



Universidad El Bosque  
Facultad de Humanidades  
Programa de Filosofía

## **Arte y cognición.**

### **Una teoría meta-experiencial para acercarse al arte contemporáneo**

Jesús Alfonso Muñoz Muñoz

Trabajo de grado para optar por el título de profesional en Filosofía

Director de trabajo de grado: Dr. Felipe Cuervo Restrepo

Bogotá, Colombia, mayo 3 de 2021

# ÍNDICE

---

	Pág.
<b>Introducción</b> .....	3
<b>Capítulo I. ¿Cómo se concibió la idea que actualmente sostenemos de arte?</b> .....	6
1.1. La revolución de las vanguardias artísticas .....	9
1.2. Antecedente histórico del quiebre vanguardístico .....	14
1.3. Ruptura con los ideales clásicos y nacimiento del arte moderno .....	17
<b>Capítulo II. Cambio en la tradición. Arte moderno y conocimiento</b> .....	24
2.1. La conceptualización artística moderna .....	27
2.2. La posibilidad de conocimiento en el arte .....	30
<b>Capítulo III. Arte contemporáneo: Una meta-experiencia</b> .....	36
3.1. ¿Qué entendemos como arte contemporáneo? .....	37
3.2. La meta-experiencia en el arte contemporáneo .....	41
<b>Análisis de obra</b> .....	50
<b>Conclusiones</b> .....	55
<b>Referencias Bibliográficas</b> .....	58

## INTRODUCCIÓN

---

“Hubo arte desde que el hombre se hizo hombre  
y habrá arte hasta que el hombre desaparezca”

Octavio Paz, *Los hijos del limo*<sup>1</sup>

Es comúnmente aceptado que las primeras expresiones artísticas se remontan a manifestaciones realizadas por el Homo Sapiens en el Paleolítico Superior, aproximadamente entre 52.000 a 40.000 años atrás<sup>2</sup>. Para nuestra suerte y deleite, aún se conserva una vasta y antigua galería rupestre con dibujos de criaturas rechonchas con aspecto de vacas y cientos de manos con sus dedos extendidos realizados con descargas de pintura roja anaranjada en las paredes de las cuevas de piedra caliza de Kalimantan Oriental, Indonesia, en la isla de Borneo. Los análisis más reciente de datación efectuados en estas imágenes los ubican, como mínimo, con 40,000 años de antigüedad. En nuestros días, la tendencia a creer que el arte no tiene un uso práctico es latente, puesto que no representa una actividad básica de la supervivencia humana, pero todavía se defiende la expresión artística como un signo del

---

<sup>1</sup> (Paz, 2005, p. 211)

<sup>2</sup> Arqueólogos y antropólogos han sugerido que algunas pinturas halladas en cuevas de Cantabria, Extremadura y Andalucía, datadas de hace 65.000 años, tienen autores neandertales, quienes ya pintaban arte rupestre (figuras de animales y motivos geométricos) en las paredes de las cuevas.

individuo o de una sociedad particular que se encuentra en constante desarrollo y adquiere la sensibilidad necesaria para la producción de productos culturales.



*Imagen compuesta. Arte rupestre primitivo que representa a tres criaturas similares a vacas, con una antigüedad de 40.000 años se consideran la obra de arte figurativa más antigua hasta la fecha. Isla de Borneo.<sup>3</sup>*

Definir la naturaleza del arte es algo que se viene discutiendo durante centurias, es un tópico que se ha abordado desde la teoría artística, la sociología del arte, la antropología, la historia del arte, la estética y, por supuesto, la filosofía. La mayoría de estos asuntos no son concluyentes y el esfuerzo por cerrar las discusiones con definiciones categóricas ha obtenido por respuesta no una aceptación pasiva, sino contra exposiciones y reinterpretaciones. Podemos hallar tantos dictámenes sobre el arte como artistas, eruditos, autores y épocas históricas han existido. Con el paso del tiempo, he desarrollado una fuerte inclinación por todo lo circunscrito al arte, desde mi ejercicio laboral, en el cual me he desempeñado como productor de muestras y exposiciones de arte contemporáneo a nivel local, hasta en la academia, donde me he formado en la fotografía como lenguaje y práctica artística, y específicamente en el campo de la filosofía, donde mi curiosidad se ha dirigido al entramado y al aparataje del arte y lo artístico. Por tales motivos, tengo la intención, con este documento, de realizar un aporte a las discusiones artísticas.

Si soslayamos el interrogante<sup>4</sup> sobre la naturaleza del arte y partimos desde una postura que tomó fuerza a partir del siglo XX, en la cual se cree que lo artístico es una forma de

---

<sup>3</sup> Tomada de: [https://static.nationalgeographic.es/files/styles/image\\_3200/public/02\\_cave\\_art\\_banteng-40000-years-old-dated-panel--copy1.webp?w=1280&h=1167](https://static.nationalgeographic.es/files/styles/image_3200/public/02_cave_art_banteng-40000-years-old-dated-panel--copy1.webp?w=1280&h=1167)

<sup>4</sup> Interrogante, que en la actualidad, aún no resuelve una tesis aceptada en consenso y sin reparos.

conocimiento al que tiene acceso el ser humano, la pregunta que propongo es: ¿cómo el arte contemporáneo, que ha rechazado el representacionalismo, puede sostener un significado para nosotros, entendiendo significado en el arte como contenido semántico capaz de tener relevancia cognitiva?

Considero, sin duda alguna que, el arte contemporáneo sí tiene significado y una utilidad práctica para el ser humano; por ello pretendo, en este documento, exponer por qué es así y cómo ocurre esto. Con el fin de lograr este cometido, el trabajo de grado se estructura de la siguiente manera: en primer lugar, es importante tener claridad sobre el camino histórico que nos lleva al concepto contemporáneo que tenemos de arte. Allí veremos la injerencia fundamental de las vanguardias artísticas que generaron un quiebre con las teorías clásicas del arte aceptadas hasta el momento; de ahí la forma como entendemos el arte hoy en día. En segundo lugar, abarcaremos la conceptualización del arte moderno, el cual heredó elementos importantes al arte. Aquí también tenemos un ítem vital para nuestra argumentación: se va a precisar por qué se asume el arte como una fuente de conocimiento, insinuación que ya ha tenido sus apariciones en el desarrollo de la primera parte, pero, con la ampliación del concepto de sensación como sentimiento y experiencia vivida, espero solidificar la propuesta argumental. Por último, en un tercer lugar, el documento finaliza con la propuesta de comprender el arte contemporáneo como una meta-experiencia. En esta sección, veremos que las tesis con las que hemos perfilado el arte en las partes anteriores del documento construyen la idea de cómo entendemos el concepto de arte contemporáneo; se finalizará explicando la meta-experiencia del arte como la propuesta teórica del documento.

Para contextualizar las reflexiones sobre arte contemporáneo, es necesario tener claridad sobre las estructuras que son base y soporte de lo artístico. Así iniciaremos nuestra primera sección del documento.

## Capítulo I

---

### **¿Cómo se concibió la idea que actualmente sostenemos de arte?**

En esta sección, describiremos el carácter ontológico del arte, tratando de ir precisando su estructura, la cual ha estado sujeta a transformaciones a medida que transcurre el tiempo y cambian las sociedades, el conocimiento, y, por ende, la comprensión del mundo y los fenómenos que en él ocurren. Después de ese primer momento y con el fin de ir avanzando por el capítulo, la exposición conceptual del arte que se ha realizado nos facilitará comprender la importancia del movimiento histórico que dio origen a la redefinición del arte en tiempos modernos: las vanguardias artísticas. Terminaremos la sección con la entrada en escena del arte moderno y su distanciamiento con la tradición artística.

Si pensamos en la creación y concepción de lo que denominamos arte, es importante tener presente que está anclada en la capacidad simbólica, aquella que nos permite dotar de significado a cualquier objeto u acción; con ella también concebimos y estructuramos complejos conceptos racionales, modelos y esquemas mentales mediante los cuales imponemos orden y categorizamos una materialidad que, en su estado puro, se nos presenta caótica y salvaje. Cuanto más amplio sea el poder de abstracción que ofrece la combinación de signos, mayor es el grado de mediación entre los estímulos y las respuestas y mayor es la flexibilidad conductual, lo que se traduce en un crecimiento de las posibilidades de referirse a diversas dimensiones del significado, desde denotar con mayor inmediatez un objeto hasta la reflexión sobre el propio signo y el propio acto de pensamiento. Aquí opera cómo entendemos el mundo, su regulación y ordenamiento, lo que conlleva a que, como animales humanos, desarrollemos soluciones eficientes frente a los cuestionamientos y retos presentados en la realidad material. Los crecientes grados de abstracción que conquistan el lenguaje (por supuesto, he allí incluido el lenguaje artístico) propician que la referencia se convierta también en autorreferencia y se dé paso a la creación de mundos dentro del mundo en una pluralidad de “funciones expresivas, fáticas, conativas, referenciales y metalingüísticas” (Jakobson, 1981, p. 33).

El arte como lenguaje, junto a su rol comunicativo, también está representando los alcances de la imaginación y la creatividad humana, lleva a cabo acciones, ejecuta. La acción comunicativa instaurada en las expresiones artísticas abarcó dimensiones profundas e intangibles de la existencia, expandió el auténtico horizonte de la expresión de la subjetividad, hasta donde la imaginación podía sobreponerse cómodamente a las constricciones de la experiencia, brindando la posibilidad de anticiparse a escenarios futuros

y preconizar ideales. Esto es la creación de mundos dentro del mundo. Aunque ninguna comunidad se ha visto forzada a producir expresiones artísticas, a través de algún tipo de obligatoriedad biológica, sí puede suceder que, culturalmente, las creaciones artísticas sean el resultado de la necesidad, social si viene al caso, pero es muy importante aclarar que un gran número de expresiones del arte sólo pueden interpretarse como fruto de la libertad y de la autonomía expresiva de los seres humanos, el distintivo uso de la libertad creadora.

Si entendemos la cultura como la esfera que contiene las manifestaciones que expresan la visión y la postura de las comunidades frente al mundo, frente a la realidad, parece que todas las culturas han desarrollado expresiones a las que llamamos arte y que su inquietud estética ha surcado, prácticamente, la totalidad de los pueblos del planeta; precisamente uno de los rasgos distintivos de cada comunidad humana reside en sus expresiones artísticas. El arte habita en la conciencia de un pueblo y, aunque hoy en día es posible, por medio de sofisticadas clasificaciones de los estilos, identificar expresiones similares en diversas comunidades, existen tantos estilos como grupos sociales, incluso individuos. Producto de la conciencia del ser humano, del ejercicio de la creatividad, el arte, como una abstracción materializada, sólo existe en las obras artísticas, son las expresiones del arte las que revelan la verdadera esencia de una faceta estrechamente ligada a la condición humana.

Algunos teóricos de la psicología, como Rollo May y Paul Torrance, junto con el académico Herbert Gutman, desde una perspectiva procedimental de la creatividad, afirmaron que ésta es producto de “el encuentro del hombre intensamente consciente con su mundo” (May, 1959, p. 264) y que “la creatividad es un proceso que vuelve a alguien sensible a los problemas, deficiencias, grietas o lagunas en los conocimientos y lo lleva a identificar dificultades, buscar soluciones, hacer especulaciones o formular hipótesis, aprobar y comprobar estas hipótesis, a modificarlas si es necesario además de comunicar los resultados” (Torrance, 1965, p. 663-664); básicamente “el comportamiento creativo consiste en una actividad por la que el hombre crea un nuevo orden sobre el contorno” (Gutman, 1967, p. 5). La forma como ellos conceptualizaron la creatividad, plantea la toma de conciencia, individual o comunitaria, como un principio esencial en el desenvolvimiento de la conducta creativa, la cual se hace tangible en las expresiones artísticas que evidencian la manera como se percibe la realidad y el mundo que nos rodea.

Situados en que el arte hace parte de la esfera cultural como una de sus expresiones, podemos creer que el arte, en sus inicios, fue una manera de representar cómo los individuos percibían el universo y su entorno; por tanto, su motivación adquirió rasgos místicos y espirituales. Elementos que más adelante se reconocieron como estéticos (ritmo, armonía, metáforas visuales, etc.) fueron puestos al servicio de los recursos cognitivos respecto a la incorporación y fijación de creencias en el hombre. En la medida en que las sociedades se fueron estructurando y complejizando, el arte adquirió un valor decorativo y también estético, que se compaginaba con lo religioso, pero llegó el momento en que volvió su mirada hacia el hombre y fue el medio por el que los creativos exaltaron la belleza y los ideales humanos,

conjugando arte y vida, retratando personas, momentos y escenas de la cotidianidad. Rebotante de los mismos motivos, hasta ser repetitivo, el arte demostró un pilar fundamental de su funcionalidad e incitó a la imaginación; entonces, las imágenes que se alojaban en la mente de los artistas fueron plasmadas en las obras y se crearon objetos que invitaban a trasladarse en el espacio y el tiempo. Pero llegó el momento de que el arte exhibiera otra de sus virtudes, la capacidad de la autocrítica; es aquí donde, a través de las vanguardias y el postmodernismo, el arte deja de observar hacia afuera y empieza a explorarse. Llegó a deconstruirse y a replantear sus bases, hasta que entendió que no está sujeto a una sola forma de ver o hacer las cosas; por el contrario, puede utilizar todos los recursos posibles y a su alcance para referir lo que desee, comunicar lo que quiera. El arte busca y usa todos los espacios para manifestarse, se perpetúa en constante construcción, llevando consigo la historia de la sensibilidad y creatividad del ser humano.

Básicamente ninguna sociedad humana ha dejado de expresarse artísticamente. La capacidad del estímulo artístico para incitar al hombre a la autoconciencia junto a la posibilidad de reflexionar sobre sí mismo y sobre la relación con el medio que le rodea, le permite al ser humano hacer uso de la libertad de crear algo que antes no existía e instalarlo frente a los otros. Así, el arte realiza algo muy importante y es mostrar que la realidad se puede percibir de maneras distintas a la forma genérica por la cual acostumbramos a percibirla, es una ventana a múltiples subjetividades. Pero el arte no solo se está limitando a una interpelación emotiva o intelectual del sujeto, sino que también se proyecta a las esferas de la vida social y la cultura, donde la creatividad, con su alcance, cuestiona nuestros límites mentales previamente establecidos. Justo en ello el arte adquiere su dimensión crítica, porque quiebra el orden establecido y marca el camino a pensar una realidad distinta, deseada, anhelada y, a la vez, el arte manifiesta su dimensión política porque busca la acción, la movilización hacia esos nuevos ideales.

El arte tiene sus particularidades y se le atribuyen otros conceptos surgidos de la misma capacidad simbólica que le dio a luz; se habla de su competencia para traducir estados extremos del sentir humano más allá de la belleza y de lo sublime; el arte va más allá de lo que creemos que es la realidad. Es un lenguaje que despliega situaciones muy elaboradas o complejas, hace preguntas y plantea problemas, puede transformar lo que hay en nuestro alrededor y volverlo otra cosa, hasta conducirnos a pensar opciones más allá de lo posible. La aptitud del arte para conjugarse en muchos planos del quehacer humano, deviene de su operación en todas las esferas de interacción humana, es decir, en lo social, lo cultural, lo político, y lo económico. El arte se convierte en una perspectiva desde donde interrogar y transformar la realidad.

Desde la propuesta de caracterización general del arte que acabamos de realizar, podemos dar cuenta de algunos tópicos que, bajo una revisión histórica, se espera que sostengan las ideas de la noción construida de arte. Ahora, procederemos a hondar en esos puntos con la vista puesta en la particularidad que deseamos abordar, el arte contemporáneo.

## 1.1 La revolución de las vanguardias artísticas

Platón definió el arte como imitación (Platón, Rep. X, 598 b), entendiendo aquello como algo que se parece a la cosa real, pero que no es real. Aunque nadie puede negar que, durante bastante tiempo, la práctica del arte incluyó las imitaciones y la captura de apariencias, resulta ser que una imitación no ocupa el rol de condición suficiente para ser arte. La teoría platónica imitativa dominó durante siglos el panorama de las artes, hasta que, en el siglo XVIII, “siglo en que la estética se inventó o fue descubierta, dominaba la idea de que el arte aportaba belleza, por lo que daba placer a aquellos que poseían un gusto refinado” (Danto, 2013, p. 8). El concepto imitativo del arte y el concepto de belleza objetiva, que prevaleció durante siglos, empezaron a tener un declive y a ceder ante la aparición de la estética como un conocimiento creado desde la sensibilidad del ser humano y que otorgaba un nuevo valor al gusto del individuo, engendrando la idea del genio creador y distanciando el arte de su antigua designación de *tekhne*, un arte vinculante y relacionado a la habilidad práctica. Es en el Romanticismo que el artista se erige como una figura genial, que imprime su sello particular a la obra de arte y que sostiene una autonomía ideológica. La estética, y su importancia para el mundo moderno, tiene como parte de su origen la Crítica del Juicio de Kant, ya que allí el filósofo alemán, en coherencia con todo su desarrollo intelectual, establece las condiciones de posibilidad de la facultad de juzgar, la intención trascendental, una serie de principios regulativos *a priori* que hacen presencia en la facultad del gusto como juicio estético (Kant, 2005, p. 10)

El planteamiento kantiano rompe con las concepciones de la estética anteriores, centradas en definir criterios de lo bello y en asignar funciones al arte, dando así paso a que a partir del sentimiento de agrado o desagrado, se establezca lo que debe gustar o disgustar en los individuos, generando un tipo de validez ejemplar y necesaria, una motivación exclusivamente subjetiva, afectada y motivada por la representación que se referirá exclusivamente al sujeto y sus sentimientos de agrado o desagrado con total independencia del objeto que pudiera estar representando. Pensadores como Hume, Kant, Hegel, Nietzsche, Heidegger, Merleau-Ponty y John Dewey, entre muchos otros, postularon cada uno sus respectivas tesis, todas sobresalientes y a la vez conflictivas; principalmente Kant y los filósofos más cercanos a su legado teórico (aunque Hume antes de Kant también se inclinó por esta idea) hicieron de la tríada de la belleza, el placer y el gusto una idea muy atractiva (Danto, 2013, pp. 8-9).

Con el inicio de las vanguardias y del arte moderno, sucede algo revolucionario: los artistas de este periodo fueron más propensos a excluir de sus teorías rasgos anteriormente considerados esenciales para el arte hasta el momento, entre ellos, la belleza. El concepto de belleza objetiva que prevaleció durante tantos siglos comenzó a decaer, “en mi opinión, la

Vanguardia Intratable<sup>5</sup> dio un inmenso paso adelante filosófico. Contribuyó a mostrar que la belleza no era consustancial al concepto de arte y que una cosa podía seguir siendo arte independientemente de que la belleza estuviera presente en ella” (Danto, 2005, p. 22). Por ejemplo, en el dadaísmo, el concepto tradicional de arte perdió su sentido frente a la realidad Europea que se presentaba violenta; comparada con el horror que desató la guerra, buscar la belleza en el ideal de un arte que complace los sentidos era una premisa rotundamente rechazada e inadmisibile; Picasso, con el *Guernica*, quiso crear la antítesis de una obra bella, exhibiendo su trabajo exhaustivamente con el fin de reunir dinero para las causas antifacistas. También, hubo artistas que dejaron de ser los creadores de pinturas o esculturas, los generadores de belleza; en cambio, pasaron a ser quienes escogen un objeto sin pretensiones estéticas y lo cargan de significado por la pura acción de haberlo seleccionado, como Duchamp.



