



## RESUMEN

La complejidad de un debate inconcluso, nos lleva a colocar en la mesa de diálogo las relaciones mutuas del arte con respecto a la sociedad en que éste se aloja; más aún en el instante en que ya nadie puede negar esta interdependencia. Nos cabe a nosotros por lo menos intentar desentrañar ese complejo entramado de relaciones, que aún de una forma inconciente han existido desde los comienzos de las sociedades. En tanto, los grandes comportamientos colectivos en su estrecha relación con las prácticas artísticas, parece que encuentran una forma de existencia social que se plasmaría por un lado en la obra misma y por otro en la manera en como las sociedades contemporáneas perciben estos contenidos, es entonces, cuando resulta innegable la responsabilidad tanto del arte así como del artista; en cuanto son los productores de imaginarios colectivos los cuales repercuten en el comportamiento social.

**Palabras claves:** arte contemporáneo, crítica de arte, filosofía, estética, políticas de arte



## INDICE

1.-INTRODUCCIÓN	6
1.1.- LA RELACIÓN DE LA ESTÉTICA Y LA POLÍTICA EN EL INTERIOR DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS	6
2.- CAPITULO 1	19
2.1.- ARTE COTEMPORÁNEO, CONOCIMIENTO, MERCADO Y OBJETO DE ARTE EN LA ERA DEL CAPITALISMO CULTURAL.	19
2.1.1.-De la religión de los modernos a la religión de los artistas.	19
2.1.2.- El objeto del arte en su devenir contemporáneo	22
2.1.3.-La Universidad del Conocimiento frente al Circuito Artístico en el seno del Capitalismo Cultural	26
3.- CAPÍTULO 2	32
3.1.-TEORÍA, PRAXIS Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS. INTELLECTUAL, POLÍTICO Y ARTÍSTAS.	32
3.2.- Estética y postmodernidad en las artes	38
3.3.- Las nuevas estéticas en las artes plásticas	41
Estudios culturales, estudios subalternos y la influencia sobre las prácticas artísticas contemporáneas	46
4.- CAPÍTULO 3	54
4.1.-ESTÉTICA DE LA RESPONSABILIDAD	54
4.1.1.-EL PAPEL DEL ARTE, DEL ARTISTA, DEL CURADOR Y DEL CRÍTICO DE ARTE	54
4.1.2.-El propósito del arte	54
4.2.1.-PRODUCCIÓN DE SENTIDO DENTRO DEL DISCURSO CURATORIAL CONTEMPORÁNEO	60
4.2.2.- El papel del curador	60
4.3.1.- La crítica del arte, fin de la historia y una nueva teoría crítica del arte	72
4.3.2.-El perpetuo estado de excepción en las nuevas prácticas artísticas.	72



4.3.3.- De la escuela del resentimiento hacia una nueva formulación del saber crítico.	81
5.- CONCLUSIONES	85
5.1.- Cuestionamiento a los estamentos de verdad en las producciones artísticas contemporáneas	90
6.- BIBLIOGRAFÍA	96
7.- ANEXOS	97



UNIVERSIDAD DE CUENCA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
MAESTRIA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

---



**UNIVERSIDAD DE CUENCA**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**  
**MENCIÓN EN PENSAMIENTO LATINOAMERICANO**

**“ESTÉTICA DE LA RESPONSABILIDAD,  
UNA INVESTIGACIÓN SOBRE LA PRODUCCIÓN DE IMAGINARIOS  
COLECTIVOS DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN SU RELACIÓN CON  
LA SOCIEDAD. “**

**TESIS PREVIA A LA  
OBTENCIÓN DE LA  
MAESTRÍA EN ESTUDIOS  
LATINOAMERICANOS**

**AUTOR: HERNÁN PACURUCU CÁRDENAS**

**DIRECTOR: DR. CARLOS ROJAS**

**CUENCA-ECUADOR**  
**2010**



## **DEDICATORIA**

Para la nena más linda del mundo

EL AUTOR



## INTRODUCCIÓN

### LA RELACIÓN DE LA ESTÉTICA Y LA POLÍTICA EN EL INTERIOR DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

*« ¿Cómo es posible pensar que la miseria de nuestra vida, y de la vida humana en general, puede constituir una base suficiente para la creación? ¿Cómo cabe pensar que semejante don puede remitirse al vacío de ser, en el que agitamos nuestra naturaleza creada? ¿Cómo podemos pensar la posibilidad de una actividad creativa, cuando, junto a su metafísica imposibilidad, nosotros hemos sido testigos, en el desastre reciente de nuestra revolución, de la incumbencia de la nada? »*

*Toni Negri*

¿Qué es lo que pasa cuando el pensamiento se ocupa del fenómeno artístico en interconexión con su sociedad? ¿Qué es lo que se avizora cuando intentamos reflexionar sobre la relación entre el contexto histórico-cultural de nuestros pueblos<sup>1</sup> y el discurso artístico producto de ellos mismos?<sup>2</sup>

La dificultad para contestar a estas preguntas se hace evidente el momento que logramos entender que la respuesta no se encuentra únicamente en la sociología del arte, sino ante todo en la comprensión de que, en el abandono de la institución, el arte contemporáneo, más que ningún otro arte, busca trazar los horizontes que permitan la relación<sup>3</sup> del discurso artístico con su

---

<sup>1</sup> Entendido como nuestros, a esa veintena de países tan diversos que en conjunto forman la América Latina.

<sup>2</sup> Por lo anterior debemos tener claro que estas prácticas artísticas no serían una reproducción de las prácticas de los centros hegemónicos del arte.

<sup>3</sup> Relación que se encuentra siempre presente en las reflexiones sobre arte contemporáneo y en la conciencia de los artistas contemporáneos que cada día tratan de incursionar -aunque muchas veces sin gran éxito- dentro de la mentalidad del gran público.



público. Tal correspondencia se vuelve clara, sobre todo, cuando nos acercamos a comprender las propuestas del arte contemporáneo las cuales, en el afán por quitarse el peso de su legado histórico, han contraatacado a la tradición mediante sus expresiones más radicales, como por ejemplo, son: el radio-arte, el arte público, el *art-Net* o el video-arte; todos ellos emergen en condiciones en que la institución cultural, así como, el mercado del arte, han trastocado hasta el más puro intento de construir un arte fuera del circuito del arte<sup>4</sup>. Es por tanto primordial una indagación sobre la inadecuación de estos antiguos dispositivos especializados, depositarios de una historia lineal, actualmente muy cuestionada, como son: galerías, museos, institutos, etc.

Enfrentamos tal problemática llevando el peso de la complejidad de un debate inconcluso; que nos lleva a colocar en la mesa de diálogo las relaciones mutuas del arte con respecto a la sociedad en que éste se aloja; más aún, lo hacemos en un instante en el cual ya nadie puede negar tal interdependencia. Nos cabe a nosotros, por lo menos, intentar desentrañar ese complejo entramado de relaciones que aun de una forma inconsciente han existido desde los comienzos de las sociedades.

Ejemplos de lo anterior sobran: ya sea desde los remotos tiempos en que el misticismo mágico, encargado al arte, pretendía efectos de curación y sanción, como también en las políticas propuestas por la República Federal de México, que desembocaron en el fortalecimiento del discurso socialista, cuya más inmediata vía de interconexión –directa- con su sociedad estuvo dada por los monumentales murales, y que finalmente repercute en el surgimiento de sus más grandes representantes: Orozco, Ziqueiros y Rivera. En el mismo espíritu están las utopías de cambio, pretendidas por medio del discurso artístico en el pensamiento revolucionario de los siglos XIX y XX, del que las vanguardias artísticas tanto se valieron en su intento por construir un nuevo orden, -sentido de justicia- y sustituir a aquel dominante, bajo el

---

<sup>4</sup> Cfr. Holz, H-H. 1979. Además, aquí hace falta recordar todos los intentos de las vanguardias modernas por liberarse de la institucionalidad.



presupuesto de que al cambiar la forma de hacer arte, éste repercutiría en lo social.

También debemos nombrar aquí el debate muy actual sobre la *sociedad telemática*, en donde es innegable el papel que los *mass-media* juegan en la multiplicación de esos universos culturales –*weltanschauungen*, traducido<sup>5</sup> como *visiones del mundo*-. Sin embargo esta sociedad, en lugar de avanzar hacia la auto transparencia -cuyo ideal emancipador es posible estrictamente desde la técnica-, es cada vez más impensable, en tanto se revela como ideal de dominio en una sociedad contemporánea con un aparato comunicacional súper desarrollado, cuyo destino parece orientarse a una -según Vattimo- «*fabulación del mundo*»<sup>6</sup>. Sin embargo, al exponer esta pluralidad de los mecanismos y estructuras internas con que se construye nuestra cultura – considerables también como múltiples fabulaciones-, el verdadero éxito que podemos conseguir supondrá que aquellas se *vuelvan concientes de ser tales*.

Ahora bien, el papel que ha jugado el discurso del arte contemporáneo, y aquí cabe sobre todo referirnos al papel que ha jugado el arte posmoderno, ha sido principalmente el de advertirnos sobre el peligro de seguir manteniendo un historicismo global. Hablamos de un arte posmoderno, asociado con lo contemporáneo, entendido éste último como un grupo de obras cuyas características resultan totalmente identificables- necesariamente dentro de un estilo posmoderno<sup>7</sup>- en la construcción de múltiples historias paralelas y la desarticulación, a su vez, del proyecto de una historia universal linealmente estructurada; con la aparición –por ejemplo- de la “apropiación artística” -potenciada sobre todo en los noventas- que

---

<sup>5</sup> Cfr. Vattimo, G. 1990.

<sup>6</sup> Vattimo, G. 1990: p.105; esto último tiene una importante relación con la famosa frase de Nietzsche, que aparece en “El Crepúsculo de los Ídolos” traducida al español como: “[...] el mundo verdadero, al final, se ha convertido en fábula.” Cfr. Nietzsche, F. 1973.

<sup>7</sup> Tendríamos que ubicar a este colectivo de artistas, sin embargo, ya se podría hablar de un estilo cuyas obras poseen ciertos rasgos característicos que comparten un corpus, características como: la irreverencia, la ironía, el retomar fragmentos del pasado y otras más que de alguna manera forman un estilo; aunque éste sea el estilo del no estilo (estilo posmoderno), propuesta muy discutible dentro del debate actual del arte, pero que por ahora no lo retomaremos, únicamente estaríamos aclarando mínimamente una postura.





consiste en un retomar del arte del pasado los clásicos de la historia, para reformularlos dentro de los discursos artísticos actuales, se ha anulado la posibilidad de un desarrollo histórico ascendente y por lo tanto, se ha obligado a la historiografía euro-céntrica a enfrentarse con la necesidad de un cambio profundo; evidentemente, hay que sumar a esto la ironía propia de las producciones contemporáneas, que se hace visible en la gran mayoría de obras de este tipo.

Entendiendo así los grandes comportamientos colectivos en su estrecha relación con las prácticas artísticas, parece que las últimas encuentran una forma de existencia social que se plasmaría, por una parte, en la obra misma entendida como “cosa”, y por otro lado, en el “mundo” donde funciona la obra de arte como “puesta en obra de verdad”<sup>8</sup>, siendo la obra de arte la que abre el espacio beligerante entre el hombre, el mundo y la tierra. En cuanto al primer punto, de la obra de arte entendida como “cosa” conviene retomar la reflexión que Martín Heidegger efectúa en su ensayo: “El origen de la obra de arte”, donde concibe como “cosa” al terreno donde “el arte se esconde”, donde propiamente habita su “enigma”; al ser comparada la “cosa” con el “instrumento” nos refiere que, en cuanto que “cosa”, la obra de arte convendría ser diferenciada del mero instrumento. Es así que en una obra de arte lo que se plasma no es el uso instrumental de los objetos sino más bien la esencia de los mismos; entonces “[...] en la obra de arte, en cuanto que “cosa”, los objetos quedarían purificados de su apariencia instrumental, subjetiva y devueltos a su dimensión esencial como “cosa”, reposantes en si y configuradoras de un “mundo”. ”<sup>9</sup>.

Al hablar del segundo particular sobre la existencia social de las prácticas artísticas, ésta vez desde la visión del “mundo” donde funciona la obra de arte como «puesta en obra de verdad», es necesario retomar la idea heideggeriana de “*dasein*” -el *ser-ahí*, la existencia, el estar, la realidad

---

<sup>8</sup> Valeriano, B. 1999: V. II. p. 34

<sup>9</sup> Cfr. Valeriano, B. 1999: V. II.



humana<sup>10</sup>, para deducir el compromiso del artista como productor de la obra de arte y por tanto, constructor de imaginarios colectivos: hay que entender que el *quien* del *dasein* es “yo mismo”, pero tal “yo mismo” es sólo en la medida en que “es-con”, como el “existente que se ve arrojado al mundo” y queda aprisionado en su inmediata “inautenticidad”<sup>11</sup>. La obra, por tanto, se corresponde a un entramado social -políticas de arte- y como tal, es la constructora de imaginarios colectivos; que por supuesto, repercuten interiormente dentro del comportamiento social.

En este momento, el problema se nos torna confuso, más aún si demostramos los comportamientos complejos de los grupos que conforman las sociedades, en un análisis retomado de la antropología cultural y su relación con el arte: nos damos cuenta que los comportamientos sociales son cambiantes, dentro de un campo social en donde “lo real es relacional”<sup>12</sup>, en un mundo en donde no hay vínculos intersubjetivos o interconexiones sino relaciones objetivas, que además coexisten independientemente de la conciencia y la voluntad de los individuos.

Entendido así, en una sociedad el “cosmos social” está constituido por varios microcosmos autónomos, en donde cada campo obedece a una lógica distinta, y como tal, obedece a sus propias limitaciones; es entonces en estas luchas de poder<sup>13</sup> (capital simbólico, capital económico, capital jurídico, capital político, etc.), en donde se producen estos grandes desplazamientos, y claro, éstas grandes mutaciones de los comportamientos culturales dentro de una determinada sociedad; aquí es muy evidente el deslizamiento diverso hacia varios actores sociales que el arte contemporáneo realiza en su afán de entender el comportamiento social. En estas estrategias del juego grupal se generan esos desplazamientos sociales, de donde se desprende que las sociedades contemporáneas no son estáticas; acaso se van constituyendo a

---

<sup>10</sup> Ferrater Mora, J. 2001: p.778

<sup>11</sup> Ferrater Mora, J. 2001: p.778

<sup>12</sup> Cfr. Pierre Bourdieu. P., Wacquant, L. J. D. 1995.

<sup>13</sup> No se debe olvidar que para Bourdieu el poder sobre el Estado es el que confiere poder sobre todos los juegos y las reglas que lo rigen.



sí mismas indefinidamente; entonces, todo individuo, ya sea éste artista, sociólogo, antropólogo, crítico o curador, debería tomar en cuenta este argumento al momento de pensar las producciones del arte enfrentadas con las problemáticas presentes dentro de un espacio social. “El estar en el mundo es haber sido arrojado al mundo”<sup>14</sup>; el cuidado resulta el *ser* del “*dasein*”. Éste, como cuidado es la idea que permite entender la temporalidad del “*dasein*”; en efecto “[...] sólo una temporalidad finita, hace posible algo como un destino, esto es, hace posible algo como una auténtica historicidad.”<sup>15</sup>.

Si estamos de acuerdo con lo anteriormente dicho es claro que deberíamos reflexionar sobre nuestro propósito, el propósito del arte. Más aún, si comprendemos al arte como “tácticas para vivir de sentido”<sup>16</sup>, nos damos cuenta que en las sociedades contemporáneas estas prácticas -de producción simbólica- orientadas a la construcción, transmisión y circulación de imaginarios ideas y pensamientos dentro de la esfera pública, son las llamadas a jugar un papel protagonista -absolutamente determinante- intrínsecamente en el gran colectivo.

El papel del artista como “productor”<sup>17</sup>, ya no operaría, entonces, en la escueta y placentera figura, elaborada en el romanticismo y potenciada en la era moderna, del artista como un ser bohemio.<sup>18</sup> Al artista como productor le incumbe el ser partícipe en la elaboración de los imaginarios colectivos; ¡vaya compromiso! más aún en nuestros tiempos: tiempos paralelos, tiempos periféricos, tiempos de los bordes, diferentes a los tiempos de civilización homogénea y universal, proyecto totalitario con el que occidente, apoyado en la ciencia y la tecnología, nos quiere persuadir. Los nuestros son tiempos de

---

<sup>14</sup> Ferrater Mora, J. 2001.

<sup>15</sup> Ferrater Mora, J. 2001

<sup>16</sup> Cfr. Ramírez, M.C. 2001

<sup>17</sup> Cfr. Danto. A. 1991. En ésta obra se podrá encontrar un análisis muy profundo sobre la dificultad del arte contemporáneo de abarcar dentro de su terminología la palabra “artista”, así como la carencia del término “obra de arte” para mencionar a las producciones actuales del arte.

<sup>18</sup> Esta construcción simbólico-totémica hace al artista una figura de escaparate útil a las sociedades, en cuanto representante del caos controlado –muchas veces simulacro de caos-, vía de escape y desenfreno. Hoy este papel lo asumen las discotecas y centros de diversión, más ya no el arte. Cfr. Foucault, M. 1978.



“civilización y barbarie”; estamos concibiendo a nuestras colectividades como la “[...] expresión en que se manifiesta la ambivalencia de nuestro tiempo, en tanto que tiempo productor y reproductor de “civilización” y “barbarie” a la vez.”<sup>19</sup>. Los tiempos de “civilización” no preceden a los de la “barbarie”, más bien conviven con ellos, por lo que no podríamos ver en la alternativa de la “civilización” la solución a los problemas de la humanidad, sino, al contrario, nos veríamos obligados a ver a la “civilización” como uno de los magnánimos problemas de nuestra humanidad.

Visto así, el propósito del arte -si pudiésemos hablar de un propósito en específico-<sup>20</sup> sería el estudiar las unidades complejas de significado de la cultura, misma que en esta práctica artística se gesta y desarrolla. Esta es la razón por la cual no cabría hablar de *cultura*, en singular, sino pluralizando el término, referirnos a *culturas*, que condensan conocimiento, proporcionando sentido a la producción artística más allá o fuera de su estética<sup>21</sup>. Por lo tanto, la incidencia que el productor y su producto artístico tienen en el tejido social de la comunidad en la que están inscritos, resulta ser el fundamento que nos lleva a aseverar que el compromiso del artista se encuentra en restituir su escenario:

*[...] restablecer los poderes recombina- dos de pensamiento y voluntad para devolverle al hombre la convicción de que su destino -es materia indecida, sobre la que a él propio le cabe toda responsabilidad-. Es preciso restaurar el orden de lo político, repotenciar su registro en el dominio de lo público, para incluso, y a partir de ello, repolitizar la totalidad de las esferas de la existencia, proceder a una politización radical -porque ello no significa nada más que reconocernos libres y responsables- de nuestras*

---

<sup>19</sup> Cfr. Fonet-Betancourt, R. 1991

<sup>20</sup> En este punto es más claro y lógico hablar de los propósitos de las *prácticas artísticas*.

<sup>21</sup> Obsérvese detenidamente las obras contemporáneas y se pondrá en duda el planteamiento estético del artista. Obras como: las cirugías estéticas de Orlan, las performances de Bob Flanagan, las acciones de Francis Alÿs, etc)



*relaciones con todos y cada uno de los escenarios en que nuestra vida se desenvuelve*<sup>22</sup>.

Es por esto que retomamos el viejo debate que saca a relucir las interconexiones entre el discurso del arte y el público al que éste va dirigido: recordamos por ello, el canónico texto de José Ortega y Gasset: "Impopularidad y deshumanización del arte nuevo"<sup>23</sup>, en donde éste autor hace referencia a la imposibilidad que tienen las masas de comprender el arte nuevo. Ortega piensa que éstas deben adquirir el nivel de conocimiento adecuado que les permita el acercamiento, pues de lo contrario se sentirían ofendidas en su ignorancia y esto se reflejaría en el repudio hacia nuevas formas de arte<sup>24</sup>. No obstante, mas allá de poner en el plano de la discusión lo segregacionista y elitista de este pensamiento, me interesa, en primer lugar, que el lector reflexione a cerca de cuáles son los límites –bordes-, en donde el productor artístico y su producción abandonan la esencia para la cual fueron creados, es decir, la posibilidad de ser una obra de arte entendida como una pieza factible de ser museificada, exhibida y comercializada dentro de los circuitos del arte, corroborando su pureza como obra de arte de autor, y se convierte en un elemento con una carga gnoseológica propia, y como tal corresponde a un entramado social inadmisibles no ser tomado en cuenta; luego, este producto cultural –la obra de arte- como documento inscrito en la sociedad, obedece a un determinado público, en tanto es la constructora de imaginarios colectivos, los cuales son imprescindibles en razón de su uso social.

Hablamos este instante de la responsabilidad que adquiere la producción cultural –obra de arte- el momento que abandona su pureza artística concebida desde su estilo, estética y belleza de formas -algo muy presente dentro del pensamiento moderno-, y fluye hacia otros espacios trans e

---

<sup>22</sup> Cfr. Brea, J. L. 2006

<sup>23</sup> José Ortega y Gasset *Impopularidad y deshumanización del arte nuevo*, Col. Madrid, 1956. pg 429 a 436.

<sup>24</sup> Recordemos que este análisis de Ortega y Gasset está sobre todo dirigido a la incomprensión que produce el *abstracto*, tendencia de avanzada ese momento.



interdisciplinarios; es así, y sólo así como podríamos entender las propuestas del arte contemporáneo.

Entendido de esta manera, el arte fracciona su propio paradigma, para fluir hacia otras áreas con el único propósito de fortalecer sus contenidos, que a su vez adquieren relevancia dentro de la trama social al mismo tiempo que dentro del discurso del arte. Recordemos las celebres frases: “el arte como idea como idea” de Kosuth o “la definición de mi arte es mi arte” de Weiner, artistas del conceptualismo norteamericano e inglés respectivamente, quienes surgen como parte de la vanguardia artística en los 60’s, cuyas citas son demostrativas de la necesidad de potencializar una carga gnoseológica a la obra de arte; sin embargo, desde mucho antes, inclusive a partir del Dada y sobre todo de los *ready-made* de Duchamp ya se encuentra este propósito en el arte, todo lo cual nos lleva a la segunda intención de mi propuesta: la necesidad que el arte contemporáneo –cualquiera sea éste-, adquiere el instante que abandona la estética de gusto para habitar una esfera de circulación de ideas y de producción de sentido, eliminando también la posibilidad de ser meramente un objeto visual, apegado a la materialidad y cuya evaluación obedece a cánones compositivos de color, de formas, de texturas, etc. Desde luego, esta capacidad cognoscitiva es tanto más evidente en las producciones de arte contemporáneo, que en las producciones de corte moderno; es entonces cuando tenemos que admitir que, para que un público cualquiera se enfrente a una propuesta contemporánea, tiene que adquirir un mínimo bagaje de conocimientos que le permitan apreciar dicha obra. Es decir, hemos rebasado la estética moderna, cuya estructura se fundamenta en el gusto, -cimentada en la famosa Crítica del discernimiento, más conocida como crítica del juicio de Kant- para desplazarnos a una estética cuyo placer se localiza en la manera como el productor plástico plasma creativamente su discurso, y como este discurso a su vez se relaciona con la sociedad a la que este productor corresponde.



