generales, dos elementos serán asociados a la producción contemporánea: la investigación y el archivo, condicionantes contextuales y parergon, en la mayoría de los casos, que situaran una particular asimilación de la experiencia temporal y espacial, sobre todo de ésta última, que será explorada desde vinculaciones técnicas o aleaciones virtuales (intervención del sitio, prácticas inter-textuales), en juego de aparición-desaparición. De manera conclusiva se hace una revisión de la reciprocidad objeto-sujeto para la reflexión estética y se analizarán las búsquedas que pretenden emanciparse de ella; sea por cuestionamientos de validez categorial o exploraciones a preocupaciones extra-artísticas: lo político, lo social, lo histórico, etc., planteando, así mismo, la habilitación de prácticas periféricas de suficiencia artística y estética, inmersas en las dinámicas de transformaciones receptivas para la sensibilidad y para la comprensión de los juicios sobre lo sensible.

Capítulo 1. De la pre-vanguardia a la vanguardia: los conceptos de la ausencia.

En este primer apartado, en el afán de dilucidar la estrecha relación de la unidad materia-concepto en las artes visuales, nos hemos dado a la tarea de exponer una serie de conceptos recurrentes en la historia del arte como parte de su estructuración; primero, tomando como hilo conductor el establecimiento de una homologación en el espacio de la representatividad o de certeza de visión, desde las producciones renacentistas hasta el post-impresionismo, cuyas equivalencias son regidas por una serie de propiedades que buscarán la unificación de la totalidad, incluso, en sus característicos rasgos diferenciados. Seguido, a continuación, de la multiplicidad del espacio de la presentación, de secuencia temporal, con la modificación de los recursos poéticos y las formas del percibir vanguardistas, cuyas peculiaridades versarán en la emancipación autónoma de la tradición, la fractura de la realidad, la innovación, los sacrificios técnicos y la vitalidad. Articulación que se acerca a las principales concepciones filosóficas, teóricas y artísticas que exaltan elementos intangibles, abstractos o conceptuales en el entorno de las artes visuales, para preparar el estado de la cuestión; a saber, los alcances estéticos de obras perdidas o nunca realizadas.

I. Lo desaparecido.

“Toda obra de arte es hija de su tiempo”² es la afirmación con la que Wassily Kandinsky iniciará en 1911 la disertación intitulada *Sobre lo espiritual en el arte*, para denotar la brecha entre el pasado y el presente de la producción artística; asumiendo ello, podremos advertir que los estudios estéticos realizados sobre el arte y desde él, estén condicionados por un universo de configuraciones insustituibles de la individualidad que preservan sus impulsos inherentes de cambio y renovación; de ahí también la serie de categorizaciones conceptuales que han tenido lugar a través de su historia y la imposibilidad de ignorar las grandes diferencias y aportaciones de una corriente y otra. No obstante, existirá un quiebre

² KANDINSKY Wassily, *Sobre lo espiritual en el arte*, p. 7.

fundamental para diferenciar las hoy llamadas artes heredadas -caracterizadas primordialmente por la pintura y luego por la escultura y la gráfica, cuya base definía al ser del arte como cosa representativa-; de las vanguardias artísticas, que mostrarían una apertura hacia el 'estado de presentación',³ recreando una aparente pérdida de la unidad tradicional debido al enfrentamiento con el modelo frustrado de la certidumbre racional moderna. Partimos, pues, de concebir una división teórica de enunciaciones particulares correspondientes, por un lado, al ámbito de la totalidad culminado con el post-impressionismo y, por otro, al de la fragmentación, iniciado con los ismos del siglo XX.

Sin duda, al asumir la singularidad de las artes visuales, será indispensable reconocer en ellas su propiedad fenoménica; es decir, el estado de apariencia que involucra el aspecto tangible de la memoria cultural y que aun en la desintegración conserva cierto carácter objetivo. Esto es, que debido a su estructuración debemos reconocer una paradoja vital en el estudio de las obras, por un lado implicando la apreciación de objetos visibles que pueden llegar a caracterizarse por sus elementos ausentes, como es el caso de la *Venus de Milo* y sus carentes brazos o la *Victoria de Samotracia* con cabeza faltante; y por otro, la inclusión de obras no visibles, o mejor dicho, aquellos objetos ya desaparecidos del espacio sensible que se nos muestran a manera de cosas sólo parcialmente imaginadas para la memoria, la percepción y la interpretación. Remitámonos por ejemplo a la estatua de *Zeus en Olimpia* o al *Coloso de Rodas*, piezas vedadas para la vista pero que fueron completa y materialmente existentes siendo, además, asombrosos objetos anhelados para la aprehensión visual como productos de deleite. Aun dentro de la visualidad, al arte no le es ajeno lo oculto y le compete lo fenoménico en su perdurabilidad e imperdurabilidad.

Ya en sus *Lecciones sobre la estética* dice Hegel, que teniendo lo empírico como punto de partida para el tratamiento del arte: "el primer requisito es la familiaridad directa con el inmenso dominio de las obras de arte individuales, antiguas o recientes, obras de arte que

³ Presentación en tanto que ya no se parte de la realidad, sino de una realidad indirecta. En: STREMMEL Kerstin, *Realismo*, Taschen. O bien, en analogía con el estado de presencia o virtualidad en tanto alteración perceptual del previo estado de cosa (Heidegger), donde sólo se re-presentan los objetos que antes se hacían. En: VALDIVIA Benjamín, *Los objetos Meta-artísticos*, Azafrán y Cinabrio. Término ampliamente abordado antes de la configuración vanguardista en: *VI. Lo que representa... lo presentado*, dentro de este capítulo.

en parte ya han desaparecido de la realidad efectiva, en parte pertenecen a países o continentes remotos, y de cuya contemplación nos ha privado la inclemencia del destino”,⁴ motivo de erudición por supuesto, que implicará memoria de conocimiento e imaginación de retención para acatar su presencia y comparación. Debido a sus implicaciones teóricas, para comprender los alcances estéticos de las obras no materializadas o perdidas dentro de terrenos artísticos visuales, consideramos fundamental hacer una revisión de los esquemas de la tradición en lo concerniente a la participación de la materia y el concepto como unidad afirmativa que organiza a la obra de arte; esto es: los elementos de forma, que se establecen como la objetivación material del pensamiento; y los de contenido, que se forjan en un universo cultural concreto y reúnen la comprensión mental del artista; exaltando -por supuesto- aquellos recursos no visibles en el espacio de la representatividad que, tal como podemos entenderla a partir de ahora, se referirá al principio de verdad otorgado por la referencia directa con lo representado.

Siendo así, será conveniente hacer una cuidadosa observación de los postulados plásticos que recrean una traducción física de la realidad (modos y maneras del uso material), y simultáneamente dan cabida a elementos inadvertidamente no sensibles (sentimientos, situaciones y acontecimientos determinados de significación y vitalidad interna), propiciados por la unidad forma–contenido. Excluyamos de nuestro estudio, entonces, la mera imitación de estereotipos griegos y la típica formalidad artesanal del Medioevo, pudiendo atribuir al humanismo renacentista la primicia de la libertad artística; esto es, la aceptación de la imaginación como una herramienta estética expresada plenamente por la habilidad creadora y la visión de una obra de arte independiente; es decir, ya no como una mimesis utilitaria o el medio para entender una cosmogonía, los textos mismos sobre la obra dejarán atrás la mera aplicación de los materiales a modo de recetario y fungirán como serias teorías estéticas.

II. El desocultamiento

⁴ HEGEL G.W.F., *Lecciones sobre la estética*, Akal, p. 16.

Un tanto adelantado a su tiempo y refiriéndose a la disciplina de su interés dirá Cennino Cennini: “Es éste un arte que se llama pintar, en el que conviene tener fantasía y destreza de mano, para captar cosas nunca vistas, haciéndolas parecer naturales y apresándolas con la mano, consiguiendo así que sea aquello que no es”.⁵ La acepción de Cennini concibe una representatividad que se conforma con la apariencia de la realidad y que a su vez, está posibilitada para mostrar cualquier elemento hecho con naturalidad; formulando así la indispensable unión de las facultades técnicas y fantásticas, remitiéndonos a los postulados neoplatónicos que exaltan la intención de trascender la apariencia a través de las cualidades formales necesarias; recordemos que en esa época el principio de la belleza está íntimamente ligado con el ordenamiento geométrico y armónico extraído de proporciones exactas determinadas matemáticamente; baste mencionar la serie de Fibonacci o la proporción áurea considerablemente empleadas en el siglo XIII; o bien, la búsqueda de la experiencia que se emula de la naturaleza y la concepción de la perdurabilidad para la forma sublime.⁶

Basado en los ideales de Alberti,⁷ el *Tratado de Pintura* de Leonardo Da Vinci hará una esmerada apología de la disciplina en contra de cualquier relación con el trabajo gremial mecánico, atenderá las facultades de la visualidad y considerará al ojo el mejor de los sentidos por su comunicación inmediata y universal; las particularidades cognitivo-prácticas de la pintura serán de interés esencial para él, incluyendo entre sus cualidades: la singularidad para unificar los más variados motivos susceptibles a la expresión, con la belleza de múltiples formas y la instantaneidad o inmediatez aprehensiva de una imagen producto de la invención; postulando que la pintura es comprendida como una totalidad en

⁵ CENNINI Cennino, *El libro del Arte*, p. 12.

⁶ Escrito en su manual, Cennini recomienda reiteradamente seguir las precauciones necesarias para seleccionar los soportes correctos y prever las modificaciones propias del material fomentando la perduración de la obra, la duración estaba ligada a la habilidad experimental y a la calidad de la forma que prolonga el contenido en el tiempo. Diría por ejemplo: “El cinabrio no se lleva bien con el aire y pasando el tiempo se ennegrece,... lo mismo el blanco de plomo”, “sólo haz uso de materiales que duren siempre”.

⁷ El arquitecto Alberti (1404 - 1472) se instituirá como el primer tratadista del clasicismo con sus obras: *De statua*, *Elementa picturae* y *De pictura*, realizados entre 1434 y 1436, Alberti racionaliza el juicio del gusto identificando lo bello con lo perfecto en un orden interno de creación.

el acto mismo de la contemplación y constituye -al instante- la belleza armónica, a manera de actividad única regida por la participación de la invención y la medida. Apartándose de la rigidez técnica, al arte le será atribuido un origen intelectual que simultáneamente permeará lo visible y lo invisible, en palabras de Leonardo: “la pintura que es primero en la mente de su fabulador, no puede alcanzar su perfección sin la operación manual... es tinieblas, luces, color, cuerpo, figura, posición, distancia, proximidad, movimiento y reposo... cosa que se comprende (mente) y contempla”.⁸ Para sustentar la racionalidad pictórica en su debida relación manual, Leonardo manifestará sus complejas añadiduras como elementos preconcebidos por el ingenio, usando así la perspectiva como fundamento de la unidad: “lo que en la pintura parece cosa de milagro: ¡Que las cosas intangibles parezcan tangibles, prominentes las cosas planas, lejanas las cosas próximas!”.⁹ El método discursivo de Da Vinci cobrará forma, con la simulación de la naturaleza en el ojo.

Fundamentando esta simulación, habremos de acotar la perspectiva central como esa herramienta racional de la representación elaborada por los intereses teóricos de la época; esa forma del mirar que supone un solo ojo inmóvil y realiza `adecuadas´ construcciones geométricas sobre un espacio unitario que comprende la diversidad; formalmente, establece en el plano una pirámide visual como punto central; conceptualmente, abstrae la realidad en discrepancia con la imagen retínica por lo infinito, constante y homogéneo. Si como Erwin Panofsky pensamos lo perspectivo simbólicamente, nos situamos en el espacio ilusorio donde el contenido se liga a un signo sensible; dice Panofsky: “la finitud del cuadro pone de manifiesto la infinitud y continuidad del espacio”.¹⁰ Con el uso de la perspectiva, podemos situar la espacialidad del arte y mas allá de sus repercusiones históricas,¹¹ centrarnos en la conquista de determinantes estéticas; así puede, dice Panofsky:

⁸ DA VINCI Leonardo, *Tratado de Pintura*, p. 36.

⁹ *Ibid.*, p. 79.

¹⁰ PANOFSKY Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, p. 42.

¹¹ Tal como nos explica Panofsky para cimentar la importancia del recurso perspectivo en la obra citada: “El Renacimiento había conseguido racionalizar totalmente en el plano matemático la imagen del espacio que con anterioridad había sido unificada estéticamente mediante... una progresiva abstracción de su estructura psicofisiológica y mediante la refutación de la autoridad de los antiguos. Conseguía así lo que hasta entonces no había sido posible, esto es: una construcción espacial unitaria y no contradictoria, de extensión infinita (en el ámbito de la dirección de la mirada), en la cual los cuerpos y los intervalos constituidos por el espacio vacío se hallasen unidos según determinadas leyes al *corpus generaliter sumptum*”. (PANOFSKY, p. 46)

Ser concebida como un triunfo del distanciante y objetivante sentido de la realidad, o como un triunfo de la voluntad de poder humana por anular las distancias; o bien como la consolidación y sistematización del mundo externo; o, finalmente, como la expansión de la esfera del yo: por eso la reflexión artística tuvo siempre que replantearse en qué sentido debía utilizar este método ambivalente.¹²

Para la realidad renacentista, la influyente naturaleza debía ser representada -en el cuadro- desde el espacio rigurosamente integrado, que racionalizará la imagen en lo matemático y que refutara la autoridad de lo planimétrico; espacio ventana que multiplicara los planos objetivamente correctos de la naturaleza material conjuntándolos y que, al mismo tiempo, fuese fundamento de la unidad, fundamento del hombre que se sitúa ante el mundo y que manifiesta su realidad; de allí, que el problema plástico evidente fuese el efecto de lo profundo y la disposición de su distribución ilusoria. Para Arnheim, el método perspectivo será independiente de las idiosincrasias de la vista y la mano del dibujante; es decir, será una compleja pre-fabricación racional. Por su parte, Gilles Deleuze,¹³ presentará a la línea que no traza ningún tipo de contorno, como la línea manual que al ojo le cuesta seguir -dentro, por supuesto- de un horizonte visual; por ello, ubicará a la perspectiva en sí misma, como el espacio óptico imbricado de severas referencias táctiles de profundidad, por tanto, más que una mano liberada del ojo, el espacio del cuadro clásico, sería un espacio táctil-óptico; significando esto, una mano que imaginariamente sigue las directivas del ojo, como en coordenadas espaciales de la figura subordinada a la luz.

Para explicar ello, cabrá centrarnos en la escisión de los planos perspectivos renacentistas que pretenden generar un volumen, desde la distinción de un primer plano cercano que determinará el segundo (y los subsecuentes) como alejamiento; es decir, un fondo que será determinado y fugado en función de una forma y un ritmo predominante. Pese a la escisión de planos mencionados, para solucionar los requisitos de la unidad, Deleuze verá en el espacio táctil-óptico del Renacimiento, más que un trazo que esfuma los contornos, una línea que engloba el conjunto de la forma, que envuelve e integra, una línea que él denominará 'línea colectiva' y que querrá conjuntar una forma integral reforzada en las

¹² *Ibid.*, p. 49.

¹³ Ver: DELEUZE Gilles, *Pintura –el concepto de diagrama-*, Cactus, Buenos Aires, 2008. Curso dictado por el autor en la Universidad de Vincennes, entre el 31 de marzo y el 2 de junio de 1981.

luces y las sombras. Por tanto, un espacio volumen de esencia orgánica que se unifica, justo en el momento, donde fluye y se armoniza el conjunto, donde todo se encadena, donde las partes diferenciadas y diversas confluyen. Espacio táctil-óptico entonces, como si la mano confirmara lo que el ojo ve, orgánico, en tanto colectivo, producto de esa línea colectiva que continúa sin irrupción -a veces virtual- sobre la forma curva en el límite de las formas.

Para entender a plenitud aquellos elementos que refuerzan el espacio profundo y más aún, la contradicción que implicará -no la comprensión de la densidad de la tela- sino la plena volumetría en un soporte plano, será conveniente asumir el tratamiento de esa materia a profundizar también desde la luminosidad, donde un fondo blanco o claro a manera de capa y punto de partida, podrá casi transparentarse y confirmar la luz; o bien, ser saturado por el color para producir las sombras, para velar la luz; fondo blando que permitirá un bosquejo bien determinado... prefabricado y preformado, marcando las pautas para una disección unificada por los desvanecimientos o la línea envolvente, es decir, espacio que precede a los elementos pictóricos que serán colocados por una asignación constructiva; para Deleuze, es la muestra de tres tiempos calmos en el diagrama de renacimiento: el fondo blanco, el bosquejo y la posición de los colores sobre el fondo, enlazando el proceso pre-pictórico a un reclamo de la duración, al tiempo también unitario del presente absoluto.

Los estudios sobre las configuraciones físicas retinianas que podrían parecernos aún mecanismos de una asidua formalidad, están íntimamente ligados a todos aquellos otros elementos que de suma no llegan a verse, pero permean la totalidad armónica que será el fin último de la instantaneidad visual; es decir, la alteridad. Por ejemplo, Leonardo planteará la comprensión anatómica del desnudo perfectamente delimitado bajo el manto que cae, la intromisión del blanco como ausencia absoluta de color que tomará la tonalidad de los objetos coloridos que lo envuelven, la inexistencia de los contornos como límites de los cuerpos generando un ambiente etéreo a través del *sfumato*; o bien, la descripción de las furias de la naturaleza: la tempestad, el diluvio, la batalla, la noche, acciones todas indescriptibles por sí mismas que no cobrarán presencia sino por las actitudes de lo presente. Ante cualquier reproche de intangible dirá: “por sí sólo no ha de ser en el aire

visto el viento... sino tan sólo el movimiento de las cosas que con él arrastra, vemos en el aire”.¹⁴

Tal como hemos visto, los elementos técnicos son vitales para las construcciones plásticas de Cennini o Da Vinci y se aprecian en el resto de manuales que se habían efectuado hasta el momento;¹⁵ sin embargo, la técnica era importante porque estaba unida a la totalidad simultánea de la pieza, la forma era un enlace preciso con el discurso y éste, a su vez, era un móvil de expresión; se diría que las normas y sus rupturas propiciaban y enriquecían una especie de homologación entre el pensamiento y su materialización; sería más -en términos de Jorge Juanes-, una construcción plástica del “desocultamiento de lo insondable”¹⁶ y con ello, la realidad plena de la comprensión del ‘Universo’ como lo ‘Uno-diverso’ griego. Para entender en sentido pleno la unidad de la completitud, a sabiendas que la belleza es la categoría estética por excelencia del *quattrocento*, baste expresar las palabras de Bayer: “la belleza se logra cuando se siente que todo cambio resultaría nocivo”,¹⁷ de allí que cada recurso desde el principio hasta el fin tiene -reflexivamente-, una razón de ser.

Si recapitulamos directamente tendremos que decir que, desde el Renacimiento, la técnica era un medio indispensable para llegar a materializar la idea, pero en sí misma no tendría una trascendencia mayor al virtuosismo para la correcta discursividad; de hecho estaría desvirtuada por su relación con el artesanado siempre en alcance de la perfección por la constante repetición. El arte querría hacer algo novedoso, vasto en sentido, forma, formalidad y expresividad. Para ello, buscaría siempre los medios más adecuados, en éste momento como una relativización de la totalidad a través de la influyente naturaleza y su

¹⁴ DA VINCI Leonardo, *Tratado de Pintura*, p. 418.

¹⁵ Quizá resulte ilustrativo el gracioso pasaje que Giorgio Vasari cuenta, a propósito de la estatua de bronce del Papa Julio hecha por Buonarroti: “acudió a verla el Francia, pintor y orfebre... mucho se asombró de ver el artificio de Miguel Ángel, y cuando éste le preguntó qué le parecía la estatua, respondió que se trataba de un vaciado muy bello. Entendió Miguel Ángel que alababa más el bronce que el artificio, y lleno de desdén y de cólera le obsequió con esta respuesta: ‘Andad al burdel, el Cossa y tú, que en cuanto al arte sois dos solemnísimos asnos’. Ver: VASARI Giorgio, *Miguel Ángel Buonarroti, Florentino (texto de 1550)*, Acantilado, Barcelona, 2007, pp. 29–30.

¹⁶ JUANES Jorge, *Leonardo Da Vinci –Pintura y sabiduría hermética-*, p. 17.

¹⁷ BAYER Raymond, *Historia de la Estética*, p. 105.

cabal representación, que implicaría, incluso, la recreación de elementos imaginarios verosímilmente trazados.

III. La sensibilidad.

En efecto, la relación de lo mensurable con lo inmensurable es la cualidad distintiva de las producciones clásicas y éstas, podrían ser trazadas en términos de cosmicidad, de abismo y avanzada idealidad, por lo menos en torno a las diferencias que serán aportadas con el pasar del siglo; para el XVI y XVII, las estructuras materiales y los planos fondeados de color tenderán a la exaltación de la luz, desde el espesamiento y oscurecimiento de las capas interiores para propiciar las degradaciones de las gamas e iluminaciones últimas, hasta la discontinuidad de las líneas para recrear las formas. En este efecto, habrá una especie de reivindicación pagana hacia la carnalidad sensible, o bien, el protagonismo de la retina como evidencia; en transición, pensemos en los contrastados colores y luminosidad exhaustiva de la pintura flamenca, con Van Eyck o el Bosco; pensemos -avanzado el tiempo- en el Greco y sus exaltadas figuras que se volatilizan y escapan ascendentemente a la vista, en las robustas carnalidades de Rubens o en los intrincados ambientes de Velázquez, que a través de imágenes complejas, parecieran que nunca acaban de verse; ejemplos todos, de una exigencia a la visibilidad.

De allí que la cultura racionalista del siglo XVII parezca de pronto un cúmulo de cánones académicos trazados en la superficie, más aún cuando se trata de exaltar los elementos no-visibles de la unidad forma-contenido bajo una rígida concepción de la verdad, presente en la naturaleza como eso que efectivamente está visible frente a nosotros; es decir, donde la razón es entendida como un instrumento de evidencia a través del orden y la regla, y donde cualquier expresión que se relacione con ciertos elementos de inestabilidad son enlazados con una suerte de inferioridad implícita, sea la sensibilidad o la complejidad expresiva. No obstante, y más allá de cualquier intención que pudiera ser correctiva moralmente, el arte del siglo XVII pertenecía al terreno del gusto... del deleite; y por ello era imprescindible transmitir lo múltiple a lo uno.

Esta concepción objetiva de la belleza explotaría la espontaneidad de los sentidos en tanto apariencias, reflejando la razón en leyes formales al momento de la producción artística; pero también por una creación vital interior que, en conjunto, generaría la aplicación práctica de las ideas, era la parte de espiritualidad como humanidad en significación, que promulgaría por una materia en movimiento generada en cierta porción para el placer sensual. De allí, que podamos hablar de un siglo estrictamente representativo, pero con una adaptación de la concepción de verdad a la de verosimilitud en la esfera artística, como principio también racional impregnado de memoria e idea. La unidad afirmativa, pues, quedará categorizada con la verosimilitud extraída de un mundo logocéntrico, dónde es justo el pensar del hombre, el que accede a la esencialidad del universo.

Dentro de la producción artística, el pensar sensible deviene en pureza óptica, en esa concentración visual (ya no manual) que se interesa poco por la perspectiva y las apariencias volumétricas de herencia escultórica y arquitectónica, a cambio de la explotación del color como recurso propiamente pictórico; prioridad plástica colorista - vamos- que tiene como posibilitador las ventajas del óleo, en su permisividad a la yuxtaposición de trazos, de aplicación de transparencias o veladuras, de mixtura técnica para generar brillos y fusiones tonales; y tiene como intención final, lograr el efecto de la carnación, o la más verosímil representación de la carnalidad corporal. Al mismo tiempo, la reivindicación de la retina se situará en el panorama de la luz verosímil, dejando detrás el tenebrismo, como falsedad atmosférica y prefabricada de la luz,¹⁸ por la solución de los altos contrastes claroscuroscistas propiciados por puntos de iluminación real.

La gran peculiaridad en la estética del siglo XVII no implicaría una ruptura de la forma y el contenido, los instrumentos de objetivación y las ideas aplicadas se encontrarían en perfecta unidad; sin embargo el quiebre entre la previa línea cartesiana y sus objeciones dirigirán la atención hacia los alcances de la disciplina durante el siglo siguiente. Podemos entender

¹⁸ A propósito de Francisco de Zurbarán, explica Jorge Juanes: “El tenebrismo... es la consitución de una atmósfera propia para propiciar la excentricidad del creyente, una atmósfera que favorece la preparación del mundo existente para acceder a un diálogo con la divinidad” (JUANES Jorge, *Territorios del Arte Contemporáneo*, p. 77)

dicho antagonismo a través de éstas definiciones de la sensibilidad. Para Denis Diderot, desde la ilustración, la sensibilidad sería:

Esa disposición compañera de la debilidad de los órganos, consecuencia de la movilidad del diafragma, de la vivacidad de la imaginación, de la delicadeza de los nervios, que inclina a compadecer, a estremecerse, a admirar, a temer, a turbarse, a llorar, a desmayarse, a socorrer, a huir, a gritar, a perder la razón, a exagerar, a despreciar, a desdeñar, a no tener ninguna idea precisa de lo verdadero, lo bueno y lo bello, a ser injusto, a ser loco.¹⁹

Mientras que en la postura empirista de David Hume: “*feeling* es la viva y emotiva convicción de la existencia de un objeto”.²⁰

Entre estas líneas de pensamiento divergentes se abrirá paso el problema del gusto, no ya como una facultad del entendimiento que reconoce la proporción armónica de los objetos, sino como una nueva concepción de la sensibilidad y la belleza desde el sujeto apreciador que se enfrenta a la materia. La percepción de las cualidades de los objetos, será seguida por las ideas y la emoción, que configuran al objeto de deseo y placer... al arte. Así comienza a fraguarse una disciplina estética, que al partir de la apreciación del sujeto pondrá a discusión la universalidad del gusto y su juicio, la comprensión de una naturaleza modélica alejada de la regularidad y la regulación, bajo la comprensión de una belleza gozosa en su simpleza y contención, más la apertura a lo inabarcable sublime, a lo insondable; mostrándonos así una nueva acepción del sentimiento como los ‘temples del ánimo’ kantianos.

IV. Lo inabarcable.

Como precedente y ante la formulación de los límites del mundo cognoscible, el gusto será comprendido como una idea de base común a todo ser humano, bajo un principio

¹⁹ DIDEROT Denis, *Paradoja sobre el comediante*, p. 83.

²⁰ HUME David, *Tratado de la naturaleza humana*, p. 38.

relativista acotado por la predisposición del sujeto que percibe; así expuesto por Edmund Burke:

En conjunto, creo que lo que llamamos gusto, en su acepción más general, no es una idea simple, sino en parte hecha de una percepción de los placeres primarios de los sentidos, de los placeres secundarios de la imaginación, y de las conclusiones de la facultad de razonar, acerca de diversas relaciones de éstas, y acerca de las pasiones humanas, costumbres y acciones.²¹

Comprensión del gusto de los sentidos de forma particular en términos kantianos, al ser juicios simplemente individuales; más, habrá para Kant, cierto acuerdo entre los juicios de los hombres -llamados de reflexión- al ser universales y públicos.

Cuando Kant escudriña en las diferentes sensaciones de placer o displacer como una condición de la sensibilidad del sujeto, apartándose de las propiedades de los objetos exteriores, acoge el aspecto contemplativo del juicio del gusto guiado por la desinteresada satisfacción en el entorno de las finalidades sin fin; esto es, en la esfera de la productiva y espontánea imaginación, que tal como libremente se presenta, libremente se contempla. Adoptando a las obras de arte como fin en sí mismas o como cosas producidas (en tanto hacer y obrar para un efecto) organizadas y conformadas por un todo incluyente. Kant evidenciará entonces -ajeno a cualquier mecanismo objetivo-, la trascendente constitución de las ideas que sólo competen al goce reflexivo. Sobre el talento artístico nos dirá: “supone un concepto determinado de su obra como de su objeto, y por consiguiente, el entendimiento pero también una representación (aunque indeterminada) de la materia, es decir, de la intuición propia de la exhibición de este concepto”.²²

El filósofo de Königsberg distinguirá entre dos clases de sentimientos para la emoción sensible, ya previamente comparados por Burke en similar tratamiento;²³ la belleza, es

²¹ BURKE Edmund, *De lo sublime y de lo bello*, p. 48.

²² KANT Immanuel, *La Crítica del Juicio*, p. 132.

²³ Expone Burke en contraste comparativo: “Los objetos sublimes son de grandes dimensiones, y los bellos, comparativamente pequeños; la belleza debería ser lisa y pulida; lo grande, áspero y negligente; la belleza debería evitar la línea recta, aunque desviarse de ella imperceptiblemente; lo grande en muchos casos ama la línea recta, y cuando se desvía de ésta a menudo hace una fuerte desviación; la belleza no debería ser oscura;

descrita en su pasividad contemplativa debido a su soltura y realización -dice- “aparentemente sin esfuerzo doloroso”;²⁴ por ello, resultará agradable, sonriente y adornada incluso en la pequeñez; mientras que lo sublime -categoría que más nos interesa-, es representada en la movilidad contemplativa de conmoción terrorífica, de admiración, o de nobleza en su sencillez; pero sobre todo, excede toda medida de los sentidos, los supera... el objeto en apariencia no puede ser abarcado en su totalidad, la admiración lo perpetúa y lo que promueve es pura imposibilidad sensorial ante la alteridad, ante la insondabilidad. Recreada por excelencia en las imágenes romanticistas de, por ejemplo, Caspar David Friedrich o William Turner, donde la pequeñez de un personaje se pierde en la inmensidad tormentosa y devoradora de la naturaleza, donde los sentidos se quedan perplejos y también la sensibilidad ante las matices de las impresiones que sobrepasan.

Lo inabarcable tendrá relación, pues, con lo incontenible, con todo aquello que no es posible comprender del todo -en el caso del arte-, lo que no puede ser percibido en su totalidad, lo que excede, lo que está fuera del dominio de la vista, es una postura de imposibilidad hacia lo otro; sin embargo, no es la naturaleza la que supera a los sentidos sino el efecto de la indomable representación, no es tampoco una abstracción sensorial, una forma inacabada o un contenido incompleto, es la movilidad de la contemplación... del sujeto contemplador; es, en sí, la experimentación de una expresividad imaginativa, libre y de participación universal. Para Hegel, la producción romántica ejemplificada con el holandés Van der Neer, sobrepasará lo infinito para elevarse por encima del mundo sensible, no pudiendo -en suma- ser ceñido por los sentidos.

Ahora bien, lo que Kant plantea, son las condiciones de posibilidad para acceder - formalmente- a un juicio estético; para Jacques Derrida, su analítica implicará cuatro partes o momentos, a saber:

lo grande debería ser oscuro y opaco; la belleza debería ser ligera y delicada; lo grande debería ser sólido e incluso macizo.” (BURKE Edmund, *De lo sublime y de lo bello*, p, 160) Para el autor, la sobrada afectividad de lo sublime, corresponde a su pertenencia a la idea de autoconservación y tanto una como otra, pueden parecer unidas sin confundirse y hacer referencia a todos los sentidos.

²⁴ KANT Immanuel, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, p. 31.

1) Según la cualidad, 2) según la cantidad, 3) según la relación con los fines..., 4) según la modalidad;... Según la cualidad es el objeto desinteresado; según la cantidad, lo que gusta universalmente sin concepto; según la relación con los fines, la forma de finalidad sin la representación de un fin (finalidad sin fin); según la modalidad, lo que es reconocido sin concepto como el objeto de un necesario.²⁵

Momentos de la experiencia sobre el objeto ya constituido en su ejemplaridad, objeto que, sobrepasado en lo sublime, desbordará colosalmente todo fin y concepto hacia la conmoción que no se adecua, que por una parte, podría no ser competente a la experiencia artística por exceder las proporciones de lo humano y por otra, podría acabar por relevar la importancia de las condiciones de la forma, condición última que nos acercará al contenido y a la idea infinita.

V. Lo total... lo particular.

A diferencia de Kant -que plantea entre las pretensiones del arte-, un concepto concreto en exhibición a través de una representación indeterminada de la materia, Hegel lo hará desde una indispensable manifestación de la forma determinada; para llegar a ello, partirá de concebir al arte como un fin en sí, cuyo impulso necesita exteriorizar un contenido particular en una forma particularizada, donde el espíritu se manifieste para constituir un resultado; es decir, las creaciones del espíritu representan ideas bajo formas sensibles, haciendo que la imagen y la idea coexistan. En las *Lecciones sobre la Estética* nos dirá:

Si preguntamos qué es lo característico, de ello forma parte, en primer lugar, un contenido, como, por ejemplo, determinado sentimiento, situación, acontecimiento, acción e individuo; en segundo lugar, el modo y manera en que el contenido es llevado a representación. A esta clase de representación se refiere la ley artística de lo característico en cuanto exige que todo lo particular en el modo de expresión sirva a la especificación determinada de su contenido y sea un eslabón en la expresión del mismo.²⁶

²⁵ DERRIDA Jacques, *La verdad en pintura*, p. 79.

²⁶ HEGEL, *Lecciones sobre la Estética*, p. 18. Respecto a esta definición, Hegel considerará que corre el riesgo de ser una determinación puramente formal, basada en el contenido, la cosa y el modo y manera de representación; mientras que la obra no debe aparecer agotada en el material de uso, agrega: “debe desplegar una vitalidad interna, un sentimiento, un alma, un contenido y un espíritu al que precisamente llamamos el significado de la obra de arte”. (Hegel, p. 20)

El espíritu hegeliano, se tornará sensible para la intuición cuando este se humanice, cuando logre manifestar hacia fuera una individualidad viviente, cuando lo exterior se asemeje a una idea y en armonía inseparable reaparezca en el desenlace; por ello, las generalidades abstractas propias del pensamiento puro y la filosofía sólo deben suministrar elementos para la producción, haciendo que en la original apropiación completa de una idea, esta logre manifestarse también completamente. De allí que la unión forma-contenido provea la conciencia que permitirá la clara revelación; la unión entonces de reglas generales, lo empírico e histórico, darán permanencia. En la subjetividad interior o el espíritu replegado sobre sí mismo se mostrará el transcurrir, mientras que la materia dará cuenta de un presente. Entre los acontecimientos del arte que dan cuenta del transcurrir, Hegel nos dirá que en un principio, sin conciencia de sí mismo, el espíritu buscaría lo absoluto en la naturaleza divinizada; posteriormente, en el arte clásico griego, el absoluto estaría en esa divinidad de la forma humanizada y será hasta el arte romántico donde el espíritu se sumergirá en una naturaleza íntima que se exterioriza. Denunciará sin embargo, el cómo la reflexión discursiva se apodera de sus contemporáneos dando paso a una materialidad vacía que encara un distanciamiento con las ideas y las formas perpetuadas.

En palabras de Hegel:

El arte, en virtud de su naturaleza, no tiene otro sentido que manifestar, bajo forma sensible y adecuada, la idea que constituye el fondo de las cosas; y la filosofía del arte, por consecuencia, tiene como fin principal aprehender, mediante el pensamiento abstracto, esta idea y su manifestación bajo la forma de lo bello en la historia de la humanidad.²⁷

La unidad teórica hegeliana, entonces, aparece como un todo organizado en sí mismo por relaciones mutuas, sistemáticas; las cualidades de la obra de arte estarán en las partes ligadas entre sí natural e íntimamente, no yacidas en la mera habilidad mecánica y sobre todo, estarán en ese carácter de particularidad de lo inmediatamente presente. Para él, la imaginación sensible conservará las imágenes que penetren mediante los sentidos, bajo -justamente-, esa forma sensible. La dualidad inseparable de la idea y su expresión reunidas

²⁷ HEGEL, *Estética: sistema de las artes*, p. 181.

por la conciencia del absoluto recrearán, pues, la estrecha unión de lo que se ve y lo que de suyo, no es visible pero se manifiesta.

A saber de la tradición, la objetividad sensible en el arte es fundamental para darnos a la tarea de exaltar eso que no se ve y corroborar su estadía visible. Pero, para situarnos en el espacio de la representatividad que, tal como habíamos dicho, partirá como generalidad de tener un referente verdadero en la realidad o la idealidad, será importante centrarnos en la referencialidad y con ello en el espacio de la tradición como sistema de las artes. En primera instancia cabrá hacer la aclaración de que la representación usa la forma figurativa; es decir, la manera particular de recurrir a una imagen `al natural´ de las cosas para hacerlas reconocibles; mientras que el realismo neoclásico, impresionista y post-impresionista, suscitado en la postrimería de la representatividad, recurrirá a la estrategia figurativa como formalidad pero también, como temática central que se opone a la idealización previa; es decir, buscarán el refugio de la vivacidad y sencillez cotidiana, potencializando la acción de las costumbres, hábitos y realidades plenas, comúnmente visto en innumerables imágenes de Millet, Courber, Van Gogh o Lautrec, que exaltan los trabajos de las bajas esferas sociales. En pocas palabras cabrá -en un primer momento-, diferenciar al realismo como método de representación y como concepto trascendente.

Así, damos paso al siglo XIX en condición de representatividad de la realidad; recordemos que para Baudelaire,²⁸ el artista de la vida moderna, se asocia con el hombre de mundo en tanto ciudadano espiritual, que debe incluir, en su expresión, el aspecto vital que aportan las circunstancias; bajo esta acepción, comenzará a modularse la construcción del espacio impresionista, espacio secuencial que pretendía plasmar el primer golpe de lo que se ve, que se sumerge en la materia y en la revelación del objeto que comprende, iniciando lo que Deleuze llamará “el estado del colorismo puro y el contraste simultáneo”;²⁹ es decir, el espacio de las relaciones de oposición y la realidad de los colores complementarios, o

²⁸ Ver: BAUDELAIRE Charles, “El pintor de la vida moderna”, en: *Salones y otros escritos sobre arte*, La balsa de la medusa, Madrid, 2005, pp. 347-404.

²⁹ DELEUZE Gilles, *Pintura -el concepto de diagrama-*, p. 268.

mejor, la comprensión de lo relativo y efímero de la percepción como fundamento de la posterior autonomía vanguardista.

Parte del recurso técnico empleado por el así llamado impresionismo, corresponderá al puntillismo, método de la pequeña unidad pictórica en yuxtaposición de color, a través de la viveza de las acentuaciones, que, evidencia la miniaturización del trazo y pone atención a la pincelada, a esa pincelada que en el pasado, por convención estética, tenía que ser disimulada con la aplicación de barnices, provocando el efecto de una imagen homogénea... sin trabajo de pincel, dice Arthur C. Danto:

La pincelada en sí misma llegó a ser un fin más que un medio... cuando pasó esto la distinción entre lo que está dentro y lo de afuera, entre el especialista y público se hizo oscura en sí misma. Ver la pintura como un mero pintar significa verla desde el punto de vista del artista... ver la parte de atrás del escenario... el observador como el pintor, se volvió un sensualista de la pintura.³⁰

Las construcciones plásticas del siglo XIX, se enfrentan a una diferente comprensión de la superficie, que involucra -junto con la necesidad de estar en contacto con la realidad- la agilización de los procesos, la neutralización del fondo, la aplicación sin imprimatura y todo aquello que hiciera más rápida la visión directa, haciendo referencia a las secuencias de proximidad visual, por medio de la precipitación del trabajo sobre el lienzo y los disminuidos tratamientos de la producción. Con Cézanne, como excedencia de los recursos impresionistas, habrá una reformulación de la reducción de los planos y la reflexión sobre la determinación de la planeidad, como pensando en la gravedad de la superficie y la pesantez de los objetos, logrando lo que Deleuze denomina “micro-espacios”,³¹ como pequeñas unidades progresivas de una estructura compleja y de coexistencia necesaria por y para el color.

En suma, la revisión de las nociones que se desarrollan en la tradición artística -entendida dentro del espacio de la representatividad-, nos presentan la unidad forma-contenido como

³⁰ DANTO Arthur C., *Después del fin del arte*, p. 98.

³¹ DELEUZE Gilles, *Pintura -el concepto de diagrama-*, p. 271.

una afirmación estética exaltando a momentos la habilidad técnica, expresiva, sensitiva o realista. Entre las características de la tradición se han expuesto ciertas reglas inmutables o estructurales que sistematizan al arte en su peculiar ser y proceder; no obstante, haciendo hincapié en los elementos no formales, nos hemos dado a la tarea de relatar al arte, exclusivamente, por conceptos de orientación concreta: Lo desaparecido, enuncia la cualidad fenoménica del arte que incluirá a aquellas obras que tuvieron una existencia material y desaparecieron del espacio sensible y la consideración de la ausencia como componente integral de una obra. La inserción al desocultamiento, plantea ciertos recursos de la fantasía y la mente para superar la mera apariencia física dentro de postulados herméticos, la sensibilidad intenta evidenciar la creación interior del arte como impulso de una necesidad viva expuesta al deleite. Lo inabarcable pretende exaltar la contemplación reflexiva y la indeterminación de lo sublime en tanto emoción indomable. Por último; lo total... lo particular, expresa la manifestación del espíritu absoluto en la materia objetiva y hacia el final, la incursión de la realidad vital en la representación plástica. La enumeración conceptual ha pretendido, profundizar en la repercusión del concepto en sí mismo como despliegue de lo oculto, trazo interrumpido hasta la nueva configuración vanguardista que será recreada en torno al nuevo ser y proceder de las pretensiones artísticas.

VI. Lo que representa... lo presentado.

Se ha dicho que la tradición definía al ser del arte como cosa representativa en su implicación de referencialidad, valiéndose así de la forma figurativa, que -podríamos decir- será el método visual por excelencia, la regla inmutable de lo bello liada a la eternización y veracidad de la unidad teórica. En este punto será fundamental retenernos -para evitar ambigüedades- en la representatividad tradicional, y mostrar su oposición con la presentación que iniciará junto con las novedades del siglo XX. Dicha representación será entendida como aquello que simboliza, significa, remite y evoca aferrando a ello, una fuerte concepción de la espacialidad. A saber de Octavio Paz, será la transfiguración y metáfora

de su presencia, su interpretación -o mejor-, “la distancia entre la presencia plena y nuestra mirada”,³² es un acuerdo de similitud con cierta intención de imitar honrando, con rasgos de inmanencia y humanidad.

Cuando hablamos de esa representación al natural, nos referimos al objeto fáctico y exterior que tiene función de signo, en analogía con la representación mental, subjetiva e interior; lo conveniente sería llamarle a lo primero ‘lo representado’ que se muestra en los actos y la obra presente, y al segundo, ‘la representación’ que se funda como eco y lenguaje de una presencia perdida o no presente. Para Henri Lefebvre, “el concepto (de representación) emergió con la crítica de su objeto en calidad de objeto de conocimiento”³³ y es ésta representación, “el doble y el olvido de la presencia, el sustituto que suple la desaparición, cobrando formas diversas (reflexión, imagen, signo, etc.) La representación, sustituto de la presencia en la ausencia, la desplaza y la reemplaza”.³⁴ Ahora bien, cuando hablamos de arte representativo (que se vale de lo representado) o la realidad retratística representada con verdad -en términos de Derrida-³⁵ la distinción/analogía, se mezcla y confunde por duplicación y adecuación de parecido, jugando a ser -la imagen- representación de la presencia; sin embargo, en lenguaje visual, ésta representación será meramente simbólica y la obra, pretenderá traspasar la relación con su modelo, siendo, finalmente, presentada desde un lenguaje representativo.

El cambio del fenómeno al privilegio de la presentación consistirá en, justamente, la aniquilación de esa presencia evocada; es decir, la ausencia del símbolo, la obra querrá sólo presentarse a sí misma y rechazará lo episódico propio de la fidelidad fotográfica. De

³² PAZ Octavio, “Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte”, en: Los privilegios de la vista 1, O.C. # 6, FCE, México, 2004, p.45. Agrega: “Representar significa ser la imagen de una cosa, su perfecta imitación. La representación requiere no sólo el acuerdo y la afinidad con aquello que se representa sino la conformidad y, sobre todo, el parecido”. (Paz, p. 76.)

³³ LEFEBVRE Henri, *La presencia y la ausencia*, p. 23.

³⁴ *Ibid.*, p. 299.

³⁵ Derrida explora el concepto de representación al deconstruir los rasgos de sentido de la frase de Cézanne ‘la verdad en pintura’; dice: “1) lo que se refiere a la cosa misma...verdad de la verdad... 2) Lo que se refiere a lo que puede querer decir... la verdad representada con fidelidad... 3) Lo que se refiere a lo pictórico... lo propio de un arte... 4) Lo que se refiere, pues, a la verdad en el orden de la pintura, y al tema... puede querer decir: la verdad en el dominio de la pintura y en lo que a ella se refiere, en pintura, como decimos entender la pintura”. (DERRIDA Jacques, *La verdad en pintura*, pp. 20-21.)

hecho, no se verá del todo obligada a renunciar a la forma figurativa pero sí a la condición de preexistencia que se tenía de ella; la obra ya no buscará la verdad representativa sino la realidad en el presentarse, el arte ya no imitará ni proyectará porque lo propiamente plástico es su realidad objetiva, pensemos en René Magritte y su no representación de una pipa; Magritte exalta la pictoricidad de la obra... su mismidad, al tiempo de asegurar en *La traición de las imágenes: esto no es una pipa*. Para que la presentación tuviera lugar fue necesaria una trasmutación de la realidad, un cambio de la noción de obra de arte a objeto producido donde el objeto se expresará a sí mismo, donde la obra en fin, luchara por su autonomía y con ello disgregara los significados, los referentes y la memoria; de alguna manera, la pérdida de la representación o representación negativa si se quiere, será la búsqueda de la trascendencia y la deshumanización.

A partir de aquí, la obra que se `presenta´ instituye sólo un punto de partida, ¿hacia dónde? -se pregunta Octavio Paz-, “hacia la presencia, hacia la ausencia, hacia allá...”.³⁶ La obra se presentará a ella misma y al dejar de ser un objeto representacional no significará, sino que será; se convertirá simplemente en la metaforización de la representación: en presencia. Pongámoslo así, en las artes heredadas primero estaba la realidad y después su representación; en las artes modernas -en principio y fin-, sólo están ellas mismas (su realidad). Sucederá entonces, -aunque estén subyugadas por la espacialidad-, lo que denomina Gillo Dorfles como las artes del devenir.³⁷ Para Benjamín Valdivia,³⁸ primará en el arte un nuevo encuentro con la problemática de lo real que pretende soluciones técnicas para su concepción; al disolver las referencias, los vanguardistas se excederán en la distinción para regenerar al mundo; el arte instituirá su propia autonomía como dimensión

³⁶ PAZ Octavio, “El pensamiento en blanco”, en: *Los privilegios de la vista I*, O.C. # 6, FCE, México, 2004, p.56.

³⁷ Ver: DORFLES Gillo, *El devenir de las artes*, FCE, México, 2004. Para Dorfles un parteaguas fundamental del dinamismo para las artes visuales, se vincula extra-artísticamente con el surgimiento de la fotografía entendida como tiempo en suspenso; y el cinematógrafo, como el tiempo del devenir, reuniendo las constantes de aceleración y retardo; ambas, razones mecánicas de apreciación inédita que exigen necesariamente una forma de “aprender a ver”. (Dorfles, p. 222)

³⁸ Véase: VALDIVIA Benjamín, *El referente real en las poéticas de las vanguardias artísticas*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2007. Dicho texto, asume la renuncia de la totalidad desde el enfrentamiento con la unidad sistemática kantiana y sobre todo, la unidad teórica hegeliana, por la fragmentación hacia el rubro de lo sensible encabezada por Schopenhauer, Kierkegaard, Comte y Marx; así mismo, plantea la estructuración de la noción de lo real desde la tesis del ‘estado de cosa’ de Heidegger, sustentando el movimiento temporal como centro de las vanguardias más allá de las cosas mismas.

ontológica ligada de forma inherente a la temporalidad; respecto al continuo movimiento de la obra dirá: “es un acontecimiento más que una cosa, suceso más que materia”.³⁹

Problema ontológico, entonces, en tanto trasmutación de la realidad, cuya pregunta tendría que ser -a decir de Valdivia-: “¿Qué cosa es el arte si consiste en objetos significativos que no necesariamente señalaban hacia algo externo a ellos?”;⁴⁰ es decir, aun en su autonomía, los sentidos requerirán de la inmediatez pero con el excedente de elementos cognitivos que amplíen la mera percepción sensorial y acojan una nueva noción de realidad, una regeneración del mundo a través de la realidad que ellos mismos son. Al asumirse como una presentación autónoma, el arte conceptualiza con la temporalidad, pero no desde la perduración tradicional, sino desde la “presentificación”,⁴¹ reforzada en la disonancia, ya que al ser un objeto distinto o bien, no-idéntico, entendemos que “el arte es lo que todavía no era y ya es”.⁴² Podremos concluir diciendo -a usanza de Paz-⁴³ que lo que está en crisis no es el arte, sino nuestra idea del tiempo; por ello, no podremos ver los fenómenos del siglo XX como simple sucesión historicista, sino como una refutación de lo instantáneo por el instante mismo. Por tanto, es el tiempo el que se fracciona en lo sensible, y en las vanguardias transcurrirá en torno a tres propuestas de influencia radical: la anticipación nietzscheana, la vivencia del pasado freudiana y la duración del presente bergsoniano, subsumidas en el hacer vanguardista como ya lo veremos implícito en la concreción de los movimientos.

³⁹ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁴¹ ‘Presentificación’: “Presentación del tiempo en la obra... que alude, desde luego, a la percepción, pues en ella se garantiza la dinámica y sucesión de los instantes”. En: VALDIVIA Benjamín, *El referente real en las poéticas de las vanguardias artísticas*, p. 133.

⁴² Véase: JUANES Jorge, *T.W.Adorno –Individuo autónomo-arte disonante-*, p. 33.

⁴³ Véase: PAZ Octavio, “El pensamiento en blanco”, *Los privilegios de la vista 1, O.C # 6*, FCE, México, 2004, p. 56.

VII. Lo híbrido inédito: la conquista de lo desconocido.

Siguiendo el sendero de los elementos no necesariamente visibles en el arte, consideramos conveniente a partir de aquí -justo donde comenzarían las Vanguardias-, entender los conceptos desde cierto desplazamiento ontológico o desde un cambio de la obra como símbolo que remite, a la obra como cosa que es en sí misma; es decir, ya no desde las recurrencias y similitudes de la historia del arte, sino desde las disimilitudes mismas, razón que implicaría por nuestra parte una abdicación a un apéndice que podría ser considerado histórico ya que, más que una simple ruptura estilística que preservaría la continuidad del arte, nos interesa -a manera de Sedlmayr-⁴⁴ su aspecto revolucionario y convulsivo, aspecto de renunciaciones, de distanciamientos... de ausencias. De forma escueta habremos de reconocer en primer lugar los esquemas de la renuncia general, inclinados a juzgar del pasado cierto determinismo morfológico y cierto imperio de la visibilidad; es decir, el rechazo a la `teoría del arte por el arte´ y de alguna manera, la marcada dualidad de la apariencia y la esencia, lo fenoménico y lo nouménico muy apegado a la confrontación del idealismo y el materialismo en búsqueda de intersecciones, de espacios o instantes.

La evasión a una forma determinada, al canon o a la simetría presente en las Vanguardias, estará de alguna manera vinculada con la idea de evitar cualquier elemento que pudiera lacerar la inspiración inmediata, vinculada también a la búsqueda de cierto exotismo que evitara una realidad conocida;⁴⁵ más cercana a un pensamiento primordial o intuitivo, más cercana a la vida, para Henri Bergson: “la realidad de las cosas ya no será construida o reconstruida, sino tocada, penetrada, vivida”,⁴⁶ más apegados, entonces, a la fascinación y al descubrimiento, más apegados al nietzscheano éxtasis dionisiaco que a la medida apolínea.⁴⁷ La afrenta contra el imperio de la visibilidad será una afrenta directa hacia la

⁴⁴ Ver: SEDLMAYR Hans, *La Revolución del Arte Moderno*, Mondadori, Madrid, 1990.

⁴⁵ Pensemos en la inclusión de formas elementales adoptadas de expresiones visuales fuera del continente europeo, tales como las máscaras africanas usadas por Picasso, la naturalidad tahitiana para Gauguin, la interpretación pues de la otredad presente en lejanas civilizaciones.

⁴⁶ BERGSON Henri, *Materia y Memoria*, p. 80. Bergson fue una influencia contundente para algunas vanguardias: Surrealismo, Futurismo y Cubismo.

⁴⁷ Ver: NIETZSCHE Friedrich, *El Nacimiento de la Tragedia*, Alianza, Madrid, 2007.

referencialidad previa, especialmente la que confluye con el impresionismo cualificado como superficial, será la negación de lo retiniano fundado en la perspectiva que concibe un ojo frontal inmóvil; pero también será un enfrentamiento a las evoluciones técnicas y a la búsqueda de la autonomía cósmica; esto es, al desligamiento de elementos o componentes que podrían privar la libertad y los objetivos, que podrían suprimir la capacidad de que la obra se baste a sí misma.

El arte moderno –dice Sedlmayr- “significa revolución... ruptura con el pasado europeo... y con la totalidad del pasado del arte en general”;⁴⁸ sin embargo, más que corroborar si fue o no una efectiva ruptura como generalidad o para una buena parte de las incursiones artísticas, nos interesa el porqué de ella, orientándonos hacia el problema de la autonomía del arte, que como se decía hace poco, consistirá en el considerar que la obra se basta a sí misma convirtiéndose en el nuevo ídolo, objeto fetichizado y absoluto, libertario y mágico. Si se nos permite especular un poco, tan libre que puede no remitir y que muchas veces puede no significar, tan libre que puede sólo afanarse en la novedad, la espontaneidad o la ironía, tan libre que puede sólo satisfacer necesidades estético–intelectuales; tan autónomo en fin, que puede –si quiere-, estar más allá del arte y no ser arte. Obra autónoma pues, en tanto se hace inmemorable y no pretende continuar el pasado aun cuando lo haga, el porqué de la ruptura o la revuelta vanguardista queda resuelto entonces, en el inicio de la autonomía del arte, del arte que se libera del signo remitido y se ve a sí mismo como cosa in-evocable.

El efecto de vivificar un objetivo de la obra a manera de pensamiento primordial nos ubica en el entorno de los manifiestos,⁴⁹ de la difusión de una ideología determinada, para De Micheli sería el discurso en torno a la potencia de la acción, Lourdes Cirlot dirá que: “el

⁴⁸ SEDLMAYR Hans, *La Revolución del Arte Moderno*, p, 117.

⁴⁹ Asumiendo ‘manifiestos’, como término genérico para designar las propuestas teóricas de los movimientos vanguardistas, algunas de ellas asumidas como ‘actos’, siendo espectáculos públicos para hacer declaraciones abiertas, fueran críticas como las dadaístas o apologéticas como las futuristas; o bien, de mayor relevancia los articulados textualmente en una amplia gama de textos teóricos. Ellos podían ser a modo de ensayo como el recurrentemente citado Kandinsky, crónicas como en *‘Die Brücke’*, textos programáticos o didácticos -caso de la Bauhaus, o Paul Klee-, artículos como los de Apollinaire sobre cubismo, notas de artista como es el caso de Matisse, o como *‘Lef’* con sus escritos ampliamente politizados por sus compromisos revolucionarios.

artista no se contentaba con ejecutar su obra, sino que necesitaba expresar sus ideas a través de escritos”,⁵⁰ para Sedlmayr es la expresión de un credo determinado que será materializado, para Valdivia, son aquellos recursos teóricos y técnicos, instaurados como nuevos modelos estéticos para enfrentarse al mundo sensible dentro del marco de una realidad distinta,⁵¹ o será quizá un justificador de tendencia en tanto instrumento de fundamentación; no obstante, lo más interesante será que: “el arte moderno es el primero que desde sus comienzos tiene conciencia de su propia situación”.⁵² Tiene una conciencia relativa a su momento, a su acción y sobre todo a su pensamiento, en sus renuncias a la incuestionable memoria objetiva acoge sustancias, misterios, fantasías y secretos. En cierta forma -ya lo veremos-, los manifiestos vanguardistas serán la herramienta indispensable para comprender la poética del arte contemporáneo y también del no-arte contemporáneo, serán la configuración de la única conciencia artística de nuestros días.

A partir de aquí tendremos que ser lo suficientemente prudentes para reconocer claramente que las Vanguardias pretenden hacer arte... -un arte de la ruptura- y ello implicará una tajante renuncia al absoluto previo; siendo así, tendremos que partir de considerar a la obra como una configuración de la individualidad pero ahora desde las conciencias relativas del hacer; esto es, desde sus enunciaciones y productos. Será importante reconocer que aún dentro de sus esquemas de formación, no podemos prescindir -aunque sea de manera escueta- de ciertos rasgos diferenciados, de ciertas hibridaciones o bien, de ciertas esquematizaciones genéricas, pero sobre todo, al hablar de las Vanguardias, no podemos prescindir de lo peculiar auténtico.

- **La emancipación cromática fauvista**⁵³

⁵⁰ CIRLOT Lourdes, *Primeras Vanguardias Artísticas*, p. 9.

⁵¹ Ver: VALDIVIA Benjamín, *El referente real en las poéticas de las vanguardias artísticas*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2007. Texto donde la realidad diferenciada apunta hacia las nuevas formas del percibir.

⁵² SEDLMAYR Hans, *La Revolución del Arte Moderno*, p. 14.

⁵³ El breve movimiento fauvista (fieras) tiene lugar a partir de 1905, entre sus representantes se cuenta: Henri Matisse, André Derain, Maurice Vlaminck, Raoul Dufy, Kees Van Dongen y ocasionalmente, Georges Rouault.

El camino seguido por el *fauvismo* es el de la separación con la imitación literal asumiéndose más como intérpretes de las relaciones tonales; es decir, buscarán romper con la rigidez de la forma por la preeminencia del color, para lograrlo, se concentrarán en la sencillez y esencialidad del dato referido, casi como una rápida esquematización de la figura para promover cierta claridad y orden, como en un alejamiento de los elementos superficiales, como una limitación de contornos sugerentes y armónicos en oposición a los riesgos cromáticos que los caracterizarían. Explotarán la forma de lo bidimensional en sus rasgos libres y con ello expandirán la paleta hacia regiones más lúdicas y poco naturalistas.