*Rueda de bicicleta. Marcel Duchamp. 1913 / replica 1964.*<sup>6</sup>

D. Bell, citado por Lipovetsky, dice: “El arte moderno, definido como expresión del yo y rebelión contra todos los estilos reinantes, es antinómico con las normas cardinales de la sociedad” (Lipovetsky, 2002, p. 86) El arte, que, en este proyecto de lo moderno, se presentó como la afirmación de la autoconciencia, aquella que presuponia una falta de armonía entre el yo del artista y el de la comunidad, se dio importancia en la medida en que la expresión artística se alejaba de la voz colectiva y se adentraba en la mirada penetrante, e incluso

---

<sup>5</sup> Danto denomina así a las distintas corrientes vanguardistas, entre ellas el dadaísmo.

<sup>6</sup> Tomada de: <https://www.imj.org.il/en/collections/191716>

irónica, respecto a la propia obra de arte y la autoconciencia de praxis transformadora del mundo. Por ejemplo, las vanguardias examinaron la estructura tradicional de las imágenes, lo que condujo naturalmente a que surgieran corrientes artísticas que no eran arte imitativo: movimientos como el fluxus, el pop art, el minimalismo o el arte conceptual. De hecho, la escultura y la fotografía también “desplazaron el centro artístico hacia la autoconciencia” (Danto, 2013, p. 9). El arte moderno presentaba el reforzamiento del individualismo artístico y la ruptura definitiva del ideal ético-estético-político insigne del clasicismo. “El arte moderno no puede reducirse a un orden que distribuya títulos de nobleza cultural, es el medio de promover una cultura experimental y libre cuyas fronteras se desplazan perpetuamente, una creación abierta e ilimitada, un orden de signos en revolución permanente, dicho de otro modo una cultura estrictamente individualista” (Lipovetsky, 2002, p. 88). Se proclamó entonces una visión del arte moderno enmarcada en una clara discontinuidad entre su existencia y los asuntos prácticos, haciéndole lucir una completa autonomía, una posición reflexiva y analítica frente a, por ejemplo, el kitsch o arte de las masas.

Sin embargo, las nuevas posibilidades de la práctica artística desde finales del siglo XIX y principios de XX parecía conducir a una deshumanización de la práctica y esto se dio porque existía una asociación frecuente de las vanguardias artísticas con la noción de progreso humano, particularmente con el ascenso de la tecnología; se asumía una reducción de lo artístico a un medio de reproducción-documentación del mismo, mediante formas mecánicas y objetivas, lo cual se hacía manifiesto en los avances de la fotografía y el nacimiento de la cinematografía. Ortega y Gasset pensaba que la obra de arte que refiriera más la inteligencia que la sensibilidad, inevitablemente le esperaba un destino de impopularidad: “Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea” (Ortega y Gasset, 1966, p. 359). La interpretación del arte de las vanguardias, respecto a concebirlo como deshumanizante en contraste con la tradición artística pasada, tiene lugar en cuanto que, esa nueva práctica artística, junto con otros fenómenos, fue la representación de la nueva sensibilidad que nació en ese tiempo y que representó la ruptura con la antigua tradición artística burguesa. Deshumanizar el arte se refería a liberarlo de los elementos de la realidad, a descargarlo de todo lo que no se entendiera como arte; su intención y tendencia estética era ser, ante todo y solamente, arte.

Las vanguardias revelaron un espíritu desasosegado que se preguntaba: “¿cómo podía continuar el arte bajo las condiciones de permanente destrucción de la tradición de la cultura y del mundo familiar que caracterizan a la época moderna, signado por revoluciones sociales, tecnológicas y políticas?” (Groys, 2016, p.79). En las entrañas de la ruptura vanguardista, de clara tendencia hacia el abstraccionismo, encabezada por corrientes como el cubismo, el futurismo y el constructivismo, entre otras muchas, y prolongada por el expresionismo abstracto, el minimalismo, etc., regodeándose en una actitud anti sentimental contra el arte del pasado, hallamos la fe en el carácter indestructible del arte. Las vanguardias, en sus

primeras expresiones, deseaban que los objetos de consideración estética en su momento desaparecieran porque tenían la firme convicción de que algo siempre iba a perdurar. Esos objetos que se tenían en alta estima por la institucionalidad parecían conferir a la conciencia del arte un carácter extrínseco, sujeto a las normas de las estructuras sociales, de los esquemas públicos, e incluso al dominio casi total de la teoría, pero el vanguardismo se alzó desgarrando la práctica y la teoría institucional. Su pregunta por “¿cómo resistir a la destrucción del progreso, cómo producir un arte que escapase al cambio permanente, un arte que sea atemporal, transhistórico?” (Ídem), develó que las vanguardias no pretendían la creación del arte del futuro: su intención fue concebir arte transtemporal para todas las épocas. Para infortunio de los creativos que militaron en este movimiento, posterior al vanguardismo la inclinación del arte fue de nuevo a la experimentación bajo la tutela de la teoría, pero más que nada, de la crítica.

El arte de las vanguardias históricas carga el lastre de ser acusado muchas veces de nihilista y destructivo: sin embargo, su carácter devastador estuvo cimentado en la confianza de la vanguardia en la imposibilidad de una destrucción absoluta. Es común reconocer en el nihilismo la convicción de no creer en nada y el deseo de convertirse en nada, el olvido como la pasión nihilista, pero el espíritu creador en las vanguardias distaba de esa falaz asociación; por el contrario, la producción artística de las vanguardias, que en muchas ocasiones pretendía no reproducir absolutamente nada más y sólo mostrarse a sí misma, ser liberada de cualquier representación o de sustituir algo y tan solo ser ella misma, el conjunto de sus elementos particulares, fuera del aporte de claridad o de las definiciones de algún tipo, sólo brindando íntimas iluminaciones, haciendo que la realidad se despliegue y se abra bajo múltiples formas. “De no haber sido, por ejemplo, por las vanguardias artísticas del siglo XX, casi con toda certeza los filósofos seguirían enseñando que el vínculo entre el arte y belleza es conceptualmente riguroso. Hizo falta la energía de las vanguardias artísticas para abrir una brecha entre el arte y la belleza que antes había resultado impensable” (Danto, 2005, p. 68).

Sin apelar a lecciones morales o discursos clarificadores, el arte impulsado por las vanguardias se interesó más por los interrogantes que las respuestas, por las alusiones más que por las denominaciones; todo aquello son acciones con un elevado poder de encarnación y de revelación dirigidos a que el artista y el espectador obtengan instrumentos y recursos que faciliten los actos dirigidos a percibir lo complejo de la realidad. “El modernismo es vector de la individualización y de la circulación continua de la cultura, instrumento de exploración de nuevos materiales, de nuevas significaciones y combinaciones” (Lipovetsky, 2002, p. 88). Esta fue su herencia, su trascendencia y legado, lo que ahora es constitutivo de la forma contemporánea como entendemos el arte.



*Traje de fieltro. Joseph Beuys. 1970.*<sup>7</sup>

Pese a la tendencia a desligarse de cualquier compromiso con la tradición, lo que, conllevaría a una devaluación sistemática de los valores existentes, tradicionales, aceptados y establecidos, “las vanguardias poseen la motivación profunda y el objeto de subrayar su validez histórica y su herencia” (De Michelli, 2000, p. 9). Sumergidas en la esfera de lo cultural, con todos sus matices y problemas, convergen en la figura de las vanguardias la historia, la política, la crónica, los sentimientos, etc., todos entreverados íntimamente, engendrando cursos de vasta riqueza y complejidad. Es en los contrastes de aquellos procesos donde “nacen y viven también las imágenes del arte y los artistas que las conciben y las realizan” (Ibíd., p. 10). una fuerte razón para no separar, dividir o reducir a fragmentos aislados las vanguardias.

Desde sus inicios, el arte moderno ha incorporado las posibilidades del fracaso, la irrelevancia histórica y la destrucción en el marco de sus propias actividades (Groys, 2016, p. 46). Las vanguardias nacen de una ruptura con los valores decimonónicos, pero no fue sólo una desavenencia estética, también fue de razones históricas e ideológicas, con origen en el quiebre de la unidad espiritual y cultural del siglo XIX. En el seno de la polémica, de la revuelta, de la protesta que acechaba dicha unidad desde el interior, se concibe el nuevo arte

---

<sup>7</sup> Tomada de: <https://artishockrevista.com/2014/03/22/joseph-beuys-obras-1955-1985/>

(De Michelli, 2000, p. 15). La cuestión a abordar ahora es, ¿cómo se da paso a esa ruptura?, ¿cómo se fragua este hecho? Es lo que expondremos en el siguiente apartado, con la intención de demostrar que en tiempos pasados, realizar arte encarnaba, así fuera con métodos y técnicas distintas, la práctica que habían desarrollado generaciones anteriores de artistas. Pero, en la modernidad, el objeto de la ejecución artística es distinto, significaba protesta contra lo que habían hecho esas generaciones anteriores. Es importante aclarar, que en ambas situaciones, se tenía más o menos claro cómo era la tradición y, por consiguiente, la forma que debía adoptar una protesta en contra de la misma (Groys, 2016, p. 34). Así que veamos cómo se generó el quiebre ejecutado por las vanguardias.

## **1.2 Antecedente histórico del quiebre vanguardístico**

El siglo XIX europeo fue dominado por una clara tendencia revolucionaria que permeaba todos los aspectos humanos. En torno a la revolución, se organizaron esquemas de pensamiento filosófico, político, cultural, la producción artística y la acción de los intelectuales. Muy enérgica, iba en aumento la presión ejercida por las fuerzas populares; un abanico amplio de hombres y mujeres pertenecientes al pequeño mundo del trabajo y de la producción y a nuevos sectores letrados, que, en su lucha por los derechos ciudadanos, por el libre acceso a los espacios políticos, por definir la propiedad a partir de los productores y por la creación de mecanismos de sociabilidad y de organización, instauró un momento decisivo de la historia moderna. Es ahí donde el arte es visto como un espejo de la realidad acaecida, una expresión activa del pueblo que forjó un nuevo discurso sobre la cultura, la asociación, la movilización colectiva, aportando a la creación de un imaginario y un lenguaje común. Por consiguiente, la expresión artística se consideró una forma de acción, la voz del pueblo que habla al pueblo, se hacía la invitación a que los artistas abordaran la inmensidad de las profundidades sociales y no solo se quedaran en la superficie cediendo a las comodidades para ascender (De Michelli, 2000, p. 17).

Se formaron presupuestos categóricos según los cuales las características fundamentales en las que el arte debía inspirarse eran la claridad, la evidencia y el compromiso histórico social. De Michelli nos lo plantea así: “¿Hegel no había insistido en sus lecciones de estética en lo mismo? “El artista pertenece a su tiempo, vive de sus costumbres y sus hábitos, comparte sus concepciones y representaciones” A diferencia del formalismo estético kantiano, el idealismo objetivo de Hegel reintegraba a la actividad estética un específico contenido histórico” (Ídem) Sucedió que, en un período de combustión revolucionaria, la realidad se convirtió en el problema central de la producción estética de aquel momento; desde la literatura hasta las artes figurativas, la realidad apremia, irrumpe y decide; el oficio de la libertad es el de la realidad concreta y definida social, política y culturalmente, concebidas interdependientes y nunca en solitario.

Aunque el Realismo ya estaba en germen en el Romanticismo, este se presenta como un movimiento artístico reactivo contra su predecesor. Desde la teoría de este movimiento, hay un deseo de ruptura con la normativa clásica y el rechazo a continuar glorificando emociones y sujetos, por lo que se introdujo lo concreto en la expresión artística; así fue que la poesía lírica comenzó a aludir a objetos familiares y llamar las cosas por su nombre, y el teatro representó la vida real abandonando las ideas esquematizadas tras el disfraz clásico; lo mismo sucedió con la historia y la novela, que procuraron evocar las condiciones materiales de la vida del tiempo presente (Lissorgues, 1998, p. 3). En las artes plásticas, en general en todo el arte, la cuestión del Realismo no sólo se basó en la presencia de algún reflejo de lo real en la obra de arte, sino que la intención fue la atención y el papel que se le otorgó a la realidad en la obra, por lo que la gente promedio, la clase obrera, los sitios contemporáneos y las escenas cotidianas se convirtieron en temas artísticos dignos. En el haber de este movimiento tenemos obras como *Los rompedores de piedras* (1849) de Gustave Courbet, *Las espigadoras* (1857) de Jean-François Millet, o *El vagón de tercera clase* (ca. 1862-1864) de Honoré Daumier.



*El vagón de tercera clase. Honeré Daumier. ca. 1862-64.*<sup>8</sup>

Se optó por mirar la realidad sin que una lente deformadora se interpusiera entre el ojo del artista y los hechos en su desarrollo, así la realidad histórica se hizo contenido de la obra a través de la fuerza creadora del artista, quien no traicionó sus características, sino que puso en evidencia sus valores. “La realidad-contenido al actuar con su prepotente empuje dentro del artista determina también la fisonomía de la obra y su forma. Hegel dice: Lo que decide,

---

<sup>8</sup> Tomada de: <https://images.metmuseum.org/CRDImages/ep/original/DP-14936-025.jpg>

tanto en el arte como en todas las obras humanas, es el contenido” (De Michelli, 2000, p. 18). El pensamiento estético del siglo XIX ve en el contenido una realidad viva y determinante, condicionando al arte a no ser más que una representación objetiva de la realidad, una expresión no deformada de la misma. De Michelli cita a Courbet: “lo bello, como la verdad, está ligado al tiempo en que se vive y al individuo que es capaz de percibirlo y el arte consiste sólo en saber hallar la expresión más completa de la cosa existente” (Ibíd., p. 19).



*Los rompedores de piedras. Gustave Courbet, 1849.*<sup>9</sup>

En las esferas culturales y sociales del siglo XIX, se sostiene la conciencia de la estrecha relación entre arte y pueblo, entre arte y sociedad. Courbet, nuevamente citado por De Michelli, dice: “Se levanta la bandera del realismo, la única capaz de poner el arte al servicio del hombre” (Ídem.). Es cuando se produce la derrota del romanticismo y del clasicismo por medio de la fuerza histórica de las convicciones que son encarnadas en el realismo. Como consecuencia, en algunas partes de Europa, el arte se empieza a desvincular del clasicismo y del romanticismo para centrarse en la observación de la realidad, y sucede un despertar del arte figurativo en particular, donde el verismo y el realismo ocupan las conversaciones artísticas y se pretende la sinceridad de expresión, la verdad y el apego a las cosas. “El arte

---

<sup>9</sup> Tomada de: <https://kuadros.com/products/los-rompedores-de-piedra-gustave-courbet>

europeo democrático tenía una dirección clara: un arte vivamente enraizado en los problemas de la vida y en las preocupaciones por la historia en marcha” (Ibíd., p. 23).

Pero el ostensible progreso natural de las artes, con el realismo de bandera, que acaece en el siglo XIX se ve intempestivamente arrollado, férreamente cuestionado a finales de la centuria e inicios del siglo XX, período en el que acontecen fuertes cambios sociales, políticos y económicos acompañados de pujantes desarrollos e innovaciones en el campo de las ciencias y el pensamiento. “De la crisis de la unidad histórica, política y cultural europea – nos dice De Michelli – y de la ruptura de esta unidad nace el arte de vanguardia y gran parte del pensamiento contemporáneo” (Ibíd., p.19); lo que se creía incuestionable es desafiado desde todos los puntos de vista. He aquí un aspecto fundamental de nuestro argumento, siguiendo el cambio del concepto del arte tradicional al moderno: Las vanguardias parecen querer asociarse al conocido ideal del siglo de las luces: estaban por el hombre universal y contra la nación, abogan por el progreso en vez del oscurantismo, se modelaban según la ciencia o buscaban perfección en el mundo técnico, en algunos casos llevaban su ideal de movimiento libertario acompañado de ideas socialistas con el fin de modelar la comunidad del futuro. Aquello fue el pie a la transformación de la expresión artística que se modeló en el siglo XX, la cual alcanzó su forma en lo que se designaría con el nombre de arte moderno.

### **1.3 Ruptura con los ideales clásicos y nacimiento del arte moderno**

Anteriormente dijimos que Kant sostuvo que el arte no era una cuestión de verdad, sino de gusto; por tal motivo, este podía y debía ser materia de opinión de todos los sujetos. El hecho de estar facultados para emitir juicios en convivencia con otros hombres implica que, junto a la imaginación, aparezca un sentido comunitario, la comunicabilidad. La descripción kantiana de lo que se puede considerar una experiencia estética vinculando el juicio del gusto a un sentido comunitario fundado en su comunicabilidad, revela en este tipo de experiencias un aspecto social; “del mismo modo que el conocimiento teórico y práctico es comunicable de acuerdo a reglas universales, así la satisfacción que cada cual siente ante una representación estética puede ser comunicada universalmente, porque tal satisfacción tiene el mismo origen y fundamento en todos los sujetos que juzgan esa representación” (Molina, 1992, p. 192) Siguiendo esta línea argumental, el debate artístico está abierto a todas las personas porque ha quedado establecido que nadie puede ser un especialista en arte. “A partir de la época de las vanguardias, el arte se volvió no solo un objeto de discusión libre de todo criterio de verdad, sino también, una actividad universal, accesible de manera general, no específica, no productiva y libre también de todo criterio de éxito” (Groys, 2016, pg. 52).