Concibamos entonces que resueltamente, el arte contemporáneo, en una continua oposición frontal a la religión burguesa y a su ceremonial de placer, ha tratado de quitarse de encima ese legado histórico y ha contraatacado con propuestas tales como el arte público, por ejemplo, propuesta que pretende llegar sin mediadores –llámense éstos galerías, museos, eventos artísticos, etc.- al público.

Ya Platón solía decir que: “*el saber y la capacidad de la producción están subordinados al uso y dependen del saber de aquel que vaya a usar la obra*”. Lo medular este momento es deducir la responsabilidad del creador, en cuanto es el productor de la obra; el producto, por lo tanto, se corresponde a un entramado social y como tal, es el que elabora los imaginarios colectivos: Esta dinámica, por supuesto, repercute interiormente, dentro del comportamiento colectivo, lo cual le acerca o por lo menos intenta una aproximación al entendimiento del arte para estos grandes colectivos.

Sin embargo debemos tener claro que, por más que ciertas tendencias del arte contemporáneo intenten una relación cercana con el público, a través ya sea: 1.- del contacto directo, (obra abierta -frecuentemente usada luego de la publicación del texto de Humberto Eco- que es completada por el público, arte lúdico, etc.), 2.-del uso de los medios de masas para llegar sin mediadores, (video-arte, *art Net*, radio arte, etc.), 3.- o de su abandono de la institución, (inserción en la esfera pública, *land art*, arte urbano, etc.); también debemos tener claro que nosotros, como público, no podemos creer que los únicos parámetros para medir una obra de arte –cualquiera sea esta- estén mediados por el “gusto” de quien lo observa.

En tal medida, el público debe entender que el acercamiento a una obra necesariamente requiere de un bagaje de conocimientos –aunque sea mínimo- que podrían dar los criterios rectores para definir lo que esta mal de lo que esta bien. Por lo tanto, no debemos caer en el ingenuo rechazo de estas nuevas prácticas artísticas, debido a la incomprensión la ignorancia y la





desavenencia por parte del consenso de una mayoría ignorante que cree poder definirse como “especialista”, y que puede emitir criterios sin la más mínima responsabilidad, así como el más mínimo sustento teórico que defienda lo dicho.

Aún así debemos tener cuidado de no emplazar la relación entre la sociedad y el arte solamente en los problemas estructurales de esta sociedad como problemas mediados. El carácter ambiguo de las producciones artísticas actuales se manifiesta siempre en dependencias y conflictos íntimos entre estas dos esferas, por lo que el producto artístico no pierde su autonomía discursiva, mas bien se enriquece el momento que deja establecida su responsabilidad dentro del desarrollo contextual.

Por último, al instante en que proponemos al productor artístico que con su producción cultural desvanezca esos bordes que restringen las llamadas “artes puras”<sup>25</sup>, y que a su vez se comprometan con una estética de la responsabilidad, en donde a cada uno le cabe ser participe de sus propias decisiones (teoría y praxis, la una como complemento de la otra), debemos tomar en cuenta cuales son nuestros espacios de acción; al momento que nos referimos a espacios, estamos hablando de la posibilidad de constituirnos, primero como desemejantes, diferentes a los hegemónicos. No es tanto defender las identidades, sino defender la diferencia, cualquiera que ésta sea, es decir, construir una cartografía no homogénea sino contrastable en propuestas que, más que ser localistas, serían multi y trans-culturales. Bajo esos términos, nuestras producciones culturales resultarían más cercanas a nuestras necesidades, y por tanto más válidas a nuestros propósitos.

Finalmente, expondríamos que: **1.-** El arte, o las producciones artísticas contemporáneas -para usar términos correctos- expuestas así, resultan ser

---

<sup>25</sup> Constituidas así, porque reúnen características de pureza, concebidas en una época en donde predominaba la firma de autor, el estilo, el aura, y en donde lo importante era la inmortalidad que poseía esta obra, pudiéndose en esta época llamarse realmente “obra de arte” o “obra maestra”.





un documento “social”. Esto último, entendido no sólo desde una perspectiva vinculada con un lineamiento ideológico -socialismo-, sino más bien entendido desde los parámetros amplios que nos ofrece el término “sociedad”, lo cual nos permite comprender al arte en cuanto es pensado, exhibido y discutido por un colectivo humano, cualquiera que éste sea: desde el amigo al que mostramos nuestra obra, hasta el jurado especializado, (curador, crítico, galerista, etc.) que reflexionará teóricamente sobre ella. Es decir, la existencia de la obra sujeta a su coexistencia dentro del tramo social, es lo que consiente su razón de ser, en tanto así el mensaje se torna capital dentro de ella. **2.-** Madurado así, el mensaje desplaza de plano la estética -cualquiera sea ésta- y valora el contenido, por lo que damos paso a un insólito proceso en el arte contemporáneo: un arte de concepto, no únicamente vinculado a los procesos lingüísticos e ideáticos de los sesentas<sup>26</sup> que mira más allá, al entender que el uso del arte como concepto no es únicamente propiedad de esta tendencia, sino la trasciende a extremos nunca antes vistos.

*[...] tal vez sea posible, incluso aclarar aspectos cruciales de un proyecto que se ha subestimado y cuyos objetivos no sólo se opusieron al arte mismo sino que lo trascendieron, esto es, el proyecto de nadar entre dos aguas en medio de una cultura “no-subordinada” a los cánones metropolitanos o centrales. Es pues, desde los límites cambiantes de esta utópica búsqueda que las prácticas eclécticas constituyentes del Conceptualismo en América Latina deben ser enfocadas<sup>27</sup>.*

**3.-** El propósito de estas formas de arte -que constituyen parte de las tantas miradas que proliferan entre nosotros desde que el planteamiento posmoderno dividió al mundo en varias visiones del mundo-, estaría más próximo a la responsabilidad que carga sobre sus hombros el productor

---

<sup>26</sup> El nombre de esta propuesta coincide, evidentemente con el conceptualismo norteamericano e inglés

<sup>27</sup> Cfr. Ramírez, M.C. 2001



artístico, al ser él mismo el constructor de imaginarios colectivos; resulta entendible que en este traslado de pensamientos el productor artístico debe tener la suficiente madurez como para no seguir reivindicando la banalidad de una sociedad del espectáculo que nos aniquila por su enorme cantidad de vacío. Es entonces responsabilidad del arte y del productor artístico viabilizar esa carga de contenido -productividad de sentido- que la obra de arte o producción artística conlleva al interrelacionarse dentro del gran colectivo donde se aloja. **4.-** Entender al arte contemporáneo como un fenómeno que rebasa los límites de lo que hasta este momento la institucionalidad artística ha definido como arte, lo cual a su vez permite reestructurar radicalmente tanto a la crítica como a la teoría del arte, obligando a repensar sobre los cimientos de tales estructuras. Los difusos “bordes” que dividen al arte y a los artistas de los activistas y militantes políticos resultan, en tal punto, casi invisibles, lo cual produce a su vez la fluidez de estos artistas, quienes admiten generar nuevos y radicales discursos lejos de la concepción moderna del término, fluyendo hacia nuevas y desconocidas maneras que finalmente se proyectan con una carga gnoseológica hacia su sociedad, para llenar ese compacto vacío ontológico del mundo.



## CAPITULO 1

### ARTE COTEMPORÁNEO, CONOCIMIENTO, MERCADO Y OBJETO DE ARTE EN LA ERA DEL CAPITALISMO CULTURAL.

#### **De la religión de los modernos a la religión de los artistas.**

Debemos anotar que, en la tesis marxista del fetichismo de la mercancía, reflejada principalmente en su gran obra “El Capital”, el uso que hace el autor de este término vincula claramente la posibilidad de entenderlo como un concepto cargado de magia, del cual la sociedad civil capitalista, potenciada por el “iluminismo”, intenta prescindir. Se descalifica a cualquier acercamiento con lo mítico-mágico; en definitiva, se rescinde de la irracionalidad, de lo que no puede ser explicado, razonado y estudiado. En tal sentido, la crítica de Marx hacia esa sociedad capitalista, que entiende a otras culturas como inferiores debido al empleo de fetiches sobrenaturales con carácter mágico, y a las que se acusa de sociedades premodernas, primitivas o arcaicas, es frontal.

De esta manera, hay que entender que Marx antepone la idea de que una sociedad capitalista no puede prescindir ni desligarse de estos fetiches, de los cuales se jacta para sentirse superior a las sociedades arcaicas, sino que para Marx, simplemente existe un reemplazo por nuevos fetiches, y estos serían los objetos mercantiles; nuevos fetiches exigirían una magia moderna, y en tal sentido los modernos también necesitan introducir en sus mundos la presencia sutil y cotidiana de una entidad metafísica determinante.

En el panorama presente, impuesto por la economía capitalista que ha vuelto a las mercancías como fetiches modernos, efectivamente gracias a que se las provee de esa carga mágico- sobrenatural, que no se diferencia de los fetiches arcaicos y que ha desembocado en otorgar al mercado un poder absoluto que fluctúa sobre la impotencia, inclusive de las leyes y de la moral, consolidando a sus creyentes una confianza ciega que decanta en una fe



muy parecida a la religiosa, en que la acumulación de capital se transforma en el nuevo mandato divino, suplantando y a la vez implantando una nueva religiosidad que desvanece el mito de una sociedad civil capitalista atea. Como nos asegura Bolívar Echeverría:

*“El ateísmo de la sociedad civil capitalista resulta ser así, en verdad, un pseudo-ateísmo, puesto que implica una “religiosidad profana” fundada en el “fetichismo de la mercancía capitalista”. El des-encantamiento desacralizador del mundo ha sido acompañado por un proceso inverso, el de su re-encantamiento frío o económico. En el lugar que antes ocupaba Dios se ha instalado el valor que se auto-valoriza.”*

Entonces, el «sujeto cósmico» de Marx, sin voluntad propia y con una fe ciega, es el que sostiene en primera instancia toda la maquinaria capitalista; tal sujeto, en su afán por dar un valor únicamente económico a la mercancía y al dinero capitalista, el que se presenta como motor de un proceso infinito de acumulación, y que se apoya en el progreso como único camino para conseguir el bienestar.

En este sentido Echeverría nos dirá:

*“La religiosidad arcaica, abiertamente teocrática, centrada en un Dios mágico y personificado, de presencia idolátrica, evidente para todos, fue sustituida en la modernidad capitalista por una religiosidad ilustrada, críticamente teocrática, centrada en un dios racional e impersonal, de presencia puramente supuesta, funcional, sólo perceptible por cada quien en la interioridad de su sintonía con la marcha de los negocios. De una iglesia basada en una mitología compartida se pasó a una iglesia basada en una convicción compartida”.*

Lo cual nos lleva a advertir la crítica de Marx: de una sociedad capitalista que no ha asumido garantizar la autonomía de lo humano mediante la disociación



de lo civil respecto de lo eclesiástico, sino que la sociedad capitalista actual, por el contrario ha hecho que lo civil se interiorice en una forma refinada en lo eclesiástico. Desde esta perspectiva, con el laicismo liberal se establecería una indisoluble lucha contra la tendencia arcaica a sustituir la política por la religión, y por tanto, no podría ser visto como una característica del estado liberal moderno.

Entonces, si el capitalismo es un sistema basado en la acumulación desenfrenada de capital, tiende a volverse polarizante bajo el simple hecho de que demanda la máxima adjudicación de la plusvalía. Tal apropiación puede darse de dos maneras: la primera se basa en la eficiencia de la gente, lo cual decanta en el mayor crecimiento del producto con la misma cantidad de insumos, y la segunda basa su carácter en reducir el retorno del valor que se le entrega a los productores directos; el resultado es un sistema que fundamenta su accionar en ejercer una presión sobre los productores directos para que trabajen más y reciban menos dinero a cambio. Tal polarización del sistema existe, “[...] tanto desde la perspectiva del patrón de recompensa que utiliza como del grado en el cual obliga a las personas a actuar según roles socialmente polarizados”<sup>28</sup>, por lo que esta economía mundial capitalista, para fortalecer su crecimiento, ha construido una división única del trabajo, tan compleja, especializada y unificadora como ningún otro sistema histórico anterior.

El cuadro interno, dentro del cual ha florecido esta división del trabajo, no ha sido el de un imperio mundial sino el de un sistema interestatal, que es un producto del desarrollo histórico del sistema *mundo*, formado de tal forma que este ha sido capaz de desarrollar marcos de referencia, tanto intelectuales como ideológicos, que lo justifican y lo proyectan hacia adelante; en la expansión de sus bordes está la base de la economía mundial capitalista. El incremento de nuevos lugares de producción, los cuales igualmente

---

<sup>28</sup> Wallerstein Inmanuel, La cultura como campo de batalla ideológico del sistema-mundo moderno, en: Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la Critica Postcolonial, Colecciones Pensar, Bogota, 1999 p 170.



participan en la división axial del trabajo promueve un proceso de “incorporación” que fundamenta su accionar en la que una cultura local logre transformarse en cultura mundial.

### **El objeto del arte en su devenir contemporáneo**

“no ya que mucha de la energía resultante de una práctica artística cualquiera no requiere culminarse o concretarse en objeto *único* alguno. Ni siquiera en *objeto multiplicado* alguno”.

“Para nuestro tiempo, el existir particularizado de las cosas, de los objetos del mundo, es una quimera esfumada, una pesadilla suspensa. Como para los granos de arena de una playa o las agujas de un pino, el nombramiento que no fuese numeración molar pertenecería al orden del delirio esquizoide.”

*José Luis Brea*

Delirio esquizoide, del impedimento de nuestro tiempo por abogar en el discurso de las artes; un objeto, una cosa, pura materia de la que el mercado hace cosa suya. Ese tiempo en que las artes apelaban por misión de respaldar el imaginario de un mundo saturado por objetos, se remite a un tiempo pasado, tiempo transitado...saldado.

Y es precisamente la trasnochada noción de vivir en ese tiempo prestado, la que a llevado al arte a su ocaso hegeliano; se torna imperativo, por tanto, concebir a éste como una esfera de intensidades cuya producción no necesariamente tiene que ver con objeto cualquiera, sino más bien con la circulación de ideas, así como la producción de sentido y las energías deseantes, las cuales se alejan de la simple producción de objetos.



De la misma manera que el ángel de la historia de Benjamin no consigue “despertar a los muertos” frente a la catástrofe que ruina sobre ruina advierte bajo sus pies, así mismo, la forma advierte su imposibilidad de atribuirle a la estética, como el reducto teórico-crítico, en el que ésta se apuntala para sustentarse como único fin del arte.

El ocaso de los dioses de una historia de las ideas estéticas que no encuentran su sentido pragmático, al redescubrir que toda la base de su argumentación es aplicada al objeto mismo, más cuando el objeto desaparece, y en su reemplazo acude la simple práctica cultural, o la huella del hecho artístico. Nos queda la duda sobre la imposibilidad de una certera imposición de una “ciencia del arte” que siempre estuvo a la espera del objeto concreto.

Es entonces cuando la estabilidad del escenario académico de modelos, escuelas y métodos, se ve interrumpida por las convulsiones de prácticas culturales que impactan sobre los mismos circuitos, tanto de reflexión teórica así como de producción y difusión, de lo que en su momento se dio en denominar “*obra de arte*”, termino imposible de ser enunciado sin que nos quede la duda de la imposibilidad que genera su propia pronunciación, para referirse al disímil tratamiento que han alcanzado ciertas prácticas de producción de sentido, de circulación de ideas, emociones, etc., que se apoyan en lo visual, en su afán de comunicar y/o discursar en el interior de un entramado social contemporáneo.

Se torna imperativo, desde luego, que la nueva reflexión teórica sobre estas prácticas culturales sea asumida por dicho escenario académico-universitario, incluso a costa de la revisión de los paradigmas escolásticos más aferradamente compenetrados en el imaginario canónico, -del cual Harold Bloom da cuenta muy bien-; tampoco se trata de referirse al objeto contemporáneo como un signo: la fortaleza ontológica del arte contemporáneo, de cuestionar los logicismos de las teorías que proponen el estudio del producto del arte contemporáneo a manera de signo, que se caen



bajo la “incertidumbre” del *placer estético* que provoca la producción contemporánea, hace a su vez que aventaje tanto a lo simbólico como a su forma física. Por tanto, se infiere seguir pensando ya no en “obras de arte”, sino en *prácticas* que se conseguirían designar como artísticas, cuya esencialidad no radica en su apariencia, sino el ímpetu desestabilizador que opera en la propia circulación interna y los efectos que produce en el marco de lo público, cuyos efectos (intensivos, afectivos, de significado, etc.), se introducen infaliblemente en el imaginario de sujeto que las contempla.

Es dado, desde esta perspectiva, que no existe obra de arte (como objeto de arte), o por lo menos, que coexiste única y exclusivamente en cuanto mínima fracción de una dominante “práctica artística”, que coloca en tela de juicio cualquier objetivo aparente del arte por vincularse en su simple morfología; entonces, y a partir del *ready-made*, pero sobre todo de su gestor Marcel Duchamp, y luego con el conceptualismo tanto norteamericano como inglés, el arte culmina su servilismo a la “*forma*” para entrar en un escalada, cuya principal característica es la producción de sentido, así como el discurso implícito que lleva cada propuesta, trasladando la estética a una dimensión nunca antes pensada: una “estética de las ideas”. Ésta traslada cualquier intento de apoyarse en objeto físico alguno, transbordándola hacia otros campos, que ya no se sustentan únicamente en la sensibilidad visual, de la que la Historia del Arte ha dado siempre cuenta, sino en una sensibilidad cognoscitiva -por poner un ejemplo-, en donde el espectador se conmueve el momento que observa una buena idea emplazada en un objeto o manifestación artística exacta; es decir, estamos acudiendo al cambio de paradigma estético, el cual debe ser evaluado por los institutos de enseñanza del arte.

Desde siempre ronda en el teórico del arte la interrogante sobre la esencia de su objeto de estudio, en forma de pregunta por el origen: *¿Qué es arte?* -más allá incluso de la teoría “institucionalista” de Dickie, que señala que arte es todo lo que el artista diga que lo es, lo que la institución designe como arte, lo





que los especialistas digan que es arte-. Pareciera que siempre la respuesta hacia tan importante pregunta se mantuviera de una u otra forma sobreentendida, lo cual únicamente da cuenta de la fragilidad teórica que adquiere la pregunta acerca de la naturaleza del arte; ésta es es rápidamente suplantada, en la mayoría de los textos sobre la teoría, crítica e historia del arte, con preguntas más relacionadas con su trascendencia, importancia, tradición, o el rol que ha desempeñado a lo largo de un periodo histórico, así como maneras de cómo analizar obras de arte; así, se desvirtúan conceptos que se tornan muy poco criticados a favor de una riqueza histórica, antropológica, arqueológica, etnográfica y sociológica, que aunque con muy buenas intenciones, desvían el análisis crítico serio sobre lo que debemos designar como arte contemporáneo y su objeto. Muy difícilmente podemos encontrar un pensamiento crítico serio acerca de la pregunta puesta en cuestión, la cual debería estructurar las bases para un consistente desarrollo de los temas a los que atañe el arte, desvirtuando cualquier intento que no esté ligado, en primera instancia, a dejar de lado todas las decisiones implícitas que han establecido dicho proyecto, y todos los problemas que se refieren a la fecundidad de éste y su sorprendente desarrollo en el mercado, y luego, toda la parafernalia desplegada por la industria cultural, que en países desarrollados han volcado todo su interés, -recordemos el efecto Bilbao del cual discutiremos posteriormente-, para ganar prestigio, ya sea con la creación de bienales, documentas, salas, premios, que se sustentan en el prestigio que adquiere dicho espacio gracias a la convocatoria y repercusión internacional, traducida luego en capital económico y en capital cultural.



## **La Universidad del Conocimiento frente al Circuito Artístico en el seno del Capitalismo Cultural**

“Parece por un lado obligatorio reconocer y asumir el fracaso de la universidad contemporánea para realizar los ideales que insuflaron su nacimiento histórico. Pero al mismo tiempo, y por otro lado, parece obligatorio afirmar a la universidad como el último reducto en el que los procesos de reflexión crítica podrían idealmente realizarse en un ámbito protegido frente a los terceros intereses que marcan el desplegarse de las disciplinas de saber como correlativas a los ejercicios de poder”.

José Luis Brea

Es pues, en cierto sentido, inaudito hablar de un verdadero circuito del arte ecuatoriano. Más a lo que si nos podríamos remitir es a una tentativa de cartografiar los espacios en donde emergen prácticas artísticas desarrolladas por esporádicos grupos, colectivos o instituciones, pero sobre todo por artistas individuales, quienes desde sus propios espacios se han mantenido produciendo obra, lidiando frente a la precariedad del medio -que en su gran conjunto no considera a la cultura una coacción prioritaria-, más aun cuando, en el interior de la misma disciplina de las artes el vuelco hacia lo contemporáneo<sup>29</sup> se encuentra incomprendido por muchos productores, críticos, curadores, directores, comisarios y gestores culturales, así como galeristas, marchantes, asesores artísticos y mercaderes de arte, frenando aun más el desarrollo de un posible circuito de arte e interrumpiendo el decurso normal de las artes en el Ecuador.

Por tanto, y en vista de aquello, nos obligamos considerar de inicial pretensión un problema ontológico-gnoseológico, el cual concerniría ser

---

<sup>29</sup> Que para Danto surge en el '64 con los Brillo Box de Andy Warhol expuestos en Manhattan en la galería Stable. A Danto. Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Paidós, Barcelona. 1991. P 46.



debatido por las universidades de artes, las cuales se presentan como las entidades llamadas a generar una “*teoría del arte*”, por lo que tienen a su cargo la responsabilidad de compensar la ignorancia suscitada el instante en que enfrentamos propuestas que rebasan los bordes, de lo que hasta hace muy poco, se instituía como la gran disciplina de las artes -desarrollada bajo el canon normativo de enseñanza, y cuyo producto muy bien lo observamos en muchos libros dedicados a la composición, cromática, técnicas de pintura al óleo, al pastel, o al estudio de la historia del arte, así como destrezas para hacer crítica de arte o estética, etc.-, y que hoy el llamado arte contemporáneo pone en cuestión, rebasando los bordes de dicha disciplina artística. Tal problema no es otro que el siguiente: ¿existe un circuito del arte ecuatoriano?; pero, por lo anterior, me obligo a anteponer en la mesa de discusión preguntas como: ¿existe una verdadera plataforma de enseñanza del arte contemporáneo, que nos permita un verdadero entendimiento, el cual luego se proyecte en un sistema de circulación adecuado de las producciones plásticas actuales?; y en tal sentido ¿es misión de la universidad preocuparse por tal cuestión?, o es que ¿a la universidad del conocimiento le compete únicamente preparar al estudiante en su sentido teórico-práctico, sin ir mas allá de tal fortalecimiento? Y si esto es cierto ¿la incursión de la universidad en el circuito del arte, qué roles tiene que cumplir? ¿o es que la universidad debe mantenerse alejada del juego de la moda que rodea un circuito artístico, para ser realmente la productora y luego transmisora de conocimiento, cumpliendo el fin para la cual esta fue creada, renunciando al espectáculo del mundo del capitalismo cultural?