Si pensamos en las siluetas azules o los rostros verdosos de Matisse, podemos considerar que la revolución del arte implicará el rompimiento con las concesiones tonales representativas y con ello la conciencia plena de que: “no existen reglas al margen de los individuos”,⁵⁴ podemos asumir que los *fauves* querrán en la concepción o en la visión previa de la obra en conjunto, hacer del color el eje motriz de la expresión plástica, querrán incentivar la vivencia y el instinto con las vigorizaciones cromáticas; en la apariencia será una mezcla de formas ingenuas y acentuaciones tonales, muchas veces provocadas por el uso del color puro sin mezclas, sin entre-tonos o falsos volúmenes, donde la forma queda pues, en segundo plano y el color se emancipa de la realidad por motivos puramente pictóricos.

- **La transfiguración expresionista**⁵⁵

El expresionismo rechazará la lógica realista de la imagen no sin cierta nostalgia del pasado por una concepción existencial del arte, no abandonarán la figura pero esperarán modelarla desde sus rasgos interiores e invisibles, desean materializar a través de lo gráfico y lo pictórico una vida interior que se encuentra en estado de latencia. La realidad se muestra como una apariencia preexistente que recubre lo vívido íntimo... disfrazada; por ello

⁵⁴ MATISSE Henri, “Notas de un pintor”, en: CIRLOT Lourdes, *Primeras Vanguardias Artísticas*, p, 25.

⁵⁵ El expresionismo surge en 1905 en Dresde con el grupo *Die Brücke* (El Puente), representado por: Ernst Ludwig Kirchner, Friedrich Bleyl, Erick Heckel y Karl Schmidt – Rottluff. En Múnich pertenecientes a *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul): Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke, ocasionalmente, Paul Klee, Alexei von Jawlensky y Gabrielle Münter; en Viena: Oscar Kokoschka y Egon Schiele. Desde 1924 en Berlín con el nombre *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad): Otto Dix, George Grosz y Max Beckmann.

renunciarán a lo superficial, como si configuraran una nueva forma del ser personal e ilimitada que retorna a lo primitivo e infantil, inocente e ingenuo. Se liberarán de la fidelidad representativa para no apegarse a las narraciones sino a la profundidad de lo esencial. Sólo el arte podrá materializar las ideas invisibles y sugerir la experiencia inmediata en cierto lirismo de transparencia íntima. El expresionismo transfigura porque vulnera la imagen, la deforma y la disuelve en su búsqueda de fondo.

En Oscar Kokoschka por ejemplo, se atrofia los límites y la nitidez, sus personajes y paisajes parecen estar envueltos en eternas turbulencias con líneas entrecortadas e intensas, mientras que un Otto Dix -más pulcro- recurrirá a la alteración de la brutalidad por rasgos sólo característicos de sus tipos, por especies de fisonomías comprimidas y abiertas. La expresión resonará en los contenidos pero también en los trazos y en los colores, en la integración de formas que hieren el hacer sobre la madera o el lienzo; las formas en sí mismas serán un presentimiento de la claridad de lo oculto. Desde los escritos en torno a las objetivaciones expresionistas se muestra la intención de formular un puente entre lo fenoménico y lo nouménico; lo evidente y lo oculto, de alguna manera se exalta lo misterioso pero sin tendencia concreta para evitar cualquier bloqueo de la libertad inmediatamente vital, exaltando la necesidad del hacer, del manifestar.

- **El esquema del desconcierto cubista**⁵⁶

El cubismo pretenderá ir más allá del realismo desacreditando el principio de representatividad verosímil, la belleza ideal dice Apollinaire, “que ya no sea solo expresión orgullosa de la especie, sino de la expresión del universo”;⁵⁷ en inicio, rechazando la visibilidad que primaba desde el Renacimiento, querrán mirar desde varios puntos de vista en un principio de simultaneidad, acogiendo así varios lados de un solo objeto preocupándose por su volumen y estructura, quieren -por síntesis intelectual- seleccionar lo esencial, lo infinito e intuitivo de las posibilidades del espacio, la eternización del

⁵⁶ La práctica cubistas inicia en 1907 y el texto escrito por Apollinaire es publicado hasta 1913, Sus representantes: Pablo Picasso, George Braque; desde 1911: Juan Gris, Fernand Léger y ocasionalmente: Los hermanos Duchamp, Albert Gleizes, Jean Metzinger, André Lhote, Alexander Archipenko, Jacques Lipchitz, Henri Laurens.

⁵⁷ APOLLINAIRE G, “La pintura cubista”, en: DE MICHELI Mario, *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*, p.313.

dinamismo por la cuarta dimensión: el tiempo será entonces el proceso mental de lo visivo y en una mirada se recobrará todo lo acaecido y por venir; lo importante será el tiempo de experiencia acumulado en la concepción. Entre sus medios de hallazgo se encontrará el *collage* que en sí mismo empalmará los momentos, y la composición de la imagen estará regida por las formas geométricas más elementales, su búsqueda: el universo desconcertante en la disposición del tiempo y el no espacio.

Con la intromisión del *collage*, entramos al terreno de los cuadros–objetos o ensambles, donde lo pictórico y los agregados descontextualizados se integran a la vez, donde el desconcierto de la contemplación se acentúa por la persistencia de los objetos evocados presentes pero fragmentados a causa de cortes lineales, de rupturas interiores. Los cuadros–objetos son desmitificadores y abruptos, su hibridación material rompe los límites del afuera y el adentro, explora con formatos y materias en sus diversas capacidades, incrementa las inquietudes jugando con lo habitual y la extrañeza: retratos, bodegones, instrumentos musicales, bañistas pero diseccionadas y poli-visibles, mezclas de clásico óleo sobre lienzo con rejillas de hule, pastel y cuerda de cáñamo o ensamblajes pintados de madera, metal y alambre. Físicamente amontonamiento de objetos sin profundidad y formas geometrizadas; entonces, el contraste de la sencillez mental y la confusión formal.

- El infinito sucederse⁵⁸

Los futuristas renuncian al pasado para acoger el futuro, son combativos con la linealidad estática y buscan las disonancias dinámicas, de forma temeraria entierran al pasado simbólico y se proponen como los “primitivos de una nueva sensibilidad completamente transformada”,⁵⁹ el nuevo mito del contraste es la máquina, el automóvil, la técnica industrializada; renuncian al desnudo y la fisonomía cerrada y dan apertura a la fuerza de lo urbano y lo bélico. El absoluto de la eterna velocidad omnipresente plasmada a través de la técnica divisionista o simultaneista pictórica, es decir, la repetición de una imagen en distintas posiciones, que hace uso del puntillismo móvil impresionista y los ensamblajes

⁵⁸ El futurismo italiano inicia en 1909 con el manifiesto de Marinetti; entre sus representantes visuales: Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Luigi Russolo; brevemente participaron Carlo Carrá y Gino Severini.

⁵⁹ BOCCIONI Umberto, *et al*, “Los pintores futuristas: manifiesto técnico”, en: DE MICHELI Mario, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, p. 323.

escultóricos o la reunión y mezcla de materiales diversos a manera de ambientación espacial; interior y exterior unidos por una fuerza moviente que pretende nunca terminar; todo dinamismo ocurrirá entonces, dentro del objeto y no fuera de él por su sentido de viva inmediatez en un aparente infinito sucederse.

Visualmente podemos recordar la *Muchacha corriendo en el balcón* de Balla donde la figura parece vibrar en la sucesión múltiple y cromática, donde pareciera que el transcurrir sale del lienzo sólo para regresar a él, o la escultura *Formas únicas de continuidad en el espacio* de Boccioni, donde una figura masculina sin brazos y sin vista recubierto por una armadura de cortes lineales en parte muscular, en parte metálica o de pliegues de tela, se impulsa por un violento e imperioso paso hacia adelante aun en contra del viento que lo empuja, en contra del repliegue de su propia armadura, y en contra de su carencia de pies suplidos por dos pesados cubos que lo retienen. El futurismo visto a través de sus manifiestos, le declara la guerra al pasado avejentado y estéril, quiere acallar el culto simbólico, va en contra de la belleza de la *Victoria de Samotracia* y todos los hitos del pasado, para ellos -obras que hablaron y murieron-. Alaban lo cambiante y beligerante, alaban la nación, la Italia libre de imitadores, reproductores retratistas, quieren declarar la victoria de la ciencia, potenciar la obra con la misma rapidez cambiante de la técnica, quieren conquistar lo desconocido y hacer de la máquina un emblema de la modernidad que corre. No quiere en fin, aportarle nada a lo instrumental, quiere sintetizar el futuro, potenciarlo y acelerarlo.

- Lo onírico surrealista⁶⁰

El surrealismo se adhiere abiertamente a un sistema de conocimientos proveniente del psicoanálisis freudiano; no obstante, a pesar de usar la imagen figurativa para aliarse a cierta autenticidad rechazará la preconcepción realista. Querrá liberarse de las inhibiciones de la vida práctica a través del apego a la infancia, al mito o la locura; querrá a través del sueño y la vigilia crear una nueva visión de surrealidad, una especie de revelación alucinatoria confrontando la realidad y la irrealidad que estimule la imaginación erótica,

⁶⁰ El movimiento se oficializó en 1924 con el primer manifiesto escrito por Bretón, sus representantes: André Masson, Joan Miró, René Magritte, Salvador Dalí, Hans Arp, principalmente.

que sea espontánea y se exteriorice sin obstáculos. El surrealismo para Bretón: “sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento”.⁶¹ Se sueña -considerarán-, sin el dominio absoluto de la experiencia o el recuerdo, sin metodología y sin reticencia, se sueña lo recóndito azaroso y -lo más importante-, se sueña a ojos cerrados; es el sueño entonces donde se vive la fantasía, lo maravilloso y la inmediatez del absurdo, es el sueño el mundo del olvido y el imperfecto, el mundo del disparate donde prevalece el caos destructor entre lo real y lo imaginario... la sublimación.

La vía surrealista es lo onírico y su carácter es el automatismo; sin embargo, la imaginación será la ilusión perfecta de lo que se puede llegar a ser y a hacer. Sus descubrimientos procedimentales estarán relacionados con el azar objetivo y la pretensión automática: el *collage*, el fotomontaje, el recurso técnico del *frottage*, el objeto surrealista o mágico, el método paranoico-crítico para la interpretación; todos ellos encaminados a realizar un disparate intencional, un cortocircuito contemplativo, haciendo de la imagen una disimilitud en sí misma o un deseo irracional, una asociación dónde algo ocurre; ante el fluir del azar en fin -a saber de De Micheli- pareciera que el artista contempla también el nacimiento de su obra como si de un espectáculo se tratase, el artista quizá sólo sería portador de ideas delirantes, como un medio de la materia u objeto.

- **La ascesis abstracta**⁶²

La abstracción o lo no figurativo, será el constructo de una nueva realidad desde la ausencia de lo objetivo realista, relacionado con lo práctico por su finalidad de preservar la apariencia. La ascesis abstracta, en un ideal de pureza en tanto depuración, creará por aniquilación del automatismo exterior, se despojará de lo accidental y los detalles particulares; es decir, se aliará a lo universal en detrimento de lo concreto natural, se aliará a lo primordial sin analogía, a lo indeterminado. La imagen abstracta quiere construir de

⁶¹ BRETÓN André, “Primer Manifiesto del Surrealismo”, en: DE MICHELI Mario, *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*, p. 290.

⁶² Kandinsky inicia con la práctica abstracta desde 1910, seguido por el suprematismo de Malevich en 1913 y el Neoplasticismo del grupo *De Stijl* en 1918 con: Piet Mondrian, Theo van Doesburg, George Vantongerloo, Antoine Kok, J.J.P. Oud. Los dos últimos movimientos se reconocerán más como no-objetivos que como abstractos.

manera precisa a través del lirismo libertario, quiere materializar el espíritu, hacer físico lo interior, relacionar lo uno y lo otro en composiciones espaciales... quiere -dice Malevich- “no mirar ni tocar: solamente percibir”.⁶³

La concepción ligada a la sugerente expresividad total kandinskiana, procurará la disolución de la materia o forma objetiva para incentivar la vida -un tanto mística por resonancia espiritual- de las necesidades interiores sin límites; esto es, desde el color como fuerza física... como vibración anímica. El Suprematismo de Malevich, declarándose abiertamente superior a la figuración por su universalidad de austeridad, se apegará a un carácter de simpleza geométrica como en el *cuadrado negro sobre fondo blanco*, donde la sensibilidad inmediata pretende sobreponerse a la nada de manera in-objetiva. El Neoplasticismo de Mondrian, por su parte, asumirá lo elemental por el equilibrio de las relaciones en tanto composiciones lineales y enfrentamientos cromáticos -de colores primarios y negativos- para activamente equilibrar al espectador con el universo, encaminados, entonces, a la liberación de lo indeterminado en la materia.

- La negación dadaísta⁶⁴

Tristan Tzara instituirá el “amiquémeimportismo”⁶⁵ que evidenciará la imposibilidad dada para tomarse las cosas en serio, el movimiento subversivo partirá de la negación de todo sistema en el arte y propugnará la contradicción absoluta; esto es, espontaneidad e inmediatez frente a reflexión, potencia frente a producto, azar frente a creación, indiferencia frente a gusto y lo perecedero frente a lo eterno. Dadá quiere rechazar la noción misma de arte y fabricar gestos polémicos por su casualidad e irreverencia, se propone: “la abolición de la memoria... abolición del futuro”.⁶⁶ Emprende demoliciones y escándalos dejándose llevar por el flujo vital de lo indiferenciado completo: indiferencia

⁶³ MALÉVICH, “Suprematismo”, en: De Micheli Mario, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, p, 332.

⁶⁴ El movimiento Dadá inicia en 1913 y el manifiesto de Tristan tzara tiene lugar hasta 1918; sus participantes más reconocidos: Francis Picabia, Marcel Duchamp y Man Ray. Los dadaístas Berlineses: Raoul Hausmann, Hannan Höch, Johannes Baader, Wieland Herzfelde, John Heartfield y George Grosz. En Hannover: Kurt Schwitters. En Colonia: Max Ernst.

⁶⁵ TZARA Tristan, “Manifiesto Dadá de 1918”, en: *De Micheli, Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, p, 259.

⁶⁶ *Ibid.*, p, 265.

entre arte y vida, indiferencia también entre el hacer y la acción con el propósito único de iniciar la crítica del objeto.

Los ejemplares *Ready-Made* ejercen el desafío más grande hecho hacia las convenciones artísticas: se toma de la cotidianidad un objeto útil, al descontextualizarse se elimina de él todo rasgo de utilidad, estos objetos previamente manufacturados y sobre los cuales no se ejerció ningún tipo de selección o interés, se firman sin personalidad⁶⁷ perteneciendo al final a una zona vacua, dudosa, no hecha y sin gusto, que exigirá un desinterés no-contemplativo, por ello más que un objeto artístico será un objeto neutro forjador de un gesto mágico donde se materializa un pensamiento desafiante y anónimo; es decir, gestos ejemplares en tanto potenciadores de las anti-obras de arte o gestos que se encarnan en una materia indeterminada.

- **La hetero-materia constructiva⁶⁸ y la industrialización la Bauhaus⁶⁹**

El constructivismo ruso es la búsqueda del soporte para la construcción, adhiriendo a su concepción la conciencia de la máquina, de la tecno-ciencia y haciendo del espacio una profundidad continuada. Los constructivistas se entusiasman con la geometría, la técnica y los materiales insólitos, desean edificar sobre los hechos de la vida y su continuidad, desean eliminar lo cromático superficial por la exclusiva absorción de luz, por el ritmo de la direccionalidad lineal, creen en el transcurrir de la acción, en el instante de vida, quieren hacer objetos reales constituidos en la cotidianidad. Las obras de Vladimir Tatlin implicadas en la ingeniería y Alexander Rodchenko relacionadas con el cine, buscan estructurar maquinalmente la creación del espacio real y su organización utilitaria.

⁶⁷ Tal como lo hace Marcel Duchamp firmando algunos de sus ready -made bajo la identidad de Rose Sélavy o R. Mutt.

⁶⁸ El constructivismo ruso inicia sus declaraciones en 1920 con los hermanos Borisovich Pevsner bajo los seudónimos: Naum Gabo y Antoine Pevsner. *Prout* de El Lissitzky y otros artífices constructivistas como: Tatlin, Alexander Rodchenko y Lyubov Popova.

⁶⁹ Bauhaus funciona desde 1919, sus representantes: Walter Gropius, Laszlo Moholy - Nagy, Oskar Schlemmer, Johannes Iteen, Josef Albers, Herbert Bayer, Ludwig Mies van der Rohe y Marcel Breuer. Debido a su funcionamiento escolarizado son incluidos ocasionalmente: W. Kandinsky y P. Klee.

Mientras que la Bauhaus en Alemania, buscará la combinación de la materia, la fuerza y el espacio para la creación de objetos de uso cotidiano, relacionados con una causa gremial o artesanal disciplinaria y obviamente comunal con una pretensión de objetividad industrial, de tangibilidad orgánica y móvil, se encuentran siempre entre la monumentalidad y lo decorativo, siempre utilizando la maquinaria tecnológica como medio para la configuración, como vehículo para la objetivación espacial, como recurso para finalmente, diseñar objetos: mobiliario, utensilios, edificaciones o trazar objetos a la manera de la forma industrializada. Uno y otro querrán construir a través de la máquina, pero para los alemanes será un principio y medio de acción, mientras que para los rusos será la única finalidad formal posible.

VIII. La conquista de lo desconocido.

Se ha dicho que a partir del siglo XX, la obra artística pretenderá presentarse como cosa en sí misma desprestigiando al ojo que imita como objeto de conocimiento; siendo así, tendrá que asumir la contundencia de su nuevo estado conquistando por merito propio los elementos que han de configurarlo. El significado de tal conquista implicará el enfrentamiento a una totalidad fracturada temporal y sensorialmente y, por ello, el encuentro con lo relativo o con verdades parciales; en suma, con lo desconocido, recordemos que cada movimiento vanguardista se instituirá como una realidad que destruye para crear y que niega creativamente al resto. Las vanguardias se enfrentan a la necesidad de configurar una conciencia manifestante también propia; es decir, se enfrentan a generar invenciones intelectuales auténticas, ajenas en todo a la razón tradicional; lo que se haga entonces -aún cuando se parezca a lo previo-, debido a su nuevo ser, será indiscutiblemente inédito, se asume como lo otro, se constituye en el rechazo a la paternidad y acoge lo nuevo.

En plena uso de conciencia, las vanguardias revolucionarán desde acciones concretas y se conformarán desde lo nunca visto: aquellas rupturas en las que la figura prevalece lo hacen desde una presentación autonómica de la forma o sin condición de preexistencia,

implicando en ellas recursos insospechados, el fauvismo hará uso de los colores imposibles, el expresionismo traspasará la figura por sus rasgos interiores ocultos, el cubismo la diseccionará y multi-dimensionará, el futurismo potenciará el movimiento y el surrealismo materializará los delirios. Aquellas otras rupturas que eliminan la figura lo hacen desde la exaltación de la imagen no sensorial, el abstraccionismo intuirá las posibilidades orgánicas del alma, el dadaísmo obviará la forma no formada y el constructivismo profundizará el espacio.

Dentro de los grandes disensos planteados entre las artes tradicionales y las artes modernas habrá de asumirse en primer lugar, la estabilidad de las primeras propiciadas por las reglas propias de la representatividad en oposición a la inestabilidad y mutabilidad de la dinámica modernidad; la estabilidad corresponderá entre otras cosas, a la necesidad de tener una veracidad sobre lo figurado, pero sobre todo, se deberá a la visión espacial determinada por la perspectiva humanista, dirá Gillo Dorfles sobre las vanguardias:

Desaparición del 'punto de vista único' de los renacentistas, después de la desaparición de las sombras, del claroscuro, de la tridimensionalidad clásica, acaba por perder todo valor la unidad del punto de vista: llegamos así, con Matisse y Picasso, a la presencia coetánea de dos o más puntos de fuga, de dos o más concepciones espaciales.⁷⁰

Estabilidad de la tradición entendida entonces -literalmente-, como esa inmovilidad frontal del ojo e inestabilidad de la vanguardia en tanto multiplicidad focal y es, al multiplicarse los puntos de vista o los momentos de la visión que la forma se fragmenta desplazando a la unidad de visión.

Circunscrita en las aperturas o intromisiones de espacios, podemos incluir la búsqueda de nuevos estímulos de vivencia o a lo que se refiere Sedlmayr⁷¹ como un esteticismo de acción. Gianni Vattimo dirá que las Vanguardias como proceder histórico, lo que hacen es

⁷⁰ DORFLES Gillo, *El Devenir de las Artes*, p, 88. Véase en la parte I de este capítulo bajo el título de "II. El desocultamiento", la acotación que se hace en torno al pensamiento de Erwin Panofsky sobre *la perspectiva como forma simbólica*, título del ensayo referido.

⁷¹ Ver: SEDLMAYR Hans, *La revolución del arte moderno*, donde se proclama, cómo desde el siglo XVIII, la necesidad de vivificar y deificar al arte crea un culto que fetichiza la obra y procura por ello asumirse en experiencias de proporciones extra-artísticas.

romper con los límites institucionales que la tradición había fijado sobre la estética, provocando “la estetización general de la existencia”;⁷² es decir, inhibiendo las delimitaciones preexistentes -sobre todo las idealistas- y promoviendo la experiencia estética fuera de los dominios del arte. Acción de la que podemos encontrar enriquecedores ejemplos con el Constructivismo ruso donde se pretende tecnificar el tiempo real, en la Bauhaus donde se quiere embellecer objetos de uso ordinario o en Dadá, donde -quizá desinteresadamente- se exalta la existencia de absolutamente cualquier objeto común o se muestra la literalidad de la cosa no hecha; es decir, donde comienzan a difuminarse los límites entre lo artístico y lo tradicionalmente no artístico.

Parte del fenómeno de depuración contra las artes tradicionales -decíamos- compete a la autonomía del arte, que para Sedlmayr corresponderá a la búsqueda de la pureza, en principio, eliminando esos factores que concernirían a otras disciplinas artísticas, entendidas desde la idea ejemplar de que al perder la ilusión de la perspectiva renacentista, la pintura dejó de lado sus relaciones arquitectónicas; al perder el apego antropomorfo de la figura, la pintura se alejó de la escultura; es decir, la pintura intentó independizarse del resto de disciplinas para crear por sus propios medios, lo mismo la plástica escultórica y arquitectónica. Dicha determinación de la pureza sería relacionada posteriormente con la carencia o la limpieza de los elementos concretos y la exaltación de lo esencial y universal, finamente ligado a los principios de la abstracción o a la higiene dadaísta que -para evitar cualquier servilismo- propone la liberación absoluta del individuo irreconciliable con poder alguno y, sin llegar a tal extremo, pureza del desapego consistente en la emancipación de elementos de la herencia plástica considerados un punto de inhibición creativa, tal como lo hicieron los *fauvistas* con el uso del color en su pureza de aplicación.⁷³

Con la intención de desacreditar el positivismo inmanente que las vanguardias reconocían en el arte por ese apego a la apariencia natural, algunas de las expresiones vanguardistas buscarán la indeterminación de lo abstracto alejándose un poco de ésta materialización del

⁷² VATTIMO Gianni, *El Fin de la Modernidad*, p. 49.

⁷³ A esta pureza de autonomía, Rubert de Ventós le llamará ‘ensimismamiento alienante’, relacionado con el uso de material exclusivo para cada una de las disciplinas. Ver: RUBERT DE VENTÓS Xavier, *El arte ensimismado*, Anagrama, Barcelona, 1997.

contenido concreto hegeliano, buscarán experimentar con heteronomías provistas por otros ámbitos del hacer tales como la geometría de uso continuo en el cubismo o en algunas expresiones abstractas, o la tecnicidad expresada teóricamente por el futurismo y prácticamente por los constructivismos. Renunciarán muchas veces a la forma descriptiva para determinarse por aquellos elementos ausentes para la inteligibilidad tradicional, tales como la desgarradora y deformante emoción expresionista o las fantasías oníricas surrealista; recurrirán también -como producto experimental-, a las hibridaciones materiales propias del *collage*, el foto-montaje y los ensambles; se asumirán en fin, en la variedad y la mezclanza.

Respecto a los principios experimentales acogidos por las rupturas cabrá mencionar la participación del azar en la elaboración de la obra... en el cómo; azar en su noción de desorden al que serán atribuidos los principios del capricho vívido y un tanto -como consecuencia-, el sometimiento de la creación, un poco a la usanza surrealista donde la obra aparecerá ante el artista como algo inesperado, algo que no se sospechaba que podía suceder... un espectáculo ajeno y de extrañeza irreconocible; el objeto por ello se vinculará más a la idea de lo mágico y con cualidades de personalidad propias que aún en la hibridación material cobrarían autonomía, e hibridaciones materiales o literalidades formales que harán la analogía del artista con el alquimista, con un ser que realiza objetos proteicos, interesantes por su aislamiento de sentido y apariencia asombrosa. Para Hal Foster:

El azar... descarta el deseo del artista tradicional de componer su obra, de prepararla paso a paso. Y al derogar la composición, el uso del azar también anula la idea de destreza que siempre se había asociado a la definición misma del artista... el uso del azar por Duchamp mecaniza la ejecución de la obra (el artista es como una cámara, por tanto despersonalizado) y sacrifica su destreza técnica (nada ni siquiera una cámara, es necesario).⁷⁴

El objeto artístico vanguardista encaminado a la liberación de las previas trabas materiales y formales comienza -aparte de integrar a sus constituciones elementos no característicos

⁷⁴ FOSTER Hal, *et al*, *Arte desde 1900*, p. 157.

del arte tales como el inconsciente, la geometría pura,⁷⁵ la hibridación, el azar, etc.-, a incurrir en nociones contrastantes de la creación; por la parte de la plasticidad el objeto querrá contar con una composición, composición en tanto plan para conducir el hacer y también como la ruta indicada para que el ojo recorra la obra; es decir, querrá ser partícipe del hacer y del contemplar de una manera integral, poniendo especial énfasis en el proceso de la realización sea azaroso o constructivo y, la construcción en sí misma, hará alusión a una ejecución ajustada a un principio racional, regulando la materia por principios cognitivos específicos.

Llegados a este punto por un proceso de diferenciación cabrá reconocer ahora, aún en las peculiaridades diversificadoras de las vanguardias, nuestro interés por el concepto y la materia en las artes con el determinante de la ausencia; por ello, no podemos olvidar que - en términos de Gillo Dorfles-: “La función del artista en definitiva, hoy como ayer, es la de insuflar vida en la materia muerta, la de ‘espiritualizar’ el material ciego y mudo, la de introducir lo formativo en la forma todavía amorfa”.⁷⁶ Pensamiento incluido en la presencia independiente y autónoma del arte, sin embargo no tan clarificador para con la propuesta dadaísta que ya analizaremos a conciencia en el capítulo segundo. El porqué de asumir tal afirmación sobre la necesidad material en su inherente proceso de formación y conceptualización radicará en la contundente frase de Kandinsky: “El elemento objetivo permitirá que la obra de hoy diga en el futuro yo soy, en lugar de yo fui”,⁷⁷ frase que aludirá a lo eterno subjetivo presente en lo temporal objetivo. En cuanto al determinante de la ausencia, será fundamental reconocer, por lo pronto, la integración de todo aquel aparato significativo que estará más allá de la estructura de lo real en lo referente a la inconmensurabilidad de la obra; recurriendo -por supuesto-, al concepto de ‘presentificación’ mencionado, donde el tiempo se potencia en las obras y donde, como punto de partida, la obra denota la ausencia de pasado y la negación de otras obras.

⁷⁵ Cuando hacemos mención al nuevo uso de la geometría, no descartamos en absoluto el previo uso que en la tradición se le daba a las bases geométricas; no obstante, cualquier esquema de medida era sólo un esqueleto o medio, una composición preparatoria; mientras que en las vanguardias comienza a perfilarse el uso de la geometría como una finalidad visual y conceptual. (pensemos en el empleo de la geometría no euclidiana del cubismo).

⁷⁶ DORFLES Gillo, *El devenir de las artes*, p, 108.

⁷⁷ KANDINSKY Wassily, *Sobre lo espiritual en el arte*, p, 96.

Cuando en un primer momento decíamos que los manifiestos vanguardistas eran una herramienta para configurar la poética del arte contemporáneo y del no-arte contemporáneo, justamente partíamos de considerarlos como instrumentos teóricos a manera de acervo colectivo para la praxis artística. Para Jaime Brihuela serán: “La fundamentación de un marco teórico legitimador de estos objetos y lenguajes y de la nueva dimensión global propuesta para el hecho artístico”;⁷⁸ es decir, los manifiestos en su entera dimensión, fungirán como soporte y corpus de los nuevos programas de acción; serán las equivalencias teóricas y poéticas del cúmulo de tratados realizados por la tradición como los de Da Vinci, Alberti o Cennini, serán tal como se había dicho, la conciencia de su presente y, después, en tanto herramienta del arte contemporáneo, serán el acervo del pensamiento conceptual y poético, dice Brihuela: “fragmentos del patrimonio intelectual generado por la estética, la filosofía y la teoría del arte”.⁷⁹ Serán el cúmulo de declaraciones ideales y racionales que promoverán -por la articulación consciente o por juego paradójico del azar calculado-, la autonomía artística, y con ella la nueva proyección de la figura del artista.⁸⁰

A los manifiestos, sin embargo, debemos entenderlos como el discurso que se separa del arte, como una realidad extrínseca de adición que constantemente amenaza la comprensión de la obra o acaba por estrechar su múltiple contenido, hemos de situarlos como parergon; explica Jacques Derrida:

Un parergon se ubica contra, al lado y demás del ergon, del trabajo, del hecho, de la obra, pero no es ajeno, afecta al interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera. Ni

⁷⁸ BRIHUEGA Jaime, *Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias*, p. 231.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 241–242.

⁸⁰ La figura del artista como detonante social cobrará también una importancia revolucionaria; así como Da Vinci plantearía la configuración mental del proceso pictórico para deslindarlo de la mera manualidad asumiendo el rol debido de intelectualidad y cobrando dignidad de artista total; el artista vanguardista diferenciado por el devenir histórico, se perfilará así mismo -en sus procesos-, como el alquimista o ser proteico que se instituye como mago (en tanto trasmuta la forma y la materia propia del *fauvista* o del expresionista), como constructor o ingeniero tecnificado (por la aplicación tecno-científica del constructivista, bauhaus o cubista), como profeta y demiurgo (propio de la predicción futurista o el mesianismo abstracto, propio del enfrentamiento creación/destrucción dadá), como creador del objeto autónomo o, de forma extrema en acompañamiento al *Ready-made*, como el ser que designa por excelencia lo que puede -a través de sus veredictos en apariencia arbitrarios- ser o no considerado artístico.

simplemente afuera, ni simplemente adentro. Como un accesorio que uno está obligado a recibir en el borde... Como el marco de una pintura, del límite entre el adentro y el afuera que deben, en un lugar marginal, ser reunidas.⁸¹

Parerga para el autor, que junto con el discurso estético, cumple la función de ser un simple marco delimitador, un vestido que vela la desnudez de las estatuas o una columna no estructural que ornamenta edificios; el discurso manifiesto fungirá como parergon entre otros, y que -en desbordamiento contemporáneo-, de acabar supliendo a la mera obra o su recurso medial, convertirían al arte en simple accesorio de extravío.

Por configuración del arte contemporáneo también -debido a las secuelas de la articulación poética-, nos referíamos indiscutiblemente a las observaciones que hace Hans Sedlmayr⁸² sobre los fenómenos primarios: donde prevalecerá la pureza en tanto depuración o higienización de los elementos preexistentes, donde muchas veces la indeterminación se vuelve un carácter buscado por el arte pudiendo estimular un alejamiento a un significado; donde la búsqueda de heteronomías hacen partícipes a la geometría y a la técnica, donde el azar es asociado a la composición, a la creación experimental, a la construcción en la que sólo contará el primer momento: el plan o proyecto; donde se elimina el acto de creación y prima la destrucción, donde comienza el espíritu de la autonomía en el afán de impulsar nuevos estímulos y deseos caracterizados por lo irónico, supliendo la belleza por lo interesante, incorporando la espontaneidad, lo disparatado o lo superfluo con esa intencionalidad de mantenerse en suspenso, en la posibilidad -recordemos, en el plan del constructor-, donde la construcción se tecnifica, se instrumentaliza en las manos de un ingeniero iniciado, donde en fin, se confunde lo artístico que siempre es creación, con lo estético-intelectual, autómeta y por tanto extra-artístico en un enfrentamiento con al azar absoluto de lo no-artístico. Poética del arte contemporáneo porque asume la noción base incorporando no la visión espacial sino las concepciones espaciales, no el espacio perspectivo sino el tiempo perceptual, porque fractura los límites de la estética y porque, como parte de una crítica al objeto, se libera material, formal y conceptualmente.

⁸¹ DERRIDA Jacques, *La verdad en pintura*, p. 65.

⁸² Ver: SEDLMAYR Hans, *La revolución del arte moderno*, Mondadori, Madrid, 1990.

IX. Percepción: la visión a priori y a posteriori de la comprensión visual.

Debido a la singularidad variable que caracteriza al arte, se ha realizado una limitada selección de fenómenos y pensamientos artísticos o teóricos, que nos encaminen a una comprensión no historicista -pero sí con cierta sucesión contextual-, de los alcances estéticos sobre las peculiaridades que lo han configurado; y que, a su vez, nos sitúen dentro de la problemática de la materia y el concepto en las artes visuales contemporáneas. El objetivo de este capítulo ha sido diferenciar las artes heredadas de las artes 'vanguardistas';⁸³ para ello, asumimos, como cúspide diferencial, la unidad teórica hegeliana para las primeras, abarcando desde su origen renacentista hasta las expresiones del post-impressionismo; esto es, como una representación total donde el espíritu se manifiesta, como una completa unidad regida por ciertas reglas inmutables de lo bello, que proporciona verdades eternizadas o certezas de visión; o bien, como una unidad sistemática donde la obra era un soporte de ideas referenciales. Mientras que, en oposición a esa unidad sistemática, pensamientos que comienzan a tener lugar desde el siglo XIX -principalmente con Schopenhauer, Kierkegaard, Comte y Marx-,⁸⁴ harán una crítica a la objetividad por lo particular de la sensibilidad; es decir, pretenderán fragmentar la unidad por la

⁸³ Véase: JUANES Jorge, *T.W. Adorno –individuo autónomo – arte disonante-*, “En la segunda mitad del siglo XIX el arte meditó, como nunca antes, sobre su ser propio. Autoexamen que, al alcanzar en las vanguardias cotas elevadas, permitió revolucionar el arte heredado para poner de manifiesto potencialidades estéticas insospechadas... las propuestas del siglo XX exploran el arte que todavía no existe, contribuyendo así a ampliar su territorio, única manera de contrarrestar los reclamos de la industria cultural, de superar estancamientos estériles y de proseguir su propia revolución permanente” (Juanes, p. 103)

⁸⁴ Se había dicho con anterioridad, a través de la tesis de Benjamín Valdivia sobre el problema de lo real en las vanguardias, el cómo se fractura el sistema de la unidad teórica hegeliana por un siglo XIX que apuesta por lo sensible; es decir, las elaboradas críticas sobre los límites de la razón y la adquisición del conocimiento por la experiencia, a grandes rasgos: para Arthur Schopenhauer (1788 -1860), todas las cosas son la voluntad de ser, de vivir y el mundo es una representación de la voluntad; para Sören Kierkegaard (1813 - 1855), el planteamiento es una dialéctica concreta y realista, la del Yo en su individualidad, en la existencia misma. Augusto Comte (1798 - 1857), hará una relativización por la experiencia alcanzable y, Karl Marx (1818 - 1883), por el principio materialista de producción (praxis), dará primacía al sujeto histórico. El tiempo, se fracciona en lo sensible.

Desde la perspectiva adorniana de lo progresivo del arte, dirá Jorge Juanes: “La especificidad cualitativa de las formas artísticas es ya diferencia y resistencia respecto del orden tecnocrático unidimensional... lo otro es posible aquí y ahora... el arte alberga lo que quiere ser excluido: la temporalidad trágica y lúdica de los hombres, su decadencia o afirmación vital; el advenimiento inconmensurable de lo inesperado, irrepetible e inexpresable; la conciencia libre y la precariedad de lo fragmentario”. En: JUANES Jorge, *T.W. Adorno – Individuo autónomo – arte disonante-*, pp. 103–104.

experiencia sensible; la realidad y sus concepciones sufren severas transformaciones quebrantando los límites previamente estipulados por la estética. Fractura de lo real, que hace al arte configurarse como objeto autónomo que se presenta al mundo, más como una forma sensible que es pensamiento material en sí.

En primera instancia, dentro de los terrenos visuales que nos competen, hemos considerado oportuno entender dicho quiebre en las nociones del arte, desde las cualidades inherentes a las obras y desde las herramientas que provee la percepción visual para estimular la relación de los conceptos tratados con la creación artística. Sin embargo, al centrarnos en los postulados de la sensibilidad, cabrá hacer una serie de distinciones que potenciarán las analogías: para iniciar, entre la sensibilidad, entendida como esa disposición de los órganos sensoriales que posibilita el sentir y, la sensibilidad, que profundiza en la capacidad general del sentir lo visto y que, como parte de un proceso integral nos permite percibir lo artístico; es decir, reunimos lo objetivo y lo subjetivo, lo que exterior e interiormente es, lo visible y lo no-visible. Octavio Paz, en *la apariencia desnuda*, distinguirá entre apariencia y aparición; en la primera acepción, estarán los objetos en tanto impresiones retinianas u otras consecuencias sensoriales y para la segunda acepción, situará a la esencia arquetípica del objeto. Por último, desde la psicología creadora de Rudolf Arnheim, se hará una distinción entre la forma como hecho singular de los elementos visuales y la Forma (con mayúscula), o hecho general del contenido de una clase entera de objetos. Aproximaciones todas que de entrada, permiten reconocernos en la imprescindible materialidad y con ella, en el entorno de las repercusiones in-objetivas, pensemos por lo pronto estas diferencias en términos de lo real y lo perceptual.⁸⁵

⁸⁵ Para Bergson: “El objeto existe en sí mismo y, por otra parte, el objeto es en sí como lo percibimos: es una imagen, pero una imagen que existe en sí... y que puede devenir afección”. En: BERGSON Henri, *Materia y memoria*, p. 26. Dentro de las facultades del equilibrio, dice Arnheim: “ningún objeto se percibe como algo único o aislado. Ver algo implica asignarle un lugar dentro del todo: una ubicación en el espacio, una puntuación en la escala de tamaño, de luminosidad o de distancia” (en: ARNHEIM Rudolf, *Arte y percepción visual*, p. 26), y continua, “Cualquier línea trazada sobre una hoja de papel... perturba el reposo, moviliza el espacio. Ver es la percepción de una acción” (*Ibid.*, p. 31), remitámonos a las fuerzas perceptuales que, aunque ilusorias para la práctica mecánica, son reales para la materia artística, ellas son las tensiones dinámicas –propias del objeto-, que perturban; es decir, que dan pesos, direcciones, contracciones, progresiones o consecuciones en y del objeto visual.

La percepción visual, en sí misma, será una experiencia dinámica ya que reúne la implicación recíproca de las cualidades del objeto y las condiciones sensibles del sujeto observador, será un poco el aspecto contemplativo del juicio kantiano y, al mismo tiempo, una aprehensión de rasgos sensoriales que se comprenden racionalmente. Tal experiencia puede -por la comprensión-, lograr la interacción de relación entre una cosa actualmente vista y otra contemplada en el pasado, dirá Octavio Paz que: “Para ver de verdad hay que comparar lo que se ve con lo que se ha visto”;⁸⁶ es decir, la percepción será una acción compleja de movilidad del espacio que, a su vez, dependerá del nivel de adaptación que el observador tenga sobre otras imágenes ya vistas, y será -precisamente por la adaptación relativa a las imágenes conocidas-, que se asumirán las diferentes concepciones de realidad y su percepción. Para ejemplificar esto, Rudolf Arnheim dirá:

Las primeras películas, exhibidas en torno a 1890, eran técnicamente tan burdas que hoy día producen escasa ilusión de realidad, pero la mera adición de movimiento a la imagen en blanco y negro bastó para que los primeros espectadores gritaran de miedo al ver un tren que se les venía encima.⁸⁷

Sobre ello, baste decir que en la percepción, se implica la determinación del contexto cultural y que -por supuesto-, persistirá en ella, una exigencia para aprender a ver las nuevas imágenes -tal como quedó explicado con Dörfles, al hablar de los medios mecánicos inéditos que llegaron a imponerse a finales del siglo XIX-; es decir, nuestra sensibilidad ya está condicionada culturalmente y, paulatinamente, sufrirá adaptaciones también culturales.

Tal como se ha dicho, el arte está subyugado por el espacio, al ser algo para ser percibido la materia le es inherente; no obstante, las connotaciones que éste ha tenido resultan imbricadas por las diferentes maneras del percibir. El artista participa de la composición en el hacer de la obra y es ella, la manera en que el espectador la recibe tradicionalmente, sería el campo visual suministrado para la orientación retiniana, y, al variar las formas de la percepción, varían también los recursos del arte; o más bien, porque varían los recursos del arte, se modifican las formas del percibir. A propósito de Da Vinci, se planteó la

⁸⁶ PAZ Octavio, “Los privilegios de la vista I”, en: *O.C. # 6*, p. 25.

⁸⁷ ARNHEIM Rudolf, *Arte y percepción visual*, p. 147.

simbología de la perspectiva central como la distribución ilusoria de la profundidad, lograda por una elaborada y coeficiente construcción, ligada a la concepción del espacio renacentista,⁸⁸ compleja en sí misma, pues sería una visión absurdamente distorsionada que presenta un centro tangible y, al tiempo, tiene una constancia infinita de sólida unidad; desconcertante al decir de Arnheim porque hace que las cosas parezcan bien haciéndolas mal; y que, como consecuencia de apreciación, implica ese único punto de vista correcto donde el observador tendría que situarse en un lugar concreto frente al punto de fuga, con los ojos a la altura del horizonte y en la distancia adecuada. Tan apegada a la concepción de la espacialidad y la realidad, que el marco era indispensable, ya que proveía la diferenciación necesaria entre las determinantes exteriores e interiores de la obra, el margen del campo visual o, el objeto diferenciado del espacio circundante que imponía una relación con el espectador.

En el apartado tercero de este capítulo sobre la sensibilidad, se ha pretendido situarnos en la exaltación visible que, por la certeza, se encaminaba hacia las condiciones representativas del siglo XVII; en él, se sitúan una serie de ejemplos sobre las complejidades de los sólidos esquemas visuales y sus herramientas poéticas; aquí, la comprensión del espacio - podríamos decir-, vulnera en parte el constructo de la idealidad pasada, pero dando continuidad a sus logros creativos. Nuevamente nos topamos con diferencias dentro de las categorizaciones temporales, estilísticas o individuales que dotan al arte de su particularidad; no obstante, será crucial situarnos en el principio de parsimonia explicado por Arnheim, para centrarnos de momento en la relación forma-contenido con sus específicas condiciones, la parsimonia dice: “es la estructura más sencilla que servirá al fin buscado... el artista no debe ir más allá de lo que sea preciso para sus propósitos”.⁸⁹ Precisión, por tanto, que permite a lo sensitivo materializarse en lo sensible, a la forma ser concebida en la Forma, y a la apariencia darle lugar a la aparición; de esta manera,

⁸⁸ Método elaborado no tanto en términos del ver, sino debido a su compleja prefabricación, dice Arnheim: “La perspectiva central nació como uno de los aspectos de la búsqueda de descripciones objetivamente correctas de la naturaleza material... método independiente de las idiosincrasias de la vista y la mano del dibujante” (ARNHEIM, P. 289), Debido a las proyecciones técnicas implicadas producto de la imaginación artística: El duplicado de la imagen realizado prácticamente por la pirámide visual de Alberti sometiendo el ojo a una mira única, o la cámara oscura de Leonardo; ambos, buscando la escala perfecta.

⁸⁹ ARNHEIM Rudolf, *Arte y percepción visual*, p. 73–74.

podemos entender la parsimonia como ese determinante para discernir claramente la consistencia entre lo que vemos y lo que es, y de esa manera podemos asumir -también-, los indicios de la sólida imagen unitaria aun cuando ésta, pretenda rebasar nuestros sentidos.

Hasta aquí, dejemos lo anterior como esquemas de simplicidad del espacio, puesto que no bastará con valorar los patrones o las relaciones de armonía y equilibrio para comprender la configuración de un objeto artístico, debemos asumirlos exclusivamente, como un corpus formal para antelar un universal invisible; sin embargo, nos da pautas suficientes para definir la expresión -en términos perceptivos-, como los comportamientos evidenciados dinámicamente en los objetos o sucesos perceptuales; es decir, el modo peculiar que tiene de ser cada elemento presente. Y desde la expresión -en tanto rasgo singular dinámico-, damos un paso hacia los esquemas de la temporalidad en la obra; o bien, damos cabida al proceso secuencial -que desde el esquema estructural del artista-, nos anticipa sus propias continuidades. En la representación tradicional advertimos una preocupación exacerbada por el espacio que limitaba la referencialidad temporal, entendida ésta como una perduración -sin duda- en el instante, haciendo que en la inmediatez de la contemplación se percibiera, unitariamente, los tiempos conjugados, siempre -recordemos- con el protagonismo espacial. No confundamos, partiendo de aquí, para suponer que la obra tradicional no fuera dinámica o expresiva, ya hemos mencionada las inherentes fuerzas perceptuales o tensiones dinámicas propias del objeto fenoménico; sencillamente, ello se avocaba tanto a la unidad, que pareciera que -en la intención de perdurar-, el tiempo se retenía y la expresión lo resguardaba en un sentido estricto de pertenencia.⁹⁰

Todo lo contrario sucederá con las artes del siglo XX, que tomando influencias desde la radicalidad de las nuevas formas de percibir la realidad, excedieron el entorno de la expresión romántica o las formas del ver impresionista, y comenzarían a simular una unidad más bien dualista o bien, múltiple; pareciera extraña dicha afirmación, pero es justo por la extrañeza, que comenzaría la autonomía del arte; esto es, fomentar que cada motivo o

⁹⁰ Aquí podemos hacer una analogía para situar la temporalidad, entre lo pictórico tradicional y la primera fotografía explicada por Dorfler, como 'tiempo en suspenso'; quizá, como la cristalización del instante a la que no le importa el transcurrir y que, ante sus ventajas mecánicas, inclinará en parte a la pintura, a que - podríamos decir- se temporalizase.

elemento inherente a la obra tuviera un valor por sí mismo, pero al tiempo, estuviera dispuesto para la inmediatez del acto contemplativo; de hecho -tal como se mencionó de la expresión-, más que un objeto, la obra sería un suceso perceptual, ya no un objeto único sino un acontecimiento... temporalidad más que espacialidad y, pese a que la temporalidad se perciba aparentemente simultánea en la instantaneidad, la secuencialidad cobrará un valor también autónomo y determinante. Si las vanguardias querían advertir la diferencia, dejarán la simetría y el equilibrio clásico por lo irregular y asimétrico; si la tradición estipulaba la semejanza representativa y el principio de simplicidad discernible, la modernidad establecería lo insólito presencial y la tensión compleja contradictoria, las vanguardias querrán independizar la unidad y deformar la forma; desarrollemos a continuación esto pacientemente por la mencionada secuencia o sucesión.

Los artistas se asumirán más que nunca en la transformación, la realidad no complace confiadamente y estimula el cambio; la exclusividad de ningún movimiento vanguardista los satisface, ni ninguna concepción particular satisface el resto; las disciplinas y modos de producir se trastocan, aparece la necesidad de asumir nuevas técnicas y medios, necesidad de contradecir la técnica y ser incompatible con el espacio unitario, los cubistas por ejemplo, autonomizan cada una de las pequeñas formas que se agrupan y discordan en el espacio, cada una es portadora de una escala, color y luz propia, excedencia de las intenciones del puntillismo impresionista del cual dice Arnheim: “el cuadro es como un tablero de bombillas radiantes, cada una de ellas igualmente intensa e independiente de las demás”;⁹¹ los surrealistas exaltarán la extrañeza por la incoherencia de la realidad que presentan. Los artistas buscarán la lejanía de las configuraciones espaciales por las interacciones dinámicas, potencializarán la tensión por las secuencias visuales, como actos físicos del artista que reaparecerán expresivamente en la obra: pinceladas bruscas, dedos marcados, chorreados de pintura, etc., datos de la permanencia y el cambio;⁹² secuencias

⁹¹ ARNHEIM Rudolf, *Arte y percepción visual*, p. 333.

⁹² Para ejemplificar estas secuencias visuales que comienzan a tener lugar de manera intencional para el artista autónomo, contrarrestemos nuevamente con la narración que Vasari hace a propósito de Miguel Ángel, cuenta como Simone da Fiesole, comienza un maltrecho gigante que posteriormente se convertiría en el David, asumiendo las huellas del artista como la imperfección del transcurrir en oposición a la perfección que debía ser contenida en el instante exclusivo de la contemplación de la obra completa; nos dice Vasari: “Puesto que el mármol ya desfigurado y roto por el maestro Simone no era tanto que bastase en algunas partes a la

visuales entonces, como sucesión procesual, como evidencias del transcurrir en la anticipación del artista; secuencias también en tanto impulso moviente, como la multiplicación de figuras o partes de figuras traslapadas por los futuristas, o confusos rostros de frente y perfil a la usanza cubista de Picasso, sucesión pues de percepciones, que en ocasión se valdrán de la destrucción drástica, agresiva y determinante, destrucción del proceso o destrucción de la obra... del acontecimiento.

Si el fenómeno artístico transforma la percepción y las diversas concepciones del tiempo-espacio, configura, así mismo, múltiples alternativas de espacialidad y temporalización, el arte del siglo XX quiere ser más arte y menos referencia, más divergencia que unidad y también más tiempo que espacio; esto no implicará una desmaterialización o bien una eliminación del espacio, pero sí su minimización a decir de Arnheim. Por ejemplo, si la tridimensionalidad de la perspectiva central exaltaba la profundidad del espacio en una unidad continua, la bidimensionalidad rescatada por muchas de las vanguardias desde -quizá- una pretensión primitivista, hace que la composición permita que el espectador explore abiertamente, pero siempre con cierto exclusión al presentarse plana, cerrada y autónoma; la bidimensión querrá subrayar la superficie haciendo gala de las potencialidades independientes y sin ilusión de inclusión, al mismo tiempo dará más cabida a lo tradicionalmente no material, que a la materia en sí; para Arnheim: “Vivimos en una época en la que la vívida experiencia cinestésica nos ha enseñado que el aire es una sustancia material lo mismo que la tierra, la madera o la piedra, un medio que no sólo soporta cuerpos pesados sino que los empuja con fuerza, y contra el que se puede chocar como contra una roca”.⁹³ Así como Leonardo no pretendía representar el viento sino tan sólo las cosas por él arrastradas, el artista del siglo XX presenta al viento... quiere hacer al viento que es; Leonardo quería ver en el aire, el artista vanguardista ve el aire.⁹⁴

voluntad de Miguel Ángel para lo que él habría deseado hacer, quiso dejar en la extremidad de la piedra las primeras cinceladuras de aquel maestro, de las cuales aún se advierte alguna. Y en verdad que fue un milagro el que obró Miguel Ángel resucitando a uno que habían dado por muerto”. Véase, VASARI Giorgio, *Miguel Ángel Buonarroti, florentino (texto de 1550)*, p. 21.

⁹³ ARNHEIM Rudolf, *Arte y percepción visual*, p. 251.

⁹⁴ Ver cita a propósito de Da Vinci en el segundo apartado: el desocultamiento.

El vacío, se convierte en un elemento legítimo del hacer para que el espectador - literalmente-, llene el espacio, concepción de uso habitual en la arquitectura pero evadida por otras disciplinas, la escultura por ejemplo, incursionará -pensemos en el constructivismo-, en los espacios huecos, las perforaciones o los intersticios... en lo incorpóreo; la pintura adelgazará su tradicional marco o bien, lo evitará porque su nuevo estado autónomo lo hace inconfundible con lo circundante; es ella misma realidad, o que decir de los espacios vacíos en lo pictórico, donde ciertos elementos ausentes... no inacabados, sino intencionalmente vacuos para el ojo, trastocan la plenitud sensible. Es decir, percepto y perceptor concuerdan ejemplarmente, la materia influye sobre el observador y éste, influye sobre la materia en un acuerdo tácito. Si la percepción es una experiencia dinámica, ahora lo es desde una materia también dinámica; en términos de Henri Bergson, la percepción será un estado actual de duración senso-motora impregnada de memoria en la instantaneidad, sería una acción virtual hasta que afecta, convirtiéndose, por conciencia; es decir, por posibilidad o posesión de hecho, en una acción real inminente debido a la facultad que tenemos de operar cambios en las cosas, sería un movimiento del instante que procederá del objeto.⁹⁵

Desde la actividad creadora, el artista configuraría un objeto distinto y le daría presencia física ampliando el continente del arte; dice Benjamín Valdivia: “El mundo por medio de la labor del artista ha ensanchado sus posibilidades de percepción: se ha construido un objeto que no estaba disponible a los sentidos sino hasta que el artista lo elabora”.⁹⁶ Decíamos previamente, para reconocer su cualidad disonante o distintiva, que el arte es lo que con anterioridad no era; es decir, el arte se configura por la creación. Utilizando el término de la

⁹⁵ “Lo que constituye el mundo material... son objetos o si se prefiere imágenes, cuyas partes actúan y reaccionan unas sobre otras a través de movimientos. Y lo que constituye nuestra percepción pura es nuestra acción naciente que se dibuja en el seno mismo de esas imágenes. La actualidad de nuestra percepción consiste pues en su actividad, en los movimientos que la prolongan y no en su mayor intensidad: el pasado no es más que una idea, el presente es ideo-motor. Pero esto es lo que nos obstinamos en no ver porque tenemos a la percepción por una especie de contemplación, porque se le atribuye siempre un fin puramente especulativo, porque se pretende que ella aspire a no sé qué conocimiento desinteresado: ... el pasado es por esencia lo que ya no actúa, ... el presente... es lo actuante... la percepción pura, un sistema de acciones nacientes que se hunde en lo real a través de sus profundas raíces, esta percepción se distinguirá radicalmente del recuerdo... y deberá ser zanjado por la intuición... La percepción ocupa un espesor de duración, de suerte que nuestras percepciones sucesivas no son jamás momentos reales de las cosas,... sino momentos de nuestra conciencia.” En: BERGSON Henri, *Materia y memoria*, pp. 80–81.

⁹⁶ VALDIVIA Benjamín, *El referente real en las poéticas de las vanguardias artísticas*, p. 134.

‘doble percepción’, Valdivia agregará: “Es por la presencia o ausencia de la objetividad que la sensibilidad amplia sus posibilidades... en términos de la percepción, el autor ve en el mundo la ausencia; y el espectador, la presencia”.⁹⁷ Y tal como habíamos dicho, el observador requerirá cierto proceso de asimilación; es decir, tendrá la necesidad de adecuarse para concordar con las cosas exteriores si éstas se le presentan como un producto inédito para la apreciación, sí, como el arte, es algo previamente inexistente que requiere ser percibido; no obstante, cuando en la tradición el objeto resguardaba una cualidad representativa, dicha representación asumía la verdad del arte, pero cuando las vanguardias se independizan de un punto exterior verista, la realidad está en función del objeto y en su presencia para los sentidos; con ello, se convertirá -estéticamente-, en un problema de percepción,⁹⁸ será más que nunca, un objeto para ser percibido.

Antes de concluir este capítulo, hagamos un ejercicio de comparación que podría resultar esclarecedor, para ello tomaremos dos obras, una barroca de esencia representativa y otra vanguardista en estado de presencia; el motivo de dicha analogía será sustentado por un ejercicio de parafraseo realizado por Pablo Picasso en 1957 llamado *Las Meninas (según Velázquez)*, quien parte como motivo, de *Las Meninas* de Diego Velázquez realizada en 1656, tendremos que decir que, para Picasso, Velázquez era “el auténtico pintor de la realidad”.⁹⁹ La pintura barroca, es un rectángulo en sentido vertical que duplica el tamaño de su paráfrasis, en ella la composición general está determinada por la figura ausente de los reyes, los reyes están allí pero no podemos verlos directamente sino a manera de reflejo en el pequeño espejo del fondo, al mismo tiempo, retoma el tema de interés clásico del pintor y su modelo, Aquí el pintor es caracterizado por una vestimenta apropiada, su lienzo, paleta y pincel; mientras que el modelo ‘ausente’, tiene todo el interés de referencia, frente al espectador y al lado derecho del pintor -figura subordinada por una estricta marginalidad-, aparecen nueve personajes más, jerárquicamente situados por planos y de

⁹⁷ *Ibid.*

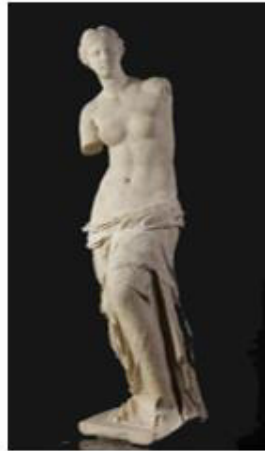
⁹⁸ Véase: RAMIREZ Nuria, “Vanguardia y fragmentación perceptual”, en: *La muerte de Venus*, pp. 103–122.

⁹⁹ WARNCKE Carsten-Peter, *Por ejemplo ‘Las Meninas’ 1957*, p. 604. Para este autor, la paráfrasis hecha por Picasso es un testimonio del fracaso, -en tanto obra incompleta-, ya que *Las Meninas (según Velázquez)*, es la antelación a una serie de composiciones en fragmentos que se harán sobre los personajes de la obra, principalmente sobre la infanta y la habitación, estudio interrumpido por trabajos de mayor premura y nunca concluido.

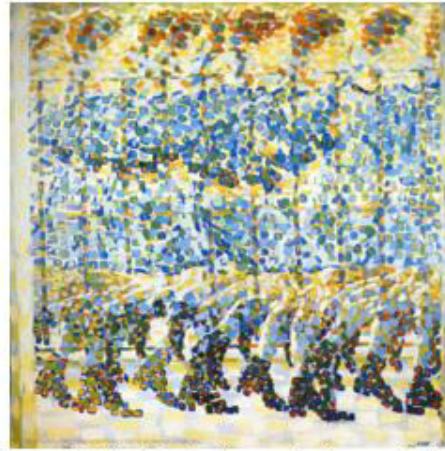
importancia secundaria pese a su amplia visibilidad; una princesa, dos señoritas de la corte, dos enanos cortesianos y un perro; detrás de ellos, dos doncellas de la corte y por último, en la puerta iluminada, un ayuda de cámara, todos dispuestos ante el modelo central invisible y ante nosotros, sus espectadores.