Lipovetsky dice que, de la misma manera que el arte moderno prolonga la revolución democrática, a pesar de tener un carácter subversivo, también ha de prolongar una cultura individualista que ya hacía presencia, algunas veces de manera ocasional, en varios comportamientos de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX: búsqueda del

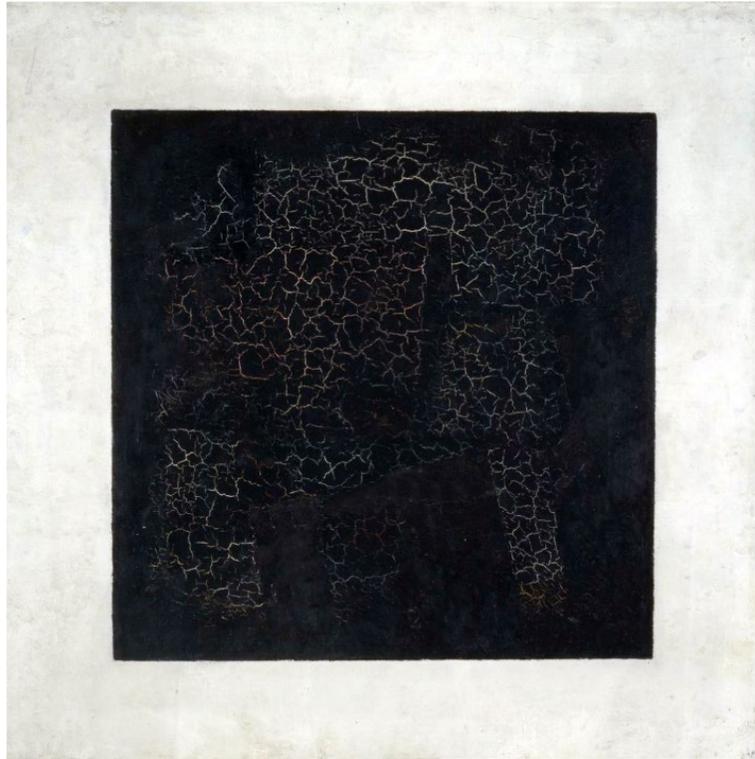
bienestar y de los placeres materiales, la multiplicación de las bodas por amor, el naciente gusto por el deporte, por la esbeltez y las dazas modernas y la emergencia de una moda de vestir acelerada, por mencionar algunas. “El modernismo artístico no introduce una ruptura absoluta en la cultura, perfecciona, con la fiebre revolucionaria, la lógica del mundo individualista” (Lipovetsky, 2002, p. 88). El autor también afirma: “El modernismo es de esencia democrática: aparta el arte de la tradición y la imitación, simultáneamente engrana un proceso de legitimación de todos los sujetos” (Ídem.).

La pintura ya no trató temas privilegiados, no buscó idealizar el mundo, Lipovetsky menciona como ejemplo a Manet, quien rechazó el lirismo de las poses y los arreglos teatrales y majestuosos por modelos que podrían considerarse pobres e indignos, incluso el bodegón se igualó al retrato y más adelante al esbozo de un cuadro. También dice que, con el arribo de los Impresionistas, el antiguo esplendor de los personajes en la obras cedió su puesto dando paso a la familiaridad de los paisajes de suburbio, a los cafés, calles y estaciones, mientras que los cubistas integraron en “sus telas cifras letras, trozos de papel, de cristal o hierro” (Ídem.). En el ready-made, como es el caso de Duchamp, lo que importa es que el objeto escogido sea absolutamente indiferente, así estos entran en la lógica del museo, irónicamente destruyendo sus fundamentos. Luego vinieron los artistas Pop, los Nuevos Realistas, quienes tomaron “por tema los objetos, signos y desperdicios del consumo de masa” (Ibíd., p. 89). Estos procesos evidenciaron que el arte moderno asimiló progresivamente todos los temas, que pasaron a estar en el mismo plano, y los materiales, todos los elementos entraron en las creaciones plásticas; una significación imaginaria de la igualdad moderna que incorporó el quehacer artístico. “Un rasgo distintivo de la modernidad es precisamente su zambullirse en el devenir, en el despliegue infinito de las capacidades artísticas” (Marchán Fiz, 1986, p. 8).

Así, surgió el quehacer de las expresiones artísticas de cambio de siglo<sup>10</sup>, en que, de momento, parece ser que la búsqueda de lo llamado verdadero en contextos fácticos no forma parte de las nuevas concepciones de arte. Este es uno de los quiebres vanguardísticos respecto a la tradición de la teoría. Para Kazimir Malévich, un artista para quien la pintura y el pensamiento, creación artística y reflexión filosófica, no se oponían entre sí, había un carácter destructivo en los gestos de los artistas que iniciaron las vanguardias; citado por De Michelli, Malevich nos presenta el dilema del artista moderno: “¿Debe continuar pintando y esculpiendo escenas o narraciones al servicio de la Iglesia y del Estado, o mejor que elija la vía de la libertad, es decir, la vía de un arte finalmente desvinculado de los fines prácticos, pintando o esculpiendo sólo según la exigencia de la pura sensibilidad plástica?” (De Michelli, 2000, p. 226). Frente a este dilema de los artistas, Malévich es consciente del estado de este nuevo arte que aboga por un arte no objetivo, puro; un arte que pasó por una transición de estados previos hasta ser liberado del realismo de las cosas, de la naturaleza y sólo la pintura representaba su propio objetivo.

---

<sup>10</sup> Cambio del siglo XIX al siglo XX.



*Cuadrado negro. Kazimir Malévich, 1915.*<sup>11</sup>

Desde el principio de la época moderna, el arte comenzó a manifestar cierta dependencia respecto a la teoría, prevalece la teoría sobre el objeto. Pareciese que la obra ya no se basta a sí misma, sino que busca enmarcarse en las teorías que la fundamentan. “Cada obra documenta el estado de reflexión estética de su autor o de una tendencia en una concepción dinámica del arte. Tan necesario como percibir la obra concreta es actualizar los conceptos teóricos anteriores a la misma, sus presupuestos productivos y receptivos” (Marchán Fiz, 1986, pp. 12-13). Danto también nos dice que, en varias ocasiones, el terreno artístico se constituye en artístico en virtud de las teorías artísticas y que un uso de las teorías es que, además de ayudarnos a discriminar el arte del resto de cosas que no lo son, consiste en hacer el arte posible (Danto, 2013 p. 56).

El planteamiento de Danto se puede interpretar como la adquisición de un carácter ontológico en la producción artística que surge a través de modificar la concepción prevalente del arte, es decir, la teoría. Por ejemplo, las vanguardias atacaron la mimesis en el arte, la teoría de la imitación. Para que las expresiones vanguardistas fueran reconocidas como un arte, se dio una revisión teórica sobre el carácter que definía lo que se aceptaba como una obra de arte, aportando nuevos parámetros que ensancharon el concepto de arte. Eso le sucedió al post-impresionismo, por mencionar un caso concreto, que, para ser reconocido como una creación

---

<sup>11</sup> Tomada de: <http://rmgallery.ru/es/189>

de nuevas formas, reales en sí mismas, tuvo que dejar de ser identificado como un error en la imitación de las formas reales. La aceptación de esta nueva visión, de la nueva teoría, forjó una postura para abordar el antiguo y el moderno arte, donde las obras son objetos reales en sí mismos sosteniendo un igualitario estatus artístico.



*Barranco de Les Peiroulets. Vincent Van Gogh, 1889.*<sup>12</sup>

“Aceptar obras fuera del canon establecido no requiere tanto una revolución en el gusto como una revisión teórica de proporción considerable, implicando no sólo el empadronamiento artístico de esos objetos, sino además la acentuación de ciertos rasgos vueltos significativos en las obras de arte aceptadas, de suerte que hay que dar explicaciones diferentes de su estatus como obras de arte” (Ibíd., p. 57).

Las nuevas maneras de ver el arte se hacen posibles porque se crea una atmosfera donde toman parte la teoría artística vigente y la memoria, la historia artística pasada y presente. Las teorías llegan a ser reflejos verbales de la práctica lingüística efectiva que domina la actualidad que rodea el quehacer artístico. Marchán Fiz indica que “cuando ocurre la crisis

---

<sup>12</sup> Tomada de: <https://krollermuller.nl/en/vincent-van-gogh-the-ravine-les-peiroulets>

de los lenguajes artísticos tradicionales, se alteran las relaciones de la teoría y la praxis artística. La obra se convierte en el punto de partida de una reflexión más amplia que remite continuamente a la misma obra. Esta emerge en el marco de las teorías, como valor confirmatorio de concepciones y modelos teóricos” (Marchán Fiz, 1986, p. 12) Della Volpe, citado por Marchán Fiz, nos dice que la teoría sólo se presenta adecuadamente en función de los objetos y los fenómenos artísticos particulares, problemáticos (Ídem.). La teoría del arte, siguiendo la línea de lo planteado por Danto, es lo que le otorga validez a la obra del arte en el mundo del arte, la introduce en la memoria de la historia del arte. “Ver alguna cosa como arte requiere algo que el ojo no puede percibir – una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte” (Danto, 2013 p. 65).

“El mito de la autonomía del arte, en donde se piensa que la innovación es fruto maduro de la libertad creadora, descuida el hecho de que la obra no evoluciona de un modo completamente autónomo, ella se inscribe en un momento, en una realidad histórica más amplia, dentro de cuyo marco se comprenderá racional y dialécticamente” (Ibíd., p. 14). En las vanguardias, el arte evidenció que posee una intensa y dramática complejidad, una dialéctica y una tensión, lo cual le otorgó a las obras de arte de ese periodo un carácter contestario. El artista de las vanguardias cambió su práctica, incorporó en su técnica artística sus propios cuestionamientos a la realidad material de su época, inscribió las amenazas y riesgos que le perturban y lo inquietaban. Aunque no todas las expresiones artísticas surjan exclusivamente como acciones revolucionarias, es parte del arte su carácter intenso y complejo, como la realidad misma y que nos lleva a ser “muy conscientes de la dependencia de la obra hacia su contexto” (Groys, 2016, p. 11). La obra de arte está instalada en el devenir histórico y en su oficio, es un medio que posibilita conocernos a nosotros mismos, a los demás y al mundo en sí.

Sin embargo, así se ha establecido que hay una relación que es legítima sólo en la medida en que las obras de arte adquieren su sentido dentro del mundo del arte y esto es gracias a formalizar o institucionalizar, es decir a concebir la institución del arte. Bajo esa forma, en tanto institución, esta va a definir los roles que la componen y que se forjan a través de la práctica misma, los creadores de las obras y aquellos que no lo son, es decir, las obras de arte se crean al interior de algún sistema del mundo del arte y la manera en que se concibieron es determinante para configurar el acceso a ellas por parte del público. Este sistema va en procura de sostener la misma arbitrariedad que enfrentó a las vanguardias y que desechaba algunas expresiones por no considerarlas artísticas. Kendall Walton dice que realmente no hay un criterio claro que pueda decirnos cuáles son los sistemas que pertenecen al mundo del arte y cuáles no (Walton, 1977, p. 98). Esta es una cuestión que hoy en día sigue en discusión.

Walton afirma que, en la actualidad, muchos teóricos estéticos han optado por eliminar radicalmente del análisis de las obras artísticas las circunstancias que rodean el origen de la misma, afirman que, para considerar la naturaleza estética del objeto de arte, no se deben establecer relaciones particulares con quién creó la obra, cómo y cuándo sucedió, las

intenciones, expectativas, creencias y opiniones del artista, así como las tradiciones artísticas e intelectuales de su sociedad. Esto con el fin de que la obra se sostenga por sí misma y sea juzgada por lo que es, con independencia de cómo llegó a ser lo que es (Walton, pg. 334.) El autor también dice que las propiedades estéticas (color, forma, composición, ritmo, timbre, métrica, etc.) de los objetos arte son rasgos o características de éstas y que efectivamente sí tienen la capacidad de ser resueltas en sí mismas, permitiendo realizar juicios de valor sobre ellas; sin embargo, la historia de una obra se hace crucial en la práctica de la crítica de arte, los orígenes de la obra juegan un papel esencial en ella, los juicios estéticos se apoyan de forma absolutamente fundamental en la historia de la obra (Walton, pg. 336-337.).

A modo de síntesis, en este capítulo, se caracterizó el arte como un lenguaje, producto de la expresión de la imaginación, de la creatividad y de la conciencia del ser humano. El arte en su rol comunicativo es una abstracción materializada, que sólo existe en las obras artísticas y que evidencia la manera como el hombre percibe la realidad y el mundo que lo rodea. El arte busca y usa todos los espacios para manifestarse, está en constante construcción y deconstrucción, llevando consigo la historia de la sensibilidad humana. El arte no se limita a una interpelación emotiva o intelectual del sujeto, sino que también se proyecta a las esferas de la vida social y la cultura, lo político y lo económico, cuestionando los límites mentales previamente establecidos, adquiriendo una dimensión crítica, marcando el camino a pensar realidades distintas.

Con el inicio de las Vanguardias y del arte moderno, los artistas excluyeron de sus teorías rasgos anteriormente considerados esenciales para el arte hasta el momento, entre ellos, la belleza. El examen estructural de la práctica artística que realizó las Vanguardias, condujo al surgimiento de corrientes artísticas que no eran arte imitativo, y por ende, se proclamó una visión del arte moderno enmarcada en una clara discontinuidad entre su existencia y los asuntos prácticos, vistiendo la práctica de autonomía, reflexión y análisis. El arte de las Vanguardias fue la representación de la nueva sensibilidad que nació en ese tiempo y que representó la ruptura con la antigua tradición clásica, romántica, realista y burguesa. El arte de las vanguardias se interesó por los interrogantes más que por las respuestas, por las alusiones más que por las denominaciones, otorgando al artista y al espectador instrumentos y recursos que facilitarían los actos dirigidos a percibir lo complejo de la realidad.

El arte moderno surgió de las Vanguardias que estuvieron a favor del hombre universal y contra el establecimiento, a favor del progreso en vez del oscurantismo. Por ende, el arte se volvió no solo un objeto de discusión libre de todo criterio de verdad, sino también, una actividad universal, accesible de manera general. El arte moderno se apartó de la tradición y de la imitación, engranando un proceso de legitimación de todos los sujetos; la búsqueda de lo llamado verdadero en contextos fácticos no hizo parte de la nueva concepción de arte. El arte, que pasó por una transición de estados previos, fue liberado del realismo de las cosas, de la naturaleza y sólo su quehacer representaba su propio objetivo. El terreno artístico se constituyó en artístico en virtud de las teorías artísticas, que ayudaron a discriminar el arte

del resto de las cosas que no lo son, hicieron el arte posible. Para que las expresiones vanguardistas se reconocieran como arte, se dio una revisión teórica sobre el carácter que definía lo que se aceptaba como una obra de arte, aportando nuevos parámetros que ensancharon su concepto.

Es muy importante, para concluir esta sección, mencionar que, a pesar de los planteamientos que aún siguen sin resolverse en las discusiones artísticas contemporáneas, en la historia del arte se da por sentado que es en la modernidad cuando la teoría hace entrar en el mundo del arte a la obra; de hecho le impide reducirse a no ser más que lo que el objeto real es. Ya que el mundo debe estar dispuesto a ciertas cosas, es en ese período del arte moderno en que el mundo del arte también está dispuesto, no menos que el resto del mundo, y he allí el rol de las teorías artísticas: volver el mundo del arte y el arte posibles. “Cuando los artistas persiguieron las verdades de las que están compuestas las vanguardias, con una tensión exasperada por la crisis de una civilización, los artistas de las vanguardias descubrieron nuevas vías, exploraron nuevas regiones, hallaron nuevos modos y nuevos medios tanto en el campo de la técnica como en el de la expresión” (De Michelli, 2000, p. 241). Esos nuevos modos y esos nuevos caminos se convirtieron en nuevo arte, uno de los grandes aportes de las vanguardias que desde sus planteamientos teóricos abrió también el sendero a establecer una de las facultades que se le atribuyen al arte: ser una forma de conocer. ¿Cómo ocurre esto? y ¿qué podemos conocer a través o desde el arte? Veamos.

## Capítulo II

---

### Cambio en la tradición. Arte moderno y conocimiento

En esta segunda sección veremos las consecuencias, en lo correspondiente al campo conceptual y a la práctica artística de las vanguardias, del distanciamiento formal de la tradición mimética del arte, de ostentar una nueva actitud hacia la belleza y de romper la continuidad del arte pasado en la modernidad. En un segundo momento nos adentraremos en la configuración teórica del arte moderno y su práctica artística abierta en todos los niveles y a todas las formas de expresión. Y para el cierre nos preguntaremos por la posibilidad de que el arte se considere una forma de conocimiento a través de la experiencia estética y cómo la modernidad configuró esta posibilidad.

Cuando Platón define el arte como imitación, mimesis, él trata de establecer un ejemplo fáctico que apoye su razonamiento y efectivamente lo encuentra: el espejo, que nos da un reflejo sin esfuerzo y mejor que el que cualquiera pueda lograr con un dibujo. Platón no consideró el arte de ningún provecho cognitivo porque únicamente producía vanas réplicas exactas de las apariencias de las cosas; para él el arte funciona como un espejo tendido frente a la naturaleza y posee una base concreta (Platón, Rep. X, 596 d-e). Ser imitación es lo distintivo y lo que va a permitir distinguir la poesía y otras actividades que pasarán a denominarse arte, separándolas de las otras *téchne* que se ejecutaban en las polis griegas. “El poeta es imitador, exactamente igual que lo es el pintor o cualquier otro artista que modele imágenes” (Aristóteles, Poética, 1460 b). En la antigüedad, se dio una reflexión sobre el carácter de lo bello en su relación con la naturaleza, con las actividades humanas y con la naturaleza divina. Plotino, citado por Bertoldi, afirmó que las artes no imitan en absoluto los objetos visibles, sino que se remontan a las razones de las cuales ha surgido la propia naturaleza, es decir, el arte, no sería exclusivamente tolerado como una copia traída a menos del objeto real-sensible, éste es un arte que pertenece al ámbito de la idealización y de lo espiritual, atribuyéndose la función ontológica que Platón asignó a lo bello: mediar entre la realidad de la idea y la materialidad sensible (Bertoldi, 2009, p. 84).

Sin embargo, el arte en la modernidad se convirtió en un asunto muy distinto de lo que fue antes; se partió desde la posición kantiana<sup>13</sup>, que inauguró la estética, hasta pasar por la *Estética* de Hegel, donde la noción de que el arte es imitación de la naturaleza se da a entender como un principio demasiado general y abstracto, que es inaceptable por su única aplicación a las artes figurativas o que es confundido con la búsqueda de una mera exactitud, simple imitación de lo dado (Hegel, pp. 36-37). La definición de platónica y aristotélica del arte deja

---

<sup>13</sup> El punto de vista de Kant se expuso en el primer apartado del primer capítulo de este documento (p.9).

de tener valor cuando, a lo largo del siglo XX, aparecen obras que se encuentran fuera de la teoría de la imitación, como sucedió en las vanguardias y el arte moderno, “ocupan un espacio nuevo, abierto entre el objeto real y los facsímiles reales de objetos reales: este es un no-facsimilar, en una palabra, y una nueva contribución al mundo” (Danto, 2013 p. 56). La transformación del concepto artístico, a partir del ejercicio de las vanguardias, era una empresa irrefrenable.

A diferencia del concepto tradicional del arte dado en la antigüedad, en la modernidad, la elección de un objeto de arte no está dictada por ningún deleite estético que juzgue lo agradable o desagradable de la obra de arte: su participación del mundo del arte se sustenta en una ausencia total de buen o mal gusto, está mucho menos interesado en agrandar y más en profundizar en el modo en que pensamos. Algunas expresiones artísticas desde las vanguardias refutan el concepto de que todo arte tiene que ver con la maestría, la pericia y, sobre todo, la experticia del artista. La actitud hacia la belleza de las vanguardias, que durante siglos se creyó inherente al concepto de arte, es un progreso conceptual innegable; el que algo pudiera ser arte sin ser bello es una de las grandes aportaciones filosóficas del siglo xx. “El arte, en cuanto una idea cuya posesión nadie es capaz de acaparar, como un todo infinito en perpetua ebullición, se despliega de un modo paulatino, pero ininterrumpido, en el tiempo configurándose a partir de los materiales de cada momento finito” (Marchán Fiz, 1986, p. 12).