En tal sentido, la raíz del planteamiento sobre la existencia de un circuito de arte está mas ligada a un esbozo *a-priori* -para pensar en términos kantianos - sobre el verdadero objetivo que persigue un centro de investigación para las artes, llámese éste: universidad, instituto, escuela, o facultad. Eso no importa; lo primordial es trazar un programa de estudios basado en objetivos claros, acerca del perfil del estudiante que queremos forjar, ya que eso dará como consecuencia la incursión de dicho estudiante en un circuito, ya sea



como productor, comprador, o simple degustador de un tipo de arte específico a sus propios intereses, y por ende decantará en la cohesión de un futuro circuito artístico, si consideramos que no lo hay, o la adhesión a éste, si consideramos lo contrario.

Por lo expresado anteriormente, convendríamos entonces que es preciso acudir a un verdadero lavado de conciencia del rol que juega la universidad contemporánea, frente a los cambios en la condición de producción de las artes visuales, y los medios por los que se imparten estos conocimientos. Sólo así el “*estadio de las artes*”, según la comprensión de una verdadera universidad, le interesaría a ésta para definir perfiles, más no para que ella, a título de promoción, se interese en el circo mediático del *show business* y el cóctel que acompaña a todo el sistema artístico proyectado en el plano social.

Con este fin, me gustaría iniciar esta reseña esbozando algunas ideas sueltas, que devalen un futuro debate a cerca de qué es lo que puede hacer una universidad del conocimiento frente a los circuitos del arte, en el seno de un capitalismo cultural vigente pero sobre todo imperioso.

Si para Hegel, la filosofía sabe lo sustancial de su propia época, el sentido moderno que la actividad artística ha marcado desde Baudelaire hasta Clement Greenberg, trazado por las primeras, segundas y trans vanguardias, se aferra a ese pensamiento, y como sustento de ello el arte moderno vanguardista encaminó su proyecto al dibujar un entramado de posibilidades visionarias de un mundo ideal aferrado a lo sustancial. Sin embargo, y frente al final del “gran relato”, este dogmatismo adquiere debilidad cuando, como diría Wolfgang Janke “[...] *lo sustancial de una época es el modo propio como ella misma comprende las cosas en su sustancia y según ello interpreta el mundo y lo transforma*”<sup>30</sup>. Lo sustancial no es sustancia, en tanto corresponde a la totalidad de un mundo histórico que interpreta su tiempo; por tanto, el razonamiento anterior nos lleva a la idea de que la única vía que

---

<sup>30</sup> Wolfgang Janke, *Mito y Poesía en la crisis Modernidad/Posmodernidad, Postontología*, ed. Prometeo, p 19.



le queda a las producciones plásticas actuales se presentaría sobre la base de encontrar cuál es la sustancia del arte en la época de lo contemporáneo – inclusive si la duda de que exista tal sustancia está rondando el imaginario del lector- y, aun definido ésto, corresponde también averiguar cuál es su interpretación en el mundo y las transformaciones que a partir de ahí se generan.

El punto de partida es pensar el arte como un dispositivo diseminador, como la máquina de guerra deleuziana o de lectura en reversa derridiana, cuya tarea invade el sentido de develar la verdad. Iniciando así, se derrumba el propósito del “*Origen de la Obra de Arte*”, que como se sabe Heidegger, atribuye al designio de encontrar en el arte el instrumento para representar la “*cosidad de la cosa*”, -es decir búsqueda de la esencia de las cosas- proyecto que en su teoría estética se muestra en el ejemplo de las famosas botas de labranza como representantes del trabajo del obrero, en el estudio de la obra de Van Gogh.

El mundo sin verdades, que obviamente transporta el arte a otros estadios, cuyos nuevos paradigmas se encuentran en conformación. En un tiempo de transformaciones profundas y de “movimientos tectónicos” -parafraseando a José Luís Brea- y que afectan a la totalidad de los modos de organización de dicho mundo, cabe preguntarnos: ¿donde perduraría toda la historia de las ideas estéticas?, ¿qué abismo se avizora en la obra de Alexander G. Baumgarten, cuando define de forma explícita la estética como disciplina filosófica y su tan difundida “*ciencia del conocimiento sensitivo*”?<sup>31</sup> frente al desarrollo de un arte contemporáneo desbordado de su disciplina, ¿cómo se podría explicar a la teoría estética de Adorno, la de Edmund Burke, Addison, Hume y la estética empirista inglesa, así como el rigor normativo de las poéticas de Gottsched, Boileau, entre otros?; ¿que dispositivo crítico-conceptual se aplica frente a obras como *VB52 Castello di Rivoli (2003)*, de Vanesa Beecroft, *Rabbit (1986)* de Jeff Koons, o el tiburón en formaldehído

---

<sup>31</sup> Valerio Bozal (ed). Historia de la s ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, La balsa de la medusa, España 2000.



de Damián Hirst, titulado *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), o *Genital Panic* (1969) de Valie Export, *Cara Cubierta de Excrementos* (1989 – 1990) de David Nebreda, solo por mencionar unos pocos?

La ambivalencia presente entre los auténticos problemas de las artes visuales y sus problemas de mercado no pueden, por tanto, ser encaminados como discursos adjuntos, por lo que a una universidad del conocimiento le compete apostar por la primera opción, y en tal medida, dejar a la galería, el museo, la bienal, etc., se encarguen de los problemas de la industria cultural y el mercado del arte, que se acercan mucho más a la disyuntiva del circuito del arte.

Por otro lado, si algo acrecienta aun más el problema al que hago referencia, es el momento tan crucial que nos ha tocado vivir; un instante atravesado por la inestabilidad y el cuestionamiento conceptual hacia las “categorías estables” que se han mantenido por años, y en algunos casos por siglos, y que han regido nuestro mundo; también están los inagotables debates acerca de si vivimos en el mundo del hipercapitalismo, posmodernismo, modernidad tardía, o contemporaneidad, temas que están siempre marcando a las producciones artísticas y el sentido que éstas alcanzan, a partir de la aceptación a tal o cual término- como ejemplo, miremos todas las obras “deconstructivas” que surgen a partir del post-estructuralista Derrida-; sin embargo, la adhesión a cualquier lineamiento de este tipo decanta en un detonante acerca de las formas de concebir el mundo, y por tanto, de la producción artística, reflejándose obviamente en la producción plástica y el sentido que éste da a sus propuestas, mas aun cuando términos como *posmodernidad*, por ejemplo, son tan ambiguos que resulta difícil involucrarse a la medida de su misma dificultad e inestabilidad.

A pesar de todas las dificultades que la universidad del conocimiento actual enfrenta, es una era donde el amalgamiento del museo y la galería de arte



han cimentado un centro de gravedad exorbitantemente vigoroso pero sobretodo poderoso, a costa del “turismo cultural”. El famoso *efecto Bilbao* es una muestra de que el mercado del arte y la industria cultural han elevado sus intenciones, ya sea como centros de entretenimiento, mucho mas cercanos a sacrificar su calidad y rigurosidad a favor de grandes taquillas, gracias a los nuevos populismos que miden su éxitos en cantidades de visitantes, que en organizar algo diferente al común *show del arte*, que no posee sentido ni calidad estético-conceptual. La universidad termina siendo, verdaderamente, el último reducto generador del conocimiento y del discurso crítico serio, que necesita distanciarse, o al menos mantenerse alerta al circuito de arte, el cual, además de crear una esfera cerrada, inasequible para los que no se encuentran en su interior, se encuentra ligado a toda la parafernalia propia de los mencionados *show culturales*.

Por otro lado, tampoco es de nuestro interés hacer que la universidad tradicional, que siempre se ha mantenido como una institución violentamente refractaria al análisis transformador, debido al efecto de legitimación que posee intrínsecamente en su imaginario histórico, se le enmarque dentro de un ente productor de “saber” independiente de las condiciones de enunciación que ella mismo impone. Lo que intentamos proponer es la constitución de un modelo de Universidad de las Artes, que no se instituya únicamente como una entidad que alimente este voraz mecanismo de producción de arte para el mercado o para un circuito del arte de moda, ni tampoco una entidad bloqueada al acceso del saber, que no encuentre fin alguno, sino una Universidad del conocimiento, que sea la productora de teorías, todas las cuales alimenten la reflexión seria sobre los verdaderos debates del arte, mismos que luego puedan ser proyectados a la sociedad donde ésta se incluye.



## CAPÍTULO 2

### TEORÍA, PRAXIS Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS. INTELLECTUAL, POLÍTICO Y ARTÍSTAS.

Uno de los rasgos más recurrentes, consecuencia de esta hegemonía planetaria del modo liberal de desarrollo económico y cultural, se encuentra dado por la visión interesada, -emprendida por occidente como bloque de poder y que ha logrado convencernos de que ya “todo esta dado”-, con la cual se asume que todo corresponde a transcurso inerciales de desarrollo sistémico, por lo que nuestro espacio como protagonistas de nuestra propia existencia se estaría desvaneciendo en la compleja lógica de un mundo que ha predispuesto que toda posibilidad de pensamiento se encuentra absorbida por un orden único -el económico-; es entonces cuando surge la necesidad de tomar en consideración la propuesta planteada desde ciertas manifestaciones artísticas contemporáneas de corte neoconceptual latinoamericano, que resultan ser un plan “descabellado”<sup>32</sup> que desarticula la lógica totalizadora de las excluyentes ideologías imperialistas de un occidente céntrico, que con supuestos como los de una historia concluida, nos quiere convencer de la total aniquilación del pensamiento crítico a favor de un confuso mundo apoyado por el “progreso” y el “desarrollo”, cuya estructura base se cimienta en las variadas caras con las que se nos presenta el consumismo capitalista.

Ya grandes pensadores nos anticiparían la banalidad en la que se encuentra sumergido este mundo; recordemos la irónica manera en que Baudrillard nos muestra al hombre contemporáneo: la imagen de un sujeto sentado, contemplando un día de huelga, frente a su pantalla de televisión vacía, - nos dice- sería una de las más hermosas representaciones de la antropología del

---

<sup>32</sup> *Descabellado*, tómese en el sentido más amplio del término, más aun si entendemos lo difícil que resulta generar sentido en un universo dominado por los *mass-media*, en donde toda actividad de pensamiento se encuentra mediada por la única lógica posible: la del capital.





siglo XX<sup>33</sup>. No obstante, nuestra invitación está centrada en reflexionar sobre la urgencia de recuperar al “ser” su posibilidad de interferir en la construcción de su propio destino, para poder reivindicarlo en su espacio y su tiempo; con lo anterior, no cabe sino devolverle al hombre su capacidad de accionar frente a un contexto determinado –su realidad-. Nos corresponde a nosotros, por lo menos, intentar desentrañar ese complejo entramado de relaciones entre un individuo y la sociedad en que éste se aloja; entonces, decimos, nos cabe restituir la posibilidad del discurso crítico que nos permita una reinscripción de los sujetos en la historia, mediante la reapropiación de una historia por estos mismos sujetos. Es cuando no debemos temer la relación entre teoría y praxis: que no nos quieran convencer que la teoría se extingue en lo político; resulta totalmente ingenuo ese *binarismo* interesado, que pretende opacar la posibilidad de existencia del uno como la parte que hace posible al otro. Mientras la política realiza su accionar en las realidades cotidianas, la teoría lo hace desde su referente histórico.<sup>34</sup>

Entonces, lo que intentamos sacar a relucir dentro de estas prácticas es el campo epistemológico, es decir, la *episteme* en donde toda esa carga de conocimientos desfasados de cualquier lógica que haga referencia a su uso racional eliminan toda su posibilidad, inaugurando de esta forma una nueva historia cuyo desarrollo ya no es ascendente, sino que edifica espacios del saber diseminado, vinculados con el conocimiento empírico que lleva ya no solo la ciencia sino la manifestación práctica, y que retoma al discurso político como una forma de preocupación, en donde al artista le cabe ser partícipe en las decisiones sobre su propio espacio, y en donde la preocupación por los suyos, resulta ser la materia prima con la que funda su creatividad.

Si para el primer mundo su sustento ha sido la ciencia y la filosofía, cimentado todo en base de un *a priori* histórico de saber teórico, para nosotros la práctica ha sido prioridad, en cuanto se conjuga con la teoría,

---

<sup>33</sup> J. Baudrillard. La transparencia del Mal, Anagrama. Barcelona. 1991 pg 19.

<sup>34</sup> Este complejo debate entre la teoría y lo político se puede ver más específicamente en el canónico texto “el compromiso con la teoría” de Homi K. Bhabha.



para lograr desde estos lugares formular propuestas válidas que aporten a nuestras sociedades. Si es que pregonamos el fracaso de una historiografía ilustrada, lo hacemos desde la creencia de poder desplazar los presupuestos descriptivos y causales utilizados por los modelos dogmáticos de la historia céntrica hegemónica, que jamás pudo representar esos insurgentes proyectos críticos que se gestan en los bordes.

De tal modo, hay que tener mucho cuidado en no confundir a la teoría como el lenguaje elitista de los privilegiados: la función de la teoría dentro del proceso político nos hace conscientes de que nuestras prioridades no están ahí de forma natural. No es posible, tampoco, pensar que los políticos inscriben su accionar en la realidad cotidiana, mientras que los intelectuales se sitúan en el marco de la historia, de una manera tan polarizada; no podemos trazar una distancia epistemológica entre el intelectual y el activista. Mas bien, como propone Homi Bhabha:

*“Es precisamente ese binarismo popular entre la teoría y la política, cuya base funcional es una visión del conocimiento como generalidad catalizadora y de la vida cotidiana como experiencia, subjetividad o falsa conciencia, lo que he tratado de eliminar. [...] la teoría no se extingue en lo político.”<sup>35</sup>*

Ambas, tanto teoría como práctica, son formas de discursos, cuya diferencia se encuentra únicamente en sus cualidades operacionales, existiendo el uno frente al otro, sin que ninguno lo preceda o lo continúe, mas bien el uno como la parte que hace posible la existencia del otro, como las dos caras de una misma moneda.

Sin embargo debemos detenernos un momento en entender que nuestro abordaje estaría vinculado con el desarrollo de un proyecto que decanta en la idea de “[...] construir un “bloque histórico” más que, teóricamente, como un

---

<sup>35</sup> Homi Bhabha, The commitment to theory, en The Location of culture, Londres: Routledge, 1994.



piso para desarrollar una nueva disciplina.”<sup>36</sup> En este sentido, concordamos con Jameson en que, si bien la constitución de un intelectual orgánico está vinculada necesariamente, al igual que los Estudios Culturales, con las disciplinas, ésta relación sería como mínimo *“incómoda”*, debido a que se proyectan a ser interdisciplinarios, justamente por esa insatisfacción y desgaste que posee la disciplina, además de la limitación en que se encuentra anclada. Por lo tanto, y a pesar de que en un proyecto semejante la política es de corte académico, ésta rebasa la Universidad y se introduce en la vida intelectual, por lo que es imposible seguir conservando a la política académica y de los intelectuales, como una cuestión académica o problema de universidades.

En este sentido, el “intelectual diaspórico” de Homi Bhabha emergería como quien no está anclado en la disciplina universitaria, sino comprometido directamente con su espacio, invirtiendo el status del intelectual, al ubicarlo fuera de la universidad; a ésto abría que añadir el aporte que da Gramsci con la posibilidad no solo del intelectual de generar filosofía, sino también del analfabeto.

En Gramsci habría un desplazamiento desde el intelectual orgánico hacia la política de las identidades, a los negros, indígenas, migrantes, gay, etc. Para Gramsci, el intelectual orgánico debe trabajar en dos frentes. El primero de ellos, el trabajo teórico intelectual: no solamente debe tener el conocimiento del intelectual tradicional, sino saber profundamente más que éste. El segundo frente consiste en que dicho intelectual orgánico no puede absolverse a si mismo de no transmitir esas ideas a aquellos que no pertenezcan profesionalmente a la clase intelectual. Para Stuart Hall somos intelectuales orgánicos del pesimismo del intelecto, sin ningún referente y sin ninguna batalla que realizar, sin ningún punto de referencia: intelectuales orgánicos con la nostalgia, la voluntad o la esperanza de que en algún momento aparecerá la coyuntura necesaria para, desde el trabajo intelectual,

---

<sup>36</sup> Jameson Fredric, Sobre los Estudios Culturales, en: Estudios Culturales, Reflexiones sobre el multiculturalismo; Ed, Paidós, Argentina, 1998 p 69.



enfrentar una relación de pugnas. Como él nos dice: “[...] en realidad estábamos mas bien preparados para imaginar o modelar o estimular esa relación en su ausencia: “pesimismo del intelecto, optimismo de la voluntad.”<sup>37</sup> Para Hall, la cultura es vista como una práctica política, y como tal, no puede anclarse en un determinado momento teórico. Es por esto que la concepción de cultura para él es de “mudanza”; no hay un sitio claro en esta situación flotante y nómada. Sin embargo, lo más interesante de Hall es su crítica intransigente a la teoría marxista, por considerarla una teoría universal; Hall ataca al modelo que explica el capitalismo a partir de una lógica de sus propias contradicciones y no desde el dominio de Europa al resto del mundo: “[...] no culpo a Marx por haber nacido donde nació, lo cuestiono, cuestiono su teoría, por el modelo alrededor de la cual está articulada: su eurocentrismo.”<sup>38</sup>

Entonces, el intelectual orgánico, sea éste artista o cualquier otro tipo de intelectual comprometido, encuentra su accionar en un campo totalmente disperso, disgregado, y diseminado, que se definiría como un proyecto político. Sobreviene entonces la pregunta: ¿que pasaría el instante en que él trataría de desplegar alguna clase de intervención teórica coherente? Resulta muy difícil, por no decir imposible, lograr una explicación teórica adecuada de las relaciones culturales y sus efectos; entonces, los asuntos teóricos y los políticos jamás se resuelven, provocando una gran tensión. Ésta es la esencia misma de este debate, que no intenta resolver dicha tensión, sino que pretende vivir en un estado permanente de tensión. Como diría Hall: “[...] si uno pierde noción de la tensión, uno puede hacer trabajos intelectuales muy finos, pero perder la práctica intelectual como política.”<sup>39</sup> Riesgo a correr cuando algo se institucionaliza y pierde su fuerza crítica, como lo que sucedió en la historia de las vanguardias artísticas, en donde observamos como cada una de ellas, desde el impresionismo, pasando por el surrealismo, el dada, el *land*, el cubismo, el fauvismo, hasta las segundas vanguardias como: el pop,

---

<sup>37</sup> Jameson Fredric, Sobre los Estudios Culturales, en: Estudios Culturales, Reflexiones sobre el multiculturalismo; Ed, Paidós, Argentina, 1998 p 85.

<sup>38</sup> Hall Stuart, Estudios Culturales y sus legados teóricos p 2.

<sup>39</sup> Hall Stuart, Estudios Culturales y sus legados teóricos p 5.



neoexpresionismo, conceptualismo, etc., vieron perder su fuerza crítica al ser absorbidas por el aparato institucional así como la industria cultural y el mercado del arte.

Retomo nuevamente las palabras de Stuart Hall para insistir sobre la seriedad ética y moral del trabajo del intelectual orgánico:

*“Vuelvo a la seriedad moral del trabajo intelectual. Vuelvo a la distinción crítica entre trabajo intelectual y trabajo académico: estos se traslapan, se tocan entre sí, se alimentan entre sí: el uno proporciona las herramientas para hacer el otro, pero no son la misma cosa. Regreso a la dificultad de construir una genuina práctica cultural crítica, que esta destinada a producir un trabajo orgánico, intelectual y político que no trata de inscribirse a si mismo en la meta-narrativa de saberes logrados, en competencia, que tiene que ser debatidos en un modo dialógico. Pero también como la práctica que siempre piensa en su intervención en un mundo en el cual logrará alguna diferencia. Finalmente, una práctica que entiende la necesidad por la modestia intelectual. Pienso que allí está toda la diferencia entre el entendimiento de la política del trabajo intelectual y la substitución del trabajo intelectual por la política.”<sup>40</sup>*

Entendido así, el trabajo intelectual no es una estratagema de poder de una élite culturalmente privilegiada y que no se vincula con los problemas terrenales, sino que la función de la teoría dentro del proceso político es, por el contrario, la que abre un espacio que dinamiza y potencia la idea de subvertir y reemplazar, implícita en la militancia política.

Entonces, lejos de pensar que ya todo esta concluido, es preciso razonar que todavía queda mucha tarea por hacer. Sobre todo, a las prácticas culturales

---

<sup>40</sup> Hall Stuart, Estudios Culturales y sus legados teóricos p 6.



les es dada la reactivación política de la actividad artística, y por su parte, al artista le toca diseñar dispositivos activistas, modelos de intervención, y máquinas de guerra, que nos permitan rebasar esa apatía. Parafraseando a Virilio, diríamos que tendríamos que sobresaltar al otro, electrocutarlo, desactivarlo; como nos explica él mismo, el terrorismo no es solo un fenómeno político, es también un fenómeno artístico. En las periferias el diálogo es reemplazado por la violencia, por lo que es el puñetazo el que devuelve a la realidad cuando se carece de palabras, como la metáfora del niño ciego, sordo y mudo de los 50's, que está aislado del mundo, a quien un golpe le devuelve el habla.

### **Estética y postmodernidad en las artes**

Cuando nos situamos en la insondable disputa de las significaciones de lo posmoderno, avizoramos una sola y categórica verdad, fundamentada en el hecho de que nada de lo que se pueda sostener a favor o en contra de tal fenómeno está marcado por la autoridad de lo irrefutable, lo cual dispara este debate a una inmanente inestabilidad. Fluctuación, que ha pesar de la cantidad de bibliografía al respecto, no dilucida ni siquiera su propio concepto, de tal manera que no conseguiríamos determinar lo que objetivamente significa *posmoderno*; aclarando esto, nos encaminamos a explorar un terreno inconsistente, que fácilmente podría llevarnos a confusiones y tergiversaciones, sobre todo cuando entendemos la universalidad del uso del término.