300 años después, Picasso pintará un rectángulo en sentido horizontal, formato inverso al de Velázquez, en quien -se había dicho-, reconoce una atmósfera realista por excelencia; el sentido de tal estudio nos muestra la realidad como objeto de trasmutación; es decir, aunque el vanguardista tome elementos del pasado e incluso asuma un punto de referencia, quiere presentar una nueva realidad y contrariar la que la antela, es más, lo que inicia como un trabajo de paráfrasis acaba por alejarse del punto de partida. No conformándose con la transgresión del formato, en la pintura serán sustituidos los esquemas tonales y luminosos, la nueva pintura será una grisalla de exclusivo contraste entre el blanco y el negro; los personajes antes visibles o exaltados por su ausencia, se reducen a simples esquemas o abreviaturas toscas, los reyes se desdibujan y des-jerarquizan, enano y perro se contornean de forma infantil, el ayuda de cámara de la puerta invierte su posición, la señorita de la corte más cercana al pintor es más trabajada que el resto y aparentemente decrecen los detalles a la derecha, al lado opuesto del artista. Picasso trastoca un motivo clásico convirtiéndolo en '¿el modelo?... del pintor', y agranda sus proporciones, ahora el artista ocupa casi la altura total del cuadro y un tercio de su superficie, respeta la digna vestimenta de su predecesor, pero ahora instituye al artista libre, al amo del mundo que hace lo que quiere.

Obras visuales actualmente existentes citadas en el capítulo 1



Venus de Milo, S. II a.c. Mármol.



Giacomo Balla, Muchacha corriendo en el balcón, 1912.



¿Pithócritos de Rodas?, 190 a.c. Victoria de Samotracia, Mármol.



Umberto Boccioni, Formas únicas de continuidad en el espacio, 1913.



René Magritte, Traición de las imágenes o Esto no es una pipa, 1928-29.



Kasimir Malevich, Cuadrado negro sobre fondo blanco. 1915.



Miguel Ángel Buonarroti, David, 1501-04.



Pablo Picasso, Las meninas (según Velázquez),
1957



Diego de Velázquez, Las Meninas, 1656

Capítulo 2. Más concepto – menos materia

Será menester de este capítulo, centrar la observación sobre el aparente principio de desmaterialización en la obra de arte, profundizando así, en los rasgos característicos que rehúyen de la objetivación material; para ello, serán analizadas las implicaciones de la liberación manual en tanto forma no formada del *ready-made* dadaísta y la indeterminación in-objetiva suprematista; posteriormente, a través del pensamiento heideggeriano, se hará una revisión del estado de apariencia del arte y sus propiedades indecibles, para llegar al análisis de algunas propuestas post-vanguardistas, especialmente en el así llamado arte conceptual, quien, dentro de su precariedad, se establece como la reflexión crítica sobre el proceder metodológico artístico, prescindiendo en ocasiones -muy al contrario del dadaísmo-, de la obra visible, postulando con ello la potencialidad de la obra no hecha y del proyecto operativo haciendo sustancial las precisiones en el aspecto intelectual y procedimental de la obra del siglo XX.

I. La forma no formada

Si bien es cierto que la innovación y diferencia ha caracterizado al arte durante su prolongada historia, el objeto artístico vanguardista a disentido profundamente en algunas de las cualidades que configuraban la representación tradicional; se ha hablado de un nuevo estatuto de presentación que acompaña a la autonomía del objeto, del apego a la actividad viva, de una necesidad manifestante y de una realidad múltiple que acoge la novedad como principio sustancial; se ha hablado también, de la consecución de un espacio y un tiempo propio de la obra, de un importante principio intencional configurador y de ciertos recursos técnicos que han tenido cabida en todo el andamiaje del proceso creativo. Acompañando dicho acontecer, hemos de considerar esa marcada visión evanescente de la realidad, que frente a las ausencias y vacíos de la progresividad moderna multiplica las posibilidades, pero desde la auto-referencia que brindan los renovados medios propios, desde la insaciabilidad de la perpetua creación, desde la fluidez, la volatilidad y la descomposición.

Marshall Berman -apropósito del Fausto de Goethe- enunciará las paradojas del hombre moderno diciendo: “No podrá crear nada a menos que esté dispuesto a permitirlo todo, a aceptar el hecho de que todo lo que se ha creado hasta ahora -y desde luego todo lo que él podría crear en el futuro- debe ser destruido para empedrar el camino de otras creaciones. Esta es la dialéctica que el hombre moderno debe asumir para avanzar y vivir”.¹⁰⁰ La dialéctica del arte moderno, en las vanguardias concretamente, será la pérdida del pasado, de las certezas, de los universales y de la perduración; es a su vez, el presente, la fractura sensible, lo particular y lo perecedero; profundicemos desde aquí en dos de los movimientos vanguardistas más combativos para la tradición; el dadaísmo, que hace una crítica a la obra y el suprematismo, que revierte la sensibilidad por la forma in-objetiva. Ambos, analizados desde los planteamientos, productos e interrogantes que cuestionan al concepto y a la materia y que, servirán de fuente directa para el arte contemporáneo.

Tal como quedó planteado en el capítulo precedente, el movimiento dadaísta es una negación y será oportuno a partir de aquí conocer el qué de sus negaciones, para desentrañar el sentido del objeto artístico. De manera directa, combatirán contra una tradición burguesa que uniformiza a la belleza ajustada a cánones y pretende reproducir simbólicamente lo eterno y universal, desean combatir la falsedad de una impositiva visión unitaria y generalizada, normalmente acompañada de elogios por la comprensibilidad de una obra narrativa, como insulsa envoltura de ideales para el conformismo social, digerible e incapaz de reflexionar sobre sí misma; los dadaístas no quieren instituir, se deleitan en la destrucción con una renovada e incoherente vida intelectual, se sitúan en un mundo mutilado, espectáculo del desastre y la descomposición, son conscientes de la inevitable necesidad de lo novedoso como presencia simple y con ello, de la dialéctica del hombre moderno, pero en este caso, subsumida drásticamente en lo individual, en lo privado, en lo inmediato espontáneo que se sabe muerto, sin pasado y sin futuro, con contradicción y diversión. Y puesto que quieren crear un arte más arte, la lucha específica, el destino de su destrucción, se avoca al hecho concreto de la producción, al objeto tal como se conocía;

¹⁰⁰ BERMAN Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, p. 40.

pero sobre todo, a la causa, al principio, al instante de duración previo, al sistema, a la pre-acción impotente; es decir, al método, a la elaboración o lo formante; desde sus manifiestos, los dadaístas enfrentan el proceder, rechazan la técnica, lo que se aprende y se enseña, la receta, ese es su centro combativo primigenio.

Aclaremos esto, pues tal como comienza a perfilarse será una contraindicación hacia muchas de las interpretaciones que existen sobre Dadá, para ello iniciemos con dos breves frases escritas por Tristan Tzara en el manifiesto de 1918, que por su contundencia nos ayudarán a comprender la línea discursiva, dirá en primera instancia: “El modo de mirar con rapidez la otra cara de una cosa para imponer directamente la propia opinión se llama dialéctica, o sea, el modo de regatear el espíritu de las patatas fritas bailando a su alrededor la danza del método”,¹⁰¹ para decirnos, en torno a la relatividad del pensamiento y sus procesos: “Yo estoy contra los sistemas: el único sistema todavía aceptable es el de no tener sistemas”,¹⁰² frases que no luchan exclusivamente contra la convención tradicional -como visión genérica- sino que, partiendo de la individualidad del arte, estipulan el rechazo no a lo sensible, sino al proceso de realización, planteando una marcada diferencia entre un sistema de producción y una visión individual de creación, donde el proceso no sólo no es expuesto, sino anulado, donde se pretende dejar de ver al arte como una simple cosa hecha, donde incluso, cualquier pretensión metodológica o de nuevo convencionalismo, destituiría el principio dadá, lo destruiría. El mismo Tzara dirá que los manifiestos no tendrán más que la pretensión de fomentar los propios descubrimientos siendo, ellos mismo, el único medio de lo instantáneo, y cuando da la receta para hacer un poema dadaísta, lo describe tan

¹⁰¹ TZARA Tristan, “Manifiesto Dadá de 1918”, en: DE MICHELI Mario, *Las vanguardias artísticas del S. XX*, p. 262. El autor plantea la imposibilidad explicativa de racionalizar lo escrito desde una elección arbitraria, enuncia el problema de la metodología filosófica como una trivialización de opiniones de enfoques dialécticos; a su vez, critica la inventiva de la creación material artística como la variedad en el simple modo de mirar un objeto: “Cézanne pintaba una taza veinte centímetros más debajo de sus ojos, los cubistas la miran desde arriba complicando su aspecto con una sección perpendicular que sitúa a un lado con habilidad... El futurismo ve la misma taza en un movimiento sucesivo de objetos uno al lado del otro, añadiéndole maliciosamente alguna línea-fuerza” (TZARA, p. 261.)

¹⁰² *Ibid.*, p. 263.

fortuito e irónico, que en su propia explicación queda suprimido, fórmula fallida que se nos presenta finalmente como obra, no como punto de partida.¹⁰³

Llevado a lo visual -interés principal de esta investigación- podemos incursionar en la forma no-formada del *ready-made*, frase que comienza a articular las condiciones de existencia de un objeto que prescinde de la causa más no de la forma, expliquemos: el *ready-made*, desvaloriza el carácter de manualidad de la obra, del oficio y no así, su intención cognitiva o bien, su cualidad física; tal como había quedado dicho en el capítulo primero, se constituye como una no selección de un objeto cualquiera ya hecho, sea puro o rectificado, que pierde su sentido utilitario... que se neutraliza; para Octavio Paz, gestos gratuitos y anónimos que niegan críticamente la noción de obra, gestos que más que disociar la unidad forma–contenido, o mejor dicho, la unidad materia–concepto, prescinden de la factura implicada en lo formado, la ambigüedad como tal se encontraría en la acción que realiza o desiste de realizar. Desglosemos: cuando Marcel Duchamp juzga la actitud retiniana o puramente visual de la pintura tradicional, no juzgará la forma significativa del arte, sino la forma que él considera insignificante en el arte, para él habrá un ‘coeficiente del arte’; es decir, una presencia intencional y de deseo que se diferenciará del objeto final, para el cual, se requerirán ‘condescendencias físicas’; es decir, las coincidencias y encuentros de la mente y la materia; lo limitado aquí, estaría dado, por la determinación configurativa, justamente todo lo que podría ser determinante; en las notas *Infraleve*, dejará claro el aparato de sus reducciones diciendo: “ la posibilidad de que varios tubos de color lleguen a ser un Seurat... es lo posible”.¹⁰⁴

Pensémoslo así, mientras la pintura pretende afirmarse a través de la posesión completa de sus propios medios (el soporte plano, el color, el trazo, etc.); el *ready-made* iniciará posibilidades extra-pictóricas, partiendo de ella para separarse y luchar contra su principal afirmación: el medio; como todas las vanguardias, consolida sus fundamentos ontológicos

¹⁰³ Para Hans Sedlmayr en *La revolución del arte moderno*, la extracción de papeletas del sombrero, capricho poético, hacen que el azar sustituya a la creación, instituyendo la negación de la creación artística, el nihilismo estético y la incursión de una intelectualidad que cimenta el sendero de lo exclusivamente interesante.

¹⁰⁴ DUCHAMP Marcel, *Notas*, P. 21, nota 1.

por el rechazo, pero haciendo primar la experiencia sobre la configuración, su lucidez analítica no va exclusivamente contra la representación, sino contra su sentido, recordemos el simbólico acto de destrucción que pone bigote a la estereotipada *Gioconda*. El estatus purificador del *ready-made*, es a final de cuentas, una experiencia presente, es la negativización de la cosa completamente hecha, la declaración de la nulidad de pertenecer por mucho tiempo en una técnica, su intención es la diferencia de la no selectividad; Duchamp al margen de la pintura, se desprende de la mano y de sus coordenadas visuales, más no de la presencia visual como punto de partida que se dirige -más allá de la visión- a la idea experienciada o al pensamiento sensualizado.

Entendamos el sentido de la crítica duchampiana al objeto pictórico, desde la similar tónica expuesta por Kazimir Malévich:

El arte entendido como la aptitud para reproducir sobre la tela las cosas vistas se considera creación. Poner un samovar en la mesa, ¿será también creación? Yo creo que es todo lo contrario. La representación sobre la tela de cosas reales es el arte de la reproducción hábil y nada más. Hay una gran diferencia entre el arte de crear y el de repetir.¹⁰⁵

Declaración abierta que demerita a la pintura representativa y donde, la razón utilitaria, se presenta objetivamente superior a cualquier cuadro por su fuerte viveza, para Duchamp será más viva una fuente invertida que la reproducción de la misma, bajo el entendido de que el naturalismo mata al objeto al reproducirlo quieto en uno de sus aspectos; mientras que el objeto es sólo materia sin ambición o pretensión, es objeto-materia que se presenta entero y se abre a algo (no viene de algo), la cosa pues, surge como materia y descalifica el proceder habilidoso en la subversiva difuminación de los límites.

Ahora bien, la actitud de este no hacer, esterilizará la técnica, pero no nos evitará puntualizar sobre la neutralidad del objeto dado, el cual, librado de la determinación y la elocuencia -pese a ser el objeto la idea misma- deberá huir, a su vez, del gusto consuetudinario y la capacidad selectiva movida por el interés, será por ello la indiferencia,

¹⁰⁵ MALÉVICH Kazimir, “Del cubismo y el futurismo al suprematismo, el nuevo realismo pictórico”, en: *Escritos*, p. 239.

el arma a la que se circunscriba la elección no selectiva, desinterés del que se parte y al que se llega, puesto que el gusto no podrá aparecer ni en quién comente la acción, ni necesariamente en quién la presencia; la nueva dificultad estaría en esa privación estética, sorteada única y exclusivamente por la infrecuente cantidad de los gestos duchampianos y por la duplicidad del objeto que evitaría el culto a la unicidad.¹⁰⁶ La neutralidad deberá ser entendida, entonces, como el flujo de la espontaneidad y la actualización de los contenidos, que no permitirá entorpecer el discurso directo por un método objetivo. Hasta aquí tal como hemos visto, el *ready-made*, se vuelve una acción descalificando el hacer, realiza un gesto mutado en crítica a la noción de obra; es decir, -en términos de Paz- se convierten en anti-obras de arte, (notemos hasta aquí, que van contra la obra, no contra el arte). Ahora, frente al combate del conformismo social o la institución del gusto burgués, dadá tendrá que asumir nuevos mecanismos que evadan la selección, sean dibujos mecanizados y poco convencionales, o no selecciones de objetos guiadas por decisiones arbitrarias, por ejemplo entre sus notas de proyectos, Duchamp escribirá: “Buscar un *ready-made* que pese un peso elegido de antemano. Determinar en primer lugar un peso para cada año y hacer que todos los *ready-made* de un mismo año sean del mismo peso”.¹⁰⁷

Al sustituir la relación utilitaria de un no seleccionado objeto manufacturado, se podría comenzar a plantear una apreciación estética, sin embargo, ante el juego de lo inservible evidenciado -inyección de ironía- el objeto queda neutralizado, anestesiado; esto es, se convierte en una anti-obra de arte -que de legitimarse- perdería su poder profanador, y -de preservarse- volvería a la acción misma junto con su artista en una nueva obra, razón por la cual, no pueda ser seleccionada, ya que su simple elección, equivaldría a mitificar la intención y la figura del elector, de allí que el objeto vacío, sea necesariamente anónimo e impersonalizado, haciendo de ello una negación de nombre y de contemplación, sería un

¹⁰⁶ Sobre esto, en una entrevista con Katharine Kun, Duchamp cuenta los pocos *ready-made* que aceptó bajo su autoría en un periodo de 50 años; en una entrevista con Pierre Cabanne, platica como de *Pharmacie*, había tres ejemplares, de los cuales el primero perteneció a Man Ray, o como en 1914, el *Porte-bouteilles* fue tirado a la basura por un cambio de residencia y no aparece sino hasta 1960 la segunda versión. (En: http://www.slideshare.net/Jaime_Latorre/entrevistas-sobre-el-ready-made); Paz relata como se pierde el original de la rueda de bicicleta de 1913 y posteriormente un coleccionista consigue la versión de 1951 (En: PAZ, *La apariencia desnuda*, p. 140.)

¹⁰⁷ DUCHAMP Marcel, *Notas*, p. 151, nota 172.

tanto la omnipotencia del aniquilamiento.¹⁰⁸ Crítica e ironía formarán aquí el esquema de la idea, el germen de lo intelectual, relacionado -decíamos- con la coincidencia física o bien, con la capacidad de que la cosa sea la idea, serían un pensamiento material, sin obligación descriptiva y causal, sería un tanto, la muestra de la expansión y de la inconmensurabilidad de la creación, sería en pretensión, un lenguaje primo, instantáneo y concentrado, que por los recursos previamente mencionados, se aparecerán como distracciones del espíritu, sin determinación y deseo; es decir, primero aparecen y luego son algo, coinciden inevitablemente, dice Jorge Juanes: “La cosa (rueda de bicicleta), vino antes que la idea, sin intención de trascender”,¹⁰⁹ el interés se centra en la propia incapacidad de ser aceptadas, en su status crítico e irónico, en su no obrar, ahora sí... en su destrucción no estetizada.

A partir de esto podríamos tomar caminos de discusión amplísimos sobre las implicaciones y consecuencias de tal proceder, y navegar entre las diferentes acepciones que posteriormente lo definirán, para Sedlmayr anti-arte nihilista, para Paz, interrogaciones artísticas, para Duchamp, impulso que no es obra de arte ni esbozo; no obstante, no nos competirá ni darle ni quitarle competencia, pero sí situarlo dentro de sus repercusiones hacia la inmaterialidad; en primera instancia, la objetivación del objeto hecho, es en sí misma, la acción que difumina los límites de las previas nociones de arte y estética; reta el enfrentamiento a una significación inmediata e introduce lo mundano en su principio contingente de nula configuración, está más allá de ella presentándose como posibilidad para los sentidos y no como posibilidad de realización. Así como el *ready-made* no es la primera reacción contra la manualidad, ni el primer propulsor de la idea (en Leonardo es ya evidente la lucha contra las artes mecánicas y el origen mental del arte), tampoco es, el origen cercano de la fobia por lo sensible, el gesto inarticulado conserva en perfecta

¹⁰⁸ Sobre ello, en la nota 169 de sus proyectos dirá Duchamp: “Comprar o coger cuadros conocidos o desconocidos y firmarlos con el nombre de un pintor conocido o desconocido. -La diferencia entre la factura y el nombre inesperado para los expertos, es la obra auténtica- de Rose Sélavy y resiste a las falsificaciones” (En: DUCHAMP Marcel, *Notas*, p. 147)

¹⁰⁹ JUANES Jorge, *Marcel Duchamp –Itinerario de un desconocido-*, P. 59. En entrevista con Pierre Cabanne, declara Duchamp: “*Ready-made*... me interesó como palabra, pero cuando puse una rueda de bicicleta sobre un taburete, y la horquilla cabeza abajo, no había en ello ninguna idea de *ready-made*, ni siquiera de cualquier otra cosa, se trataba, simplemente, de una distracción. No tenía ninguna razón determinada para hacerlo, ni intención de exposición ni de descripción. No, nada de eso...lo percibido se parecía a algo”. En: (http://www.slideshare.net/Jaime_Latorre/entrevistas-sobre-el-ready-made).

estructura la materialidad, no así el proceder técnico; entenderemos la cabalidad de tal discusión más adelante cuando sea confrontada la disociación entre la forma y la idea. Acentuemos hasta ahora que lo fenoménico es la idea, una idea de carne, con su intuición pre-configurativa y con una confrontación evidente ante la no selección; la exclusión es hacia lo formante y a la unicidad, vaya, a la unicidad de lo formante, entendámoslo pues, como la expansión de la creación y la excedencia de los límites hacia la introducción del azar y lo fortuito.¹¹⁰

Para ejemplificar exclusivamente con el ámbito anti-poético y anti-unitario mencionado, podemos recurrir a la vía perfilada por Walter Benjamin, quien acoge las figuras de lo moderno en torno a sus concretas formas de producción. En la ponencia de 1934: *El autor como productor*,¹¹¹ Benjamin exalta la fuerza revolucionaria del dadaísmo -justamente- en la inminente potencia que tiene para probar la autenticidad entera del arte, a través de los medios destructivos que se muestran como indicios de reproducción y anulación de lo unitario. Más adelante profundizará, en el ensayo de 1936: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, diciendo:

Los dadaístas dieron menos importancia a la utilidad mercantil de sus obras que a su inutilidad como objetos de ensimismamiento contemplativo. Intentaron alcanzar esta inutilidad por medio de una degradación de sus materiales. Sus poemas son 'sopas de letras', contienen giros obscenos y todo el desecho imaginable del lenguaje. Sus cuadros no son otra cosa que botones o boletos de tren amontonados sobre la tela. Lo que consiguen con tales medios es una destrucción despiadada del aura de su producción y, con tales medios de producción, imprimen en ellos la marca de una reproducción.¹¹²

En otras acciones duchampianas -más allá de dadá y un poco más acá del *ready-made*- los recursos procedimentales cobrarán un nuevo valor dando origen a lo inacabado, como en una nueva forma de proceso-continuación que se prolonga al infinito, generando una identificación plena entre los momentos de conocimiento, creación e interpretación, pero sobre todo, haciendo de la vista un punto de partida -a veces insoportable y fugitivo- que

¹¹⁰ Desde Duchamp, podemos entender el azar como una renuncia a la mecanización de la técnica, como una relación directa de causa (intención) – fin (materia), que no pasa por la convención.

¹¹¹ En: BENJAMIN Walter, *El autor como productor*, P. 40.

¹¹² En: BENJAMIN Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, P. 125.

posibilita el pensamiento; es decir, que hace primar a la idea sobre la retina y que espera pacientemente la asistencia del pensamiento ajeno. Tenemos el caso del *Gran Vidrio* y del ensamblaje *Dados*, donde la realidad se percibe distinta, transparente y modificable en el primer caso, o bien, obstaculizada y silenciosa en el segundo; el *Gran Vidrio* caracterizado por esas notas de carácter residual que tendrán que ser entendidas como claves de lectura,¹¹³ y *Dados* como la plena presencia del ocultamiento; la primera como esquema de lo retardado, en términos de Paz, de lo “definitivamente inacabado”;¹¹⁴ la segunda, como el secreto póstumo; una y otra, esquemas de silenciamiento del plan, evasión a lo determinado, despojo de la certezas y en estos casos concretos, exaltación de lo posible y lo probable, la materialización de la contingencia vívida. Lo que implica dadá, el *ready-made* y la brecha de Duchamp, es la insignificancia del proceso y la secuencia, es la instantaneidad pura en la materia-idea, la crítica a la noción de obra, la muestra de la diferencia entre lo que la mente intuye y la materia concentra, pero con apego a una realidad ineludible: la materia del arte.

Para abordar las `condescendencias físicas´ de Duchamp y centrarnos en las repercusiones de la supuesta inoperatividad frente a la materia, hagamos uso de las nociones de `clausura operativa´ y `autopoiética´ de Niklas Luhmann,¹¹⁵ quien, partiendo de la autonomía de la obra moderna desde su sentido operativo, aludirá a esa incapacidad técnica–poética que

¹¹³ Para Andréi Nakov, tanto Duchamp como Picabia, denunciarán el funcionamiento semántico de la convención pictórica; es decir, la resignación a someterse de fondo, a un tema narrativo provisto por la literatura y su error estará precisamente en pretender transformar el sentido de las formas con la ayuda del lenguaje, dirá: “el lenguaje que juega un papel, no de mero catalizador extra-formal, sino que también determina la significación de los nuevos signos plásticos. Así su creación plástica no alcanza el estadio de la pintura pura, ya que sigue siendo tributaria de una anécdota literaria... al depender así del lenguaje, M. Duchamp no pudo superar ciertos límites de la significación... igualmente, su adscripción a una simbología erótica constituye la verdadera determinante mitológica de su evolución” (en: NAKOV Andréi, “El furor iconoclasta”, en: MALÉVICH, *Escritos*, p. 103.)

¹¹⁴ PAZ Octavio, *La apariencia desnuda*, p. 129. Contingencia y apertura de un proceso oculto, o a continuar, dirá Paz: “En 1929 Marcel Duchamp dejó ‘definitivamente inacabado’ el Gran Vidrio (La novia puesta al desnudo por sus solteros...)...y (Dados: la cascada y el gas de alumbrado)... trabajó en secreto durante 20 años, descubierta en 1969, unos pocos meses después de su muerte”. Más adelante dirá: “El Gran Vidrio se estrelló al ser devuelto del museo a la casa de la persona que era entonces propietaria; el deterioro no fue descubierto sino años después y sólo hasta 1936 Duchamp reparó la obra” (Paz: 150)

¹¹⁵ LUHMANN Niklas, *El arte de la sociedad*. El autor partirá desde una concepción sistémica que se pregunta por la función comunicativa del arte, considerará su espacio perceptivo, el campo de lo externalizado, cuya especificidad implicará la actualización de lo posible, la morfogénesis más allá de los límites impuestos.

tiene lo otro, de cumplir con las funciones de lo que es distinto; es decir, debido a los amplios márgenes de libertad que caracterizan al arte, la obra actualizará lo posible o generará su forma por medios distintos, marcando su distinción y excluyendo todo lo demás, se resolverá individualmente, hará irremplazable su propio medio-forma y se clausurará o limitará en ella y de lo otro. Siendo así, la continuidad infinita del *Gran vidrio* o el hermetismo de *Dados*, serán especificidades poéticas que se potencian simultáneamente en la materia, siendo válidas exclusivamente en el interior de cada una de ellas; mientras que, en el aquí y ahora real e irremplazable de los *ready-made*, habrá una diferencia entre potencia y actualidad, la actualidad pensante–máterica de los gestos, se resolverán en la disolución de la potencia operante, en la neutralidad, que como azar en conserva Duchampiano, quiere mostrar la existencia contingente sin imponerse ante nada. En la indeterminación *dadá*, en tanto imperiosa presencia, que tiene la probabilidad de ser vista, la única alternativa tolerable, es dejar de existir; este es el límite que acerca a la inmaterialidad, la directa simultaneidad de la materia-idea y el rechazo a un medio que se considera invariable, impositivo, limitado y determinante; si la *autopoietica* y la clausura operativa de Luhmann corresponden a una suficiencia, *dadá* será una excedencia, pero, debido a su prevista finitud, si el acto contingente llegara a extenderse, se convertiría en una nueva determinación esencialmente antitética; es decir, sutilezas objetivas que serán confundidas por sutilezas operativas.

II. La in-objetividad suprematista.

Al igual que *dadá*, la práctica suprematista se encontrará en una zona limítrofe que acerca a la inmaterialidad teórica; su depuración de la forma figurativa en la pintura, lo ha adherido a las corrientes abstractas; sin embargo, se desprende de una intencional superación del dinamismo futurista y la complejidad cubista, por su contexto estaría más emparentado al constructivismo ruso, pero su autodeterminación lo hace in-objetivo; término que aludirá a una existencia autónoma de los componentes pictóricos, capaces por sí mismos, de prescindir de lo anecdótico. La comprensión de la objetividad, en estos términos, compete a la figuración tematizada que en el pasado habría impulsado la inteligibilidad del arte,

haciendo alusión a la cualidad pictórica de instituir un modelo que guía la estructura compositiva y se centra en la reiteración y duplicación del mismo, lo que Malévich ha llamado los `dobles inteligibles`, es decir, la cosa que se representa y la representación de la cosa, siendo parte -insiste- de un protocolo académico concentrado en la falsificación estática de la naturaleza; o bien, en el virtuosismo técnico que exalta el aspecto estético de la cosa-modelo en su inmovilidad táctil, olvidando todas las virtudes del espacio, el color y la textura¹¹⁶.

Desde lo dicho, la creación no podría someterse a objetividad alguna, a duplicaciones; por lo que deberá implicarse en elementos noéticos, en acciones conceptuales que se desprenden de todo residuo físico, que parten de la nada o el vacío y simplemente aprovechan la anatomía de los materiales: la planeidad de la tela, la estratificación de la madera, etc. Para Malévich la creación corresponde a una dimensión temporal, a una superficie viva donde la materia está en constante gestación... de composición y descomposición, de aparición y desaparición. La existencia de la materia será comprendida desde la noción física del espacio vectorial, desde lo indefinible e infinito, desde la variación de la energía y la tensión. *El cuadrado negro sobre fondo blanco* o bien, el *blanco sobre blanco*, no son observables sino deducibles por la transformación dinámica, la mutación es en ellos permanente y no tienen ni principio ni fin; de hecho la forma de colgar los cuadros es también cambiante, no tienen arriba o abajo, ancho, ni largo. A los cuadros les compete una forma abierta e ilimitada posible en lo perceptible, pero huidiza para la vista; dice el suprematista: “quien siente la pintura ve menos el objeto; quien ve el objeto, siente menos lo pictórico”.¹¹⁷

¹¹⁶ Malévich juzga de forma reiterada la pintura espejo, aquella que tal como veíamos se somete a la duplicación habilidosa del modelo, cualidad propia de los medios mecánicos de la fotografía y el cine; desde el aspecto de la producción no la considerará una creación pues carecerá a sus ojos, de la intuición vital y la exigencia imperativa que impulsa a la verdadera peculiaridad (muy compaginado con las posteriores tesis de la voluntad creadora bergsoniana); por otra parte, desde la receptividad, considera que la figuración ha caído en el descrédito por su facultad descriptiva, sin embargo, considera que es lo único que espera del arte el público regular, dirá: “el pequeño – burgués socialista... se imagina que el arte consiste en pintar bizcochos inteligibles” (MALÉVICH, *Escritos*, p. 388)

¹¹⁷ MALÉVICH Kazimir, “De los nuevos sistemas en el arte”, en: *Escritos*. p. 391.

Ahora bien, la transfiguración de la nada, la ausencia del tema, la impetuosidad activa de la indeterminación, serán para Malévich, el principio de una unitaria creación universal, será la construcción de la experiencia pictórica sin límites, que alcanza la perfección por la mutación de lo original. De la misma forma, la creación original sólo será alcanzada si se es susceptible a la modificación, a la perturbación y a la catástrofe, si en su origen se avecina y dispersa una excitación de vida que rige como norma exclusiva... como norma ciega, dando lugar a lo que él denomina el 'elemento añadido', es decir, el elemento de la discordia que acrecentará la cultura visual, esa cualidad nueva que intempestivamente desajusta contradictoriamente la percepción,¹¹⁸ bajo el entendido -claro está- de que una consciente forma nueva, propicia un contenido nuevo. Será importante reconocer en la tentativa malevicheana de absolutizar lo extra-físico, ciertas relaciones que constriñen lo visual, caso concreto de las renunciaciones fácticas, en principio, eliminación de la figura por su determinación realista y su contenido extra-pictórico; después, desecho del color por su acoplamiento a la realidad; posteriormente, relaciones condicionales y casi codificadas que presentan al negro como el esquema de lo plano y al blanco como esquema de lo infinito; es decir, restricciones de renuncia que concluyen en obras perfectas dentro de las intenciones del artista y se vuelven imposibles de superar, donde ya no tendría sentido después de los cuadriláteros contrastados hacer cosa alguna; sería por tanto, una especie de disociación donde la inalcanzable inmaterialidad somete a la solidez física.¹¹⁹

Sin embargo, el acercamiento a la inmaterialidad no será exclusiva de la pretendida visión unitaria de infinito, o del absoluto intuitivo -casi cósmico- sino del desprendido procedimiento iconoclasta, producto del fin de la representación de los objetos naturalmente reconocibles y de la reducción económica, por tanto, el inicio de la ausencia de la forma; entre otras cosas, será producto también, de la construcción de la cosa moviente, que como tal pertenecerá no tanto al espacio sino a un tiempo breve y fugaz, a un

¹¹⁸ Tesis que podríamos relacionar con el caos – catástrofe y el caos – germen en el diagrama pictórico deleuzeano, el equilibrio que se desequilibra, el derrumbamiento, la tensión entre el antes y el después, el tiempo catastrófico donde algo puede salir o perderse para siempre, como acto de certidumbre que involucra una fragilidad pero al mismo tiempo, es el añadido de la creación presente en la obra.

¹¹⁹ A partir de 1919, después de los cuadriláteros, Malévich considera acabado su trabajo pictórico y renuncia a la realización práctica del arte. hasta su muerte en 1935, se concentra en la enseñanza y la sustancial escritura de textos teóricos y estéticos.

tiempo que compete a la creación y que moviliza la percepción hasta desequilibrarla. Al igual que Duchamp, habrá en Malévich cierta ceguera de la retina, pero en este caso, priorizando en la conciencia del hacer, en una elección -repito- casi codificada, regida por la cualidad de la materia que la sustenta, por las cualidades pictóricas. Si la obra deja los objetos exteriores y sus formas, lo que le queda a la percepción son los elementos artísticos (color, textura, luz, gravedad...) y la creación de nuevas realidades in-objetivas. Para Hans Sedlmayr,¹²⁰ razones suficientes para no considerar artística la propuesta malevicheana, pero sí con severas repercusiones hacia la orientación de las nuevas estéticas no-artísticas; sin embargo, nosotros aduciríamos, nuevamente, al severo compromiso por expandir las posibilidades del arte, pero ahora, desde una conciencia que involucra activamente las cualidades de la materia.

Si como explicábamos, lo formante era el elemento ausente del *ready-made*; el objeto representativo será la ausencia de la pintura suprematista; uno y otro emprenderán un acercamiento a lo inmaterial por la priorización del pensamiento conceptual, pero en este caso, subyugado al espacio de pertenencia que se transfigura, aquél donde, por un lado, prevalece una lógica interna constructiva y llena de conciencia; pero al mismo tiempo resulta incognoscible, flotante e inconmensurable, como llena de imaginación creadora que se aleja de los prejuicios del gusto aliados a lo meramente evocativo y emocional, como en una nueva acción estética que no se degrada en la semejanza y cuyas diferencias, modificaciones y sensaciones se deben únicamente a las relaciones pictóricas, a los elementos físicos del hacer, a la porción visual que se presenta y desvanece en lo infinito. Tal como hemos visto hasta ahora, en el dadaísmo y el suprematismo, dos excedencias de la autonomía de vanguardia, han sido constantes ciertas derivaciones hacia la preeminencia de la materia por olvido del concepto; o bien, la preeminencia del concepto por olvido de la materia; será conveniente por ello hacer una consideración abierta de la dialéctica entre lo material y lo inmaterial, centrada en el supuesto de la necesaria inmediatez del arte, en la inherente objetualidad que somete a la percepción, en la obra como cosa en sí misma que se presenta; es decir, en lo fenoménico imprescindible que siempre tiene un más allá de suyo.

¹²⁰ Ver: SEDLMAYR Hans, *La Revolución del Arte Moderno*, Mondadori, Madrid, 1990.

Dice Octavio Paz: “entre lo que el artista quiso hacer y lo que el espectador cree ver, hay una realidad: la obra. Sin ella es imposible la recreación del espectador”.¹²¹ Sin ella - tendríamos que agregar- se vuelve un arte imposible. Ahora bien, en las disociaciones entre forma–contenido, parece olvidarse la imperiosidad física o bien, el proceso de génesis en las ideas materializadas; en Duchamp, la obra pasa por los sentidos pero parece no detenerse en ellos, no en absoluto en los *ready-made*, donde, pese a la existencia del mingitorio o el porta botellas, tener la referencia casi bastaría a la contemplación, ya que la materia es la idea.¹²² Con Malévich, donde la materia se libra de cualquier referencia, tener la presencia sensorial se vuelve ineludible, las cualidades de la materia conforman la materialidad completa; una y otra no confluyen en la inmaterialidad, autonomizan la materia por caminos distintos.

Reiteremos ciertos contenidos fundamentales: en primer lugar, la concepción del espacio artístico, -principalmente pictórico de las vanguardias- deberá ser entendido como una brecha en relación a las artes tradicionales, en tanto que la autonomía mencionada, proclama una nueva forma de existencia de la obra que libera al artista de toda dependencia social, de toda extrañeza artística;¹²³ en estas condiciones la planeidad de la tela -por ejemplo- no puede ser entendida como una simple casualidad, es el esquema de la solidez y lo constructivo. Ahora bien, lo primordial se centrará en la lucha contra el antiguo acoplamiento de la imagen y el tema, creando, tal como hemos visto, una frontera conceptual que separa la materialidad del contenido concebido, no de la idea producto de la materialización; podríamos considerar desde aquí la apertura de la obra, pero no tanto desde

¹²¹ PAZ Octavio, *Apariencia desnuda*, p. 186.

¹²² Al respecto, Walter Benjamin acota lo siguiente: “Ante un cuadro de Arp o un poema de August Stramm es imposible tomarse un tiempo para la concentración y formarse una opinión, tal como lo haríamos ante un cuadro de Derain o un poema de Rilke. El ensimismamiento, que en la degeneración de la burguesía se convirtió en una escuela de comportamiento, se enfrenta a la distracción como variante de comportamiento social... en la medida en que (los dadaístas) hacían de la obra de arte el centro de un escándalo, proporcionaban una muy vehemente distracción. Sobre todo, tenía que satisfacer una exigencia: provocar la irritación pública. De ser una apariencia seductora o una imagen sonora convincente, la obra de arte se convirtió, para los dadaístas, en un proyectil. Impactaba al espectador.” (En: *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, p. 126.)

¹²³ Las tesis de Andréi Nakov enmarcan las causas del tal proceder dentro de la nueva conciencia de libertad del individuo, ligada a la aparición del proletariado a mediados del siglo XIX, involucrando un status de independencia absoluta por parte del artista en el sentido de una emancipación ontológica.

una plurisignificación siempre presente en el arte, sino desde el dinamismo material que conduce a la continuidad, sea desde lo inacabado duchampiano o bien, desde el infinito malévicheano; en ambos casos la disolución está dada en una referencia primaria o en etapa pre-obra, nunca en la presencia de la obra; por tanto, la existencia de la materia será una condición obligatoria, sea dirigida hacia la idea o hacia la materia misma, contrariamente a lo que ocurrirá en la post-vanguardia donde, ya lo veremos, la obra podrá -incluso- no existir.

III. Lo que de cosa tiene la obra.

Para comenzar a problematizar con el estado de apariencia o el carácter objetivo de la obra de arte hasta el contexto vanguardista expuesto, hemos de desplegar algunas tesis retomadas por Martin Heidegger, sobre todo en lo que compete a sus preguntas por la esencia del arte; la desconfianza del autor en torno a ciertos esquemas conceptuales de los cuales la estética abusado y llevado hasta el punto de la trivialización, lo orillan a regirse por ciertas evidencias que competen al estudio de las obras desde su aspecto y sus particularidades indecibles, verá en la unión forma-contenido una arbitrariedad generalizada y prejuiciada que simplemente supone diferencias determinantes para partir de ello, como dato efectivo y único de estudio, dirá:

Forma y contenido son conceptos comodines bajo los que se puede acoger prácticamente cualquier cosa. Si además se le adscribe la forma a lo racional y la materia a lo irracional, si se toma lo racional como lo lógico y lo irracional como lo carente de lógica y si se vincula la pareja de conceptos forma-materia con la relación sujeto-objeto, el pensar representativo dispondrá de una mecánica conceptual a la que nada podrá resistirse.¹²⁴

Principio que no ayudaría a distinguir las características propias de una simple cosa, un utensilio y una obra y, que por tanto, no delimita en absoluto la esencia peculiar de la obra artística, pero que, a final de cuentas, hará de la forma la determinadora del ordenamiento y propiciadora de que la obra irrumpa a la vista, esto es, de que se presente.

¹²⁴ HEIDEGGER Martin, “El origen de la obra de arte”, en: *Caminos de Bosque*, p. 19.

Para que el arte se torne en objetividad para los sentidos, Heidegger se remitirá a la cosa, pero a la cosa acabada hecha obra, aquella que en un principio serviría como fundamento y configuración de la apariencia, esa que es un primer medio de elaboración de lo formante y que, como unidad de la multiplicidad nos da a conocer otras muchas cosas añadidas... la coseidad; término que aludirá, a la capacidad de que la obra sea elaborada o creada, tomando a su servicio la materia.¹²⁵ Ahora bien, debido a lo innegable del carácter de cosa de la obra, Heidegger considerará oportuno, ver la obra de arte y desde ella, remitirse a la cosa; no de forma contraria, ver desde la cosa una obra de arte;¹²⁶ en ello radicará la diferencia de una cosa natural y una cosa hecha para el desgaste, la obra efectuada, delimitará su coseidad del resto de cosas, implicando una espacialidad, que le da una realidad inmediata y efectiva. La obra de arte acontece, está puesta delante, se instaura extraordinariamente en lo que es y como es, saca de lo habitual y se muestra en su apertura, la obra es la presencia de lo presente, es decir, requiere ineludiblemente -en términos heideggerianos- su instancia fenoménica y permanencia.

Debe quedar claro que el establecimiento de la obra en su presencia, no está dado de forma definitiva en su carácter de cosa -aun siendo esta indispensable- su peculiaridad radicará en el ámbito de su propia apertura, en lo que por ella se funda, en lo que está más allá de su propia apariencia, en lo que acontece y que finalmente, desoculta; es decir, en la apertura del mundo heideggeriano, en la verdad, en el mencionado desocultamiento; esto es, la capacidad que tiene la obra de refutar lo existente y al mismo tiempo, de imponerse como algo nunca admitido, como el añadido; así mismo, acontece y permanece porque ni

¹²⁵ Dirá: “El carácter de cosa es tan inseparable de la obra de arte que tendríamos que decir...: la obra arquitectónica está en la piedra, la talla en la madera, la pintura en el color, la obra poética en la palabra y la composición musical en el sonido” (HEIDEGGER, *El origen de la obra de arte*, p. 13.)

¹²⁶ Es un poco lo que ocurrirá con el materialismo histórico, donde se pretende determinar las relaciones de producción cultural desde las condiciones materiales que hicieron posible su realización. No obstante, donde su mención se hace pertinente ya que la visión inmediata del producto cultural y la gestación de la idea que lo dio a lugar se relacionan tajantemente, por ejemplo dirá Marx en torno a lo material: “los propiedades físicas de los colores y del mármol no están fuera del ámbito de la pintura y la escultura”. En: MARX Karl / Engels Frederich, *Sobre el arte*, p. 35.

destruye lo artístico anterior (sólo se delimita de ello),¹²⁷ ni desaparece en la fatalidad de lo no presente; al abrir se instaure y al instaurarse desoculta. Para Heidegger, por el carácter objetivo de la obra es que el arte tiene lugar, pero también, porque el arte tiene lugar, nos percatamos de su carácter objetivo y de lo indecible de que dispone.¹²⁸ Ahora bien, así como el artista -personaje imprescindible- se destruye en el acto de creación, ya que al imponerse la obra no necesita nada fuera de ella misma para ser, será el contemplador, quien asuma su entera presencia, es decir, ante quien se manifieste permanentemente.

En términos generales, para el autor, la obra de arte será enteramente determinada por su manifestación, en tanto que presencia que es capaz de limitar lo ausente, la irrupción de la obra -como proceder anticipador- disipa lo anteriormente oculto y se muestra como la realidad de lo real; se vuelve en su proceder, un acto del querer y de la voluntad que emana y que, por auto-imposición realiza productos objetivos con permanencia también objetiva para la conciencia. La materia o el recurso cósmico perceptivo, será la realidad capaz de mantener las relaciones del arte, relaciones evidentes donde para Heidegger, hay un artista que conforma creativamente la materia y un contemplador que se vivifica en la realidad cósmica; es decir, donde la presencia perceptiva -sin lugar a dudas- queda como una esencialidad del arte; no obstante, donde -también- para la práctica, se ejercen libertades imprevistas que comprenden la no selección de objetos arbitrarios, la introducción del azar, del inconsciente y concretamente de formas no formadas; es decir, donde la cosa tradicionalmente acabada del arte, comienza a difuminarse en la periferia y a ser indiscutiblemente puesta en cuestión.

Donde -tenemos que agregar- la cosa tradicional del arte junto con los esquemas teóricos que le habían dado sustento, quedarán pronto relegados como insuficiencias ante la

¹²⁷ En “La época de la imagen del mundo” dirá Heidegger: “A nadie se le ocurriría pretender que la literatura de Shakespeare es un progreso respecto a la de Esquilo” (HEIDEGGER Martin, *Caminos del Bosque*, p. 64.)

¹²⁸ En torno a la ampliación de la presencia artística, dirá Marx: “Lo concreto es concreto porque es la síntesis de múltiples determinaciones, y por lo tanto unidad de la diversidad. Por eso aparece en el pensamiento como proceso de síntesis, como resultado, no como punto de partida, aunque sea el verdadero punto de partida y por consiguiente, asimismo, el punto de partida de la visión inmediata y de la representación”. (MARX Karl / ENGELS Frederich, *Sobre el arte*, p. 33.)

actividad artística de mitad del siglo XX. Pensemos que, pese a las aportaciones heideggerianas, hablar de materialidad en función de lo artístico resulta un tanto ambiguo ya que, es estos términos, lo que es una cosa para la percepción, es una imagen presentada para la contemplación estética.¹²⁹ Donde, tal como se ha mencionado constantemente, la obra irrumpe en su anticipación, dejando tras sí todo lo dicho hasta el momento, bien dice Benjamín Valdivia que: “el arte siempre va un paso adelante de la percepción: la sensibilidad avanza sólo cuando la obra de arte ha sido realizada”;¹³⁰ pero en este caso, subsumida aún más, por la transformación inevitable de los elementos esencialmente concebidos para el discurrir artístico. En este contexto, quedará destituida la cosa y se emprenderá el camino de las interrogaciones ontológicas, de la pérdida del aura benjaminiana,¹³¹ en sí, el cimiento de ciertas facetas de desmaterialización.

IV. Objetual / anti-objetual.

Hasta ahora, debemos tener presente que la energía revolucionaria de las vanguardias artísticas contra el objeto tradicional, cimentada en un obsesivo y proselitista carácter innovador, marca el inicio de la segregación hacia lo que la actividad artística tenía como realidad efectiva; las constantes renunciaciones e inclusiones en el ámbito del hacer, la necesidad declaratoria en los propósitos, la posición crítica ante ideologías ortodoxas, propician

¹²⁹ Tal como enuncia J. P. Sartre en *La Imaginación*, en torno a las aportaciones fenomenológicas, donde hará un replanteamiento de la imagen mental y la imagen material, acotando con el análisis husserliano sobre el grabado de Durero: *EL Caballero, la Muerte y el Diablo*; haciendo distintiva la percepción de la imagen por la intencionalidad, pero también por su materialidad.

¹³⁰ En: VALDIVIA Benjamín, *Los objetos meta-artísticos*, P. 9

¹³¹ Para entender la multicitada aura de Benjamin, remitámonos a su propia definición: “la manifestación irreplicable de una lejanía, por cercana que ésta pueda estar... Lejanía es lo contrario de cercanía. Lo esencialmente lejano es lo inaccesible. De hecho, la inaccesibilidad es una cualidad fundamental de la imagen cultural... la cercanía a la que se le puede sacar su materia, no perjudica a la lejanía, a la cual preserva después de su aparición”. (BENJAMIN Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 96.) Ahora bien, con la pérdida del aura, se referirá concretamente, al momento histórico –por supuesto-, donde el objeto se emancipa de su origen ritual y unitario, por acceso a la reproductibilidad técnica, haciendo el germen del objeto, la revolución hacia la praxis política.

inevitablemente permutas epistemológicas¹³² y estéticas. Debemos reconocer sin embargo, -aun en su versatilidad- la entereza vanguardista por hacer arte y por ello, ser indulgentes ante las consecuencias que se les imputan en torno a la disposición existencial del objeto artístico y la duda por sus propiedades físicas; es decir, aun en la experimentación e introducción de materiales y contenidos extra-artísticos, los *ismos* en su potencial violencia estética, no pretendían legitimarse como faltos de sensorialidad o anti-artísticos; sencillamente, querían revolucionar progresivamente lo ya de por sí revolucionario y con ello, acrecentaron las expectativas en función del futuro, dando pautas a que prevaleciera impositivamente `la tradición de la ruptura´, o la innovación como rutina.

En términos generales, la tradición atendía al equilibrio entre el concepto y la materia, buscaba la realización de lo abstracto en lo concreto porque la propiedad fenoménica de la obra no sólo era indispensable, sino indiscutible. La configuración vanguardista veía en su herencia directa un predominio de las cualidades objetivas sobre las teóricas y por ello pretendió forzar el equilibrio entre una y otra, ayudado -insistimos- por la introducción de materias ajenas al arte y por la complementariedad del lenguaje en los manifiestos. No obstante, la exhaustiva reflexión sobre el proceder artístico en su constante cuestionamiento al pasado, que en un principio, buscaba el ensanchamiento de los límites en las categorías, desembocó con los años sesenta, en dos tajantes preocupaciones: la primera - completamente objetiva- está relacionada con los medios, técnicas, recursos y procedimientos del aspecto físico o material de la obra; la segunda -subjetiva- se referirá a la influencia y organización de los sentidos. Ahora bien, debido al tipo de preocupaciones cambiantes, las posibles soluciones serían irresolublemente precarias, como en condena incesante y exclusiva hacia la provisionalidad.¹³³

¹³² Marchán Fiz acude a la noción de epistemología como acceso de integración arte – vida en la aprehensión crítica y consciente de la realidad, aduciendo a obras determinadas y determinadoras del contexto histórico. Ampliemos el uso del concepto en su contraindicación a lo estético-sensible, a la competencia de lo cognitivo-racional referido a la visión de la persona sobre los objetos. (Ver: MARCHÁN Fiz Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 2010.)

¹³³ Al respecto, Marchán Fiz en: *Del arte objetual al arte de concepto*, atenderá al contexto de la época, enmarcando la indiferencia entre una obra artística y un objeto cualquiera en la sociedad del producto y el consumo. Asumirá el privilegio que cede la sociedad norteamericana a la exploración de lo nuevo y la moda cambiante, asociada a un fenómeno económico y no estético relegando, pues, las posibilidades de lo artístico.

El punto de unión en las dos prerrogativas expresadas es que, ya sea por la atención a lo productivo o la atención a lo receptivo, hay un desplazamiento del interés por el objeto; es decir, imperarán las constituciones donde el proceso formativo sea evidenciado¹³⁴ o bien, donde prevalezca la reflexión y actualización de los contenidos teóricos sobre lo que el espectador tiene enfrente.¹³⁵ Será lo que Marchán Fiz describe como: “la transición de la estética de la obra como objeto, a la estética procesual y conceptual”.¹³⁶ Así iniciará la enunciada desmaterialización propiamente dicha, bajo premisas epistemológicas y operacionales; o bien, tendencias más enfocadas hacia una concepción dinámica del arte que, para su estudio histórico, han resultado dividirse en tendencias objetuales por su operatividad y anti-objetuales, por su receptividad.

Esta división tajante no podrá reducirse a una abundancia objetual con disminución teórica para la primera tendencia, ni a una abundancia teórica con disminución objetual para la segunda; será simplemente, una toma de postura práctica para diferenciar e insertarse en la dialéctica entre los objetos y los sentidos subjetivos, ya sea en la modalidad de resolución objetiva que crea un objeto para los sentidos, o en la modalidad subjetiva, que reivindica el comportamiento perceptivo para los nuevos objetos. La postergación realizada sobre el objeto tradicional consistirá llanamente -tal como será visto- en la renuncia a lo permanente por acentuación de lo efímero; la concepción, documentación y explicación de las etapas realizables en y para el objeto, la intención de evadir la inserción en el mercado como valor de cambio y; por supuesto, la sustitución de la singularidad o unicidad de la obra por el refugio en lo múltiple y la repetición, ante la alternativa de las transformaciones técnicas y una utópica democratización del arte, para Anna María Guasch: “El nuevo objeto artístico,

¹³⁴ En contraste a la tradición, será oportuno remitirnos nuevamente a Giorgio Vasari, esta vez sobre la elaboración de la bóveda de la Capilla Sixtina, encomendada por el Papa Julio a Miguel Ángel, donde cuenta como éste ocultaba el proceso para que: “según pasaban los días aumentara en las gentes el deseo de contemplarla”. (VASARI, p. 32) E incluso anunciado el deseo del Papa por verla, Miguel Ángel se encerró en el lugar y la primera visita del pontífice, fue recibida con las tablas del andamio y la posterior huida forzada del artista ante el temor de las represalias por su mal proceder.

¹³⁵ Mientras que en la tradición, lo que hay en una obra de formalismo concreto, tiene que estar estrictamente dentro de ella y nada más.

¹³⁶ En: MARCHÁN Fiz Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 13.

había que entenderlo como una presencia en relación al espacio ambiente que la circundaba y a expensas de la acción–reacción del espectador”.¹³⁷

Las tendencias objetuales -en sentido estricto- se apropian de fragmentos de la realidad; su antecedente inmediato está basado en procesos muy concretos provenientes del collage y el ensamblaje vanguardista, es decir, en la acumulación de elementos extraídos de diversas partes que se asocian ineludiblemente con propiedades que están más allá de lo artístico; debido a ello, sustituyen la representación objetiva por la presentación de la realidad del mundo de los objetos; es decir, acentúan el aspecto material o la estructura cósmica de la pieza; y al hacerlo, exaltan la desfuncionalización del objeto de uso o su descontextualización semántica, por la recuperación de la apariencia formal en su fusión vivencial. Los componentes táctiles-sensuales de la obra objetual permiten su apropiación física, es más, podría decirse que no quiere remitirse a nada fuera de sí misma; su naturaleza la hace proclive a lo aleatorio, a lo frágil y sobre todo, a una enfática carga procesual.

El Pop Art, será -sin accidente- la expresión visual más representativa de la tendencia objetual; su origen está relacionado a un contexto particular: la cultura de masas como fenómeno histórico, en su relación con los modelos productivos industriales. Como es sabido, propone la influencia de la cultura popular sobre el arte de élite rompiendo la diferencia entre el arte y la vida cotidiana; su forma de apropiarse de la realidad, es permitiendo que la obra asuma la apariencia de los objetos comunes y estandarizados. El referente pop está dado en los iconos preestablecidos del consumismo banal, así que en sus temáticas -a veces sexuales, bélicas o nacionalistas- depuran o monumentalizan la banalidad; de allí, el carácter efímero que a través de la presentación de productos o individuos masivos, convergen en el consumo y la rápida obsolescencia. En sus recursos técnicos más socorridos, emulan las tácticas publicitarias de multiplicación y expansión de

¹³⁷ En: GUASCH Anna María, *El arte último del siglo XX*, p. 29.

los formatos, negando a su vez las selectivas cualidades manuales por la reproducción maquinal.¹³⁸

La abstracción de los años sesenta, ajena a su nacimiento vanguardista, no parece excluir la figura por misticismos iconoclastas, más bien quiere aproximarse en toda su materia a innovadoras posibilidades pictóricas. Sea desde las texturas aceleradas y las imprevisibles agresiones del informalismo -el caos en realización- más afamadamente representado por Jackson Pollock y su goteo en sentido horizontal, donde la documentación del proceso y la experiencia activa del hacer resultan más vivificante que la obra acabada y -por supuesto- el tiempo efectivo de la obra es el de la duración procesual;¹³⁹ o bien, desde la vertiente más contemplativa, caracterizada por esas grandes superficies monocromas que, en su simpleza, admiten la integración del espacio circundante, como en el caso de Mark Rothko o de Lucio Fontana que integra además -en la elaboración- gestuales cortes al lienzo. En ambas vertientes, la invención de una fórmula de realización es el objetivo del pintor, la redundancia objetual del nuevo abstraccionismo excede su espacio, recurre más al atractivo táctil que a un contenido planificado y desarrollado; para ello, amplía las dimensiones de los formatos inhibiendo así la observación estática y fomentando el desplazamiento del espectador.

En contraparte a la abstracción y derivado de la figuración icónica, el hiperrealismo pretende la exactitud física de la realidad, su premisa fundamental será la imagen fotográfica o cualquier otro medio de fidelidad para la perfección ocular, pero su

¹³⁸ Como ejemplos ante las peculiaridades procesuales del Pop, donde importa más la semejanza del signo y el automatismo que la obra, podemos agregar: En cuanto al uso icónico de la realidad dada y su fragilidad característica; las latas de sopas Campbell's, las botellas de coca-cola, los billetes de un dólar, las cajas de jabón brillo; o bien, las Marilyn, los Elvis, las Jackie, los Mao, entre otros, de Andy Warhol. Como monumento a la banalidad consumista, podemos ver en colosal tamaño; los cerillos, la pinza, el helado, el lápiz, la cuchara y más de Claes Oldenburg. Como uso y reproducción de las técnicas publicitarias de mercado baste notar el uso de la serigrafía, el abuso de la repetición y la acumulación como fórmulas retóricas, o el empleo de materiales blandos. En la multiplicación, la reiteración del uso de la historieta en Roy Lichtenstein por ejemplo o, la numeración en los títulos de las piezas de Warhol, tal como: "192 billetes de un dólar", "Triple Elvis", "Cinco muertes diecisiete veces en blanco y negro", y muchos más etcéteras.

¹³⁹ Recordemos que la acción de Pollock, consiste básicamente en cambiar la postura del lienzo, trabajando sobre él posicionado en el suelo; el asunto aquí, en vista de la acentuación productiva, será que se potencia el embrollo y descontrol sobre el cuadro, pero sobre todo, que invierte el tradicional sitio del pintor y el espectador, quienes compartían simbólicamente una idéntica postura de observación a través del uso simbólico del caballete.

tratamiento técnico -principalmente en pintura y escultura- recurrirá a los lentos procedimientos clásico-naturalistas. Normalmente, ante la frialdad de sus recursos, logrará distanciarse de lo representado y mostrarse como una presencia convencional de situación, no tanto de tradicional posición; funcionará entonces -sin más- como si tratase de robar un fragmento de la realidad para circunscribirla a otra parte. Hasta el momento, los movimientos descritos, típicamente representativos de la tendencia más objetual dentro de la cultura artística de los años sesenta, han dado muestra de la facticidad y el contexto performativo en las obras para buscar estrategias de inserción en lo real, de allí que sea evidente, no sólo una preocupación inaudita por la estructura cosal, sino el interés por la observación de las condiciones sociales dentro de la producción cultural.