Lipovetsky menciona que, para Baudelaire, entre el período de 1880 y 1930 ocurre que el modernismo adquiere toda su amplitud, ya que se produce el hundimiento del espacio de la representación clásica, y también, surge la práctica artística liberada de las represiones de la significación codificada, representada por las explosiones de los grupos y artistas de vanguardia “Desde entonces, los artistas no cesan de destruir las formas y sintaxis instituidas, se rebelan violentamente contra el orden oficial y el academicismo: odio a la tradición y furor de renovación total” (Lipovetsky, 2002, p. 81). Aunque todas las que se han considerado grandes obras artísticas del pasado, de algún modo, innovaron en su momento, realizando aportes y derogando cánones usuales, sólo en la modernidad este hecho se convierte en revolución: una “brusca ruptura en la trama del tiempo, discontinuidad entre un antes y un después, afirmación de un orden radicalmente distinto” (Ídem.). El arte moderno no se contentó con producir variaciones estilísticas y temas inéditos, quiso romper la continuidad del arte que lo ligaba al pasado e instituir obras absolutamente nuevas. Las vanguardias y, en general, ciertos movimientos del siglo XX como el dadaísmo y el pop art, entre otros, abanderaron esas rupturas con las teorías clásicas y así eliminaban características que se habían considerado hasta ese momento intrínsecas al concepto del arte. Llevar la realidad al arte, cuando en un principio la realidad era aquello que el arte debía representar, cambió la forma de entender el arte.

El artista de la vanguardia percibió la tradición como algo extraño a sí mismo, algo que lo enajenaba y ejercía una fuerza dominadora, así se concibió el deseo de romper con el pasado;

casi que con una explosión de resentimiento y rabia se propuso la ruptura. El impulso destructivo de las vanguardias ubicó en la figura del racionalismo ilustrado imperante su antagonista y pretendió una directa destrucción cultural, todo lo que sostenía ese sistema debía ser derrumbado. La vanguardia fue un movimiento, una rebelión contra la razón imperante del momento, contra sus construcciones y sus valores; fue una tentativa por destruir la realidad visible, encontrando o inventando otra. (Machado, 2002, p. 21) El yo, el individualismo, quiso defenderse de un mundo que heredó del romanticismo el sentimiento de pertenencia poética a la naturaleza, la tradicional armonía; como consecuencia de esa liberación se le permitió al artista, a través de su capacidad creativa, abrir caminos a las osadías de la vanguardia, marcar diferencias en su práctica artística y reaccionar al legado de la tradición. La vanguardia es la gran ruptura, “no fue únicamente una estética y un lenguaje; fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida” (Paz, 2005, p. 148).

Por la violencia de los programas y de las actitudes que la vanguardia emprendió, se le atribuye un carácter radical a las obras vanguardistas. Se evidencio la exasperación y la exageración de las tendencias que la precedieron; violencia y extremismo que enfrentaron a los artistas con los límites de su arte y de su talento. Paz dice que, por ejemplo, Picasso exploró y agotó en unos cuantos años las posibilidades del cubismo, y siendo un caso extremo, “la vertiginosa y contradictoria sucesión de rupturas y hallazgos que es su obra no niega, sino que confirma la dirección general de la época” (Ibíd., p. 162). Es por ello que, aunque la vanguardia abre nuevos caminos, los artistas los recorren con tanta prisa que rápidamente llegan al fin y tropiezan con un muro, empujándolos a un último recurso, a otra nueva transgresión: derribar el muro y saltar al abismo. “La vanguardia es una intensificación de la estética del cambio” (Ibíd., p. 161).



*Guernica. Pablo Picasso, 1937.*<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Tomada de: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>

Para Lipovetsky “el modernismo, sean cuales sean las intenciones de los artistas, debe entenderse como la extensión de la dinámica revolucionaria al orden cultural” (Lipovetsky, 2002, p. 90). El autor establece que hay unas analogías manifiestas entre los procesos revolucionarios y el proceso modernista, las enlista de la siguiente manera: la “idéntica voluntad de instituir un corte brutal e irreversible entre el pasado y el presente; idéntica desvalorización de la herencia tradicional”, también, la “idéntica exageración visible ya en el orden ideológico” o dicho de otra manera, “el furor de llevar cada vez más lejos las innovaciones artísticas”. La “idéntica voluntad de desafiar las fronteras nacionales y universalizar el mundo nuevo (el arte de vanguardia propone un estilo cosmopolita)” y, por último, la “idéntica constitución de grupos avanzados, los militantes, los artistas de vanguardia”. Esas características asemejaron el actuar de los artistas modernos al modo de proceder de los revolucionarios; “el modernismo es la importación del modelo revolucionario a la esfera artística” (Ibíd., pp. 90-91). Las obras del período vanguardista demostraron que los artistas no estaban interesados en copiar apariencias visuales, se batallaba contra esas apariencias y, por lo tanto, contra la tradición artística.

El mundo del arte en el siglo XX, durante el surgimiento de las vanguardias, era una escena producto de la ebullición de propuestas, postulados, teorías y corrientes comprensibles en la constitución del proyecto de la modernidad. Estas corrientes artísticas no fueron sólo propuestas de movimientos en torno al arte, sino que fueron parte de una agenda que concebía espacios críticos y autocríticos frente a los sistemas sociales imperantes, lo que confirma el proceso de abandono en el arte del contenido meramente estético, el divorcio con la sensibilidad exclusiva a lo bello y una fuerte inclusión en lo artístico de un compromiso social, vinculante entre el arte y la vida cotidiana. Hemos podido apreciar como las vanguardias artísticas introdujeron y se convirtieron en lo que la historia del arte ha denominado el arte moderno; práctica artística que se inscribió a su propio tiempo, la modernidad. La pregunta que nos planteamos ahora es: ¿cuál fue esa concepción y perfil particular del arte moderno? Tratemos este asunto.

## **2.1 La conceptualización artística moderna**

El arte moderno es una fase de creación revolucionaria de artistas en ruptura, configurado sobre la “democratización espontánea y real de las prácticas artísticas que corría paralela con la personalidad narcisista ávida de expresión de sí misma, de creatividad” (Lipovetsky, 2002, p. 125). La imitación ya no tiene cabida en la nueva forma de concepción del arte, pues el arte moderno, e incluso el arte contemporáneo, están llenos de contraejemplos. “En la historia, comenzando por el cubismo y el fauvismo, a lo largo de los años hubo muchos movimientos artísticos, cada uno de ellos con un estilo propio y a menudo también con un manifiesto que abordaba las posturas sociales y políticas que el movimiento consideraba

idóneas” (Danto, 2013, p. 20). Por ejemplo, el manifiesto futurista<sup>15</sup> propone despreciar toda forma de imitación y exaltar toda forma de originalidad; tenía como objetivo dejar atrás el arte del pasado y comenzar un período que se opusiera a la tradición y celebrara el cambio, la innovación en la cultura y en la sociedad; por su parte, el cubismo llegó a diferenciarse de la pintura antigua porque no era un arte de imitación, por el contrario, era arte de pensamiento con tendencia a elevarse hacia la creación, al menos, así lo percibían sus militantes<sup>16</sup>; y por el lado del surrealismo<sup>17</sup>, André Breton afirmó: “se intenta expresar [...] el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral” (Bretón, 2001, p. 44).

La práctica artística de la modernidad se considera polémica por causar el desalojo a la tradición imperante, y se caracterizó, no sólo por su novedad, sino por su heterogeneidad. Lo heterogéneo es un camino que conduce a la pluralidad; la antigua tradición fue siempre la misma, en su lugar, lo moderno es siempre distinto. La tradición predicó la unión entre el pasado y el presente, mientras que la modernidad no sólo enfatizó la diferencia entre ambos sino que alegó que el pasado no es uno, es plural, por tanto, lo moderno no es la continuidad del pasado en el hoy, es su ruptura, su negación. La modernidad se consolidó como autosuficiente, cada vez que la práctica artística lo requirió, fundó su propia teoría, sus manifiestos (Paz, 2005, p. 18). La ruptura que identifica la modernidad se sustenta sobre su crítica del pasado inmediato y la interrupción de la continuidad de la tradición; crítica que no sólo es a la tradición antigua, sino que opera de modo que, el arte moderno, es crítico de sí mismo. Se carga entonces, la práctica artística, de la negación del pasado y de la afirmación de ser algo distinto, lo que la hace ser algo diferente es la oposición a los gustos tradicionales, lo cual provocó sorpresa, asombro, polémica y oposición; lo nuevo no sedujo por la novedad, sino por la cualidad de ser distinto y lo distinto es la negación (Ibíd., p. 20).

El arte moderno disolvió las normas estéticas establecidas en la tradición del arte, creando una práctica artística abierta en todos los niveles y a todas las formas de expresión. “Se evidencia un culto al acto para romper con la tradición defendida por la academia y la cultura oficial. Hay programas, hay manifiestos, en algunos casos con declaraciones de principios muy violentas o radicales (Dadaísmo, Futurismo, Estridentismo, Antropofagia), pero enfocados desde un presente, desde una inmediatez, con alabanzas a la tecnología, el progreso y la vida moderna; se despliega la subjetividad de experiencia moderna” (Rueda, 2015, p. 48). Al interior de la modernidad se conciben auténticos valores expresivos nuevos, visibles en procedimientos originales que surgieron de las invenciones artísticas vanguardistas; en contraste con la tradición, lo verosímil carece de algún valor porque el arte moderno ha rechazado la mayor parte de los medios empleados por los grandes artistas pasados por agrandar. No se contempló como una posibilidad que los artistas siguieran

---

<sup>15</sup> Primer manifiesto futurista (Marinetti, 1909).

<sup>16</sup> Manifiesto cubista (Apollinaire, 1913).

<sup>17</sup> Primer manifiesto del surrealismo, 1924.

imitando la realidad, pintando en sus obras utensilios, frutas, personas, etc., cuando el mundo moderno los rodeaba de una agitada vida que nadie había retratado anteriormente; “el hombre moderno vive dentro de un orden que ya no es el del pasado; es un orden industrial y técnico que ha transformado nuestra sensibilidad y nuestra visión real” (De Michelli, 2000, p. 187).

El artista moderno creyó firmemente que contribuyó a desarrollar una nueva estética, un nuevo sentido; quiso hacer de sus congéneres modernos, hombres sensibles respecto a todas las novedades en la práctica artística, aportando a la reforma del sentido estético y al conocimiento de las artes. Anteriormente, en el capítulo I, mencionamos que, las vanguardias parecían querer asociarse a los conocidos ideales del siglo de las luces<sup>18</sup>, lo que se reafirma cuando decimos que el arte moderno surge de la cultura artística de la iluminación. Por ejemplo, para el artista moderno su relación con la naturaleza no se concebía como el reflejo del creador en la imagen de lo creado, sino que esta era un ambiente de vida, que puede llegar a ser acogedor, o en la misma medida, hostil, pero con el que siempre se tiene una relación activa, relación que es distinta a la que se establece con el individuo o la sociedad (Argan, 2004, p. 33). La idea fundamental de la cual el modernismo partió para establecer este concepto, es la siguiente proclama del iluminismo: la cultura artística de la iluminación pretende “la búsqueda de una lógica de la representación y de una funcionalidad puramente social del arte; en consecuencia, desarrollo de los géneros más adecuados para el análisis de la realidad natural (paisaje) y social (retrato)” (Ibíd., p. 31).

“La sociedad moderna era conquistadora, creía en el futuro, en la ciencia y en la técnica, se instituyó como ruptura con las jerarquías de sangre y la soberanía sagrada, con las tradiciones y los particularismos en nombre de lo universal, de la razón, de la revolución” (Lipovetsky, 2002, p. 9). Es así que, la práctica artística moderna, se inscribió en un movimiento social global y los artistas se vieron sumergidos en sistemas de valores que iban más allá de la esfera del arte; es imposible comprender la revolución artística si la hacemos a un lado de los valores que la estructuraron y que dirigieron el quehacer, experimental y deconstructivo, de los artistas y de sus colectividades. La ideología individualista, la reafirmación del yo, que ya hemos mencionado, se convirtió en la fuerza histórica que devaluó la tradición antigua y las formas presentes de heteronomía; al derrumbar el principio de imitación de la tradición, se forzó a la búsqueda y creación permanente de prácticas artísticas en divergencia con la experiencia inmediata. “El arte moderno se enraíza en el trabajo convergente de esos valores individualistas que son la libertad, la igualdad y la revolución” (Ibíd., p. 96).

El pensar, idear y conceptuar el arte bajo los nuevos términos de la modernidad, le otorgó al arte la capacidad de constituirse en un vehículo capaz de comunicar, no sólo la sensibilidad estética del momento, sino también, el conocimiento de los sentimientos, de los proyectos y de los valores de los artistas. Ellos buscaron re significar continuamente su expresión y su actividad, siempre con la pretensión de instaurar bases sólidas en la nueva comprensión del

---

<sup>18</sup> (p. 17).

arte; el artista moderno cree que “el mundo es ilegible, no hay libro. La negación, la crítica, la ironía, son también un saber [...]. Un saber que no consiste en la contemplación de la alteridad en el seno de la unidad, sino en la visión de la ruptura de la unidad. Un saber abismal, irónico” (Paz, 2005, p. 113). En este momento del documento, explícitamente, se dice del arte que un mecanismo que le permite al hombre conocer ¿qué conoce? el mundo. Aunque ya hemos sugerido con anterioridad esta posibilidad del arte<sup>19</sup>, es el momento en que podemos preguntarnos ¿cómo puede el arte, que no es representacional, como se ha indicado que es el arte moderno, posibilitar al hombre para conocer? Responderemos esa inquietud en la siguiente sección.

## 2.2 La posibilidad de conocimiento en el arte

En el primer capítulo de este documento se expuso que el arte, en sus inicios, fue un medio que utilizaron los individuos y las sociedades para representar cómo percibían el universo y su entorno, y los elementos, que luego serían reconocidos como estéticos, se pusieron al servicio de los recursos cognitivos del hombre para instaurar creencias e interpretar la realidad.<sup>20</sup> A través de la historia de la humanidad, el arte encarnó concepciones distintas del mundo y de la vida, perfiladas en la conciencia de los seres humanos que llevaron a cabo la práctica artística, en su correspondiente tiempo. En algunas épocas, el arte se consideró revelación de lo sagrado y tuvo una base religiosa, en otras, el arte puso de manifiesto la relación de los hombres con la naturaleza como clara y positiva o misteriosa y hostil, y desde que empezó a teorizarse, el arte fue llevado desde el nivel de los hechos hacia el de las ideas. En la modernidad surge la estética,<sup>21</sup> la cual ya es un entramado de mayor nivel teórico, donde la práctica artística dejó de “ser considerada como un medio de conocimiento de lo real, de trascendencia religiosa o de exhortación moral” (Argan, 2004, p. 3).

Cuando el arte se consideró mimesis, en la tradición clásica, teóricamente su actividad era una experiencia primaria que no tenía “otro fin más allá que el de su propio hacer”; pero en la modernidad, cuando se cambió la concepción y teóricamente se afirmó la autonomía del arte, se planteó el problema de “su lugar y su función en el esquema cultural y social de la época”. En el momento que los artistas modernos afirmaron la autonomía, y por ende, asumieron toda la responsabilidad de su propia acción, el artista ya no pudo abstraerse de la realidad histórica de la cual hace parte, por el contrario, “manifiesta explícitamente que pertenece y quiere pertenecer a su tiempo y, como artista, aborda con frecuencia temáticas y problemáticas actuales (Ídem.). La experiencia estética moderna, conceptualizada de la mano del artista moderno, brindó un conocimiento sensible, una percepción del mundo que apeló a lo más profundo de la sensibilidad universal humana y que permitió que, a través del arte

---

<sup>19</sup> (pp. 6-8).

<sup>20</sup> (p. 7).

<sup>21</sup> (p. 9).

como lenguaje que da cuenta de esa experiencia estética, ocurriera una transmisión y difusión del conocimiento de la manera como el hombre expresa sus creencias, sus usos y costumbres.

Argan dice que, en el pensamiento antiguo se consideró la naturaleza como un orden revelado e inmutable de la creación, un modelo universal; pero no fue así para el artista moderno, para él la naturaleza se convirtió en el ambiente de la existencia humana, un estímulo ante el cual cada individuo tiene una reacción distinta. En la tradición antigua se le consideraba fuente de todo saber, en cambio, el arte moderno la vio como el objeto de la búsqueda cognoscitiva. Históricamente es claro que el individuo trata de modificar la realidad objetiva: en las cosas concretas (arquitectura y decoración, por ejemplo) y en la forma que adquiere noción y conciencia de las mismas (lo que fue el valor a priori y absoluto de la naturaleza como creación y modelo de toda invención humana en la tradición, sustituido en la modernidad por la ideología en cuanto imagen que la mente se hace de cómo quisiera que fuese). Ese móvil ideológico, que fácilmente se convierte en explícitamente político, marca la actitud que asume el artista moderno frente a la historia y a la realidad natural y social (Ibíd., pp. 3-4).

Gran parte de los artistas modernos no pretendían representar a la sociedad a través de sus obras, sino que trataron de hacer algo útil para ella. Se enfocaron en demostrar que adquirir un conocimiento del mundo o la habilidad para interpretar sus distintos aspectos, no era asunto de un don especial, de una particularidad, o de la genialidad. Por el contrario, ese conocimiento es accesible a todos con esfuerzo, experiencia y trabajo<sup>22</sup>. La práctica artística moderna afirmó la normalidad de la función social del arte (Ibíd., p. 67). El arte moderno instauró la visión de que, por medio del arte, se construye, trastabilla e incluso se resquebraja lo que creemos conocer y saber, actual e históricamente, de nosotros y de los demás. El arte establece la posibilidad de re edificar el conocimiento en un continuo del espacio y el tiempo, y se erige como un medio, a través del cual, los seres humanos interpretan la realidad sociocultural, forjando pensamientos críticos comprometidos a transformarla. El mundo dejó de ser un espectáculo el cual admirar, para convertirse en una experiencia para vivir y el arte es una manera de vivirla. Pero, ¿cómo es posible tener conocimiento de la realidad a través del arte, si vivir la experiencia que transmite la realidad es el único modo verdadero de conocerla?

La resolución a esa inquietud fue moderna, los impresionistas, por citar un ejemplo, incorporaron la concepción del arte como experiencia vivida, la experiencia estética, que es la definición del sentimiento como modo de conocimiento. Ellos se habían propuesto pintar lo que veían y no, como indicaba la tradición, lo que sabían de los objetos. Se apoyaron en el pensamiento kantiano y el nacimiento de la estética, el cual establecía que se producen conocimientos no solo desde el saber, sino en el sentir; la sensibilidad abarca la percepción. El desarrollo de esta idea los condujo a la concepción de la sensación como conocimiento (Ibíd., p. 53). Ese sentimiento que permite conocer se genera “a partir de un movimiento

---

<sup>22</sup> (p. 25.)

combinado entre la sensibilidad que desencadena la emoción y la memoria que amplía y profundiza la emoción del conocimiento” (Ibíd., p. 57). Los impresionistas, y en general el artista moderno, persiguen un fin: demostrar que la experiencia de la realidad, que se realiza a través de la práctica artística, es “una experiencia plena y legítima que no puede ser sustituida por otras experiencias que se realicen”. Por tanto, el arte es una “técnica de conocimiento que no puede ser excluida del sistema cultural del mundo moderno, eminentemente científico” (Ibíd., p. 69). No pretendieron que el arte pareciera científico, dada la época científica, sino que se cuestionaron por el carácter y por la función del arte en la modernidad.