Estamos al tanto de que el uso de la palabra *postmoderno* se la debemos a la arquitectura, disciplina en donde emerge dicho termino de la mano de Charles Jencks, entre 1975 y 1976<sup>41</sup>, para demarcar el fin del extremismo inherente a la vanguardia que esboza un retorno parcial a la tradición, marcado por lo que este autor designa como la muerte de la arquitectura

---

<sup>41</sup> En su estudio "El lenguaje de la arquitectura posmoderna", primera versión en ingles data de 1977.



moderna, acontecida según él hacia el 15 de julio de 1972, en Sant Louis, Missouri, el momento que se dinamitaba los edificios que constituían parte del proyecto Pruitt-Igoe, bloques de vivienda construidos con un lenguaje “purista”, por Minoru Yamasaki<sup>42</sup>, sabemos también que luego dicho término - *postmoderno*-, acrecentó su uso en las artes, para después fugar hacia la filosofía, la historia, al pensamiento político, sociológico, antropológico, y en general, filtrándose hacia todos los campos. Recordemos, por poner un ejemplo, el uso del término en el reporte sobre el conocimiento de Jean Francois Lyotard (1976), cuyo título es “La Condición Postmoderna, Informe Sobre el Saber”;<sup>43</sup> cuyo objetivo es el estudio sobre la condición del saber en las sociedades más desarrolladas; Lyotard llama a esta condición como *posmoderna*, ya que este término designa el estado actual de la cultura “[...] después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia”.<sup>44</sup>

Así mismo, acudiendo un poco a la historia, recordemos que el término *moderno*, nace igualmente para las artes, cuando el historiador Giorgio Vasari designa como *moderna* a la nueva manera científica de pintar, tanto de León Battista Alberti como de Leonardo da Vinci, en oposición a la forma tradicional instituida por la academia. Desde entonces, el surgimiento de la modernidad se da gracias al hallazgo de Brunelleschi de los medios de conseguir exactitud y rigurosidad mediante la aplicación de la perspectiva al campo de las artes, para que después estas categorías fluyan hacia las ciencias y el pensamiento en general. Es así que el punto de fuga se fundamenta, ya no tanto en las artes sino como en la manera de concebir el mundo; la visión unifocal exacta conduce a una exigencia de exactitud marcada por la perspectiva, pero después injertada en el pensamiento moderno, que denigra la dimensión cualitativa de los objetos en favor de una dimensión cuantitativa, que subyuga a las exigencias de precisión propias en el pensar moderno que

---

<sup>42</sup> Construido entre 1951 y 1955.

<sup>43</sup> Jean Francois Lyotard. La Condición Postmoderna, Informe Sobre el Saber, 1976.

<sup>44</sup> Ibid p 2.





todos conocemos, y que como lo anota Jesús Ballesteros,<sup>45</sup> nace en la Florencia de los Médicis, para después robustecerse con el pensar unívoco y exacto de Descartes, en la negación de la analogía.

Comprendido esto, también nos obligaríamos acotar que la palabra *posmoderno* emerge en países industrializados y posindustrializados, es decir, en metrópolis desarrolladas, cuya forma de entender y desarrollarse en el mundo para nada es comparable a la de los países -así llamados- del subdesarrollo; es desde esta perspectiva que nos resulta difícil aplicar, casi a manera de una fórmula, lo que conseguiríamos designar como “proyecto posmodernista” a toda esa gama extensa de países y regiones que conforman el mundo latinoamericano. Si bien lograríamos adaptar este término, con innegables cambios substanciales -o a su vez diferenciarnos, como lo hace el término *post-boom* en la nueva narrativa latinoamericana<sup>46</sup>-, a nuestra realidad, no es tan sencillo definir cuáles son las categorías que alcancen a delimitar lo *posmoderno*, ya que “[...] la postmodernidad no se define a partir de lo que ella es, de sus características intrínsecas, sino que lo hace desde la negación de la modernidad”<sup>47</sup> Siendo así, surge un problema epistemológico que nos lleva a indagar la constitución de lo “otro” para poder consolidar lo que se “es”, partiendo de saber lo que *no es* y lo que *no quiere ser*, “[...] pero que se niega, por definición, a decir lo que es y lo que quisiera ser”<sup>48</sup>

A pesar de todo lo dicho, no podríamos negar que los cambios ocurridos en el mundo estos últimos años, así como los procesos que han generado estos cambios, son todos muy conocidos por haber sido experimentados en nuestras latitudes directa o indirectamente, y que condicionan nuestro

---

<sup>45</sup> Jesús Ballesteros, *Posmodernidad: Decadencia o resistencia*, ed, tecnos.

<sup>46</sup> *Post-boom* es un término mucho más modesto que *posmoderno*, otorgado a la narrativa hispanoamericana, y que si bien tiene ciertas coincidencias con el segundo, marca también los diferentes procesos que devienen de los problemas contextuales, fruto de la problemática socio-política y económica, de países que no alcanzan a resolver determinados problemas que en el primer mundo se considerarían superados.

<sup>47</sup> Carlos Rojas. *Arte Latinoamericano y Bienal de Cuenca en el contexto de la Posmodernidad*. Ed. Bienal internacional de Cuenca, Cuenca 2007.

<sup>48</sup> *Ibid* p 17.





acercamiento a lo *posmoderno*. Hablamos de eventos tales como: la caída del muro de Berlín en noviembre de 1989, el fraccionamiento de la poderosa Unión Soviética, el colapso del socialismo en la Europa del Este, el final del comunismo y el consecuente fin del proyecto revolucionario, la pos-industrialización consumista, el dominio del dogmatismo neoliberal y el nuevo orden económico transnacional, la indiferencia política acentuada por la apatía de las masas, la crisis de conceptos, el cuestionamiento de las “categorías estables” -que ha llevado a desvanecer las fronteras entre la cultura elitista y la cultura de masas-, la estetización de la cultura, la exclusión de la identidad a favor de un régimen global, así como los procesos de redemocratización y el término de las dictaduras latinoamericanas, la segmentación de los “discursos duros” o las nuevas dinámicas creadas por el efecto de los *mass-media*, así como los efectos globalizantes que, ayudados por los avances científicos y tecnológicos, y sobre todo de la comunicación, han transformado de incuestionable modo la manera de ver el mundo, provocando que busquemos nuevas formas de pensar y actuar políticamente.

### **Las nuevas estéticas en las artes plásticas**

El arte, como no puede ser de otra manera, tampoco se ha mantenido indiferente a estos cambios; al contrario, parece ser que ha adoptado transformaciones, tanto de contenido como de forma, distanciándose de lo que se podría demonizar: “una visión moderna de entender este arte”. Estos cambios que ha sufrido el arte en los últimos años, a su vez, responden a la necesidad de los productores culturales de discursar en un mundo diferentemente extraño, en donde, por ejemplo, las grandes narrativas maestras que definieron, tanto el arte tradicional como luego el arte moderno, no solo que habían llegado a su final, “[...] sino que el arte contemporáneo no se permite más a si mismo ser representado por estas narrativas maestras”<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Arthur C Danto *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires, Paidós, 1999, pg 20.



Las grandes diferencias que este nuevo arte, llamado “arte contemporáneo”,<sup>50</sup> y de estas formas de producir arte o “nuevas prácticas artísticas”<sup>51</sup>, que las han hecho distanciarse y distinguirse del arte moderno, y la imposibilidad, a su vez, del arte y la crítica modernas por acoger estas prácticas artísticas, muchas de ellas en los márgenes del imaginario que poseemos de lo que abarca el término “arte”<sup>52</sup>, resultan ser la respuesta que da éste a las grandes transformaciones del mundo moderno, en su paso a lo que, aunque muy cuestionablemente podríamos denominar como: capitalismo tardío, modernidad líquida, hipermodernidad, postmodernidad o contemporaneidad, etc., dependiendo de cada autor y su planteamiento teórico.

Esta sensación, de cambio profundo en las condiciones de producción de todas las artes, más que obedecer a una moda, son el producto de los acontecimientos actuales y de un conjunto de factores políticos, económicos, morales, entre otros, los que han cuestionado el valor del arte moderno, con planteamientos como: la pureza, el estilo, el arte por el arte, la originalidad, etc., y que hoy, incapaces de delimitar las nuevas prácticas artísticas bajo sus parámetros, no pueden sino ceder espacio para que surja otro tipo de arte más cuestionador<sup>53</sup> y comprometido,<sup>54</sup> que discurse y conviva en un intercambio mutuo con las sociedades actuales.

Sin embargo es importante entender que el término *contemporáneo* en las artes plásticas -vocablo que germina de estos debates-, no necesariamente

---

<sup>50</sup> Término usado por varios autores para designar las propuestas de arte actuales y diferenciarlas de la época moderna.

<sup>51</sup> Término usado para designar a las prácticas artísticas que reúnen características contemporáneas, y que no se pueden encasillar dentro de las formas tradicionalmente conocidas como: escultura, pintura, dibujo, instalación, performance, ambientación, etc. O siendo alguna de estas reúne características de las otras dificultando su ubicación, y que generalmente se localizan al margen de lo que se considera arte.

<sup>52</sup> Imaginario estructurado básicamente por la historia así como la crítica de arte moderna.

<sup>53</sup> El arte principalmente por fuerza es una práctica enfrentada al autocuestionamiento crítico y la revisión constante.

<sup>54</sup> Creemos necesaria una re-politización radical de las prácticas artísticas y culturales, ya que el arte y los artistas modernos, con concepciones como las de “el arte por el arte”, tanto han abandonado y que hoy es sumamente necesario retomarla, siendo que estas prácticas culturales resultan ser las productoras de imaginarios colectivos, en donde el sujeto se reconoce como partícipe de la comunidad.



es un concepto temporal, que abarca a cualquier tipo de arte realizado en la actualidad, sino un tipo de arte producido con una determinada estructura que se diferencia de su contraparte moderna, así como “moderno” igualmente designa a un tipo de arte cuyas características hacen posible distinguir una obra moderna de otra que no lo es.<sup>55</sup> El término *arte contemporáneo* es usado para distinguir a estas nuevas *prácticas artísticas* del arte moderno, y por consiguiente, dicho término no podría aparecer, sino como contraparte de algo que ya existe, así como tampoco pudiera aparecer si todo siguiera igual.

Consideramos a la modernidad artística como una era que emerge para Greerberg, con Manet y su obra *impresiones al amanecer*<sup>56</sup>, o para Arthur Danto con Van Gogh y Gauguin<sup>57</sup>; ésta, en todo caso, floreció aproximadamente para 1880 ,y tiene un final también discutible, que según Jean Francois Chevirier, sucede hacia 1978 cuando ocurre lo que él llama “crisis de la crisis”, en donde, nos dice, juegan un papel importante los artistas conceptuales Jeff Wall, con su obra *destroyed room*, y Dan Graham con su *primer pabellón*<sup>58</sup>; el final de la modernidad artística, dice Jean Chistophe Royoux, sucede con el surgimiento del *Pop Art*<sup>59</sup>; éste último autor coincide brevemente con Frederic Jamenson, quien incluye todo el proceso de la plástica a partir del *Pop* dentro del postmodernismo, o como sugiere Danto, quien afirma que hacia 1964 los *brillo box* de Warhol, exhibidos en la Galería Stable en Manhattan, son el comienzo del fin de la modernidad, o como él lo llama, del “fin del arte”<sup>60</sup>. Para Gerardo Mosquera, “[...] el auge de la abstracción en los 50´s parece culminar todo un camino del arte moderno y abrirse otro con el *Pop Art*”<sup>61</sup>.

---

<sup>55</sup> De tal manera, que estos términos enmarcan más formas de hacer arte, que temporalidades, aunque de hecho cada una tuvo y tiene su tiempo determinado.

<sup>56</sup> Que dio también origen al nombre de toda la corriente impresionista de la época.

<sup>57</sup> Ibid. P.30.

<sup>58</sup> Ambos provenientes del conceptualismo radical norteamericano.

<sup>59</sup> Jean Chistophe Royoux en su artículo “propósito de la documenta X” considera al Pop Art como un híbrido que acerca a la cultura de masas y de ahí su importancia.

<sup>60</sup> Ibid. P. 46.

<sup>61</sup> Gerardo Mosquera, *Del Pop al Post*. La Habana, Arte y Literatura, 1993.



Mas allá de creer que se pueda delimitar con fecha, día y hora un evento tan importante como éste -sólo el tiempo podrá esclarecerlo-, creemos que en la década de los 60's se produjeron varios eventos que desembocaron en la crisis y caída del arte moderno, dando paso a una nueva manera de pensar el arte, ya no desde los meta-relatos modernos que proclaman lo que debería ser el arte, tampoco desde una verdad absoluta, ni desde una historia lineal que favorece a ciertos grupos hegemónicos, ni desde la construcción de manifiestos o la desvalorización de manifestaciones artísticas que no pertenezcan a la oficialidad; es decir, asistimos al surgimiento de un arte que desarticula estos parámetros tan característicos de la llamada era moderna, y que desde la desaparición del "sujeto cartesiano" y la consecuente caída del proyecto moderno, fueron transformándose en lo que hoy entendemos como un arte diferente, que si bien en la actualidad se encuentra en los márgenes de la institucionalidad, cada día cobra más adeptos. De ahí la importancia y la necesidad de tener lecturas más contemporáneas, de una forma de hacer arte que no cabe dentro de la crítica moderna.

Toda esta superación del movimiento moderno, que el arte contemporáneo quiere hacernos ver, únicamente resulta efectiva al no continuar con la idea de desarrollo y progreso, propias de la modernidad. Entonces la única salida posible es la de regresar al pasado, puesto que es difícil pensar en un cambio si se continua con las innovaciones y planteamientos del arte moderno -ya no se trata de inventar nuevas técnicas como el *collage*<sup>62</sup> que hizo furor en su momento-. Lo que se pretende es abandonar toda idea de novedad, y lo que se propone este arte es escudriñar en el pasado, reutilizando eclécticamente lo que ya se ha realizado; de esta forma se rompería con planteamientos como originalidad, progreso, innovación; se plantea reutilizar lo que ya está realizado, como única manera posible de romper esta cadena que venía dándose ya desde las primeras vanguardias, en donde el nuevo arte trataba de opacar al anterior, y que apoyado por los manifiestos, buscaba, luego de un cierto proceso, transformarse éste en el arte oficial de la época.

---

<sup>62</sup> El collage aparece por primera dentro de las obras de los artistas cubistas, para luego ser retomado por diferentes vanguardias.



Sin embargo, al negar toda esta idea de progreso, que ayudada por la ciencia resultaba la única salida que proponía el desarrollo, cabe la duda de que éste proceso que vivimos ahora sea al final una nueva vanguardia, y no una “nueva era cultural”<sup>63</sup>. Tal vez resulte una vanguardia de la auto negación, que busque en el regreso al pasado su propia originalidad, para así opacar al resto; una vanguardia llamada *posmodernidad*, que en vez de plantear nuevas cosas, reordena lo ya realizado y lo replantea como una forma otra vez original de hacer las cosas, lo cual no la diferenciaría de las más tradicionales vanguardias. O es que en realidad estamos frente a un cambio importante que marcará otra era en el arte, terminando de esta manera la modernidad. O es que el postmodernismo será solamente otro “ismo”, es decir, una nueva vanguardia, y por tanto la postmodernidad se transformaría en una parte todavía no concluida de la modernidad, y las “nuevas prácticas artísticas” se volverían el nuevo estilo de hacer arte.

Si bien es cierto que cada vanguardia proclamaba cambios que pretendían transformar el mundo, y que en la realidad histórica solo transformaron el estilo de hacer arte, también es cierto que en este momento asistimos a grandes transformaciones en todos los ámbitos, nunca antes vistas, tanto en lo económico, con una hegemonía planetaria del modelo liberal, así como el crudo avance de las trasnacionales; o en lo cultural con los efectos globalizantes y la consiguiente pérdida de identidad, en lo social, que con el avance en las comunicaciones y la masificación de la televisión han resultado quebrantadoras del núcleo familiar. Esto solo como un pequeño ejemplo de estos cambios sufridos últimamente, y que nos llevan a pensar que en realidad el mundo está pasando por unos procesos y transformaciones que han llevado a gran cantidad de pensadores a reflexionar sobre estos acontecimientos, cosa que ninguna, ni siquiera las más difundidas vanguardias lograron que se produjera en sus distintas épocas. El arte, como no puede ser de otra manera, debe responder a estos cambios, y esa respuesta es justamente el objetivo a analizar, mas allá de reafirmar o

---

<sup>63</sup> Ibid ,p. 10.



desmentir que el arte contemporáneo esté dentro o fuera del proceso moderno; nos inclinamos a creer más en la idea de cambio de era, pues, opinamos que hasta el más serio defensor de la tesis de que las prácticas contemporáneas no son más que una nueva vanguardia, no puede negar los cambios que se han realizado en la producción artística de estos últimos años, y es a esos cambios a los que hay que estudiarlos, para poder definirlos con mayor propiedad.

### **Estudios culturales, estudios subalternos y la influencia sobre las prácticas artísticas contemporáneas**

Creemos conveniente, para una absoluta comprensión de la importancia que poseen las reflexiones que parten del discurso que mantienen los estudios culturales y estudios subalternos, así como sus debilidades -ya que muchas de estas propuestas tienen una dominante repercusión acerca del contenido que las artes contemporáneas asumen como suyo y que varios artistas la toman, conciente o inconcientemente- en su intento de producir sentido en lo profundo de sus propuestas.

Para ello, creemos necesario un pequeño recorrido sobre el escenario de los estudios culturales en la actualidad, lo cual nos remite al ensayo de John Beverley, titulado: *Sobre la Situación Actual de los Estudios Culturales*, que empieza con una serie de preguntas que nos cuestionan sobre el espacio en que nos ubicamos, cuando decidimos optar por el nuevo terreno de los estudios culturales, y los obstáculos con los que tropezaríamos en éste camino, además de indagarnos sobre los límites de este campo y los antagonismos y disonancias que operan en el interior del mismo.

El esquema trazado por Beverley para el análisis del tema parte de tres reflexiones principales: la primera es un análisis sobre el proyecto del *Birmingham Centre for Cultural Studies*, de Inglaterra, que es el modelo



fundador de la idea de Estudios Culturales como un nuevo espacio disciplinario. La segunda reflexión trata sobre las tensiones en el interior de este proyecto, y un estudio en detalle sobre la relación entre los Estudios Culturales y lo que él denomina Estudios Subalternos. El tercer punto en cuestión es una discusión del proyecto de Néstor García Canclini en lo que, como él lo recalca, es la articulación más importante y de más influencia de los estudios culturales en el ámbito latinoamericano.

En lo que se refiere a la primera parte, es decir, al proyecto del *Birmingham Centre for Cultural Studies*, escuela ubicada en Inglaterra, y que nació en una de las Universidades periféricas que afloran después de la Segunda Guerra Mundial, creada por el Gobierno Laborista en un intento por democratizar el sistema universitario; este proyecto contiene dos componentes teóricos:

El primero, vinculado al trabajo de los historiadores asociados al marxismo inglés, del cual destaca el texto de E.P. Thompson, titulado: *The Making of English Working Class*, en donde se encuentra el claro interés de Thompson por entender como la clase obrera inglesa no se mantiene “pasiva” frente a las relaciones de producción capitalista, sino que se constituye a través de su cultura como un sujeto colectivo consiente, es decir un sujeto de la historia.

El segundo componente teórico resulta ser “[...] el impacto del pensamiento estructuralista y post estructuralista sobre las ciencias sociales y la crítica literaria, -particularmente la noción de sistema semiótico como formadora de sujetos sociales-[...]” cuyo texto base es el texto de Althusser titulado: *Notas sobre ideología y los aparatos ideológicos de estado*.

La escuela de Birmingham fundamenta su producción básicamente en estos dos componentes teóricos; en un intento por relacionarse con la clase obrera inglesa, se proyectó hacia una práctica académica que representara, en el doble sentido de *hablar por* y *hablar de*, el protagonismo de dicha clase. Sólo así se explica la vinculación con los historiadores del marxismo inglés; y





desde otra perspectiva, se vincula también con los novísimos movimientos sociales que surgen en los sesentas, como el movimiento “gay”, el feminismo, etc.

Por un lado, hay que asumir el éxito que obtuvieron los estudios culturales y la escuela de Birmingham, gracias a que en la época -comienzos de los 80´s- existía un marcado agotamiento en el interior de las disciplinas, además del poco interés que adquirió el canon; y por otro lado, la presencia en las cátedras universitarias de la generación crítica de los sesentas, con la propuesta de continuar el proyecto de la Nueva Izquierda, y administrarlo desde sus respectivas disciplinas.

Otro factor interesante que interviene en la creación de los estudios culturales tiene que ver con el fenómeno de la globalización, y todos los fenómenos causados por ésta, que también afectan al currículo universitario y desvían la relación de ésta con la hegemonía.

Desde luego y a pesar de la campaña de la derecha norteamericana para restablecer el canon en las disciplinas tradicionales, este intento naufragó gracias a que los administradores y la élite que se encontraba directamente relacionada con problemas de la educación, y que sobre todo estaban enterados de lo que acontecía, optaron por guiar a la educación superior por la senda de los estudios culturales, la innovación interdisciplinaria, el multiculturalismo, etc. Y muchas de las disciplinas están perdiendo sentido y funcionalidad, como ejemplifica Beverley, muchas de ellas ni siquiera han existido tanto tiempo: el caso de la literatura española, y muchas de ellas obedecen su creación a instancias de hegemonías históricas, por lo que nos dice:

*“[...] en el nacimiento de los estudios culturales, por tanto, había una coincidencia entre un proyecto izquierdista de trasladar la agenda de los sesentas a la universidad –criticar las disciplinas,*





*democratizar estructuras, modificar requisitos, dismantelar el canon, crear nuevos espacios para trabajar con más libertad- y un proyecto neocapitalista de reforma y modernización educacional”.*

Por ello, las opiniones de Lyotard, presentadas en su libro: *“La Condición Posmoderna”* resultan centradas en esa necesidad de reestructurar el conocimiento en el interior de la institucionalidad burguesa, el momento que habla de una radicalización en el interior de los parámetros tradicionales de la universidad y los centros de investigación.

Introduciéndonos a la segunda parte abría que recurrir a un análisis sobre la escuela de Frankfurt, ya que ésta trazó los paradigmas teóricos de los estudios de cultura de masas, sobre todo cuando algunos de sus integrantes llegan a Estados Unidos huyendo del fascismo. La importancia de esta escuela se encuentra en el hecho de que da lugar al estudio académico de la cultura de masas, -preocupación muy presente en el arte contemporáneo, sobre todo en el arte público, que con inserciones en la esfera pública consigue inferir de una forma directa sobre dichas “masas”-. Sin embargo, la posición de esta escuela está vinculada con la tesis de que la cultura popular termina siendo una especie de lavado de cerebro capitalista, y por tanto genera una “falsa conciencia” como dirá Marcuse, dedicándose a estudiar los efectos nefastos de la televisión, el cine, la música popular, etc., aunque hay que aclarar que para Adorno y otros, su principal referente es el fascismo y los espectáculos Nazis, mientras que tanto para Estados Unidos y Inglaterra, se vincula más con el cine, Hollywood, los Beatles o Elvis.

Talvez sea esta la razón por la que los estudios culturales invirtieron esta lógica, y se preocuparon del estudio de la cultura de masas ya no como un elemento de influencia negativa, sino mas bien a partir de la valoración del Frente Popular que mantiene una tradición marxista, vinculada con la cultura popular en sentido de folklore; a pesar de ello, esta tendencia acoge únicamente una cultura relacionada con formaciones sociales precapitalistas -



cultura popular-, mas no estudia fenómenos que afloran con el avance del mercado, o manifestaciones urbanas que surgen directamente de la proliferación de fenómenos como la migración, las pandillas, etc.

