



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile  
Chile

Fajardo Fajardo, Carlos  
Nuevas representaciones artísticas, otros receptores  
Aisthesis, núm. 47, julio, 2010, pp. 284-295  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163216370020>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica  
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# Nuevas representaciones artísticas, otros receptores.

## New Artistic Representations, Another Audience.

Carlos Fajardo Fajardo  
*Universidad de la Salle, Colombia*  
carfajardo@hotmail.com

**Resumen** • Estamos ante un arte y una estética que procesan nuevas representaciones, nuevos códigos, guiones, métodos, objetivos y otras concepciones de sensibilidad, memoria y de historia, lo cual nos impone difíciles retos y desafíos teóricos. El siguiente ensayo es un aporte al conocimiento e interpretación de las diferentes formas de representación que se manifiestan en el arte de la era global, y cómo los cambios en la representación artística impactan en la manera de interactuar con el arte.

**Palabras clave:** representación, performance, Body art, Arte Povera, happening.

**Abstract** • We are facing a form of art and aesthetic able to process new representations, new codes, scripts, methods, aims and other conceptions about sensitivity, memory and history, which impose on us hard theoretical challenges. The following essay is a contribution to the knowledge and interpretation of the different forms of representation displayed in the art of the global era, and an understanding about how changes in artistic representation have an impact on the way of interacting with art.

**Keywords:** Representation, Performance, Body Art, Arte Povera, Happening.

Con la f  
siglo XX  
artes vis  
represent  
imponer  
del arte'  
transform  
las muta  
la instal  
del cuad  
y Georg  
Mades d  
nueva ne  
por rom  
una lógi  
El "p  
ha reivin  
concepci  
surrealis  
ciones y  
en Marc  
muy con  
en las pr

En  
re  
ci  
de  
fo  
de

Así, c  
concepto  
de nuev  
Al ro  
pacio de  
receptor  
Por lo ta  
son luga  
su presen

D  
co  
po

Diálo  
contemp  
acciones

La ruptura es inmensa. En palabras de José Larragaña, se pasa de:

La concepción de un espacio donde se *incluyen* las cosas y las personas, a un espacio donde se *exponen* esos mismos sujetos y sus objetos, y después a un espacio como confluencia y elaboración, un espacio que se *activa* o se *construye*, un espacio como *relación*<sup>1</sup> (2001: 27).

Otro modelo de receptividad. En este “nuevo” espacio no es el instalador quien activa la obra, sino el usuario quien, como sujeto, la vivencia. El receptor pasa a ser el eje de la experiencia estética. La instalación deviene entonces en obra abierta, puesta a disposición para que el público la aborde según su empeño, capacidades y compromiso. La instalación invita a participar de su puesta en escena. Estas nuevas relaciones (obra y público) impactan en la concepción del museo moderno, sobre todo en su ambiente de elite artística. Así, actor, espectador, autor, se funden en un solo espacio simbólico. El que mira se mira a sí mismo; el que habita y recorre la espacialidad representada, se recorre como peatón de su propio territorio interior, como explorador activo y creador de la obra. El nuevo receptor actúa sobre el acontecimiento como descubridor de nuevos registros. Interacción horizontal distinta a la pasiva recepción vertical de la obra cerrada; múltiples posibilidades que cambian la linealidad jerárquica de la representación tanto objetual mimésica como de expresión subjetiva moderna.

El espacio de la instalación no es un simple soporte de lo representado, sino parte activa de la obra misma. El espacio no es aquí telón de fondo sino protagonista, cuerpo y espíritu de la acción artística. No sirve para “instalar” algunos objetos, sino para crear nuevas presencias que antes no existían. El protagonismo del espacio supera los límites del mero recipiente y adquiere categoría ontológica, fundación de un ser a través del lenguaje estético. Es a partir de esta instauración simbólica del espacio de donde parte el dialogismo del nuevo espectador con la multidimensionalidad expuesta, es decir, la “disolución” del sujeto-creador (el artista) y el surgimiento de un colectivo que contempla la representación (usuario-consumidor), que a la vez se vuelve representador-artista. Golpe duro a la noción ilustrada y romántica de genio creador –singular, original– y a la categoría de lo sublime estético, como trascendencia y monumentalidad del arte. Des-sublimación de un arte moderno preocupado por su inmortalidad y su permanencia; composición de un espacio posmoderno integrado a la fugacidad, la fluidez y transitoriedad de presencias efímeras. Obras realizadas para des-hacerse; objetos para la inmediatez, donde su durabilidad es lo que en realidad menos interesa. De allí la dificultad de su mantenimiento permanente en galerías y museos, por lo cual sólo se pueden conservar algunos de sus fragmentos, maquetas, fotografías, estudios, vídeos, etc., lo que lleva a una des-realización de la totalidad de la obra de arte y a la desintegración de la misma. Memoria fragmentada, ingravidez y levedad. De nuevo otro gran golpe no sólo a la exposición de museo, sino a la “Gran Totalidad” y al “Cosmos Unificado” de la magna estética moderna.