Los artistas modernos se esforzaron por conservar viva la sensación, la cual es la esencia del arte, durante el curso del proceso analítico de búsqueda estructural (este es un proceso del pensamiento) que ocurre en la experiencia vivida. A lo largo de este proceso “no sólo se conserva la sensación, sino que se precisa, se organiza, revela toda la coherencia y la complejidad de su estructura”; la práctica artística no reproduce, produce la sensación como un pensamiento, una conciencia en acto y no como un dato para una posterior reflexión. Apoyados en la idea de que el conocimiento de la realidad no es un acto contemplativo, sino que nace de una voluntad de apropiación<sup>23</sup>, los artistas modernos crearon un modo propio para recibir, captar e incluso atrapar la realidad. Su voluntad tomó y se apropió, forjó una identidad “entre la realidad interior y la exterior, entre el yo y el mundo, entre la realización de la conciencia y la realización de la realidad”. Un conocimiento basado en la experiencia viva y actual de la conciencia sobre la realidad (Ibíd., p. 104). En el proceso moderno de resignificar el arte, donde confluyó de manera simultánea la acción y la reflexión, el ser humano forjó una herramienta adicional a los mecanismos ya tradicionales (política y ciencia, por ejemplo) con capacidad de intervenir y participar del mundo que le rodea.

En líneas anteriores<sup>24</sup> reseñamos que Argan estableció la figura de la memoria en el concepto del arte como conocimiento, lo hizo resaltando su capacidad de ampliar y profundizar la emoción del conocimiento en la experiencia estética. Siguiendo este argumento, la memoria se convierte en parte constitutiva del arte y su práctica, haciendo del arte un medio de conocimiento a través de lo sensible, de la experiencia estética, de la impresión de los sentidos. Ya que, en el arte, converge la memoria, una síntesis abstracta de la historia, un testimonio que apela a la comprensión estética, e incluso a la técnica, en la función del arte como medio de conocimiento no se espera sólo información a nivel de su recepción en un nivel muy básico de comunicación, sino que mediante la práctica artística se manifiesta la semiótica de los fenómenos culturales a través de los fenómenos comunicativos. “El arte procede, muchas veces, relacionando cosas aparentemente sin vinculación, lo que puede entenderse como una metáfora, algo que genera nuevos sentidos ficcionales. Dependiendo del contexto en el cual se encuentre, las tradiciones y el lenguaje/disciplina que esté

---

<sup>23</sup> Apuntalamos las definiciones de May, Torrence y Gutman (p. 7).

<sup>24</sup> (p. 31).

operando, se corresponderá con unos u otros procedimientos, ya sea metafóricos, metonímicos u otro tipo de discurso retórico” (Dirección de educación artística, 2016, p. 4). El ser humano expresa sus ideas, sus creencias y vivencias, interpreta la realidad del mundo sustentada en la noción estética, semiótica, cultural y cognitiva, así el arte adquiere una forma, una significación y un valor de uso. El arte fue y es un vehículo de información por excelencia.

Del cuestionamiento por el carácter y la función del arte, a la subsecuente conceptualización artística que llevaron a cabo los modernos, se nos presenta la siguiente inquietud: “¿cómo dar cuenta del presente de esta experiencia (estética), de la memoria que convocaba, del porvenir que comprometía?” (Didi-Huberman, 2011, p. 32) En la actualidad, comprendemos el arte como una forma de conocimiento que no requiere ser confrontado, ni disputar sus objetos de estudio, con otras manifestaciones del saber, como la ciencia, la filosofía e incluso la religión; “la sociología del arte no puede hacerse desde afuera, sino desde dentro, es decir, a partir de la propia especificidad del signo artístico. El arte no es sólo un reflejo o expresión de una realidad dada, sino, al mismo tiempo, un configurador desde sus posibilidades” (Marchán Fiz, 1986, p. 10). Hoy en día hay un consenso alrededor de que “el arte es un campo de conocimiento que contiene sentidos sociales y culturales, y apela a procesos de construcción metafórica y poética, a los que se agregan las experiencias artísticas interactivas, que surgen en el marco de las nuevas tecnologías y generan un tipo de práctica diferente, que se suma a las ya conocidas. La conceptualización (reflexión como parte del acto interpretativo) ocurre como consecuencia de la experiencia estética, o más bien al mismo tiempo” (Dirección de educación artística, 2016, p. 4).

“La obra artística, como signo, es un sistema comunicativo en el contexto sociocultural y un fenómeno histórico-social. Posee su léxico –los repertorios materiales–, modelos de orden entre sus elementos –sintaxis–, es portadora de significaciones y valores informativos y sociales, –semántica– y ejerce influencia, tiene consecuencias en un contexto social determinado –pragmática–. Es un subsistema social de acción” (Marchán Fiz, 1986, p. 13). La exuberante complejidad de las obras artísticas es consecuencia de que ellas producen y a la vez son producto de contextos sociales siempre enrevesados, de los cuales dan cuenta y que podemos conocer a través de las prácticas artísticas. Tal complejidad de la obra de arte, que es a su vez la complejidad del mundo, aloja procesos humanos destructivos, expirantes, en tensión con procesos constructivos, emergentes, eventos actuales y eventos pasados instalados en su memoria.

A través de la experiencia estética del arte, la humanidad se posa ante el tiempo. Ante una obra de arte, tanto presente como pasado no dejan jamás de reconfigurarse, ambos se están edificando y deconstruyendo en ese continuo del espacio tiempo, porque el objeto de arte sólo deviene pensable en una construcción de la memoria en un espacio-temporal específico. El carácter atemporal que se pretendió atribuir al arte en la modernidad es probablemente fruto del entendimiento de los artistas de la época, a quienes su reflexión los llevó a establecer

que la creación artística los sobreviviría, el tiempo y la historia siempre han dado cuenta de ello. En contraste con la obra, el ser humano es un elemento frágil, fugaz, efímero y ante nuestro entendimiento, la obra es el elemento del pasado, presente y futuro, es lo perdurable, lo perenne. El objeto de arte, por lo general, tiene más memoria y más de futuro que el individuo o la cultura que lo concibió y lo instaló en el mundo.

La experiencia estética a través del arte es tangible y tiene cabida en el entorno de lo social, el contexto histórico o el ambiente cultural donde, como individuos, interactuamos unos con otros, donde las experiencias son colaborativas; es especialmente en esa esfera social donde, como colectivo, instauramos el objeto de arte frente al objeto ordinario, lo cargamos de sus propiedades estéticas e intelectuales y, como sociedad, reconocemos su memoria, que también es un constructo social compartido. Allí, en lo social, es donde se instaura la práctica artística. “La posición hermenéutica tradicional respecto del arte requiere que la mirada del espectador penetre en la obra de arte con el objeto de descubrir las intenciones estéticas, las fuerzas sociales, o la energía vital que le da forma a la obra” (Groys, 2016, p. 29). No puede haber una disociación formalista entre la obra y la realidad social, porque la obra es un resultado de procesos formativos mediados socialmente; el objeto de arte es un objeto del fluir, de la liquidez, no una materialidad inerte que se encuentra arraigada en el mundo, susceptible de ser narrada desinteresadamente, el objeto de arte es movimiento, posee una dialéctica en este sentido, carga la historia al abandonar su posición objetiva que lo erige en una realidad concreta y se da paso a instaurarse como memoria en la experiencia estética. El arte, así como otras formas de conocimiento, se construye socialmente y las herramientas epistémicas que aporta al hombre hacen posibles las perspectivas, las experiencias y los valores de las culturas que lo originaron.

Realizando la síntesis de capítulo tenemos que, la definición del arte como imitación, característica de la tradición antigua, dejó de tener valor cuando la práctica artística de las vanguardias y de la modernidad produjo obras que se encontraban fuera del alcance de esa teoría. Así se demostró que el arte moderno no se acogió a ningún juicio que privilegiara el deleite estético, lo agradable o desagradable de una obra, sino que se centró en profundizar en el modo en que pensamos el arte, su estructura y su utilidad individual y social. La actitud hacia la belleza de las vanguardias, que durante siglos se concibió como inherente al arte, fue un notable progreso conceptual y un gran aporte al pensamiento del siglo XX. El arte moderno adquiere su amplitud cuando se hunde el espacio de la representación clásica y, en su lugar, surge una práctica artística liberada de las represiones de la significación codificada, esta tuvo sus exponentes en los grupos y artistas de las vanguardias.

El arte moderno no sólo produjo variaciones estilísticas y temas inéditos, quiso romper la continuidad del arte que lo ligaba al pasado e instituir obras absolutamente nuevas, lo que colaboró a la lectura de las vanguardias como un movimiento de rebelión contra las construcciones y valores de la tradición, y por ende, el actuar de los artistas modernos se asoció a un proceder revolucionario; se interpretó que el modernismo importó el modelo

revolucionario a la esfera artística. Como los artistas no tenían interés en copiar apariencias visuales, batallaron contra ellas, por tanto, lo hicieron contra la tradición, cargando su práctica de la negación del pasado y de afirmar ser algo distinto. Los programas y manifiestos artísticos de la modernidad se enfocaron desde un presente, desde la inmediatez, desde el progreso y la tecnología, desplegando la subjetividad de la experiencia moderna. El artista moderno contribuyó a desarrollar una nueva estética, un nuevo sentido y quiso que sus congéneres fueran hombres sensibles respecto a todas las novedades en la práctica, aportando a la reforma del sentido estético y al conocimiento de las artes.

El artista moderno forjó la concepción del arte como experiencia vivida, modeló la experiencia estética, haciendo del sentimiento un modo de conocimiento, llegando a establecer la sensación como un modo de conocer. A través de su práctica artística, demostraron que la experiencia de la realidad es una experiencia plena y legítima, por tanto, una técnica de conocimiento que hace parte del sistema cultural moderno, capaz de crear un modo para recibir, captar y atrapar la realidad. Un conocimiento basado en la experiencia viva y actual de la conciencia sobre la realidad. El proceso moderno que resignificó el arte, a partir de la reflexión y la acción, forjó una herramienta, adicional a los mecanismos tradicionales, con la capacidad de intervenir y participar del mundo; hizo de la memoria una parte constitutiva del concepto artístico, atribuyéndole la síntesis abstracta de la historia y la capacidad de ampliar y profundizar la emoción que conlleva conocimiento en la experiencia estética.

En el último apartado del trabajo nos vamos a preguntar por la caracterización del arte contemporáneo. Cómo la función del arte que permite conocer está presente en la práctica artística no representativa de la actualidad y en sus obras de arte, cuál es la propuesta para su interpretación y cuál es su significado para nosotros.

## Capítulo III

---

### **Arte contemporáneo: Una meta-experiencia**

En este último capítulo vamos a desarrollar la caracterización del arte contemporáneo, describiremos porque se considera arte procesual, relacional y situacional y en qué consiste su presentación continua del presente. Posteriormente explicaremos cómo se hace manifiesta la meta-experiencia estética del arte contemporáneo, por qué tiene la capacidad de darnos a conocer situaciones particulares, en lo que se ha denominado creación de mundos y presentación de contextos, esto teniendo presente que la obra de arte contemporáneo es un objeto al cual los nuevos medios conectan, con una mayor evidencia y visibilidad, con el espectro social.

A través del trabajo hemos evidenciado que, históricamente la teorización del arte se compone de una sucesión de posturas epistemológicas con la finalidad de definir ontológicamente el arte, las cuales se desfiguran y reformulan con el paso del tiempo y la incorporación de nuevas o mejores maneras de conocer y abordar el mundo por parte de los individuos y las comunidades. También se ha hecho énfasis en el hito acaecido en la transición del siglo XIX a el siglo XX, conocido como las vanguardias artísticas, el cual dio principio a que se enmarcaran en el transcurso de la centuria de mil novecientos nuevas teorías sobre la experiencia del arte, posturas reconfiguradas sobre los objetos de arte y del acto artístico que se transformaron a partir de los conceptos clásicos estéticos hacia una fenomenología estética del arte.

El arte moderno se concibió más allá de un sentido y un significado, que en épocas anteriores se le otorgaba exclusivamente a las bellas artes en una interpretación clásica, pero en la modernidad se hizo extensivo e incluyente a fenómenos como el arte popular o de masas o a prácticas sociales que son a la vez religiosas, mágicas o rituales. El fenómeno artístico moderno desistió de tratarse sólo acerca de lo bello de la naturaleza y del hombre, de abordar exclusivamente los tópicos tradicionales previamente instaurados; por el contrario, hizo expansible el universo estético a las dinámicas sociales presentes en la realidad en términos de una mayor frontera de la cultura, de la economía, del medio ambiente y también de los sentimientos, brindando al hombre una herramienta dotada de una nueva sensibilidad que le permitiese otra forma de autoconocerse, conocer a los otros y conocer su realidad. Sin embargo, el arte moderno ya no es el arte de la actualidad; desde las recientes discusiones en torno a las teorías del arte se conciben las expresiones artísticas del momento como pertenecientes al arte contemporáneo, con sus particularidades, desarrollos teóricos propios y nuevas maneras de interpretación de acuerdo a su configuración y posibilidades actuales.

### 3.1. ¿Qué entendemos como arte contemporáneo?

Refiriéndose a la práctica artística en las vanguardias Marchán Fiz dice: “al interior de estos movimientos importaban más los procesos formativos y artísticos de la constitución de la obra de arte que la misma obra realizada, es visible la transición de la estética de la obra como objeto a la estética procesual y conceptual” (Marchán Fiz, 1986, p. 13). ¿A qué se refiere el autor con la transición de la estética, en la que se consideraba la obra de arte como un objeto, a la estética, que él denomina, procesual y conceptual? Juan Loeck nos dice que la estética procesual “realiza una apropiación de la idea general de proceso, que desde la noción de sistema de relación de fases sucesivas de una acción cualquiera se vincula a la práctica artística de tal manera que se configura como experimentación procesual, no solo como una posible actividad del artista sino también como un sistema idóneo de reflexión y de comunicación pedagógica en cualquier análisis sobre la acción creativa en general” (Loeck Hernández, 2003, p. 32). Podemos decir que, las prácticas artísticas procesuales, son experiencias estéticas que no se encuentran únicamente dirigidas a producir objetos de arte, sino que se apropian del valor comunicativo presente en los procesos que se dieron en el desarrollo de esas experiencias, siendo el grado de intención procesual lo disímil entre la obra de arte resultado de un proceso artístico y la obra que hace explícito su contenido procesual y posibilita la documentación de la experiencia estética.

El arte de la actualidad es arte procesual. “El arte es un proceso. Eso implica que no es una cosa ni un concepto sujeto a una definición unívoca. Por lo tanto, desde su concepción teórica, nos remite a una ontología y una epistemología relacional. Esto es que no hay una relación sujeto y objeto sino un marco relacional intersubjetivo y dialógico. De tal manera dinámico y, a su vez, dimensionado desde lo experimental, desde un sentido pragmático y/o hermenéutico, donde la experiencia es la apropiación y la construcción del objeto conocido. Por tanto, cada nueva experiencia es una construcción cognitiva nueva” ” (Dirección de educación artística, 2016, p. 6). En la tradición artística previa a lo contemporáneo se afirma que el arte produce obras de arte: objetos singulares con un fin estético y reconocibles como producto de la pintura, la escultura, la literatura, la música, la danza, el teatro, el cine, la fotografía, el dibujo, etc., pero la producción artística actual, que continuamente está sujeta a procesos de crítica y deconstrucción, al igual que como ha ocurrido previamente en la historia, ha mostrado una proliferación de expresiones artísticas con fuerte inclinación a variantes imprevisibles y menos controlables teóricamente, innovadoras y transgresoras en contraste con la tradición. Parte del carácter del arte contemporáneo es que este produce información sobre acontecimientos de arte, “el arte de nuestros días más bien demuestra cómo lo contemporáneo se expone a sí mismo (el acto de presentar el presente)” (Groys, 2009, p. 1). Su inquietud central no está en el pasado ni el futuro, sino en el presente, no pretende vaticinar lo que vendrá, por el contrario, el arte de ahora evidencia la condición transitoria del presente y es el modo del que se vale para construir nuevas vías experienciales.

Como consecuencia del perfil actual del arte, surge una tensión entre el acervo histórico que ha definido tradicionalmente el arte (el arte produce obras de arte)<sup>25</sup> y la práctica artística; contemporáneamente tenemos arte, sin obras de arte. La denominación actual de varias expresiones y producciones humanas como arte, las cuales llegan a llamarse así fruto de la práctica, el ejercicio crítico y la reformulación teórica, no se consideran un logro exclusivo de la contemporaneidad; aquel fenómeno se ha hecho presente en otras épocas históricas, sólo que ahora la ampliación de la conceptualización del arte que tenemos nos permite reconocer esas prácticas y valorarlas como arte, es decir, tenemos arte constituido a partir de “actitudes, posturas, conceptos, a base de una poesía del instante y del hacer” (Michaud, 2009, p. 7). Esto es evidenciable en la danza, en la música, en prácticas artísticas como el dandismo, donde la obra se constituye por el comportamiento integral del artista, y aún más evidente en el performance, el arte conceptual, la instalación temporal e incluso prácticas rituales primitivas cercanas a la religión.

Konrad Fiedler, citado por Liessman, dice: “La obra de arte no es expresión de algo que pudiera tener existencia también sin esta expresión, ni la reproducción de una figura que habita en la conciencia artística –pues entonces, el engendramiento de la obra de arte no sería necesario para el artista mismo-; más bien es la conciencia artística misma, tal como, en el caso concreto, logra el desarrollo máximo que el individuo puede alcanzar” (Liessman, 2006, p. 108) La acción del arte contemporáneo, la de crear una presentación continua del presente<sup>26</sup>, ocurre desde su posición autorreferencial; es decir, la obra de arte no representa nada (como una copia mimética del mundo), sino que se presenta a sí misma (la obra es un fin en sí mismo), como una pieza surgida de la trans e interdisciplinariedad que ha acogido elementos formales y técnicos propios de su práctica artística. Por ejemplo, un audiovisual digital en vivo es un performance, evidencia de arte procesual<sup>27</sup>, que se acomete a una forma de presentar una realidad particular y un aspecto real de observar el mundo, valiéndose de la tecnología digital de manipulación óptica y sonora en tiempo real (Cid y Ortega, 2013, p. 5).