Para Hannah Feldman, aun en el optimismo de las prácticas americanas, la razón del cruce entre las historias estéticas y políticas de la época, es en principio, la incursión de elementos tradicionalmente no artísticos, pero sobre todo, que: “la primera generación de los artistas llamados de posguerra luchó por encontrar alguna manera de crear un arte comprometido, en un mundo que había resultado ser distinto de cómo fuera percibido, y que se había representado de otro modo de cómo fuera experimentado”.¹⁴⁰ Siendo así, el encuentro y uso de objetos cotidianos detonaba un espacio y un tiempo de realidad, provisto de mecanismos de invención y contingencias, razón también por lo que debía enfatizarse la fase de realización del objeto en una especie de autoproducción, mostrando una analogía entre el proceso y la actividad creativa, como declaratoria de que la cosa en sí -la obra- es contextual y vulnerable; al ser así, los artefactos se precipitan en el tiempo acercándose a la inmaterialidad; es decir, son actuales en tanto actos determinados por el contexto de la realidad histórica, y su contundencia está dada exclusivamente en el momento de la creación evanescente. Por tanto, son obras peculiarmente procesuales, porque importan -sobradamente- las intenciones que motivaron su producción.

¹⁴⁰ FELDMAN HANNAH, “Palabras, acciones, inacciones y cosas”; en: *Nuevos Realismos: 1957–1962*, p. 43.

El fenómeno de recuperación del proceso en la obra objetual, puede remitirnos -desde la obra vanguardista- a la aparición de las secuencias visuales o sucesiones procesuales, enunciadas en el capítulo primero como expresiones físicas y generalmente bruscas que el artista deja intencionalmente en la obra: pinceladas maltrechas, marcas dactilares, salpicaduras o chorreados; también, a las prácticas publicitarias usadas por el Pop, donde tiene cabida la extendida intención de Warhol de permitir -con la maquinización de los recursos- que cualquiera fungiera como agente ejecutor; a la sutil muestra de maestría hiperrealista que concede singular tiempo y dedicación a la simulación realista; pero sobre todo, al trabajo performático que realiza Pollock, recuperando el hacer como obra, con una fluctuación entre el taller y la expectación. Parte del mismo sentido operativo, incluirá -en la práctica- la utilización de materias manipulables en acto que resultan menos perdurables (objetos blandos, desechables, informales); dificultando el transporte o presentación posterior de los resultados, con el propósito de mantener la inestabilidad cósmica y el intimismo de la realización. En pocas palabras, se le confiere a la operatividad una dimensión pública que antes no tenía y con ello, una necesaria atención al ámbito productivo.

Ahora bien, la corriente propiamente llamada objetual, es aquella que procede del *ready-made* y lo rearticula desde la acción, por ello es también conocido como neo-dadá, movimiento procesual, o la agrupación euro-americana 'nuevos realismos'. Sigue en esencia las peculiaridades de la tendencia completa, pero promoviendo más que las anteriores -por extensión pública- la disolución de las diferencias entre autor-espectador, materia prima-habilidad técnica y producto cultural-evento mediático. Como ejemplo, podemos remitirnos a las *Metamatic* (o máquinas de pintar) de Jean Tinguely, esculturas o ensambles metálicos generalmente grandes, de apariencia ligera y estilizada, compuestas por un mecanismo a base de poleas, bobina de papel y tinta, cuya función radica en la activa desenvoltura del papel mientras la tinta expulsada ejecuta los trazos al antojo de su vibración. Aparte de ser un invento patentado, que implica la existencia de un documento legal transferible, Tinguely agregaba eventualmente hombres-anuncios que promocionaban la existencia del aparato o, para introducir la colaboración del público, convocaba a concursos para el mejor dibujo o pintura de la *Metamatic*, donde el espectador-jurado -al

reverso del documento- colocaba una estampilla o sello de autenticidad impreso con la rúbrica: “Pintura ejecutada en colaboración con la *Metamatic* n° X de Jean Tinguely por... (nombre del participante)... en la fecha...(del día)...”¹⁴¹

Cercanos a las intenciones duchampianas, Las prácticas objetuales modificarán el estatus de la autoría, pensemos singularmente en la obra de Robert Rauschenberg, donde su labor -evidente por supuesto- consiste en borrar un dibujo realizado previamente por Willem de Kooning; o bien, en esa pretensión generalizada de la época por abandonar la pintura como paradigma intimista y unitario de la modernidad; dirá Pierre Restany: “Si los nuevos realismos consideran al mundo como un cuadro, según sostenía el catálogo de 1961, ya no era necesario que la obra lo fuera”.¹⁴² Significando esto, en el caso de recurrir al sistema heredado, que se hiciera -tal como queda claro con los ejemplos anteriores- desde una práctica más pública o de colaboración, ilustrativa resulta la forma interactiva de Niki Saint Phalle, quien dispara con la ayuda de sus acompañantes, pintura y pólvora sobre el lienzo. No obstante, más allá de cualquier descrédito a la tradición, lo contundente en este caso, será la activación de materiales acumulados o contruidos, recordemos que para el objetual, es vital la apropiación de fragmentos de la realidad, de la forma no formada de inspiración dadaísta, pero ahora, desde la elección consciente, la alegoría, la conservación y el reciclamiento.

La constante fusión de lo cotidiano y la producción cultural nos lleva al grado de enunciar al artista objetual como coleccionista, queriendo decir con ello, que busca la certeza en lo que mira y quiere certeramente decir lo que ve, tiene la convicción de ser un ciudadano del mundo y se reconoce como un apropiador de él. El caso de Arman es muy concreto, acumula cientos de objetos del mismo género en calidad de desperdicio: máquinas de escribir, tijeras, lentes, etc., después los coloca en aparadores o vitrinas, mostrando el desecho inerte de lo idéntico. En otro caso, César, recurre a deshuesaderos, selecciona pacientemente los desperdicios metálicos que le parecen más o menos atractivos, en

¹⁴¹ Referencia extraída de ROBINSON Julia, “Antes de que las actitudes se hicieran forma”, en: *Nuevos Realismos: 1957–1962*, p. 32, en relación a la Bienal de París de 1959.

¹⁴² Citado por: BERECZ Ágnes, “Encuentros: sobre Pierre Restany y el Nuevo Realismo”. En: *Nuevos Realismos: 1957–1962*, p. 56.

seguida acude a la compactadora, introduce sus piezas y obtiene una obra comprimida de variado origen, registrando desde el principio fotográficamente y de forma paulatina, todo el riguroso proceso de elección. Por último, en cadencia de ejemplos, tendremos que retornar a nuestro punto principal de interés, la tendencia objetual de los años sesenta, en todas sus expresiones y particularidades, es la primera en desplazar propiamente al objeto, modificando el estatus de la obra hacia la inmaterialidad -muy cercanos al silencio de John Cage-.

Yves Klein, es una figura emblemática del 'nuevo realismo', realiza pinturas o esculturas monocromas a la usanza del suprematismo o la abstracción contemplativa, pero en su caso, la mayoría de ellas serán hechas con el color azul patentado por él mismo (YKB), muestra -en principio- de un proceso fácilmente repetible, pero inhibido por la exclusividad legal; dentro de sus hazañas, se mantiene registro de la *Escultura aerostática*, pieza de aire, contenida en mil un globos azules que volarían por el cielo de París; o también, la exposición del 58': *El Vacío*, consistente en una serie de pinturas monocromáticas blancas, instaladas en el interior de una galería del mismo no color, que permanecería con las puertas cerradas para evitar que el público pudiera ver la muestra en totalidad; situaciones ambas que se remiten más a la acción o inacción, que a un objeto como tal, pero que siguen requiriendo ineludiblemente al objeto explícitamente procesado y a la materia visualmente determinada; es decir, que siguen creando un objeto para los sentidos, aunque -de alguna manera- comience a destituir el hecho objetivo por el gesto subjetivo.

Hasta ahora, seguirá resultando paradójico hablar de un desplazamiento del objeto artístico frente a una tendencia que se ha dado en llamar objetual; por ello, debemos comprender en el momento que la alusión corresponderá a la pérdida de la tradicional prioridad materialista o la obviedad heideggeriana, más no a la eliminación del aparato tangible. Cuando recurrimos en estos términos al concepto de desmaterialización, será -en principio- por recurrencias hacia la fragilidad o volatilidad que a materia se refiere en el contexto general de la construcción visual, pero más que nada a la intención de hacer un objeto del proceso. Recapitemos: cuando he hablado antes de la importancia performática de la obra y de su efectividad aliada a un concreto e intencional momento de origen, me he remitido -a

través de ejemplos- a que: para asumir la obra completa de Tinguely, no bastara con tener enfrente la escultura metálica por agradable que pueda ser, o enfrentarse a un bastidor blanco con marco dorado firmado por Rauschenberg, o a uno chorreado por Pollock, será importante la conceptualización entera del proceso, la vivencia del hacer.

La situación compleja que revisté a las obras enunciadas, como consecuencia, nos dan motivos -en la desterritorialización del objeto- para dudar de los méritos autorales del productor, al grado de cuestionar la personalidad artística; ¿Será Jackson Pollock el propietario de la fórmula pictórica o lo es Hans Namuth, quien fotografío y videograbó el goteo en acción, reproduciendo y espectacularizando el proceder?, ¿La obra producto de la tendencia objetual pertenece a los objetuales, o al dúo conformado por Harry Shunk y János Kender, fotógrafos de las acciones objetuales?, entre otras tantas cuestiones, que comprenden la disolución de la estructura cosal desde la subjetividad compartida; cuestiones que en su intencionalidad, tendrán respuestas parecidas al desplazamiento objetual, es decir, el proceder no estará aliado siquiera al precursor del contexto completo -también desplazado- sino a un integral gesto subjetivo que crea un objeto para los sentidos. No obstante -en estos términos- la verdadera incertidumbre ontológica -y esto deberá corroborar la poca importancia objetual- ocurrirá cuando nos enfrentemos a la pregunta por el objeto de la obra; es decir, cuando en el caso de las *Metamatic* por ejemplo, nos preguntemos ¿cuál es la obra? a) la máquina de pintar; b) su patente; c) el dibujo o pintura realizado por la máquina de pintar; d) la designación de un agente profano sobre la autenticidad artística o; e) la reunión completa de elementos que compromete a los objetos por la acción.

En otra serie de cosas, cuando previamente nos hemos referido a las tendencias anti-objetuales, han sido definidas como aquellas que encaran -en su propio desplazamiento del objeto- no tanto lo procesual sino lo receptivo; es decir, aquéllas que priorizan en el gesto subjetivo por la reivindicación reflexiva del comportamiento sensorial. En este sentido, la obra operará sobre el espacio circundante y como continuación virtual desembocará en la participación del cuerpo del espectador, en su importantísima respuesta teórica de expansión perceptiva; generando así, un sujeto para el objeto y no al contrario. Le será

conferido, por tanto, un nuevo valor al instante expositivo o al tiempo preciso y tal vez irreplicable de enfrentamiento obra-espectador, y a la experiencia que eleva la participación del vidente, del que presencia el nuevo carácter enaltecido de la configuración pensante y la apertura a los nuevos significados. Por el impulso a las posibilidades imaginativas, las tendencias anti-objetuales serán relacionadas con el término conceptual, en cuanto -dice Marchán Fiz- “remite más allá de sí mismo y deviene instrumento de ampliación y extensión de la conciencia”;¹⁴³ esto significa que de existir el objeto, éste no alcanzará su plenitud en la apariencia y siempre -libremente- potenciará algo mucho mayor en la mente.

Las cambiantes condiciones naturales en su inmensidad frente al espectador serán el soporte del arte de la tierra, el terreno-espacio será manipulado por el artista pero requerirá el riesgo de ser sometido a las transformaciones naturales, a la contingencia del espacio abierto y a la intervención humana, implicando ello un tiempo específico de consideración existencial; es decir, las obras de la tierra previenen y estimulan su autodestrucción -como si la pieza artística se agigantara sobre la escala humana y se convirtiera en un fenómeno natural que arrasa de inmediato- además, en la mayoría de sus constituciones *in-situ*, la obra física se mantendría inaccesible para la vista y no sólo por su breve duración, se localizaría en un paraje distante, requeriría una vista aérea, sería subterránea o incluso peligrosa en la cercanía; razón por la que su documentación o método de exposición disipada cobraría fuerza de ley y valerse de planos de emplazamiento, cámaras fotográficas o de video, testimonios vivos o auténticas porciones terrestres, serían el resultado material que no impresionaba al ojo de nadie, pero estimulaba inexpresablemente el deseo y el pensamiento por la experiencia natural.

Para ejemplificar con estas condiciones, pensemos en el impresionante *Campo de Relámpagos* de Walter de María, compuesta por mástiles de acero dispersos en una zona proclive a las tormentas eléctricas del desierto de Nuevo México, posibilitados para atraer rayos que conformen un espectáculo de luz en relación con la transición lumínica natural,

¹⁴³ En: MARCHÁN Fiz Simón, *Del Arte objetual al arte del concepto*, p. 169. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* Walter Benjamin aplicará el término conceptual como aquello sin propiedad espacial ni temporal.

no obstante descripción insuficiente que caracteriza la parte material y menos sustancial de la obra, ya que el sentido correcto radicaré en la experiencia dispuesta sólo para algunos, que involucra a seis espectadores por vez -desplazados al sitio- que siguen un plan detallado de visita de 24 horas mínimas; o bien, las crónicas del material fotográfico y video-gráfico dispuestas en recintos culturales para los menos afortunados. En una vertiente más pública se encontrará: *12 horas de marea, objeto con corrección de la perspectiva*, obra de Jan Dibbets, detallada materialmente por el rastro que una excavadora dejaría sobre la arena de una playa holandesa, pero definida para ser emitida o televisada exactamente el 15 de abril de 1969, a las 22:40 h. por la cadena alemana ARD, con el objetivo -por la duración ideada- de que las personas en las condiciones demandadas tuvieran -al encender su televisor- la experiencia de un Dibbets original en la comodidad de sus hogares, muestras ambas de la inmediatez contenida, de lo insuperable y lo intransportable.¹⁴⁴ Cabrá mencionar por último, que en algunas circunstancias, las materializaciones de las obras de tierra quedarían en facultad de proyecto, puesto que su monumentalidad inhibía la accesible financiación del objeto, situación en la que era exhibida públicamente la idea y la maqueta inaudita, cubriendo en esencia el deseo experiencial de las demás y poniendo en duda -por supuesto- la efectiva realización de muchas otras.

De forma similar y en ocasiones también al aire libre, el caso del *Happening* se trata como tal de experimentar el acontecimiento, de intervenir la realidad sobre la cotidianidad inconsciente para todo el aparato sensorial, de allí que la evolución de la obra por más trazada que intentase ser, acabara insubordinándose del programa y promoviendo que el contenido vital se dirigiera más al comportamiento y a sus resultantes investigaciones creativas de aleatoriedad y crónica social. Sin especificidad de jerarquías, valores o medios, será: “la disponibilidad del mundo entero (no sólo la multiplicidad de sus objetos, en

¹⁴⁴ Para caracterizar ampliamente los alcances de la experiencia en el hacer, podemos remitirnos como muestra, a las reseñas o fichas técnica de las obras. En los *árboles envueltos* de Christo y Jeanne – Claude, se leerá “178 árboles, 55,000 m² de tela poliéster, 23.1 Km de cuerda” (LAILACH, p. 17), o en el *Muelle espiral* de Robert Smithson “6.783 toneladas de roca, tierra, escombros, cantos rodados, cristales de sal, algas, agua, longitud: 450 m, anchura: 4.5 m” (LAILACH, p. 88); enunciando la imposibilidad de hacer portátil una obra monumental de exterior. Para ejemplificar con la inadvertencia visual de algunas obras por su peligrosidad, pongamos por caso la *Cama de clavos* del citado Walter de Maria, donde reseña Lailach: “se envió junto a las invitaciones un formulario en el que los espectadores exoneraban explícitamente con su firma al artista y la galería de las consecuencias jurídicas de todo accidente”. (LAILACH, p. 38)

especial sus residuos, sino también de acontecimientos que ocurren en el tiempo) como nuevo y omniabarcante material artístico”.¹⁴⁵ Su emergencia transitoria inhibiría los límites entre ejecutante—observador o inicio-consumación, haciendo adoptar a la tradicional figura del espectador, el carácter de activo testigo presencial que -como es de suponer- sólo concebía parcialmente el hecho en el que estaba envuelto; el ejercicio del *Happening* jugaba con la intimidación -utilizando a veces estimulantes agresivos o violentos- como podría ser -caso de Kaprow- el sentirse perseguidos por un hombre con una cortadora de pasto o soportar la continuidad de frases inconexas repetidas hasta el cansancio. Debido a su intencional inmediatez presencial, la mayoría de sus resultantes son comentarios fragmentarios o alguna desenfocada grabación y por principio de obsolescencia controlada, rápidamente dejaron de realizarse.

Las artes del cuerpo muy apegadas a las expresiones anteriores, hacen de la experiencia corporal y sus huellas el soporte de la obra, por ello tendrán pretensiones liberadoras que cuestionan las relaciones cotidianas del medio, la expansión de las posibilidades físicas y psíquicas o la degradación de ellas; por la fragilidad de su presencia procurarán alentar una retroalimentación inquieta, es decir, el ejecutante se exhibirá plenamente -objetivando el organismo enlatando sus desecho caso de la *Mierda de artista* de Piero Manzoni; o bien, lo desnudará, masturbará o torturará, casos de Dennis Oppenheim en *Posición de lectura para una quemadura de segundo grado*, de Vito Acconci en *Cama semilla* o de Chris Burden en *Disparar*- mientras el espectador confundido -efectivamente en número limitado- confluye siendo cómplice de la situación. Durante el discurrir procesual, la importante audacia -ineludiblemente- forzará sensibilidades en su aspecto ritual y otra vez, ante la inclemencia temporal y las desapariciones de la presencia física, las acciones performáticas aceptaran el uso de medios auxiliares que las definan o registren (fotografía, videograbación, crónicas), documentaciones en sí que adoptan el papel de la reliquia comunicativa pero en este caso como efecto de un diario personal que quiere encarar al poder.¹⁴⁶

¹⁴⁵ FOSTER Hal, *et al*, *Arte desde 1900*, p. 452.

¹⁴⁶ En *Arte desde 1900*, se lee: “El cuerpo es a la vez sujeto y objeto de la obra ... manipulado en espacio público o en un acontecimiento privado que se documenta” (FOSTER Hal, p. 565), a su vez, será matizado en tres diferentes acciones intencionales: Performance como acción, relacionado con el gesto heroico y

En las tendencias anti-objetuales expuestas, denominadas proto/conceptuales por Lucy R. Lippard¹⁴⁷ -ya en los umbrales del arte llamado estrictamente conceptual- el interés por el aspecto físico de la obra se va perdiendo advertidamente, ya sea por las irregulares condiciones naturales, el descontrol de las circunstancias o la evidencia de la fragilidad viva; tal como fue enunciado, los variables soportes físicos son reducidos -en interés y conformación total de la pieza- a su mínima expresión... a nivel de señal referencial; esto implica que, lo que de materia es visto sólo corresponderá a una insignificante parte de lo que la obra quiere ser para el pensamiento reflexivo.¹⁴⁸ Por ello, los artistas comenzarán a insistir más en rescatar las finalidades comunicativas e incluso -por cumplimiento de objetivos- muchas veces tendrán que reducir su participación y fomentar considerablemente la actividad del otro, dando pauta a una especie de co-creación; haciendo prevalecer la tensión entre la inestabilidad fenoménica del objeto y las estructuras del aparato sensible, abriendo el campo de las infinitas posibilidades en la mera reflexión de ideas, en torno a una obra intencionalmente no terminada o ni siquiera comenzada a hacer.

Como preámbulo al estado de la cuestión, siendo por el momento la indagatoria sobre el alcance estético de las obras no realizadas dentro de un contexto artístico -asunto que ha comenzado a perfilarse de facto en las tendencias post-vanguardistas y que como tal ha mostrado una variedad amplísima de matices- debemos concurrir en las múltiples prácticas prioritariamente conceptuales y con ellas, en las problemáticas que acarrearán las nociones de materia y concepto, de presencia y ausencia, para acercarnos a la disposición existencial del objeto artístico poniendo a prueba la acepción de inmaterialidad o escisión objetiva. En principio y asumiendo el riesgo de aplanamiento que implica la rigurosa clasificación de obras por expresiones, movimientos o tendencias, habremos nuevamente de situarnos en un entorno específico ubicado entre los años sesenta y setenta que -en pretensiosa

espectacular del artista, incluido el happening entre ellos; performance como tarea, seguidoras de rutina corporal de implicaciones dancísticas y, performance como ritual, con la pretensión de sacralizar la actividad -sobre todo- la personalidad de quien la realiza.

¹⁴⁷ Ver: LIPPARD Lucy R., *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Akal, Madrid, 2004.

¹⁴⁸ Frase que alude a la visión heredada del arte y sustenta, desde su origen, que todo arte es conceptual, pero que -contrariamente- comienza a perfilar la afirmación de que las obras sólo existen conceptualmente.

categorización- fue dado en llamar conceptual debido a su intencional desinterés por la mirada del otro, acrecentando la responsabilidad intelectual expectante y colocando en la potencia pre-configurativa una carga insólita.¹⁴⁹

Para articular el desafío a los medios artísticos y a las convenciones estéticas dentro de la tendencia mencionada, debemos remitirnos a ciertos esquemas de comprensión sobre las nociones que aspiran a fundamentar su práctica, en principio baste atender -en su aislamiento- a la disconformidad de correspondencia entre objeto-concepto detectada en el uso tradicional, entendiendo -en su sentido filosófico- al objeto como aquello que se manifiesta en la inmediatez de la cosa y al concepto, en sus dos acepciones llanas, la de concebir (en forma preparatoria representar algo por lo ya sabido) y la de pensamiento (lo verdadero para la conciencia que remite a la idea como saber abstracto alejado de la particularidad sensible);¹⁵⁰ en las acepciones expuestas habrá implícita -para la práctica artística que desplaza al objeto- una provocación dicotómica entre lo que se sabe y lo que se muestra pero en el primero, conceptual, se forjará una relación con el proyecto y en el segundo, pensante y susceptible a la generalización, se afirmará la exclusividad de la recepción. La tendencia entonces, buscando su afirmación en la expansión de la conciencia, descartará el uso de los objetos materiales en su sentido tradicional, manteniendo la aplicación gradual secundaria que caracteriza a gran parte de la post-vanguardia pero llevando al límite la pregunta por la necesidad del objeto en la obra de arte o bien, replanteando su importancia.

¹⁴⁹ Para Robert C. Morgan, la conformación y práctica del conceptualismo artístico deberá ser ubicado entre 1966 y 1972 en Estados Unidos e Inglaterra principalmente; Daniel Marzona expande la prevalencia hasta 1975.

¹⁵⁰ En *El concepto de experiencia en Hegel*, dirá Heidegger: “(del objeto)... la cosa es el saber que se manifiesta en tanto que aquello que se manifiesta. El carácter de cosa de la cosa, la realidad de lo real, es el manifestarse mismo... Pero si es el saber el que llamamos objeto, entonces, en tanto que aquello que se manifiesta, el saber es para nosotros que contemplamos lo que se manifiesta desde el punto de vista de su manifestación, el objeto. Si el saber por el que la conciencia natural representa lo sabido, se llama concepto, entonces el concebir es el representar algo en cuanto algo. La palabra concepto es entendida en el sentido de la lógica tradicional. Si por el contrario nombramos concepto a lo verdadero representado en la conciencia, concepto por el que se mide el saber en tanto que objeto para nosotros, entonces dicho concepto es la verdad de lo verdadero, la manifestación en la que el saber que se manifiesta es conducido a sí mismo”. (HEIDEGGER Martin, *Caminos de bosque*, p. 130)

Los esfuerzos históricos en el arte, han distinguido dos tipos genéricos de conceptualismo o ultra/conceptualismos tal como lo llama Lippard; el primero de ellos desprendido de la línea de pensamiento -en este caso expresamente lingüístico- que remite a la idea gnoseológica y concretamente a ella, que en búsqueda de una determinación a priori por las definiciones de los símbolos que contiene llamaremos analítico,¹⁵¹ y una segunda expresión que se relaciona más con el sentido conceptivo del término y que al estar determinada empíricamente llamaremos sintética;¹⁵² el primero de ellos asociado con la investigación discursiva que adopta al lenguaje como soporte y el segundo, a los sistemas seriales y a la afirmación del medio principalmente. Para esclarecer el sentido de tal denominación, acudamos a las diferenciaciones de la filosofía tradicional, que para distinguir entre ideas y hechos, reconocerá a los enunciados analíticos -donde el concepto es una entidad lógica distanciada de la imagen y reside en quien las concibe- y los enunciados sintéticos -donde el concepto es aprehensión distanciada de los signos, pero como correlato intencional de objetos reales o ideales en su posibilidad o imposibilidad de representación-.

Es decir -en su acepción positivista- los enunciados analíticos, están constituidos como operación pensante-racional contenida en proposiciones sin aplicación en la realidad o en la experiencia (son a priori), serán mostrados como evidencia explicativa de identidad... como necesidad, por tanto, el atributo no les aportará nada y al ser reductibles a tautologías excluirán toda referencia. Para Ludwig Wittgenstein -principal base teórica de esta tendencia conceptual- el pensamiento no necesariamente acompaña a la imagen objetiva, la comprensión formal será dada en un modo de uso del lenguaje y la clarificación estética del arte estará dentro de las reglas del juego donde la obra se trasmite a sí misma.¹⁵³ No así -en

¹⁵¹ Concebida por Marchán como línea lingüística, por Marzona de análisis y juegos lingüísticos y método estructuralista o filosófico por Morgan.

¹⁵² Concebida por Marchán como línea empírico medial, por Marzona de sistemas seriales y método sistémico por Morgan.

¹⁵³ Cabrá reconocer en este caso que Wittgenstein no parte de obras sino de actividades determinadas o expresiones definidas por una cultura particular, considerará que las perplejidades estéticas (efectos), se resuelven por comparaciones y agrupamiento de casos 'determinados'. La peculiaridad de la obra, la idea de que no de igual (el efecto producido por un ese y no un otro), dependerá de su contexto; en la experiencia visual concretamente, tomada la visión como elemento más importante, descarta la descripción puramente visual. Por último asumiendo la comprensión dicotómica de la materia-concepto en la crítica a la descripción

su acepción idealista- los enunciados sintéticos, constituidos en la experiencia y basados en la actualidad y la contingencia (son a posteriori); al ser fortuitos, accidentales o no necesarios pueden o no existir, su particularidad e integración parcial los relaciona con métodos operativos, en ellos habrá comprensión material del objeto y adquirirán carácter o rasgo creador. En las dos nociones, el concepto será distinto del objeto... uno y otro no se determinarán mutuamente.

Regresando al esfuerzo por articular la tendencia en su heterogeneidad de propósitos, situemos en primera instancia a aquélla que hemos considerado como una derivación analítica (por lo menos en actitud); este conceptualismo ortodoxo rechazará tajantemente la vivificación de una experiencia estrictamente visual y asumirá la preexistencia teórica como esencialismo en la producción artística; es decir, la prioridad del arte se encontrará instaurada en la discursividad de las investigaciones que lo condicionen, o bien, se manifestará como una acotación pertinente dentro de un contexto determinado -siendo así- su condición existencial será una verdad a priori sin constatación física e inverificable para el mundo, dice Joseph Kosuth: “Una obra de arte es una especie de proposición presentada dentro del contexto del arte como comentario artístico... trata de nada más que el arte” y agregará más tarde: “la definición más pura del arte conceptual sería decir que constituye una investigación de los cimientos del concepto de arte, en lo que éste ha venido a significar actualmente”.¹⁵⁴ El modo proposicional de realización acude al lenguaje como soporte demostrativo y el carácter de validez se sitúa en la auto-referencialidad del los actos del habla, por tanto, se fundamentarán en una estructura tautológica que equivale a considerar artístico lo que el artista intencionalmente designe como tal -mi idea (o

estética tradicional citemos: “no imaginen una descripción que nunca hayan oído, que describa una actitud con detalles inauditos. Pues ustedes no saben nada de tal actitud... No imaginen un tipo imaginario de descripción del que realmente no tengan ni idea”. (Wittgenstein, *lecciones y conversaciones sobre estética...*, p. 107)

¹⁵⁴ KOSUTH Joseph, “Arte y Filosofía”, en: MARCHÁN Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto*, pp. 415 y 420 respectivamente. Complementando la definición y Citando a Mel Bochner: “Un arte que jamás pudiera ser visto desde el rabillo del ojo, un arte de agotamiento mental, un arte que pudiera verse con los ojos cerrados; la única pregunta estética, sería reconocimiento... compromiso con ideas que van más allá de la concentricidad de los objetos” (BOCHNER Mel, “Especulaciones 1967–1970”, en: Marchán Fiz, *op. cit.*, pp. 413 - 414)

búsqueda) de arte, es arte porque está contenida en el contexto de la significación artística-

155

Como muestras del modo proposicional de visualización tendremos las obras-ideas de comunicaciones lingüísticas: de Lawrence Weiner (1969) “Sesenta peniques de clavos de acero común clavados en el suelo en los puntos de la terminal señalado”; de Robert Barry (1969) “Algo que está muy cerca en el espacio y en el tiempo pero que todavía desconozco”. Ahora, siendo el lenguaje la materia no del objeto sino de la investigación, es decir, de la razón que hay detrás de la acción, tiene éste que presentarse preferentemente y tal como lo entienden -por auto-referencialidad- en sentido unívoco, como en línea directa de comunicación producto de un código monosémico, esto es, con el menor contenido expresivo en la aplicación de reglas pre-establecidas, anticipando en el espectador un punto de partida hacia su propia actividad mental-contextual¹⁵⁶ de allí que para algunos conceptuales analíticos, la obra sea una posibilidad de innecesaria factura, por ejemplo Douglas Huebler o D. Dye se conformarán con dar indicaciones o instrucciones verbales o escritas de cómo hacer la obra que no va a hacerse nunca.

Por su parte Kosuth -el principal teorizador del conceptualismo y también el mayor objetual de todos ellos- acudirá a distinciones asociadas con niveles representativos que se refieren a sí mismos, caso de las triadas pertenecientes a la serie *arte como idea como idea*, donde expone al mismo objeto en tres diferentes estados perceptivos: la cosa física, la

¹⁵⁵ Parafraseando a Joseph Kosuth: su “arte es más artístico” porque es una investigación lógica de las definiciones del arte y éstas, no pueden ser desacreditadas por el mundo fáctico-sensorio como ocurriría con el lenguaje morfológico tradicional; para él la apreciación del arte contemporáneo estará íntimamente relacionado con el contenido de información y familiaridad que el espectador tenga sobre el concepto de arte, en el entendido de que tradicionalmente los juicios han centrado su atención en los resultados objetivos y circunstanciales que sólo competen a los residuos físicos de una actividad... al negativo -plagada por demás de subjetividades insustanciales- “Yo propongo -dice- para la viabilidad del arte:... no asumir una posición filosófica; el carácter único del arte estriba en su capacidad de permanecer por encima de los juicios filosóficos... Evidentemente sólo existe por el arte... el único objeto del arte es el arte. El arte es la definición del arte” (KOSUTH Joseph, “Arte y Filosofía”, en: MARCHÁN Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto*, pp. 415 - 423)

¹⁵⁶ Dice Morgan: “El código monosémico conlleva una función denotativa, lo que quiere decir que el significado no se basa en interpretaciones imprecisas, ni la ha puesto en la obra el autor, ni ha sido concebido fuera de la pieza por parte del espectador” (MORGAN, *Del arte a la idea*, p. 81) como si su funcionamiento fuera una conexión causal inequívoca entre la acción y la reacción. Agrega: “El sentido depende del previo consentimiento de los otros jugadores para jugar” (MORGAN, *op. Cit.*, p. 100).

reproducción gráfica de la cosa y la definición verbal de la cosa; como ejemplo último -en una pretensión más esclarecedora de cuestionar a la materia como paradigma o necesidad del arte- podemos referirnos a la *Pintura secreta* de Mel Ramsdem (Arte y Lenguaje 1968), donde un pequeño lienzo negro aparece acompañado por una cartulina impresa con el texto: “El contenido de este cuadro es invisible, el carácter y la dimensión del contenido serán siempre secretos, sólo los conocerá el artista”, exigiendo como los otros, una importante responsabilidad del receptor normalmente irritado por el oscurantismo -dice Marchán Fiz- y capacitado exclusivamente para juzgar la validez o invalidez de la proposición que confluirá -aun cuando haya algo presente- en el ineludible cuestionamiento por el objeto.¹⁵⁷

Habrà por su parte -dentro de lo que hemos considerado la derivación sintética- un segundo conceptualismo (en el sentido conceptivo del término) que cuestionará la presencia y la ausencia; en él lo real-material será concebido como un instrumento de apropiación simbólica del mundo pero -debido a su carácter instrumental o medial- el objeto que puede o no realizarse/que puede o no existir, será concebido como una parte diferenciada del proceso y la visualización resultante; implicando ello, una afirmación de la actividad entera como presencia artística. Tal como podrá suponerse, las alteraciones implícitas en la actividad, es decir, en el tiempo cambiante o en el acto que permuta, darán un enfoque casi enteramente procesual a la realización empírica o mental -y con ello- expandirán el uso del registro sobre la ejecución tal como venía viéndose en toda la tendencia anti-objetual, básicamente con reconstrucciones foto-documentales; así -aun insistiendo en la plasmación material- ésta será en su aspecto formal un documento o referente accidental que exige del público la reconstitución del proceso íntegro.

Nos dice Sol Lewitt:¹⁵⁸ “El concepto y la idea son cosas diferentes. Lo primero implica una dirección general, mientras que lo segundo es el componente. Las ideas ponen en práctica

¹⁵⁷ Para ilustrar de forma general el ámbito de las pretensiones sirvámonos de una descripción ejemplar del estado de cosas: “Seth Siegelaub... fue el primero en organizar una exposición especializada en este terreno del arte actual, ha montado muchas exposiciones colectivas que no existían en ningún lado (a no ser en el catálogo)” (Kosuth Joseph, “Arte y Filosofía 1969”, en: Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 422)

¹⁵⁸ LEWITT Sol, “Sentencias de arte conceptual, 1968”, en: Marchán Fiz Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 415.

el concepto. Sólo las ideas pueden ser obras de arte” siendo así -decíamos- el ‘concepto’ se exhibe como camino conceptivo en búsqueda metódica -complementemos- “... no todas las ideas tienen por qué materializarse... Por cada obra de arte que se materializa hay muchas variaciones que no se materializan” o, que tienden en esencia a su realización fáctica, -dice más- “... El concepto de una obra de arte puede tener que ver con la materia de la pieza o con su proceso de ejecución” es decir, con un objeto donde opera la variación o bien, con la evidencia del proceso completo... de la idea; -concluirá afirmando- “Estas sentencias son comentarios acerca del arte, pero no son arte” enunciado último que descalifica tajantemente el proceder analítico y lo distancia de él reivindicando el papel de una imagen objetivada de consecuencias objetivas.

Estas consecuencias objetivas se referirán a la mencionada insistencia procesual, llevada a la práctica como el seguimiento de un modelo específico de trabajo -que en esencia- potenciará la idea a cambio de la eliminación de todo rasgo expresivo y de gusto; debemos recordar que estamos en terrenos conceptivos y a su vez en reflexión metódica; es decir -para Morgan- en un método anti-formalista que emplea sobre todo sistemas y seriaciones. Por ejemplo, para exaltar la idea en una materia cambiante en sí misma y modificable en la percepción, Sol Lewitt en sus *Proyectos seriales*, se vale -siempre- de formas huecas de fabricación industrial, con apariencias cúbicas abiertas y cerradas en diversas combinaciones constructivas, encomendando explícitamente a otro la labor de las distribuciones espaciales; con mayor contundencia en las declaratorias seriales del devenir, On Kawara con sus *Pinturas de fechas*, todos los días de forma rutinaria, trazará sobre un bastidor estandarizado la fecha del día sobre un fondo monocromo o, también, en *Me levante*, enviará por día dos postales a conocidos con la frase ‘me levante’ con la fecha y lugar de origen.

Los componentes mentales de tan estrictas poéticas, juegan -dentro del contexto sintético- a una cadencia determinada de cualidad ritual, mejor aún, evidencian el transcurrir desde el germen ideático del sujeto que produce activamente y, con ello, dan cuenta de la existencia del tiempo que se mueve. Ahora bien, éste tipo de propuestas seriales definidas por la continuidad, no concluyen por separado, es decir, la idea no será conclusa hasta que el

proceso deje de hacerse o -para Marzona en el caso concreto de Kawara- el cese de vida del artista concluya inevitablemente con la sucesión de piezas -ya que toda permutación posible en la serie es parte de una biografía-. Los sistemas seriales por tanto, irrumpirán -con su fragmentación- en la inconclusión de la obra. Hasta aquí podemos asumir la importancia de la afirmación del medio en su facticidad... la obra es el proceso, nos falta por último a propósito de la obra no hecha, dejar claro el principio de cuestionamiento entre su presencia y ausencia, tal como ha sido explicado, el objeto sólo será parte de la experiencia en el hacer autenticándose como un testimonio entre otros.

Siendo así, la materia presente será -en la mayoría de los casos- un atributo o una referencia... sólo articularan el relato sobre la obra, que es la experiencia física no presente del proceso o la experiencia procesual desentrañada por el espectador; de alguna manera la idea está conformada -sólo en parte- por el objeto que la evidencia, por ello, el objeto estará en condición de ausencia, podrá ser concebido como un gesto efímero o como contenido anecdótico de lo invisible. Esta instancia conceptual no considerará entonces a la materia como una equivalencia de la idea inexpresable, pero si vera en ella una posibilidad de acercamiento al contenido; que el medio sea la imagen es la presencia de la ausencia, la búsqueda del otro desaparecido, el objeto de deseo -dice Morgan-: “Al mostrar los medios de presentación, es decir, el contenedor de la imagen desaparecida, como portador en sí mismo de una cualidad fetichista que conduce la transferencia de la religiosidad, no a la imagen, sino al yo imaginario”,¹⁵⁹ por último permítasenos decir que si en el pasado, las ausencias pretendían exaltar la presencia, en el arte conceptual la ausencia no quiere tener presencia... sólo un continuo presente.

Si lo dicho hasta aquí es cierto, podemos enunciar el estado subyacente y las consecuencias del llamado conceptualismo en el arte: hemos determinado un antecedente en apertura experimental de origen vanguardista, con su debida inserción a la conciencia o intencionalidad teórica manifestante y con él, el despliegue de una práctica rutinaria de la innovación -como si agobiara un condicionado agotamiento de la realidad o hubiera una

¹⁵⁹ En: MORGAN Robert C, *Del arte a la idea –ensayos sobre arte conceptual-*, p. 104.

inercia presencial-; así mismo -dentro del panorama post-vanguardista- fijamos nuestra atención en el juicio radical contra la modélica materialización del arte, dando pautas al reconocimiento racional del extrañamiento entre las ideas y los objetos; Joseph Kosuth concretamente, parte de suponer que la excipiente elaboración objetual del mundo ha logrado trivializar la presencia material y que por ello, la apreciación de índole estética se ha concentrado -tradicionalmente- en los resultados cósicos o en las reducciones de superficial apariencia;¹⁶⁰ así que detrás de todo cuestionamiento por la necesidad de la materia -interrogación culmen de la tendencia anti-objetual- habrá una loable inversión estructural -determinada en el momento, según Robert Morgan- por la era de la informática, por el paso de lo visible a lo invisible, dicho de otra manera, por la inhibición retinal que acoge la provocación ideológica o ideática.

Vallamos lentamente, entre los denominadores comunes que hacen de la línea analítica y de la línea sintética una generalidad de tendencia conceptual, se encuentran de forma predominante: primero -de simiente ontológica- una iniciativa teórica que prioriza en los rasgos intelectuales del arte en demérito de los estético-formales y es justo aquí donde se concentra la pretensión desmaterializadora o inmaterial de la obra, terminologías no tan coherentes con los precarios resultados que se presentan de forma material, fungiendo como reliquias o residuos de elaboración, no obstante, términos que permiten mostrar la carencia de interés sobre los resultados materiales de la obra (en su realidad secundaria) o sobre la evasión de obra como tal;¹⁶¹; segundo, partirán de creer que menguar la apariencia en la obra, incidirá directamente en el enfoque mercantilizado del arte pretendiendo evitar su comercialización general, pero así dice Lippard:

¹⁶⁰ Entre otras cosas Kosuth considerará que –efectivamente- es la inmaterialidad el principio que se atiende de la expresión conceptual, sin embargo -comenta: “dicha postura sólo tiene cierta importancia si se asume que los objetos, en arte, son necesarios, por expresarlo mejor, que tienen una definitiva relación con el arte” (KOSUTH Joseph, “Arte y Filosofía”, en: MARCHÁN Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto*, p. 420)

¹⁶¹ Dice Lippard: “Se me ha puntualizado a menudo que desmaterialización es un término impreciso, que un trozo de papel o una fotografía son objetos, o algo tan material como una tonelada de plomo. Concedido. Pero, a falta de un término mejor, me he continuado refiriendo a un proceso de desmaterialización, o a una retirada del énfasis sobre los aspectos materiales (singularidad, permanencia, atractivo decorativo).” (LIPPARD Lucy R., *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, p. 33).

En 1969 parecía que nadie, ni siquiera un público ávido de novedades, pagaría dinero, o al menos no mucho, por una fotocopia referente a un acontecimiento pasado o nunca percibido directamente, un grupo de fotografías que documentaban una situación o condición efímera, un proyecto de obra que no se realizaría o por palabras habladas pero no grabadas; parecía, por tanto, que esos artistas quedarían liberados a la fuerza de la tiranía del status de la mercancía y la orientación al mercado. Tres años más tarde, los principales artistas conceptuales están vendiendo obras por sumas sustanciosas aquí y en Europa,... y son expuestos por las galerías más prestigiosas del mundo del arte. Dicho claramente, por más que se hayan logrado revoluciones menores en la comunicación a través de procesos de desmaterialización del objeto, el arte y los artistas siguen siendo un lujo en la sociedad capitalista.¹⁶²

Tercero, darán cuenta de la intromisión contextual como dadora de sentido -por un lado- se apelará a la interacción subjetiva donde el receptor se vuelve parte de la pieza, pero no como simple vidente sino como artífice de un proceso permanente que completa el pensamiento, como si la intención y la interpretación se conectaran directamente por la inexpresiva presentación¹⁶³ -especificidad que implica, por otro lado- la valoración del aparato expositivo; es decir, la intertextualidad provista entre las imágenes testimoniales y la exposición, o bien, el logro espacial discursivo de las enfáticas reliquias, que como indicaciones o significantes visuales dan cuenta del tiempo real e íntimo de la acción.

El cuarto y último rasgo común se encontrará en el entendimiento de lo visible, del resultado objetual como una negación de la experiencia y la pertinencia de la visibilidad como percepción trascendente... de otra realidad, para los sintéticos hacia la acción procesual a la que hacen referencia y para los analíticos, hacia el lenguaje que se constituye en el momento de su desaparición. Ahora sí, inversión estructural de lo visible a lo invisible porque la visión material del arte es llevada a una visión no sensualista del arte... a otra percepción, es la destitución de la presentación iconólatra por la representación mental

¹⁶² *Ibid.*, p. 27.

¹⁶³ En este caso, la unión lineal intención–interpretación se refiere a la intención como un justificador de existencia y pertinencia a reconstruir (interpretar), sea la idea (presentimiento) o las fases constitutivas (proceso). Elementos que tal como se mostró en cada una de las tendencias, tendían a la neutralidad expresiva, de allí el uso del término ‘inexpresivo’, fuera por la búsqueda directa de la comunicación o por la incansable repetición del método.

iconoclasta,¹⁶⁴ la materia ausente cede el lugar al concepto particularizado, al significante presente. Las consecuencias obvias de tal proceder recaerán, desde el aspecto receptivo, en la exigencia de un público capacitado y con necesidad de información que esté dispuesto a sumergirse en la ambigüedad referencial, público que neutralizado en gusto y apetencias expresivas se centre en la tensión de la percepción y la inestabilidad material, público -por último- que ante la disipación del interés por la propiedad fenoménica deba reducir su aprehensión a la idea o al proceso constitutivo que excluye toda forma terminada... público que reconstituye.

En las consecuencias operativas habrá transiciones drásticas, tal como se había visto en los *ready-made* de Duchamp -aun cuando la obra estaba ahí- se evadía el hacer como constreñimiento técnico -se habló incluso de una clausura operativa en variado sentido-; sin embargo, en una reivindicación técnica y por qué no -imaginativa- la post-vanguardia plantea una extendida reflexión sobre el proceder metódico, incurriendo -con el conceptualismo- en una completa codificación, lenguajes privados del analítico y sistemas seriales del sintético; Para Gilles Deleuze,¹⁶⁵ el código es el esquema del fracaso en la posibilidad de hecho del diagrama pre-pictórico, su origen será la determinación y su función designar, articular o determinar una sucesión de elecciones finitas... binarias, el código será el principio de la convencionalidad y los lenguajes digitales... el no espacio. Debemos suponer que el logro de la innovación técnica (logro parcial por supuesto) está en su invención, pero el uso intencional y reproductivo del acto -en su univocidad- obliga violentamente y permea toda iniciativa concluyente, también debemos percatarnos operativamente de la relación que se hace del arte con los actos de omisión, en su emparentamiento con la destrucción y la simple posibilidad, temáticas que se desarrollarán a futuro.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Dirá Baudrillard: “Lo que ha estado en juego desde siempre ha sido el poder mortífero de las imágenes, asesinas de lo real, asesinas de su propio modelo, del mismo modo que los iconos de Bizancio podrían serlo de la identidad divina” (BAUDRILLARD Jean, *Cultura y Simulacro*, p. 17)

¹⁶⁵ Ver: DELEUZE Gilles, *Pintura –el concepto de diagrama-*, Cactus, Buenos Aires, 2008.

¹⁶⁶ Dentro de las omisiones operativas relatará Lippard: “Una de las soluciones sugeridas fue hacer tabla rasa. En 1970, John Baldessari quemó todo su arte fechado desde mayo de 1953 a marzo de 1966, permitiéndose así empezar de nuevo. Koslov mostró una cinta de película vacía y rechazó su forma de arte, conceptualizando obras y luego rechazándolas, liberándose a sí misma de la ejecución.” (LIPPARD Lucy R., *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, p. 25).

La última consecuencia puede ser atribuida a los elementos esenciales, de forma innegable el proceder conceptual se aferrará a una visión racional dualista, que al poner en duda las exigencias materiales de la obra de arte cae en una cerrazón territorial de evasión - provocando- así, severos cuestionamientos de tipo ontológicos, sin notar que, sustraerse de la materia para explorar al concepto no resolverá reducción alguna. En relación a la forma-contenido dirá Hegel:

Si los dos elementos que ofrecen tan completa unidad se separan, sólo sucede porque no pueden soportarse mutuamente... El hombre esquiva la realidad sensible, se encierra en sí mismo; busca la satisfacción íntima, la paz, la felicidad, pero aislándose de la sociedad, se condena a una existencia abstracta y no puede gozar de la plenitud de la vida.¹⁶⁷

La separación dicotómica conceptual funge en términos similares, se aísla y al hacerlo pierde todo vínculo con la realidad; en sus búsquedas, el analítico acaba por perderse en la lingüística, el sintético en el instrumento.

Los rasgos generales de las expresiones conceptuales -articuladoras de las obras nunca realizadas- se manifiestan ineludiblemente en su dispersión y precariedad, en el rastreo de lo ausente evaden su propia existencia y se vivifican de un arte que sólo lo es virtualmente, para Marchán Fiz, fenómeno coyuntural en el olvido de que: “los sentidos no son algo abstracto, originario, sino órgano social de apropiación del mundo”,¹⁶⁸ en su reducción teórica dejan tras sí la insustituible objetividad transgresora, la forma de lo humano en su trascendencia. Para Jorge Juanes:

Dígase lo que se diga, el arte es forma (constructiva, expresiva) y, por tanto, aunque incluye la dimensión del pensar, debe ser juzgado como tal. Y cuando la forma es alcanzada debe percibirse como punto de partida y de llegada, en el que la teoría y la práctica artística se entrecruzan y se separan.¹⁶⁹

¹⁶⁷ HEGEL GWF, *Estética: sistema de las artes*, p. 150.

¹⁶⁸ En: MARCHAN Fiz Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 270

¹⁶⁹ En: Juanes Jorge, *Más allá del arte conceptual*, p. 50. El autor agrega: “El arte conceptual está condenado a morderse la cola, o sea, a reducir las cosas de este mundo a la peor filosofía, a la analítica escolar”... reconocerá su equívoco en la asociación que confunde formal con formalismo.

Entendámosla -por último- como una pretensión artística que, por mediación del concepto, sólo acaba re-presentándose, agrega Benjamín Valdivia: “se ha alterado la percepción del estado de cosa por medio del estado de presencia o virtualidad, sólo re/presentamos los objetos que antes se hacían”.¹⁷⁰

A propósito de lo dicho hagamos un ejercicio de unificación, la inicial crítica al objeto tradicional confluye en un sometimiento de la solidez de la obra... de su aspecto físico; las presentaciones dadaístas y suprematistas -incurriendo en la relativización de los sentidos o en las probabilidades visuales- desencadenan pronto el énfasis en las mutaciones materiales... en sus apariciones y desapariciones; las nociones de universalidad, infinito o apertura son asumidas como fórmulas de realización, al grado de concebir la azarosa indistinción como un proceso repetible. Gestándose en lo moviente, la post-vanguardia establecerá una relación firme entre la materia y su operatividad, ubicando a la producción en el ámbito público y descalificando la cosa heideggeriana como una esencialidad de la obra, tomando pues -como mecánica conceptual- el distanciamiento del sujeto racional y el objeto bruto; en la triada básica de artista–obra–consumidor, imperará una suerte de eliminación objetiva hacia la unificación de los propósitos del artífice y la continuación que da de ellos el espectador, provocando en la recepción -para Walter Benjamín- una simple seducción convincente de impacto, un ensimismamiento de distracción no contemplativo, es decir, no habiendo un real conformador ni un real espectador, la asimilación básica recaerá sobre el contexto, para los objetuales desde el reconocimiento de la inserción en la realidad, para los anti-objetuales desde la asimilación conceptual, uno y otro -por último- vivificados por el discurrir y la mera posibilidad.

¹⁷⁰ En: VALDIVIA Benjamín, *Los objetos meta-artísticos*, p. 29.

V. La obra no hecha o de la posibilidad.

Si algo podemos relacionar desde el capítulo precedente hasta ahora, es que la manifestación de la obra de arte se nos presenta de forma heteróclita, pero es desde este capítulo -abarcando del *ready-made* al conceptualismo- que comenzamos a poner en duda los criterios de artisticidad de la obra; es decir, que comenzamos advertidamente a incurrir en una serie de categorizaciones forzadas o no tan claramente limitadas para los sectores visuales del arte; sus coincidencias -hasta ahora- se remiten exclusivamente a la potencialidad del no hacer -sea la forma no formada, la evasión de la representatividad, la exclusión cósmica, los acentos operativos o intencionales, etc.- y, pese a la linealidad explicativa que ha tomado el curso del texto, hemos de percatarnos de un desarrollo más rizomático¹⁷¹ del objeto de estudio que de jerárquica progresividad, esto es, -en sus implicaciones- que prescinde de la diferenciación entre sujeto-objeto, de un centro esencial y que “se desterritorializa en sí mismo en el mundo”;¹⁷² por tanto, en acogimiento a una modulación concreta cabrá admitir que lo que está en juego dentro del desarrollo capitular, es la obra no hecha como esquema de posibilidad.

Así como en lo anterior se ha pretendido hacer una distinción entre lo sintético y lo analítico, el concepto y la idea, aquí será inevitable hacerla en torno a la imagen mental y la imagen material; las primeras, para Sartre, son formaciones psíquicas de estructura intencional, las segundas serían una realidad presentada como imagen, dirá: “Estamos frente a un mundo de imágenes. Las que tienen un correlato exterior se llaman verdaderas o ‘percepciones’; las demás, ‘imágenes mentales’”;¹⁷³ las primeras, por tanto, como intuitivas, representativas o intelectuales serán la idea de imagen y las segundas, como simbólicas, perceptuales o sensomotoras serán el sentido de imagen. En términos

¹⁷¹ Para Gilles Deleuze y Félix Guattari, el uso –como instrumento- del concepto/metáfora Rizoma desplazado de la biología a la epistemología, corresponderá a una ramificación de crecimiento indefinido en sus relaciones cambiantes, asumiéndose como un acontecimiento de conexión múltiple, sin dualismos pero con determinaciones. (En: DELEUZE/GUATTARI, *Rizoma*, Fontamara, México, 2009.)

¹⁷² *Ibid.*, p. 39.

¹⁷³ En: SARTRE Jean-Paul, *La imaginación*, p. 126.

kantianos,¹⁷⁴ podemos recurrir a las representaciones de la imaginación con múltiples pensamientos indeterminados para las primeras, y a la representación objetiva de los sentidos para las segundas, distingámoslas simplemente de esta forma: una efectuada sobre los objetos presentes y otra sobre los pensamientos u objetos ausentes en su posibilidad irrestricta de acción, si bien una es actualidad, la otra es potencialidad y tema en el que nos concentraremos a partir de ahora.

Permítasenos situar, en inicio, el término de posibilidad como elemento consecuente dentro del proceso creador, esto es, en su relación con la etapa de gestación preparatoria a la realización de la obra. Tal como se ha visto inmerso en las artes heredadas, pareciera que la obra resultante fuera producto de una mezcla de saber hacer o poder, querer hacer o voluntad y deber hacer o auto-imposición que agrega o añade algo al escenario artístico, llevando al mejor cause una serie de momentos sucesivos conformadores del hecho como tal o de la construcción manifiesta, en postulados generales Giorgio Agamben¹⁷⁵ describirá la creación como una mezcla de voluntad, facultad de actuar y acción definitiva; desde Gilles Deleuze,¹⁷⁶ momentos que estarían compuestos por la etapa pre-pictórica o forma intencional, constituida en la acumulación total de datos existentes a modo de cliché o excesiva aprehensión exterior, seguido del diagrama o -propriadamente- la posibilidad de hecho, donde deberían eliminarse los datos sobre las cosas completamente realizadas e instaurarse un equilibrio que se desequilibra, el derrumbamiento, la tensión del antes y el después, en fin, el tiempo catastrófico donde algo puede salir o perderse para siempre, dando pie al último momento o hecho pictórico, en el cual, la obra se presenta.

Visto como momento, será justo en el diagrama o posibilidad de hecho -etapa intermedia entre el querer y el deber, donde se manifieste el persistente abismo entre la imagen germinal y la obra tangible concluyente, será también el tiempo del ímpetu vital, de la imaginación descontrolada y de la tensión psíquica, es el momento de la fragilidad y la invulnerabilidad mezcladas, de los riesgos entre acabar arrasados por lo que desborda o

¹⁷⁴ Ver: KANT Immanuel, *La crítica del juicio*, EMU, México, 2000.

¹⁷⁵ Ver: AGAMBEN Giorgio, "Bartleby o de la contingencia", en: MELVILLE, *Preferiría no hacerlo*, Anagrama pre-textos, Valencia, 2005.

¹⁷⁶ Ver: DELEUZE Gilles, *Pintura el concepto de diagrama*, Cactus, Buenos Aires, 2008.

abatidos por la enormidad, es el tiempo de los objetivos y la excitación, pero como aquí comienza el tránsito de una imagen mental a una imagen real, es también, imaginación creadora y nada más. Queremos decir con ello que es el imperativo del querer apunto de necesitar evidenciarse o autoimponerse en toda su presencia y el despliegue o impulso por acumular toda la capacidad humana para realizar, en sí la satisfacción máxima, la capacidad de ser cualquier cosa, la múltiple alternativa, la diferencia que aún no se comprende del todo pero es potencialmente perfecta, es la transformación mística del arte... el descubrimiento prístino, la etapa de las elecciones y renunciaciones, la factible alternancia al acto.

Entre los antecedentes visuales a la osadía ilimitada podemos remitirnos, desde el Renacimiento -donde comienza a valorarse la creación individual- al interés por los rasgos poéticos o la manera particular que tiene el individuo de ejecutar los procesos de realización, promoviéndose así la conservación de los moldes en arcilla de lo escultura o del dibujo en la pintura, concediendo al pre-obrar cierto carácter valioso por su actividad implícita y méritos espontáneos de intimidad, que reconocen la frescura de lo imaginario o la oralidad;¹⁷⁷ después, la incursión de las secuencias o sucesiones visuales darán cuenta de las cualidades dinámicas del acto físico del artista presente en la obra; posteriormente, situados en la distancia existente entre la idea y su acompañamiento objetivo, se pretenderá excluir la formación o elaboración por las cualidades despersonalizadas del objeto encontrado -retornando pronto y con gravedad- a la exaltación del proyecto de poética liberando al objeto formado de toda importancia, esto es, suministrando sólo pruebas operativas de las determinaciones físicas y sus resoluciones, o bien, declarando textualmente los propósitos que nos introducirán a la visión trazada por la pieza.

Dice Umberto Eco del arte contemporáneo: “El problema de poética (entendido como modelo formal, elaborado y elaborable en el ámbito de un discurso cultural, que puede incluso no transformarse en objeto artístico tangible)... ha prevalecido sobre el problema

¹⁷⁷ Para Rudolf Arnheim, “los dibujos, antes meros estadios preparatorios del proceso de taller, empezaron a coleccionarse como obras de arte por derecho propio.” (Arte y percepción visual, p. 423)

de la obra en cuanto cosa realizada y concreta”,¹⁷⁸ problema -como es evidente- de taller... de carácter intelectual; cuando los proyectos operativos son sustitutos de la formación material, estos se plantan frente a una construcción parcial y transitoria de un mero soporte físico, éstos juegan a desbordarse, a invitar al otro a darle continuidad, juegan en fin, con su carácter correspondiente de posibilidad inacabada; continua Eco: “la obra puede en el fondo desilusionarnos, dándonos menos de lo que su abstracta concepción nos prometía”,¹⁷⁹ pero -agreguemos- si se constituye como impulso puro, como mera posibilidad en la nula transformación tangible, es la fundación pensante de la eterna continuidad, de aquello que se sigue al infinito porque aun le falta suceder, es -desde lo anti-objetual- la invitación pública a experimentar el acto de creación antes de la verdad o la falsedad, antes de la ilusión o la desilusión y antes del obra artístico.

Los proyectos operativos (término que debemos atribuir a Eco) conforman la parte preparatoria de cualquier obrar; no obstante, de ser éste propósito la evidencia visual, lo que queda son partes estructurales o “la obra negra visible” ilustrada por Hugo Hiriart.¹⁸⁰ Para Sixto J. Castro, buena parte de las realizaciones contemporáneas, -asociadas en gran medida con la investigación- explotarán considerablemente el carácter fragmentario del pensamiento contemporáneo a través del efecto de inacabamiento, pero en comparación, dirá:

Incluso las obras inacabadas están, de algún modo, acabadas en su inacabamiento, por extraño que esto pueda sonar... Compleción formal, que es la de las obras que nos han llegado como fragmentarias, pero no debido a la intención de sus autores, sino al efecto del tiempo. Por ejemplo la Venus de Milo está incompleta desde el punto de vista estético, no desde el genético, pero tampoco desde el formal: lo que hay es suficiente. A nadie se le ocurriría ponerle brazos, pero aun así, nuestra experiencia estética de ella es completa.¹⁸¹

La cita de Castro nos permite disociar a la obra apreciable como terminada aun en rasgos ausente, de aquella de carencia formal que se sitúa en la posibilidad.