Entonces, el libro de William Rowe y Vivian Schelling: *“Memoria y Modernidad, las culturas populares en América Latina”*, es para John Beverley el manual introductorio mas útil de los estudios culturales latinoamericanos, porque traslada ese modelo al contexto latino, a pesar que para el autor todavía -a excepción de algunos casos como Barbero, Brunmer, etc., existe una marcada influencia de la escuela de Frankfurt en esa negatividad de la cultura de masas.

Talvez únicamente Walter Benjamin, quien estaba asociado a la Escuela de Frankfurt, era el único que entendía la cultura popular en su vasto campo; es por ésto que el texto *“La Obra de Arte en la Época de su Reproducción Mecánica”*, o su reflexión sobre las galerías comerciales de París, terminan siendo la conexión entre esta escuela y la toma de posición de los estudios culturales.

En este sentido, entendemos a los estudios culturales como una práctica descriptiva de nuevos fenómenos de reestructuración cultural; sin embargo, la ubicación del problema no lo resuelve, corriendo el peligro de constituirse en una especie de “costumbrismo posmodernista”.

Además se encuentra una contradicción que no es dada entre los estudios culturales y las disciplinas tradicionales, sino una tensión en el interior de los mismos estudios culturales y de su articulación teórica e institucional. Se evidencia que detrás del surgimiento de estos estudios culturales, existían dos proyectos paralelos: el uno que marchaba con una bandera roja, y que consistía en el proyecto nuevo de izquierda de radicalizar el espacio universitario, y el otro con una bandera blanca, vinculado a la reestructuración



utilitaria de las humanidades y las ciencias sociales, a favor del capitalismo y las ideologías neoliberales.

En esta medida, el proyecto de los estudios subalternos, que bosqueja Gramsci, y que fue desarrollado bajo la dirección de Ranajit Guha y que emplea metodológicamente una combinación de elementos de las ciencias sociales con la crítica literaria, el estructuralismo y el post estructuralismo, la teoría feminista, sobre todo retoma a Foucault y la deconstrucción, entre otros; se acerca más a las expectativas y las necesidades que en ese momento poseía un grupo de intelectuales, entre ellos Beverley, lo que les incita a crear un grupo paralelo latinoamericano, que inicialmente se inscribe dentro de los estudios culturales como un componente menor, pero necesario. Sin embargo, para el autor hubo una polarización entre lo que se entendía por estudios subalternos y estudios culturales; a pesar de ello, se designa a los estudios subalternos como un espacio epistemológico e ideológico ambiguo, pero que produjo una diferencia, una otredad con respecto a los estudios culturales que hizo que ya no sean un componente mas, sino que los estudios subalternos representan una manera alternativa de articular las preocupaciones de los estudios culturales.

Este grupo, que se denomina a si mismo como grupo de afinidad, cuenta doce integrantes, entre historiadores, críticos literarios, y gente de las ciencias sociales, quienes creen que la crisis de los estudios culturales se debe a la despolitización de éstos, que a su vez resulta de la causas de su institucionalización -cosa parecida, acentuamos, le sucede a cierto arte en nuestros días-.

Por ultimo, García Canclini acepta que hay una creatividad autónoma en la cultura popular, cosa que no lo reconoce, por ejemplo, a Beatriz Sarlo y otros pensadores latinoamericanos vinculados con el modelo de la Escuela de Frankfurt. Canclini se mantiene fuera, entendiendo que la cultura popular también tiene sus propias dinámicas, por lo que no necesita ser autorizada



por la alta cultura. Por otro lado, la noción de hibridación de Canclini, se refiere a dos cosas: la una, relacionada con la desterritorialización visible en las fronteras como Tijuana, y el fenómeno de combinación de elementos culturales, de diversos tiempos históricos, en donde una narrativa maestra nacional no tendría sentido para pensar una unidad cultural, creándose un desfase entre lo popular y lo nacional.

Por otro lado, este concepto de hibridación se refiere al desmoronamiento de las divisiones tradicionales en el campo de la cultura, tanto de la alta cultura, entre la cultura popular, o las clases medias, el arte comercial, las culturas de masas, el folklore, publicidad, etc., para lo cual se necesita construir nuevas formas híbridas de disciplinas que acojan estos fenómenos.

El peligro que corre García Canclini es el de quedarse en una nueva etnología, como nos refiere Beverley:

*“[...] para mí la categoría de híbrides implica una superación dialéctica de un estado de contradicción o disonancia inicial en la formación de un sujeto o práctica social de nuevo tipo. Pero, ¿qué pasa si ponemos el énfasis a la contradicción en vez de su superación? Se puede hablar todavía de híbrides, o se trata más bien de un estado de cosas más parecido a lo que Antonio Cornejo Polar entiende por “totalidad contradictoria” en la cultura andina? Aunque tienden a ser confundidas, creo que las categorías de heterogeneidad e híbrides no son exactamente equivalentes.”*

Aquí aparece otra vez el peligro de que los estudios culturales se conviertan en un “costumbrismo posmoderno”, por lo que se propone no abandonar toda esperanza, ya que todavía hay tareas y luchas importantes, sin perder la posibilidad revolucionaria y del cambio estructural. Y es justamente desde esta perspectiva que debemos recuperar al arte, así como a la crítica de arte,



curaduría de arte, filosofía del arte, teoría del arte, estética y a todo ese gran grupo de lo que significa reflexión, pensamiento y quehacer artístico, ese poder de disposición e incidencia propia de quien todavía le queda mucho trabajo por hacer en el interior de un entramado social, muy a pesar de todas las teorías de moda que se han vertido en estos últimos tiempos.

Es así que el intelectual-artista tendría que elaborar las herramientas justas que le permitan, con sus prácticas, una certera intervención en el mundo - instituyendo al artista como sujeto político-. Que nunca más la incapacidad del individuo en su agotamiento posmoderno nos lleve a escuchar frases como “no hay posibilidad de cambio”, o “un solo sujeto no puede contra el mundo”. Este cómodo parafraseo, que se desenvuelve entre la culpabilidad y el cinismo más infecundo, propio de un pensamiento panóptico, y que ha servido para aniquilar cualquier intento de pensamiento político, logren devastar –y/o absorber- toda teoría crítica que se geste con principios de emancipación. Es así que la constitución de dispositivos artísticos –máquinas de guerra- que interfieran la comodidad de un mundo reducido a objeto-consumo se torna imperiosa, ya que, quien más que el arte y los artistas con ese poder que incursionar dentro del imaginario social: poder que la mala práctica del discurso político han echado por la borda, y que hoy están haciendo suyas gracias a la seriedad con la que se manejan, pero sobre todo por su lucha contra lo establecido, contra la institución y el mercado, tornándoles incorruptibles.



## CAPÍTULO 3

### ESTÉTICA DE LA RESPONSABILIDAD EL PAPEL DEL ARTE, DEL ARTISTA, DEL CURADOR Y DEL CRÍTICO DE ARTE

#### EL PROPÓSITO DEL ARTE

*Es por lo tanto preciso, más preciso que nunca lo ha sido, [...] restituir su escenario, recomponer su teatro como real: en lo real. Restablecer los poderes combinados de pensamiento y voluntad para devolverle al hombre la convicción de que su destino –es materia indecida-, sobre la que a él propio le cabe toda responsabilidad. Es preciso restaurar el orden de lo político, repotenciar su registro en el dominio de lo público, para incluso, y a partir de ello, repolitizar la totalidad de las esferas de la existencia, proceder a una politización radical – porque ello no significa nada más que reconocernos libres y responsables- de nuestras relaciones con todos y cada uno de los escenarios en que nuestra vida se desenvuelve”*

*José Luis Brea*

Advertimos con enfatizada preocupación, cómo se difunde, con sugestionada convicción, el pensamiento de que tanto el arte, al igual que la filosofía, se han vuelto -o talvez, siempre han sido-, elementos infecundos de la sociedad. Esta “inutilidad”, a su vez se ha vuelto la materia prima, con la que los grupos de poder han trabajado para generar fraccionamientos que decantan en agrupaciones sectoriales, elitistas, lo cual pareciera que ha permitido la consolidación y ratificación de ese poder por parte de los ilustrados, quienes definitivamente se tornarían en los únicos avalizados para ratificar tal poder, y que, incuestionablemente, se encuentran incrustados en el interior de grupos,



de los así llamados “versados”. La pureza implícita en el fondo de este discurso disciplinario especializado, ha llevado a su vez, a que tanto el arte -y muy específicamente, gran parte del arte vanguardista moderno- así como cierta filosofía, se alejen de la realidad para la que, tanto arte como filosofía, existen.

Talvez uno de los argumentos que más se le cuestiona al arte moderno, es la noción de “pureza”, que el modernismo llevaba consigo: la idea de desembarazarse de cualquier elemento extra artístico, además de esa búsqueda de esencia, o el famoso: “ *el arte por el arte*”, que traía una preocupación interna, pero que en realidad esconde algo que el arte contemporáneo lo evidencia magnánimamente -o al menos el arte que nosotros consideramos de nuestro interés-,<sup>64</sup> y es esa falta de opinión acerca del discurso social, esa dejadez política, que contribuye a reforzar únicamente la estética, y -o- la técnica, demoliendo, por ende el poder de opinión, que nosotros, como artistas contemporáneos, tanto demandamos del mismo arte, y que tanto la pureza así como el estilo, sumidos en la autocrítica, han opacado, y en algunos momentos de la historia, incluso borrado de la escena artística, como en el caso del abstracto; “ [...] *el único objeto de cincuenta años de arte abstracto es presentar el arte como arte y nada mas haciéndose mas puro y mas vacío, mas absoluto y mas exclusivo*”<sup>65</sup> , o el *minimal*, corrientes artísticas que, encerradas en planteamientos internos de cómo debería ser el arte, abandonaron la realidad a la que pertenecemos, y nos debemos, en un mundo plenamente social.

Y es que la pureza significa autodefinición; el modernismo es la edad de la autocrítica que alcanza el mundo moderno al encontrar su madurez. Ésta, a su vez, está dada el momento que empezamos a vernos a nosotros mismos como parte de la historia, y descubrimos un panorama despejado referente a la pregunta: ¿qué es lo que somos? El arte empieza a preguntarse qué es, y

---

<sup>64</sup> en un mundo multicultural, en donde no hay verdades absolutas, lejos de proclamar un tipo de arte como oficial, solamente tratamos de dar razones del porque el tipo de arte de nuestra preferencia formaría parte de la gran gama de opciones que nos presenta el mundo contemporáneo.

<sup>65</sup> En 1962, Ad Reinhardt defendió reiteradas veces esta posición frente al abstracto



nos sumergimos en una búsqueda interna, filosófica, para saber qué mismo es el arte; adquirimos un nuevo nivel de pensamiento y nos encerramos en una autocrítica de un arte que discute y se replantea filosóficamente, únicamente para autosatisfacerse. Es decir, asistimos a un arte totalmente puro, fuera de todo compromiso externo; esta búsqueda incesante de una definición filosófica del arte sobre lo que es el arte fue lo que marcó las directrices del modernismo. “ *el modernismo, fue un movimiento colectivo de ese tipo que atraviesa toda la cultura, para hacer las actividades y empresas de la cultura objetos para ellas mismas* “<sup>66</sup> sin la mas mínima intención de abarcar otros espacios, más ligados con la realidad del momento. Así mismo: “[...] *la esencia del modernismo radica en el uso de los métodos característicos de una disciplina, para criticar la disciplina*”<sup>67</sup>; en el caso del arte bajo el espíritu modernista, el arte sería su propio sujeto de estudio, y no admitiría la intromisión en otros campos, así como tampoco se preocuparía de insertarse dentro de cualquiera de éstos, lo que no pasa en el mundo contemporáneo, en donde el arte se encuentra en cualquier ámbito, y toma los discursos de los otros campos, para enriquecerse y proponer desde los lugares mas extraños, fuera del canon mismo del imaginario del arte como disciplina.

Por tanto, toda esta búsqueda filosófica de la esencia del arte se convertiría en una categoría moderna, que desembocará en las vanguardias, negando cada una con su manifiesto que proclamaría la verdad del arte, a su antecesora, y proclamándose como el arte oficial del momento, -cosa impensable que se pueda repetir en los procesos del arte actual-.

Entonces, si bien tanto la filosofía del arte, la critica, al igual que el arte, no pueden ejercer una función inmediata con respecto a la realidad, -eso lo debemos temer claro- esa inutilidad instrumental se encuentra “enmendada”, gracias a -como bien lo afirmará Horacio Cerutti- “[...] *lo que si puede es*

---

<sup>66</sup> Arthur C Danto *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires, Paidós, 1999, pg86.

<sup>67</sup> Clement Greenberg, *modernist painting*” the collected essays and criticism. Pg 85





*trabajar sobre la base de ese horizonte que la realidad proporciona. El cual conlleva la exigencia de su propia modificación o transformación*<sup>68</sup> Visto así, el compromiso con la transformación sería el motor que alimenta la razón de ser tanto del arte como de su filosofía, “[...] *de la realidad se parte y a la realidad se regresa, sin haber salido nunca de ella. La realidad es objeto del pensar filosófico y se la piensa para colaborar en su transformación, en aquello que tiene de insoportable por injusto*<sup>69</sup>; en tanto el compromiso con la realidad que el arte adquiere sería un compromiso de transformación de esa realidad que decanta necesariamente en política. Un cambio de la realidad para una “*justicia con dignidad*” como lo afirmarían Horacio Cerutti. Visto así, no habría tal inutilidad del arte así como de las disciplinas teóricas del cual se sirve, (filosofía del arte, historia, crítica del arte, teoría del arte, estética, curaduría de arte, etc.) por tanto ese obstáculo epistemológico quedaría superado.

En ese camino propuesto, la pretensión pragmática del arte, siguiendo la vía de una búsqueda más efectiva de una “*justicia con dignidad,*” creo que las artes toman fuerza en el interior de este juego que quebranta la dialéctica de sentido del mundo occidental, sobre todo si entendemos que:

*“[...] las razones del arte son las sinrazones del mundo: el daño, el dolor, la violencia, el terror, la muerte, la injusticia, pero también los misterios, lo incomprensible, lo indecible, como la belleza, el amor, el destino y la felicidad. Esas razones se nos abren y se nos comunican en las obras de arte cada vez que somos capaces de reconocerlas”*<sup>70</sup>.

Entonces, tal vez podamos entender que el arte posee una lógica extrañamente diferente que nos obliga a reestructurar nuestro pensamiento de un modo disímil, que borra ese delgado límite que separa la realidad de la

---

<sup>68</sup> Horacio Cerutti *Filosofar desde nuestra América. Ensayo problematizador de su modus operandi*, Mexico, CRIM/CCYDEL, UNAM/ Miguel Angel Porrúa, 2000, p 158.

<sup>69</sup> *Ibid* p 158.

<sup>70</sup> Gerald Vivar, *Las razones del arte*, ed. Machadolibros, España 2005.



ficción, instaurándose como lo que valdríamos determinar en el campo de lo utópico. Es así que para Abelardo Castillo, “*el arte no ocupa ningún lugar*”, en el sentido que le da Castillo, comparado con la “*utopía*”, que significa precisamente *no lugar* o ningún lugar; así, el escritor – y nosotros agregaríamos en general el artista- es un hombre que establece su lugar en la utopía.

Si bien el término *utopía* es utilizado en sus tres niveles de significación más conocidos: el cotidiano, el literario y el filosófico, en el nivel de lo cotidiano, lo absurdo prima y el uso es peyorativo (adjetivo que descalifica). En el nivel literario existen varias motivaciones morales que pretenden modificar una realidad existente, a la cual se sumarían ideales añorados de cambio: este nivel se vuelve posible en la ficción. En el nivel filosófico su valoración es altamente positiva, y opera en la historia al igual que en el segundo nivel; también en el proceso histórico hay una realidad intolerable que propicia la postulación de un ideal deseable.

Y justamente, la contradicción y carencia de valores, principios o ideales en una realidad dada es lo que lleva a considerar el ideal; no se trata de levantar el paraíso terrenal, sino de encarnar el ideal en la realidad, sin someter esta realidad a ninguna presión desmedida.

La tensión propia entre ideal y real, es lo que estabiliza lo utópico, pues, si se carga uno de los polos, se pierde de vista el horizonte del término, su esencia. Así, si potenciamos sólo el ideal, éste no se asienta sobre ciencia, y se torna algo fantasioso; por otro lado, si solamente se da importancia a la propuesta, ésta termina convirtiéndose en una más de las muchas cómodas sugerencias existentes, sin impacto en lo real. Solo en este nivel se puede plantear el progreso como voluntad de cambiar o de mejorar. Y es justamente en esta voluntad del cambio en que se nos dificulta a nosotros pensar que como se nos quiere hacer creer -desde ciertas filosofías- que ya todo está concluido, que ya todo obedece a procesos inerciales de evolución sistémica,



en donde nosotros nos volveríamos espectadores pasivos; como nos dice José Luis Brea:

*“[...] mas que nunca es preciso resistir a la presión de ese espejismo, desembarazarse de la hipótesis con que nos embauca su espectro que ahora recorre el mundo amparado en los taimados disfraces del pensamiento único. El fin de la historia o la decepción instruida. Que todo está ya decidido, que no puede pensarse –sino after the facts- que en nada nos es dado intervenir para construir la historia”<sup>71</sup>,*

Por lo que lo utópico en el pensamiento filosófico latinoamericano, así como el arte latinoamericano, nos sirve para poder idealizar lo que advendría en el futuro. Es así que lo *“[...] bueno lo significativo, lo verdaderamente exuberante del filosofar nuestroamericano está por venir, todo lo que se ha hecho hasta ahora es prolegómenos, preparación, propedéutica”<sup>72</sup>*.

En definitiva el arte conjuntamente con la filosofía encuentra en la utopía un propósito, más aun cuando, por ejemplo, el arte tiene la capacidad no sólo de generar ficción, también de hablar desde sus peculiares lenguajes, e inventar nuevas gramáticas -esto es muy claro para nosotros-. El arte ha mantenido siempre relaciones conflictivas con el concepto de razón, aun cuando también es claro que el arte es una de las formas supremas de la razón, -como lo mantiene Gerard Vilar- si bien la razón es un concepto metafísico del que se debe tener cuidado por su vocación totalizadora, reductora y homogeneizadora, cuando las principales características del arte son: la innovación, la diferencia, lo heterogéneo, lo inclasificable, lo inconmensurable. Sin embargo, también hay que demarcar que, por más que el arte, en su esencia caótica y de libertad, no se convierte en un mundo de la pura irracionalidad.

---

<sup>71</sup> José Luis Brea, Políticas del Arte, index,htm.

<sup>72</sup> Ibit p169.



## PRODUCCIÓN DE SENTIDO DENTRO DEL DISCURSO CURATORIAL CONTEMPORÁNEO

### El papel del curador

La complejidad de un debate reciente, como el que ponemos a discusión, nos predispone a enfrentarnos al error, más aún cuando entendemos la dificultad conceptual que se presenta en el interior de las prácticas artísticas de “*arte contemporáneo*”<sup>73</sup> y su frontal desplazamiento fuera de la institucionalidad, así como de la industria cultural, debido a la creciente inadecuación de los dispositivos especializados de recepción y difusión<sup>74</sup> de estas “*nuevas prácticas artísticas*”<sup>75</sup>, y que ha llevado a su “*productores*”<sup>76</sup> al abandono de tal legitimación, evento que desestabiliza el papel del museo como el depositario de una historia<sup>77</sup>. En tal razón, y tomando muy en cuenta esta lógica antitética entre la institución cultural y las prácticas contemporáneas, es que nos disponemos a construir pensamiento, sabiendo que, por otro lado, tenemos la vinculación exhaustiva que la palabra “*curador*” produce dentro del imaginario de lo institucionalmente establecido.

En este momento es imprescindible entonces, esclarecer que, si bien gran parte del proceso curatorial obedece a cometidos de carácter institucional, también coexisten otro tipo de curadurías -muchas de ellas realizadas por los mismos artistas o ciertos curadores radicales-<sup>78</sup> que se realizan fuera del aval corporativo. Entendamos, por supuesto, que no es mi afán este momento

<sup>73</sup> Debido al uso por varios autores para designar las propuestas de arte actuales.

<sup>74</sup> Galerías, institutos, museos, universidades centros y demás que juntos, conformarían la “*institucionalidad del arte*”

<sup>75</sup> Término usado para designar a las prácticas artísticas que reúnen características contemporáneas.

<sup>76</sup> Debemos entender que no necesariamente nos referimos a todas las actividades culturales sino a grupos específicos de prácticas del arte que nos hacen reflexionar sobre el papel que la institución juega dentro de la cultura y como tal dentro del entramado social en que ésta se inscribe.

<sup>77</sup> Caso contrario, retomaremos el planteamiento posmoderno, que avizora la imposibilidad de construir una historia universal linealmente establecida, a la vez que propone varias visiones del mundo.

<sup>78</sup> La tendencia muy actual del arte contemporáneo, en la que los mismos artistas se erigen como curadores de sus propias muestras suelen ser interesantes como formas de “*lucha marginal*”, como diría Michael Foucault. Pensemos en la Bienal de Venecia (de Santa Fe de Bogotá), o Al Surich (en el sur de Quito) un buen ejemplo en donde los artistas han comenzado a ejercer las funciones de galeristas, editores, críticos y curadores, logrando en muchas ocasiones llegar a públicos más amplios que con las curadurías clásicas.



debatir sobre la oportunidad de tales eventos; más bien la pretensión es abrir más el espectro del lector sobre los términos “curador”, “curaduría”, “comisaría”, “comisario”, etc.

Así pues, comenzaremos preguntándonos: ¿cuál es el significado de la palabra *curador*? ¿Qué se entiende por *curaduría* dentro de la ciudad? ¿Qué funciones cumple una curaduría? ¿Cuál es el telón de fondo histórico en esta cuestión?. Creo que estas son interrogaciones que vale la pena formularse, para tratar de determinar esa categoría imprecisa a la que llamamos *Curaduría*.

En mi afán por contestar convenientemente las preguntas anteriores, me he topado con una serie de malestares, sobre todo por parte de los productores artísticos, como resultado de esta investigación. Y es que existe una reiterada incomodidad por el trabajo del curador, que obedece sobre todo a la exagerada jurisdicción que se toma éste frente a la construcción del discurso de los artistas, así como el exceso de atribución con el que hace suyo estas propuestas y las descontextualiza a favor de sus propios ideales, a más de la arbitrariedad con la que selecciona o rechaza a estos artistas producto de la cura. Esta marcada satanización del término, podría obedecer a: 1.- la mala elucidación de parte de los que trabajan en curaduría al pensar que el curador es, en primera instancia, un seleccionador, por tanto se erige como figura imponente<sup>79</sup> y decisiva de la muestra. 2.- la trasnochada lógica moderna presente aún en nuestros artistas y que ha mitificado el trabajo del artista en bien de una pureza decadente, que a su vez ha logrado crear esa mentalidad absurda de que la esencia de la obra se asienta en presupuestos jurídico-religiosos, que prohíben la intervención de cualquier otro que no sea el autor, y 3.- tanto los artistas como sus curadores, no nos damos cuenta que en las sociedades contemporáneas estas prácticas de *producción simbólica*, orientadas a la construcción, transmisión y circulación de imaginarios ideas y pensamientos dentro de la esfera pública, son las

---

<sup>79</sup> Imponente en cuanto abaliza lo “digno” de exponer, así como también; siguiendo esta lógica desacredita lo que no es seleccionado.



llamadas a jugar un papel protagonista -absolutamente determinante- dentro del gran colectivo, lo cual a llevado a un desprendimiento de la “esencia” misma para la que tanto el arte como el artista y su curador existen.