El arte contemporáneo no sólo posee funciones estéticas; también tiene funciones cognitivas, educativas, identitarias, extáticas, mágicas, políticas, etc. (Michaud, 2009, p. 14), ejerce su papel como medio de comunicación colectiva y de afirmación comunitaria, “Se podría decir que el arte se convierte en una herramienta de la comunicación que busca transformar la mentalidad del ser humano respecto a sus condiciones de vida, unificando estas dos disciplinas del saber, arte y comunicación, en un mismo interés: la transformación social y cultural de la sociedad” (Mejía, 2014, p. 64); la práctica artística se ve dispuesta a aptitudes conceptuales, cognitivas, comunicativas y valores de la acción. El arte contemporáneo

---

<sup>25</sup> Una consideración clásica, en la que el elemento fundamental del arte es el objeto como resultado de la producción del artista, el cual es entregado a los demás para su evaluación estética.

<sup>26</sup> (p. 37).

<sup>27</sup> En el arte procesual es “más importante registrar los cambios y fluctuaciones de una obra en proceso de construcción más que el resultado final” (Cid y Ortega, 2013, p. 4), precisamente lo que ocurre en un performance.

desplaza su ámbito de acción, el cual se consideró tradicionalmente estético, a un ámbito de acción ideológico, político, social, psicoanalítico, tal cual lo planteó el arte moderno<sup>28</sup>.

¿Cómo se expresa esa novedad artística en el arte contemporáneo? Groys expone que el reconocimiento de lo nuevo, de lo creativo, requiere siempre una permanente comparación con lo tradicional y lo viejo; es usual que, mientras uno más quiera librarse de la tradición artística, más quedemos supeditados a la lógica de la narrativa de la historia del arte. Si pensamos en un acto creativo, entendido como un gesto iconoclasta, presuponemos una permanente reproducción del contexto en el cual se efectuó dicho acto. En la modernidad, la producción de obras se encontraba regida por la reproducción de los medios de comparación, de una determinada narrativa histórica, de un determinado procedimiento artístico, de un determinado lenguaje visual y determinados contextos de comparación ya establecidos (Groys, 2009, p. 2). Bajo el lema “abolir las tradiciones, romper las convicciones, destruir el viejo arte y erradicar los valores obsoletos”, se probaba lo genuinamente creativo en la producción artística, pero para ello había que comparar la obra con las imágenes tradicionales y los iconos del pasado, re validar el proceso de reducción simbólica (Ibíd., p. 3).

En contraste con el arte moderno y en consonancia con la característica de presentar el presente, el arte contemporáneo “organiza una compleja interacción de dislocaciones y relocalizaciones, de desterritorializaciones y reterritorializaciones. Lo que distingue el arte contemporáneo de las caracterizaciones de arte anteriores es sólo el hecho de que la originalidad de una obra de nuestro tiempo no se establece de acuerdo a su propia forma, sino a través de su inclusión en un determinado contexto, en una determinada instalación, por medio de su inscripción topológica” (Ibíd., p. 4). Las dimensiones ideológicas, educativas o informativas están presentes en la forma del arte contemporáneo, que ha de ser leído en un contexto específico, tomando distancia de una exposición de la obra de arte meramente sensible. En el entorno de la cultura actual, el producto artístico circula constantemente de un medio a otro medio, de contextos cerrados a otros contextos cerrados. Esto determina que “la topología de las redes de comunicación, generación, traducción y distribución de imágenes de hoy es extremadamente heterogénea” (Ibíd., p. 5). Por tanto, reconocer una obra de arte es una decisión que depende del contexto, del escenario donde esa decisión se lleva a cabo, de ambientes que, debido a la sobresaliente transitoriedad, están dispuestos a nuevas interacciones y a nuevas apropiaciones del objeto cultural; la legitimación de la obra de arte no pertenece al pasado ni al futuro, únicamente está inscrita en el presente, es siempre una decisión contemporánea.

Respecto al arte contemporáneo “además de relacional, ese proceso es situacional, porque esa experiencia que construye el objeto conocido toma sentido de modo concreto en un entorno específico. Por tal motivo, si bien se puede hablar de la universalidad del proceso

---

<sup>28</sup> “Para el correr de la segunda década del siglo XX, el pintor procuraba huir del espíritu del sistema que lo ahogaba y esto coincidió con la irrupción del psicoanálisis en el espacio reflexivo de los artistas, teóricos e historiadores del arte” (Rodríguez, 2006, p. 8).

artístico, como cualidad humana, en tanto pertenecemos a esa especie y tenemos la capacidad de generar la denominada simbolización compleja, que nos permite vincularnos con nuestro entorno y con nuestros semejantes y transformar radical y constantemente esa relación, ese proceso toma sentido en una situación dada. Por eso es inútil preguntarse qué es el arte, porque no es un concepto a priori, sustancial, universal, como trató de construirlo el pensamiento moderno. Visto desde una perspectiva situacional, lo importante es analizar cuándo hay arte” (Dirección de educación artística, 2016, p. 6). El arte contemporáneo trabaja a nivel del contexto, con una nueva interpretación teórica como marco de fondo. Al manifestar una decisión de incluir o excluir bajo su concepto artístico expresiones y productos que circulan en las diferentes redes de distribución, pretende otorgarles un nuevo contexto o negárselo. Lo que se ejecuta como una selección privada es al mismo tiempo una decisión públicamente accesible, hecha manifiesta, explícita y presente. Una instalación, una obra de arte contemporáneo, es una presentación del presente, una decisión que tiene lugar aquí y ahora. En la manera en que se presenta transcurren experiencias que terminan por otorgarle acceso a su identidad, lo que le generan una naturaleza reflexiva, modificando las formas de cómo puede ser conocido, ya no buscamos establecer criterios sobre lo que es el arte, sino que reflexionamos en una práctica del pensamiento incitada por el arte mismo.

El arte contemporáneo encuentra en expresiones como la instalación una determinada selección, una precisa concatenación de opciones, una concreta lógica de inclusiones y exclusiones; por medio de este mecanismo, hace manifiesto en el aquí y el ahora una concreta decisión acerca de qué es lo nuevo, y por ende, qué es lo antiguo, qué es lo original y qué es una copia. Es así que, las instalaciones y las exposiciones de arte contemporáneo están hechas con la “intención de designar un nuevo orden de recuerdos, proponer nuevos criterios para contar una historia y diferenciar entre el pasado y el futuro” (Groys, 2009, p. 5). El objetivo principal del arte contemporáneo es mostrar, exponer y exhibir modos de vida; por lo tanto, el arte ha desempeñado frecuentemente el rol de performer del saber mostrando lo que significa vivir con y a través de cierto saber. “La religión describe el mundo pero no se siente satisfecha con el mero rol descriptivo; nos llama a creer en la descripción, a demostrar esta fe y a actuar en consecuencia. La filosofía nos llama no solo a creer en el poder de la razón, sino a actuar razonablemente, racionalmente. La teoría no solo quiere que creamos que somos fundamentalmente cuerpos vivientes y finitos sino que también exige que demostremos esta creencia. Bajo el régimen de la teoría, vivir no es suficiente, uno debe demostrar que vive, debe hacer una performance del estar vivo. Es nuestra cultura, es el arte el que performea este saberse vivo” (Groys, 2016, p. 41).

Aunque el hombre moderno separó su realidad en fragmentos, la designó en niveles como lo psicológico, cultural, histórico, político y artístico, entre otros tantos, con la intención de explicar precisa y coherentemente la realidad que nos rodea, sucede que al final nada lo relaciona con nada. Sus explicaciones están en un solo orden: lo social, lo biológico, lo físico, lo cultural o lo psicológico. En este espectro, la práctica artística demostró que no opera bajo esa designación, Pineda establece que, “la ‘obra de arte’ es una entidad semántica, esto es:

es un objeto cultural que exige para su identificación e individuación una imbricación entre la percepción y la interpretación, en virtud de la cual se establece la relación particular entre su naturaleza material y su identidad como obra de arte, relación hecha posible por la interacción metafórica de propiedades semánticas y propiedades pragmáticas que habilitan la apropiación y la valoración (cognitiva, experiencial, emocional, etc.) del interpretante (Pineda, 2012, p. 303), y por tanto “esta conceptualización de la ontología de la obra de arte es estricta en relacionar semánticamente lo físico y lo cultural de una obra de arte, reconociendo que la obra emerge de un contexto cultural [...] guardando la estabilidad y unicidad del referente (Ibíd., p. 305). Es por ello que, la obra de arte contemporánea se convirtió en un mensaje ambiguo, contiene una pluralidad de significados que cohabitan en un solo significante. No fragmenta nuestra manera de ver o concebir la realidad, sino que el conocimiento adquirido a través de la experiencia estética se encuentra en un meta-nivel que apuntala a un contexto particular.

“El arte, en virtud de la exigencia que plantea al interpretante, seguirá erigiéndose como un modo de expresión cultural que remite a nuestro mundo de vida e interpela la sensibilidad convirtiendo nuestros significados en motivos de reflexión y exploración de las posibilidades de nuestra condición humana” (Ibíd., pp. 306-307). Tenemos, en el arte contemporáneo, una concepción del arte en meta-niveles, que permite la cognición de contextos específicos, donde la primacía de la práctica artística sobre el postulado teórico continuamente configura el mundo del arte y ofrece una experiencia fenomenológica de la obra. Su legitimidad no se está buscando en una forma clásica del discurso, en el campo de lo descriptivo; por el contrario, se está acentuando lo experiencial de la práctica artística específica. Joseph Kosuth, citado por Hernández y Martín, nos cuenta que esto es producto de “una búsqueda llevada a cabo por los artistas que habían comprendido que su actividad no se limitaba a la producción de obras de arte, sino que se extendía al análisis de la función de la significación de las realizaciones artísticas y de su utilización, así como a la consideración que éstas reciben en el interior del sistema designado con el término general de arte” (Hernández y Martín, 1998, p. 47). El arte contemporáneo se puede concebir como meta-experiencial: en acción junto con la imaginación y la memoria, crea y dispone situaciones que son presentadas en la experiencia estética, brindando el conocimiento de situaciones particulares y la posibilidad de reflexión de la experiencia sobre la misma experiencia. Pero, ¿Cómo ocurre esto? ¿Qué y cómo nos permite conocer el arte contemporáneo? A continuación lo resolveremos.

### **3.2. La meta-experiencia en el arte contemporáneo**

La contemporaneidad se caracteriza por un fácil acceso a la tecnología, la cual ha concebido una fluidez de información constante entre los distintos contextos, y que representa una cantidad casi inconcebible de datos siempre disponibles a nuestro alrededor y a los que podemos acceder al instante, sin mayor esfuerzo ni desplazamiento físico. Para el arte, esa

inmediatez de la información sugiere la pretensión de acercarnos al anhelado ideal de transmisión de la experiencia contemplativa artística, aunque siempre esté presente el efecto de espejismo en el entorno digital y el inherente riesgo del medio en sí: la superficialidad de la comunicación. La abundancia de medios que pone a nuestra disposición la tecnología reclama un creciente y siempre cambiante contexto, lo que incide directamente en la obra artística; si la obra demanda un contexto sociocultural y encarna un fenómeno histórico-social, en la contemporaneidad el objeto de arte, que siempre evoca, es memoria dinámica del patrimonio y ello hace parte del nuevo paradigma contemporáneo sobre cómo entendemos la memoria.

La avalancha de los nuevos medios y del creciente flujo de información instala el arte contemporáneo en un estado de confusión y de rápidos cambios de situación y pareceres. De hecho, no sucede únicamente con el arte, sino que es extensivo al hombre en general. Recibimos oleada tras oleada de especulación sobre lo que no tenemos certeza alguna, lo que nos conduce a un estado de divagación con el que afrontamos el vertiginoso presente, incapaces de asentar conocimientos y discusiones, con la creciente presencia de la amnesia del pasado y la incertidumbre del porvenir. Todo nos deviene en cantidades, es excesivo, abrumante y revolucionado, pero a la vez es transitorio, fugaz, en vía a la desaparición y a la nada; lo contemporáneo está agotando las formas rápidamente y el triunfo de lo digital ya no es más que el recuerdo de un paradigma superado: “lo digital es la única realidad práctica posible desde todos los puntos de vista: trabajo, ocio, comunicación, creación...” (Rivero Moreno, 2012, p.18).

Cuando lo análogo, en muchos casos, no es más que una abertura a un pasado romantizado, sobreviviente en la autenticidad de lo material pero de poca utilidad a la práctica del ahora, el arte recibe un golpe directo a la condición que había asumido antes del siglo XX: su condición de representación, secundario ontológicamente respecto a la realidad. Con anterioridad hicimos mención de la postura de Platón y de las corrientes neoplatónicas respecto al arte como imitación de lo real. Sin embargo, el arte se opuso durante todo ese tiempo a sus detractores mostrando que, si bien es irreal, permite que el ser humano comprenda adecuadamente los aspectos de la realidad que éste de alguna manera copia o representa. Es allí donde se concibió la paradoja que defendió la utilidad de la creación artística como medio de conocimiento. Bajo esta premisa Pablo Picasso afirmó que el arte sería así “una mentira que nos permite entender la verdad” (Ibíd., p. 24).

El objeto de arte le permite al ser humano una meta-experiencia estética capaz de trasladarlo a realidades paralelas, a esa creación de mundos que supone acceder a conocer de situaciones particulares. El arte presenta contextos, por ejemplo, políticos-sociales, presentes en la realidad. La paradoja que presenta el arte: vivir a distancia las situaciones, brinda la oportunidad de reflexión y análisis que le permita al hombre acercarse a una mejor comprensión de su realidad. Sin el arte, la misma se hace inaprensible. El arte contemporáneo se compone de acontecimientos irruptivos del aquí y del ahora, presentados como fisuras en

el orden de las cosas y con la capacidad de presentar nuevos pensamientos que encaran la realidad y se entremezclan uno con otro entretejiendo la comprensión del mundo pensado desde el presente y sólo en nuestro presente. El tiempo en el que entendemos la obra de arte contemporánea no es un tiempo lineal, es distinto, se sustrae a la noción de tiempo clásica, y, por tanto, abre un tiempo irruptivo, atrevido, que genera un acontecimiento.

El presente que presenta el arte contemporáneo no es indiferente a los dos tiempos que naturalmente configuran nuestro entendimiento, sólo que los contiene dentro de sí: tiene un pasado que se filtra dentro de él a través de la memoria y un futuro estéril que no presagia ninguna suerte (el arte actual sucumbe a la desaparición, a su propia extinción) (Solana, 2009, p. 253). Esa postura se evidencia en la capacidad que tienen algunas expresiones del arte actual para destruirse y desaparecer. Por ejemplo, el performance que irrumpe la historia del arte con el fin de dotar de performatividad a las obras y anular la distancia entre la expresión artística y el público a través de una práctica cambiante que se lleva a cabo en el aquí y el ahora (Giovine Yañez, 2015, p. 161), tiene en su performativa la manera de suprimirse hasta la extenuación. La intervención, que surge en la posibilidad de experimentación con los espacios (Ibíd., p. 162), tiene en la instalación el hecho de que nunca puede reproducirse exactamente igual y por otro lado, el stencil, que simplemente se origina en un designado espacio y tiempo para ser inminente su reemplazo por otra cosa.

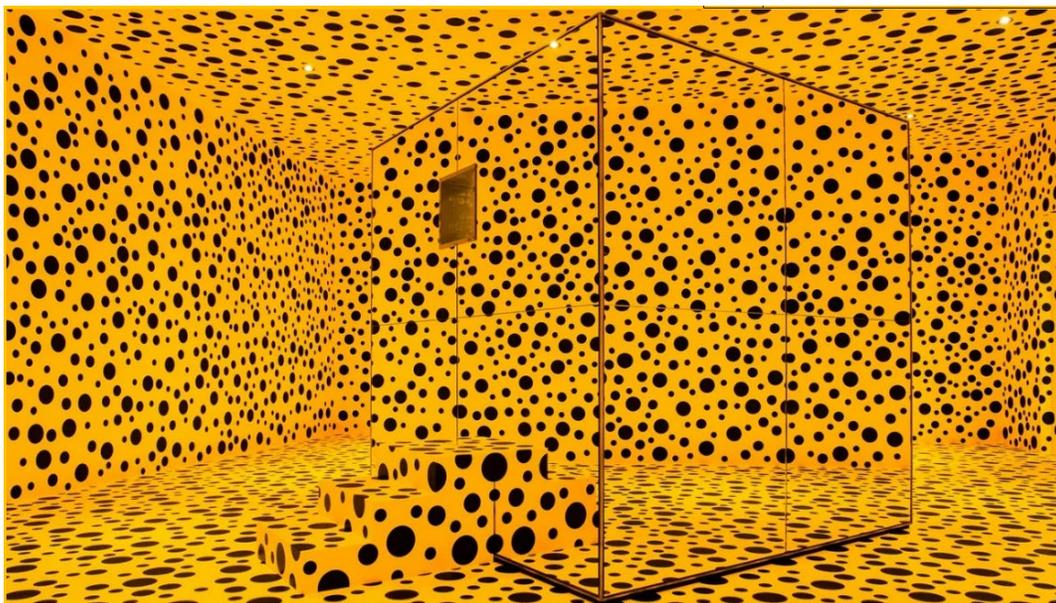


*Slave labour. Stencil art. Banksy, 2012.*<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Tomada de: [https://revistaindiscretos.files.wordpress.com/2013/03/banksyslavelabour\\_large.jpg](https://revistaindiscretos.files.wordpress.com/2013/03/banksyslavelabour_large.jpg)

Pero lo contemporáneo presenta un gran desafío al conocimiento humano: en la actualidad se nos hostiga de imágenes e información hasta hacernos inmunes a ellas. En ese atropello de estímulos el arte se encuentra en una difícil situación porque muchas veces es indiscernible del resto de elementos que le rodean, ya que en la masividad todo pierde su esencia y funcionalidad más allá de su apariencia. Cuando todo adquiere una pretensión de lo estético, se produce un desinterés de lo artístico porque se ha anulado toda posibilidad de agenciarse una experiencia estética verdadera, esa experiencia tradicional que ofrecía el arte, un único momento de desvinculación de la realidad, un disfrute intelectual y emocional.

El arte actual tiene instancias en lo que puede considerarse la exploración de territorios fronterizos, se mueve entre las grietas del desarrollo vertiginoso de la realidad, por lo que forzó las reflexiones teóricas en torno a su conceptualización, ya que dejó en evidencia notorios cambios, en contraste con la tradición, en la presentación de las manifestaciones artísticas contemporáneas que presentan fenómenos de la más alta diversidad e innovación, partiendo de la inclusión y el amasijo de elementos provenientes de múltiples disciplinas. Tenemos que, en las artes visuales, han surgido obras como una habitación de color amarillo invadida por puntos negros en cuyo centro hay una caja llena de espejos, por lo que el amarillo moteado se refleja y se convierte en algo infinito, o un tiburón tigre de 4.5 metros, preservado en un tanque lleno de formol de 23 toneladas, hasta transformaciones faciales conseguidas a través de intervenciones quirúrgicas transmitidas en directo.