¹⁷⁸ ECO Umberto, *La definición del arte*, p. 267.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 265.

¹⁸⁰ Ver: HIRIART Hugo, *El arte de perdurar*, p. 82.

¹⁸¹ CASTRO Sixto J. *Vituperio de Orbanejas*, pp. 170–171.

En las primeras, las obras han sido conformadas enteras y sólo posteriormente han prescindido de cierta porción de apariencia, para Castro, ejemplo equiparable a la completa apreciación estética de ruinas o ciertas obras cinematográficas, donde pretendiendo llenar prácticamente los huecos visuales, acabaríamos por emprender una obra distinta o hacer una reconstrucción fallida de la misma; un juicio similar valdría para las obras que adoptan el vacío o la ausencia dentro de la forma sin escatimar recursos para determinar y terminar una pieza estéticamente completa. A diferencia de aquellas a las que le falta suceder, a éstas, nada les hace falta.

Lo bello es algo perfecto en sí mismo, lo que no significa que el objeto en cuestión esté completo en lo aparente. La Venus de Milo es bella, aun cuando carezca de alguna de sus partes. Podría postularse que sería bella si estuviese completa en su apariencia, pero eso está dentro del ámbito de lo hipotético. El hecho es que lo que nos encontramos, al igual que sucede con las ruinas de algunas edificaciones, es bello en la medida en que está estéticamente completo... no les falta nada para alcanzar la belleza. Así, algo es bello si tiene forma estética.¹⁸²

Para explicar detenidamente el sitio de la posibilidad y sus repercusiones interpretativas, recurramos a la narración de *Bartleby el escribiente*, novela corta de Herman Melville, que ha funcionado como punto de partida para una serie de reflexiones diversas sobre el esquema que nos interesa. La historia se desarrolla precipitadamente en una oficina de asuntos legales en *Wall Street*, el punto de unión de los dos personajes principales es una casi accidental relación obrero-patronal, la de un abogado que por asenso de puesto requiere los servicios urgentes de otro escriba y la de Bartleby, que es contratado por su pasible aspecto para entregarse a la labor de copiar documentos, labor que en un principio resulta enteramente satisfactoria para las dos partes, hasta el momento donde el trabajo transcriptor se extiende a la lectura, al encargo o a ocupaciones genéricas de razonable exigencia, momento crucial donde Bartleby comienza ininterrumpidamente a formular - como respuesta- su: `preferiría no hacerlo';¹⁸³ a la par de la inacción, el abogado -que

¹⁸² *Ibid.*, p. 194.

¹⁸³ La insistente frase del escribiente llegará a modificarse para algunas circunstancias concretas, pero siempre recurrirá al postulado preferencial: `preferiría no hacerlo', `preferiría no ser un poco razonable', `no, preferiría no cambiar nada', `no preferiría hacer otra cosa'. (Ver: MELVILLE, "Bartleby el escribiente", en: *Preferiría no hacerlo*, Anagrama, Valencia, 2005.)

siempre sortea el enfrentamiento por la prisa- acaba por notar la falta de referencias sobre su subalterno, el irrenunciable sedentarismo al que somete su cuerpo (no sale a comer, pasear o cumplir mandatos), la conclusiva certeza de que habita de día y noche la oficina y por último, la sospecha no resuelta de la ceguera del copista, quien deja -como es de esperarse- de escribir para siempre.

Bartleby finalmente es un mueble de oficina, las múltiples reacciones a su conducta pasan por el enojo, la indiferencia, el temor, la paranoia, la condolencia y hasta la responsabilidad, la palabra `preferir´ inunda el vocabulario de la oficina entera y trastorna mentalmente a todos sus ocupantes, la inestabilidad emocional del abogado-narrador lo orilla al no enfrentamiento con el sujeto, quién, en su contundente respuesta preferencial evade toda posible reprimenda. Es el abogado el que decidirá irse, abandonando la oficina y su estéril contenido, sin embargo, eventualmente -por referencias o preocupación personal- se enterará de la situación del antiguo trabajador, se aferrará a su corta existencia; Bartleby -por último- acabará corrido por otros, encarcelado y muerto en prisión, así que con la misma pasividad que inicia concluye su aparición cerrando el ciclo de la pregunta eternamente subyacente ¿Quién era Bartleby?... una curiosidad insatisfecha, una sugerencia de incompletitud para ser suplida en la imaginación.

El despliegue intensificado por la figura narrativa que es el escribiente -aún cuando no pueda tomarse como ortodoxa explicación de otra cosa- sumerge a Gilles Deleuze en especulaciones sobre la extravagancia de la fórmula: `preferiría no hacerlo´ en tanto superadora del sentido objetivado... de la palabra, la frase -para él- representará un procedimiento desterritorializado del lenguaje, un *outlandish*;¹⁸⁴ observa en su sentido indeterminado una exclusión a la alternativa, una desactivación del habla ajena -recordemos que dentro del contexto señalado, el despertar de la frase nunca es una invitación, sugerencia o petición sino una contundente orden-; definirá la lógica de la preferencia como una pérdida referencial que en su sentido duro funcionará como una expresión agramatical. Dirá: “Bartleby es el hombre sin referencias, sin posesiones, sin propiedades, sin

¹⁸⁴ DELEUZE Gilles, “Bartleby o la fórmula”, en: MELVILLE, *Preferiría no hacerlo*, p. 65.

cualidades, sin particularidades... sin pasado ni futuro, es instantáneo. El hombre sin atributos es al mismo tiempo el pensador y el producto”,¹⁸⁵ es la conversión y proliferación del narcisismo en su incertidumbre, lo llamará el “negativismo hipocondriaco”,¹⁸⁶ desde esta visión podría ofuscarse todo acercamiento a la posibilidad, no obstante, la exposición deleuzeana nos acercará a ella a través de la indeterminación de lo formado, al no ser Bartleby -el hablante- un contorno delimitado, se formula en una zona de proceso, en un mundo de lo posible vivificado -aquí- aun cuando fórmula constreñida y alternativa abierta se presenten por separado, el acento procesual sigue careciendo de forma, por tanto se expande hacia lo no existente.

Para José Luis Pardo en *Bartleby o de la humanidad*, la posibilidad es entendida en su falta de identidad, en su capacidad de ser cualquier cosa; -analizando la forma concreta de la pieza- Pardo increpa al género como una renuncia al hablar literario por parte de Melville, concediéndole a su objeto, Bartleby, una nula capacidad narrativa. Desde sus observaciones, el relato -sacrificado- es un retorno a la voz interior de la imaginación mostrado en una presencia parcial, en la personificación de una figura que como rumor adviene y renuncia a su futuro, dice: “de la identidad de Bartleby sólo puede saberse lo que ella no es”,¹⁸⁷ el escribiente sólo declina o desiste a la voz de mando y al hacerlo, no hace otra cosa que descontextualizarse; éste desistirse nos brinda un carácter nuevo de la posibilidad, ya no es el negativismo deleuzeano, sino el abandono de muerte; sobre ello y remitiéndose a la fórmula: ‘preferiría no hacerlo’ agregará Jacques Derrida: “Se trata de un vínculo con el otro en el que yo no digo ni sí ni no; digo ‘quiero tener la libertad no ya de rebelarme, sublevarme o rehusarme, sino de no responder’”.¹⁸⁸

Casi para finalizar el recurso, esperando vincular las tentativas mencionadas, presentaremos el más clarificador de los análisis de la posibilidad en torno al escribiente en: *Bartleby o de la contingencia* de Giorgio Agamben, donde se pretenderán plasmar los modos de la potencia; Agamben -recurriendo a la tradición griega y árabe- distinguirá la potencia agente

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 68.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 76.

¹⁸⁷ PARDO José Luis, “Bartleby o de la humanidad”, en: MELVILLE, *Preferiría no hacerlo*, p. 170.

¹⁸⁸ DERRIDA Jacques/ FERRARIS Mauricio, *El gusto del secreto*, p. 42.

o poética de la potencia del no, para la primera -explicada como el proceso de creación que permite la transición del pensamiento a la expresión- nos remitirá a la figura de la tablilla de escritura vacía de Aristóteles -al *nous*-¹⁸⁹ es decir, a la construcción de una experiencia de la posible o al proceder creativo -descrito con anterioridad- que puede realizarse y exige su derecho a la existencia (que se autoimpone); ahora bien, esta potencia tendrá una ineludible relación con la voluntad o el querer que impulsa el experimento y siendo así, será una potencia que de ordinario -al materializarse- pareciera quedar aniquilada o reducida o nada, será por tanto, una potencia poética de ser o hacerse.

Mientras que para el otro modo dirá: “Toda potencia de ser o de hacer algo es siempre, de hecho, para Aristóteles, al mismo tiempo potencia de no ser o no hacer... potencia del no”¹⁹⁰ -en este caso- potencia reivindicada que ni quiere ni necesita, sólo puede, pero puede no ser o no hacer... que nunca pasa al acto; ahora sí, potencia absoluta o perfecta que caracterizará a Bartleby el escriba que ya no escribe, que no niega o refuta y sólo se encuentra en estado de suspensión; para Agamben sería una expresión tautológica que puede ser y no ser al mismo tiempo, que tiene o no lugar y que -filosóficamente- adoptaría el nombre de contingencia¹⁹¹ (que no necesita) actualizándose en el no ser, -dirá- “no puede poder ser... si no se realiza es descreación”;¹⁹² siendo así, en su estar indiferente a la realidad/verdad el destino de la potencia del no o contingente es el prolongarse al infinito, la recuperación al derecho de descrear o no ser. En la relación de los dos modos de la posibilidad, ambas se contienen, pero una en su **casi** anulación creadora y otra en su prolongación descreadora -a propósito de la Teodicea de Leibniz- escribe: “Al hacerse, se

¹⁸⁹ Asumiendo un poco el proceso de Miguel Ángel que descubre bajo la piedra, Deleuze verá en la página blanca una torpe metáfora de escritor ya que -más que añadir-, su concepción de proceso tendrá que ver con la eliminación de los clichés, sería la selección y depuración de todo aquello completamente hecho; no obstante, sí reconocerá en el vacío de la página la apertura infinita del mundo.

¹⁹⁰ AGAMBEN Giorgio, “Bartleby o de la contingencia”, en: MELVILLE, *Preferiría no hacerlo*, p. 98. En *La potencia del pensamiento* agregará: “sin la cual la potencia traspasaría siempre el acto y se confundiría con él” (AGAMBEN, *La potencia del pensamiento*, p. 372).

¹⁹¹ Agamben describirá los dos principios aristotélicos de la contingencia. 1°. - irrealizabilidad de la potencia en acto o imposibilidad de potencia en lo que ha sido “no hay potencia alguna de haber sido, sino sólo de ser y para el porvenir”. 2°. - necesidad condicionada “fuerza de ser en acto (el que puede experimentar el no poder/ el que quiere experimentar el no querer)” (AGAMBEN Giorgio, “Bartleby o de la contingencia”, en: MELVILLE, *Preferiría no hacerlo*, pp. 122–124).

¹⁹² *Ibid.*, p. 127.

eligió uno de ellos y entona todo lo que podía ser y no ha llegado a realizarse, todo lo que hubiera podido ser de otro modo y ha tenido que ser sacrificado para que el mundo actual fuera exactamente como es”;¹⁹³ esto es que -incluso irrumpiendo con los principios de contingencia- la una no es otra cosa que pudo haber sido, o su ser contingente se reafirma en la condición electiva, la otra es contingencia absoluta que experimenta el no.

Antes de abandonar a Agamben, cabrá hacer mención a un análisis de mayor desarrollo; en *La potencia del pensamiento*, asume que Aristóteles opone la potencia al acto y, en su oposición, la primera no podría superar o desvanecerse frente a la segunda; a la esfera de la potencia pertenecerán -entre otras cosas- los sentidos en ausencia de estímulo externo, la facultad de la muerte o el sujeto que se define por una actividad en el momento de no llevarla a la práctica; es decir, el no ver, el no estar muerto o el no estar haciendo y siendo, serían la forma de una presencia privativa de lo que no está en acto; la mera potencia es la oscuridad y la anestesia, la clausura y la opacidad, el poder no obrar; o bien, la impotencia de inoperancia, impotencia, en sus términos, “no significa ausencia de toda potencia, sino potencia de no (pasar al acto)”.¹⁹⁴ Ahora, como la potencia puede o no puede, en uno de sus modos, no se anula del todo ni siquiera en el acto, sino que se conserva en su forma pasiva, mientras que en el otro de sus modos, es el poder (activo y pasivo) que puede su impotencia.

Expresados ya los modos de la potencia incursionemos en los pormenores de unión; cuando en la obra del siglo XX se han caracterizado sus no acciones, éstas han estado matizadas -primero en las vanguardias- por una negación rotunda a los cánones previos, su incursión práctica normalmente fue atribuida a los reclamos del tiempo, a los recursos técnicos y por supuesto a los añadidos de ampliación sensorial; la post-vanguardia -sin duda- hizo gala de la normalización innovadora y entre sus recursos de acción, instituirán la importancia procesual que en una de sus facetas artistiza con la realidad y en otra con la experiencia mental; ahora bien, siendo el producto artístico un consecuente acto de creación, podemos entenderlo -decíamos- tradicionalmente como una imposición (deber) del querer y el poder

¹⁹³ *Ibid.*, pp. 128–129.

¹⁹⁴ AGAMBEN Giorgio, *La potencia del pensamiento*, p. 293.

dando, en la última etapa descrita, una enfática carga procesual; en una de sus facetas visuales exaltando la potencia poética que pierde el interés por la elección física -pero que a final de cuentas se lleva parcialmente a cabo, es decir, que se caracteriza por la potencia agente o descrita previamente por Eco en los proyectos operativos y que, en otra de sus facetas visualizadas, exalta la imagen mental perdiendo absoluto interés por la expresión física que -a manera de preferencia condicional- se mueve en los límites de la contingencia entera, de la imposibilidad creadora, creación del no o descreación de Agamben.

A través del ejemplo literario hemos de remitirnos a la facultad y forma de la potencia; para esa potencia constituyente o de acto extendida a la creación artística, la posibilidad se muestra en su carestía o en su virtualidad no activa, dice Sartre: “la posibilidad no es actualmente presente a la conciencia... a lo sumo se manifestaría a la reflexión bajo la forma de una insuficiencia de la imagen como tal”,¹⁹⁵ así entendida, será una posibilidad ordinaria y amorfa -para Gillo Dorfles-¹⁹⁶ de carácter embrionario y descarnado, su sentido estará impuesto por la realización; más cuando la obra se nos presenta acentuada por la fórmula en un proceso abierto a costa de la precariedad material, no emergen de ella los atributos de la forma definitiva -instaurando así- lo inacabado, que como tal, nos remitirá nuevamente a lo posible que tiene el otro que completar, para Benjamín Valdivia¹⁹⁷ es un ensayo en su forma literaria, es una tentativa sin pretensión, un abandono que se dirige al más allá, un trabajo secreto temporalmente presente o un estímulo de continuidad para lo que podría ser; en su forma plástica nos remite a esos dibujos pre-pictóricos del renacimiento, al boceto o esbozo, a los pre-modelados o a la maqueta, a aquello -en fin- a lo que le falta incorporar estratos sucesivos.

Para esa potencia no constituyente o inactiva extendida al infinito, la posibilidad se muestra en entero rigor, en el estado de suspensión derrideana, dice Sedlmayr: “Posibilidad significa estar suspendido, ser libre, poder sin fin, riqueza sin límites, juego constante con

¹⁹⁵ En: SARTRE Jean-Paul, *La imaginación*, p. 52.

¹⁹⁶ Ver: DORFLES Gillo, *El devenir de las artes*, FCE, México, 2004.

¹⁹⁷ Ver: VALDIVIA Benjamín, “Lo inacabado”, en: *Yo mismo*, UG, México, 2008, pp. 91–98.

innumerables formas de existencia”,¹⁹⁸ así entendida, será una posibilidad absoluta más seductora que la realidad, su carácter -veíamos- es el pensamiento no operante, la contingencia plena, será entonces no lo posible sino la experiencia de lo posible; a la hoja blanca de la potencia del no, no le falta nada y le falta todo, pero no en su ser completa sino en su indiferencia, en su nada. A falta de forma, la embargadora experiencia de lo posible no se permite, ni constreñirse parcialmente ni someterse a esquema alguno de juicio, su sustento fantástico la libera de todo capricho físico... se devora a sí misma; mas si la obra de arte tiene sus miras puestas en este sector -veíamos- se descrea, se anula; pero como proceso no hecho -no ya inacabado-, no se espera una continuación sino una vivificación ilimitada e infinita, es decir, una objetivación trunca y pensante del todo cuya satisfacción inaudita se concentra en el continuo poder.

Por todo lo anterior será prudente -primero- definir a la obra de arte como un producto de la creación, como una posibilidad efectivamente seleccionada desde la perplejidad, es decir, como aquella que tuvo ideas potenciales que se comprometieron -hasta sus últimas consecuencias- en un modo concreto de expresión y que, por tanto, son cosas hechas que dejaron tras sí la posibilidad del no -aun en su apertura- caracterizándose -por último- en su extraña peculiaridad; mientras que por otra parte, cabra situar a lo anti-objetual y concretamente a lo conceptual -entonces- por un lado, a aquél que redundante en la operatividad, entre lo inacabado a continuar de válida apertura; por otro lado, a aquél que está latente en la obra no hecha, entre las simples posibilidades de obra, como la experimentación de una actividad artística nunca resuelta, trunca y desterritorializada... descreada, como una alternativa intelectualmente rica pero artísticamente nula. Si Bartleby es el escriba que ya no escribe, el conceptualista analítico sería el artista que ya no hacer arte.

Si hemos de entender a la obra en su apertura, veamos lo abierto artístico como el dato común que implica el ir más allá de la materia en sus múltiples posibilidades de interpretación, como la cualidad de ser y seguir siendo -dice Derrida- “que tiene la forma

¹⁹⁸ En: SEDLMAYR Hans, *La revolución del arte moderno*, p. 64.

del evento... lo que queda por venir”;¹⁹⁹ veámoslo también, como propósito de la autonomía expectante vanguardista, pero comprendámoslo -en los rasgos post-vanguardistas- como la manipulación pública de los elementos inacabados de la obra en el campo de lo indeterminado y las formas posibles. Para Umberto Eco:

El simbolismo moderno es un simbolismo abierto precisamente porque pretende fundamentalmente ser comunicación de lo indefinido, de lo ambiguo, de lo polivalente... no totalmente producidas ni concluidas, cuyo goce consiste en la conclusión productiva de las obras; conclusión productiva en la que se agota también el mismo acto de la interpretación, porque la forma de la conclusión muestra la especial visión que el espectador tiene de la obra.²⁰⁰

En términos concretos, aduciríamos a la apertura de lo inacabado como aquello que va siendo, mientras que en las posibilidades descreadoras del no, la obra no hecha ni siquiera logra abrirse al no sobrepasar su propio acto de creación.

Para concluir demos espacio a los vastos ejemplos de las repercusiones ante lo intencionalmente no hecho o lo inacabado, en su aspecto de temática la literatura nos ofrece el irrepresentable *Retablo de las Maravillas* de Cervantes, o el inexistente *Traje nuevo del emperador* de Hans Christian Andersen, en ambas el hilo argumentativo establece una acción simulada sin efecto material, pero con grandes repercusiones que giran en torno a la irremediable estupidez o la ceguera cultural, en ellas los artífices se nos presentan como truhanes, engañadores, embusteros, estafadores y bribones del no hacer; en el ámbito de lo ilimitado fantástico estará el *Caballero inexistente* o *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, ambas, al prescindir del espacio real juegan a prolongar el porvenir donde nada había; en el espacio visual pensemos en el apenas trazado *Arlequín sentado* de Picasso o en el *último retrato* de Lucian Freud donde un busto femenino perfectamente pintado al centro se desdibuja al fondo; o bien, el previamente citado *dibujo borrado* de Robert Rauschenberg, el *Gran Vidrio* de Duchamp, los *cuadriláteros* de Malévich o las *pinturas de fechas* de Kawara, manifestaciones ellas de lo acabado invisible para las primeras y de lo inacabado potencial en las segundas; en sectores visualizados del no hacer o de la potencia del no,

¹⁹⁹ En: DERRIDA Jacques, *El gusto del secreto*, p. 34.

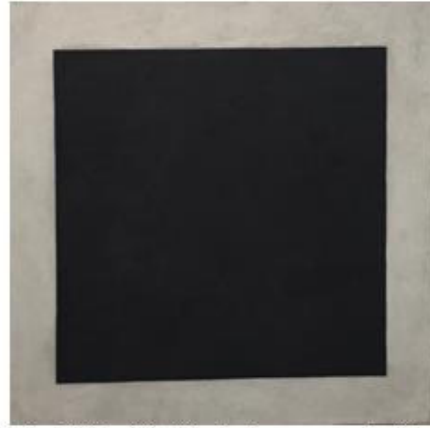
²⁰⁰ En: ECO Umberto, *La definición del arte*, P. 165.

pensemos en las comunicaciones lingüísticas, los textos operativos o a aquéllos proyectos de tierra no realizados por insuficiencia presupuestal, entre muchos, muchos otros.

Obras visuales actualmente existentes (a veces parciales) citadas en el capítulo 2



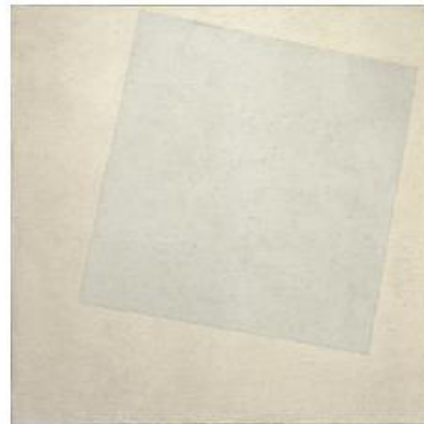
Marcel Duchamp. L.H.O.O.Q., 1919



Kasimir Malevich, Cuadrado negro sobre fondo blanco, 1915.



Marcel Duchamp. El gran vidrio, 1929 (reparado en 1936)



Kasimir Malevich, Cuadrado blanco sobre fondo blanco, 1918



Marcel Duchamp, Dados: la cascada y el gas de alumbrado, (descubierta hasta 1968)



Marcel Duchamp, Fuente, 1917.



Marcel Duchamp, Portabotellas, 1914 / 1969



Niki de Saint Phalle, Sesión de tiro, 1961



Jean Tinguely, Meta-matic n°17, 1960



Arman, Acumulación de jarras, 1961



Robert Rauschenberg, Dibujo borrado de De Kooning, 1953



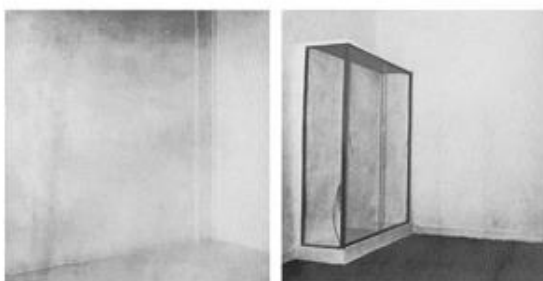
César, Compresión Mobil, 1960



Yves Klein, Escultura aerostática, 1957



Jan Dibbets, Doce horas de marea, objeto con corrección de la perspectiva, 1969



Yves Klein, El vacío, 1958



Allan Kaprow, Hombre con cortadora de pasto, 1968



Walter de María, Campo de relámpagos, 1977



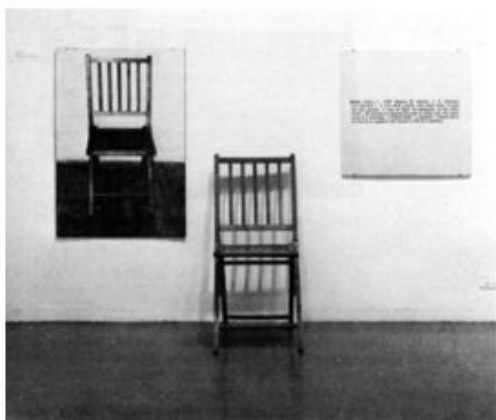
Piero Manzoni, Mierda de artista, 1961



Chris Burden, Disparar, 1971



Dennis Oppenheim, Posición de lectura para una quemadura de segundo grado, 1970



Joseph Kosuth, (Arte como idea como idea) Una y tres sillas, 1967



Vito Acconci, Cama semilla, 1972



Mel Ramsdem (Arte y Lenguaje), Pintura secreta, 1968



Sol Lewitt. Proyectos seriales nº1 (ABCD), 1966



Pablo Picasso, Arlequin sentado, 1923



On Kawara, Pintura de fechas, serie diaria iniciada en 1966



Lucian Freud, Último retrato, 1976/77



On Kawara, Me levanté, serie diaria iniciada en 1968

Capítulo 3. De lo que no puede ser visto: lo desaparecido/ lo perdido.

A lo extenso de este último capítulo serán incorporadas ciertas nociones que competen al tiempo para articular a las obras visuales desaparecidas en dos de sus modalidades: obras con existencia material que desaparecieron del espacio sensible haciendo alusión a los conceptos de rememoración y retención de lo expresado, seguido del análisis sobre los fenómenos de apariencia efímera e imperdurabilidad del arte contemporáneo en la participación de la inmediatez y el producto reliquia. Siguiendo el hilo conductor que ha configurado los capítulos precedentes, se desplegarán las nociones de ausencia y recuerdo, el enfrentamiento de potencia proyectiva – actualidad presente y la relación materia– concepto; incorporando, por último, la concepción y repercusión del deseo y la añoranza perceptiva.

I. Obras con existencia material que desaparecieron del espacio sensible.

Hasta aquí se ha pretendido trazar una estructuración de las artes visuales en apología a la concepción materializada y a la materialización de lo conceptual, sin embargo, desde nuestro punto de partida, ha sido reconocida una paradoja entre lo visible que puede ser caracterizado por la ausencia y -más allá- lo no visible en inexistencia material que tiene la posibilidad de conservar cierto carácter objetivo aún en la desintegración. En el título que encabeza esta investigación, se ha dado competencia al análisis de obras visuales perdidas y nunca realizadas, sobre estas últimas se ha profundizado con la forma no formada dadaísta en incursión del *ready-made* y con aquellas posibilidades no resueltas en función del conceptualismo artístico; a partir de ahora será indispensable abordar lo perdido con cierta matización de carácter y comenzar a articular la duración y perduración de la obra, escapando a la constancia de la perpetuidad física que mostraría rápidamente su insuficiencia y comprometería el proceder de la ausencia o la intención -ya lo veremos- creativo/destructiva. En un primer momento quedémonos con la

referencia a la disposición estética de las obras artísticas del pasado que acabaron por sucumbir al desvanecimiento de la apariencia material.

Para comenzar nuestra matización, hagamos un ejercicio de comparación sobre los esquemas de pérdida que anticiparan ciertas nociones en torno a la distancia establecida entre lo efímero y la obra de relativa permanencia, elemento dual a analizar: el vehículo de lo efímero está fuera del tiempo al ser sensación del presente, en la obra de pretensión perdurable se percibe el tiempo memorable y por ello se posibilita la experiencia; lo perdurable potencia la experiencia estética en presencia o ausencia perceptiva por su intencionalidad de configuración y expansión temporal, mientras que lo efímero –en el uso y abuso único de las formas del percibir- no puede ser ni presente ni ausente, en la intencionalidad única de ser para-ser-visto en un tiempo y lugar concreto; en lo efímero no converge la materia y el concepto sólo lo hace el percepto; en lo perdurable, convergen materia y concepto para la percepción; o bien, la pretensión perdurable se categoriza en la presencia estética y lo efímero hace de la contemplación de la breve presencia su condición; la fugacidad de la primera se vivifica en el instante permaneciendo en ello la mera transposición equiparable a los productos de consumo... a la destrucción des-creativa; la segunda, se caracteriza por la memoria y la imaginación en la capacidad de posibilitar la experiencia de la construcción creativa. Veamos...

Afirmemos ahora que la duración de la obra no pretende cimentar una prolongación temporal de la materia en el espacio físico, sino por el contrario manifestar una contención del tiempo al interior del espacio–obra; recordemos en torno a la autenticidad y aura de Walter Benjamin que “el carácter irrepetible y la perduración se entrecruzan tan estrechamente como en aquella (la reproductibilidad técnica) la fugacidad y la repetibilidad”;²⁰¹ una obra a diferencia del producto -ya lo veremos detenidamente a propósito de lo efímero- será portadora del ‘proyecto y el trayecto’ lefebvresiano, del modélico ‘gestual humano’ de Baudrillard, el sentido de retrotraerse al medio y proceso

²⁰¹ BENJAMIN Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 94. Benjamin hará una diferenciación entre la realidad o sensación kantiana como certeza sensible/afección sensorial y la Realidad o sensibilidad kantiana como certeza atravesada de concepto/capacidad de ser afectado.

derridiano;²⁰² en fin, el revestir los momentos de proyecto y creación desde la vivencia de obra. Asumir la perdurabilidad en el arte como sinónimo de constancia física es regirse por las propiedades de la materia y pensar una representación inmutable de lo que fue arte en razón de su pasado, en simple y reductiva visión retrospectiva implicando en ello múltiples connotaciones de mortandad presente y futura; el devenir podrá incluir la inagotabilidad y correr de vida, pero para ocuparse de la inagotabilidad propiamente, habrá que apartarse de la materia sin dejar de lado su potenciamiento. Obra que ante todo necesita de su empirismo para quedar pronto situada más allá de ella y adueñarse -así- de lo sensible como rastro subjetivo de la memoria; Desde aquí, completemos la insuficiencia material sin evadir la instancia perdurable o mérito artístico.

Rudolf Arnheim, centrado en los aspectos de la percepción visual, tomará como referente obras del pasado en su desgaste físico, obras que comienzan a desaparecer en su configuración original o tal como las concebimos para la contemplación, situación que de ningún modo pone en duda la condición artística y perdurable de la pieza, pero sí su continuidad material:

Los originales mismos nos defraudan. La mayoría de las obras maestras de la pintura sólo son visibles a través de capas de barniz oscurecido, que han absorbido suciedad durante siglos. Tenemos una visión más fidedigna de unos peces nadando en el agua verde y enfangada de un acuario que de la Mona Lisa. Nadie ha visto los Ticianos y Rembrandts desde hace siglos, y la limpieza y restauración de pinturas conduce a resultados notoriamente inseguros. Además, se sabe que los pigmentos sufren alteraciones químicas. Cuando se ha visto cómo azules agresivos destrazan las composiciones de un Bellini o un Rafael, o se ha visto un grabado de Harunobu o una acuarela de Cézanne blanqueada por la luz del sol hasta hacerla irreconocible, se da uno cuenta de que nuestro conocimiento de las obras pictóricas que poseemos está basado, en bastante medida, en lo que hemos oído y lo que imaginamos.²⁰³

Al advertir con Arnheim la insuficiencia material de las obras del pasado que aceptamos como incesantes, no hacemos otra cosa que acercarnos a un esquema de perdurabilidad que

²⁰² Ideas a desarrollar en el segundo apartado de este capítulo. Ver: LEFEBVRE Henri, *La presencia y la ausencia*, FCE. BAUDRILLARD Jean, *El sistema de los objetos*, S.XXI., y DERRIDA Jacques, *La verdad en pintura*, Paidós.

²⁰³ ARNHEIM Rudolf, *Arte y percepción visual*, p. 349.

poco tiene que ver con la presencia física -a ello nos hemos estado refiriendo constantemente al decir que la obra está más allá de su propia fenomenicidad-Desde otras formas de desaparición, en *El arte de perdurar*, Hugo Hiriart hará una simpática asociación entre la perduración y la fama o gloria literaria -patrón que para Bauman fue sustituido en gran medida por la notoriedad momentánea-²⁰⁴ en dicho ensayo, se pretenderá desentrañar el misterio entre la obra que transcurre y la que permanece, es decir, aquí la antítesis de lo perdurable no será la irrevocable muerte sino lo borroso -dice- el olvido; después de hacer una tipología informal en torno a las obras que se inmortalizaron como legado dirá: “para que una obra perdure por tanto, necesita representar algo, ser identificable, individual en estilo y temas...que caracterice una experiencia humana...me atrevo a acuñar la fórmula de la inmortalidad literaria: maestría más representatividad igual a fama”.²⁰⁵ El planteamiento aparentemente trivializado por Hiriart, nos acerca a la búsqueda de la peculiaridad arriesgada de la obra, a una singularidad con criterios de unicidad, se pregunta -en torno a los buenos fragmentos- dónde están las obras no hechas que podrían reunir los elementos necesarios para la continuidad, cuestiona la autonomía vacía que caracteriza a la innovación en su benéfica prescindencia y la sobrevaloración de los momentos de vida que inhiben la consecución de un método estilístico.²⁰⁶

Desde estas expectativas emprendamos finalmente el camino de la observación sobre las obras que, en su configuración, se pretendían perdurables pero acabaron sucumbiendo -con el tiempo- a la desaparición física y, en oposición a lo efímero destructivo digamos simplemente, por lo pronto, que en ellas la imaginación y la memoria juegan un papel fundamental, pero no por ellas mismas sino por su potenciamiento. Nos dice Freud:

Llegue una época en la cual queden reducidos a polvo los cuadros y las estatuas que hoy admiramos: sucédanos una generación de seres que ya no comprendan las obras de nuestros poetas y pensadores; ocurra aun una era geológica que vea enmudecida la vida en la

²⁰⁴ Ver: BAUMAN Zygmunt, *Arte ¿líquido?*, Sequitur, Madrid, 2007.

²⁰⁵ HIRIART Hugo, *El arte de perdurar*, p. 102.

²⁰⁶ Oponiendo ciertas prácticas de obras maestras universales, Hiriart plantea el deshonor que implicaría para un artista contemporáneo aceptar con franqueza sus influencias e imitaciones, por otra parte, refiriéndose a la socorrida práctica pictórica de formarse como aprendiz o asistente en el taller de algún gran maestro, recurrirá a la idea de ser una fórmula perdida desde que la pintura ha desacreditado sus propios métodos y aprendizajes, dando como lo demás, un lugar sustancial y único a la vida original.

tierra..., no importa; el valor de cuanto bello y perfecto existe sólo reside en su importancia para nuestra percepción; no es menester que la sobreviva y, en consecuencia, es independiente de su perduración en el tiempo.²⁰⁷

Ahora sí, etapa primera donde no se postula una irrelevancia de lo empírico sino su trascendentalización; en la obra con pretensión perdurable, se percibe el tiempo memorable que es retrotraído al presente en sensación... esté o ya no esté dispuesto a la vista al no limitarse al inmanente percepto; es decir, con una presencia espacio-temporal que lo hace ser siempre una presencia estética, como una desaparición que en forma de interrupción, conserva la presencia por la ausencia... el sentido.

Dice Ferraris: “presencia estética (en el sentido hegeliano de que la posibilidad de desaparición de lo empírico-sensible es lo que define, por contraposición, la perduración espiritual)... la presencia ideal... es constatada cuando se dice ¿lo tienes presente?”,²⁰⁸ presencia que en función de señalar indicativamente un ‘esto’, arranca de suyo una permanencia que condicionará posteriormente su presencia -como concepto y percepto- para que ésta, no se quede en la fugacidad sino que llegue al infinito; además dará pautas -por una expectativa conjetural- de construir la experiencia sensorial que se hará inteligible por la memoria. Lo sustancial aquí -debemos recordarlo- será el descartar la descripción del presente puramente visual y concentrarnos en la perplejidad de la experiencia visual de una cultura particular, experiencia de lo que ha sido -dice Heidegger- “hasta en la fatalidad de la ausencia... es una de las maneras en las que el mundo hace mundos”,²⁰⁹ en la capacidad de rememorar percepciones ausentes como posibilidad de su propia constitución, o para Ferraris, en la capacidad distintiva entre un ‘este’ y un ‘ese’ como presencia y ausencia de lo receptivo sin carencia de sensibilidad e independiente de la existencia de los objetos; es decir, por la cualidad de, en el desvanecimiento del percepto, permanecer como ‘inscripción’, como manifestación auténtica e irrepetible del origen en su propia duración.

²⁰⁷ FREUD Sigmund, “Lo perecedero”, en: *Obras Completas*, p. 294.

²⁰⁸ FERRARIS Maurizio, “¿Qué hay?”, en: DERRIDA Jacques, *El gusto del secreto*, p. 160-161.

²⁰⁹ HEIDEGGER Martin, “El origen de la obra de arte”, en: *Caminos de bosque*, p. 32.

Después de la referencia tomada por Arnheim que comienza diciendo “los originales mismos nos defraudan” y concluye asumiendo “nuestro conocimiento de las obras pictóricas que poseemos está basado, en bastante medida, en lo que hemos oído y lo que imaginamos”, hemos tranquilamente de enfocarnos en las prerrogativas de imaginación y memoria que se nos proponen. Ajenas a la reelaboración a una y otra competirá la retención de lo ausente que se predispone a la actualidad, el problema de realidad al que nos enfrentamos es al de la relación recíproca entre lo sensible-estético y lo inteligible-lógico en aparente indistinción; las facultades tradicionalmente enfrentadas asumirán graves hendiduras entre un proceso y otro; no obstante aquí debemos entablarlas como una secuencia de funcionamiento particular que acabará por confundir simultáneamente la sensibilidad y el intelecto, en primera instancia se encontrarán efectivamente -frente a la obra- los recursos de la percepción donde se alojan el enfrentamiento sensible y la inmediatez subjetiva, seguida de la imaginación que se adueña de la impresión y prorrumpe como mediadora entre el percepto y el concepto, no sin evadir, a continuación, la faceta del entendimiento que se remitirá (por la memoria) a la presencia sensible. Dicho esto, la obra será fundadora de lo sensible e inteligible, pero ello -a su vez- será el potenciador de la actualización como presencia, para Jacques Derrida: “Tiene que haber una analogía entre dos mundos absolutamente heterogéneos, un tercero para pasar el abismo, cicatrizar la apertura y pensar la diferencia. En síntesis un símbolo. El puente es un símbolo. Pasa de una orilla a la otra, y el símbolo es un puente”²¹⁰.

En otra parte de su psicología de la percepción, Rudolf Arnheim se propondrá mostrar las bases colaborativas entre la percepción visual y el pensamiento, enunciando la unión como pensamiento visual; para él, la percepción no deberá ser necesariamente directa o limitada al presente, la validez del percepto podrá ser entendida también, cuando “un acto perceptual, se ha llevado a cabo en el pasado y pervive en la memoria”,²¹¹ condicionando las percepciones del futuro; ahora, debido a la fluidez que provee la memoria por falta de analogías con el mundo real, le llamará a sus residuos ‘conceptos visuales’ de contribución perceptual; sin embargo, reconoce no haber un límite claro entre una función del

²¹⁰ En: DERRIDA Jacques, *La verdad en pintura*, p. 47.

²¹¹ ARNHEIM Rudolf, *El pensamiento visual*, p. 93.

pensamiento y otra (recordar y percibir), logrando que -incluso- interrumpido o limitado el estímulo, el proceso cognitivo le dé una cabal continuidad de existencia, siendo así, algo podrá estar físicamente ausente pero perceptualmente presente, o bien, lo oculto podrá ser determinado por lo que vemos; para ello, la constitución de lo ausente deberá ser considerado un todo y la estructura del contexto deberá ser lo suficientemente fuerte para poder ser determinada (sin escisión entre la sabido y lo visto). La ausencia, de ésta manera, podrá ser entendida como percepción activa y actualizante o hasta una significativa propiedad del presente, recordemos que “no ha de ser en el aire visto el viento... vemos en el aire”.²¹²

En torno a la indistinción misma de los elementos, para Ferraris entender qué hay significa entender qué no hay, dice:

La cosas que no tienen una correspondencia en el mundo y, por ello, difieren de las cosas recordadas, que estuvieron presentes: ‘César cruzó el Rubicón’ es un modo distinto que ‘César bebió la cicuta’; en este mundo, el nuestro, el primer César ya no está y el segundo nunca estuvo.²¹³

El primer César será entonces un agente aparentemente inmaterial producto de la memoria perdurable y el segundo, un producto de la imaginación que nos recuerda más a esas `obras no hechas´ o `la posibilidad del no´ tratadas en el capítulo segundo. En cuanto a la imaginación dirá:

La imaginación reproductiva y de la sensibilidad... nos puede hacer ver cosas nunca vistas ¿Qué significa no ser nunca visto? Que nunca se le vio... déficit de fenomenización que tiene dos valores heterogéneos: nunca vi Ciudad del Cabo... pero bien podría verla; nunca vi un círculo cuadrado (ejemplo Russel)... en este segundo caso, la malograda sensibilización no se presenta como una carencia empírica, sino trascendental, designando algo que no se fenomenizó por circunstancias que no sólo parecen empíricas.²¹⁴

²¹² DA VINCI Leonardo, *Tratado de pintura*, p. 418. Ver cita referida en el apartado II. *El desocultamiento*, a propósito de la presencia de la ausencia.

²¹³ FERRARIS Maurizio, “¿Qué hay?”, en: DERRIDA Jacques, *El gusto del secreto*, p. 165.

²¹⁴ *Ibid*, p. 166.

Imaginación que se remite a cosas que bien podrían ser vistas y que como no ha ocurrido antes no hacen alusión alguna a la memoria, o bien, a cosas que efectivamente no correspondería a cualidades visibles. Ambas, memoria e imaginación se relacionan en la intangibilidad y cierta co-relación de acción, por ello, en la facultad de estar en un nivel que acaece al mismo tiempo para la comprensión.

No obstante, Maurizio Ferraris dará pautas de diferencia con ejemplos similares:

Si la ciudad que creo recordar no es aquella, entonces, aunque subjetivamente tenga la experiencia del recuerdo 'objetivamente' consiste en una fantasía... Es posible también lo inverso: puedo imaginar algo que creo inexistente, más sí, no obstante ello, verifico que existe, aquello que subjetivamente he vivenciado como imaginación puede, 'objetivamente', considerarse recuerdo, percepción o anticipación.²¹⁵

Así como en el ejemplo, memoria e imaginación se 'objetivan' cotejando el error, igualmente son objetivados confirmando la instancia memorable o imaginativa, bien podríamos decir que la cualidad estética concibe al tiempo en movimiento, en presencia o ausencia de percepción, inscribiéndose -dice Ferraris- en la posibilidad expresiva y en el origen de la idealización; pero antes de llegar a sus propias conclusiones veamos un poco más de estos elementos en relación a la instancia cultural que nos compete, dice Bergson: "El objeto a desaparecido mientras que el cerebro subsiste... la memoria juega el rol principal",²¹⁶ desde el vitalista, el pasado se mantiene como idea en los momentos de la conciencia dando espacio a una duración intuitiva; es decir, será en el recuerdo donde se represente al objeto ausente, pero como éste se actualiza (en la realidad) y tiende a progresar, acabará por reconquistar su materialización.

Si aun en la desintegración se conserva cierto carácter objetivo, será -justamente- la condición objetiva de las obras perdidas la que nos interese a partir de ahora y es, la memoria colectiva, la que está conformada por esas objetivaciones que para Agnes Heller, "provee de significados (compartidos) por un grupo de personas que los dan por

²¹⁵ *Ibid*, p. 168- 169.

²¹⁶ BERGSON Henri, *Materia y memoria*, p. 57.

asumidos”²¹⁷, para la autora, ‘depósitos de experiencia’ que se asocian a un tiempo y lugar de conmemoración como pasado presenciado, latente; pasado que -tendremos que decir ahora- en su rememoración,²¹⁸ hace que las obras artísticas sean objetivadas imaginativamente, función que sirve, tanto para aquellas piezas existentes que no veo realmente en el presente al estar resguardadas en el museo o simplemente fuera de mi campo visual, como para aquéllas otras que sucumbieron con el tiempo y se mantienen al margen de mi posibilidad de ver en el ahora, la objetivación a la que aludimos será producto de la prolongación del pasado circunstanciado en el presente, dirán los pragmatistas: “El mismo tiempo pasado existió, lo garantiza su coherencia con todo lo presente. Tan cierto como el presente es, lo fue el pasado”.²¹⁹ No podemos pasar por alto, que en su innegable mezcla con la imaginación, persistirá también la modificación del recuerdo, dice Agamben a propósito de Walter Benjamin, “El recuerdo no es ni lo ocurrido ni lo no ocurrido, sino su potenciamiento, su volver a ser posible”.²²⁰

De esta posibilidad será importante ocuparnos más tarde, por lo pronto hagamos referencia a eso no ocurrido que nos introduce al ámbito de la imaginación en torno a lo definitivamente no existente, el efecto de la cicuta en César o –en cierta medida- el círculo cuadrado que ilustraba Ferraris, elementos que nos transporta al terreno de la nula correspondencia real, de lo irrealizado para la memoria o de lo que podrá ser sólo en el porvenir, para Maffesoli: “Todas las Atlántidas como las utopías, son no-lugares, países de sueños que surgen en la confluencia de esos parámetros humanos que son precisamente lo onírico, lo lúdico y la realidad imaginaria”,²²¹ tal como lo habíamos visto, posibilidad del no o posibilidad agente o poética que se contrapone sustancialmente al pasado, sin embargo, la imaginación tendrá -por otra parte- su correlato con la memoria al permitirnos objetivar como tangible el recuerdo de lo real; es decir, al ayudarnos a recuperar -diría

²¹⁷ HELLER Agnes, *Memoria cultural, Identidad y Sociedad Civil*, p. 5. En torno a la modelación de la identidad y pertenencia Heller continua: “Éstos pueden ser textos, tales como pergaminos sagrados, crónicas históricas, poesía lírica o épica. También pueden ser monumentos, tales como edificios o estatuas, abundantes en signos materiales, señales, símbolos y alegorías, igual que depósitos de experiencia” (Heller, p. 5-6)

²¹⁸ Sartre explica en torno a su análisis husserliano: “Rememoración, que consiste en hacer reaparecer las cosas del pasado con sus cualidades” (SARTRE Jean Paul, *La imaginación*, p. 205.)

²¹⁹ JAMES William, *Pragmatismo*, p. 166.

²²⁰ AGAMBEN Giorgio, “Bartleby o de la contingencia”, en: *Preferiría no hacerlo*, p. 130.

²²¹ MAFFESOLI Michel, *El instante eterno*, p. 106.

Ferraris- “la recepción de la forma sin la materia, la posibilidad de sensación, pero en esta misma medida es el origen de la idealización”,²²² imaginación y memoria que hacen de la intención una expresión y una permanencia de la presencia estética.

Dentro del mismo ámbito será oportuno hacer unas pocas aclaraciones, imaginación y memoria no son la misma cosa y el ámbito rescatado de ambas hasta el momento es su concreta relación posibilitadora, pero sobre la memoria, será indispensable agregar una cosa más, ya que el proceso de borrado será parte sustancial de sus permanentes procedimientos; es la posibilidad lindante entre forma y formateo, es el olvido que se veía a propósito de Hugo Hiriart, lo borroso que pone en juego una vez más los límites de la inmortalidad, dice Freud:

Lo pretérito puede subsistir en la vida psíquica, que no está necesariamente condenado a la destrucción. Aun en el terreno psíquico no deja de ser posible –como norma o excepcionalmente- que muchos elementos arcaicos sean borrados o consumidos en tal medida que ya ningún proceso logre restablecerlos o reanimarlos.²²³

Corroborando con ello, el papel también sustancial de la imaginación para restablecer y mantener la vida anímica que se fomenta por la memoria y la pertinencia del ausente que, una vez más vale decir, no todo será ocasión de satisfacción de las expectativas del conjunto.

Ocupémonos de la posibilidad desde estos términos, se había dicho que al análisis de las obras perdidas competía la observación de la imaginación y la memoria pero no desde ellas mismas, sino de lo que ellas potencian, veamos pues cómo -específicamente- la intención se torna expresión y posibilita estéticamente la experiencia de una construcción expresiva. Restringiendo el asunto al tránsito de lo sensible a lo inteligible retornemos a Ferraris, quien indica: “La memoria como retención, es lo sensible y su posibilidad, pero también es lo inteligible, y es parte de la inteligencia... la memoria es transversal con respecto a las diferenciaciones entre sensible e inteligible, precisamente, porque es aquello que las

²²² FERRARIS Maurizio, “¿Qué hay?”, en: DERRIDA Jacques, *El gusto del secreto*, p. 195.

²²³ FREUD Sigmund, *El Malestar de la Cultura*, p. 17.

posibilita”,²²⁴ similar al pensamiento bergsonian, el desvanecimiento sensorial será salvado como intuición, tanto para Ferraris como para Maffesoli, el problema clásico entre materia y concepto, quedará resuelto desde este tránsito, desde el símbolo derridiano; no obstante, para no regresar como presunto fundamento a uno o a otro, lo rescatable será el signo de un tercero, lugar ocupado por la ‘inscripción’ de Derrida/Ferraris, por el sitio donde lo inteligible es salvado fuera del estricto proceso lógico y cuyo sitio -además- nos retorna a esa intencionalidad expresiva de perdurabilidad e inmortalidad que dio origen a la obra, es decir, al lugar de la acción real que sigue permitiendo la experiencia, la cuestión -dice Ferraris- “es dirigir de nuevo la mirada al proceso, a la *différance* que garantiza el pasaje de lo finito a lo infinito y de lo pasivo a lo activo, y viceversa”.²²⁵

La pregunta de fondo -tal como se sabe- es la existencia de propiedades estéticas en obras sin realidad temporal o espacial; temporalmente, la obra remitirá al lugar de la acción, a la manifestación de la autenticidad y a la lejanía benjaminiana, quien dice: “el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde ella se encuentra... es la autenticidad que no es susceptible a ser reproducida”,²²⁶ es la duración de origen quien forja el carácter de perduración, el registro gestual e indicial del procedimiento en su expansión virtual de futuro, su determinación y restitución, como si a través de crear su tiempo propio, restituyera constantemente sus momentos a pesar de la realidad temporal; espacialmente, la obra en sí misma no puede ser sólo destrucción o creación, imaginación o memoria, sensación o razón, materia o concepto sino su atravesar entre los pares, sólo unas u otras serían fugas de la presencia y fugas de la ausencia (Lefebvre)... ni presencia ni ausencia. Entre lo revisado hasta ahora, la simple reducción al concepto destituye a la materia y la simple reducción a la materia, destituye al concepto, si el arte fuera reducido a la capacidad

²²⁴ FERRARIS Maurizio, “¿Qué hay?”, en: DERRIDA Jacques, *El gusto del secreto*, p. 195.

²²⁵ FERRARIS Maurizio, “¿Qué hay?”, en: DERRIDA Jacques, *El gusto del secreto*, p. 231. El término *différance*, es atribuido a la deconstrucción (marcar lo no marcado) de Jacques Derrida, explican Hal Foster y otros: “*différance*... sólo puede percibirse en su forma escrita, se refiere, precisamente, al funcionamiento del rastro de la escritura y de la ruptura o espaciamento que abre la página a la articulación de un signo a partir de otro. Este espaciamento permite no sólo el juego de las diferencias entre los significantes que es la base del lenguaje,... sino también el despliegue temporal de los significados... *différance*, pues, no solo difiere en el sentido de diferenciar, sino también en el de aplazar o temporalizar” (FOSTER Hal, *et al.*, “Postestructuralismo y deconstrucción”, en: *Arte desde 1900*, p. 45)

²²⁶ BENJAMIN Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 89.

intelectual o a la apariencia sensible, no habría posibilidad de trayecto transversal, travesía o tránsito. No habría siquiera realidad temporal o espacial alguna.

Cabría indicar ahora, que las relaciones espaciales, temporales o históricas, tampoco serán propiedades estéticas, sino posibilitadoras -tal como se había dicho de la memoria y la imaginación- desdeñar lo perceptible, es inhibir sus relaciones pensantes, reunirlos es sortear una distinción antigua y problemática; habrá quienes -desde la teoría platónica- atribuyan propiedades estéticas a las facultades del intelecto, habrá en oposición, quienes se las atribuyan restrictivamente a lo sensible y aparente; a nuestro parecer, la búsqueda estética atiende a la reciprocidad de los pares mencionados, la relación estética es un elemento de mediación entre sujeto y objeto; en el caso del arte, las obras serán pensamientos visibles para que el perceptor las vea sensible y reflexivamente, siendo así, aun en el caso de desaparecer del espacio físico o ser inhibidas provisionalmente a la visión, serán mostrados como potenciales estéticos desde su tiempo propio, o para Henri Lefebvre, como una representación que “tiende hacia una presencia de la ausencia”.²²⁷ Dice Sixto J. Castro “En definitiva, para que algo sea arte, ha de inclinarse a interpretarlo estéticamente, a entrar en relación estética con ello. Sin la búsqueda de lo estético, no hay artistas”,²²⁸ sobre la función mediadora argüirá:

En el Banquete de Platón... Eros es un ser intermedio... mediador, es una fuerza que vincula los opuestos, que está entre el ser eterno del mundo ideal y el ser de devenir del mundo sensible... lo bello, pues, es una mediación entre lo sensible y lo inteligible, ya que es el único de los inteligibles que es visible también con los sentidos.²²⁹

Las cualidades estéticas -vamos- son relativas al objeto pero en tanto cualidad compartida; concluyamos hasta aquí con un ejercicio simplista a la manera de Hugo Hiriart, desde los ejemplos utilizados en los capítulos anteriores: ¿Cómo es *La traición de las imágenes* o, *Esto no es una pipa* de René Magritte?, ahora ¿cómo es *Hombre con cortadora de pasto* de Allan Kaprow?, ¿cómo se objetiva estéticamente una y otra?

²²⁷ LEFEBVRE Henri, *La presencia y la ausencia*, p. 99

²²⁸ CASTRO Sixto J. *Vituperio de Orbanejas*, p. 84.

²²⁹ *Ibid.* p. 79.

II. Apariencia efímera e imperdurabilidad del arte contemporáneo.

En el capítulo primero se ha hecho alusión a un reclamo del tiempo en la elaboración de la obra visual, ha sido visto desde los impresionistas como una precipitación en los procesos estructurales de la labor pictórica, como una omisión al acto de preparación e imprimación del lienzo para acentuar los rasgos de la impresión perceptiva; desde las vanguardias, se ha hecho referencia a la dinamización de las formas vinculadas al devenir y la aceleración tecnificada, se ha introducido -a propósito de las tesis de Benjamín Valdivia- el concepto de `presentificación´ o presentación del tiempo en la obra, a propósito de Octavio Paz, la crisis de la idea del tiempo y la fracción de lo sensible;²³⁰ a partir del capítulo segundo, se han considerado ampliamente las faenas condensadas del hacer y los aspectos poéticos de la obra en la mitad del siglo XX, en forma particularizada incurrimos en la agitación del imperativo novedoso, la evidencia del proceso y la acentuación de la posibilidad conceptual, aludiendo con ello, a la asociación arte-vida que media la instantaneidad del acontecimiento, concentrémonos ahora, en las repercusiones estéticas de las obras perdidas por su contemporáneo coqueteo con lo efímero.

Haciendo alusión a la idea de que la obra se presenta, hemos -por unos momentos- de dejar de lado las implicaciones espaciales para concentrarnos en la disposición meramente temporal, la del presente en su vulnerabilidad, indicando la ruptura con lo que lo precede y lo que le prosigue en una especie de discontinuidad, presente que dignifica el momento de la visión sobre la materia y que se impone en un instante dinámico, aquél que exige una renovación continua y dosificada, aquél que en su tránsito no acoge nada más que el intenso acontecimiento de vida; ahora sí, espacialmente, presente que -en materia de obra- se convierte en tópico o en problema técnico, presentación del tiempo, problemática evidente del futurismo o cubismo, tiempo presentado -inauguración de lo efímero- caso reconocible en la mayor parte de la obra post-vanguardista, intervenciones paisajísticas que sucumben a la inclemencia natural, utilización de materiales blandos u orgánicos que se

²³⁰ Ver: apartado VI. Lo que representa... lo presentado, dentro del capítulo 1 de esta tesis.

derriten o descomponen, acciones cuya duración está sometida a la resistencia corporal, que se prolongan en un específico tiempo expositivo, o bien, que directamente están hechas para ser destruidas.

Sin llegar a verlo, del todo, como una consecuencia directa, hemos de asumir que lo inédito e innovador como un esquema del deber artístico propiciado desde las vanguardias, irrumpe como principio de invención y necesidad de cambio continuo; es decir, en términos de Gilles Lipovetsky, como la reestructuración sistemática de lo efímero que se sintoniza con la lógica de la moda, expresión exaltada por el autor para ejemplificar la veleidad de la novedad perpetua, lógica compuesta –dice– “por caprichos y rápidas oscilaciones... cadena ininterrumpida de pequeñas variaciones... y de fluctuaciones cercanas sin futuro”,²³¹ ejemplo cultural de los exaltados entusiasmos de lo inmediato e instantáneo, pero ejemplo también que se somete a las leyes de la obsolescencia y se queda al margen del proceder artístico; para Valdivia en *Los objetos meta-artísticos*: “Lo nuevo y la variedad, propios de la imagen, tienen que ir con un tercer elemento: la fugacidad”,²³² objetos-imágenes que en su configuración extra-artística, permanecen al margen de nuestro interés, pero de los que dice: “buscan darnos algo distinto a la belleza o el significado y son relativas más bien al pasatiempo, al pasar los sentidos sobre el tiempo sin un significado artístico”,²³³ no obras artísticas pero sí fenómenos episódicos a los que aludirá Gillo Dorfles²³⁴ como ‘epifenómenos’ de razones extrínsecas y utilitarias que nos ayudarán en la articulación de lo efímero en el arte.

Al considerar elementos utilitarios de seducción pasajera, hemos provisionalmente de situarnos en los terrenos del consumo, partir de la obsolescencia utilitaria y funcionalidad característica de los objetos a que hace referencia, cuya legítima

²³¹LIPOVETSKY Gilles, *El imperio de lo efímero*, p. 29. Para el autor el arte relacionado con el acontecimiento, se halla cada vez más subsumido por la estructura de lo efímero en su emparentamiento con la moda. Ya decía Burke: “Aquellas cosas, que nos subyugan meramente por su novedad, no pueden retenernos mucho tiempo, la curiosidad es el más superficial de los afectos; cambia de objeto continuamente.” (En: BURKE Edmund, *De lo sublime y de lo bello*, p. 57.)