<sup>1</sup> Larragaña continúa: “En lo que se refiere al arte, seguramente el acierto y la posterior persistencia del término *instalación* para referirse a una determinada forma de presentación artística se basa, precisamente, en que su actuación tiene en cuenta estas apreciaciones y agrupa todos estos significados [...] Por otro lado, confiere al espacio una dignidad especial, lo sitúa en el centro de la propuesta plástica como contenido específico de la misma, como ya hemos dicho, pero a la vez *inviste* también al espectador como eje y fundamento de la experiencia artística, no sólo incluyéndolo en su espacio, sino incorporándolo al proceso de construcción representativa. Y, por otro, *instituye* un espacio significativo, en el sentido de que da comienzo o pone en marcha un determinado proceso y a la vez determina el carácter de este” (2001: 32).

Los c  
puestos  
biar segu  
es la mis  
Esa recip  
cambio,  
artístico  
mismo ¿  
¿Cuál es  
¿en qué  
Com  
ha golpe  
cialidad  
concepci  
de lo sub  
arte se e  
Por c  
en las úl

Ta  
pa  
tie  
pr  
añ  
se

De ig  
Pollock,  
termina

Los h  
collage”

La  
un  
ar  
nu  
‘h  
(M

El ha  
el music  
man un  
artístico  
al espec  
perencia  
horizont  
desapar  
sugiere l

Ha habido una tendencia a exagerar esta participación y armonía entre dos polos. Es apresurado pensar en la ausencia de manipulación, ya que el espectador tiene que someterse a las reglas de juego del correspondiente artista. No existe una interacción y relación recíproca a nivel de igualdad entre productor (eminente) y el público (receptor), sino que la obra sigue siendo un flujo unilateral, aunque es evidente que se avanza en la activación del público (Marchán: 203).

También, su relación con el ritual y con la función mágica une al happening a las concepciones del arte como rescate de lo religioso y de lo mítico en la sociedad tecnocultural, de racionalidad instrumental. Así, el ritual, lo mágico y lo histérico están relacionados en algunos happening con proyectos de denuncia política de la sociedad utensiliar del mercado.

Por su condición efímera y su proximidad al teatro, las artes de la acción ponen en aprieto el concepto de obra como objeto consistente. La fugacidad establece aquí su reino en donde no sólo el color y el espacio son parte de la obra, sino todas las sensaciones provocadas por su ejecutor (movimiento corporal, lo audible, lo gustativo, lo visible palpable). A la vez, su acción también transforma el espacio del arte convencional. Tanto los museos, las salas familiares, los teatros, centros comerciales, bares y calles sirven de escenario de estas puestas en escena. Diversidad de auditorios. Lo efímero marca su intrascendencia, la libertad de actuación es su norma. Con guión o no, ensayado o improvisado, en grupo o en solitario, con efectos visuales, lumínicos y musicales, éste arte de acción requiere de un espectador distinto, abierto a nuevas posibilidades sensibles, no educado por el arte tradicional del cuadro. La recepción participativa es la exigencia constante que se integra a la representación. Al público se le impone recomponer los fragmentos lanzados como figuras dispersas, interpretar los múltiples sentidos que integran este rompecabezas.

El acontecimiento artístico del *happening* no sólo desacraliza la normatividad cotidiana y las reglamentaciones monótonas, sino que reivindica la profunda unidad entre arte, magia, deseo, instante y misterio. El *happening* crea nuevos ritos y desacraliza otros; instaura cultos sobre el cuerpo y su erotismo. Tal como lo asegura Sagrario Aznar Almazán

La práctica del happening y la performance pueden mirarse desde un doble punto de vista: por un lado, alude claramente al descubrimiento de las posibilidades del cuerpo y de los materiales y objetos utilizados; pero por otro, en un sentido más amplio, hay un evidente deseo de poner de manifiesto la alienación dominante (que se ve incluso en las acciones más centradas en la percepción) y ofrecer una posibilidad de transformación, de cambio, de ruptura. Este segundo sentido está directamente relacionado con una cultura de vanguardia que tradicionalmente había tenido una fuerte proyección política y que en los años sesenta de alguna manera seguía pensando que podía encontrar el modo de producir una transformación social, de desarrollar una estrategia que conllevara un cambio revolucionario (Aznar, 2000: 45).