Lo complejo de este panorama, al mismo tiempo, nos vislumbra ciertas entradas a lo que debe o no ser un proceso curatorial acertado, en cuanto sabemos que el término *curador*, cuya definición básica proviene, por supuesto, de su raíz etimológica, dentro de los procesos legales latinos: “*Curador sería aquel que está a cargo de los bienes de los niños y los locos*”. En italiano encontramos *Curare*, tener cuidado; por otro lado, también encontramos la palabra: *curatorship*, término inglés que hace referencia al conservador o encargado del museo, en tanto que en castellano la palabra *curador* sirve para designar a cualquier persona que cuida de algo.

De ahí se desprende que el curador, intrínsecamente en el medio artístico, sería un “*sanador estético*” -según Lydia Früm- que continúa siendo una definición todavía insatisfactoria para nuestras aspiraciones gnoseológicas, en cuanto creemos que difícilmente el papel del curador contemporáneo se acoplaría únicamente a esta búsqueda estética. La pregunta en este instante se acerca más a inquirir en qué momento el curador se convierte también en productor de sentido, y como tal, conciente de que en el momento que propone una muestra, elabora su propuesta, distribuye museológicamente, y da coherencia a todo el conjunto, esta construyéndose conceptualmente, por lo que el designar al curador contemporáneo como un “*sanador estético*” resulta insuficiente. Por otro lado, encontramos otra dificultad que salvar en esta indagación, y es el inconveniente presente el mismo momento que surge filológicamente la designación del curador como conservador o encargado del museo; como ya lo insinuamos precedentemente, el artista como productor no pretende que exista obra de arte, sino prácticas que tienen que ver con producción significativa, afectiva y cultural, y que se alejan de la mera producción de objetos, en donde lo esencial ya no es la apariencia que adquieren sino la efectividad que estos consiguen dentro de su esfera de



acción. Ya encontramos estas inquietudes en Martin Heidegger, cuando nos dice: “[...] *además de ser una cosa acabada, la obra de arte tiene un carácter añadido. Tener un carácter añadido - lleva algo consigo – es lo que en griego se dice *sumb>hellín*. La obra es símbolo*”<sup>80</sup>. Lo cual ineludiblemente nos esboza la notoria pregunta: y en todo esto, ¿dónde queda el museo? <sup>81</sup> Y en seguida nos remontamos a la subsiguiente interpelación: si las grandes propuestas del arte contemporáneo se rehúsan a ser objeto de museificación, de exhibición y archivación, ¿qué papel podríamos designarle al museo? Es en aquel momento cuando las propuestas radicales del arte contemporáneo <sup>82</sup> desestabilizan de alguna manera esta función del curador actual, de quien diagnostica las tendencias actuales del arte, resguardando los objetos hacia una posteridad.

Acaso, entonces, vislumbramos el horizonte de sentido que queremos obtener de esta investigación, que preexiste con determinados inconvenientes el momento que esgrimimos espontáneamente el término “curador”. De lo que se trata nuestra ponencia, no es de suplantar una designación para sustituirle por otra, - acto sumamente banal e innecesario este momento-; el objetivo es *repensar* el término, para concebir que su uso esta sujeto a ciertos ejes de poder <sup>83</sup> que la industria cultural, así como el mercado del arte y la institución cultural, nos quieren imponer, por lo que hay que tener mucho cuidado en su uso. Cuando nuestro pensamiento no esta mediado por la industria cultural, la institucionalidad y el mercado del arte, nuestra capacidad de desarrollar los procesos que requieren la inevitable

---

<sup>80</sup> Martin Heidegger el origen de la obra de arte, versión en español de Helena Cortes y Arturo Leyte ed Alianza, Caminos del bosque, Madrid, 1996

<sup>81</sup> Debemos entender que, cuando hablamos de museo, nos referimos a todo el gran grupo de instituciones, galerías, museos, universidades, etc., es decir, todo lo que de una u otra forma representa a la institucionalidad artística, y no sólo al museo propiamente.

<sup>82</sup> Se me ocurre este momento que seria bueno mencionar al *art-Net*- o arte en al red-, así como el radio arte, o el *bio-art* como propuestas de difícil, y en algunos casos, imposible museificación, más aun si tomamos en cuenta, todas las teorías del arte deslocalizado de Paul Virilio, en donde no existiría mas obra física, sino las verdaderas obras del arte actual, estarían navegando virtualmente sin posibilidad de espacio físico alguno.

<sup>83</sup> Podemos entender más de lo que estamos tratando si revisamos el famoso texto de: FOUCAULT Michael, *Microfísica del poder*, Madrid: Ed La Piqueta, 1978. o FOUCAULT Michael, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México: Ed Siglo XXI, 1976. O también M Foucault. *Un dialogo sobre el poder*. Alianza, Madrid 1981.





tarea de seleccionar a un grupo de artistas, cuya obra de coherencia a la muestra conceptuada, es decir, el trabajo denominado “curatorial”, se torna más preciso, decisivo, e importante para el gran colectivo al que se quiere llegar: el público. Por lo expresado es que proponemos el uso *sospechoso* de esta denominación y su posible depuración; tal vez simplemente por reflexionar, es que podríamos decir que parece mucho más claro describir a este grupo de personas que trabajan sobre tan nueva profesión, más como *investigadores del arte*, o mejor aún, *teóricos del arte*, que como *curadores* de arte.

Consideramos necesario, en este punto dilucidar cual es el telón de fondo ontológico que nos permite hacer tales aseveraciones; y es que, el momento que consideramos el uso de la palabra *teoría*, lo hacemos en el amplio sentido del término, y antes de que se nos tilde de colaborar con el voluntarismo burgués, es importante aclarar que existe una mala y peligrosa elucidación de que esta palabra siempre obedece a un lenguaje elitista de los culturalmente privilegiados, por lo que acataría a los intereses de poder de un occidente imperialista; sin embargo, debemos aclarar que, como nos explica Homi K. Bhabha “[...] *no se trata de si el folleto que organiza una huelga le falta teoría, mientras que el artículo especulativo sobre la teoría de la ideología debería tener más ejemplos o aplicaciones prácticas. Ambos son formas del discurso y en tal medida producen más que reflejan sus propios objetos de referencia. La diferencia radica en sus cualidades operacionales.*”<sup>84</sup> Entonces, no deberíamos entender a la teoría como oposición de la política; tampoco se debe marcar una cierta distancia epistemológica entre el tiempo y el lugar del intelectual y el del activista político, más bien concibamos que existe el uno contiguo al otro “*el uno como la parte que hace posible al otro.*”<sup>85</sup> En fin, podríamos desarrollar más este estudio, no obstante, para cumplir con el tiempo, debemos seguir avanzando.

---

<sup>84</sup> para mayor entendimiento de lo que aquí se trata de expresar deberíamos revisar a Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* Londres Routledge, 1994. Anteriormente publicado en *Questions of Third Cinema*, editado por J. Pines and P. Willemsen (British Film Institute 1989).

<sup>85</sup> *Ibid*





En nuestro continuo afán por la búsqueda de lo que incumbe ser y hacer un curador, -o si estamos de acuerdo con lo anteriormente expresado, un “*teórico del arte*”- continuaremos recordando lo arduo que resulta esta novedosa faena, sobre todo cuando pensamos en la imposibilidad de hablar de los otros. Se observa con mucha tristeza en ciertas curadurías, cómo el artista pierde su poder de significar, debatir, iniciar su propio deseo histórico de instituir su propio discurso, convirtiéndose en el horizonte interpretativo de la diferencia; jamás el operador activo de la articulación, el artista dentro de la curaduría es reseñado, citado, enmarcado, archivado, en unas estrategias casi de ilustración neocolonial, en donde se reproduce las relaciones dominantes de poder-saber por parte de la hegemonía que mantiene el curador; es entonces en este momento cuando es oportuno debatir sobre el papel del curador dentro de la muestra.

Si comprendemos que el ejercicio curatorial tiene por función básica propiciar una lectura coherente y orientadora de la producción artística, convendríamos que la tan polemizada selección de su conjunto de artistas reflejaría nada más que el resultado de dicha lectura conceptual; nos damos cuenta que el trabajo del curador no resulta ser prioritariamente el de seleccionador, sino la clasificación decantaría por sí sola dentro de una buena investigación curatorial, lo cual evita a su vez la pobreza con la que muchos curadores utilizan a un determinado grupo de artistas una y otra vez en varias exposiciones; es decir, si nuestro trabajo investigativo-curatorial contiene una temática coherente la investigación, ésta nos arrojará los nombres de artistas que estén trabajando sobre esa temática,<sup>86</sup> lo cual resulta a su vez en una muestra más fluida y coherente, sin ese forcejeo típico de quien coloca artistas, ya sea por su trayectoria, por su recorrido o por su amistad. Es por eso que me gusta más la figura del curador como el de *mediador*, propuesta

---

<sup>86</sup> Fijese por ejemplo, en la exposición *Políticas del Borde*: primero se hizo una investigación sobre artistas que están o han trabajado el tema. Luego de esta búsqueda, tratamos de colocar solamente obras que, a pesar de no ser trabajadas para galería, sino que han funcionado dentro de un espacio público, han tenido la suficiente fuerza política como para generar discusión, esta vez ya no en el ámbito artístico sino dentro de las problemáticas sociales, que nos permite colocar solamente a los artistas que trabajan sobre temas sociales, y a su vez, eliminar a todo el que no está produciendo en ese sentido. Esto eliminaría algún problema de reclamo suscitado por gente que se sienta excluida de la exposición.



por Virginia Pérez Raton dentro de su ponencia en la VIII Bienal Internacional de Cuenca,<sup>87</sup> donde se plantea al curador quien facilita al artista detectar lugares donde se pueda presentar trabajos, además de conseguir fondos para apoyar sus proyectos, la elaboración de catálogos, y sobre todo, generar discursos que acerquen su obra al entendimiento de los diferentes públicos, y despisten la atención de estos públicos hacia las prioridades hegemónicas de un curador cualesquiera; en términos parecidos, Hans-Ulrich Obrist afirma que el curador debe convertirse, en un catalizador, que conviene poder desaparecer en un momento dado, como un algo que está en una especie de espacio intermedio, en el centro de las cosas y en el medio de nad:, propuesta interesante que quitaría protagonismo a dicho personaje.

Una vez que se tienen claros los criterios rectores con los que se concibe una exposición -conceptualización, diseño de la muestra, elaboración de la documentación, investigación de campo, lineamientos del montaje etc.-, y se ha escogido al grupo de obras que fortalecen esa concepción, todavía debemos tener claro que para que una curaduría tenga un verdadero sentido, es imperioso fundar un contexto específico que amplíe las relaciones de las producciones artísticas con su entorno. En el momento que comprendemos que el arte contemporáneo -cualquiera sea este-, se encuentra inscrito dentro de un entramado social, y por tanto su existencia depende del aporte que éste de a su colectivo específico, los grandes comportamientos sociales, en su estrecha relación con las prácticas artísticas, encuentran una forma de existencia social que se plasmaría en la producción artística, -obra de arte- entendida, como ya lo dijimos anteriormente, no como objeto físico, sino como una carga de ideas, pensamientos y sentimientos que pretenden expresar y sobre todo, comunicar algo, ya no solo cómo un objeto de contemplación y culto, -cuyo valor estético se encuentra primeramente en su aspecto exterior-, y que tanto el discurso vanguardista moderno pregonó. Recordemos la frase con la que José Ortega y Gasset se refiere en un acto de desprecio a las -como el mismo las denomina- "*masas*" y su dificultad por

---

<sup>87</sup> Bienal Internacional de Cuenca, Arte, Públicos y Curaduría, Cuenca 2005.



entender el abstracto –vanguardia ese momento de avanzada,- “*goce estético para entendidos*”<sup>88</sup> en su canónico texto ‘Impopularidad y deshumanización del arte nuevo’<sup>89</sup> y que ha generado una gran brecha entre el público y los entendidos. El arte contemporáneo, en una continua oposición frontal a la religión burguesa y a su ceremonial de placer, ha tratado de quitarse de encima ese peso y ha contraatacado con propuestas como el arte público, por ejemplo, que pretende llegar sin mediadores -galerías, museos, eventos artísticos etc.-, al público; Platón ya solía recalcar que “*el saber y la capacidad de la producción están subordinados al uso y dependen del saber de aquel que vaya a usar la obra*”<sup>90</sup>. Lo medular este momento es deducir la responsabilidad del creador, en cuanto es el productor de la obra, que por tanto, se corresponde a un entramado social y como tal, es la elaboradora de imaginarios colectivos, que por supuesto repercuten interiormente dentro del comportamiento colectivo.

El éxito de una curaduría y de su curador se mide por lo pertinente que resulta dentro de su espacio de acción, volviéndose una actividad fundamental en los procesos de construcción de discursos y la elaboración de sentido; el momento que la curaduría deja de ser para su curador un artífice de presunción, y pasa a ser una verdadera actividad que busca ubicar al arte y los artistas en un lugar común en dónde se logre proponer lecturas coherentes, ya no solo dentro del arte sino dentro de la cultura de su tiempo.

Esto último nos lleva a otro espacio de importancia dentro de una curaduría, y es la necesidad de conocimiento que el curador debe poseer sobre la realidad contemporánea, lo cual le aleja de la figura del filósofo encerrado en

---

<sup>88</sup> Ortega y Gasset y muchos otros filósofos plantearon con anterioridad este problema: si el arte debiese de ser más accesible al público, o el público debería adquirir los conocimientos necesarios para poder entender este arte. Este debate resulta interminable; lo cierto es que en la actualidad, a pesar de todos los intentos de llegar a un entendimiento hacia un público, debemos admitir que resulta evidente que para enfrentarse a una obra artística es necesario adquirir un bagaje intelectual importante que nos permita comprenderla, o por lo menos adquirir suficiente sensibilidad como para establecer contacto con la obra.

<sup>89</sup> José Ortega y Gasset *Impopularidad y deshumanización del arte nuevo*, Col. Madrid, 1956. pg 429 a 436.

<sup>90</sup> Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, ed. Paidós, Barcelona, 1991



sus propios fantasmas, y le acerca más a la figura de vividor, como un ser que se articula y convive con y en su espacio. Entendemos luego, como pueden existir curadurías contemporáneas muy radicales, en donde ya no hay solo artistas sino que las reflexiones de parte de la curaduría pueden abarcar discursos de otro nivel: pongamos como ejemplo la Lavada de la Bandera que un grupo de intelectuales propuso a un colectivo social –ya no solo de artistas-, frente a la Plaza de Armas, para protestar sobre la corrupción del gobierno de ese momento, así como la propuesta de Magaly Arriola,<sup>91</sup> de recuperar relatos marginados, excluidos, omitidos, olvidados y dejados de lado por la historia, o la novedosa propuesta hecha a diversos personajes de la ciudad para que depositen sus objetos más preciados en una galería, organizada por la Alianza Francesa,<sup>92</sup> o la lúdica propuesta realizada por Carlos Rojas en la muestra “A que juegas tu”<sup>93</sup> que impulsó a los artistas dejen de un lado sus obras “serias” y se pongan a construir discursos con juguetes. Todas estas propuestas surgen desde una mirada erudita que articula oportunamente el discurso del curador frente al mundo contemporáneo.

En nuestra búsqueda, el propósito de dar sentido a lo que hoy reconocemos como “*curaduría contemporánea*”, tendríamos asimismo que exponer las diferencias frente a la crítica de arte, profesión que en su momento abarcaba esta tarea referente a la conceptualización, análisis e interpretación de la obra de arte. Si bien, por un lado, la crítica de arte estuvo siempre relacionada con la interpretación de la obra, -su dimensión hermenéutica- con todas las dificultades y falencias de lo que esto encarna,<sup>94</sup> también es cierto que la curaduría, en su propósito de construir coherencia conceptual, abarca otros espacios que la misma crítica dejó a un lado, y que hoy resultan imprescindibles dentro de una buena muestra de arte contemporáneo: espacios técnicos concernientes a la museografía, al montaje, y exposición

---

<sup>91</sup> Curadora por México en la VIII Bienal Internacional de Cuenca

<sup>92</sup> XXXPONER FECHA

<sup>93</sup> Exposición curada por Carlos Rojas y exhibida en el Museo de los Metales y la Alianza Francesa en marzo del 2005

<sup>94</sup> Dificultades siempre presentes y que muchísimos ensayos ya lo han abordado sobre lo dificultoso y sumamente subjetivo que resulta tal interpretación.



de las producciones artísticas, pues el crítico de arte únicamente basa su formación y por tanto su producción, en los textos críticos, mientras un curador trabaja en el espacio mismo en donde los argumentos conceptuales expuestos en el papel son puestos a prueba dentro del espacio físico presente, lo que deviene en una museología coherente, además de un espacio adecuado. Cuando hablamos de una museología coherente, nos referimos a la labor sincronizada que el curador debe tener con su equipo de trabajo; -diseñador, museógrafo, equipo de investigadores, de montaje, relacionista público, etc.- al mismo tiempo, cuando hablamos de espacio adecuado, nos referimos no solo a un gran y bonito lugar, sino exclusivamente a examinar el lugar adecuado que fortalezca el discurso del curador. A manera de ejemplificación recordemos el evento *“Inside”* que se realiza periódicamente en la frontera entre Estados Unidos y México, donde se invita a artistas a trabajar sobre el tema de las fronteras dentro del propio lugar; asimismo el evento *“Políticas al Borde”* que forma parte de este ciclo académico no puede encontrar mejor lugar para su exhibición que el *“Salón del Pueblo”*<sup>95</sup> de la ciudad.

La otra tarea complementaria, de la que hace suya la curaduría del arte en el mundo contemporáneo es la promoción cultural, labor compleja que tiene que enfrentar un curador en su afán por promocionar al colectivo de artistas producto de su cura. El curador en esta fase se convierte en un gestor cultural que interviene directamente, permitiendo la viabilidad de su propuesta dentro del gran mercado y la institución cultural: difícil tarea la de abrirse campo en el medio, para que su propuesta y la de su grupo sea escuchada y obtenga repercusión sobre todo en el interior del campo social al que este discurso se dirige.

Entendemos entonces, la práctica curatorial, como un género o, como ya lo expusimos, un espacio intermedio entre la crítica de arte, la gestión cultural y

---

<sup>95</sup> Exposición titulada *“Políticas al Borde”* y curada por mí, que resulta de una investigación sobre como en determinadas ocasiones se desvanece esas borrosas líneas que separan al discurso artístico del posicionamiento político.



la museología del arte. Sólo así podemos comprender el verdadero propósito que tiene una curaduría contemporánea, mucho más en el mundo actual, en donde el curador es el artífice más influyente de la interpretación, análisis, entendimiento y diagnóstico de la producción plástica contemporánea, pues es el más acreditado para catalizar de manera efectiva éstos códigos visuales que los productores plásticos transfieren a su público.

Es por esto lo importante que resulta la directa relación que el curador debe tener con el productor plástico; de ese dialogo depende en gran parte la coherencia que tendrá la muestra, ya que las obras adquieren en este arbitraje curatorial una nueva dinámica de significados, los cuales devienen en el éxito o fracaso del evento. Por lo expresado, creemos imperioso trazar un puente ontológico que unifique el discurso artístico contemporáneo en relación con el discurso curatorial, y esto sólo lo lograremos el momento que entendamos que el arte contemporáneo es también conocimiento y no solo estética; por tanto, la capacidad cognoscitiva del arte contemporáneo, en ciertos instantes deriva superior a la propuesta visual<sup>96</sup>, cuando las propuestas de arte contemporáneo desestabilizan la tradicional concepción del término “arte”<sup>97</sup> -si pensamos, esta palabra, como la imaginamos actualmente, en ese sentido ilustre y excluyente, no tiene más de doscientos años-, lo cual produce que la crítica moderna tenga que replantearse o reformularse, para lograr comprender estas prácticas muchas de ellas fuera de la institucionalidad; la intromisión de la filosofía dentro del arte, o como Arthur Danto llama al periodo actual en que vivimos: “*poshistórico*”, periodo “*después del fin del arte*”, momento de dominio de la “*filosofía del arte*”<sup>98</sup> o la *cognitio sensitiva* “conocimiento sensible”. Esta gran paradoja, que el

---

<sup>96</sup> Pensamos este momento no solo en sus inicios que parten del conceptualismo norteamericano y ingles, sino de los procesos mucho más actuales como los del conceptualismo latinoamericano termino planteado por la crítica y curadora Mari Carmen Ramírez que realiza un minucioso estudio sobre las propuestas radicales procedentes de los países Latinoamericanos.

<sup>97</sup> Termino proyectado sobre todo, para un objeto artístico, más como dice Arthur Danto le queda muy corto para designar a las prácticas actuales del arte, prácticas muchas de ellas sin espacio ni lugar físico o que teniendo este, son mas productoras de sentido que objetos admirables dignos de ser museificados.

<sup>98</sup> A Danto. Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Paidós, Barcelona. 1991.



fundador de la estética filosófica, Alexander Baumgarten plantea y que conviene ser entendida por el curador actual, quien no solo debe colocar coordenadas históricas, sino debe desarrollar la agudeza necesaria para, primero, poder ubicar estas prácticas, y luego, tener el panorama lo suficientemente claro como para no sacrificar la orientación conceptual con la que la producción plástica y su productor, retan al espectador a ser descodificada.