²³² VALDIVIA Benjamín, *Los objetos meta-artísticos y otros ensayos sobre la sensibilidad contemporánea*, p. 21.

²³³ *Ibid*, p.19.

²³⁴ DORFLES Gillo, *El devenir de las artes*, p. 129.

especificidad involucra la renovación constante de repercusión momentánea, objetos pasatiempo -decíamos- fenómenos de cambio. En el rubro de tal modalidad habremos peculiarmente de interesarnos por su requerimiento materialmente imperdurable de sensación perecedera; pensemos que el consumo es lo contrario de la inmortalidad (Bauman) y la funcionalidad la antítesis misma de la perdurabilidad (Arendt).²³⁵ Para Zygmunt Bauman,²³⁶ la agilidad del consumo no dependerá tanto de la disponibilidad adquisitiva y acumulativa de las cosas, sino de la predisposición social para aceptar el cambio de las propuestas con caducidad, es decir, de una recepción `líquida` que sólo acoge la transitoriedad como fenómeno permanente, en ello se asumen las primeras connotaciones no duraderas del consumo, en un presentismo de modificación superflua que renuncia al porvenir; quedándonos en ellos, sin embargo, comprometeríamos el criterio inverso de la inmortalidad aliándola a una perpetuidad física de insuficiente realidad, para Jean Baudrillard, la seguridad de la supervivencia de los objetos no estará dada por su existencia singular continua, sino por el engranaje cíclico del sistema de los objeto en coherencia grupal, que provee -con la posesión- de un refugio capaz de rebasar simbólicamente nuestra propia muerte, mostrando así, la perennidad del dinamismo.²³⁷

Siguiendo a Baudrillard, habrá una diferencia entre aquéllos objetos de sólida unidad que pugnan por la duración y cuya vertiente es subjetiva, el modelo; y aquéllos otros de uniformidad que eluden el tiempo y cuya vertiente es el estatus social, la serie; ambos objetos estéticos, que tienden a ser diferenciados por su autenticidad o función, pero que variando su contexto de origen -tal como ocurre con el objeto antiguo o el *ready-made*- podrían ser autenticados en su función abolida remitiéndonos a mayor ambigüedad. Con el fin de dilucidar imprecisiones, centrémonos por unos momentos en las diferencias

²³⁵ Dice Arendt: “Un objeto es cultural en la medida en que puede perdurar; su durabilidad es la antítesis misma de la funcionalidad, la cualidad que lo hace desaparecer de nuevo del mundo fenoménico una vez usado y desgastado” (ARENDRT Hannah, *La crisis de la cultura: su significado político y social*, p. 220)

²³⁶ Ver: BAUMAN Zygmunt, *Arte ¿líquido?*, Sequitur, Madrid, 2007.

²³⁷ Dice Baudrillard: “Hagamos a un lado la mitología espontánea que pretende que el hombre se prolongue o sobreviva en sus objetos. El proceso-refugio no es de inmortalidad, de perpetuidad, de supervivencia en un objeto-reflejo (en esto el hombre nunca ha creído de verdad) sino que es un juego complejo de reciclaje del nacimiento y de la muerte de un sistema de objetos. Lo que el hombre encuentra en los objetos no es la seguridad de sobrevivir, sino la de vivir en lo sucesivo, continuamente, conforme a un modo cíclico y controlado, el proceso de su existencia y rebasar así, simbólicamente, esta existencia real en la que el acontecimiento irreversible se le escapa” (BAUDRILLARD Jean, *El sistema de los objetos*, p. 110.)

mostradas por Henri Lefebvre entre el objeto como producto y el objeto como obra;²³⁸ el producto sólo hablará de su finalidad funcional o empleo por conformación estratégica y destino intercambiable, su duración intermitente se encaminará a la obsolescencia fracturando -por autonomía- el tiempo y el espacio, normalmente en su factura automatizada acabará, en su llana variedad, por convertirse en una simple sofisticación o accesorio técnico de saber aplicado; en suma, se mantendrá entre las representaciones y en el ciclo del instante se verá como equivalencia y repetición; es decir, sin estructura de valía al ser parte componente del engranaje sistémico mencionado por Baudrillard y en cualidad serial; siendo así, aun en la instancia de objeto antiguo como definitivo o consumado (en la prolongación de su duración y evasión funcional), éste no perderá su eje productivo cimentándose simplemente como producto legendario o mítico inserto en el cíclico engranaje; no así la obra, que desdeñada culturalmente por el producto, requiere -en su cualidad modélica- de observaciones particulares.

Para Lefebvre, el objeto como obra implica, por su parte, una contención de la actividad creadora, su existencia (sin ser sólo una u otra) reunirá la presencia y la ausencia, situándose más allá del saber, el lenguaje y las representaciones que puedan tenerse sobre ésta; una obra, para serlo, tendrá que trascender lo inmediatamente dado, la vida y la lucidez, y reunir o articular los momentos todos de su conformación, generando así un espacio y tiempo simultáneo que se eternizan en la maduración de los lapsos activos; es decir, el objeto como obra, engendrará la realidad conteniendo su historia y génesis, remitiéndose constantemente a la capacidad poética, a los interiores rodeos y desviaciones, enfrentamientos y contradicciones; cada obra como organismo -dice Lefebvre- será portadora de huellas, “de proyecto y de trayecto”²³⁹ (no sólo uno u otro), de exigentes antecedentes y condiciones; la obra pues, será creación de transformación inagotable - inagotabilidad de la que nos ocupamos previamente-, por lo pronto, veamos que la obra misma contiene su permanencia, pero más allá de ello, se abastece -en el espacio- del tiempo entero y está íntimamente ligada a un gestual humano irreversible. Distanciémonos

²³⁸ Ver: LEFEBVRE Henri, *La presencia y la ausencia*, FCE, México, 2006.

²³⁹ LEFEBVRE Henri, *La presencia y la ausencia*, p. 60.

un poco del panorama de indistinción y orientémonos hacia el camino de la obra artística que pretende ir más allá de la presencia material.

Vayamos lentamente a partir de ahora, el tiempo que se presenta en la obra acudiendo a lo efímero como fórmula, pretenderá agredir el esquema de la eternidad tradicional, huirá a la búsqueda de la perduración en el arte -búsqueda que se remite a un pasado tutelado que se orienta al porvenir- parte de la post-vanguardia querrá destituir los elementos de lo duradero fungiendo como símbolos de destrucción; recuerda Valdivia a propósito de lo meta-artístico:

Los posvanguardistas configuran obras desechables. Si son irrepetibles, no es por ser obras geniales... sino que son propiamente desechables, que se usan y se tiran, que se miran y desaparecen... en general las obras de la posvanguardia pretenden la destitución de la memoria de la perduración.²⁴⁰

Más adelante agregará que “la disolución misma se convierte en la tarea nueva del arte en su historia de objetivación”.²⁴¹ Para situarnos en el panorama de la destrucción como acto irrevocable, hemos de considerar que es en la materia donde la post-vanguardia encuentra las asociaciones con la prolongación temporal en su estatismo -idea que la tendencia conceptual del arte tenía muy clara- es decir, será el objeto el que acarreará consigo la tangibilidad perdurable y es el objeto, también, el que debe inevitablemente desaparecer para seguir fluyendo y poder vivificarse en la idea.

Desde nuestro punto de partida veamos una relación compleja entre el acto de creación y el acto de destrucción, en aquél producto que nace de la inmediatez para morir inmediatamente, en términos de Bauman “situación en la que la distancia, el lapso del tiempo entre lo nuevo y lo desechado, entre la creación y el vertedero ha quedado drásticamente reducido...y convergen en el mismo acto la creación destructiva y la destrucción creativa”²⁴². Tal como veíamos en el capítulo anterior, la creación sería la

²⁴⁰ VALDIVIA Benjamín, *Los objetos meta-artísticos*, p. 22.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 40; haciendo un contraste con los ideales del pasado dirá también: “La obra no estaba hecha para desaparecer ni al hacerla ni al percibirla” (*Op. Cit.*, p. 14)

²⁴² BAUMAN Zygmunt, *Arte ¿líquido?*, p. 43.

actualidad que destruye a la potencialidad, en cierta medida, una creación destructiva; pero debemos preguntarnos ahora, dado que la exterioridad es el fundamento de la acción, si el impulso de creación será posible sin una aspiración a la perduración, si es posible una destrucción creativa; o bien, una destrucción que es origen o génesis de otra cosa; en los términos que hemos manejado hasta ahora, será el origen de un artefacto que se destruye para dar origen a otro similar pero que ya no tiene relación con el precedente, ni éste la tendrá con un siguiente, como en una cadena sucesiva donde lo único que permanece es la transitoriedad, en términos de Bauman por la preeminencia concedida a la desaparición de la apariencia material será “una obra de arte suicida”²⁴³.

Tal como lo hemos visto es en oposición a la subsistencia de la obra de arte que lo efímero tiene lugar, justo es en la ruptura de la visión historicista que acoge una concepción progresiva y lineal del tiempo y la memoria donde la apariencia efímera comienza a concebirse como un esquema del devenir de finales del siglo XIX y todo el XX. Para Christine Buci-Gluksmann,²⁴⁴ aun en la explicitación de la fluidez desde mediados del siglo XX, habrá ciertas matizaciones en el pasado; así, en el ornamental barroco, prevalecerá una reivindicación del paradigma temporal a la manera efímera; es decir, una exaltación de las ‘vanidades florales’ dice, donde se intensifica -como temática de ocasión- la fragilidad de lo precedero en la apariencia que se mira, distinguirá entre lo ‘efímero melancólico’ propio de una modernidad de subjetividad mortal y dolorosa, que -pictóricamente- es expresado en el ‘plano-cristalino’ de Manet, por las transparencias de luz que en rapidez de trazo y mirada se afianzan en el efecto de ausencia; opuesta al ‘efímero positivo o cósmico’, obsesionado con la captura de la energía en su emparentamiento con la concepción temporal oriental, pictóricamente expresado por el ‘plano-cósmico’ de Monet, en el atravesar la mirada por los efectos cambiantes del tiempo (estaciones, días), como en efecto de actualización–virtual; en uno y otro, melancólico o no, lo importante estará dado

²⁴³ BAUMAN Zygmunt, *Arte ¿líquido?*, p. 89. Para ampliar, podemos remitirnos nuevamente a la imposibilidad creadora definida por Agamben como ‘descreación’, tratada en el capítulo segundo.

²⁴⁴ Ver: BUCI-GLUKSMANN Christine, *Estética de lo efímero*, Arena libros, Madrid, 2007.

en el `entre´ de la aparición y desaparición de la presencia, no del tiempo sino con el tiempo en la vibración de lo sensible.²⁴⁵

Dice Buci-Gluksmann:

El aparecer inestable entre el `hay´ y el `ya no hay´... lo efímero es un presente intensificado por un manierismo del tiempo, `manierismo ocasional´ (de Vladimir Jankélevitch), pues sólo la manera es capaz de captar la llegada del acontecimiento, su `hay´ sustituyendo el hecho de ser por el acto del advenir. Del tiempo como aparición y desaparición, `intención de ser´.²⁴⁶

En ésta manera intencional de ser, es que `las imágenes flujo´ propuestas por la autora, cobrarán sentido en el devenir del tiempo o en su retención como estado detenido, es decir, a la manera imperdurable de lo común que se disocia de la realidad temporal, o a la manera perdurable que disloca el tiempo en una modalidad de posibilidad de actualización histórica no temporal; una vez más, diferencia entre el tiempo presentado o presentación del tiempo. Y, asumido en ese `entre´ mencionado previamente, que puede ser relacionado con un `casi´ fallido que se desintegra o, con una restitución de potencia asociada a la cualidad de ser obra de la obra, o bien, a la `neutralización´ derridiana que, aun prescindiendo de la existencia del objeto puede transformarse en juicio estético por afección.²⁴⁷

Hasta ahora sin embargo hemos resuelto poco en torno a las creaciones que se agotan en el acto mismo, vallamos más lentamente aun y remitámonos a la asociación arte-

²⁴⁵ En el primera caso, ´el plano-cristalino´, se jugará con el efecto de transparencia y reflejo, como dispositivo luminoso de la materia, efecto de ausencia y fluidez de la mirada por recursos físicos de la imagen precaria y cambiante (El Gran Vidrio de Duchamp, la arquitectura de cristal de Bruno Taut, etc.) en *El sistema de los objetos*, Baudrillard jugará con la idea del vidrio y la transparencia como el grado 0 de la materia; en el segundo caso, ´el plano- cósmico´ se hará alusión a lo efímero como concepto de flujo de realidades que no permite anclar la mirada, en asociación para la autora con el retorno del tiempo sobre sí, en espiral o dragón oriental.

²⁴⁶ BUCI-GLUKSMANN Christine, *Estética de lo efímero*, p. 20.

²⁴⁷ Ver: DERRIDA Jacques, *La verdad en pintura*, Paidós, Argentina, 2001. Refiriéndose a la tercera crítica kantiana, Derrida reconocerá al juicio estético y la facultad del gusto como un parergon (ni completamente fuera de obra ni del todo dentro), que neutralizará la empiricidad; es decir, no eliminándola puesto que se remitirá siempre a la presentación sensible, pero acogiendo la subjetividad del placer como ajeno a la existencia, sin necesaria designación objetiva, análisis que se pretendió desarrollar cabalmente en el anterior apartado a propósito de las ´obras con existencia material que desaparecieron del espacio sensible´.

vida, a la ruptura de la frontera con lo cotidiano presente desde las vanguardias y contundentemente expresado desde el acogimiento de lo procesual y lo conceptual, momentos donde el fenómeno del arte se manifiesta como acontecimiento excepcional y pasajero, como un tiempo experimentado... vivido. En tal conjunción lo fundamental será la simultaneidad y el tiempo presente, la esencia presentista que favorece el descubrimiento de lo que está ahí en el aquí y ahora, el inmanentismo -dice Michel Maffesoli- que se acompaña por el sentimiento trágico-vivido-lúdico-destinal de intensidad, aquél que hace una brecha entre el tiempo y el espacio, que es el instante fresco y provisional, mismo que pretende practicar el suspenso o espacialización del tiempo en la sucesión de actualizaciones, dice: “Cuando consideramos la creación artística, podemos decir que se cristaliza en un solo momento de existencia plenaria, un solo instante de belleza perfecta que cristaliza entonces la eternidad”,²⁴⁸ consideración que remite a la vida en lo que tiene de experimental y particular, pero momento de existencia -ya lo veremos, que en parte- se concibe desde la relación perceptual, no desde la obra.

Consideración de vida, también, en lo que tiene de muerte -y aquí comienza nuestro subrayado hacia lo efímero- el eterno presente o instante eterno de Maffesoli -quien dice- “La acentuación del presente no es más que otra manera de expresar la aceptación de la muerte. Vivir en el presente es vivir su muerte de todos los días, es afrontarla, es asumirla... sólo vale lo que sabemos que va a cesar... consumir con intensidad todo lo que se vive”,²⁴⁹ eterno presente intenso que es deseo de vida, de duración de goce sin futuro; lo efímero, pues, sería una actitud de finitud, de sensualidad fugitiva y trágica, pero que no tiene finalidad y se basta a sí misma en su confirmación de vida, es -en la obra- la mezcla de ética y estética, de cotidianidad afectiva que puede ser no vista sino vivida; lo efímero relativiza la mundanidad y la celebra en su inmediatez y evanescencia, sin planificación ni perduración material pero que se renueva en la pluralidad del recomienzo. Para Maffesoli, en un mundo `objetual´ no hay separación entre objeto-sujeto, sino un ir y venir entre uno y otro en un trayecto de transición, la cualidad de la obra efímera estaría dada por el

²⁴⁸ MAFFESOLI Michel, *El instante eterno*, p. 49.

²⁴⁹ *Ibid*, p. 61.

momento preciso donde, lo que se presenta, es públicamente compartido en enteridad presentista.²⁵⁰

En una tónica similar y en relación a la preocupación por la imperdurabilidad de la naturaleza dirá Sigmund Freud: “Negué... que el carácter perecedero de lo bello involucrase su desvalorización. Por el contrario, ¡es un incremento de su valor! La cualidad de perecedero comporta un valor de rareza en el tiempo. Las limitadas posibilidades de gozarlo lo tornan tanto más precioso”,²⁵¹ observación sobre el goce de la inmediatez en la perfección momentánea que, al contrario de una aflicción fatal, es tomado como cualidad de disfrute en un tiempo intensivo, continua:

...Manifesté, mi incompreensión de que la caducidad de la belleza hubiera de enturbiar el goce que nos proporciona. En cuanto a lo bello de la naturaleza, renace luego de cada destrucción invernal, y este renacimiento bien puede considerarse eterno en comparación con el plazo de nuestra propia vida.²⁵²

Renacimiento freudiano equiparable a esa renovación de la que se venía hablando; hemos de considerar que lo efímero en su consideración presente y experimentación vital, implicará una relativa descalificación al futuro y al pasado, un olvido como fuerza motriz, omisiones inevitables que -unidos al metabolismo de la vida- acabaran reiterando los acontecimientos con el tiempo; retomando la innovación como imperativo del arte, el sistema del `por qué no´ operacional -dice Lipovetsky- acabará dejando que “la impresión de *déja -vu* gane sobre la novedad”,²⁵³ es decir, la presentación de lo que es, fundará el tiempo de la repetición, del constante resurgimiento de lo que ya estaba ahí, la

²⁵⁰ Para el autor, el mundo entero afirma la existencia efímera, el instante presentista y el procedimiento de la inmediatez que se agota en sí mismo como finalidad sin fin, de allí que considere al mundo como una obra de arte, aglutinado en su pluralidad por el deseo de querer vivir y estar juntos en co-presencia en una especie de ´situacionismo´. Utiliza la metáfora de la incineración para denotar lo acabado completamente, la aceptación plena de la muerte.

²⁵¹ FREUD Sigmund, “Lo perecedero”, en: *Obras Completas*, p. 294.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ LIPOVETSKY Gilles, *La era del vacío*, p. 120. Para Henri Bergson en: *Materia y memoria*, p. 102, El *déja -vu*, será la “fusión entre la percepción y el recuerdo”.

iterabilidad;²⁵⁴ la inmediatez sensorial entonces, proveerá un regocijo del instante que será una repetición casi ritual y un casi ritual de repetición.

Sigue Freud:

... En el curso de nuestra existencia vemos agotarse para siempre la belleza del humano rostro y cuerpo, más esta fugacidad agrega a sus encantos uno nuevo. Una flor no nos parece menos esplendida porque sus pétalos sólo estén lozanos durante una noche. Tampoco logré comprender porque la limitación en el tiempo habría de menoscabar la perfección y la belleza de la obra artística o de la producción intelectual.²⁵⁵

Observación última que nos aleja del aniquilamiento natural y nos encausa en la desaparición del artificio, de la obra de arte que está más allá de su simple presencia material o de la mera configuración objetual; así mismo, nos sitúa en instancias psicoanalíticas que dan cabida al duelo, a la aflicción sufrida por el aferramiento de la libido que no se resigna a desprenderse de los objetos perdidos, que sitúa -en este caso- al contemplador de arte, como un sujeto abandonado que tiene que resignarse a la sustitución y transitoriedad, que tiene, al ritmo de la obra cambiante, que vitalizarse en lo inestable, pero que al mismo tiempo no logra desvalorizar lo ausente por su breve duración, que no puede -hemos de decirlo- darle muerte a lo que de eternidad acompaña a la verdadera creación, es decir, a la obra peculiar.

Cabra agregar que en la conocida lucha expresada por Freud entre el instinto de vida y el de destrucción, es donde podemos encontrar la asociación con ese objeto resignado que dice: “ya no responde a nuestras expectativas”;²⁵⁶ el psicoanalista advertirá la existencia de una impulsividad agresiva que actúa hacia el exterior como destrucción, impulsividad que no sólo deseará el aniquilamiento sino -con él- la vitalización excesiva del poder sobre lo que destruye, explica:

²⁵⁴ Para Derrida, Iterabilidad: “posibilidad de repetir lo mismo, pero cada vez para nombrar otra cosa o para nombrar de otro modo lo mismo” (DERRIDA Jacques, *El gusto del secreto*, p. 92)

²⁵⁵ FREUD Sigmund, “Lo perecedero”, en: *Obras completas*, p. 294.

²⁵⁶ FREUD Sigmund, *El yo y el ello*, p. 34.

En la más ciega furia destructiva, no se puede dejar de reconocer que su satisfacción se acompaña de extraordinario placer narcisista, pues ofrece al yo la realización de sus más arcaicos deseos de omnipotencia... el instinto de destrucción dirigido a los objetos debe procurar al yo la satisfacción de sus necesidades vitales y el dominio sobre la naturaleza.²⁵⁷

Elementos que nos alejan ahora del disfrute de la contemplación ante lo desintegrado, pero nos acercan al disfrute mismo del poder destructivo, goce que se autoimpone el acceso a la destrucción como máxima asociación con el esplendor de vida; ahora sí, expresión efímera que abarca de vida lo que tiene de muerte y que experimenta 'fenomenalmente' la simple actividad; en una especie de transformación -para Giorgio Agamben en torno a Nietzsche- del 'así fue' por la redención voluntaria del 'así lo quise';²⁵⁸ es decir, del goce en la peculiaridad del gesto.

A la pregunta ¿qué quiere decir vivir?, responde Nietzsche: "expulsar de sí mismo constantemente algo que quiere morir; vivir –eso quiere decir: ser cruel e implacable con todo lo que se vuelve débil y decrepito en nosotros, y no sólo en nosotros... ¿ser permanentemente un asesino?"²⁵⁹ Para el filósofo, la ávida vida contempla la consciente posibilidad de muerte, pero no es muerte ella misma sino su contrario, la una, bullicio que se hunde, la otra, ansiosa potencia que se afirma en la expulsión de la decrepitud. Más para Nietzsche "¡sólo como creadores podemos destruir!"²⁶⁰ y no al contrario, destructores que pueden crear; si al estilo freudiano nos concentráramos en un vacío poder destructor, en destrucción sin creación, acabaríamos peligrosamente por asociar arte–vida con la resuelta y simplificada representación que hace el agente viviente de sí mismo, en su potencialidad demoledora no necesariamente creativa; es decir, en un fingimiento de vida no vivida realmente. Así, sólo una representación de la renovación de la estrepitosa muerte pero no de una afirmación de vida renovada, regresemos a la sensación *déja-vu* explorada, la repetición ingenua de lo mismo cuyo valor está definido por características combinatorias o

²⁵⁷ FREUD Sigmund, *El malestar de la cultura*, p. 76.

²⁵⁸ Ver: AGAMBEN Giorgio, *Bartleby o de la contingencia*, p. 130. Dice Nietzsche: "¡Redimir a los que fueron y transformar todo 'fue' en un 'así lo quise yo'! - ¡nada más que esto sería para mí redención!" (NIETZSCHE Friedrich, *Así habló Zaratustra*, p. 293)

²⁵⁹ NIETZSCHE Friedrich, *La gaya ciencia*, p. 86.

²⁶⁰ NIETZSCHE Friedrich, *La gaya ciencia*, p. 106. Completa en el Zaratustra: "Quien ha de ser un creador en lo bueno y en lo malo: tiene que ser en verdad un destructor y quebrantador de valores" (NIETZSCHE: 265)

asociativas, pero que en queja de muerte funcionan simplemente como repeticiones inadvertidas, no aun como creación por donde corre la vida o enseñanzas del eterno retorno sobre lo que es y seguirá siendo.²⁶¹

Para Jean Baudrillard, habrá dos figuras de la virtualidad del retorno... “(eterno si se quiere)”,²⁶² que libra del esquema de linealidad de la vida/muerte; la primera es el eterno retorno de lo natural, de carácter estadístico y neutral, que pretende -dice- “que en un sistema finito las combinaciones, incluso, innumerables, no sean infinitas y que la probabilidad restablezca un día, según un gigantesco ciclo, las mismas series en el mismo orden”,²⁶³ el ‘seguir siendo’ nietzscheano y el ‘plano-cósmico’ en el flujo del tiempo sobre sí de Buci-Gluksmann, es el deseo de la acumulación de vida; para la segunda, el eterno retorno de una sucesión obligada o regla, de carácter trágico y ritual, “es la recurrencia exigida, como en el juego, de una configuración arbitraria, no causal, de signos en la que cada uno necesita del siguiente, inexorablemente, como en un desarrollo ceremonial”,²⁶⁴ para ésta última, ciclo reversible y reiterativo de la forma, que a falta de sentido acaba por multiplicarse recurrentemente, es la repetición de lo mismo y lo pasajero, es el vértigo de la seducción y la pulsión de muerte como hechizo ritual, la fórmula. En términos de Baudrillard, convención ritualista del desorden de la vida cotidiana, a la que se le quiere imponer cierto sentido de ordenamiento de fuente política, histórica o social.

Veamos ahora que desde la incursión de vida nietzscheana, retornamos al cruce entre la creación destructiva y la destrucción creativa, habrá para el autor una voluntad de

²⁶¹ Los animales le indican al convaleciente Zaratustra: “Eres el maestro del eterno retorno... nosotros sabemos lo que enseñas: que todas las cosas retornan eternamente y nosotros mismos con ellas, y que nosotros hemos existido ya infinitas veces, y todas las cosas con nosotros” (NIETZSCHE Friedrich, *Así habló Zaratustra*, p. 388)

²⁶² BAUDRILLARD Jean, *De la seducción*, p. 138

²⁶³ *Ibid.* p. 138.

²⁶⁴ BAUDRILLARD Jean, *De la seducción*, p. 138–139. Para explicar el ordenamiento de tipo político expuesto hacia el final de éste párrafo, Baudrillard recurrirá a la genealogía de W. Benjamin: “La obra primero tiene estatuto de objeto ritual, implicado en la forma ancestral del culto. A continuación, en un sistema de menor obligación, toma una forma cultural y estética, que aún señala una cualidad singular, no ya inmanente como la del objeto ritual, sino trascendente e individualizada. Y esta forma estética deja sitio a su vez a la forma política, la de la desaparición de la obra de arte en cuanto tal en un destino ineludible de reproducción técnica... se pierde en la forma política: no hay más que una multiplicación de objetos sin original. Esta forma corresponde a su circulación máxima y a su intensidad mínima” (BAUDRILLARD, p. 169-170)

muerte asociada a la verdad y una voluntad de vida asociada al poder; en la muerte impera el empobrecimiento de vida, en la vida una abundante plenitud en la que la fuerza creadora se presenta de forma excedente, permitiéndose incluso los umbrales de la disolución, la negación y la destrucción. Desde la creación nietzscheana estará, por una parte, el anhelo a ser y eternizar que emana del entusiasmo y la emocionante gratitud, pero que en su límite tiránico podría convertirse en la huella exponencial de un tortuoso sufrimiento que -como absoluto impositivo- quiere ser un acto de venganza contra la vida toda.²⁶⁵ Por otra parte, estará el anhelo de innovación cambiante, devenir y destrucción, dice: “expresión de fuerza pletórica, preñada de futuro (mi termino para ello es, como se sabe, la palabra ‘dionisiaco’),²⁶⁶ expresión amenazada por otro límite, cercano sólo a la muerte y que se revela por odio contra todo existir, desfavoreciendo lo creado sin propósito alguno.²⁶⁷ La vida es para Nietzsche una afirmación de la creación con posibilidades destructivas, nunca una simple destrucción, su burla es contra los hombres póstumos, los que sólo son después de haber muerto, nuestra distinción es hacia la decrepitud de las obras póstumas, aquellas que quisieron ser después de muertas sin haber sido creadas.

Ahora bien, tal como ha comenzado a intuirse desde lo anterior, el asunto (no de la presentación del tiempo) sino del tiempo presentado a través de la finitud, utiliza la inmortalidad como antítesis y temática, más aún, nos centra justamente en ese tiempo de presentación contemplativa que alude al problema de receptividad post-vanguardista, es decir, a esa revisada organización sensorial anti-objetual, a la priorización del gesto subjetivo que se prolonga en el observador; el tiempo de lo efímero en modulación de acontecimiento socializado jugará con la brevedad del momento perceptivo... no con la obra. Se había hablado del desplazamiento de la estética objetual, de la preeminencia de la

²⁶⁵ En su aspecto vital ejemplifica la voluntad de eternizar, diciendo: “de gratitud y amor –un arte de tal origen siempre será apoteósico, acosa ditirámico con Rubens, impregnado de inefable ironía con Hafis, luminoso y cordial con Goethe, y nimbando todas las cosas de una homérica aureola de luz y de gloria” (NIETZSCHE F., *La Gaya Ciencia*, p. 298)

²⁶⁶ NIETZSCHE Friedrich, *La Gaya Ciencia*, p. 298.

²⁶⁷ Aquí, el afán destructivo puede ser relacionado con los despreciadores del cuerpo en el Zaratustra. “Vuestro yo mismo quiere sucumbir ¡y por ello os convertisteis en despreciadores del cuerpo! Pues ya no sois capaces de crear más allá de vosotros. Y por ello estáis enojados ahora con la vida y con la tierra. Hay una envidia inconsciente en la mirada torva de vuestro desprecio.” (NIETZSCHE F. *Así habló Zaratustra*, p. 164)

imagen sobre la cosa,²⁶⁸ de la dinamización del observador en el impacto estético y de inmaterialidad, analicemos ahora no el tiempo de construcción y expresión de obra, sino el tiempo de expectación, problema de modificación sensorial, percepción y exclusiva receptividad, problema por último, que equipara no ya la obra con la realidad cotidiana - expresión procesual del *Pop art*, la abstracción sesentera (a excepción de las acciones en lienzo de Pollock), el hiperrealismo o el neo-dadaísmo- sino con la mera realidad receptiva en su duración -expresión conceptual del *land art*, el *happening*, el *performance* y el conceptualismo-.

Si el objetivo de tales manifestaciones es el gesto activo y la espontaneidad o impacto de la recepción en la fugacidad de la presentación, se busca, por supuesto, la inmediatez sensorial de quien alcance a verlo, con la pretensión subjetivada de configurar una nueva forma de percibir el acontecimiento artístico e imponerse estéticamente; sería - intencionalmente- la exigencia de captar la mirada del otro, el convertir al gesto en un eventual “ser-para-la-seducción”;²⁶⁹ el tiempo presentado de lo efímero será, sin lugar a dudas, una acentuación sobre el instante de mirada o una cristalización sobre el tiempo de exposición perceptiva... sobre un presente concreto. En éste ajuste de la sensorialidad bastará con que el objeto sea -aun por un breve tiempo- “para-ser-percibido”²⁷⁰ y nada más. Para Bauman, obras efímeras que quieren medir el potencial de emoción, la posmodernidad, dice:

Tiempo descompuesto en un sucederse de episodios que se valoran y justifican en función de su capacidad para proporcionar satisfacción momentánea... obras de arte que nacen... para morir inmediatamente. Y los buscadores de sensaciones las aprecian por lo familiar y reconfortante que les resulta el carácter pasajero e inconsecuente de estas obras.²⁷¹

²⁶⁸ Se había revisado con anterioridad la propiedad de la imagen, para Michel Maffesoli: “la imagen recalca su carácter eterno y efímero a la vez... el carácter eterno y efímero de la imagen se concentra en el detalle, lo anecdótico, el instante, el rito en que el movimiento se detiene, en que la inmovilidad es un momento de la socialidad... la imagen es el vector de una ética del instante o una ética de la estética. Es decir, un lazo basado en emociones comunes, sentimientos compartidos, afectos puestos en juego en la escena pública. En este sentido la imagen pone en cortocircuito a la historia, o al tiempo terminado del proyecto.” (MAFFESOLI, p. 70)

²⁶⁹ LIPOVETSKY Gilles, *El imperio de lo efímero*, p. 243.

²⁷⁰ VALDIVIA Benjamín, *Los objetos meta-artísticos*, p. 32.

²⁷¹ BAUMAN Zygmunt, *Arte ¿líquido?*, p. 23.

Recordemos sin embargo que, por búsqueda de un carácter plural, oscilan también las conductas del gusto enteras.

Sixto J. Castro, quien parte de la polaridad conceptual de la delimitación artística desde la exclusión de lo que no lo es, considerará gran parte de la producción post-vanguardista como `orbanejismo`, post-arte o sandez; al hacerlo, hará una distinción entre la obra de arte y el objeto estético diciendo:

Algo no es una obra de arte porque provoque una experiencia estética, sino que provoca una experiencia estética porque es obra de arte. La obra de arte... tiene un ser constante que no depende de ser percibida, mientras que el objeto estético existe sólo como apariencia, es decir, sólo como experimentado por el espectador. En cuanto percibida estéticamente, la obra de arte se convierte en el objeto estético.²⁷²

Para Castro, la obra de arte que efectivamente es, permanece más allá del tiempo como dato inalterable sin dependencia perceptiva y siendo considerable estéticamente; mientras que el post-arte, en simple calidad aparente, no permeará la contemplación de una finalidad estética sino de una reductiva finalidad pragmática; es decir, de una función comunicativa con el uso particular de un hecho en situación, interesándose más por las expectativas y experiencia de efectismo en el receptor. Dice: “Un retrato pintado por Velázquez tiene la finalidad estética de ser objeto de contemplación, mientras que su finalidad pragmática es la de representar al individuo en cuestión. Pero una obra... de orbanejas no tiene más finalidad que la pragmática”.²⁷³

²⁷² CASTRO Sixto J. *Vituperio de Orbanejas*, p. 73.

²⁷³ CASTRO Sixto J. *Vituperio de Orbanejas*, p. 103. El autor adopta la palabra `orbaneja` del personaje cervantino recreado como pintor de Úbeda, quien pintaba `lo que saliere` tan mal representado que requería obligatoriamente de un `comento para entenderla`, su estudio parte de las poéticas de los orbanejas contemporáneos, relacionándolas con la sandez, de lo que explica: “El sandio no se preocupa de si las cosas que dice describen la realidad correctamente. Simplemente las inventa para que encajen en sus propósitos. El sandio no rechaza la autoridad de la verdad, como si hace el mentiroso, sino que no presta atención a la misma. En virtud de ello, la sandez es mayor enemiga de la verdad que la mentira” (CASTRO: 12). Ahora bien, el término post-arte no plantea la disolución del arte, por el contrario, exhibe la pretensión del Orbaneja, término acogido por evasión a `meta-arte`, el cual presenta –para él– una respetable alternativa a lo que no queda delimitado por el término.

En este punto será necesario retrotraernos brevemente a los aspectos históricamente analizados de la contemplación, partiendo de las modulaciones que hace de ellas Sánchez Vázquez de una estética de la recepción sobre lo ya producido a una estética de la participación (interactiva) en la producción;²⁷⁴ en primera instancia, corresponderá -muy a la usanza de Heidegger- de una actividad artística conformada por el creador, el objeto creado y el receptor de lo creado, donde la recepción de la creación se conforma un tanto por contemplación pasiva, en torno a las condicionantes ordenadoras del discurso proveído por la historia del arte y el museo; posteriormente, en una reivindicación del contemplador, aparecerá la `estética de la recepción´ de Jauss e Iser, quienes diferencian al texto (de sentido potencial) de la obra (en tanto actualización constitutiva del espectador), cediendo a éste último, la capacidad de concretar, determinar y actualizar las expectativas de obra - muy en sintonía con las exigencias de la `obra abierta´ de Eco-. Superando después la extensión de la interpretación y valoración de obras, la participación del espectador será asumida como una intervención práctica a los recursos creativos, cimentándose como personaje co-creador de actividad productiva -en proporción de obra abiertamente interactiva- es decir, con posibilidades de continuidad o modificación. Modificación exacerbada en el ambiente efímero, por la dependencia perceptiva de existencia aparente, lugar donde el receptor queda convertido en testigo y cómplice de la actividad y lugar también, donde la obra se convierte en lo menos importante.

Para Maffesoli: “Hay, sin duda, en la contemplación, una muerte, la `pequeña muerte´ del éxtasis, la del orgasmo, pero es una `pérdida´ llegando a un plus-ser. Una obra de arte... la vida intensa de un momento particular, permite, pasando a través de la muerte, trascender la muerte, y participa así del rejuvenecimiento del mundo”.²⁷⁵ Si nos preguntamos -ahora sí- qué pasa con la obra que intencionalmente y de la nada es hecha para ser destruida, tendremos que decir que más que obra es instante vivificado en el presente y que así como materialmente nace para morir, idealmente es muerta en una constante reiteración; tendremos que decir, también, que pese a estar el arte por encima de

²⁷⁴ Ver: SÁNCHEZ Vázquez Adolfo, “De la estética de la recepción a la estética de la participación”, en: *Real/Virtual*, pp. 17 – 28.

²⁷⁵ MAFFESOLI Michel, *El instante eterno*, p. 187.

la forma material, es en el caso concreto de regirse por la percepción, una receptividad igual de instantánea, al concederle tanta importancia a la contemplación de lo que se presenta fugazmente, se convierte en una nulidad de obra, gestos activos que en su intención de insertarse en el flujo histórico sucumben ante la huella o el recuerdo testimonial, acto efímero que desde sus orígenes, es una reliquia para los sentidos atada por el destino y la fuerza del olvido, de la imposibilidad del recuerdo y de la expansión exclusiva de un procedimiento notorio en su precariedad, producto sin obra, tiempo de expectación, gozable por supuesto en sentido freudiano, pero por la cualidad simple del haber visto.

Cuando hemos aludido a la instancia reliquia, nos hemos referido a esas porciones de relato de obra que quedan parcializadas para la posteridad, ‘los comentarios’, esa reunión de comentarios, registros documentales e instructivos de lo que fue; reliquia que a usanza de Heidegger podría ser un intento de “salvamento de las cosas fuera de la pura objetividad”²⁷⁶ y que, al final, sólo dan cuenta de lo que paso, de lo que es pasado y ya no obra, ya no arte ni recuerdo sino simple retención.²⁷⁷ La reliquia será –entonces- el resguardo de lo que fue primero a nivel de lenguaje, en su forma testimonial o la instancia del instante derridiano, para quien “el instante... es destruido por el testimonio, en la medida en que la percepción ocular, auditiva o táctil del testigo debe ser una experiencia que conecta tiempos distintos, sin limitarse, por consiguiente, al instante.”²⁷⁸ Testimonio que daría cuenta del acto presente en su inminencia y en su estatus de mortandad y que recobraría la misma instantaneidad que le dio origen, instancia reliquia que advierte en el individuo la cualidad de agente testimonial de lo que fue públicamente²⁷⁹ y cuya singularidad provista, esta expresada exclusivamente por aquél que vio en un presente ya pasado, en un escueto efecto sin más; Además -objetivada- el lugar de la reliquia en la obra

²⁷⁶ HEIDEGGER Martin, “¿Y para qué poetas?”, en: *Caminos de bosque*, p. 229.

²⁷⁷ Sartre, distinguirá desde Husserl la definición de retención: “modo no posicional para la conciencia de conservar el pasado como pasado” (SARTRE, *La imaginación*: 205)

²⁷⁸ DERRIDA Jacques, *El gusto del secreto*, p. 101.

²⁷⁹ Para Derrida: “Un testigo y un testimonio tienen que ser siempre ejemplares. Esto equivale a decir que tienen que ser singulares, de donde deriva la necesidad del instante, soy el único en haber visto esta única cosa, en haber oído, en haber estado en presencia de tal cosa o de tal otra, en determinado instante indivisible, y ha de creérseme porque ha de creérseme.” (DERRIDA Jacques, *El gusto del secreto*, p. 107)

efímera sería el lugar que excede la acción y su pertinencia sólo es permisible porque algo sólido le falta, un parergon al estilo derridiano, un fuera de marco.²⁸⁰

“No hay reliquia sin relicario”²⁸¹ dice Baudrillard, la eficacia simbólica de la parte encerrada dependerá en gran medida de la autenticidad con que se objective lo desaparecido, de la forma como éste se ornamente y se convierta -por su reclusión- en un discurso para sí mismo. En *Después del fin del arte*²⁸² recuerda Arthur Danto como, en los orígenes de la cristiandad, la veracidad de la imagen de culto se ligaba a su esencial inacción, a la posibilidad de ser huella efectivamente dejada por la figura mítica sin someterse a la manufactura. La presencia de la reliquia en el arte efímero ejerce el papel de constructo esquemático sin dato, de regla aplicable para explicar lo ausente, pero también de asesino de la vivencia promulgada que quiere acercarse sólo al saber; la reliquia será una representación al estilo de Henri Lefebvre, ya no una vivacidad cambiante, sino un pasado fijado que muere en la historia y la memoria por el esclarecimiento verbal, esquema que violenta su propia formulación, que omite los momentos poéticos y la mano del hacer que dan lugar a la presencia, la obra efímera que se vale exclusivamente de testigos y reliquias pierde su cualidad de obra y se degrada a producto finalista, su único mérito es la tentadora reclusión del ser oculto y legendario para conjurar al narcisista productor, nunca a la obra.

En términos de evasión de obra presente y recurso de mediación, pensemos en la documentación fotográfica y su alianza ejercida rápidamente con la fijación de la obra efímera, atribuyámosle -incluso- cierta naturalidad a la intención de apresar el aspecto fugaz del acontecimiento. Pierre Bourdieu examinará el papel desempeñado por la fidelidad mecánica, en el campo del ritual festivo ejemplificado por el casamiento, en *El campesino y la fotografía*, entabla un nexo entre la posibilidad de eternizar las reuniones grupales, mientras se solemniza el acto entero, no la boda en sí misma, sino el ritual completo que permitirá el futuro reconocimiento del pasado, y con él, el testimonio de la presencia de todos los concurrentes; el fotógrafo en este caso, será el testigo por excelencia que confirma

²⁸⁰ Ver: DERRIDA Jacques, *La verdad en pintura*, Paidós, Argentina, 2001.

²⁸¹ BAUDRILLARD Jean, *El sistema de los objetos*, p. 91.

²⁸² Ver: DANTO Arthur C, *Después del fin del arte*, Paidós, Buenos Aires, 2009, p. 40.

la solemnidad de la acción, ya que tal como indica: “la fotografía marca la transición entre el ritual religioso y el profano”,²⁸³ (transición que nos acerca a la pérdida del aura benjaminiana); llevado al sector que nos interesa por el momento -exclusivamente medial-, la fotografía sellaría el pacto que pretende legitimar el evento de ámbito público en su protocolar misión. Vayamos más lejos aún en la función de la reliquia fotográfica con su aspecto extra-artístico, y eximamos -de pronto- a la fotografía de significante artístico; es decir, aquella que se anula como medio y supera lo representado.

Acudiendo a *La Cámara lúcida* de Roland Barthes se lee: “La fotografía es contingencia pura y no puede ser otra cosa (siempre hay algo representado)”,²⁸⁴ en la contingencia del recurso, se encuentra la naturalidad de la asociación con el acto contingente; en lo representado ineludible o la cualidad analógica, se precisa el referente desaparecido (o que ya no es) que se obstina en mostrarse; con ello, el autor asume el registro como certidumbre del pasado en su certificación y testimonio de existencia, enlazado a dos contenidos objetivos, la cualidad del ‘esto ha sido’, que asume el patetismo de la muerte, sustentado por el que vio en persona o en vivo, y en ello, la constatación del ‘tiempo’ que añade la intensidad. En torno a esto, la fotografía de lo representado, no lograría restituir el pasado, lo anterior quedará en instancia abolida y, en su lugar, sólo será constatada su previa e indudable presencia, ni tan sólo el recuerdo que se pierde en la certeza de la vista que corrobora. La fotografía -en este caso- sería para Barthes: “el testimonio de que lo que veo, ha sido”.²⁸⁵ Asociada a la participación de los acontecimientos y a la verificación de las constancias fisionómicas, activas o cósmicas, el acto solemne ilustrado por Bourdieu, acabará por difuminar -en Barthes- la figura del testigo por excelencia u operador, sustentando el rol de la reliquia en insistente exaltación

²⁸³ BOURDIEU Pierre, “El campesino y la fotografía”, en: *El sentido social del gusto*, p. 53.

²⁸⁴ BARTHES Roland, *La cámara lúcida*, p. 47.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 95. O bien: “la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente.” (BARTHES: p. 26) Para el autor, la organización de la pose y la facultad de convertirse en espectro, provocará en el objeto-sujeto representado una ‘microexperiencia’ de muerte, al encontrarse con la visión de la imagen se retorna a lo muerto, a ese paréntesis del pasado; su patetismo, le inhibirá de capacidades futuras.

representativa, dirá: “¿no podemos acaso decir de ella lo mismo que los bizantinos decían de la imagen de Cristo en Turín, que no estaba hecha por la mano del hombre?”.²⁸⁶

La asociación -quizá un poco trivial- hecha hasta aquí, sugiere que la fotografía como escueto signo de otra cosa, se instaure como foto-documentación-reliquia, haciendo equivalencias funcionales entre el registro fotográfico hecho sobre la pareja de bodas y su parentela, con el registro fotográfico realizado sobre un performance, un happening, la toma aérea de alguna obra de tierra, o sobre un pasajero objeto degradado; en términos similares situaremos a los registros video-gráficos, testimonios escritos, proyectos operativos e instructivos de lo hecho o no hecho, entre otros. La presencia certificada a la que aludirá Barthes con su ‘esto ha sido’ definitivamente, solo fungirá como detonante de pasado y expresión completa de muerte subrayada; es decir, como acentuación de lo que ya no es (obra). Probablemente la manera factible de que alguno de estos registros asumiera la peculiaridad de obra, sería -precisamente- perdiendo su subyugación de registro medial, trascendiendo ellos mismos a lo representado y defraudando la misión última que se les ha concedido, quizá, pasar la vista por las excelentes fotos de un hombre-maniquí sentado que acaricia una liebre frente a un sinnúmero de cuadros, sin pensar siquiera en sebo, fieltro, Joseph Beuys resucitando, o una liebre muerta.

Desde la posición del testigo *in situ* y del vidente de reliquias, el tiempo presentado del producto, es semejante a la inmediatez del acontecimiento noticioso o periodístico -sector por excelencia apropiado del evento- el objeto dispuesto será el producto del ensamblaje o edición de las secuencias ocurridas en razón de su pasado; para Paul Virilio, la relatividad de la percepción de lo que está en movimiento y la búsqueda continua del tiempo personal en el producto efímero, fomentan en el otro experiencias de sueños rápidos equiparables a ataques epilépticos, dice: “para los picnolépticos nada ha sucedido; el tiempo ausente no ha existido... se le quiere forzar a dar cuenta de hechos que no ha visto aunque se hayan desarrollado efectivamente en su presencia”.²⁸⁷ Tal experiencia forjará en

²⁸⁶ BARTHES Roland, *La cámara lúcida*, p. 96.

²⁸⁷ VIRILIO Paul, *Estética de la desaparición*, p. 8. Para el autor la visión se convierte en la materia prima de la velocidad y la sociedad se acostumbra a someterse al ensamblaje de las experiencias, agrega más tarde:

exclusiva la sensación de ausencia, sensación que se ve forzada a acompañarse de ese `dar cuenta', de -en la mayoría de los casos- comprender textualmente. Pensemos por ejemplo en la visión de unos clavos, el video de un joven acostado boca arriba sobre un VW Sedán y un texto que explica cómo dicho joven -literalmente- estaba adherido por clavos en manos y pies sobre el toldo del coche, mismo que entraba y salía a través de un telón, acelerando sin marcha y parando para agrandar los gemidos del adolorido perforado, posteriormente léase en la ficha técnica: autor: Chris Burden (autor de *Disparar*), título: *Atravesado* (1974); o bien, la visión de papel entintado a la manera del grabado con formas irreconocibles y descompuestas, acompañados por fotografías y la necesaria explicación que describe la profundas mordidas realizadas por Vito Acconci sobre su piel, posteriormente entintadas e impresas con el título *Marcas registradas* (1970).

Antes de pasar a otra cosa cerciorémonos de algo, desde las notaciones de Buci-Gluksmann y las distinciones Nietzscheanas, se han hecho participes al análisis dos tipos de efimericidad y en el transcurso hemos pretendido desplegarlas; una casi emparentada a las lógicas de producción en debilidad de obra, donde importan las propiedades de la materia en su ensimismamiento, que, por su parte, juega a existir hasta que se produzca la muerte; es decir, objeto pasajero que se concentra en el poderoso acto destructivo o descreador y que en una pretensiosa aspiración de vida sólo enfoca su término, pero el definitivo e incinerado término al que nada le falta y cuyo objetivo era simplemente el atrevimiento de la acción asesina, objeto-acción de fórmula efímera que sólo es remisible en pasado y necesita de su reliquia para asumirse en la finitud ausente; el otro efímero, el de flujo, es el de cíclico retorno que se vuelca interminable, aquél que en categoría de obra plena muestra lo infinito en lo finito por superabundancia de potencia, ese que evidencia la inagotabilidad de sus momentos por el revestimiento del trayecto lefebvresiano, el que -alejado de la fórmula y el narcisista poder- tiene una exigencia vital que comprende la contingencia existencial y no espera la muerte, sino que se afirma desde la mediación creación-destrucción en una constante actualización de vida.

“Las técnicas racionales no han dejado de apartarnos de aquello que tomamos por el advenimiento de un mundo objetivo: el viaje repetido, el transporte acelerado de personas, signos y cosas, reproducen agravados los efectos de la piconolepsia, porque provocan la sustracción del sujeto, repetida a perpetuidad, de su contexto espacial o temporal”. (VIRILIO: 116)

Pensemos ejemplarmente la efimericidad: por una parte, la que en pretensión artística se reduce a la experiencia de la existencia perceptiva sin superación física alguna, lo efímero de muerte, lo efímero des-sublimado, siguiendo la tónica de Chris Burden, Vito Acconci y muchos otros que, en “sacrilegios rituales”²⁸⁸ –tal como los llama Bourdieu– hacen tentativas de subversión. Por otra parte, la que supera las determinaciones de lo humano y acaba por desbordar la presencia, lo efímero de vida, lo efímero sublime; para ello, remitámonos deductivamente a algunos ejemplos del área escultórica y sus excepcionales descendientes. En primera instancia, observemos la ‘lógica del monumento’ –mencionada por Rosalind Krauss en *La escultura en el campo expandido*-²⁸⁹ a la que estaba suscrita la organización escultórica de antaño, lógica que sugería la aceptación de la presencia de la obra en un espacio que era disociado de su conformación, incluyendo en ella el pedestal o rotonda que fungían como marco-ventana de observación, como apartamiento físico de la organización; pensemos ahora en la ‘instalación’ como área dividida de la escultura tradicional y enfoquémonos en su rechazo al constreñimiento de cualquier condicionante espacial, por la preferencia de la integración y la especificidad en y para el sitio, circunstancia operativa que enfrentaba el objeto a las condiciones variables del espacio ampliamente abordada en el *Arte de la tierra*, en mucha obra procesual y enfatizada desde los años setenta.

Pensemos la instalación como una búsqueda de la identidad espacial que interviene en la experiencia perceptual completa del espectador, que más que en términos de efimericidad trabajará con la provisionalidad del espacio y el tiempo. La división

²⁸⁸ BOURDIEU Pierre, *El sentido social del gusto*, p. 161. Ejemplificando con Manzoni y otros dirá: “Rechazan jugar el juego, discutir el arte en las reglas, es decir, artísticamente, sus autores cuestionan no una manera de jugar el juego sino el juego mismo y la creencia que lo funda.” (BOURDIEU, p, 162)

²⁸⁹ KRAUSS Rosalind, “La escultura en el campo expandido”, en: *La posmodernidad*, pp. 59–74. Observaciones recogidas también en el ya citado *Arte desde 1900*. Para la autora, la asociación con el monumento se refiere a la señalización del acontecimiento específico que se condicionaba a un lugar, posteriormente evadido por Rodin entre 1880 y 1891, del que dice: “periodo modernista de producción escultórica... que opera en relación con la pérdida del lugar” el desplazamiento de la autorreferencia; y finalmente, evadiendo la mediación entre paisajismo y arquitectura, la comprensión de una nueva estructura de ‘campo expandido’ o expansión de posibilidades espaciales, con la manipulación física de los ‘emplazamientos’ o instalaciones, como innovación de la escultura posmoderna, entendida como comprensión periférica para dejar marcas del sitio.

disciplinaria de intertextualidad²⁹⁰ en sí misma, no forjará ejemplos de superación física, eso lo hará la excepción en el campo, los envoltorios de Christo dan buena introducción al terreno, no obstante, será la excepción de recursos quien promueva la cualidad de que la obra sea insertada en un espacio que quizá pronto le resulte insuficiente y sea autodestruida en esencia para -en algunos casos- ser posteriormente una obra distinta en un sitio diferente. Remitámonos a ejemplos contemporáneos que pretenden actualizar lo provisional, pensemos en el no titulado *Caballo disecado* de Maurizio Cattelan, o sus *Niños ahorcados*, pensemos en el *Doloroso Desconcierto* de Cai Guo-Qiang y la acelerada manada de lobos que acaba por confrontar la dureza del muro transparente. En terrenos de escultura -desde procedimiento heredados- remitámonos a las vitales temáticas de Ron Mueck que huyen de la frialdad hiperrealista y logran evitar la reflexión sobre la imperdurabilidad material; sofisticado y arduo trabajo de precisión contra la inevitabilidad de desecho de las resinas, telas y látex que conforman la construcción tridimensional, pensemos en *Hombre en un bote*, ejemplo de obras que se afirman en la continuidad y constante actualización.

Descartando las complicaciones que pudieran surgir sobre los objetos que -si acaso nacen- para morir inmediatamente en todo un proceso enaltecido de destrucción, acabemos por completar la estructuración de lo efímero en instancia de negativa fórmula procesual, tal como hicimos en la comparación que encabeza el capítulo. Hemos de observar que la intencional fórmula efímera acentúa el efecto de presencia o lo que está en el presente, que como hemos visto, es un postulado de temporalización sensorial, presente que podría tener sensación y -si acaso- una expectativa de futuro, pero que al estar incluida en el instante -dice Maurizio Ferraris desde Kant- queda “fuera del tiempo... ni siquiera sería sensación, no permitiría diferenciar entre el ser dotado de sensibilidad y lo sentido... no se calificaría como acontecimiento del tiempo (de un antes y un después), y tampoco como algo delimitado en el espacio, presentándose acaso como destello sin límites”,²⁹¹ al estar fuera del tiempo -diríamos- no cumpliría con la expectativa de futuro que podría posibilitarla.

²⁹⁰ Tanto para Marchán Fiz como para Foster, el inter-texto, es la relación asociativa que conecta al emisor con el receptor, entablando un universo de conexión con el espacio circundante entero. Es la valoración del aparato expositivo que se exponía en el capítulo segundo a propósito del conceptualismo.

²⁹¹ FERRARIS Maurizio, “¿Qué hay?”, en: DERRIDA Jacques, *El gusto del secreto*, p. 176. Para el autor, “Presente es aquello que señalo como simplemente presente, sin siquiera plantearme el problema de cuál es el

Ahora bien, de haber sensación en el acto presentista -como lo efímero (matizado en la des-
 sublimación) hace de la contemplación de la breve presencia su condición- está sería
 individual, reforzada por la forma testimonial del instante; sería percepto no materia ni
 concepto, negando así la sensación universal de permanencia que posibilita la experiencia
 de construcción expresiva por el efecto receptivo; si para éste efímero lo empírico es
 irrelevante por el lugar cedido a la percepción; es decir, al acto del presente mundano y
 vívido que se vuelve inmanente -al no ser mantenido en presencia el objeto a ver- no se
 logra fundar -de verdad- una presencia plena. Lo que queremos decir es que, en la
 presunción de reducirse a la vista de la pura imagen, lo único que importará al final será el
 haber visto sin fundamento temporal o espacial alguno, serán obras tan muertas como la
 percepción activa del presente sin permitir ninguna extensión memorable o imaginativa,
 quizá, al ser la reliquia -como testimonio parcial- un obstáculo a la continuidad,
 pretendiendo desempeñar ella misma el papel de la memoria inscrita de los que vieron, o
 quizá -agreguemos- porque sólo se da lugar a la muerte misma y se limitan -vamos- al ver
 pragmático que ya no puede ser visto.

III. El objeto perdido, deseo y añoranza perceptiva.

Dentro del análisis de las obras con intenciones perdurables que desaparecieron del espacio
 sensible y de aquellas otras intencionalmente efímeras, se pone en juego la
 imperceptibilidad de la obra, en el caso primero como insuficiencia visual del objeto
 presente, en el segundo, como definición temporal del instante que evade la estructura
 material; en una y otra el objeto no puede ser visto en la realidad, pero para la primera
 habrá una actualidad objetiva de la presencia imaginativa y memorable, mientras que para
 la segunda imperará la no presencia. Recordemos ahora que la no visibilidad ha sido puesta
 en juego desde principios del siglo pasado, donde se hace continua mención a la
 inmaterialidad exaltando -preferentemente- el terreno intangible de la idea, reconocíamos

tiempo en que lo señalo (problema que acaso reaparece en inconvenientes de la percepción como el *deja vu*).
 Es obvio que es presente, pues lo estoy señalando". (FERRARIS: 174)

en los *ready-made* la existencia y preexistencia de la forma donde el conocimiento del gesto hace prescindible la impresión visual, para Sixto J. Castro la obra de Duchamp “tiene valor desde el punto de vista conceptual, pero no requiere que vayamos a verla a un museo... Si la fuente de Duchamp fuese destruida, el mundo del arte no perdería absolutamente nada, porque lo importante es la idea a la que sirve de vehículo”;²⁹² más tarde, dentro del conceptualismo, se haría alusión a la posibilidad de la inacción artística o de la inexistencia de la materia-obra, siempre y cuando el núcleo teórico y la proposición afirmativa de status artístico fueran mostrados.

Serían un tanto el *trompe-l'oeil* (trampa del ojo) de Baudrillard, no ya como recurso de engaño pictórico que sale del marco, sino como abolición de lo real y del status de objeto; explica:

Objetos aislados, venidos a menos, fantasmáticos por su ex-inscripción de cualquier relato, podían dibujar una obsesión de la realidad perdida... opacidad inflexible de una presencia... simulacros sin perspectiva, las figuras del *trompe-l'oeil* aparecen de repente... translucidez, suspense, fragilidad, abandono... el único relieve es el de la anacronía, figura involutiva del tiempo y del espacio... son, como el caer en desuso de los objetos, el signo de un ligero vértigo que es el de una vida anterior, el de una apariencia anterior a la realidad.²⁹³

Para Baudrillard, signos vacíos de extrañeza que se diferencian del goce estético por su inquietante apariencia y la capacidad de ser situados antes de la producción, son “alucinación inmediata anterior al orden perceptivo”²⁹⁴ y son también, la modalidad entera del objeto ya hecho o del de imposible ejecución. No obstante, la imposibilidad visual a la que nos referiremos en ésta última parte, competirá más al tiempo de indisposición visual, al objeto perdido, no ya a la pérdida de la realidad por una probabilidad de visión a una visualización mental de la idea.