Alimentado por el concepto de experimentación vanguardista, el arte de la acción facilitó la superación de la tradicional concepción de escultura al impulsar el desenvolvimiento de los objetos en el espacio, incluir las capacidades sensoriales (tacto, oído, olfato, gusto, visión) al acontecimiento estético e interactuar con el público como receptor-usuario. Una de estas experimentaciones las llevó a cabo el grupo europeo *Fluxus* (fluir), que en los años sesenta, retomando la idea de “arte total” del romanticismo alemán y de Richard Wagner, unificaron los lenguajes de diferentes artes, creando fusiones, mezclas e intere-

santes h  
objetivo  
profesio  
se opon  
bien a fa  
Marchán

Una  
cual no  
lo inesta  
unos po  
*happeni*  
o experi  
del acom  
Entonce  
monolít  
de arte,  
posterior  
de una v

Por o  
uniéndo  
*art estri*  
sangre y  
ble socie  
dejar ma  
es una t

Este t  
sexuales  
que los a  
artefacto  
respecto  
agredido  
la conce  
y al psic  
decir, a u  
de socie  
la morfo  
(Marchá

Las e  
mas-, un

<sup>2</sup> “Polim  
transit  
unifica  
depura  
no se p  
happen  
y dura  
la vive

contemporáneo y tocan lo obscuro. Un cuerpo traumático, es decir, herido, entonces se hace presente. Acciones unidas a lo repulsivo y al dolor producen un “malestar de la visualidad” (Foster, 2001: 165). El arte estridente por su agresividad, que raya lo repugnante, nos insinúa que nuestra cultura ha producido un cuerpo enfermo, contagiado por enfermedades terminales, situado al borde de la muerte. Cuerpos humillados, vilipendiados, abyectos, al filo de las navajas culturales, creados para el desecho y la basuralización capitalista. En esta época de modificaciones quirúrgicas y de clonaciones, las representaciones del *body art estridente* se hacen públicas, proyectándose como asunto masivo y teatral. En gran medida se trata de estremecer la sensibilidad del espectador, imponer un arte extremo, violento, exaltar el golpe, la espectacularidad de la sangre. Arte que se aprovecha de la sociedad mediática para procurar el sensacionalismo.

Los happenings que recurren a esta forma de espectáculo, chocan con la esencialidad del arte al promover una agresión permanente que desterritorializa todo el humanismo constructor de utopías de bienestar. La violencia estética nos sitúa en una simbólica de salvajismo que el actor del *body art estridente* presenta como posibilidad para sensibilizar al espectador. Arte para el golpe sensorial y lo estrepitoso. De allí que varias de sus acciones concilien y dialoguen con la actual sensibilidad global enamorada del escándalo, el bramido y la esquizofrenia frenética. Por lo tanto, el *body art* se ha vuelto un arte de acompañamiento, colaborador con el gusto por lo que impacta y estremece masivamente. Escándalo en la sociedad de escándalos. Contrario a la ruptura que pretende provocar, se convierte en un aullido más, que ayuda a no escucharnos en una cultura de gritos.

¿Por qué es recurrente una cierta “estética de la sangre” en el *body art estridente*? Como lo expresa Cynthia Freeland, “una razón es que tiene interesantes similitudes con la pintura. La sangre fresca tiene un matiz llamativo y lustroso. Se adhiere a las superficies de modo que se puede dibujar o hacer diseños con ella” (Freeland, 2004: 18). Es posible que estemos presenciando con el *body art estridente* una especie de resentimiento y de rabia hacia la proyección humanística del arte. El exhibicionismo, el sensacionalismo, el escándalo y la difusión publicitaria, se concentran en sus acciones. El fetichismo al cuerpo y la ritualización sadomasoquista, seudoreligiosa, es notoria. Son rituales sin mito, como los denomina Sagrario Almazán (Aznar: 67); rituales en una sociedad descreída, desencantada, acciones que transforman al cuerpo en campo experimental, con una fuerte tendencia a lo morboso y perverso. Este “gusto por lo mórbido atrajo a numerosos creadores de las décadas de los ochenta y noventa, que se fijaron con una obsesión absolutamente recurrente en el cuerpo humano, contemplado a menudo desde sus perspectivas más negativas y degradantes” (Uberquoi, 2004: 48).

Frente a estas representaciones extremas, muchos críticos y artistas han hablado de “anti-arte” y rechazado las actuaciones límites del *body art* agresivo. Pero, ignorado o articulado, la estética del comportamiento corporal ha minado ciertos fundamentos estéticos, aún cuando buena parte de sus acciones hoy son aceptadas oficialmente y estén legitimadas en la historia convencional del arte.