Para finalizar, y a manera de conclusión, solo nos queda ratificar que el verdadero papel del curador contemporáneo en su afán por producir sentido en el interior de su discurso, debe tener muy claro los ejes transversales con los que esta práctica se complementa en su desarrollo gnoseológico, por lo que podríamos hablar de una construcción de un modelo estable que se esgrime como soporte para la edificación de diagramas expositivos vinculados con: 1.- apartar la errada visión que se tiene del curador como el seleccionador o clasificador de una muestra y dar paso a la concepción del curador como el mediador que facilita, cataliza, y acerca la producción artística hacia el espectador. 2.- entender la importancia que debe adquirir el artista dentro del proceso curatorial, al mismo tiempo que transparentar la actividad del curador para que no interfiera mayormente dentro de este proceso. 3.- comprender a la practica curatorial como un punto intermedio que se encuentra entre la historia del arte, la crítica de arte y la gestión cultural; sólo entendido así, el curador como un trabajador cualesquier, se podría desmitificar la idea hegemónica construida en el imaginario del artista, del público y en ciertas ocasiones del mismo curador, que le da ese poder casi chamánico, y que evita la verdadera responsabilidad de éste, en cuanto es el constructor de imaginarios que el público considera importantes, y por tanto con un aval histórico-artístico. 4.- asimilar la importancia que debe tener el discurso curatorial dentro del contexto al cual pertenece, siendo que resulta ser la única forma en que podremos construir una historia paralela a la de los centros hegemónicos, y por tanto, dejemos de ser únicamente los observadores de una historia impuesta y nos volvamos actores con





posibilidad de decisión sobre lo que a nosotros mismo nos incumbe. 5.- comprender la dificultad de enmarcar, encasillar y archivar a las prácticas contemporáneas, por lo que, para poder ubicarlas el curador, debe tener una agudeza suprema, que posibilite el real alcance que poseen estas novedosas formas de arte, y que a su vez evite el desvanecimiento conceptual de las mismas, mas cuando, como ya lo insinuamos, el productor artístico no procura que preexista la obra de arte, acaso prácticas artísticas que tienen que ver con producción significativa, afectiva y cultural, y que se distancian de la simple elaboración de objetos, en el que lo esencial ya no es la forma que adquieren sino la efectividad que estos consiguen dentro de su rango de acción. 6.- y por último propondríamos usar el término *curador*, pero a sabiendas que las implicaciones y las dudas que su uso significa dentro de la gran institución y la industria cultural así como el mercado del arte, estando al tanto de los límites con los que la exagerada institucionalidad simboliza, dentro de las propuestas del arte contemporáneo.

### **La crítica del arte, fin de la historia y una nueva teoría crítica del arte**

#### **El perpetuo estado de excepción en las nuevas prácticas artísticas.**

Prosiguiendo el accionar de lo que se ha dado en llamar “las nuevas prácticas artísticas”, y mucho más concretamente, en el interior de las propuestas neoconceptuales del arte contemporáneo, nuestra investigación, encaminada a cartografiar los espacios -tiempo y lugar, en donde afloran dichas propuestas todavía muy esporádicas dentro del gran abanico de opciones que nos presenta el horizonte del arte cuencano, nos tropezamos con una propuesta de “experimentación con medios auditivos” que posibilita configurar una panorámica de las vicisitudes de las mal llamadas “obras de arte” en su dinámica contemporánea; precisamente, en una propuesta lúdica que pone en cuestión todos los dispositivos con los que estas obras son puestas en escena, al mismo tiempo que cuestiona todo el mecanismo de la industria





cultural, y sobre todo, de la crítica de arte, se vale de la posibilidad del artista de imaginar -idear- una obra, la cual es exclusivamente relatada a 3 personas que han estado trabajando dentro de lo que es la curaduría y la crítica de arte de la ciudad.

Este análisis crítico, a su vez, es grabado y reproducido como obra de arte dentro de un espacio de galería; por tanto, lo que le configura como arte a esta propuesta no sería su objetualidad, sino lo que Kosuth llamaría “*la intención del artista*”, es decir, el idear de una obra, aunque este imaginar se funde en el marco conceptual de la desaparición de tal obra dentro de la lógica de su teorización, lo cual le demarcaría -si se quiere hacer el ensayo de inscribirla- en los movimientos neoconceptuales del arte contemporáneo, en donde parafraseando a Kosuth otra vez, el “[...] objeto es conceptualmente irrelevante para el arte”,<sup>99</sup> y en donde esta propuesta cobra preeminencia justamente por lo que no existe -que otra vez, sería el objeto-.

El proyecto se torna interesante cuando logramos asimilar la idea contenida dentro de esta propuesta de radio-arte, el momento que encontramos varias entradas deconstructivas que fortalecen dicha propuesta; pudiéramos concebir a la primera como una mirada irónica. El instante que hablamos de las artes visuales, nos resulta paradójico que esta obra se ampare en el sonido y no en su aspecto visual como el común de los proyectos, en tanto que usar sonido para hablar de las artes visuales revoca elemento inconexo, más aún cuando el sonido no es más que el eco de la crítica de una obra que no existe; aquí encontramos un verdadero inconveniente, una vez que avizoramos las múltiples superposiciones de las diversas disciplinas y de sus campos de estudio. En la obra denominada por su autor “*eco, eco, eco*”, se halla presente la imposibilidad de apreciar un objeto, simplemente nos encontraríamos percibiendo un sonido, y el sonido está atravesado por otras normas que rigen su propia disciplina, a pesar de que en este caso es exteriorizado como propuesta plástica, lo cual nos impide aplicar sus propios

---

<sup>99</sup> Joseph Kosuth, *Art alter Philosophy*.



cánones que nos consentirían evaluar esta propuesta bajo el régimen propio del sonido, más nos está dado evaluarlo bajo los cánones que se emplean para evaluar las artes plásticas, lo cual decanta en el impedimento internamente de la historia del arte y de la crítica también de arte de definir tales propuestas; sólo recién, talvez unos quince años atrás, se les denominan “experimentación con medios auditivos” a dichas propuestas tan disímiles.

A partir de entonces, la crítica a la pureza del arte empieza a alimentar los debates internos de la disciplina, cuando los teóricos y críticos se ven imposibilitados de separar las diversas doctrinas y comienza a concretarse, en la práctica del arte, una creciente superposición del objeto de estudio y de la metodología de tales disciplinas: solo así se justifica el surgimiento de nuevas prácticas artísticas como video-arte, *art-Net*, arte genético, radio-arte, etc.

Todo lo anterior nos lleva a la siguiente lectura: si la escolástica del arte nos ha enseñado que en la profundización del principio contenido en el interior del objeto arte estaría la clave para su posterior análisis crítico, más cuando en esta propuesta de “experimentación con medios auditivos” se avizora la posibilidad de que no exista obra, la estructura interna del mismo límite interno de lo que abarca el término entraría en una crisis profunda entre la potencia gnoseológica que debe contener una propuesta plástica y su posterior relación de legitimación instituida por la institucionalidad del arte, la cual traza sus propios bordes de lo que hasta ese momento histórico puede o no concebirse como obra. Sin embargo, qué pasa cuando en la propuesta de Roberto Paredes, se devela que ya no existe obra sino solamente crítica -y en el interior de ésta, se halla toda la parafernalia que usa la institución arte para avalizar o no la obra-, y lo que es más pavoroso, es que sólo la crítica se convierte a su vez en obra. En esta paradoja más que en ninguna, se encuentra implícita la continuidad de un principio del arte, el cual proyecta sus bordes dilatándolos hasta la exageración y pone en conflicto lo que hasta ese



entonces histórico se designa intrínsecamente con la categoría de “obra de arte”,; recordemos lo que Adorno nos diría en su “Teoría Estética”:

*“El arte de la existencia empírica, se relaciona con el argumento hegeliano frente a Kant: la colocación de una barrera hace que se supere la barrera por el hecho mismo de la colocación y así se avanza y se capta aquello con lo que la barrera había sido levantada. Y esto solamente, y no moralismo alguno, es la crítica del principio de l’art pour l’art,.....<sup>100</sup>”.*

El referente de este debate se encuentra, desde luego -al igual que todo el debate de lo contemporáneo en el arte-, en la obra “Fontaine” y la interpretación crítica que este *ready-made* causó en el imaginario artístico universal posterior, el cual nos transportó a la noción de llevar a la mesa de diálogo todos los dispositivos que nos permiten entender lo que en verdad es una obra de arte de lo que no puede ser considerado como arte, y en este sentido “Fontaine” se cristaliza como una propuesta *anti-arte*, y Duchamp, como el precursor de todas las posteriores propuestas anti-institucionales que se reproducirían en gran cantidad, tanto en las vanguardias como en el arte posmoderno y contemporáneo; o como nos expondría Peter Osborne:

*“En este sentido, no sólo representa la negación más radical hasta la fecha de los conceptos establecidos del objeto de arte y el artista, sino también la posterior instalación de estas negaciones en el corazón de un establishment artístico reformado”<sup>101</sup>.*

Aseveración que nos guiará, por un lado, en el acto fuertemente evidenciado de un reconocimiento de que esta obra se instaura en una especie de fuera del arte, un fuera de la ley -las leyes artísticas de ese momento-, pero por otro lado el reconocimiento al mismo tiempo, por parte de la crítica y teoría

<sup>100</sup> Theodor W. Adorno, Teoría Estética, ed Taurus. Barcelona, 1971

<sup>101</sup> Peter Osborne Arte Conceptual, ed Phaidon, 2006, London.



del arte, como un objeto que rebasa los límites de la definición institucional, supone al mismo tiempo un reconocimiento de su legitimidad como obra de arte, a pesar que solo habita espacios fuera de su espacio y que aunque sea intuitivamente decimos que pudiera ser arte, y por se erige como obra ya instituida, lo cual, como bien lo asegura Osborne, lo vincula con la posibilidad de ser un objeto de historia, es decir ,un objeto plenamente reconocible y factible de ser estudiado, además de ser expuesto dentro de los parámetros de lo que representa y que sobre todo necesita la industria cultural.

Esta dicotomía se encuentra explícita si revisamos que, en la biografía de Duchamp, se encuentra clarificada la intención de un artista por constituirse como un personaje institucionalizado, evidencia que la podemos palpar en su interés por comprar su propia obra, o publicar un libro sobre sí mismo, o construir un mito sobre su retiro para dedicarse al ajedrez, etc., -por un lado y en el otro- la invención de los *ready-mades* que lo colocarían como un artista que articuló su discurso excediendo cualquier barrera establecida.

Retornando a la obra-producto de nuestro discurso, especularíamos que el panorama del arte se nos torna sumamente complejo, más cuando logramos capturar en el interior de esta propuesta la pretensión de constituirse como una especie de obra de arte fuera del arte, o lo que Giorgio Agamben diría: “el estado de excepción”<sup>102</sup>. Cuando decimos que pensamos al arte a partir de lo que la institución-arte y obviamente contenida en ella, a la industria cultural y el mercado del arte, además de la crítica y la historia del arte, estamos consintiendo la idea de que existe un lugar homogéneo en donde la norma impuesta por lo plenamente instituido define con absoluto resplandor lo que se encuentra dentro de la disciplina artística, marcando el límite en un doble sentido de principio y fin de lo que se determina en gran termino “arte”, más cuando confrontamos a esta propuesta, objeto de nuestro análisis, con los parámetros que miden la disciplina, nos tropezaríamos con el conflicto de su insostenible definición, y en este sentido se convierte en un caso

---

<sup>102</sup> Giorgio Agamben, Homo Sacer, el poder soberano y la nuda vida. Ed, pretextos, 1998, Barcelona.



particular, lo que para Schmitt sería la excepción; pero, entendamos que para que pueda existir una excepción debe de existir una norma. Esta auto dependencia se consolida cuando afirmamos que la excepción explica lo general y se explica a si misma, entonces existe otra estructura fuera del arte, que sustenta su existir justamente en la suspensión de la norma, convirtiéndose en el principio que funda la posibilidad general de que exista algo plenamente estatuido como arte, y la obra a la que hacemos mención estaría habitando esta estructura incorpórea que se alimenta de la exclusión.

Por lo tanto, si decimos que existen obras que se encuentran localizadas en una especie de umbral –estado de excepción-, no solamente estarían limitándose a distinguir lo que está dentro y fuera del arte, sino que existirían en este umbral que se formaría a partir de las complejas relaciones de luchas de lo interior y lo exterior, lo cual termina siendo una zona ilocalizable de indiferencia, que finalmente acabaría por actuar como un principio de infinita dislocación, producto de la exclusión inclusiva a que es sometida la obra de arte dentro de su propio juego definiciones, talvez lo que para Augé significaría el no-lugar.

Habitar esta exclusión le ha permitido, por un lado, al arte la posibilidad de no contaminarse con los circuitos propios de la institucionalidad, como por ejemplo los del mercado del arte y sus propios patrones que rebasan los intereses del arte para ofrendarse ante los del capital. Una prueba de ello lo encontramos visiblemente dentro de las vanguardias artísticas, tanto las primeras como las segundas, así como las transvanguardias, todas las que se encontraron en esa lucha por la búsqueda de la originalidad, y en esa intensa búsqueda se apoyaron en los manifiestos, que a su vez pretendían abarcar la verdad del arte pero que sobre todo, se afirmaban en la noción de ir *mas allá* de lo instituido, y que de alguna forma fueron los que posibilitaron ampliar el espectro de acción del arte hasta fluir, incluso fuera de la disciplina artística tradicional -del dibujo, pintura, escultura pasamos gracias a las vanguardias a la instalación, las ambientaciones, los *performance*, los



*happenings*, el objeto artístico, etc.-, en una suerte de multi e incluso transdisciplinaridad. Sin embargo, el legado vanguardista obtuvo su fracaso, por un lado, cuando la hegemonía del arte representado, por la institución y toda su estructura, absorbieron tales propuestas; y, por otro, por la imposibilidad de mantener una “verdad del arte” frente al gran cambio de paradigma de lo moderno, y lo que Lyotard llamaría la abolición de los metarelatos, para dar paso a otras propuestas de corte posmoderno, y luego contemporáneo.

Pero estos intentos de las vanguardias por ubicarse en un estado de excepción, serían sólo el principio de lo que luego intentaría, con más claridad, el arte contemporáneo, y sobre todo el tipo de arte contemporáneo que se deriva de las propuestas conceptualistas de los sesentas, las cuales definitivamente intentarán desactivar todos los mecanismos por los cuales existe algo que podemos definir como “arte”, como es el caso de esta obra del productor plástico Roberto Paredes, la cual pone en jaque la misma esencia del arte al eliminar la obra y sustituirla por los ecos de su propia crítica. Si recordamos lo que el mismo Kosuth aclamaba: “las obras de arte son proposiciones analíticas y por consiguiente, cada una de ellas es “una definición del arte””, nos envía inmediatamente a la pregunta: ¿esta propuesta plástica de Roberto Paredes no nos está dando su propia definición de lo que para el artista es el arte...?

Para entender mejor la topología implícita en esta obra de arte, convendríamos deducir, en primera instancia, que el arte posee sus propias reglas, pautas, normas y patrones, que son los que de alguna manera trazan estos límites de lo que se puede otorgar el calificativo de obra de arte; si retomamos lo que nos dice Michel Foucault, en su “Arqueología del Saber”, que:

*“[...] las disciplinas constituyen un sistema de control en la producción de discurso, fijando sus límites por medio de la*



*acción de una identidad que adopta la forma de una permanente reactivación de las reglas.*<sup>103</sup>

Entonces juzgaríamos las propiedades de las propuestas artísticas y de sus discursos implícitos, bajo un sistema de control, que se cristalizaría en la misma disciplina que aglutina en su núcleo lo que damos el calificativo de arte, aunque avanzando un poco más formularíamos, como lo hace Foucault, que los bordes que designan lo que se encuentra en el interior de lo que se necesita para que algo pueda ser otorgado como arte, obedece a una serie de normas, reglas y políticas de la propia disciplina, y que a su vez éstas son las que determinan los espacios instaurados e instituidos del arte. Sin embargo debe permanecer despejada la noción de que los criterios canónicos fundados para tal circunscripción no son fijos, más bien se encuentran en incesante reactivación, por lo que debe quedar claro que la única manera en que se sostiene cualquier disciplina es consolidando el hecho de su incesante revisión. Por lo anterior, cuando la crítica del productor plástico adquiere un nivel de compromiso, ya no con la instituido sino con la esencia de la disciplina, como en el caso de esta obra; es decir, el momento en que la crítica de la obra empieza a alimentar los debates internos de esta disciplina, se empieza a socavar las mismas estructuras de la disciplina, lo cual logra hacer cada vez más difícil hallar las líneas divisorias entre lo que se considera, de lo que no se pensaría como obra de arte.

La paradoja instaura un hecho profundo, que podría ser estimado como el único hecho de verdad del arte, y éste es que, en el arte, no existe una verdad que logre demarcar de una manera perentoria y concluyente lo que es de lo que no lo es.

Solo entendido así, podríamos aceptar que designar a una propuesta de este tipo como “obra de arte” resulta poco generoso, sobre todo cuando terminamos de expresar que el arte, principalmente por fuerza, es una

---

<sup>103</sup> Michel Foucault, La Arqueología del Saber, , siglo XXI, 1970, México.



práctica enfrentada al autocuestionamiento crítico y la revisión constante. De esta manera, el puro concepto de arte no bastaría para asegurar su definición de una vez para siempre; muy al contrario, incesablemente se estaría produciendo a sí mismo en un transitorio y quebrantable equilibrio que para nada es imperecedero. Desde esta perspectiva, la imposibilidad a su vez del arte y la crítica modernas de acoger estas prácticas artísticas, muchas de ellas en los márgenes del imaginario que poseemos de lo que abarca el término “*arte*”<sup>104</sup>, es lo que a llevado al desgaste del término, por lo que concordamos con varios autores en denominar a estas prácticas, ya no como obras de arte, sino como “las nuevas prácticas artísticas”, así como a sus realizadores ya no como artistas, sino como “productores plásticos”. El interés no decanta sólo en una estrategia de variación del calificativo, sino expresa un sentimiento de desgaste de estos términos, así como del impedimento de los mismos de abarcar en su interior estas nuevas propuestas que desbordan su propia delimitación, y por tanto, encuentran su accionar en el distanciamiento y el detrimento de su normativa interna, es decir conviven sólo gracias a que se fundamentan en su estado de excepción, lo cual nos lleva a un espiral infinito de un constante colocarse fuera del arte, para asumir lecturas diferentes por un lado, y, por otro, de la institución instaurada del arte generando nuevas normativas que intenten asumir estas propuestas para su posterior absorción dentro de lo plenamente instituido.

Este proceso de auto-repulsión que adopta el arte, fundamenta su accionar en un renovarse incesante, lo cual inevitablemente nos lleva al inmediato planteamiento: si es que existe una forma cíclica del arte en donde todo el desarrollo artístico es renovado constantemente, entonces, ¿toda obra de arte terminaría siendo un instante...?. En esto último es en lo que hemos estado insistiendo todo el tiempo en el interior de este texto; esa marcada imposibilidad de que exista obra de arte, tanto como calificativo, así como concepción moderna de arte: por tanto, el impedimento de la existencia de una “obra de arte”, en los magnánimos términos ideados desde la

---

<sup>104</sup> Imaginario estructurado básicamente por la historia así como la crítica de arte moderna.





modernidad del arte, termina siendo inadmisibile por lo que anotamos anteriormente, así como por la misma noción efímera que posee éste, puesto que se vuelve únicamente una proposición analítica, en una “definición de arte” la cual ocuparía un espacio y un lugar, así como un tiempo histórico determinado, siendo útil únicamente a este espacio específico -instante-, por lo que aquí no cabe la posibilidad de crear la obra maestra -concebida por ser perpetua-, así como la idea de autoría se desvanecería. A la muerte del autor, propuesta por Barthes, emerge la idea del artista como un hacedor de su propia crítica, ya no sólo el artista como un ser con destreza y creatividad, sino éste como un verdadero productor de sentido.

### **De la escuela del resentimiento hacia una nueva formulación del saber crítico.**

Entonces, en lo profundo de la dinámica de las artes, se avizora la imposibilidad de que la crítica convencional reproduzca su accionar guiado por un canon determinado, logrando la inaplicabilidad de cualquier parámetro de medición, de criterio o de evaluación, sobre la base de una historia, un pasado o un legado canónico, o en palabras de Roland Barthes: “toda crítica es crítica de la obra y crítica de sí misma”<sup>105</sup> por lo que la filosofía estética, así como la teoría del arte, o cualquier crítica del arte no sólo que se tornarían en desuso por su esterilidad, sino que sería ingenuamente forzada su aplicación, obligando a la crítica, estética, filosofía y teoría del arte a repensar sus propios sistemas de formulación de teorías, criterios y pensamientos respecto al arte. De lo contrario, corren el peligro de desaparecer, cosa que pudiese sucederle a la crítica de arte, frente a la velocidad del desarrollo que adquieren las prácticas del arte contemporáneo.

En este sentido, la base de la teoría crítica se sustenta en rechazar lo dado para tratar de ver mas allá, generando rupturas sobre los mecanismos existentes mas aún en el mundo del capitalismo cultural en donde la industria

---

<sup>105</sup> Barthes Roland, Ensayos Críticos. Barcelona 1983, Seix Barral.



cultural parece meter mano a toda producción artística, ejerciendo diferentes grados de presión sobre la libre creación, logrando de esta manera mantener un *status quo* que neutraliza políticamente, incluso mas allá -o sobre- la capacidad política-crítica de muchos artistas y de sus obras.

La crítica de arte, entonces ante el inminente peligro de su desaparición o al menos sustitución, no le queda mas remedio que considerar seriamente cuales fueron las estructuras, sus aparatajes así como los instrumentos de los que se vale y valió a través de la historia, de tal manera que en un giro hacia su interior poder reestructurar sus dinámicas de acción incluso mas allá de su dependencia con la obra de arte, y toda la parafernalia de la que la institución cultural y la industria cultural se han valido y para la cual –al menos en primer instancia- pareciera que depende.

Si bien una de las funciones de la crítica de arte esta dada por la elaboración de textos, el aspecto retórico literario con el uso de géneros como el epigrama, aforismo, el proverbio, etc. Entendamos que si bien no dejan de ser importantes para el matiz literario se convierten singularmente en una de las variadas funciones del trabajo de un crítico, mas lo que interesa del trabajo crítico es la actitud que este toma de la realidad contextual a la que vuelve en referencia a la propuesta plástica a la que se remite.

En este sentido podemos entender que una posible salida se encontraría en el replanteamiento de la actividad crítica como una actividad “*creativa*”, que usa a las propuestas plásticas como pretextos para la elaboración de sentido y teoría sin desmerecer ni desviar -claro está- su función, sino mas bien para reorganizar los discursos ya dados a favor de un aporte expresivo y de producción de sentido transfigurando al crítico así como al curador como un creador mas junto con el artista.

Desde luego que los teóricos de la Escuela de Francfort con Theodor W. Adorno a la cabeza, construyeron una comprensión dialéctica del arte, pudiendo ser a veces independiente y a veces colaborativo hacia



determinados intereses, de esta manera los francfortianos (Theodor W. Adorno, Max Horkheimer y Herbert Marcuse) defendían la obra de arte moderno en tanto pensaban que su dote de verdad guiaba así la emancipación por su sola presencia.

Entendiendo que el desprecio que Adorno sentía hacia un arte politizado se debe a la instrumentación política que los partidos comunistas dieron al arte (como el estalinismo que abolió a las vanguardias artísticas en la Unión Soviética favoreciendo al realismo socialista) y que le llevo a pensar que el arte no debería abandonarse o subordinarse sobre la base del compromiso político ya que se desvanecía su sentido originario de resistencia.

En una búsqueda por la autonomía para el arte de la modernidad, la *“Teoría Estética”* de Adorno se apoyaba un poco mas en la industria cultural como él la intitulaba, que en el realismo socialista al cual desechaba ya que le parecía que cuando el artista pinta lo que el partido le pide, esa autonomía se pierde en absoluto, para que prontamente vendrían las teorías situacionistas, que dan un arranque a las nuevas propuestas que franqueaban la autonomía del arte tan importante para los francfortianos, así como las prácticas colectivas, o los intentos de desdibujar la obra de arte fusionándola con los productos cotidianos, eliminado el discurso de la gran obra maestra al cual estaba dirigido la propuesta de la Escuela de Francfort, así como los nuevos intentos de desvanecer el “objeto” de la práctica artística, lo cual repercute en un intento de tambalear el mercado del arte con los novísimos proyectos de art-net video-art, web-art, etc.