Ahora bien, si al estilo de Castro cotejáramos la valía de la pérdida en una obra de efectiva raigambre visual, podríamos -aparentemente- acarrear con ello severos problemas de

²⁹² CASTRO Sixto J. *Vituperio de Orbanejas*, p. 38.

²⁹³ BAUDRILLARD Jean, *De la seducción*, p. 62

²⁹⁴ *Ibid*, p. 63

insuficiencia perceptiva, así como puede ser objetivada visualmente en ausencia, requerirá el trayecto de la experiencia visual para apreciarse estéticamente; es decir, en la obra comprometida con la visión, nunca bastaría la tesis de plantearnos su idea germinal o noción intencional para poder presentarla en la actualidad, su completa apreciación incluirá y exigirá los recursos de la visión entera para que alcance la inalterabilidad presente en su cualidad de ser obra; tal como se ha planteado, debido a la actualidad que se objetiva por la potencia imaginativa y memorable, ni la destrucción física de la materia de pretensión perdurable, podría tornar a ésta en obra perdida, siempre y cuando haya logrado rebasar la realidad de sensación por la realidad de sensibilidad, obra que es ausencia de vista presente no de obra, llamémoslas por ello, materialmente desaparecidas. No así el ámbito de la efimericidad abordada, cuyas causas del hacer -desde mitad del siglo XX- han sido hiladas con las lógicas masivas del producto, el impulso a la vitalidad con dejos de muerte o de potente presentación autoral y la activa -muchas veces complementadora, otras veces única-participación receptiva; más atrás, tendremos como precedente la minuciosa depuración vanguardista y la desintegración de posguerra, enlazada con la reestructuración o rehabilitación de la memoria como pérdida o proceso de desintegración, de allí que la búsqueda variable de los medios, los manifiestos político-activistas, el impulso a la secuencia-serialidad o la documentación del objeto -y sobre todo de la hazaña del artista-, sean el hilo conductor de gran parte de las obras representativas de finales del siglo pasado, obras que tendremos que considerar a partir de ahora en su calidad de pérdida.

Pensemos -como paréntesis- en un ejemplo claro proveído por la cultura visual de esos años de gran raigambre en las prácticas contemporáneas; en el *Festival del Nuevo Arte* de 1964, Joseph Beuys, entre otras cosas, presentó su autobiografía ficticia de artista *Curriculum opere*, proporcionando un marco teórico sobre su poética y sustentando sus futuras prácticas constructivas;

Beuys fraguaba allí un mito de los orígenes, proporcionando un enigmático relato sobre su desarrollo artístico. Por ejemplo, explicaba que el uso del sebo y el fieltro, los materiales más recurrentes en su obra escultórica, procedían de su encuentro con una tribu tártara en la Unión Soviética, que le habían salvado la vida envolviéndolo en sebo y fieltro después de

que el avión de la Luftwaffe pilotado por Beuys hubiera sido derribado durante la Segunda Guerra Mundial.²⁹⁵

La descripción reúne los elementos descritos: Joseph Beuys -en pretendida restitución- afirma su propia vitalidad en las cercanías de la muerte, configura -dice Foster- `el mito del origen´ de todo cuanto vendrá, Beuys en sustento del medio, se autodefine como escultor social de acción performática, en cuya muestra del instante hace partícipe a su reiterativo material de partida el sebo y el fieltro untado o modelado en su propia corporeidad; en sus acciones no sólo es insustituible la realidad de la presencia expectante y la documentación que da fe del tiempo, incluirá en ellas elementos objetuales y animales que registren la huella del acto o que den cuenta de su comportamiento, tal como en *Me gusta América y a América le gusto yo* (1974), donde un coyote interactúa con él de la gradual temeridad al acostumbramiento o *Como explicar los cuadros a una liebre muerta* (1965), donde dejando de lado el material pictórico, se concentra en discurrir con el animal sobre su muerto proceder; acabado el performance la documentación fotográfica y videográfica complementarán las huellas impresas en el material base (la reliquia), semejante a Bartleby, al autor-origen que es idea y producto de sí mismo.

Distingamos desde el objeto estético las variedades de lo no visible: la evasión material como comprensión de la ausencia estará aliada -decíamos- a un objeto que no puede ser visto en presente o a la no-presencia; dentro de la primera línea, hacemos alusión a los objetos fragmentarios por el efecto del tiempo, con apreciación determinada y completa en la ausencia (el que carece de alguna de sus partes); al objeto desaparecido que hace referencia nostálgica al pasado como tiempo perdido e irremplazable, objeto que ha sido y subsiste pese a su destrucción (remitámonos a la intención perdurable de las obras que defraudan la visión), marcando su diferencia con el objeto encontrado que juega a ser sustituto del objeto tradicional en sí mismo y que casi -a manera mecánica- se muestra como registro instantáneo del índice, sin procedimiento (pensemos en el *ready-made*). En la generación de un espacio virtual aparece la inclusión de los objetos invisibles o no-presentes, el objeto potencial, (del conceptualismo) aquél que se concentra en el simple

²⁹⁵ FOSTER Hal, *et al*, *Arte desde 1900*, p. 481.

poder ser y que en garantía de potencia se parece al objeto oculto, que en celoso resguardo se hace apetecible a la visión y el que, justo en el ocultamiento, encuentra el incremento del deseo del otro por verlo (ubiquémonos en la negación de Miguel Ángel descrita por Vasari sobre la imposibilidad de ver la obra en proceso; o bien, el ocultamiento narcisista-posesivo ilustrado por Baudrillard).²⁹⁶ Por otra parte estará propiamente el objeto perdido, el que fue, el irrecuperable que se define en la carencia, el que se concentra en la constante búsqueda y -aliado al deseo- desencadena dos vertientes, la imposible recuperación (Lacan) y la fecundidad de obra o la carencia como auto-imposición (Lefebvre/ Heidegger/Freud).

Entre los objetos no realmente visibles en el presente: el objeto desaparecido, -provisionalmente- el objeto oculto y -parcialmente- el objeto fragmentario por efecto temporal; en los objetos no necesariamente visibles: el objeto encontrado; para los objetos de no-presencia: el potencial y el perdido; ambos, productos indeterminados y en posibilidad de inexistencia que renuncian -por la finitud- al futuro. Concentrémonos ahora en el objeto perdido, objetos de carencia -decíamos- objetos que corroboran lo definitivamente acabado o la metáfora de incineración de Michel Maffesoli, la destrucción creativa o la `obra de arte suicida´ de Zygmunt Bauman, la `descreación´ de Giorgio Agamben; o bien, el bullicio que se hunde de Nietzsche, sobre todo, `la obra póstuma´. El objeto perdido se emparentará, en gran medida, con la intencional fórmula efímera ante la definición temporal y la obsolescencia de la instancia material que inhibe la visión; el enfrentamiento a la pérdida asumida como búsqueda de imposible recuperación, recaerá en el principio serial de sustitución en la novedad, pero será el presentismo analizado, quien confirme su paradójica condición, ya que el objeto perdido, tanto como los otros, se vivificará en el deseo, pero en este caso, en el deseo insatisfecho, en el deseo que no se subordina a nada y sólo se desea a sí mismo. Lo paradójico del asunto estará en que el deseo es insatisfacción de presente frente a un presentismo de realización efímera; es decir, no se puede desear lo que se tiene a disposición del momento, sino eso que ya fue o eso que

²⁹⁶ Véase: VASARI Giorgio, *Miguel Ángel Buonarroti, florentino (texto de 1550)*, Acantilado, Barcelona, 2007 y BAUDRILLARD Jean, *El sistema de los objetos*, S.XXI, México, 2007. Agregaré sobre el fetichismo coleccionista: “el coleccionista es un celoso que busca la exclusividad de su objeto muerto sobre el que sacia su pasión fetichista. Reclusión, secuestro: ante todo se colecciona a sí mismo... mejor la obsesión de lo mismo que la seducción de lo otro”. (BAUDRILLARD, *De la seducción*, p. 115-116)

queremos que sea; por otra parte, la presencia de lo efímero se concentra en el exclusivo presente sin pasado provisto o acceso al destino, llevando en exclusiva a la instancia de la no-presencia o esporádica ausencia.

El deseo no puede satisfacerse, pues su objeto está precisamente perdido... como observó Freud, `el hallazgo de un objeto (sexual) es de hecho un hallarlo de nuevo´. Por otra, como sugirió Lacan, este reencuentro es siempre una búsqueda: el objeto no puede recuperarse porque es fantasmal, y el deseo no puede satisfacerse porque se define en la carencia.²⁹⁷

Ahora bien, sería realmente infructuoso pretender analizar al objeto perdido para llegar al deseo, más bien deberemos hacerlo al revés, esto es, desde el deseo, llegar al objeto perdido.

Para Benjamín Valdivia:

El que desea se ancla a dos espacios inexistentes -figurativos, imaginarios, inactuales- donde quieren habitar, uno lo sitúa en la reiteración y lo convierte en el obseso de su pasado preferido. El otro lo coloca en la diversidad a ultranza para volverlo un aspirante a la diferencia. En el primer espacio, el que ha degustado la sangre ya no quiere soltar la presa. Su agitación pervive más allá de la consumación y quiere repetirla, mantener el sabor constante de aquella experiencia satisfactoria. En el espacio segundo, todas las experiencias resultan insuficientes, por lo cual queremos aquella jamás tenida, la que, en el supuesto de la plenitud nos completara en definitiva. Deseamos, como bien se sabe, lo ausente... el presente es imperfecto.²⁹⁸

En esta imperfección de lo que es, está la fuente del deseo y la suficiencia virtual, sea memoria y añoranza al placer de antaño o anticipación a lo que nos gustaría que fuese, lo irrecuperable y lo fecundo, lo que tuve y perdí - lo que quiero y haré; en la faceta o espacio de la perdida (en tiempo pasado) no hay satisfacción posible, pero es en ella donde el deseo se manifiesta en su cíclica versión; así como la posibilidad se trunca en la acción, el deseo acabaría truncado por un nuevo encuentro; este deseo, por tanto, es un deseo anclado a su continuidad y cuando se ha hecho mención a la rehabilitación de la memoria desde la pérdida en gran parte de las obras post-vanguardistas, se hace alusión a esta faceta de la re-

²⁹⁷ FOSTER Hal, *et al*, *Arte desde 1900*, p. 253.

²⁹⁸ VALDIVIA Benjamín, "El deseo: la paradoja del místico", en: *Filosofía del suicida y otros ensayos sobre sensación y libertad*, pp. 13-14.

memorable carencia en el presente, pensemos en la constante referencialidad documental y en la búsqueda recurrente de la huella o impronta para la realidad sensible.

Pensemos en la repetición rutinaria de las acciones *performáticas* (Hermann Nitsch) - también- ya no sólo en esas fugacidades de retorno, sino en la `apropiación´ visual ampliamente abordada en las producciones de los años setenta acentuadas en los ochenta, con el uso variable e interpretante de la imagen preexistente. Primero, desde la reconstrucción fotográfica de carácter serial sobre la documentación de espacios en su especificidad, la pulcritud del momento en las diferentes vistas de un objeto o una persona para reclamar su temporalidad (Bernd y Hilla Becher/ Ed Ruscha); o el riguroso registro de un espacio concreto durante un tiempo prefigurado para modular las modificaciones externas (Douglas Huebler/Allan Sekula), el uso de la imagen fotográfica tomada por otro y reclamada como propia en igualdad o mínimamente modificada, en pugna contra la autoría paternal en discurso de alteridad (Sherrie Levine/Cindy Sherman); el excepcional trabajo pictórico de Gerhard Richter en la serie *Octubre 18, 1977*, donde retorna a la representación de la experiencia histórica desde la renovación de las imágenes de la fototeca alemana de guerra, en el compromiso de restablecer el recuerdo de las fisuras históricas que se caracterizaron por la amnesia. O bien, la constancia del `pastiche´ como técnica de referencialidad a la historia del arte en la llamada pintura posmoderna (neoconservadora), en constante citación a los estilos del pasado y a las formas características de algún autor referido, la parodia crítica que altera el contexto de origen y gira hacia el extrañamiento (Julian Schnabel).²⁹⁹

Esto es importante, la estrategia a la que se suscribe el pastiche, al igual que la yuxtaposición establecida por el fotomontaje, hará referencia ya no tanto al collage

²⁹⁹ Para remisiones: Hermann Nitsch (integrante del grupo *Accionismo vienés*) y sus performances de tareas sobre sacrificios, el último, acto de castración in situ; sobre las reconstrucciones de espacios, ver: Bernd y Hilla Becher, por ejemplo *Ocho vistas de una casa*, de Ed Ruscha *26 gasolineras*; sobre registro específico, Douglas Huebler y Allan Sekula para largos procesos de registros espaciales y situacionales, del primero, *Pieza variable # 70*, del segundo *Foto-descenso*. En la imagen apropiada, remitirse a Sherrie Levine con el torso infantil del hijo de Weston tomada por él y posteriormente enunciada bajo la firma de Levine como *Fotografía a la manera de Edward Weston*; de Cindy Sherman, las variadas fotos fijas de películas numeradas posteriormente, caso de *Foto fija # 58*. Para vista rápida remitirse al apartado *Obras visuales existentes y perdidas citadas en el capítulo 3*, hacia el final de éste capítulo.

vanguardista, sino al montaje; es decir, al préstamo de lo otro, a la casi transferencia no selectiva del *ready-made* que trabaja sobre lo ya confeccionado. Técnica de constancias - vamos- que organiza y, si acaso, añade algo a lo ya hecho para enaltecer la no presencia de lo que se cita, para exaltar la pérdida o acabar por perder (en la violación de la propiedad) la autoridad de lo citado. Desde la demostración deconstructiva, Gregory L. Ulmer, dirá: “la repetición es originaria. Repetida la misma línea ya no es exactamente la misma”,³⁰⁰ más adelante agrega: “los poscríticos escriben con el discurso de otros”,³⁰¹ así justificado, el pastiche será el montaje del ejemplo, el añadido sobre una expresión que varía toda condición de partida y que acabará por ser otra en usufructo de pérdida. Para Frederic Jameson, en oposición al impulso satírico de la parodia crítica, el pastiche querrá hablar sobre un lenguaje muerto de forma neutral sin sentido del humor; es la imitación estilística de algo que se desearía experimentar nuevamente relegando la conexión con el pasado. Para él, el pastiche es el esquema que mejor define los rasgos posmodernistas, a saber: “la transferencia de la realidad en imágenes, la fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos”,³⁰² la ruptura -aun en la evidencia del pasado- de la experiencia pasada.

Así como para Benjamín Valdivia se destituye la memoria de la perduración en gran parte de la obra post-vanguardista,³⁰³ la re-visitación o recuperación del pasado en las temáticas tardías comienzan, o bien, a expandirse en la espectacularización y el reciclaje, o a recuperarse constante y contundentemente en la década de los ochenta. Pensemos -además del pastiche- en el ampliado uso del ‘palimpsesto’³⁰⁴ como técnica de borrado y superposición; remitámonos a intervenciones espaciales a las que se les agregan fragmentos cinematográficos o extractos sonoros idénticos o bajo cortes/anexos en proceso de edición y

³⁰⁰ ULMER Gregory L. “El objeto de la poscrítica”, en: *La posmodernidad*, p. 139.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 144

³⁰² JAMESON Frederic, “Posmodernismo y la sociedad de consumo”, en: *La posmodernidad*, p. 186. Tema desarrollado a cabalidad en el epílogo.

³⁰³ Cita revisada en el apartado *Apariencia efímera e imperdurabilidad del arte contemporáneo*, en la segunda parte de este capítulo.

³⁰⁴ Para Simón Marchán Fiz: “Palimpsesto como se sabe, se trata de una técnica medieval en la que se confiere de más valor al soporte, habitualmente pergamino, que a la inscripción original. Por eso no hay inconveniente en borrarla y escribir sobre ella otras nuevas, pero como las inscripciones ni desaparecen del todo, van quedando huellas de los antiguos textos dentro de los nuevos”. (MARCHÁN Fiz Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, p. 316)

habilitación tecnológica para mostrar compulsivas repeticiones (Douglas Gordon/ Stan Douglas),³⁰⁵ el uso amplio e inaudito -ahora- de la imagen encontrada, para recobrar formas del pasado como residuos del momento en su potencia. La causa asumida por Hal Foster en *Arte desde 1900*, es que la fotografía y el cine -siendo recursos al futuro- acabaron asumiéndose rápidamente como registros del pasado inmediato. Debemos agregar a ello, la constante reflexión -en todas las disciplinas artísticas- de la serie sin original o el carácter de originalidad en cada ejemplar de una serie, el proceso de reproductibilidad analizado por Walter Benjamin para la naciente fotografía, quien tipifica la estandarización de la base productiva, elemento ampliamente explotado por mucha obra tardo-vanguardista, desde la serigrafía de Warhol, pasando por los mecanismo de seriación conceptual, hasta la operatividad de la incursión tecnológica en hibridación con medios heredados.³⁰⁶

Al definirse en la carencia -continuemos- la dinámica de esta energía deseante se vuelve interminable, el sujeto se deja llevar por la suerte del abandono y mantiene latente la constancia de búsqueda ante un objeto que nunca puede ser recuperado. Generalizada la recurrencia al desprendimiento de los objetos habrá para Lipovetsky y Bauman un incremento del deseo, dice Bauman: “Nuestras vidas... posmodernas, giran no tanto en torno al hacer cosas como al buscar y experimentar sensaciones. Nuestro deseo no desea satisfacción, desea seguir deseando. La mayor amenaza contra el deseo es la satisfacción completa, fija, estable”.³⁰⁷ Este deseo pues, el indeterminado, se vivifica en el duelo de lo perdido y se sabe incapaz de suplir el encanto de lo desaparecido, como si la redención del ‘así lo quise’ nitscheana no pudiera ser resuelta, dice en *Así habló Zaratustra*:

³⁰⁵ La compulsión repetitiva puede ser reconocida en *24 horas de “Psicosis”* de Douglas Gordon, donde se proyecta la cinta de Hitchcock durante el tiempo acordado una y otra vez; o bien, en *Obertura* de Stan Douglas, donde la cinta rodada sobre un tren en marcha muestra el paraje, mientras el audio de fondo presenta la lectura de pasajes de *En busca del tiempo perdido* de Proust. Para vista rápida remitirse al apartado *Obras visuales existentes y perdidas citadas en el capítulo 3*, hacia el final de éste capítulo.

³⁰⁶ Explica Castro: “las obras autográficas son aquellas cuyas duplicaciones, por muy exactas que sean, no se consideran genuinas, mientras que las alográficas son obras, como las piezas musicales, para las cuales la distinción entre copia y original carece de sentido (...interpretación musical, novela...)” (CASTRO Sixto J. *Vituperio de Orbanejas*, p. 53) En el caso de las obras autográficas, éstas podrán ser de carácter singular o múltiple en relación a la autenticidad de su historia productiva; es decir, al proceso de la duplicación del mismo negativo fotográfico, molde escultórico o placa gráfica como consideración genuina.

³⁰⁷ BAUMAN Zygmunt, *Arte ¿líquido?*, p. 19.

¿Cómo se llama eso que mantiene aún encadenado al libertador? Fue: así se llama el rechinar de dientes y la aflicción más solitaria de la voluntad. Impotente contra lo que está hecho -es un malvado espectador de todo lo pasado. La voluntad no puede querer actuar hacia atrás; no poder quebrantar el tiempo ni el deseo del tiempo, -es la aflicción más solitaria de la voluntad.³⁰⁸

Desear en pasado es el impotente deseo de muerte, el espejismo que sólo desea desear y llanamente subsistir. Este deseo anclado al pasado es el que caracteriza a la obra perdida, pero no la pérdida como concepción del tiempo en el sentido de Richter, incluso no en el sentido de la apropiación que ocupa el pasado, sino a la pérdida del tiempo, del tiempo que se fue en versión de pasado, el producto de muerte y el producto muerto, así como hay objetos que sólo son posibilidad de ser, hay objetos que sólo son deseo de haber sido.

Por otra parte estará el deseo fecundo, el de la voluntad creadora del `así lo quise yo´ nitzscheano; para Heidegger: “El hombre produce cosas nuevas allí donde le faltan”.³⁰⁹ Este deseo no se ancla a la impotencia del presente que ve al pasado, se dirige, determina y subordina a la creación a través de obras, es capaz de anticipar el goce y con él desprenderse de la pérdida, liberar la libido freudiana y enfocarse en el futuro. Siendo así, toda carencia se convierte en auto-imposición y el objeto recobra su potencia, pero la verdadera potencia de ser en el futuro. Para Henri Lefebvre este deseo:

Se dirige al ser deseado (meta, obra, ser humano, etc.), se vincula a él y se determina también. Sin esta determinación, se pierde en los laberintos de lo indeterminado: deseo, deseo de sí (espejo y espejismo: narciso), deseo de lo que desea el otro y no deseo del otro... el deseo debe subordinarse a...³¹⁰

En este caso, el deseo no es una presencia carente, sino una ausencia en el presente, es el impulso vital y es la voluntad de creación. Si nos remitimos a la `doble percepción´ enunciada en el capítulo primero, no es ya ser un perceptor que tiene cosas presentes, sino un creador que percibe ausencias, es un deseo de antelación y de posibilidad poética que esta por suceder, posibilidad que una vez resuelta, tendrá que ser determinada nuevamente

³⁰⁸ NIETZSCHE Friedrich, *Así habló Zaratustra*, p. 293.

³⁰⁹ HEIDEGGER Martin, “¿Y para qué poetas?”, en: *Caminos de bosque*, p. 214.

³¹⁰ LEFEBVRE Henri, *La presencia y la ausencia*, p. 294.

para la futura sucesión, es la configuración de la continuidad de obra y la obra de continuidad; no obstante, así como la mera posibilidad no es la obra, tampoco el mero deseo lo es.

No debemos confundir elementos, el deseo del pasado, podrá disfrazarse de deseo de futuro sin llegar a lograrlo, y aquí, será indispensable un mayor acercamiento a conceptos ya planteados; veamos: Cuando hacíamos mención a propósito de Hugo Hiriart, de lo benéfico que sería la omisión del vacío innovador al que se somete mucha de la obra contemporánea, nos referíamos innegablemente a la búsqueda incansable realizada por los artistas para encontrar el hilo negro, no así, al juicio posterior que se haría sobre el encuentro con la originalidad en la obra configurada; también en citación a Foster, se evidenciaba como ciertos medios de alusión fotográfica, habían de ser asumido culturalmente como registro de pasado, pero no en definitiva obligación de ser considerados como tal; expliquemos en palabras de Castro:

Schelling hablaba de lo original como aquello cuya posibilidad no puede creerse ni pensarse antes de la realidad. La posibilidad, la potencia, en términos escolásticos, es inefable y sólo desde la actualidad de lo original puede, retroactivamente, pensarse en su posibilidad. Esto es lo que constituye lo original, lo impensable, lo inédito, lo indecible... nada es artístico en sí: todo puede llegar a serlo según las circunstancias, la ocasión, el contexto y otro sinnúmero de condiciones que pueden convertir una novedad en una vaciedad o algo aparentemente anodino en una genialidad.³¹¹

Así como ocurre con la incansable búsqueda de lo original o la mera posibilidad, ocurrirá con el sólo deseo, deseo aun de carencia y no de ausencia.

En este caso, al deseo que se determina, no le bastará la intencionalidad de hacer arte sin enfoque alguno, no le bastará la pretensión de la búsqueda innovadora, del refugio en medios de reciente creación o de relación prospectiva, la determinación a la que alude Lefebvre está subordinada a la obra que será en la intermediación de la materia y el concepto, obra que finalmente sólo es posibilidad y deseo en esa razón retroactiva ilustrada por Castro. Se ha dicho que el deseo de ausencia (en futuro) podrá ser confundido con el deseo

³¹¹ CASTRO Sixto J. *Vituperio de Orbanejas*, p. 111.

de carencia (en pasado), confusión sólo válida en la indeterminación instaurada, agrega Castro:

Las obras post-artísticas,... dan la impresión de participar en un tiempo que les impele a progresar, lo cual, además de absurdo en el mundo del arte, puede ser peligroso para el arte mismo, en la medida en que el artista se ve forzado por un deseo de progreso y de originalidad, ante el riesgo de ser considerado pasado de moda.³¹²

Innovación pues que no es obra, sino la búsqueda del hallazgo técnico (al que nos remitiremos en el epílogo), del deseo de desear lo inexistente, con apariencia de antelación poética.

Ahora bien, será necesaria una nueva distinción terminológica a raíz de lo visto en torno a las acotaciones nietzscheanas, uno será el deseo de acumulación y superabundancia de vida, otro el vértigo de la seducción. El primero, sostenido en la latencia de la ausencia será un elemento tácito de la creación; mientras que la seducción, implicará la superficialidad manifiesta, la mera apariencia y el efecto de muerte por el azar del gesto, ello debemos atribuirlo al deseo de carencia e indeterminación que se vuelca, como arma única, al engaño ritual de un supuesto secreto seductor; es decir, el objeto que seduce, hechiza bajo la premisa de una fingida instancia oculta que no existe realmente, su trabajo -dice Lipovetsky- es abolir la represión en el beneficio de “verlo-todo, hacerlo-todo, decirlo-todo”.³¹³ Su efecto -dice Baudrillard-

Consiste en un eclipse de la presencia... ahí reside todo su secreto: en la intermitencia de la presencia. No estar nunca allí donde se le cree, allí donde se le desea... forma de aparecer/desaparecer... discontinuidad del trazo que pone término a todo afecto, a todo placer, a toda relación, para reafirmar la exigencia superior de la seducción.³¹⁴

Y qué sino esto, es el efecto pragmático de buena parte de la obra efímera o de fórmula post-duchampiana, cuyo proceso enervante radica en la exhibición del cuerpo herido, de la reliquia en ausencia de acción, o del proceso destructivo de material orgánico puesto en evidencia.

³¹² *Ibid*, p. 110.

³¹³ LIPOVETSKY Gilles, *La era del vacío*, p. 29.

³¹⁴ BAUDRILLARD Jean, *De la seducción*, p. 83

Continuemos: “Si el deseo es voluntad de poder y de posesión, la seducción lanza ante él una voluntad igual de poder mediante el simulacro, y suscita y conjura este poder hipotético del deseo a través de la red de apariencias”.³¹⁵ En esta línea, el deseo acabará por ser confundido y diluido en la artificialidad de la seducción, que -para Baudrillard- sólo es poder (feminizado) de apariencia o (masculinizado) de estrategia, relación dual no de fusión que revierte -por ocurrencia- todo el poder de la apariencia sobre sí misma; lo fundamental en el seductor, será el someter, al ímpetu de las estrategias del ingenio, todo su potencial de seducción decepcionante. Decepcionante siempre, cuando se ha descubierto el ritual, pero sobre todo -según la tesis central de Baudrillard- cuando el orden de producción ha sido sustituido por el orden de la seducción. Es decir -agreguemos- cuando la obra queda extinta y el deseo no motiva su conformación, o, cuando el diagrama del hacer se conforma con lo posibilitador y su pérdida. Veámoslo así: si de objeto perdido hablamos por irrecuperable carencia, estamos en el sector de la seducción; si los objetos fragmentarios o desaparecidos son los que nos interesan, estamos en el sector de la añoranza perceptiva, pero sí de conformación de obras hablamos, estamos en el terreno del deseo determinado que acaba por determinar y terminarse.

Para terminar nosotros, concluyamos así: a lo largo del texto íntegro -en acogimiento a conceptos tales como desaparición, ocultamiento, representación, posibilidad, memoria o deseo, conceptos que, en sí, evaden al objeto o aparentan un desvío a la materia y no desempeñan en soledad la cualidad que lo avalarían- una cosa es enteramente latente, la ambigua relación entablada -por el arte mismo- entre lo real y lo virtual, relación de competencia oportuna ante la instauración de una posibilidad (de mundos posibles en sentido heideggeriano), de alternativa a la realidad o mundo existente en sentido contemporáneo. Para Simón Marchán Fiz:

Desde la mimesis aristotélica sabemos que el arte, al hacer visibles las posibilidades humanas, no se orienta tanto a la representación de lo que es o ha sido cuanto a la de lo que

³¹⁵ *Ibid*, p. 84

podría ser, erigiéndose por tanto en un campo privilegiado de experimentación y constitución de ámbitos posibles, potenciales, virtuales en suma.³¹⁶

Arte no vuelto un enemigo sucedáneo de la realidad, sino presencia (espacial y material) de actualidad (temporal y conceptual). Las implicaciones de lo virtual como término, enarbolan una serie de ineficiencias de realidad, una especie de centramiento aparente; no obstante, así como la posibilidad puede ser efectivamente realizada en la realidad y el deseo efectivamente consumado en ella, se ha querido llevar al término a una constancia lógica, de simple negación a la imposibilidad de situaciones impensables o a instancias exclusivas de emplazamiento tecnológico. La situación de la virtualidad en arte, en instauración de mundos posibles, no acogerá la falta de materialidad o temporalidad que versan sobre lo fugitivo y evasivo, sino postulados de reclamo presente que posibilitan lo actual como modalidad de ser, será una forma simbólica de dinamismo sustentada en la realidad visible, será “lo que todavía no era y ya es”³¹⁷ en esa dimensión presente, en esa potencia -veíamos sobre Schelling- sólo reunida -retroactivamente- en la actualidad o en lo que tiene de realidad. Arte pues, sólo sustentable en la coexistencia de la realidad y la virtualidad, ni sola realidad ni sola virtualidad; o bien, ni mero empirismo cotidiano, ni mera alternativa perceptiva.

³¹⁶ MARCHÁN Simón, “Entre el retorno de lo real y la inmersión en lo virtual”, en: *Real/Virtual*, p. 53.

³¹⁷ JUANES Jorge, *T.W. Adorno –individuo autónomo – arte disonante-*, p. 33. Cita completa en el cap. 1.

Obras visuales existentes y perdidas citadas en el capítulo 3



Chris Burden, Atravesado (foto-registro performance), 1974



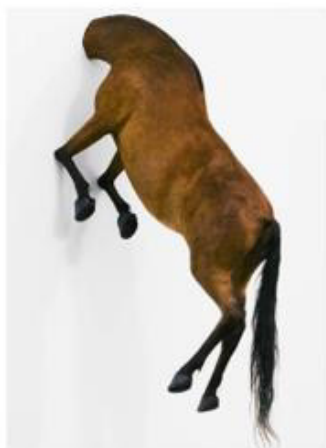
Maurizio Cattelan, Niños colgados (Instalación en árbol), 2004



Vito Acconci, Marcas registradas (foto-registro performance), 1970



Cai Guo-Qiang, Doloroso desconcierto, (Instalación con lobos disecados y pared de cristal), 2006



Maurizio Cattelan, Sin título (Instalación con caballo disecado), 2007



Ron Mueck, Hombre en bote (Escultura), 2002



Joseph Beuys, Me gusta América y a América le gusto yo, (foto-registro performance), 1974



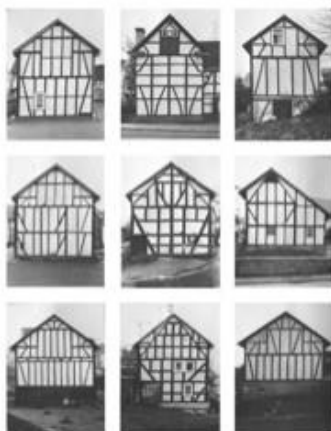
Sherrie Levine, Después de Walter Evans: 1 o a la manera de..., 1980



Joseph Beuys, Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta (foto-registro performance), 1965.



Cindy Sherman, Foto fija de película no°58, 1980



Bernd y Hilla Becher, Nueve vistas de una casa (fotografía), 1962-1971



Gerhard Richter, Serie Octubre 18 (Pintura), 1988



Douglas Gordon, 24 horas de "Psicosis", (Video-
instalación), 1993



Stan Douglas, Obertura (Película en bucle, 7 min),
1986

Epílogo sobre expresiones contemporáneas.

La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable. Ha habido una modernidad para cada pintor antiguo.
-Charles Baudelaire-³¹⁸

El discurso elaborado hasta ahora ha dejado en el camino a muchas tendencias, corrientes, áreas completas y elaboraciones concurrentes en la historia del arte y la estética, unas pocas, por evasión al desvío de las nociones de investigación, otras tantas, por omisiones inadvertidas. En el presente epílogo se pretende exponer libremente una tentativa de asimilación sobre lo que a visualidad contemporánea compete, libertad que consiste en acatar las fuentes de la observación, la especulación del presente, la opinión, datos extra-artísticos y los -también tentativos- fragmentos del pensamiento ajeno; hemos de suponer que tal tarea acarreará consigo muchas restricciones metodológicas y limitaciones temporales por su cualidad de ser emergente; así mismo, podrá parecer un seguimiento de restringida categorización o de evasión a la constancia e inagotabilidad estética que se forja desde la actualidad; no obstante, me parece un sitio oportuno para ciertas delimitaciones y preguntas abiertas que han surgido del continuo discurrir en torno a la sensibilidad y -específicamente- en torno a la visión del arte que se ha dado en llamar -con sobrada insistencia- visual y -como recalcitrante matraca- contemporáneo.

En primera instancia, la delimitación de lo contemporáneo como noción, resulta una odisea de continuos consensos y disensos, pese a ello, habrá una urgencia por mostrar el divorcio con el pasado. Marchán Fiz comenzará el relato de la sensibilidad posmoderna de 1985,³¹⁹ como una afrenta a la terminología excedente que se presenta sobre la categorización de la actualidad, en la utilización ambigua de diversos conceptos tales como post-vanguardia, tardo-vanguardia y otros, a los que agregaremos la dificultad para tratar los objetos

³¹⁸ BAUDELAIRE Charles, “El pintor de la vida moderna”, en: *Salones y otros escritos sobre arte*, p. 361.

³¹⁹ MARCHÁN Fiz Simón, “Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna”, en: *Del arte objetual al arte del concepto*, pp. 291-342

estéticos del pasado como tradicionales, heredados, etc. -en su uso coloquial de forma peyorativa-. La intención del autor será la delimitación del término posmoderno en dos vertientes principales que evaden la posibilidad de una homogeneidad teórica y marcan, a su vez, una distancia o corte con los procedimientos, preocupaciones y estilos que caracterizaron a la modernidad como periodo histórico; la posmodernidad en Marchán Fiz -pues- será acuñada como dato cronológico de seguimiento para distinguir primero, a aquélla que reacciona y niega radicalmente a su etapa precedente y segundo, aquélla que desconstruye sin radicalismos, urgencia distintiva que -en la teoría artística- parte del teleológico manifiesto vanguardista, los potenciales proféticos que aplazan la acción momentánea y -seguramente- la fuerte influencia del advenimiento nietzscheano en el ámbito estético.

En la introducción a *La posmodernidad* de 1983, Hal Foster enuncia el cese de la modernidad como emancipación de lo representativo y tiempo de presencia, finiquito de ruptura utópica situada entre los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, a causa -concretamente- de una visión reversible. Como Marchán, distinguirá dos aperturas o intereses posmodernos, una liada nostálgicamente a los tiempos previos en negación (de pastiche), otra de crítica relectura (de resistencia). Dirá:

El posmodernismo resistente se interesa por una deconstrucción crítica de la tradición, no por un pastiche instrumental de formas pop pseudo-históricas, una crítica de los orígenes, no un retorno a éstos... tratar de cuestionar más que de explorar códigos culturales, explorarlos más que ocultar afiliaciones sociales y políticas.³²⁰

La posmodernidad pues, implicará una discontinuidad con el autoritario discurso ordenado proveído por las instancias que universalizaban a la modernidad en la representatividad visual: la unidad estética, la historia del arte, el museo, instancias que privilegiaban una supuesta visión auténtica, original e innovadora del mundo (a la usanza de la autonomía vanguardista). Para Craig Owens, el impulso posmoderno radica en el debilitamiento de las

³²⁰ FOSTER Hal, *La Posmodernidad*, p. 12.

exigencias y la exposición de la “tiranía del significante”,³²¹ o bien -en la forma deconstructiva- oponerse a la rigidez de ordenamiento semiótico significante-significado.³²²

Por su parte Frederic Jameson agregará:

Posmodernismo... no es otra palabra para la descripción de un estilo particular. Es también, al menos tal como yo lo utilizo, un concepto periodizador cuya función es la de correlacionar la emergencia de nuevos rasgos formales en la cultura, con la emergencia de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico, lo que a menudo se llama eufemísticamente modernización, sociedad post-industrial o de consumo.³²³

En su acepción, los nuevos rasgos culturales incluirán la imposibilidad de generar estilos únicos y privados, momento donde -atenuada la búsqueda peculiar- el pastiche toma forma como máscara o imitación estilística; la causa generadora de tal imposibilidad y rasgo contundente a su vez, será para Jameson, la concepción del tiempo liada a la textualidad (universo comunicativo)³²⁴ de experiencia esquizofrénica, o lo que es lo mismo, la pérdida de continuidad temporal sin coherencia secuencial; si a estilo nos referimos será -como pastiche- la manera de hacer imágenes de otras imágenes; si a teoría nos referimos -‘montaje’ en términos de Ulmer-³²⁵ a la manera de tomar préstamos materiales para un nuevo emplazamiento. Precisa Jameson dos rasgos posmodernistas: “la transferencia de la realidad en imágenes, la fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos”.³²⁶

³²¹ OWENS Craig, “El discurso de los otros”, en: *La Posmodernidad*, p. 96.

³²² Refiriéndose a Jacques Derrida, explica Ulmer: “El post-estructuralista... sustituye el signo compuesto de significante y significado... por una unidad aún más básica, el gram (*difference*)... ningún elemento puede funcionar como un signo sin referirse a otro elemento que no está presente.. el lenguaje no funciona de acuerdo con parejas o juegos (significantes / significados) sino de emparejadores o acopladores” (ULMER Gregory L, “El objeto de la poscrítica”, en: *La Posmodernidad*, p. 132–133.)

³²³ JAMESON Frederic, “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en: *La Posmodernidad*, p. 167.

³²⁴ Para Baudrillard, ya no sería posible hablar siquiera de alienación puesto que implica un santuario psicológico, la comunicación se instauraría en un conglomerado de redes y conexiones, “en el éxtasis de la comunicación, y éste éxtasis es obsceno... demasiado visible” (BAUDRILLARD Jean, “El éxtasis de la comunicación”, en: *La Posmodernidad*, p. 193)

³²⁵ Ver: ULMER Gregory L., “El objeto de la poscrítica”, en: *La Posmodernidad*, pp. 125–163.

³²⁶ JAMESON Frederic, “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en: *La posmodernidad*, p. 186. Cita utilizada en el capítulo anterior como referencia al pastiche, en búsqueda de experimentación de lo mismo sin querer remitirse realmente al pasado.

La dificultad de nomenclatura que instaura a lo posmoderno -de ser dato cronológico o periodizador- entre ellas, da pautas de complicación en la definición de lo que a contemporáneo se refiere; para Arthur C. Danto, en *Después del fin del arte* (1996), la oposición a lo moderno implicó la comprensión del término como una forma estilística de caracterización temporal que es, para él, ubicable entre 1880 y 1960; en términos de la historia del arte, ochenta años equivalente al periodo abarcado entre el fin del impresionismo, el post-impresionismo, las primeras expresiones vanguardistas y sus disoluciones con el expresionismo abstracto. Siendo congruente con su delimitación de lo moderno, para Danto, la terminología obvia de suceder en el presente no satisface la descripción del ahora del arte; sí lo moderno dice: “es un arte que permaneció bajo el imperativo estilístico del modernismo... el arte contemporáneo ha pasado a significar el concebido con una determinada estructura de producción no vista antes, creo, en toda la historia del arte”.³²⁷ Acuñar tal definición, implica la descalificación generalizada de todo aquello que se haga en el presente en utilización de procedimientos heredados, incluyendo las invenciones técnicas vanguardistas (ya catalogadas como modernas), entre ellas la fotográfica y videográfica, elaboraciones que al día de hoy constituyen gran parte de la producción instituida como visual, junto con todas las disciplinas de raigambre histórica y sus sucedáneos; lo que hace el autor, es acercarse a una concepción de lo contemporáneo, restringido por las estructuras productivas falsamente reducidas; desgraciadamente -para los seguidores de Danto- efectivamente esto es lo que ‘ha pasado a significar’ la contemporaneidad del arte, incluyendo en ello, de forma estricta y malentendida, la producción post-vanguardista como única estructura productiva posible.

En diferenciación a la posmodernidad, en donde reconoce un estilo apropiacionista y post-histórico, Danto agregará: “no hay nada parecido a un estilo contemporáneo”,³²⁸ es decir, no hay nada parecido a un imperativo en la factura del arte contemporáneo que permita su caracterización y análisis histórico, para él, arte sin referentes previos o dirección que toma

³²⁷ DANTO Arthur C. *Después del fin del arte*, p. 32–33.

³²⁸ DANTO Arthur C. *Después del fin del arte*, p. 37. Para el autor, la Historia del Arte concluye con la culminación de la reflexión artística sobre su propia esencia (principios de los años sesenta con los objetos indiscernibles de Andy Warhol), dejándole a la filosofía la labor de las definiciones; y al no haber nada históricamente obligado en los modos de realización, todo está permitido.

guía -en exclusiva- de las últimas décadas de experimentación productiva; frase que a su vez, aludirá a una irrestricta libertad donde todo está permitido; o bien, donde el imperativo o auto-imposición artística se vuelve un capricho de imposible orientación y de exclusión hacia la consecución de estilos que -en sus términos- tornarían rápidamente en manierismos retrógrados. Para Paul Virilio en *El procedimiento silencioso* (2000), la intensificación de los excesos de libertad sólo puede conducir a la insignificancia, y tal como lo explica Sixto J. Castro en *Vituperio de Orbanejas* del 2007: “Si todo tiene valor, nada tiene valor, o lo que es lo mismo, si todo está permitido, nada es valioso, pues el valor se define por elecciones que se le otorgan a unas cosas, estados, seres, etc., en detrimento de otros”³²⁹. Sí como es afirmado en *El abuso de la belleza* (2003), “todo es posible del modo que sea”³³⁰ en el discurso del arte contemporáneo, de forma aparente, absolutamente cualquier cosa podría ser arte y acabaría por situarse en la contemporaneidad, más, si su medio se vuelve lo suficientemente sorprendente para no ser confundido con alguna otra continuidad estilística, incluso cuando lo que sorprenda sea -efectivamente- una entera remisión al pasado remoto; pero cuando la libertad se entiende tan escabrosamente, el arte se dio -previamente- por negado.

En la entrevista *Los camaradas del tiempo* de 2010, Boris Groys hará una distinción entre ser contemporáneo y ser temporal -dirá-: “estar ‘con el tiempo’ no es lo mismo que estar ‘en el tiempo’”,³³¹ una implicará vivir con el ahora, la otra el vivir en el aquí y en el ahora, siguiendo a Kierkegaard, asumirá la duda o desconcierto de la afirmación del presente o el momento de vida, como el devenir de lo contemporáneo o la incertidumbre del instante, para Molinuevo, “la dificultad de ser contemporáneo del presente”.³³² Llevada al extremo, como sí -dice Bourdieu- “la pertenencia al siglo (es decir, al tiempo de la lógica económica y política) y la pertenencia al campo artístico fueran mutuamente excluyentes”,³³³ tal como explica en *El sentido social del gusto* (-1999), la contemporaneidad o presencia del presente, involucrará la pugna y sincronización con otros tiempos discordantes pasados y

³²⁹ CASTRO Sixto J. *Vituperio de Orbanejas*, p. 17.

³³⁰ DANTO Arthur C. *El abuso de la belleza*, p. 56.

³³¹ GROYS Boris, “Los camaradas del tiempo”, en: revista *La tempestad*, No. 75, Nov- Dic. 2010, pp. 83–86.

³³² MOLINUEVO José Luis, “La orientación estética”, en: *Real/Virtual*, p. 94.

³³³ BOURDIEU Pierre, *El sentido social del gusto*, p. 217.

futuros, la modificación de estructuras productivas y de gusto y sobre todo, la `diferencia´ que -finalmente- producirá el tiempo -no el tiempo biológico debemos entender, sino el tiempo de obra- explica: “Hacer época es imponer su marca, hacer reconocer (en el doble sentido) su diferencia en relación con los otros productores y, sobre todo, en relación con los más consagrados entre ellos; es hacer existir inseparablemente una nueva posición más allá de las posiciones ocupadas”.³³⁴ Es el desconcierto y la incertidumbre de lo otro quien genera la obra en acepción contemporánea.

Para Boris Groys, sin embargo, la insistente noción de `arte contemporáneo´ no será accidental, sino condicional; es decir, más allá de la diferencia, dependerá -en gran parte- de la relación arte-vida que ha marcado las últimas producciones artísticas en la forma del evento, en la urgencia de manifestar el tiempo de realidad y en la precipitación del instante. En *El complot del arte* (1997), centrado en la reapropiación posmoderna de las formas pictóricas, Jean Baudrillard expondrá su tesis de la simulación por el exceso de la realidad, diciendo: “la realidad virtual,... al hacernos entrar en la imagen, al recrear una imagen realista en tres dimensiones (agregando incluso una especie de cuarta dimensión a lo real para volverlo hiperreal), destruye la ilusión (el equivalente de esta operación en el tiempo es el tiempo real)”,³³⁵ imagen de superabundancia sin huella o consecuencias estéticas que acaba por destruir la realidad misma en el efecto de repetición, y que perdida en la desilusión de la experiencia, prescinde de la alteridad o imprevisibilidad que marcan -o deberían hacerlo- la senda de lo artístico. Lo imprescindible de la diferencia en Bourdieu, la urgencia de la imprevisibilidad en Baudrillard, que marcan su impronta -o deberían hacerlo- sobre la condición de lo mismo.

Realidad condicional -entonces- que confluye como simulacro de la catástrofe, que confunde la inestabilidad entre la realidad y su representación, entre la originalidad y su copia, entre lo residual y lo emergente, términos -estos últimos- que caracterizan el vocabulario de los juicios sobre los objetos del presente, y que delatan la espléndida terminología temporal versada en los calificativos de la innovación, la originalidad, entre

³³⁴ *Ibid.*, p. 221.

³³⁵ BAUDRILLARD Jean, *El complot del arte*, p. 16.

otras concepciones malogradas; características -aún- de la mentalidad de progresividad enunciada como moderna, que tal como se ha explicado, tiene un compromiso más técnico que artístico y más posibilitador que actuante. Aunada a ello, debemos agregar elementos extra-artísticos que han sido pasados por alto o se han tratado superficialmente en el desarrollo de las propuestas post-vanguardistas, preocupaciones tales como la colectividad, el anonimato, el funcionalismo o las incursiones político-activistas (pensemos en el situacionismo o el arte povera); elementos que rondan cerca del peligro -muy propio del conceptualismo- de que la obra sirva como parergon de alguna teoría y no al revés, la teoría como parergon de obra, situación solo prudente de mención, a partir de los recurrentes manifiestos vanguardistas y los asiduos comentarios justificadores de la post-vanguardia.

La asociación arte-vida o mejor, la indiscernibilidad entre arte y realidad -decíamos- entorpece condicionalmente la realidad en la producción contemporánea, a la inversa, -en su aspecto condicional- entorpece la comprensión del arte, para Castro:

Lo más que se puede esperar del orbanejismo es que se convierta en un acontecimiento social ordinario, de interés periodístico y, por lo mismo, efímero... en torno a 1900... el núcleo teórico del arte gravita sobre el acto del artista y ya no sobre las propiedades del objeto que éste produce, con lo que la acción de aquél se convierte en lo definitivo para el status artístico del objeto.³³⁶

Nociones de vitalidad instauradas en toda la revisión post-vanguardista establecida y, que bien podrían ser interpretadas como lo hace Marchán Fiz, en su inserción a la estética de lo prescindible y del desperdicio asociándola a la experiencia subjetiva, o bien, podrían ser descalificadas en su cualidad estética al no ser encontrado en el objeto ninguna cualidad estéticamente valiosa. Tal como lo entendemos, la reciprocidad entablada estará dada de objeto a sujeto, en su relación material y conceptual, si se prescinde de este nexo, se descalificaría el potencial estético, siguiendo a Castro: “Decir que una obra de arte (no de orbanejismo) es valiosa equivale a decir que es estéticamente valiosa”.³³⁷ Situación que marcará la posible inclusión de propiedades no necesariamente artísticas (relaciones

³³⁶ CASTRO Sixto J. *Vituperio de Orbanejas*, p. 36.

³³⁷ *Ibid.*, p. 21.

espacio-temporales, histórico-sociales, etc.), sólo y sólo sí, no fungen como sustitutos estéticos y éstos son capaces de pervivir entre cualquier otra propiedad relacional.

La mención no es arbitraria, muchos protagonistas de la post-vanguardia han renunciado de viva voz a toda relación estética y es justo ella, de quien pugnan su autonomía; el desmerito en el que se ha subsumido a la disciplina consistirá, primero, en esa transición del interés por el objeto al interés por los procedimientos y conceptos que rondan la tarea, en su segunda faceta atribuible a la normal sinonimia establecida entre belleza y estética, sin dejar -ambiguamente- de situar las pretensiones en otros tipos de categorías con sus respectivos correlatos subjetivos, que -muchas veces- reposaran en la simple actitud del productor o del espectador. Es decir, prioridad del objeto -ocasional- que no comportara grandes rasgos característicos o particulares, a los que se les complica el compartir cualquier tipo de cualidad inherente y frente a los que habría de plantearse si vale la pena su contemplación, o será prudente considerarlos simplemente como intelectuales o reivindicativos para las causas filosóficas, sociológicas, políticas, etc. El repudio a la belleza, llevará incluso a que autores como Paul Virilio³³⁸ externen calificativos de brutal, despiadado, tortuoso y abyecto para los objetos expuestos, y de tortura expectante, voyerismo terrorista o percepción a sangre fría para los efectos de la contemplación.

Los juicios estéticos sobre el arte, son susceptibles a provenir de muy diferentes fuentes e interpretaciones, ya dice Wittgenstein: “Ustedes podrían pensar que la estética es una ciencia que nos dice qué es bello: esto es demasiado ridículo casi hasta para decirlo”;³³⁹ no obstante, el carecer de ellos o tender hacia la reflexión de la sospecha artística por asiduos procedimientos des-creativos o justificaciones intencionalistas, inhibirán -según lo dicho- cualquier matización de tipo artística. Para Castro:

Si el arte se reduce a concepto...acaba mostrando un desdén total por lo sensible... si se reduce a expresión, una lágrima puede acabar con todo el arte del mundo... si se limita a provocar sentimientos en el público, eso lo hace mejor un accidente o un atentado. En definitiva, todas las grandes obras de arte suponen fundamentalmente logros formales, que

³³⁸ Ver: VIRILIO Paul, “Un arte despiadado”, en *El procedimiento silencioso*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

³³⁹ WITTGENSTEIN Ludwig, *Lecciones y conversaciones sobre estética*, p. 76.

son, precisamente lo que de las obras de arte trasciende el espacio. De ahí el carácter efímero del hechizo de los orbanejas constitutivamente informe.³⁴⁰

Agreguemos... de ahí que ciertas transferencias de valoración no sean insignificantes, que asimilar realidades no sea garantía de delimitación o que, peligrosamente, aun cuando la visión no se aproxime al ideal de lo artístico, ésta quede como elemento prescindible.

Las razones que expone Foster para que la pretensión artística busque la emancipación estética corresponden -dentro de lo expuesto- a una supuesta universalidad del gusto que pretendió ser alcanzada en la modernidad, junto con ciertos sistemas ordenadores de valoración representados en su historial museístico; no obstante, el término anti-estética -señala- “es una posición cultural sobre el presente [que pregunta si...] ¿son todavía validas las categorías proporcionadas por la estética?”;³⁴¹ es decir, si las valoraciones tradicionalmente entabladas (lo bello y lo sublime principalmente) siguen representando las cualidades objetivo-subjetivas de las obras del presente. Por otra parte, anti-estética que de manera local, “señala una práctica de naturaleza disciplinaria cruzada, que es sensible a las formas culturales engranadas en una política (por ejemplo, el arte feminista) o arraigadas en un ámbito local, es decir, formas que niegan la idea de un dominio estético privilegiado”.³⁴² O que bien, tal como dijimos, se interesan por la función, la colectividad y el activismo, en riesgosa cualidad supletoria de lo artístico-estético, por las políticas del saber y el saber politizado.

Reiterando lo dicho a lo extenso del discurso, es la creatividad -como proceso- quien permite las remisiones al germen de la obra, es ella el tiempo de actividad consumada por modulaciones y la potencia de actualidad; lo que se ha presentado como acto de destrucción sin más acogido en el término de descreación, es la minimización del proceso creativo, en la disminución de alguna de sus áreas conformantes: querer, saber y poder, o bien, la exclusividad a alguna de ellas en detrimento de las otras. Para Castro, no es el arte ni la estética quien ha mermado sus postulados, es de la creatividad de lo que se ha prescindido

³⁴⁰ CASTRO Sixto J. *Vituperio de Orbanejas*, p. 128.

³⁴¹ FOSTER Hal, *La posmodernidad*, p. 17.

³⁴² *Ibid.*

en las últimas décadas, a través de forzadas reproducciones sobre lo que el arte debería de ser. No obstante -dice- “bajo el epígrafe de orbanejismo (post-arte) no cae, por supuesto, todo el arte contemporáneo, sino sólo una parte de lo que habitualmente se considera como tal”,³⁴³ para el autor, distinción esencial que implica la nueva comprensión del arte como término eminentemente evaluativo, por lo menos en la última parte de su desarrollo, ya que tal como es asumido “alguien puede ser músico sin ser artista”³⁴⁴... o alguien puede ser un constructor plástico-visual sin serlo tampoco.

De lo dicho hasta aquí, en primera restricción categórica aparece ese esperado desconcierto sobre la noción de lo contemporáneo, abarcando en ella, el matiz teórico estilístico de la posmodernidad como exclusivo dato señalizador de tiempo, donde la única característica evidente parece ser, la operación de imperativo deslinde con el pasado histórico aún en reversión crítica y el discurrir en tiempo presente, pero un tiempo presente que se acota a sí mismo (desde la factura) como imposibilitado para innovar o crear estilos privados y sólo impulsado por una libertad irrestricta sobre el poder de la imagen. En segundo orden, se harán evidentes ciertos rasgos condicionales para las prácticas simbólicas, inicialmente la indiscernibilidad entre el arte y la realidad; esto es, la adhesión a los saberes politizados y reivindicaciones teóricas, junto con el rehuir al ámbito estético por su asociación con los homogeneizados juicios del gusto moderno y el apego a propiedades extra-artísticas que luchan por su sustitución disciplinaria en el orden analítico-expresivo. Por último, comenzará a perfilarse la evasión de los procesos creativos como cimiento de germen autoral y la asidua participación de estructuras productivas vinculadas -de forma exclusiva- a los recursos técnicos de novedosa existencia, junto con un acogimiento evaluativo sobre lo que al territorio del arte compete, debido a la expandida estetización general de los objetos ordinarios del mundo, en cuantiosa superación -sólo numérica por supuesto- de las obras artísticas.

Desde la práctica de pretensión artística, después de las propuestas de estilismo posmoderno o de teórica citación de los años ochenta, que vieron el renacer de la pintura

³⁴³ CASTRO Sixto J. *Vituperio de Orbanejas*, p. 15

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 191.

como disciplina fortalecida de las artes visuales en interés al proscrito potencial narrativo de la imagen y de la fotografía de equivalencia documental, hemos de remitirnos a la realidad operativa de las construcciones emergentes, lugar donde los efectos de orden conceptual adoptan nuevas comodidades extraviando y dispersando la mirada. En este orden de cosas, la materia queda subyugada -otra vez- al discurso, pero a un discurso que, en los años noventa, se disipa a otras áreas del conocimiento, pretendiendo abandonar el ensimismamiento y socializarse con las preocupaciones colectivas de minorías y con la degradación corporal, frente a la indignación de temáticas como las libertades sexuales, el sida, los daños psíquicos y el declive del bienestar social, expresada fuertemente por el performance y por la experimentación tecnológica -sobre todo a través de la proyección de imágenes y sonidos de tipo quiméricos- para estimular el sistema nervioso y fomentar intensidades psicológicas en el espectador. Remitámonos a Orlan quien pretende modelar su identidad con terapia psicoanalista y cirugías plásticas que son transmitidas en observación pública, muchas de sus transformaciones incluirán pequeñas fracciones del historial artístico que han sido asumidas como bellas (la boca de la Gioconda, el mentón de la Venus de Boticelli, bajo el entendido dice Guasch: “la suma de las partes bellas...”³⁴⁵) *Omnipresencia* es un ejemplo de ello.

Pensemos en *Una esquina de caramelos y bombones* del cubano homosexual Félix González-Torres, quien apila -con dulces para ser tomados- la equivalencia de su peso y el de su pareja sexual aligerado por el sida, bajo la pretensión de que sean tomados y comidos sin rechazo alguno; ejemplifiquemos con los personajes marginales y desahuciados fotografiados por Nan Goldin; con la pintura *¿Cómo, te gusto ahora?*, donde David Hammons se vale de la foto de candidatura de Jesse Jackson para retratarlo como blanco; pensemos en *Vanitas. Vestido de carne para una alvina anoréxica*, donde la feminista Jana Stebak viste una blusa confeccionada con piel animal y vellosidades de apariencia masculina o, en oposición, en la reivindicación de la hombría potenciada en transición de cyborg, con Sterlac y las prótesis de ampliación corporal que se tele-presentan, remitámonos a *La tercera mano*. Mucha de la producción de los años noventa se ha

³⁴⁵ GUASCH Anna María, *El arte último del siglo XX*, p. 113. Ver: <http://www.orlan.net/>

manifestado en esta analogía social y normalmente tiende a acompañarse, para su complemento, del discurso que explica su proceder, desde la bandera norteamericana que acompaña a la pintura de Hammons, las transmisiones a tiempo real de las operaciones de Orlan o las demostraciones de Sterlac y los textos reivindicativos configurados para las fotografías de Goldin, la instalación de González-Torres o los foto-textos de Jana Stebak.