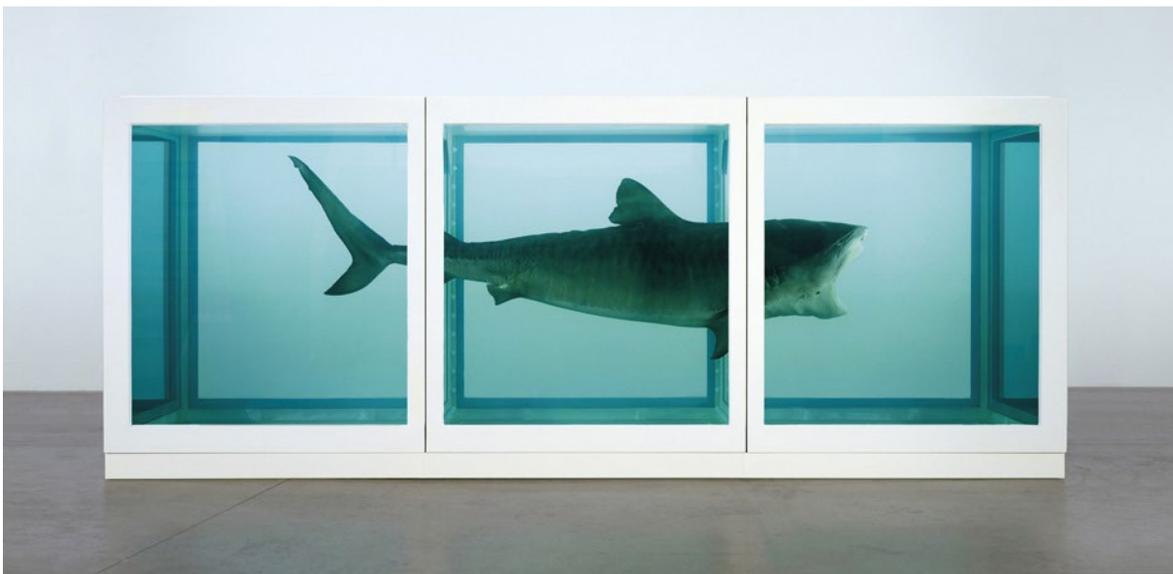


*Los espíritus de las calabazas descienden de los cielos. Yayoi Kusama, 2015.*<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Tomada de: <https://historia-arte.com/obras/los-espíritus-de-las-calabazas-descienden-de-los-cielos>

El que exista una notoria confusión y una incuestionable ambigüedad sobre los límites de qué es lo artístico, y lo que es concebido con fines utilitaristas y comerciales es explotado por el arte para ahondar en esa reflexión. Explorar el mundo mediante nuevas formas de arte conlleva a que seamos conscientes de la vasta posibilidad creativa que ofrecen los entornos contemporáneos. Existe una gran cantidad de producción de significados para los símbolos estéticos que es posible desde un mecanismo de asignación de sentidos que no está reglado ni regulado, ni teórica ni prácticamente; para ello, hay que partir del hecho de que cualquier clase de objeto puede operar como símbolo estético siempre y cuando sea interpretado en esa forma por el individuo, la interpretación viene del contexto. Adicional a las descripciones ya hechas anteriormente de la experiencia estética, sumamos que esta meta-experiencia es el mecanismo cognitivo que se produce sobre los objetos entendidos como objetos estéticos a partir de material informativo del sujeto que se expone a la experiencia.



*La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien que vive. Damien Hirst, 1991.*<sup>31</sup>

En las expresiones artísticas contemporáneas, evidenciamos la distancia con la legitimidad de la tradición. Estas no se conceptualizan en torno a un discurso, muchas se autocrean y se anulan sin llegar a pasar por el juicio de pertinencia o valor del mundo del arte. Para algunas de estas expresiones, son vitales las formas de reproducción y comunicación digital de la actualidad, herramientas que ya se han consolidado pero que, por lo general, no escapan al carácter efímero e intangible de los medios; sin embargo, la meta-experiencia estética busca acentuar una naturaleza poco transferible y es allí donde asienta su valía. La obra de arte

---

<sup>31</sup> Tomada de: <https://pixelismo.com/wp-content/uploads/sites/3/2014/07/damien-hirst-main.jpg>

contemporáneo es un objeto al cual los nuevos medios conectan, con una mayor evidencia y visibilidad, con el espectro social. Es decir, es más pronunciado el vínculo entre el fenómeno artístico y el entorno colectivo en el cual está inmerso, el contexto, extendiendo la manifestación creativa hasta abarcar todos los aspectos culturales, a través de sistemas de trabajo colaborativos y bancos de conocimiento útiles. Superado el hecho de que la tecnología permea en todo el espectro del quehacer artístico, el arte se presenta como un espejo que gesta otros espejos y, por tanto, amplía nuestro ángulo de visión.

Las redes digitales y el internet se han vuelto los medios con más presencia y accesibilidad en la actualidad; por lo tanto, tienen el mayor poder en cuanto a la circulación y transferencia de la información. En relación con los hechos artísticos, objetos culturales y estéticos, que en el pasado se registraban y documentaban de formas más precarias, ahora se ven sobreexponidos: los happening, performance, instalaciones, exposiciones, etc., generan una documentación e información sobre el arte que llega a tener más alcance que las mismas obras, reconfigurando la práctica, el quehacer artístico. Por tanto, la meta-experiencia estética que ofrece el arte contemporáneo permite la reflexión sobre la cultura dominante de la información en el presente.

¿Cuál es la figura reflexiva del arte en la cultura actual? Lotman ha definido la cultura, vista desde la semiótica, como “una inteligencia colectiva y una memoria colectiva”, lo que equivale a “un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados y de elaboración de otros nuevos”. (Lotman, 1996, p. 109) Su afirmación nos da la posibilidad de pensar la cultura como un espacio de cierta memoria común en donde los signos comunes se conservan y a la vez se les permite ser actualizados; pero esta aparente homogeneidad, es decir, su unidad, sólo existe en cierto nivel: internamente encontramos la presencia de “dialectos de la memoria”, los cuales son producto de la organización interna de las colectividades que configuran el espacio, el mundo de la cultura dada (Ibíd., p. 109). Anteriormente anunciamos que el objeto de arte tiene como parte constitutiva la memoria, también se mencionó que el arte es un sistema de comunicación, y puesto que, en la contemporaneidad, el arte comprende y penetra toda la amalgama cultural de la sociedad, algo que también ya se ha postulado, la inquietud que surge es: ¿cómo ocurre esto?

En el espacio de la memoria colectiva, según ha descrito Lotman la cultura, el arte se puede denominar como la memoria creadora; en ella, todos los signos que configuran la memoria del arte son activos. Se denominan de esta manera porque su actualización, la escogencia de cuáles sí y cuáles no, están subordinados a los complejos movimientos culturales generales, no hay tendencia a que se reduzcan al simple valor de lo más nuevo; por el contrario, su carácter de vigencia ascendente o descendente se puede comparar con formas simples de relevo o del olvido y la recordación culturales, de presentar el presente. Por ejemplo, en la segunda mitad del siglo XX, se dio una actualización general de todas las formas de arte arcaico, tocando el neolítico y la edad media, es decir, se les dio visibilidad y relevancia, un puesto de nuevo en la escena cultural y artística; simultáneamente ocurrió una

desactualización, una especie de olvido, de un paradigma cultural que incluyó el arte antiguo y el renacentista. Aquel movimiento de relevo se convirtió en un rasgo característico de la memoria cultural europea de ese período.

Ese movimiento en el imaginario cultural de una topografía particular ilustró que aquel “aspecto de la memoria de la cultura tiene un carácter pancrónico, espacial-continuo” (Ibíd., p. 109). Esto quiere decir que, en lo que respecta al arte, la actualidad está iluminada por la memoria, pero lo que entra en el olvido, lo no actual, no desaparece, su estado es el de aplacarse, es como si “pasara a existir en potencia” (Ídem). Es así que la memoria creativa se presenta continua, maleable, y forma en su totalidad una estructura comunicativa. La memoria del arte contemporáneo, vista como mecanismo, trabaja con todo su aparataje conservando lo que ya ha existido como algo que está, que es presente; no sólo es pancrónica, sino que se opone al tiempo y en ella el pretérito no ha pasado. Las nuevas obras de arte, las nuevas creaciones que vienen a existir sólo en el presente corte de la cultura, se constituyen, también, del pasado cultural. Las distintas culturas definen los paradigmas de lo que se debe recordar y qué ha de ser olvidado culturalmente, el arte elegido para el olvido es eliminado de la memoria de la colectividad. Pero, cuando cambia el tiempo y con él los sistemas de códigos culturales, los paradigmas de memoria-olvido también se transforman. El arte que se declaró existente puede resultar inexistente y ha de ser olvidado, mientras que el arte que no existió en la memoria cultural de un momento específico, ahora puede volverse existente y significativo (Ídem).

Afirmamos que la memoria creadora es activa, es un hecho porque los sentidos de la memoria de la cultura no se conservan estáticamente sino que crecen, son dinámicos; las obras que componen la memoria común de una colectividad cultural no sólo asumen el rol de servir de medio para descifrar otras obras que están circulando en el corte sincrónico contemporáneo de la cultura, sino que son elementos significativos de la estructura del arte, generando también nuevas obras. En esta actividad que genera el arte a través de su componente de memoria, hay labor cognitiva de decodificación y codificación de información, de configuración y reconfiguración del entorno, hay construcción del conocimiento humano para el entendimiento de su realidad y de su espectro cultural. Por tanto, el artista contemporáneo se ve en la tarea, disponiendo de los medios digitales y análogos a su alcance, de proponer narraciones alternativas al discurso oficial, deconstruyendo y reconstruyendo la realidad, la historia y la memoria, a través de la meta-experiencia de su práctica artística, siempre en un sentido crítico.

La simultaneidad que le otorgan los medios digitales al arte hace que la práctica artística se conciba en un nuevo espacio donde confluyen una recolección indefinida de tiempos, formas y gustos, donde se evidencia el carácter pancrónico de la memoria cultural, el espacio de lo virtual, lo digital y las pantallas. Este espacio contribuye a generar “una realidad alternativa a cuyos estímulos reaccionamos con gran intensidad, pues nuestro cuerpo experimenta, reactiva y reestructura ese espacio a su medida” (Fernández Moreno, 2012, p. 42). Todo este

proceso en ese nuevo espacio, se nos presenta como un continuum permanente y sitúa a este espacio fuera del tiempo. “Arte de lo inmediato, ubicuo, cambiante, multimediático, interactivo, hipertextual; arte volátil, transitorio; arte del "ahora", fuera del "aquí"; arte de una memoria instantánea; arte de la velocidad; arte que ha mutado soportes y teorías básicas de la estética de la recepción, al juicio de gusto, a las sensibilidades educadas en la trascendencia histórica. Arte, en fin, con una gama de posibilidades. Como espacio desgravitado, el arte digital es un *continuum* permanente; movimiento y acción, fugacidad en pantalla, inestabilidad de su presencia, imágenes para deconstruir sin temor al imperativo categórico de la huella artística. Imposible ignorar su intención de crear otras ilusiones, distintas a las que nos han acostumbrado los paradigmas estéticos tradicionales. Su aceptabilidad como "gran arte" estará marcada por la capacidad de sus creadores para irrumpir con obras de alta calidad en estos nuevos lenguajes representacionales, sin reducir el arte a lo meramente instrumental y técnico” (Fajardo, 2010, p. 294).

El arte contemporáneo ha forjado la trasmisión de su experiencia estética con la tendencia a acercarse a la interpretación del mundo y a la historia por medio de los archivos, las colecciones, las instalaciones audiovisuales, el film, la fotografía, el performance y el montaje de objetos e imágenes. El arte usa los patrones de conocimiento y las creencias que el pensamiento vincula entre sí para otorgarle todo el sentido a los materiales que conforman el objeto de arte; el uso y la intención de esos objetos o acciones que conforman la obra, el producto artístico, permiten que, a través de la visualización de la cultura material, se asimilen los valores sociales, culturales, políticos y económicos, convirtiendo el arte en una voz activa y plural dentro del foro actual. El apelar a la experiencia es uno de los procesos de presentación propios del arte contemporáneo; allí la experiencia no se presenta segmentada, la visión artística actual proporciona una conexión visceral, en algunos casos confrontando los restos materiales de la historia o interpretando la materialidad del momento, pero siempre proporcionando herramientas para imaginar, reconocer y leer nuestro complejo presente, usando los conceptos y las tecnologías contemporáneas a través de la meta-experiencia estética. De cierto modo, los artistas han llegado a verse como conservadores y configuradores del mundo que les rodea, aportando múltiples experiencias que generen nuevas reflexiones en torno al pasado, el presente y el futuro del hombre.

En síntesis, el arte contemporáneo es procesual y relacional, tanto ontológica como epistémicamente, no contempla una relación sujeto y objeto, sino un marco intersubjetivo y dialógico. Presenta el presente, desde su condición transitoria, para construir nuevas vías experienciales, ampliando la conceptualización del arte para reconocer prácticas y valorarlas como tal. La obra de arte contemporánea no representa nada, sino que se presenta a sí misma, como una pieza surgida de la trans e interdisciplinarietà que ha acogido elementos formales y técnicos propios de su práctica artística. El arte actual no sólo posee funciones estéticas, también tiene funciones cognitivas, educativas, identitarias, políticas, etc., y se ve dispuesto en su práctica a aptitudes conceptuales, comunicativas, cognitivas y a valores de acción ideológicas, políticas, sociales, etc. La obra se establece a través de su inclusión en un

determinado contexto, según el cual ha de ser leída; contextos y ambientes dispuestos a nuevas interacciones y a nuevas apropiaciones del objeto cultural.

El arte contemporáneo trabaja a nivel del contexto, desde una nueva interpretación teórica como marco de fondo. Cuando manifiesta incluir o excluir bajo su concepto artístico expresiones y productos que circulan en las diferentes redes de distribución, les otorga un nuevo contexto o se los niega. Lo que se ejecuta como una selección privada es al mismo tiempo una decisión públicamente accesible, hecha manifiesta, explícita y presente. Las experiencias que terminan por otorgar acceso a su identidad, le generan una naturaleza reflexiva, modificando las formas de cómo puede ser conocido, ya no buscamos establecer criterios sobre lo que es el arte, sino que reflexionamos en una práctica del pensamiento incitada por el arte mismo. El objetivo principal del arte contemporáneo es mostrar, exponer y exhibir modos de vida, es una entidad semántica, un objeto cultural que emerge de un contexto y contiene una pluralidad de significados que cohabitan en un solo significante.

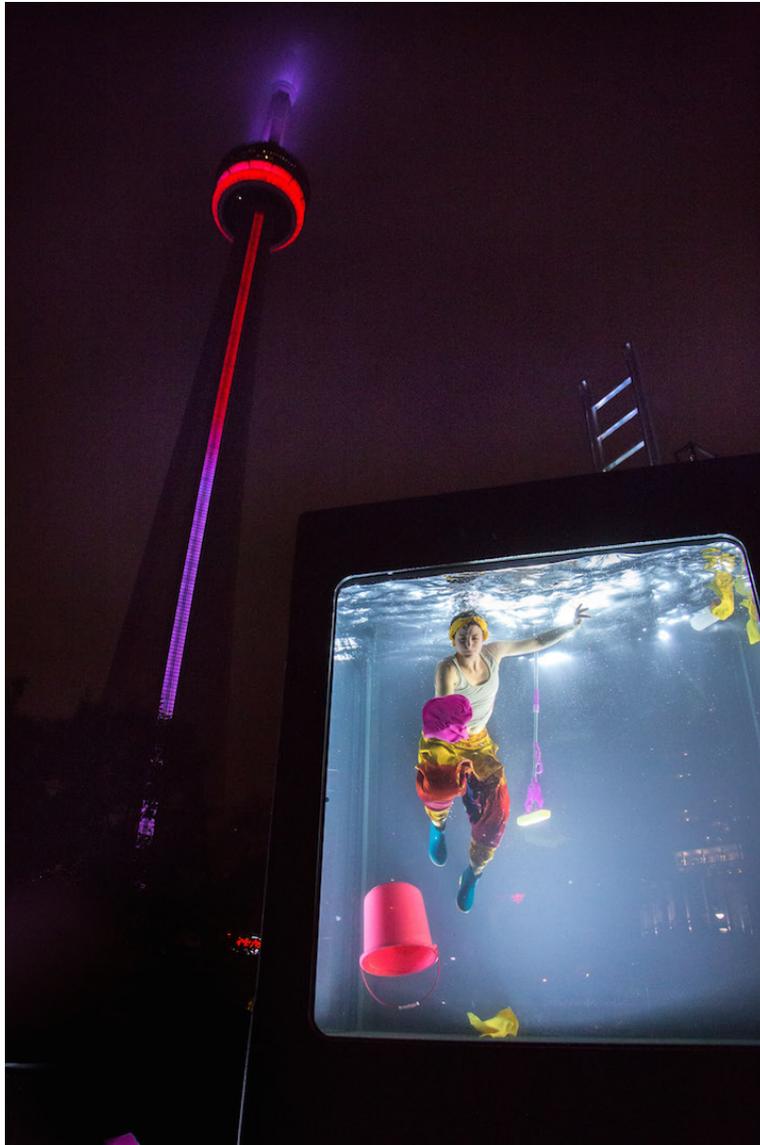
El conocimiento adquirido a través de la experiencia estética contemporánea se encuentra en un meta-nivel que apunta a un contexto particular. La concepción del arte en meta-niveles permite la cognición de contextos específicos, donde la primacía de la práctica artística sobre el postulado teórico continuamente configura el mundo del arte y ofrece una experiencia fenomenológica de la obra. Su legitimidad no se está buscando en una forma clásica del discurso, en el campo de lo descriptivo; por el contrario, se está acentuando lo experiencial de la práctica artística específica. El objeto de arte es memoria dinámica del patrimonio y ello hace parte del nuevo paradigma contemporáneo sobre cómo entendemos la memoria; le permite al ser humano una meta-experiencia estética capaz de trasladarlo a realidades paralelas, a esa creación de mundos que supone acceder a conocer de situaciones particulares. La meta-experiencia es el mecanismo cognitivo que se produce sobre los objetos entendidos como objetos estéticos a partir de material informativo del sujeto que se expone a la experiencia y le permite al arte contemporáneo la reflexión sobre la cultura dominante de la información en el presente. En esta actividad que genera el arte a través de su componente de memoria, hay labor cognitiva de decodificación y codificación de información, de configuración y reconfiguración del entorno, hay construcción del conocimiento humano para el entendimiento de su realidad y de su espectro cultural.

El artista contemporáneo, a través de los medios digitales y análogos a su alcance, propone narraciones alternativas al discurso oficial, deconstruyendo y reconstruyendo la realidad, la historia y la memoria, a través de la meta-experiencia de su práctica artística, siempre en un sentido crítico.