También el *Arte Povera*, por ejemplo, a finales de los años sesenta se propuso fusionar arte y vida- actitudes ya realizadas por el dadaísmo y las artes de la acción- impulsando una dialéctica de los materiales tanto natural como industriales. Ello llevó a reivindicar otras maneras de recepción, nuevas miradas centradas sobre todo en lo sensorial: tocar, revolver, manipular, oler, escuchar, saborear la materia. Fisicidad estética que dio *cuerpo a la mirada*. El cuerpo como experiencia estética. Del placer del ojo al placer de otros sentidos. El artista y el espectador/usuario se vuelven hacedores, alquimistas, *bricoleurs*, *homo ludens*,

*homo fa*  
es la obr  
Cont  
y lingüís  
energétic  
gánicos,  
en sus m  
el fuego

Fr  
m  
su  
e  
ar  
co  
br  
el  
se  
a

- 3 Sobre mano serie de pintan a una insigni compa *Flash* Celant del tea diside investi
- 4 En el elimin exclus cualqu narrat fría, e siglo X y de a De all La des repres del ob arte, e estilo” Madrid “El ca -Argan presen más d se apli
- 5

En el *povera*, la obra es un espacio para la experiencia; integra lo casual y el azar; dialoga con lo contingente y la inmanencia; se integra a lo ordinario, a la simplicidad cotidiana; se proyecta en la fugacidad del instante. Es tanta la vaporización de la obra/objeto que el espectador sólo se lleva a casa la experiencia de haber vivido un proceso fugaz. Aquí lo que perdura no es la obra en sí, sino la actitud frente a ella, la sensación producida en el espectador, como presente *continuum* en contacto con esta energía interna de los materiales. Así, el arte *Povera* intenta despertar los sentidos del largo letargo que la sociedad mediática y el mercado capitalista han dejado al ser humano; volver a lo imaginario de la sensación, a la metafísica material; escapar de todo sistema doctrinal y alienante y ayudar a mirar de nuevo lo que se nos escapa.

El artista *povera* no es sólo un alquimista, como se ha dicho, que descubre las características mágicas de los materiales en sus reacciones y composiciones químicas, la precariedad de la materia, la inestabilidad de las reacciones biofísicas, la violencia de las fuerzas de la naturaleza, la sublimidad del desierto, del mar o de los bosques. El artista ayuda a ver la precariedad de un sentido único para la cultura occidental, da a ver lo que habitualmente pasa desapercibido, hace surgir mediante su mirada poética lo oculto, lo escondido y reprimido (Fernández, 1998: 63).

Visionar lo invisible, expresar lo inexpressable, hacer surgir lo oculto, descubrir lo cubierto en la energía y la fuerza de lo matérico. Sentir y experimentar no sólo con el “ojo del alma”, sino con el cuerpo hecho mirada. Con ello se impone construir una dialéctica de las formas y de los materiales en una cadena de oposiciones binarias que asalten e impacten en el espectador/usuario. Entonces la fusión -que no es *collage* ni yuxtaposición- de frío/caliente, duro/blando. Liso/rugoso, pesado/ligero, recto/curvo, orgánico/inorgánico, se hace manifiesta como fisiología de las sensaciones estéticas.

El arte *povera*, como producto de la sociedad de tecnológica y de consumo, se une a la contracultura, llevando hasta sus últimas consecuencias la llamada *estética del desperdicio*, pues trata “de establecer las relaciones arte-vida mediante un proceso de desculturización de la imagen, de reinstaurar la unidad del hombre más allá del sistema consumístico y tecnológico” (Marchán, 1986: 211).

Como vemos, el *Povera*, las artes del acontecimiento y del comportamiento, producen una fractura en la categoría de representación al tratar de abandonar toda forma tradicional de ésta y centrar su trabajo en la presentación/presentada procurando superar la dualidad arte/vida, existencia/esencia, ética/estética. Pero, ¿será ello posible? Lo presente/presentado ¿no es una variable de la representación y de la composición de lo real? ¿No lleva en sí una iconografía simbólica, una sugerencia lingüística? Empresa contradictoria e imposible al tratar de unir en una identidad ontológica la vida cotidiana con la representación estética, pues el territorio del arte -como representación- no es el mismo que el de la vivencia cotidiana. De nuevo Platón y la dicotomía entre ser y parecer, imitación y objeto real; entre ser mundo y hacer aparecer el mundo. Y de ser posible lo presente/presentado, la inmanencia absoluta, ¿no se insinuará con ello el fracaso del arte como actividad en busca de “otras orillas”, nuevos horizontes? ¿Estaremos ante la frustración histórica del arte? ¿Dónde la ilusión, lo mágico, lo misterioso? ¿Dónde el deseo, el espacio de exploración de nuevos parajes?