De entre los elementos mencionados, gran parte de las pretensiones artísticas ya no propondrán el activismo efervescente de los sesenta, pero de forma un poco más pasiva, si tomarán actitud de denuncia y demanda ciudadana en torno a la identidad de vida. Hilemos lo dicho y lo venidero con un precedente importante, en torno a los años setenta, Ana Mendieta, oriunda cubana posteriormente nacionalizada estadounidense, dedicó gran parte de su producción a reivindicar los símbolos que la investían, principalmente a través de la afamada serie *Siluetas*, en ella -explorando con los elementos corporales y naturales- se daba a la tarea de mostrar los contornos de su figura normalmente lacerada por la historia que exhibía: mujer, de origen latino, que por conflictos político-económicos fue -en su abandonada infancia- trasladada a EUA por la “Operación Peter Pan”, y cuyo violento nuevo contexto le llevo a tematizar con la violación y el sacrificio, mucho de ello realizado en emplazamientos rituales mexicanos y sudamericanos. Práctica, hemos de reiterarlo, mostrada -en mayoría- por performance y trabajos de tierra, foto y video-documentación acompañada siempre por la tétrica biografía de Mendieta, biografía aumentada después de su muerte, a los 36 años, cuando comienza a especularse sobre un posible suicidio al aventarse de un alto edificio o efecto de la violencia conyugal que la aventó al vacío. Reunamos como ejercicio simple las herramientas de parergon: mujer, huérfana, cubana, inmigrante, joven, quizá suicida, quizá asesinada y atenta al tercer mundo.

Por otra parte, liada a la apertura del saber inmediato a los contenidos provenientes de todas partes, la hibridación entre lo local y lo global relacionada con los discursos poscoloniales, cobra fuerza inaudita, en muchos casos, a través de formas primitivistas distribuidas por múltiples canales, el mexicano Gabriel Orozco es un ejemplo cabal de ello. Los multiculturalismos de globalización, insisten plenamente, dice Nelly Richard “más en la

politización de los contenidos que en la auto-reflexividad crítica de la forma”,³⁴⁶ Para la autora “El centro se auto asigna el privilegio de la identidad (la universalidad del arte) mientras le reserva a la periferia el uso estereotipado de la diferencia como simple ilustración de contexto, destinada a exotizar o folclorizar la imagen del otro”.³⁴⁷ El centro - vamos- teoriza el arte, mientras la periferia queda reducida a documento y testimonio. Acentuado en contexto latinoamericano tal como afirma, pareciera que se deben producir más análisis culturales de otredad y evidencia posicional periférica, que objetos artísticos; más contexto de `diversidad´ que arte y lenguaje estético. Ahora bien, si políticamente esto tiene un efecto reivindicativo ante antiguas discriminaciones, somete al arte a una agravada pugna entre la pertenencia y la representación que se hace de ella; o bien, instaura al arte en el sendero de la intervención cultural, más que al reclamo de la especificidad de su propio campo diferencial, otra vez no una construcción estética, sino un relato de condición de vida.

En términos de interdisciplinariedad, dos propiedades serán exaltadas sobremanera en las producciones contemporáneas, una de ellas será el trabajo de campo casi etnográfico, apropiándose del carácter investigador para la producción y sobre todo para la fase de proyección en la pretensión artística (pensemos en los comentados diarios de trabajo y croquis del mismo Orozco o de Damien Hirst, libretas de planeación, logros y fracasos); otra de ellas, estará aliada al impulso de archivar, a hacer del arte una prioridad archivística, una búsqueda nómada de la extravagancia en los lugares (la *Casa burbuja* de Tacita Dean, con precedentes en el *Land-art*, pensemos en Richard Long y sus caminatas para marcar el territorio pisado como en *Una línea hecha por caminar* de 1967); así, pareciera que el nuevo pretendiente de las artes, se vuelve un trabajador de escritorio o un viajante ligero. En cualquiera de las dos vías la consideración a la metodología o desarrollo procedimental se explora regularmente, y en cualquiera de las dos -también- el condicionamiento del sitio -sea fijo o móvil- tiene suma importancia. Si bien se ha relacionado al arte con el archivo desde la modernidad, esto no ha sido una iniciativa de producción sino de apego a la

³⁴⁶ RICHARD Nelly, “El régimen crítico estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”, en: *Real/Virtual*, p. 115.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 118.

distribución y al consumo, sobre todo por la instancia que lo ha caracterizado: el museo, tal como afirma Douglas Crimp³⁴⁸ -en analogía con el mausoleo- por su facultad ordenadora de reunir los hechos; tal como afirma José Luis Brea -en su apartamiento ritual- por su atribución de funciones clasificatorias para recuperar el tiempo histórico.³⁴⁹

No nos sorprendamos con ello, ya en 1984, Jean-Francois Lyotard, describía como parte de *La Condición postmoderna*, los problemas relacionados con la memorización y los refugios proveídos por las transformaciones tecnológicas para el acercamiento a los bancos de datos. Enuncia Lyotard: “el saber se encuentra o se encontrará afectado en dos principales funciones: la investigación y la trasmisión de conocimientos”,³⁵⁰ según lo dicho, por el trabajo de campo y el archivo; para el autor, el motivo de ello no será tanto que el saber condicione a la producción, sino que el saber mismo se convierta en la finalidad de la producción, pero un saber disfrazado que se orienta hacia el incremento del poderío técnico; ahora bien, dentro del ámbito artístico, el regocijo en el proceder técnico, la experimentación y el imperativo innovador característico del siglo XX, acabaron por emparentar el “arte” al saber de legitimidad tecno-científica; es decir, a la preeminencia de la investigación (proyecto operativo), la reconstrucción (pastiche), la búsqueda descontrolada de la originalidad técnica suscrita a una tendencia que se delimita por el medio que usa (arte conceptual, arte de la tierra), con ello la desafortunada potencia del recurso que lo enviste o el discurso del dominio sobre la herramienta (fotografía digital, videoarte); o bien, al agregado disciplinario político-activista que se vanagloria en mostrar (arte feminista, arte chicano, arte homosexual). Para Castro, elementos reunidos en la novedad de característica moderna, que se instaura como patente de invención en la motivación de la conducción experimental -nuevamente- el autor como investigador y la obra prescindible que deja sitio al parergon, a la futura transmisión de conocimientos sin

³⁴⁸ Ver: CRIMP Douglas, “Sobre las ruinas del museo”, en: *La posmodernidad*, Pp. 75 – 91.

³⁴⁹ Ver: BREA José Luis, “Museo_RAM: el museo como operador de conectividad”, en: *Real/Virtual*, pp. 175 – 193 y, BREA José Luis, *Las tres eras de la imagen*, Akal. El autor le llamara ‘museo-RAM’ a una variación de relación archivística de la instancia, dice: Condición RAM del museo: no tanto orientada a la recuperabilidad de lo idéntico, como al aumento de las capacidades de procesamiento y conectividad, a las capacidades de gestionar las memorias para hacer advenir a su través lo desconocido, aquello que está aún y siempre por llegar”. (BREA, *Museo_RAM*, p. 184).

³⁵⁰ LYOTARD Jean-Francois, *La Condición Postmoderna*, p. 14.

objeto a conocer, al discurso sometido al poder y al especializado saber que se contrapone a la ignorancia del observador de a pie.

Atendamos al pasaje de *Entre el retorno de lo real y la inmersión en lo virtual* de 2004, donde Marchán Fiz expone lo dicho:

Desde el documentalismo etnográfico el artista, tanto mejor si se trata del colonizado o del marginado en el mundo colonizador, se transforma, en sintonía con las nivelaciones multidisciplinares que promueven los Estudios Culturales, en un etnógrafo que ausculta y somete a su mirada crítica las formas de vida y las culturas marginales. De alguna manera la propia antropología, ensalzada como ciencia de la alteridad poscolonial, deviene en auxilio de unas prácticas artísticas que con frecuencia derivan a un documentalismo de carácter etnográfico o social, mientras al artista se le confía la aburrida tarea del archivista, si es que no del encuestador³⁵¹

Práctica -hemos de entender- suscrita a la lógica de los ejemplos que se conforma con erigir sólo hechos y fenómenos; para muestra quedémonos con el ejemplo expuesto por Danto en la última parte de *Después del fin del arte*,³⁵² sobre *La pintura más buscada* de Komar y Melamid, consistente en la aplicación de encuestas en diferentes países del mundo para lograr -en cada espacio- la pintura que el público deseaba, hecho esto, la pareja sacaba sus propias conclusiones y ejecutaba la acción pictórica en cada uno de los sitios preestablecidos, al hacerlo, las pinturas carecía de todo valor cediendo exclusiva importancia al acto social performático y a los resultados teóricos de la hazaña.

La promoción de los Estudios -en este caso- Visuales, a los que aludirá Marchán Fiz para sustentar las prácticas documentales, acogen, en la práctica productiva, los intereses de las diferencias culturales (raza, género, clase social, creencias...) como condicionantes culturales que connotan el ver en relación a los vínculos de poder, dominación y vigilancia. Para dichos Estudios, el objetivo es desarrollar un campo analítico interdisciplinar y transdisciplinar que se enfoque en producciones determinadas, partiendo de la impureza sensorial en la captación de la realidad; es decir, de la mezcla de todos o varios de los

³⁵¹ MARCHÁN Fiz Simón, "Entre el retorno de lo real y la inmersión en lo virtual", en: *Real / Virtual*, p. 39.

³⁵² Ver: DANTO Arthur C. *Después del fin del arte*, Paidós, Buenos Aires, 2009.

sentidos para la comprensión de la cultura visual, misma que, involucrada en los efectos globalizadores, se ampliará considerablemente limitando el sector del arte a una mínima parte del conglomerado de representaciones visuales existentes. Los Estudios Visuales, por último, serán asumidos como una disciplina en búsqueda metodológica (con intención de instauración epistemológica) que quiere diferenciarse de la Historia del arte en general y las historias especializadas y particularizadas de las diferentes áreas disciplinares (Pintura, Fotografía, Cine).³⁵³ Cuando a la cultura visual así acotada y entendida, se integra la revisión de los estudios poscoloniales, se particulariza con formas en su diversificación, pretendiendo contraponerse a los puntos ciegos creados por las prácticas centralizadas que asumían espacios de privilegio para la producción del arte.

Así, la investigación y el archivo a las que se someten las prácticas simbólicas parten de una noción de cultura que enviste la forma del expediente administrado, abarcando de un solo tirón todo lo que amalgama la espesa capa de los variados recursos visuales en su reforzado contexto vital (elementos mediáticos con simulación de realidad), haciendo sucumbir -de hecho- algunas importantes porciones de la producción misma en su envolvente ritual y propagando mayor ambigüedad en los rasgos de la diferencia, la imprevisibilidad y la creación efectivamente periférica. Por otra parte, al ser un sometimiento pareciera asumir exclusivamente condicionantes sociales específicas versadas en la multiculturalidad explicada, como si (en la práctica), en lugar de evitar la renuncia de lo propio por búsqueda de pluralidad, se hiciera patente la banalización del exotismo; como si hablar de cruce, trayecto o tránsito hiciera alusión exclusiva a las fronteras políticas y hablar de representación, comprendiera solamente la representación de vida; de esta forma, se esperan de la mexicana Teresa Margolles, exhibiciones sobre el *Ajuste de cuentas*, o los *Narcomensajes*, cuyo título de exposición corresponderá a un esperado *¿de qué otra cosa podríamos hablar?*; y de esta forma también, el público se convierte en investigador y analista cultural con necesaria recreación situacional.

³⁵³ Ver: BREA José Luis, *Estudios Visuales*, Akal, Madrid, 2005.

Notemos que si desde los años sesenta había un empeño por criticar la especificidad del medio vanguardista, el ensimismamiento enunciado por Rubert de Ventós³⁵⁴ (pintar pictóricamente, grabar gráficamente, esculpir escultóricamente, etc.), y el rescate de la asidua participación temporal; en las propuestas contemporáneas -por lo menos de consenso, de *mainstream*- habrá una asimilación particular de la experiencia temporal y una búsqueda reflexiva de la espacialidad, aun en procesos no tan evidentemente espaciales. La imagen fílmica, definida así por José Luis Brea, incluyendo la fotográfica y cinematográfica en ella, comprenderá -según dice- “la promesa de impermanencia y pasajerialidad”³⁵⁵ que propicia el ojo técnico, ésta imagen-tiempo dejará de estar inscrita a un soporte material para devenir diferente en el despliegue de la duración, o se situará temporizada entre la captura y proyección de la velocidad mecánica. Como práctica instrumental, utilizará la reproductibilidad como rasgo técnico en apropiación de cierta identidad testimonial; y, debido a su fluida y volátil condición, de carácter repetible, jugará con la dispersión y la distracción de la mirada. Por ello, Brea le concede cierta capacidad de micro-recuerdo, dice: “llamémosle a ésta, memoria REM -de rápido movimiento del ojo- memoria de resonancia breve, de reposición atenuada de cada impresión anterior”.³⁵⁶ Imagen fílmica, pues, que si ha de tener un sitio en el espacio, será predominantemente el de su lugar en el tiempo.

El caso del videoarte que comenzó, como la fotografía, siendo documento de lo ya acaecido, acabará fraguándose, como la otra, una ruta que opera directamente sobre el medio, evidentemente -en este caso- la frontera de la técnica se situará entre el cine y la televisión y poco dejará de lado a su objeto corporal y práctica de vigilancia, muchas veces desde vertientes documentales; ahora bien, ya que su recurso explícito se concentra en el tiempo (caso del *blucle* con intervalos alineados y repetidos exhaustivamente o de las ‘piezas de duración’ con enfoques prolongados que se ralentizan, como *Halcion sleep* de

³⁵⁴ Ver: RUBERT DE VENTÓS Xavier, *El arte ensimismado*, Anagrama, Barcelona, 1997. El ensimismamiento enunciado por el autor, compete entre otras cosas, a la fidelidad de las propiedades materiales que expresa una disciplina sobre sí misma en autonomía cósmica al resto de disciplinas. Definirá cuatro alienaciones vanguardistas: del significado figurativo, del simbólico o evocativo, del decorativo y de lo metafísico.

³⁵⁵ BREA José Luis, *Las tres eras de la imagen*, p. 39.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 42.

Rodney Graham basado en el previo *Sleep* de Warhol), podría no evadir una nueva materialidad de imágenes móviles y luz; sin embargo, de forma rápida, se ampliará al sector de la video-instalación transitable; es decir, en escenificaciones enteras que se componen de múltiples proyecciones en interacción directa con el espacio al que están suscritas, para que el espectador deambule por el espacio y tome la decisión sobre su tiempo de tránsito o interactúe con la reliquia del plató, caso del *Bossy Burger* o *Painter* de Paul McCarthy; o que logre empequeñecerse infantilmente sentado sobre grandes butacas de cine, caso de Pipilotti Rist en *Ever is Over all*.

En dinámicas similares, la fotografía se aliara -en muchos casos- con la intervención espacial, el precedente post-vanguardista de Victor Burgin (*Photopath*, 1969) da clara muestra de ello, la toma fracciona las coyunturas de la duela y desaparece montada sobre ella; de forma similar, la alteración espacial de Daniela Friebe será una cortina (quizá de baño) en apertura espacial sobre mitad del muro (*Cortina*, 2009); ambos, recreando la interacción de la imagen en intertextualidad; la instalación -vamos- tendrá una participación importante en las prácticas contemporáneas, y ya no sólo desde la configuración de simiente escultórica, ya en el último capítulo se han planteado algunos ejemplos en pureza de instalación, sea con modelados que intervienen el espacio, sea -incluso- con volúmenes disecados o bien, con objetos ya hechos en nuevas configuraciones, pensemos en el *Cosmic thing* de Damián Ortega, quien suspenderá del techo un VW Sedán completamente fraccionado por cada una de sus partes rígidas (de chasis a carrocería), simulando la gráfica en explosión de los manuales mecánicos. La instalación -tal como lo vemos- será explorada desde la hibridación con otras disciplinas artísticas, (foto y video según se ha dicho, entre otras), debido a la restricción de sitio que pugna por la identidad del espacio y -hemos dicho- es justo la identidad del espacio, un sitio de reflexión peculiar en la práctica simbólica contemporánea.

Más allá de la interacción física con el espacio circundante, acerquémonos a otra práctica que imprime ambigüedad a su relación espacial y, a la que además, se le puede atribuir un modo propiamente inmaterial y simplemente cognitivo. Domenico Quaranta, en el artículo *El arte de los ciberdanos* de 2010, se empeña por evidenciar el hecho de que el *net art* no

es una práctica disciplinaria que se defina por el medio que utiliza, tal como lo hace -en su momento- el arte de la tierra o el performance, será en cambio un sitio... un espacio, dice: “*Internet* no es un medio, es un lugar. Así, el término *net art* no describe un medio sino una ciudadanía. Se asemeja más a arte estadounidense que a videoarte”.³⁵⁷ Elena Oliveras, por su parte, verá tanta fascinación del medio en las construcciones producidas para la red (normalmente caracterizadas como obra en proceso de configuración programática con resultados aleatorios) que seguirá insistiendo en su uso medial; no obstante, encontrará en ellas nuevas formas de materialidad (flujo de información y luz), condicionadas por una presencia situacional y posicional necesaria: “la *veduta* virtual, la ventana de escritorio”,³⁵⁸ condición -ha de entenderse- sobre la que el receptor tiene cierta agencia decisiva de elección en torno al momento y lugar de visión.

La condicionante situacional del productor lo define como sujeto sedentario disperso, que logra desplazarse haciendo de su cuerpo una prolongación de la realidad expandida (por la computadora), convirtiéndose en un delimitador programático y usuario de la acción que acoge -a veces interactiva- para la acumulación del archivo (remitámonos al recuento de la censura propuesto por Antoni Muntadas, *La sala de archivos*).³⁵⁹ La acción *net art* incluirá una experiencia temporal de actualidad al estar siempre presente y dispuesta a la consulta, pero jamás dejará de privilegiar el medio maquinal que la enviste -según Oliveras-, si el productor se sitúa ante la ventana, el espectador procederá de maneras similares siendo -aún en la interactividad- un indiscernible partícipe del proyecto sedentario-móvil a domicilio (usuario), definiendo al producto -por último- como flujo de la información o informática de variable procedencia; desde ésta perspectiva, la red será una especie de no-lugar que se territorializa; la localización -vamos- quedará convertida en una pertenencia del sujeto sobre el espacio y ésta será una búsqueda constante del afán artístico en la primera década del siglo XXI.

³⁵⁷ QUARANTA Domenico, *El arte de los ciberdanos*, p. 74

³⁵⁸ OLIVARES Elena, “Arte desde la pantalla: la imagen de síntesis del NET ART”, en: *Real/Virtual*, p. 199.

³⁵⁹ Ver: <http://thefileroom.org/>

A ésta imagen, llamada imagen electrónica por José Luis Brea, le será asignada la transitoriedad de lo efímero por excelencia en su cualidad fantasmática de `(des) aparición´; su productibilidad ya no re-producida es infinita e innumerable, ya que su pulsión se concentra justamente en ella, en el trabajo colectivo o tarea que constantemente se retroalimenta en la red. Como se desliza en una forma de comunicación interactiva, la memoria -propiamente- no le compete, sino la maquinación o inteligencia artificial, de allí que Brea defina su capacidad como memoria de trabajo RAM -explicada previamente para el museo, como aquella que gestiona lo que viene más que almacenar su contenido preexistente-. Ahora bien, la imagen electrónica, a pesar de depender de un intermediario físico, no tendrá una determinación espacial o ubicación concreta para recibir la información en y desde un lugar prefigurado -llámesele museo o cine-; y, ese no-lugar que se territorializa será entendido por Brea como “un diseño de espacialidades... un anti-espacio”,³⁶⁰ un modelo topológico de estructuras funcionales tipificadas por la red; ahora bien, si el término de ciudadanía se le ha imputado, no será dice: “como realización ya dada y cumplida,... sino como puro horizonte de programa con capacidad de orientar nuevas prácticas”,³⁶¹ esto es, sin especificidad de lugar privilegiado, pero con cierta sujeción artificial.

Entre los elementos característicos que han comenzado a rescatarse en este apartado, hemos visto preocupaciones en torno a las condiciones o estilos de vida ligadas a la identidad, identidad en muchos casos liada al contexto de origen o al contexto receptor, liadas también -por la profusión técnica- al medio o al sitio sobre el que se instaura, se ha hablado de localización y entorno, de especificidad y de sitio, de procesos -incluso- antropológicos o etnográficos, de campo y emplazamiento, tratemos por último, de centrarnos en condiciones de ámbito espacial, de la que dirá Nelson Brissac: “la experiencia fenomenológica del sujeto individual ya no coincide con el lugar donde se produce. Tales coordenadas estructurales ya no son accesibles para la experiencia inmediata de lo

³⁶⁰ BREA José Luis, *Las tres eras de la imagen*, p. 111.

³⁶¹ *Ibid.*

vivido”³⁶² dice más adelante: “Presupone una relación del observador con la obra que lo moviliza y le lleva a aprehender un campo más amplio, conformado por la articulación de la obra con el entorno”.³⁶³ Para el autor, los procesos perceptivos, comienzan a relacionarse en ámbitos más complejos que la mera visión o la experiencia de contacto corporal, de allí que los denomine de ‘enfoque anti-fenomenológico’; de allí, también, que conciba una relación del espacio real y virtual como ‘lo desmesuradamente grande’ en condición de inaprensibilidad y urgente intervención.

Aun si la localización del sujeto en el espacio ya no se asume en delimitación específica y continua, por las dimensiones agrandadas de la experiencia espacial -tal como asume Brissac- y la vasta ambigüedad perceptual, los datos asumidos no dañarán cierta comprensión o conciencia de arraigo (elemento que confiere valor a las reflexiones de identidad a través de los multiculturalismos), motivo que fomentará un amplio acercamiento a la intervención también agrandada de la amplitud y no, necesariamente, haciendo hincapié en el objeto producido (floreamiento del contexto, instalación, emplazamientos y campos de intertextualidad). Ahora bien, así como en el capítulo primero se hizo patente una transformación de lo representativo a lo que se presenta, en el capítulo segundo y tercero comenzará a intuirse un nuevo acercamiento a la representación, de lo posible -quizá- de la vida o del arte mismo, mientras que en éste epílogo, comienza a perfilarse una circunstancia más de tele-presencia, regresémos a lo acotado sobre Sterlac, Orlan, el *net-art*, etc., mención que nos introduciría en nuevas discusiones competentes sólo para un estudio mayor, no obstante, mención que nos acerca a la región de los espacios infinitos y comunicables de la vastedad espacial, mención también, que comprende la propagación de técnicas y recursos híbridos para acotar la visión.

Por su parte y con motivo de cierre para la continua exposición práctica, observemos dentro del ámbito pictórico, de ardua tradición espacial, a veces táctil-óptica (tal como la ha definido Gilles Deleuze) que, aún desde la exploración del plano, aboga por su propia

³⁶² BRISSAC Nelson, “Real/Virtual: Redefiniciones ante las nuevas configuraciones espaciales y sociales”, en: *Real/Virtual*, p. 108.

³⁶³ *Ibid.*

reflexión de la desmesura espacial y no sólo recurriendo a superficies volumétricas, formatos agrandados y miniaturizados o al acoplamiento de sitio, delimitemos en términos deleuzeanos, ya no el sistema trazo/mancha de connotación manual, sino el sistema línea/color de connotación visual, el primero, definido por la variedad planimétrica que observa la lisura del fondo desde un tratamiento diferente al dado por la tradición, pensemos en el sinnúmero de cuadros de Lucian Freud, donde la poses a ojos cerrados o personajes durmientes sugieren el efecto de profundidad, remitámonos a los luminosos trípticos de Francis Bacon que exploran las fracciones divididas del mismo estadio, pensemos en el habitar intimista siempre roto de Eric Fischl, o en los objetos incrustados de Antoni Tàpies; pensemos ahora en esa connotación visual, que se alía a un código digital, remitámonos a la retícula virtual de Chuck Close de amplísima foto-realidad y al uso expandido de la paleta digital, remitámonos por último, a las determinaciones de elecciones pictóricas que incursionan en las sujeciones del contexto tecnológico.

Al ilustrar el estado de cosas de la contemporaneidad simbólica, hemos de hacer la diferenciación de la imagen -que ya se ha venido acotando- propuesta por José Luis Brea, que si bien acude a una linealidad evolutiva que no nos convence, ya que da pauta exclusiva a modificación productiva y perceptiva por aplicaciones tecnológicas en descalificación de toda remisión heredada, si plantea una revisión juiciosa sobre las instancias de lo posible que se han venido acogiendo desde el inicio. En principio ubica a la imagen-materia de origen onto-teológico, aquélla que se encarna en el objeto-soporte en consigna de recuperación y que retiene el tiempo sin transcurrir por la experiencia espacial, es decir, imágenes que se ven contantemente, dice:

La imagen-materia es de naturaleza mnemónica... recuperativa, que tiene la capacidad de reposición,... operando como memoria de archivo, como memoria ROM, tiene que ejercer una resistencia al pasaje del tiempo. Inscrita indisolublemente en la materia misma - producida en ella, siendo inseparable de ella-, adquiere de esa propia inscripción incrustada sus caracteres de permanencia y fijación, de perdurabilidad... producida, además manualmente... como singularidad uniuísima... es promesa de radical individuación.³⁶⁴

³⁶⁴ BREA José Luis, *La tres eras de la imagen*, p. 122.

Imagen-materia que sustentará, en sus términos, el predominio simbólico de lo pictórico, gráfico y escultórico en la primera era de la imagen, en designación a exclusivo tiempo pasado.

De la segunda era, definida por la imagen fílmica, de reproductibilidad y reapropiación histórica e identitaria, dirá:

La imagen ya no se incrusta en materia, sino que flota sobre ella en capa interpuesta... la percepción de la diferencia, del cambio -pero en un contexto de repetición- testimonio de impermanencia, de instantaneidad, de pasar de lo que es, en el curso de la duración... memoria REM... de lo mismo que difiere.³⁶⁵

Imagen que está en el horizonte del discurrir y el montaje, que de forma sutil recuerda y olvida o mejor, que se vacía y llena constantemente en la diversidad de la duración; imagen, pues, de segunda era en exclusión de lo estático pasado y de lo simultáneo por venir. Para la tercera era, la imagen electrónica será la referencia, esa que deja de lado las pretensiones de memoria y la situación del arte, dice:

Por la dificultad de habitar un escenario histórico... forma parte sin distancia del paisaje mismo de nuestro mundo cotidiano... ni promesa de nuestra condición identitaria... ella es tarea y proceso, trabajo inmaterial... separado de cualquier exigencia de ubicación o incrustación de objeto... es postidentitario, acaso poscolonial o, ciertamente, postilustrado... es política del saber.³⁶⁶

Y como política del saber instrumentalizado -agreguemos- acción que se incorpora mejor que ninguna otra, a las demandas de la programación y analítica contemporánea.

Esta última, potencia simbólica que muestra el ampliado hemisferio de la ambigua cultura visual contemporánea, no sólo en cuantificación productiva, sino y sobre todo, en analogía de producción con recursos de actualidad, forjados al infinito en la retroalimentación comunicativa de sus usuarios. No significando esto, que el predominio de alguna herramienta disciplinaria dentro de las prácticas simbólicas, aún delimitadas por eras,

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 124

³⁶⁶ *Ibid.*, pp. 125–126.

definan las propiedades del arte o -en oposición- acaben por negarlo en pretendida defensa a la abundancia de la expansión visual acogida por el presente; si es verdad que las prácticas electrónicas conforman el grueso de la producción visual, esto no significará que ninguna otra práctica pueda ser hecha periféricamente, o bien, que el arte acabe por caracterizarse en la vaguedad de lo instrumental; así mismo, si no es el uso del medio el que define o acoge producto alguno en territorios artísticos, tampoco será el territorio mismo, quien descalifique el acogimiento de obra hecha por medio cualquiera para ser acogida en su especificidad. Por complejo que parezca -remitiéndonos a las teorías de estudios visuales-, aun cuando no es la separación su propósito, tal como asume Brea: “no se trata de negar la existencia del arte... esa constelación es nada más que una parte del más amplio conjunto que define y al que se extiende la contemporánea cultura visual”,³⁶⁷ evidentemente a la inversa, no se trata de negar la capacidad de los objetos del presente de existir como arte, pero sí de no amalgamar la entera y expansiva cultura visual en el territorio de lo específicamente artístico.

Tal como ha sido visto, los variables recursos que acoge el arte (no que lo definen), abren el campo de la intromisión tecnológica en su continuo proceder, incluso en disciplinas de implicación heredada como la pictórica, gráfica o escultórica; dicho esto, debemos concluir, ya no tanto con las incidencias de los recursos en las prácticas productivas, sino con las modificaciones sensibles y perceptivas que todo ello implica. Las remisiones a la memoria como vínculo de lo perdurable/imperdurable han sido relatadas a través de Brea -pasando en sus términos- de una capacidad de memoria ROM provista por la imagen-materia, a una capacidad de memoria REM propia de la imagen-fílmica y de esta, a una capacidad RAM versada en la presente imagen-electrónica, cuya inversión fundamental supone que -tal como explica Benjamín Valdivia- “el lugar se desplaza ante los ojos y no los ojos antes el espacio”,³⁶⁸ es decir, que de una imagen estática se llega hasta una imagen móvil y, dentro del espacio digital, a un sujeto inmóvil que se ha habilitado de una percepción más dinamizada; si en el capítulo primero se ha dada pauta de un desocultamiento en la presencia, aquí se hablará de un aparecer que desaparece, propiciado por las diversas

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 114.

³⁶⁸ VALDIVIA Benjamín, *Sentidos digitales*, p. 29.

transformaciones tecnológicas de expansión sensorial y generadoras a su vez, de transformaciones receptoras para la sensibilidad y transformaciones para la comprensión de los juicios sensibles.

Ahora, si bien es cierta la creciente estetización de lo mismo en la vida corriente, también habrá una creciente socialización de lo diferenciado en los terrenos del arte, no marcando ni una ni otra (la transformación sensorial y la socialización del arte) los caminos únicos de factura o recepción artística. Podría esperarse por supuesto, en vista de lo expuesto, que los públicos se refugiaran en la asidua investigación de archivo o en las expectativas de obra por los inclusivos `contenidos`, siendo estos versados en la historia, la comunidad o el dominio tecnológico, más allá del tratado `concepto` sobre el que se hacía hincapié a lo largo del capítulo segundo; sin embargo habremos de decir que, así como dentro del complejo circuito de la cultura visual de ambigüedad perceptual -por la ampliada indiscernibilidad para hacer alusión a los objetos artísticos-, habrá una tendenciosa producción de objetos de últimas tecnologías en demérito del pasado, también, en el ámbito receptor, habrá una tendenciosa recepción de objetos de última tecnología en demérito del pasado, sin por ello dejar de atender o imposibilitarse para percibir lo que de pasado ya existía; recordemos, tal como hemos concluido el capítulo tercero, que el arte acoge postulados que reclaman y posibilitan lo actual como modalidad de ser, en coexistencia de la realidad y la virtualidad y más allá de ellos.

Y ya que hemos iniciado ésta tesis mostrando la disonancia que caracteriza al arte con aquella frase de Kandinsky “toda obra de arte es hija de su tiempo”,³⁶⁹ nada mejor que terminarla con Baudelaire cuando dice: “Ha habido una modernidad para cada pintor antiguo... para que esta modernidad sea digna de convertirse en antigüedad, es necesario que se haya extraído la belleza misteriosa que la vida humana introduce involuntariamente”,³⁷⁰ haciendo alusión -por supuesto- a ese extracto de aspecto vital que aporta la circunstancia del presente en evasión al resguardo exclusivo del historial pasado, y

³⁶⁹KANDINSKY Wassily, *Sobre lo espiritual en el arte*, p. 7. Referencia utilizada al inicio del capítulo primero.

³⁷⁰BAUDELAIRE Charles, “El pintor de la vida moderna”, en: *Salones y otros escritos sobre arte*, p. 361-362.

haciendo especial recomendación en evitar esos defectos comunes (de la producción) que marcan tendencia y contribuyen a popularizar la recepción del defecto. Si bien no hay otro contexto mejor que la modernidad para definir a Baudelaire, si podemos hacer un juego de parafraseo final a través de él para situar la contemporaneidad del arte: la circunstancia del presente disuena de la del pasado, precisamente porque la transitoriedad es la única garantía de permanencia, pero la verdadera disonancia del arte se encuentra en la diferencia dentro del presente... en la voluntad de vida, en la producción-recepción periférica que no necesariamente se satisface en la tendencia sin omitir su participación en ella. Cerremos así: ha habido una contemporaneidad para cada artista visual antiguo.

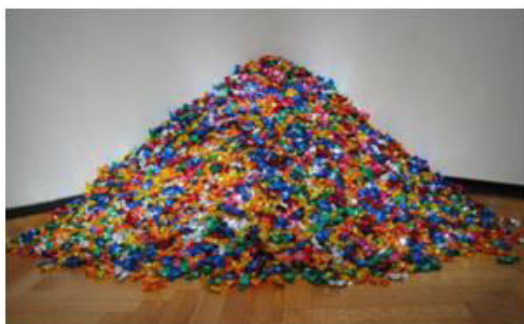
Citas visuales del epílogo



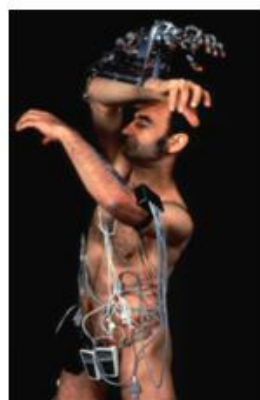
Orlan, Omnipresencia (Cirugía transmitida de quirófano a varias galerías), 1993



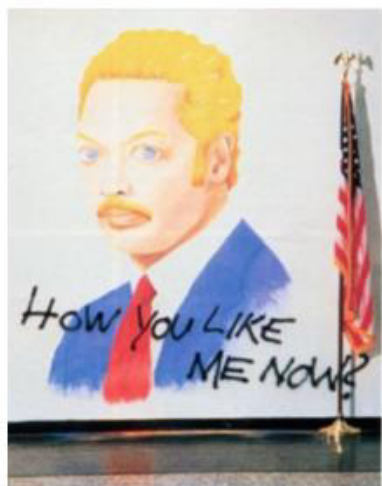
Jana Sterbak, Camiseta peluda (Performance), 1992



Félix González-Torres, Una esquina de caramelos y bombones (Instalación), 1990



Stelios Arcadiou STERLAC, La tercera mano (performance), 1981-1994



David Hammons, ¿Cómo, te gusto ahora? (Pintura), 1988



Ana Mendieta, Siluetas (Performance), 1974



Tacita Dean. La casa burbuja (fotografía), 1999



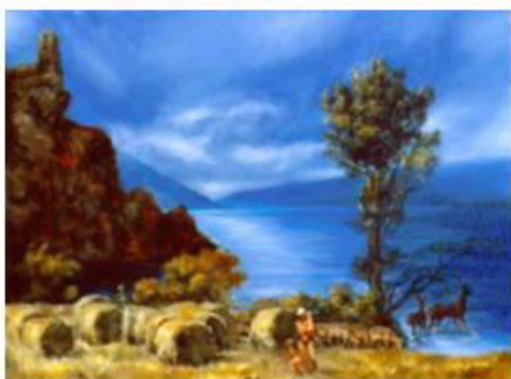
Teresa Margolles. Ajuste de cuentas 11 (Joyería con incrustaciones), 2008



Richard Long. Una línea hecha por caminar (Arte de la tierra), 1967



Teresa Margolles. Narcomensajes (Telas ensangrentadas y bordadas con hilo de oro), 2009



Komar y Melamid, La pintura más buscada del mundo: Francia (Performance pictórico), 2003



Antoni Muntadas, La sala de archivo (Arte de la red), 1979 - 1998



Rodney Graham, *Halcion sleep* (Video 26 min.),
1994



Pipilotti Rist, *Ever is over all*, (Video performance),
1994



Paul McCarthy, *Bossy Burger* (Video performance),
1991



Victor Burgin, *Photopath* (Fotografías continuas de
duela), 1969



Paul McCarthy, *Painter* (Video performance), 1995



Daniela Friebe, *Cortina* (Instalación fotográfica),
2009



Damián Ortega, Pensamiento cósmico (Instalación),
2002

BIBLIOGRAFÍA

CAPÍTULO 1:

ARNHEIM, Rudolf, 2007, *Arte y percepción visual -Psicología del ojo creador-*, 2ª ed., María Luisa Balseiro (trad.), Madrid, Alianza, Forma núm. 3.

BAUDELAIRE, Charles, 2005, “El pintor de la vida moderna”, en *Salones y otros escritos sobre arte*, 3ª ed., Carmen Santos (trad.), Madrid, La balsa de la medusa, núm. 83, pp. 347-404.

BAYER, Raymond, 2003, *Historia de la Estética*, Jasmin Reuter (trad.), México, FCE.

BÉHAR, Henri y Michel Carassou, 1996, *Dadá -Historia de una subversión-*, Isabel Sancho (trad.), Barcelona, Península, núm. 245.

BERGSON, Henri, 2007, *Materia y Memoria -Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu-*, Pablo Ires (trad.), Buenos Aires, Cactus, Perenne, núm. 2.

BRIHUEGA, Jaime, 2002, “Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias”, en Valeriano Bozal, ed., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, La balsa de la medusa, vol. II, pp. 229-248.

BURKE, Edmund, 2005, *De lo sublime y de lo bello*, Menene Gras Balaguer (trad.), Madrid, Alianza, Filosofía H4460.

CENNINO, Cennini, 2009, *El libro del Arte*, Fernando Olmeda Latorre (trad.), Madrid, Akal.

CIRLOT, Lourdes, ed. y trad., 1995, *Primeras Vanguardias Artísticas*, 2ª ed., Barcelona, Labor, Nueva serie, núm. 30.

DALÍ, Salvador, 2006, *El Mito trágico de El Ángelus de Millet*, 2ª ed., Joan Vinyoli (trad.), Barcelona, Tusquets, Fábula, núm. 200.

DANTO, Arthur C., 2009, *Después del fin del arte*, Elena Neerman (trad.), Buenos Aires, Paidós, Transiciones, núm. 16.

DA VINCI, Leonardo, 1980, *Tratado de Pintura*, 3ª ed., Ángel González García (trad.), Madrid, Editora Nacional.

DELEUZE, Gilles, 2008, *Pintura -el concepto de diagrama-*, Buenos Aires, Cactus, Clases, núm. 4.

DE MICHELI, Mario, 2008, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, 2ª ed., Ángel Sánchez Gijón y Pepa Linares (trad.), Madrid, Alianza, Forma, núm. 7.

DERRIDA, Jacques, 2001, *La verdad en pintura*, María Cecilia González y Dardo Scavino (trad.), Buenos Aires, Paidós.

DIDEROT, Denis, 2003, *Paradoja sobre el comediante*, Mauro Armiño (trad.), Madrid, Valdemar, Letras clásicas, núm. 1.

DORFLES, Gillo, 2004, *El devenir de las Artes*, 2ª ed., Roberto Fernández y Jorge Ferreiro (trad.), México, FCE, Breviarios, núm. 170.

FOSTER, Hal, *et al*, 2006, *Arte desde 1900*, Fabián Chueca, Francisco López Martín y Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Madrid, Akal.

HEGEL, G.W.F., 2005, *Lecciones de Estética*, Alfredo Llanos (trad.), México, Coyoacán, Arte, núm. 58.

-----, 2006, *Estética: Sistema de las artes*, Buenos Aires, Libertador.

-----, 2007, *Lecciones sobre la Estética*, Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Madrid, Akal, Arte y estética, núm. 73.

HUME, David, 1998, *Tratado de la Naturaleza Humana*, 4ª ed., Vicente Viqueira (trad.), México, Porrúa, Sepan cuantos, núm. 326.

JUANES, Jorge, 2008, *Marcel Duchamp -itinerario de un desconocido-*, México, Itaca.

-----, 2009, *Leonardo Da Vinci -Pintura y sabiduría hermética-*, México, Itaca.

-----, 2010, *Territorios del Arte Contemporáneo*, México, Itaca.

-----, 2010, *T.W. Adorno -Individuo autónomo-arte disonante-*, México, Libros Magenta.

KANDINSKY, Wassily, 2000, *Sobre lo espiritual en el arte*, México, Colofón.

KANT, Emanuel, 2000, *La Crítica del Juicio*, 2ª ed., México, Editores Mexicanos Unidos.

-----, 2004, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Dulce María Granja Castro y Peter Storandt (trad.), México, FCE/ UAM/ UNAM.

KLEE, Paul, 1981, *Bases para la estructuración del Arte*, 3ª ed., Pedro Tanagra R. (trad.), México, La nave de los locos, núm. 41.

LEFEBVRE, Henri, 2006, *La presencia y la ausencia -contribución a la teoría de las representaciones-*, Óscar Barahona y Uxoá Doyhamboure (trad.), México, FCE, Conmemorativa núm. 43.

- MONDRIAN, Piet, 2005, *Realidad Natural y Realidad Abstracta*, Rafael Santos Torroella (trad.), México, Coyoacán, Arte núm. 17.
- NIETZSCHE, Friedrich, 2007, *El Nacimiento de la Tragedia*, Andrés Sánchez Pascual (trad.), Madrid, Alianza.
- PANOFSKY, Erwin, 2010, *La perspectiva como forma simbólica*, Carlos Manzano (trad.), México, Tusquets, Fábula, núm. 122.
- PAZ, Octavio, 2004, “Los privilegios de la vista 1”, en *Obras Completas # 6*, 2ª ed., México, FCE.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier, 1997, *El arte ensimismado*, Barcelona, Anagrama, Compactos, núm. 139.
- SEDLMAYR, Hans, 1990, *La Revolución del Arte Moderno*, Amelia Valverde (trad.), Madrid, Mondadori.
- STREMMEL, Kerstin, 2004, *Realismo*, Ambrosio Berasain Villanueva y Mariona Gratacòs (trad.), Barcelona, Taschen.
- VALDIVIA, Benjamín, ed., 2004, *La muerte de Venus*, Guanajuato, Azafrán y Cinabrio, -----, 2007, *El referente real en las poéticas de las vanguardias artísticas*, Tesis doctoral en Zacatecas, Universidad de Artes.
- , 2007, *Los objetos meta-artísticos y otros ensayos sobre la sensibilidad contemporánea*, Guanajuato, Azafrán y Cinabrio/UAZ.
- VASARI, Giorgio, 2007, *Miguel Ángel Buonarroti, Florentino (texto de 1550)*, Pepa Linares (trad.), Barcelona, Acantilado, Cuadernos núm. 26.
- VATTIMO, Gianni, 1994, *El Fin de la Modernidad*, Barcelona, Planeta–Agostini.
- WARNCKE, Carsten-Peter, 2007, “Por ejemplo ‘Las Meninas’ 1957”, en *Pablo Picasso 1881-1973*, Pedro Guillermet (trad.), Madrid, Taschen, Tomo II, pp. 603–612.

CAPÍTULO 2:

AGAMBEN, Giorgio, 2008, *La potencia del pensamiento*, Flavia Costa y Edgardo Castro (trad.), Barcelona, Anagrama.

ARNHEIM, Rudolf, 2007, *Arte y percepción visual -Psicología del ojo creador-*, 2ª ed., María Luisa Balseiro (trad.), Madrid, Alianza, Forma, núm. 3.

BAUDRILLARD, Jean, 2005, *Cultura y simulacro*, Antoni Vicens y Pedro Rovira (trad.), Barcelona, Kairós.

BENJAMIN, Walter, 2004, *El autor como productor*, Bolívar Echeverría (trad.), México, Itaca.

-----, 2009, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: *Estética y Política*, Tomás Joaquín Bartoletti y Julián Fava (trad.), Buenos Aires, Las Cuarenta, Mitma, núm. 7. pp. 83-133.

BERMAN, Marshall, 2008, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, 17ª ed., Andrea Morales Vidal (trad.), México, S.XXI.

CASTRO, Sixto J., 2007, *Vituperio de Orbanejas*, México, Herder.

DELEUZE, Gilles, 2008, *Pintura -el concepto de diagrama-*, Buenos Aires, Cactus, Clases, núm. 4.

-----, y Félix Guattari, 2009, *Rizoma*, David A. Rincón (trad.), México, Fontamara, Argumentos núm., 102.

DE MICHELI, Mario, 2008, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, 2ª ed., Ángel Sánchez Gijón y Pepa Linares (trad.), Madrid, Alianza, Forma, núm. 7.

DERRIDA, Jacques y Maurizio Ferraris, 2009, *El gusto del secreto*, Luciano Padilla López (trad.), Buenos Aires, Amorrortu, Mutaciones A.

DORFLES, Gillo, 2004, *El devenir de las Artes*, 2ª ed., Roberto Fernández y Jorge Ferreiro (trad.), México, FCE, Breviarios, núm. 170.

DUCHAMP, Marcel, 1978, *Escritos Duchamp du Signe*, (14-09-2010), consulta en línea: http://www.slideshare.net/Jaime_Latorre/entrevistas-sobre-el-ready-made

<http://www.archivosurrealista.com.ar/Objetos6a.html>

-----, 1998, *Notas*, 2ª ed., Ma. Dolores Díaz Vaillagou (trad.), Madrid, Tecnos.

- ECHEVERRÍA, Bolívar, 2010, *Modernidad y blanquitud*, México, Era.
- ECO, Umberto, 2005, *La definición del Arte*, R. de la Iglesia (trad.), Barcelona, Destino, Imago mundi, Vol. 4.
- , 2006, *La estructura ausente*, Francisco Serra Cantarell (trad.), México, Debolsillo.
- FOSTER, Hal, *et al*, 2006, *Arte desde 1900*, Fabián Chueca, Francisco López Martín y Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Madrid, Akal.
- GUASCH, Anna María, 2009, *El arte último del siglo XX -Del posminimalismo a lo multicultural-*, Madrid, Alianza, Forma, núm., 145.
- HEGEL, G.W.F., 2006, *Estética: Sistema de las artes*, Buenos Aires, Libertador.
- HEIDEGGER, Martin, 2001, *Arte y Poesía*, Samuel Ramos (trad.), México, FCE, Breviarios, núm., 229.
- , 2008, *Caminos de bosque*, Helena Cortés y Arturo Leyte (trad.), Madrid, Alianza, Filosofía y pensamiento, núm. 073.
- HIRIART, Hugo, 2010, *El arte de perdurar*, Oaxaca, Almadía.
- JUANES, Jorge, 2002, *Más allá del arte conceptual*, México, Conaculta.
- , 2008, *Marcel Duchamp -itinerario de un desconocido-*, México, Itaca.
- , 2009, *Pop Art y sociedad del espectáculo*, México, UNAM, Ensayos.
- KANT, Emanuel, 2000, *La Crítica del Juicio*, 2ª ed., México, Editores Mexicanos Unidos.
- LAILACH, Michael, 2007, *Land Art*, Pablo Álvarez Ellacuría (trad.), Barcelona, Taschen.
- LIPPARD, Lucy R., 2004, *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Ma. Luz Rodríguez Olivares (trad.), Madrid, Akal, Arte Contemporáneo, núm.14.
- LUHMANN, Niklas, 2005, *El arte de la sociedad*, México, Herder.
- MALÉVICH, Kazimir, 2007, *Escritos*, Andréi Nakov (ed.), Miguel Etayo (trad.), Madrid, Síntesis, núm. 32.
- MARCHÁN Fiz, Simón, 2010, *Del arte objetual al arte del concepto*, 10ª ed., Madrid, Akal, Arte y estética, núm. 4.
- MARX, Karl y Frederich Engels, 2009, *Sobre el arte*, Ana Drucker (trad.), Buenos Aires, Claridad.
- MARZONA, Daniel, 2005, *Arte conceptual*, Ambrosio Berasain Villanueva (trad.), Barcelona, Taschen.

- MELVILLE, Herman, *et al*, 2005, *Preferiría no hacerlo*, Valencia, Anagrama, Pre-textos.
- MORGAN, Robert C, 2003, *Del arte a la idea -Ensayos sobre arte conceptual-*, M. Luz Rodríguez Olivares (trad.), Madrid, Akal, Arte contemporáneo, núm. 13.
- PAZ, Octavio, 2004, “Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp”, en: *Obras Completas # 6*, 2ª ed., México, FCE.
- ROBINSON, Julia, ed. 2010, *Nuevos Realismos: 1957 – 1962 -Estrategias del objeto, entre Ready-made y espectáculo*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- SARTRE, Jean Paul, 2006, *La imaginación*, Carmen Dragonetti (trad.), Barcelona, Edhasa.
- SEDLMAYR, Hans, 1990, *La Revolución del Arte Moderno*, Amelia Valverde (trad.), Madrid, Mondadori.
- VALDIVIA, Benjamín, 2007, *El referente real en las poéticas de las vanguardias artísticas*, Tesis doctoral en Zacatecas, Universidad de Artes.
- , 2007, *Los objetos meta-artísticos y otros ensayos sobre la sensibilidad contemporánea*, Guanajuato, Azafrán y Cinabrio/UAZ.
- , 2008, *Yo mismo*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato.
- VASARI, Giorgio, 2007, *Miguel Ángel Buonarroti, Florentino (texto de 1550)*, Pepa Linares (trad.), Barcelona, Acantilado, Cuadernos núm. 26.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, 2002, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Isidoro Reguera (trad.), Barcelona, Paidós, Pensamiento contemporáneo, núm. 22.

CAPÍTULO 3:

AGAMBEN Giorgio, “Bartleby o de la contingencia”, en: *Preferiría no hacerlo*, Pretextos, Anagrama, Valencia, 2005., pp. 97-135.

ARENDT Hannah, “La crisis de la cultura, su significado político y social”, en: *Entre el pasado y el futuro*, Península, pp. 209–238.

ARNHEIM, Rudolf, 2007, *Arte y percepción visual -Psicología del ojo creador-*, 2ª ed., María Luisa Balseiro (trad.), Madrid, Alianza, Forma núm. 3.

---. *El pensamiento visual*, Trad. Rubén Masera, Estética 7. Paidós, Barcelona, 1998.

BARTHES Roland, *La cámara lúcida*, Trad. Joaquim Sala-Sanahuja, Biblioteca 4. Paidós, Barcelona, 2009.

BAUDRILLARD Jean, *De la seducción*, Trad. Elena Benarroch, Teorema, 12ª ed. Cátedra, Madrid, 2008.

---. *El sistema de los objetos*, Trad. Francisco González Aramburu, 19ª ed. S. XXI, México, 2007.

BAUMAN Zygmunt, *Arte ¿líquido?*, Trad. Francisco Ochoa de Michelena, Sequitur, Madrid, 2007.

BENJAMIN Walter, 2009, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: *Estética y Política*, Tomás Joaquín Bartoletti y Julián Fava (trad.), Buenos Aires, Las Cuarenta, Mitma, núm. 7. pp. 83-133.

BERGSON Henri, 2007, *Materia y Memoria -Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu-*, Pablo Ires (trad.), Buenos Aires, Cactus, Perenne, núm. 2.

BOURDIEU Pierre, *El sentido social del gusto -elementos para una sociología del gusto-*, Trad. Alicia B. Gutiérrez, S. XXI, Buenos Aires, 2010.

BUCCI-GLUKSMANN Christine, *Estética de lo efímero*, Trad. Santiago E. Espinosa, Arena libros, Madrid, 2007.

BURKE Edmund, *De lo sublime y de lo bello*, Trad. Menene Gras Balaguer, Filosofía H4460. Alianza, Madrid, 2005.

CASTRO, Sixto J., 2007, *Vituperio de Orbanejas*, México, Herder.

DANTO, Arthur C., 2009, *Después del fin del arte*, Elena Neerman (trad.), Buenos Aires, Paidós, Transiciones, núm. 16.

- DERRIDA, Jacques, 2001, *La verdad en pintura*, María Cecilia González y Dardo Scavino (trad.), Buenos Aires, Paidós.
- , y Maurizio Ferraris, 2009, *El gusto del secreto*, Luciano Padilla López (trad.), Buenos Aires, Amorrortu, Mutaciones A.
- DORFLES, Gillo, 2004, *El devenir de las Artes*, 2ª ed., Roberto Fernández y Jorge Ferreiro (trad.), México, FCE, Breviarios, núm. 170.
- FERRARIS Maurizio, *La imaginación*, Trad. Francisco Campillo García, Léxico de Estética 95. La balsa de la medusa, Madrid, 1999.
- FOSTER Hal, ed. *La posmodernidad*, Trad. Jordi Fibla, 7ª ed. Kairós, Barcelona, 2008.
- , et al, 2006, *Arte desde 1900*, Fabián Chueca, Francisco López Martín y Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Madrid, Akal.
- FREUD Sigmund, “El Malestar de la Cultura”, en *Obras Completas*, Trad. Luis López-Ballesteros, Iztacihuatl, México, 1985., pp. 7-115.
- . *El yo y el ello*, T. 19, Amorrortu, Buenos Aires, 1923, pp. 21-40.
- . “Lo perecedero”, en: *Obras Completas*, Trad. Luis López-Ballesteros, Iztacihuatl, México, 1985., pp. 293-297.
- HEIDEGGER Martin, 2008, *Caminos de bosque*, Helena Cortés y Arturo Leyte (trad.), Madrid, Alianza, Filosofía y pensamiento, núm. 073.
- HELLER Agnes, *Memoria Cultural, Identidad y Sociedad Civil*, en: <http://es.scribd.com/doc/7265356/Heller-Agnes-Memoria-Cultural-Identidad-y-Sociedad-Civil>, publicado en 2001, Trad. Ignacio Reyes García, pp. 5–16.
- HIRIART, Hugo, 2010, *El arte de perdurar*, Oaxaca, Almadía.
- JAMES William, *Pragmatismo*, Aguilar, Argentina, 1975.
- LEFEBVRE, Henri, 2006, *La presencia y la ausencia -contribución a la teoría de las representaciones-*, Óscar Barahona y Uxo Doyhamboure (trad.), México, FCE, Conmemorativa núm. 43.
- LIPOVETSKY Gilles, *El imperio de lo efímero*, Trad. Felipe Hernández y Carmen López, Compactos 347, 2ª ed. Anagrama, Barcelona, 2007.
- . *La era del vacío*, Trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendants, Compactos 324, 7ª ed. Anagrama, Barcelona, 2009.

MAFFESOLI Michel, *El instante eterno*, Trad. Virginia Gallo, Espacios del saber 19. Paidós, Buenos Aires, 2005.

MARCHÁN Fiz Simón, comp. *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Trad. Marta Pino Moreno, Estética 40. Paidós, Barcelona, 2005.

NIETZSCHE Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Trad. Luis A. Acosta, Letras universales 404. Cátedra, Madrid, 2010.

---. *La gaya ciencia*, Trad. Charo Greco y Ger Groot, Básica de bolsillo 59. 3ª ed. Akal, Madrid, 2009.

VALDIVIA Benjamín, “El deseo: la paradoja del místico”, en: *Filosofía del suicida y otros ensayos sobre sensación y libertad*, Editorial Académica Española, Saarbrücken, 2011, pp. 13-14.

-----, 2007, *El referente real en las poéticas de las vanguardias artísticas*, Tesis doctoral en Zacatecas, Universidad de Artes.

-----, 2007, *Los objetos meta-artísticos y otros ensayos sobre la sensibilidad contemporánea*, Guanajuato, Azafrán y Cinabrio/UAZ.

VASARI, Giorgio, 2007, *Miguel Ángel Buonarroti, Florentino (texto de 1550)*, Pepa Linares (trad.), Barcelona, Acantilado, Cuadernos núm. 26.

VIRILIO Paul, *El procedimiento silencioso*, Trad. Jorge Fondebrider, Espacios del saber 26. Paidós, Buenos Aires, 2005.

---. *Estética de la desaparición*, Trad. Noni Benegas, Anagrama, Barcelona, 1998.

EPÍLOGO:

BAUDELAIRE Charles, 2005, “El pintor de la vida moderna”, en *Salones y otros escritos sobre arte*, 3ª ed., Carmen Santos (trad.), Madrid, La balsa de la medusa, núm. 83, pp. 347-404.

BAUDRILLARD Jean, *El Complot del Arte –ilusión y desilusión estéticas-*, Trad. Irene Agoff, Nómadas, Amorrortu, Buenos Aires, 2007.

BOURDIEU Pierre, *El sentido social del gusto -elementos para una sociología del gusto-*, Trad. Alicia B. Gutiérrez, S. XXI, Buenos Aires, 2010.

BREA José Luis, comp. y ed. *Estudios Visuales I –la epistemología de la visualidad en la era de la globalización-*, Akal, Madrid, 2005.

- . *Las tres eras de la imagen*, Estudios visuales 6. Akal, Madrid, 2010.
- CASTRO, Sixto J., 2007, *Vituperio de Orbanejas*, México, Herder.
- DANTO, Arthur C., 2009, *Después del fin del arte*, Elena Neerman (trad.), Buenos Aires, Paidós, Transiciones, núm. 16.
- . *El abuso de la belleza*, Trad, Carles Roche, Estética 37. Paidós, Barcelona, 2005.
- DELEUZE, Gilles, 2008, *Pintura -el concepto de diagrama-*, Buenos Aires, Cactus, Clases, núm. 4.
- FOSTER Hal, ed. *La posmodernidad*, Trad. Jordi Fibla, 7ª ed. Kairós, Barcelona, 2008.
- , et al, 2006, *Arte desde 1900*, Fabián Chueca, Francisco López Martín y Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Madrid, Akal.
- GROYS Boris, “Los camaradas del tiempo”, Revista *La tempestad*, No. 75, Nov-Dic. 2010, pp. 83-86.
- GUASCH, Anna María, 2009, *El arte último del siglo XX -Del posminimalismo a lo multicultural-*, Madrid, Alianza, Forma, núm., 145.
- LYOTARD Jean-Francois, *La condición postmoderna*, Trad. Mariano Antolín Rato, Teorema, 10ª ed. Cátedra, Madrid, 2008.
- MARCHÁN Fiz, Simón, comp. *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Trad, Marta Pino Moreno, Estética 40. Paidós, Barcelona, 2005.
- , 2010, *Del arte objetual al arte del concepto*, 10ª ed., Madrid, Akal, Arte y estética, núm. 4.
- MARTIN Sylvia, *Videoarte*, Trad. Josep María Jané, Taschen, Madrid, 2006.
- QUARANTA Domenico, “El arte de los ciberdanos”, Revista *La Tempestad*, No. 72, May-Jun. 2010, pp. 74-77.
- RUBERT DE VENTÓS Xavier, *El arte ensimismado*, Compactos 139, Anagrama, Barcelona, 1997.
- VALDIVIA Benjamín, *Sentidos digitales y entornos meta-artísticos*, Libros a cielo abierto/UG, Guanajuato, 2009.
- VIRILIO Paul, *El procedimiento silencioso*, Trad. Jorge Fondebrider, Espacios del saber 26. Paidós, Buenos Aires, 2005.

WITTGENSTEIN, Ludwig, 2002, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Isidoro Reguera (trad.), Barcelona, Paidós, Pensamiento contemporáneo, núm. 22.