## ANÁLISIS DE OBRA

---

### HOLOSCENES de Lars Jan



*HOLOSCENES. Lars Jan. Presentada en Scotiabank Nuit Blanche Festival en Toronto. 2014.*<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Tomada de: <https://mymodernmet.com/lars-jan-holoscenes-nuit-blanche-toronto/>

HOLOSCENES es una instalación de performance creada por el artista estadounidense Lars Jan, se estrenó en la ciudad de Toronto, en Canadá, en octubre de 2014. La obra presenta una escultura en forma de tótem, con una cámara de plástico, similar a un acuario, que fue ubicada en el espacio público a una altura de 4 metros, lo que concede una visión total de 360 grados de la escultura, que básicamente es un vehiculó de actuación. La cámara habitada por un solo artista, que se encuentra realizando alguna acción cotidiana como lavar ventanas, leer el periódico, dormir, maquillarse, beber café, etc., contiene un sistema hidráulico que bombea hasta 15 toneladas de agua dentro y fuera del tanque en menos de un minuto; 3.500 galones de agua crean un efecto de inundación repentina a las que el artista debe adaptarse. El performance tuvo lugar durante más de doce horas, en donde varios artistas se turnaban en la cámara, actuando durante aproximadamente una hora cada uno. En la medida que el agua va subiendo al interior de la cámara el actor nada hasta la parte superior del tanque, jadeando por aire y luego se sumerge de nuevo para adaptar su comportamiento al nuevo entorno acuático. Un hidrófono sumergido en el interior de la cámara transmite los sonidos de movimiento y de la agitación del agua al público.<sup>33</sup>

El performance y la instalación es una categoría de arte característica de la contemporaneidad. En HOLOSCENES tenemos una obra de arte procesual, en el que el resultado final de la obra, ya sea la estructura de la cámara, el tanque lleno de agua o ya vacío, el artista humedecido o el montaje inicial desbarajustado no es lo importante, ese no es el resultado que contiene la intención de la obra, el mensaje. Es el proceso de desarrollo de la obra, la puesta en escena del actor desde que ingresa al tanque, el llenado de agua de la cámara, el cambio de circunstancia del actor y por ende, su desenvolvimiento en respuesta al cambio de su entorno, el cambio visual, la transformación de la escena que aprecia el público, los sonidos emitidos durante todo el acto, etc., lo que realmente conforman la obra, lo que contiene el mensaje y lo que define la meta-experiencia estética.

Hay una apelación a la sensibilidad del espectador, a través de generar sentimientos de miedo, por el cambio repentino, por la sensación de impotencia o desamparo ante una inundación, se producen estados de emergencia, de alerta, hay angustia y temor por la seguridad del actor, porque entra a un medio acuático que no es el medio que le corresponde a nuestra especie y en el que su vida puede estar en riesgo, pero también hay sentimiento de parte del intérprete, que está ejecutando un rol, llevando a cabo una rutina, pero que siempre se va a desenvolver de una manera distinta porque el medio acuático no permite que las acciones se ejecuten exactamente igual cada vez que se realiza el performance, la escenografía y los elementos que participan en la puesta en escena tendrán una distribución y una ubicación espacial diferente con cada presentación. Por tanto, hay una especie de indeterminismo en el acto performativo, e incertidumbre y expectativa por parte del actor.

---

<sup>33</sup> Información del performance consultada en: <http://earlymorningopera.com/projects/holoscenes/>

Por el lado del artista, su práctica artística también está originada por los sentimientos, puede existir un temor al cambio, a lo inesperado, probablemente al agua específicamente, miedo a perder el control de una situación, desasosiego. Estas situaciones quizás hicieron parte del proceso creativo y dieron origen a la idea de la obra. Hay elementos estéticos que configuran el mensaje de la obra de arte, como que el agua coreografía la forma humana, como si lo hiciera la luz en la fotografía o en la pintura, permitiendo una interpretación surrealista, con parte en la escultura y con parte en el espectáculo, recordando los shows de escapismo. HOLOSCENES también es situacional y relacional, de acuerdo al momento histórico en que vivimos tenemos presente los efectos del cambio climático y sus consecuencias: deshielo de los casquetes polares por el aumento de la temperatura del planeta y por ende, aumento del nivel del mar, lo que genera inundaciones en zonas costeras. También, los efectos del cambio climático incluyen desbordamiento de los ríos por el aumento de sus cauces, lluvias, tormentas, huracanes, etc., Estos efectos son considerados negativos porque impactan directamente el modo de vida de los seres humanos. Al poseer conocimiento acerca de esta situación, se nos permite referenciar la obra de arte en este contexto, la memoria se hace presente aumentando y magnificando la sensación que transmite la obra proveyendo información específica al contexto y relacionándola con los sentimientos que ya mencionamos que puede experimentar, en su subjetividad, el público.

Ya que la obra de arte por medio de la sensación y de la memoria transmite un mensaje, lleva información que le permite al sujeto interpretar, realizar ejercicios críticos y reflexivos, como interpelar la realidad a través de las posibles preguntas y los problemas que la obra presenta al contexto del cambio climático. La obra otorga las posibilidades de concebir posibles escenarios, preguntarnos sobre que cómo sería la vida cotidiana si la Tierra se inundara por mares en ascenso, derritiendo glaciares, intensificando inundaciones y sequías. La obra también da la posibilidad de transformar el entorno, hacer ajustes en nuestro modo de vida que ayuden a mitigar el cambio climático o modificar las políticas o los procesos industriales, etc. La obra permite incluso tener la experiencia vivida de un suceso que ha sido atrapado por la obra, el performance del actor en la cabina inundada, apelando a la conciencia sobre la realidad climática y sus consecuencias. La obra también es una clara acción política, un llamado de atención a la responsabilidad frente al cambio climático y el hecho de que sea emplazada en el espacio público refuerza el llamado a la responsabilidad de todos, ciudadanos, y gobiernos. HOLOSCENES es autorreferente, se presenta a sí misma como una obra de arte autónoma que contiene el proceso, la relación y la situación en ella misma, no acude a la imitación o representación de algo más externo, es una pieza surgida de la trans e interdisciplinariedad, donde la escultura, la actuación, la escenografía, la ingeniería, la iluminación, el sonido, etc., son los elementos formales y técnicos que dan forma a la práctica artística de Jan.



*HOLOSCENES. Lars Jan. Presentada en Scotiabank Nuit Blanche Festival en Toronto. 2014.*<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Tomada de: <https://mymodernmet.com/lars-jan-holoscenes-nuit-blanche-toronto/>



*HOLOSCENES. Lars Jan. Presentada en Scotiabank Nuit Blanche Festival en Toronto. 2014.*<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Tomada de: <https://mymodernmet.com/lars-jan-holoscenes-nuit-blanche-toronto/>

## CONCLUSIONES

---

El propósito de este documento es argumentar que el arte contemporáneo, que no es representacional en el sentido clásico de la tradición, tiene significado y es relevante para el ser humano en su función como campo de conocimiento a través de la meta-experiencia estética contemporánea. La construcción de esta tesis se estableció a partir de los siguientes apuntes teóricos:

1. El arte es un lenguaje, que en su rol comunicativo representa los alcances de la imaginación y la creatividad humana. Producto de la conciencia del ser humano se hace tangible en las expresiones artísticas que evidencian la manera como se percibe la realidad y el mundo que nos rodea, es una ventana a múltiples subjetividades. Su dimensión crítica le permite interpelar la realidad y conducir a la acción, a la vez que se proyecta sobre las esferas sociales, culturales, políticas, etc. El arte puede desplegar situaciones muy elaboradas, hacer preguntas y plantear problemas, transformar nuestro entorno y generar reflexiones.
2. Las vanguardias artísticas apartaron el arte de la imitación y del concepto clásico de verdad y correspondencia, generando ruptura y quiebre con las formas establecidas de entender la práctica artística y de conceptualizar el arte desde la tradición. Esa distancia fue necesaria para ejecutar una revisión teórica sobre el carácter del arte, aportando así nuevos parámetros que ensancharon el concepto artístico, ampliando sus posibilidades. Por ejemplo, a partir de su ejercicio se estableció que el terreno artístico se constituye en artístico en virtud de las teorías artísticas y que las obras de arte se crean al interior de algún sistema del mundo del arte y la manera en que se concibieron es determinante para configurar el acceso a ellas por parte del público. Lograron que la obra se convierta en el punto de partida de una reflexión más amplia que remite continuamente a la misma obra.
3. La actitud hacia la belleza de las vanguardias, que durante siglos se creyó inherente al concepto de arte, es un progreso conceptual innegable; el que algo pudiera ser arte sin ser bello es una de las grandes aportaciones filosóficas del siglo xx. Por sus posiciones y acciones, las vanguardias se consideraron una rebelión contra la razón imperante del momento, contra sus construcciones y sus valores; fue una tentativa por destruir la realidad visible, encontrando o inventando otra. Esas características asemejaron el actuar de los artistas modernos al modo de proceder de los revolucionarios. Las obras del período vanguardista demostraron que los artistas no estaban interesados en copiar apariencias visuales, se batallaba contra esas apariencias y, por lo tanto, contra la tradición artística. Fue el espacio idóneo para que

el modernismo adquiriera toda su amplitud, ya que se produce el hundimiento del espacio de la representación clásica, y también, surge la práctica artística liberada de las represiones de la significación codificada, representada por las explosiones de los grupos y artistas de vanguardia

4. El arte moderno no se contentó con producir variaciones estilísticas y temas inéditos, quiso romper la continuidad del arte que lo ligaba al pasado e instituir obras absolutamente nuevas. El artista moderno creyó firmemente que contribuyó a desarrollar una nueva estética, un nuevo sentido; quiso hacer de sus congéneres modernos, hombres sensibles respecto a todas las novedades en la práctica artística, aportando a la reforma del sentido estético y al conocimiento de las artes. La práctica artística moderna, se inscribió en un movimiento social global y los artistas se vieron sumergidos en sistemas de valores que iban más allá de la esfera del arte; es imposible comprender la revolución artística si la hacemos a un lado de los valores que la estructuraron y que dirigieron el quehacer, experimental y deconstructivo, de los artistas y de sus colectividades. La ideología individualista, la reafirmación del yo, se convirtió en la fuerza histórica que devaluó la tradición antigua y las formas presentes de heteronomía; al derrumbar el principio de imitación de la tradición, se forzó a la búsqueda y creación permanente de prácticas artísticas en divergencia con la experiencia inmediata.
5. El arte moderno incorporó la concepción del arte como experiencia vivida, la experiencia estética, que es la definición del sentimiento como modo de conocimiento. El desarrollo de esta idea los condujo a la concepción de la sensación como conocimiento. Demostraron que la experiencia de la realidad, que se realiza a través de la práctica artística, es una experiencia plena y legítima, por tanto, el arte es una técnica de conocimiento que no puede ser excluida del sistema cultural del mundo moderno. Los artistas modernos crearon un modo propio para recibir, captar e incluso atrapar la realidad, un conocimiento basado en la experiencia viva y actual de la conciencia sobre la realidad. En el proceso moderno de resignificar el arte, donde confluyó de manera simultánea la acción y la reflexión, el ser humano forjó una herramienta adicional a los mecanismos ya tradicionales con capacidad de intervenir y participar del mundo que le rodea.
6. El arte contemporáneo es arte procesual que nos remite a una ontología y una epistemología relacional. No hay una relación sujeto y objeto sino un marco relacional intersubjetivo y dialógico que evidencia la condición transitoria del presente y es el modo del que se vale para construir nuevas vías experienciales. El arte también es situacional. La ampliación de la conceptualización del arte contemporáneo nos permite reconocer esas prácticas y valorarlas como arte, la obra de arte no representa nada (como una copia mimética del mundo), sino que se presenta a sí misma (la obra es un fin en sí mismo), como una pieza surgida de la trans e interdisciplinariedad que ha acogido elementos formales y técnicos propios de su práctica artística.

7. El conocimiento adquirido a través de la experiencia estética contemporánea se encuentra en un meta-nivel que apunta a un contexto particular. La concepción del arte en meta-niveles permite la cognición de contextos específicos, donde la primacía de la práctica artística sobre el postulado teórico continuamente configura el mundo del arte y ofrece una experiencia fenomenológica de la obra. Su legitimidad no se está buscando en una forma clásica del discurso, en el campo de lo descriptivo; por el contrario, se está acentuando lo experiencial de la práctica artística específica. El objeto de arte es memoria dinámica del patrimonio y ello hace parte del nuevo paradigma contemporáneo sobre cómo entendemos la memoria; le permite al ser humano una meta-experiencia estética capaz de trasladarlo a realidades paralelas, a esa creación de mundos que supone acceder a conocer de situaciones particulares. La meta-experiencia es el mecanismo cognitivo que se produce sobre los objetos entendidos como objetos estéticos a partir de material informativo del sujeto que se expone a la experiencia y le permite al arte contemporáneo la reflexión sobre la cultura dominante de la información en el presente. En esta actividad que genera el arte a través de su componente de memoria, hay labor cognitiva de decodificación y codificación de información, de configuración y reconfiguración del entorno, hay construcción del conocimiento humano para el entendimiento de su realidad y de su espectro cultural.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

- ❖ Apollinaire, Guillaume. *Manifiesto Cubista*. 1913. Recuperado el 7 de abril de 2021, de <https://tecne.com/biblioteca/escritos/manifiesto-cubista/>
- ❖ Argan, Giulio Carlo. *El arte moderno*. Vol. 27. Ediciones AKAL, 2004.
- ❖ Bertoldi, P. Giulio. "FORMA, MÍMESIS, CREATIVIDAD (preguntar y repreguntar)." *Sophia, Colección de Filosofía de la Educación, vol., no. 6*, (2009): 73-101.
- ❖ Mejía Betancur, Liliana Patricia. "El arte como herramienta de comunicación para el cambio social: el caso de Medellín." *Folios, revista de la Facultad de Comunicaciones* 31 (2014): 59-74.
- ❖ Breton, André. *Manifiestos del surrealismo, Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini*. Editorial Argonauta, 2001.
- ❖ Cid Cruz, Julio César, y Cynthia Ortega Salgado. "Presentación, representación y performance en el audiovisual digital en vivo." *Estudios Sobre Arte Actual* 1 (2013): 1-8.
- ❖ Danto, Arthur C. *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte*. Paidós, 2005.
- ❖ Danto, Arthur C., and Jorge Roaro. "El mundo del arte." *Disputatio. Philosophical Research Bulletin* 2.3 (2013): 53-71.
- ❖ Danto, Arthur C. *Qué es el arte*. Grupo Planeta (GBS), 2013.
- ❖ Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo editora, 2011.
- ❖ Dirección de Educación Artística. *El arte como conocimiento*. Dirección General de Cultura y Educación, 2016. Recuperado el 11 de abril de 2021, de [http://www.abc.gov.ar/artistica/sites/default/files/elartecomocnocimiento\\_se.pdf](http://www.abc.gov.ar/artistica/sites/default/files/elartecomocnocimiento_se.pdf)
- ❖ Fernández Moreno, Ana Isabel. "Herodutus unbound. La historia vista a través del arte contemporáneo." *Discursos sobre arte digital*. Grupo EUMEDNET, 2012.
- ❖ Gasset, José Ortega Y. *Obras completas. Tomo III*. Revista de Occidente, 1966.
- ❖ Giovine Yáñez, María Andrea. "Paradojas del arte contemporáneo." *Tópicos del seminario* 34 (2015): 155-171.
- ❖ Groys, Boris. *La topología del arte contemporáneo. Trad. Ernesto Menéndez-Conde*. 2009. Recuperado el 15 de abril de 2021, de <https://www.academia.edu/download/43827837/groys.pdf>
- ❖ Groys, Boris. *Arte en flujo: ensayos sobre la evanescencia del presente*. Caja negra, 2016.
- ❖ Gutman, Herbert. "The Biological Roots of Creativity". *Exploration in Creativity*. (1967): 3-33.

- ❖ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Akal, 1989.
- ❖ Hernández Belver, Manuel, and Juan Luis Martín Prada. "La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas." *Reis* (1998): 45-63.
- ❖ Jakobson, Roman, and Ana María Gutiérrez Cabello. *Lingüística y poética*. Cátedra, 1981.
- ❖ Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Losada, 2005.
- ❖ Liessmann, Konrad Paul. *Filosofía del arte moderno*. Herder, 2006.
- ❖ Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo posmoderno*. Anagrama, 2002.
- ❖ Lissorgues, Yvan. *El Realismo: Arte y literatura, propuestas técnicas y estímulos ideológicos. Historia de la literatura española Vol.9: Siglo XIX (II)*. Espasa Calpe, 1998.
- ❖ Loeck Hernández, Juan. "Arte procesual." *Congreso INARS: la investigación en las artes plásticas y visuales (2003)*, p 29-35. Universidad de Sevilla, 2003.
- ❖ Lotman, Iuri. *La semiosfera I Semiótica de la cultura y del texto*. Frónesis, Cátedra. Un. Valencia, 1996.
- ❖ Machado, Roberto Pinheiro. "La ruptura alienante: tradición, vanguardias, y posmodernismo." *América Latina Hoy* 30 (2002): 19-41.
- ❖ Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Vol. 4. Ediciones Akal, 1986.
- ❖ Marinetti, Fillippo Tommaso. "Primer manifiesto futurista." *Manifiestos y textos futuristas* (1909): 129-132.
- ❖ May, Rollo. "The nature of creativity." *ETC: A Review of General Semantics* (1959): 261-276.
- ❖ Michaud, Yves. "Filosofía del arte y estética." *Disturbis* 6 (2009): 3. Recuperado el 15 de abril de 2021, de [http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs\\_files/user\\_img/textos\\_estetica\\_recepcion/Yves Michoud\\_Filosofia del Arte y la Estetica.pdf](http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/textos_estetica_recepcion/Yves_Michoud_Filosofia_del_Arte_y_la_Estetica.pdf)
- ❖ Michelli, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX (trad. Ángel Sánchez Gijón)*. Alianza Editorial, 2000.
- ❖ Molina, Antonio Miguel López. "De la comunicabilidad del juicio de gusto, según Kant." *Revista de filosofía* 7 (1992): 187-210.
- ❖ Rivero Moreno, Luis D. "¿Y si desaparecemos? sobre el arte y la vida digital." *Discursos sobre arte digital*. Grupo EUMEDNET, 2012.
- ❖ Paz, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral, 2005.
- ❖ Pineda Repizzo, Adryan Fabrizio. "De la "mera cosa" al significado de la obra de arte en la filosofía de Arthur Danto." *Universitas philosophica* 29.58 (2012): 277-308.
- ❖ Platón. *La República, introducción de Manuel Fernández-Galiano*. Alianza Editorial, 2017.
- ❖ Rodríguez Kauth, Ángel. *Arte, Política, Sociedad y Psicología*. Theoria.e,

Universidad Complutense de Madrid, 2006. Recuperado el 15 de abril de 2021, de [https://webs.ucm.es/info/eurotheo/e\\_books/](https://webs.ucm.es/info/eurotheo/e_books/)

- ❖ Rueda, María de los Ángeles de. *Revoluciones, apropiaciones y críticas a la modernidad*. Series: Libros de Cátedra. EDULP, 2015.
- ❖ Solana, Ingrid. "Un pensamiento emergente sobre el arte contemporáneo." *Andamios* 6.12 (2009): 249-277.
- ❖ Torrance, E. Paul. "Scientific views of creativity and factors affecting its growth." *Daedalus* (1965): 663-681.
- ❖ Walton, Kendall. "Review of Art and the Aesthetic." *Philosophical Review* 86 (1997): 97-101.