Al querer liberarse de las formas y del color de la pintura cerrada y autónoma; al intentar desmontar el sistema de las artes y superar el abismo entre obra-espectador-usuario-creador; al unir los elementos de la vida con los de las obras, las artes contemporáneas ¿no estarán

imponie  
obliga a  
una coti  
composi

Igual  
tística v  
cibercult  
también  
provoca  
desde el  
ingravid  
este aspe  
que cues  
mentalic

El art  
pirista q  
Sin emb  
un progr  
un medi  
demasia  
soporte  
realidad  
digitales  
cepción  
situación  
esto grac  
ca de la  
imitación

En lo  
tempora  
Multime  
llegada,  
ra, digno  
y talento  
valor a l  
discurso  
listas est  
y de reco  
contemp  
creador,  
sujetos q  
interactu  
protagon  
es sucep  
la activi  
Ello ha l  
supuesto

tidos se evapora al fusionarse en una catarsis digitalizada con la obra. ¿Pérdida del juicio reflexionante, o rescate de la acción creativa?

Obra en marcha, hipermediática, donde el interactuante en este escenario del *Net art*, es un personaje que debe dinamizar su acción para colaborar en la construcción representada. Esta apertura nos pone a pensar en una dudosa liberalidad creadora, en tanto que la co-creación posee sus límites, impuestos por el creador inicial, programas y cartografías producidas por el autor, lo que sugiere un simulacro de democracia creativa. El espectador/usuario tiene entonces sus fronteras e imposiciones.

Con la virtualización de la obra también se disuelve el concepto de galería de arte. El museo pasa a ser la página *web* que garantiza bajos costos y la posibilidad de exponer sin las restricciones de rigor, favoreciendo de paso tanto a la calidad como a la mediocridad. Difuminación, por un lado, de la galería y del museo; disolución, por otro, del comprador de arte. De nuevo cambio de roles y de estructuras. El mercado del arte, el mundo del arte, los cuales ponen su sello de valor artístico, se tambalean como entidades supremas, pues su esfera entra en una pronunciada levedad gracias a las redes. El *Net art* se constituye –quien lo creyera– a pesar de ser hijo de la globalización económica y de mundialización cultural, en una forma de contracultura del mercado. Desterritorializado el espacio legítimo –el museo–, virtualizados sus objetos –las obras– ¿qué le queda al consumidor para comprar? Un simulacro de obra sin presencia física; una ausencia presencia virtual; un soporte estético diluido en el ciberespacio.

De modo que no sólo las ideas del sujeto creador y de contemplación tradicional se ponen en cuestión en el arte digital, sino el mismo mundo del arte, al establecimiento de la cultura artística. Sin embargo, este arte, que pretende estar libre de la carga de la historia, ha entrado a ser parte de los circuitos de la oficialidad. Las leyes del mundo del arte lo enredan y tratan de sacar provecho, como sea, de él<sup>6</sup>.

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.

<sup>6</sup> Según Cynthia Freeland: “[...] el aura de las grandes obras artísticas del pasado *no* ha desaparecido en realidad, a pesar del uso de tecnologías de reproducción todavía más vívidas. El CD-ROM del Louvre ofrece una maravillosa vista de la *Gioconda*. Casi vemos los poros de su piel en la pantalla del ordenador; la reproducción es más luminosa que el original, pequeño y caso opaco, y revela más del paisaje del fondo. El zoom permite al espectador examinar los rasgos conforme el comentador los enumera: la frente alta, la elevación de la comisura del lado izquierdo de los labios, las manos serenamente recogidas. Sin embargo, la gente *sigue* yendo en peregrinación al Louvre para ver el cuadro original de Leonardo” (Freeland, 2004: 193, 194).

## REFERE

Aracil, A  
*mod*  
 Aumont  
 —. (200  
 Aznar, A  
 Carrol, I  
 Danto, A  
*histo*  
 —. (200  
*rica*.  
 —. (2003  
 Fernández  
 Freeland  
 Freid, M  
 Mad  
 Foster, F  
 —. (200  
 Gardner  
*tura*  
 Kuspit, I  
 Larrañaga  
 Levis, D  
 Marchan  
 —. (199  
 —. (1999  
*del a*  
 —. (200  
 —. (200  
 Marinas  
 Mad  
 Raquejo  
 Uberqu  
 Wallis, E