Todos estos intentos indudablemente poseen intrínsecamente una lógica de desarticular el sistema capitalista radicalizando la práctica artística en bien de un principio social, ruptura politizada que pretende cuestionar al gran arte institucionalizado dominante, extendiéndolo hacia fuera de sus límites, pero y sin embargo tenemos la responsabilidad de decir que la misma institución logra expandir esos límites reabsorbiendo lo que se encuentra fuera para



neutralizarlo, y en este sentido el arte contemporáneo al igual que las mas radicales vanguardias no encuentran su diferencia.



## CONCLUSIONES

*Y no nos dábamos cuenta de que mientras aferrábamos la verdad, otro cavaba bajo nuestros pies. La verdad, mientras la teníamos, fue vaciada de realidad. Les esperábamos en el terreno de la verdad: reestructuraron el mundo arrebatando sus cimientos a la verdad.*

Toni Negri

De tal manera, podríamos concluir que, la propuesta crítica del arte se encuentra desmembrada gracias a una deslocalización ontológica propia de las muy actuales redes telemáticas, desvaneciendo cínicamente la realidad y sustituyéndola por simples efectos de realidad, moldeados a nuestros intereses privados y que finalmente -como bien nos advierte Baudrillard- cuyo único propósito es transformarla. Alcanzando una disolución definitiva que elimina cualquier posibilidad de realidad como un campo de contradicciones, oposiciones y fricciones de las cuales se nutre las prácticas artísticas en su afán de generar estrategias discursivas que decanten en el debate de lo social para fundar conciencia colectiva, desde su reducto estético.

En este sentido –y aunque parezca contradictorio- la urgencia por la evidencia o la administración de pruebas en la pragmática del saber científico se torna imperiosa, más aun cuando –como bien lo anota Jean-Francois Lyotard- la administración de la prueba no ventila la verdad sino la performatividad y depende de la pertinencia y la eficacia de la técnica que a su vez no necesariamente es la verdadera o justa, sino la óptima, es decir, la que funciona mejor o gasta menos que la otra.

*“el estado y/o la empresa abandona el relato de legitimación idealista o humanista para justificar el nuevo objetivo: en la discusión de los socios capitalistas de hoy en día, el único*



*objetivo creíble es el poder. No se compran savants, técnicos y aparatos para saber la verdad, sino para incrementar el poder”<sup>106</sup>*

Por lo tanto, el efecto de incidencia que la eficacia produce en el saber científico, provoca una influencia directa sobre el juicio de verdad, provocando que la normatividad de las leyes en las actuales sociedades del capitalismo, sea sustituido por la performatividad de los medios.

En tanto así, la verdad pasa a segundo plano en el mundo de la argumentación en donde –para hablar con Lyotard- *“hemos dicho que la cuestión de la prueba presenta problemas, en lo que se refiere a que debe probar la prueba”<sup>107</sup>*, y es justamente en este juego en el que se desvanece cualquier intento de emplazamiento tanto de justicia como de verdad, frente a la complejidad de argumentaciones que distorsionan la realidad en beneficio de la performatividad; quien se apropia ya no solo del discurso de legitimidad que presenta supuestamente un hecho “probado”, sino de la autoridad que se impone quien se apropia de una “verdad”, alcanzándose de esta forma una legitimación del poder.

Y es justamente el discurso del poder muy ligado al del capital, y ya no el de verdad, el que repercute en el discurso tanto científico así como el artístico, convirtiendo a estos: ciencia y arte en una *“fuerza de producción, es decir en un momento de la circulación del capital”<sup>108</sup>*.

Y es que al penetrar en el interior de la práctica artística, los resultados que el análisis del discurso artístico nos vota; nos damos cuenta que su contenido si bien, tanto por su recurso de imágenes y símbolos, así como por la extensa proliferación de lecturas que estos símbolos proyectan en cada imagen, estos

---

<sup>106</sup> Jean-Francois Lyotard, La condición Posmoderna, Madrid, ed. Cátedra 1998 editorial Anagrama, 1997, p 86.

<sup>107</sup> Ibid p 82

<sup>108</sup> Ibid p 84



resultan diferentes a los modos en que las ciencias nos presentan sus propias razones<sup>109</sup>.

A pesar de los peculiares lenguajes con los que el arte y sus prácticas artísticas nos gobiernan, estas nuevas gramáticas que se edifican en el interior de estas prácticas –independientemente de lo que nos quieran comunicar- resultan una forma de conocimiento complejo y como tal resultan proclives a los mismos juegos de performatividad propia del poder y sus intereses económicos que –como ya lo anotamos- desvanecen las tentativas de verdad a la que el discurso de algunas propuestas plásticas comprometidas intentan alcanzar.

Desde esta perspectiva la conducta estratégica para la legitimación del poder se encuentra aferrada al efecto que produce persuadir que se posee la verdad, sin embargo el simulacro preformativo que se proyecta sobre el horizonte real, repercuten de manera negativa ocultando la real incidencia que el verdadero conocimiento del “*hecho*” podría general en las capas sociales, disipando la carga de discernimiento propia de las manifestaciones artísticas que ya desde las primeras vanguardias hasta los actuales proyectos del arte contemporáneo tanto han reclamado a partir de los intentos de relacionar el arte con la vida -como recordaremos- hasta las inserciones en la esfera pública, los proyectos de *sitio específico*, de arte urbano y otros mas que ambicionan discursar concisamente en lo profundo de la trama social.

Entonces afrontamos una profunda realidad como un campo de contradicciones, oposiciones y fricciones, la cual es apoderada por el poder y los intereses del capital los mismos que disponiendo del discurso de legitimidad y apoyados en el recurso técnico que les ofrece la prueba, generan efectos que simulan apearse a la verdad, una vez acaparados de “esta construcción de verdad” retornan al espacio como dispositivos de “realidad” los cuales delicadamente vuelven a introducirse en lo profundo de

---

<sup>109</sup> Gerald Vivar, *Las razones del arte*, ed. Machadolibros, España 2005.



lo social, para ser empleados como mecanismos reales y por tanto emergen como elementos cargados de verdad. Estos discursos a su vez son apropiados por la sociedad quienes incautamente favorecen su propia dominación.

Es justamente en este instante en que el arte contemporáneo comprometido juega un papel preponderante al descifrar estos enigmas y emplazarlos en la perspectiva del debate en el interior de las sociedades forjando conciencia.

Y es que la posibilidad de que este tipo de arte se adjudique una ingerencia - que difícilmente podrían confiarse a las otras disciplinas- se vuelve innegable, precisamente el instante en que entendemos que el arte mantiene relaciones “conflictivas y muchas veces intolerantes” -por así nombrarlo- con los conceptos homogenizadores de la razón.

Así, estas formas caóticas, muchas veces radicales e inconmensurables del arte socavan los cimientos de la lógica de comprobación de la ciencia positivista que no halla escapatoria al enfrentarse a un universo paralelo cuyas disímiles gramáticas, no solamente que no enchufan, sino que cuantiosas veces revierten toda la normativa vigente en las leyes del poder establecido.

Entendido así y parafraseando a Baudrillard no terminaría siendo desequilibrado pensar que si la realidad es cruel se tendría que adoptar sobre ella un discurso cruel, lo cual justifica de alguna forma y en gran medida las tendencias del arte posthumano, así como obras como: las producciones de Santiago Sierra, o practicas como: las del perro denominado “Natividad”<sup>110</sup> colocado en una galería hasta matarlo de hambre, presentado en la Galería Códice por el artista Guillermo Vargas mas conocido como “Habacuc”<sup>111</sup>, en

---

<sup>110</sup> Este nombre el artista se lo da, en homenaje al joven nicaragüense Natividad Canda de 24 años de edad, quien murió devorado por dos perros de raza Rottweiler en San José (Costa Rica) a vista y paciencia de los guardianes del lugar.

<sup>111</sup> Nace en San José, Costa Rica, el 18 de septiembre de 1975 y en la actualidad vive y trabaja en Cartago.





donde el uso de la violencia es argumentada para generar reacción, tal como propone Virilio; solo un chirlozo le devuelve el habla al mono mudo en la imagen de los cómics de los 50tas, metáfora aplicable a esa intensa búsqueda de dar sentido y razón de ser a las manifestaciones artísticas actuales que queriendo desembarazarse del peso de su legado estético usan el sarcasmo, la ironía, la parodia, la violencia, etc. -Pero sobre todo una dosis de realidad- como formas de disertación cuya carga política debería ser tomada en cuenta el momento que esgrimimos al arte como una “maquina de guerra” cuyo contenido excede su cuantía estética desarticulando con un poder avasallador -justamente como ya lo indicamos- gracias a que no se apegan a los canones impuestos por el poder que incrimina la razón y sus métodos (técnicas) de comprobación.

Más aun si entendemos al arte y a la filosofía como absolutos ejecutores ontológicos apegados y en algunos casos reactores de la verdad como nos replica Maurice Merleau-Ponty:

*“el mundo fenomenológico no es la explicación de un ser previo, sino la fundación, los cimientos, del ser; la filosofía no es el reflejo de una verdad previa, sino, como el arte, la realización de una verdad”<sup>112</sup>*

El efecto de una realidad, se volvería eso: una secuela de realidad moldeada sobre los crudos beneficios del capital, que el propósito del arte contemporáneo gracias a sus diversos códigos y diferentes caracteres y vías de comunicación estarían en capacidad de debelar, evadiendo, gracias a su propio carácter de generar nuevas gramáticas que no encajan en los conceptos homogenizantes de la razón.

---

<sup>112</sup> Maurice Merleau-Ponty, Fenomenología de la percepción. Ed Península, Barcelona 1975, p 20.



## **Cuestionamiento a los estamentos de verdad en las producciones artísticas contemporáneas**

*Acertadamente comentaba McHale que sólo era necesario empujar las cuestiones epistemológicas para verlas convertidas en cuestiones ontológicas. Si es cierto que las vanguardias habían llevado las posibilidades del arte hasta el borde, hasta el final del terreno disponible para ellas, este empujón supone su caída en el vacío. Una dimensión agobiante, ya ensayada por Beckett, en donde todo acaba negándose, desdiciéndose de haber sido afirmado, de ocupar un espacio, de ser posible o incluso real.*

*Juan Martín Prada*

Y en tal sentido cuando se socava los cimientos de la verdad lo que se pone en duda ya no se refiere a si algo es verdad o no, lo que se está poniendo en duda es la existencia de una verdad, lo cual nos lleva a una dimensión diferente del discurso. Tiempo atrás queda la preocupación de Platón cuando advierte sobre el peligroso desplazamiento de la verdad que el arte produce proscribiéndolo a una mera ilusión, hoy las prácticas contemporáneas que se gestan desde el arte procuran todo lo inverso; conjeturar sobre una sólida base de realidad, sin embargo anteriormente ya desde Nietzsche o más presentemente con la “tesis de la Filosofía de la Historia” de Benjamin entre otros y su cuestionamiento ha acerca de la pertinencia de una historia que da cuenta solamente de los poderosos, se nos hace muy difícil por no decir imposible afianzar tal solidez confinando nuestro debate a una preocupación onto-epistemológica insondable.

Si para Nietzsche la verdad es una mentira repetida muchas veces<sup>113</sup> al considerar la verdad como una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos que son extrapoladas, luego adornadas retóricamente y poéticamente para luego de un transcurso de tiempo y un uso dilatado, se consolidan como firmes y canónicas; desde esta perspectiva: “las

---

<sup>113</sup> Nietzsche Friedrich, Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral, en Obras Completas, 5ta edición. Ed Aguilar, 1963, Buenos Aires.



*verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son*<sup>114</sup> por lo que la mentira deja su carácter moral para solidificarse como un extravío intencional de la realidad, tornándose la realidad en una construcción poética.

Lo cual otorga a la realidad una esencia metafórica que reniega la fundamentación propia que la filosofía y sobre todo de la metafísica le han dado. En tanto la mentira se cobija en la naturaleza de la propia verdad; lo cual imposibilita la indagación de una verdad que cimiente nuestra existencia; como nos aclara Adolfo Vásquez Rocca:

*“Mas esto significa que las formas conocidas de la “búsqueda de la verdad”, particularmente las de los filósofos, metafísicos y los religiosos, no son, a lo sumo, más que mentiras organizadas que se han vuelto respetables tentativas institucionalizadas de huida, que han sabido disfrazarse bajo las diligentes máscaras de voluntad de conocimiento. Lo que hasta ahora pretendía ser un camino a la verdad, no ha sido en realidad más que un único camino: ¡el camino para apartarse de ella! ¡un camino para huir de lo insoportable hacia la provisional dimensión soportable de alivios, seguridades, consuelos y trasmundos! Después de Nietzsche, apenas se puede pasar por alto que una gran parte de la filosofía hasta ahora no ha sido mucho más que un encubrimiento ontológico. Con todo su pathos de fidelidad a la verdad ella incurre en la traición, tan necesaria como miserable, de la verdad insoportable a favor de un optimismo metafísico o de unas fantasías de liberación que alzan su vista al más allá.”*<sup>115</sup>

Lo cual devasta la propuesta francfortiana liderada por Adorno en su “teoría estética” que ampararía la idea de que la obra de arte por si sola posee una dote de “verdad” que le transportaría a la emancipación por el solo hecho de

---

<sup>114</sup> Ibit p 245

<sup>115</sup> Vásquez Rocca, Adolfo, Aisthesis N° 39 Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006.



su coexistencia; de tal forma que para la Escuela de Francfort<sup>116</sup> se vuelve de suma importancia la autonomía del arte, el cual no debe subordinarse sobre la base de un compromiso político porque disiparía su sentido originario de intransigencia y por tanto su cuota de verdad.

Así mismo, la teoría heideggeriana propuesta en el *“origen de la obra de arte”* que ahonda su estudio sobre la idea de “desocultar” la verdad que se nos presenta en la obra de arte; se ve fatigada el momento que este cuestionamiento a cerca de una fundamentación de la verdad resiente el *“vaciamiento”* de la realidad que perturba los principios esenciales.

Por lo que la tesis hegeliana de que tanto la imagen como la idea se encuentran en lo profundo del pensamiento del artista<sup>117</sup> podría darnos luces para concebir que el acceso hermenéutico hacia un posible acercamiento a la realidad no se encuentra en el paradigma cientificista, que -como ya lo anotamos- para Lyotard es insostenible debido a los intereses de capital que el poder articula a favor de una performatividad que nada tiene que ver con el acercamiento a la verdad, entonces deberíamos buscar tal acercamiento en el reducto estético al que a sido confinado todas estas disciplinas del arte, cuya forma de programa del conocimiento -en el mundo moderno- no ha encajado en el método de demostración científico y por tanto se las ha sostenido en las periferias del saber.

Despiadado aticismo; esta capacidad del dispositivo artístico que en su hipotético alejamiento de la realidad, lo que hace es acercarse más a esta, pero con una fortaleza que lo trasfiere un carácter perceptible, y que gracias a ese carácter puede convertirse en un efectivo dispositivo que logra emerger la realidad para a partir de ella generar estrategias discursivas que decanten en el debate de lo social y así fundar conciencia colectiva, desde su reducto estético -tal como lo ya dicho con anterioridad-

---

<sup>116</sup> Theodor W. Adorno, Max Horkheimer y Herbert Marcuse.

<sup>117</sup> Ver: Friedrich Hegel, De lo bello y sus formas (Estética). Planeta Deagostini. P 20.



Quando entendemos a la realidad de la manera en que la entiende Ramón Salas, como un conjunto de percepciones ordenadas através de un sistema de coordenadas conceptuales que nos muestra el mundo como algo aprehensible; tornándose este sistema como la única forma de exponernos el mundo. Es lógico que las prácticas artísticas no encajan dentro de tal sistema, por lo que este carácter “*estrambótico*” no es el capricho de lo insólito en presencia de lo convenido, sino más bien la obra de arte se torna en la transformadora de los paradigmas canonicos que dominan dicho mundo, fabricando un mundo fenomenológico así como nuevos paradigmas y confeccionando nuevos mundos posibles, *“los mundos ingentes del arte poseen una consistencia ontológica propia, constituyen una realidad autónoma, con un telos propio, no ordenada a ser representación alguna de otras realidades, aun cuando pueden interpretarla, parodiarla o negarla, siendo pues el arte un simulacro de resonancias interpretativas, un campo de proyección de la experiencia.”*<sup>118</sup> Por lo que la obra de arte no preexistiría como el reflejo de una verdad previa, sino, como la ejecución de una verdad.

119

Desde esta perspectiva, la elaboración de estrategias que un dispositivo diseminador como es la práctica artística, lograría en el interior de esa búsqueda de la verdad, que se encontraría mucho mas cercana que la vía científica propuesta por el paradigma positivista de la modernidad, entonces, entendido así; el estatuto que las prácticas artísticas adquieren en relación con la búsqueda de la verdad y con ella del conocimiento quebrantan el emplazamiento marginal al que se le han facturado en la cartografía de la disposición del saber moderno.

Sin embargo como lo reseña Juan Martín Prada: *“en todo caso, el conocimiento que es el arte no es discursivo, su “verdad” no es reflejo de un objeto. Incumbe al artista, pues, más que la exposición de resultados o*

---

<sup>118</sup> Vásquez Rocca, Adolfo, Aisthesis N° 39 Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006. P 49.

<sup>119</sup> Maurice Merleau-Ponty, Fenomenología de la percepción. Ed Península, Barcelona 1975, p 20.



*conclusiones, la exposición misma del carácter problemático del pensar y el conocer.*” Entendiendo que las producciones artísticas tiene como principio generar inestabilidad; parafraseando a Prada, abren paréntesis en la realidad y sus discursos son siempre interrogativos.

Solamente mereceríamos concebir la realidad como quiebre, transición, metamorfosis desplazamiento, derriba, devastación, fisura, por lo que los criterios canónicos con los que definimos comúnmente a dicha realidad adoptan hoy en día un carácter controversial y más que eso, un desgaste profundo gracias a la duda que interpela el planteamiento posmoderno a raíz de la caída de los metarrelatos. Entonces cuando Gadamer al igual que Heidegger piensan en encontrar en el interior de la obra de arte la “esencia de las cosas”, el primero en su teoría de la mimesis, el segundo con el proyecto que en su teoría estética busca la “*cosidad de la cosa*”, -es decir búsqueda de la esencia de las cosas- en su estudio sobre las botas de labranza en la obra de Van Gogh. Los dos sentarían el valor de la obra de arte en cuanto su contenido de verdad. El problema que se nos presenta hoy es concerniente al inconveniente de que verdad mismo es que estamos platicando.

Si, como lo expusimos, el arte tiene esa capacidad de construir nuevos mundos que no requieren un consenso regido por un sistema de verificación como el mundo de la ciencia, porque al igual que la física cuántica estos mundos absolutamente reales conviven de una forma paralela, entrelazándose y entrecruzándose con el mundo científico muchas veces apoyándolo, otras veces suministrándole pautas (recordemos como Julio Verne en su imaginación trazo un sendero para que en un futuro la tecnología de la época, apoye sus inventos en la imaginación de sus cuentos) otras veces cuestionándolo, muchas parodiando e ironizando, otras negándolo; pero nunca en una posición estable, conformista o apacigua.



Lo que si es cierto es que en esta ambientación artística y en general en los trabajos más interesantes de las prácticas contemporáneas, preexiste una exquisita dimensión ontológica y cognoscitiva, que se implanta ya no solo en el interior de la disciplina artística, sino mas directamente en su propio contexto:

*“el arte contemporáneo ya no puede ser entendido como fenómeno específico o aislado, sino como algo que recorre de modo transversal los fenómenos cotidianos de nuestra vida. Las obras de arte no son, pues, objetos aislados del mundo y de su acontecer, sino más bien organizaciones imaginarias del mundo, las que para ser activadas requieren ser puestas en contacto con un modo de vida, con un fenómeno concerniente al ser humano, de modo tal que, como se hace evidente en la posmodernidad, arte y vida se codeterminan y se copertenecen.”<sup>120</sup>*

Dada esta jerarquía, podríamos sostener que ya es hora de que las categorías estéticas cobren la vigencia que el mundo moderno les a vedado, más aun con la crisis del proyecto moderno y la imposibilidad de las ciencias de aclarar ciertos fenómenos que se les va de las manos, fenómenos que solo pueden cimentarse sobre la base de nuevos paradigmas que igualmente, con contenidos gnoseológicos, exploran sobre otras formas del conocimiento sin tener que declarar con resultados ni conclusiones, y por tanto se develar *“libres”* para ser catalizadores de nuevas y diversas estrategias de sentido para formular una inconmensurable hermenéutica del mundo.

---

<sup>120</sup> Vásquez Rocca, Adolfo, Aisthesis N° 39 Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006. P 48.



## BIBLIOGRAFÍA

- BHABHA, H. K. (1994). *The location of culture*. London: Routledge.
- BIENAL INTERNACIONAL DE CUENCA (2005). *Arte, Públicos y Curaduría*. Cuenca: Ediciones de la Bienal Internacional de Cuenca.
- BOURDIEU, P, WACQUANT, L.J.D. (1995) *Respuestas por una Antropología reflexiva*. México: Editorial Grijalbo.
- DANTO, A. (1991). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Editorial Paidós
- FERRATER MORA, J. (2001) *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Editorial Ariel. Cuatro Tomos.
- FORNET-BETANCOURT, R. *Supuestos filosóficos del diálogo intercultural*.
- FOUCAULT, M. (1978). *Microfísica del poder*. Madrid: Ed La Piqueta
- FOUCAULT, M. (1976). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Editorial Siglo XXI.
- FOUCAULT, M. (1981). *Un dialogo sobre el poder*. Madrid: Alianza Editorial.
- GADAMER, H.G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Editorial Paidós.
- HEIDEGGER, M. (1996). *El origen de la obra de arte* (Traducido por H. Cortes y A. Leyte), en *Caminos del Bosque*. Madrid: Alianza Editorial. (Original publicado en 1936)
- HOLZ, H-H. (1979). *De la obra de arte a la mercancía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- NIETZSCHE, F. (1973). *El Crepúsculo de los Ídolos*. Madrid: Editorial Alianza.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1956). *Impopularidad y deshumanización del arte nuevo*. Madrid: Revista de Occidente.
- RAMÍREZ, M.C. (12/XII/00 – 27/II/01) *Tácticas para vivir de sentido: carácter precursor del conceptualismo en América Latina*. España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, catálogo de la muestra.
- VALERIANO, B. (1999). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Editorial La Balsa de la Medusa, 2da edición, Volumen II.
- VATTIMO, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Editorial Paidós.





## **ANEXOS**

Anexamos el catálogo de la muestra itinerante, que es el resultado práctico de esta investigación, exposición que fue presentada en La Casa de la Cultura Núcleo del Azuay de Cuenca, en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo MAAC de Guayaquil y en Quito todavía no tiene fecha.