



Tópicos del Seminario

ISSN: 1665-1200

semioticabuap@hotmail.com

Benemérita Universidad Autónoma de
Puebla
México

Giovine Yáñez, María Andrea
Paradojas del arte contemporáneo
Tópicos del Seminario, núm. 34, julio-diciembre, 2015, pp. 155-171
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Puebla, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59443297008>

- 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

Paradojas del arte contemporáneo

María Andrea Giovine Yáñez
Universidad Nacional Autónoma de México

Es el año 2008 y Guillermo Jiménez Vargas, costarricense, mejor conocido como Habacuc, presenta su “Exposición No. 1” en la galería Códice, de Nicaragua. Como parte de la exposición, hay un perro famélico que Jiménez Vargas recogió de la calle y amarró con una cuerda de nylon para dejarlo morir de hambre y de sed.

¿Desde cuándo la tortura deliberada puede alcanzar una justificación artística? ¿Desde cuándo la experiencia estética consiste en regodearse “intelectualmente” en el dolor de otro ser y encontrarle sentido? ¿Desde cuándo aceptar que este tipo de propuestas son artísticas implica ser abierto, progresista y “de avanzada”? ¿Desde cuándo los artistas, los curadores, los museógrafos, los galeristas, los reseñistas y los críticos de arte generan discursos para sostener como arte algo que, en ocasiones, ya no entendemos? ¿Por qué se engloban con el término de *arte contemporáneo* obras, piezas, objetos, prácticas y discursos que no se asemejan nada entre sí? ¿Será que todas las obras de arte contemporáneo realmente nos dicen algo, realmente comunican, realmente generan sentido?

Tiempo atrás, en 1974, Joseph Beuys, alemán, presenta su obra “I like America and America likes me” en la galería René Block del Soho de Nueva York. Tras viajar de Alemania a Nueva York, Beuys salió del avión cubierto con una manta de fieltro (material simbólico en toda su obra) y una ambulancia lo llevó a la galería. Fue bajado en una camilla hasta la puerta de la galería, donde, en un espacio aislado, separado de los espectadores por unas rejas, convivió tres días con un coyote salvaje. Beuys asumió el papel de chamán (acompañado de su característico báculo) con potestad de curar a una sociedad que él consideraba perdida y al borde del vacío. Diariamente realizaba una serie de rituales que incluían conversaciones con el animal. Le ofrecía diversos objetos: tela de fieltro, guantes, una linterna, un bastón y el periódico *The Wall Street Journal*. Beuys y el coyote comían y dormían juntos. Poco a poco, se fueron acercando cada vez más. La acción de Beuys terminó tras conseguir abrazar al coyote. Beuys regresó al avión en ambulancia. Jamás puso pie en Estados Unidos y lo único que conoció de ese país fue al coyote y el interior de la galería.

“I like America and America likes me” no era una obra bella, pero sí conmovedora, íntima y profundamente simbólica y significativa. Un hombre se iguala a un animal y se pone a su mismo nivel para partir de cero, con el objetivo de cuestionar la supremacía de la razón y la arrogancia de los seres humanos, y para renovar la idea de la espiritualidad del arte. Esta obra fue creada para impresionar al público como una imitación de lo intrínsecamente vital:

El arte es un modo de conocimiento, un modo de pensar y un modo de hacer el mundo. Este modo de pensar el mundo es tan antiguo como nuestra especie. Surgió junto a otras capacidades para el comportamiento estético, como la capacidad para la ornamentación y la capacidad para la valoración estética (Vilar, 2009: 25).

A lo largo de siglos de historia, el arte ha modificado sus procedimientos, planteamientos e inquietudes. Sin embargo,

durante el siglo xx y lo que va del xxi se ha transformado más que nunca, lo cual ha dado lugar a varias paradojas, que algunos teóricos contemporáneos han comenzado a señalar.*

Entre las obras de Beuys y de Guillermo Vargas persiste una enorme diferencia, además de los treinta y cuatro años que transcurrieron entre una y otra. La primera es un ejemplo de algunas de las aristas que vemos en el poliedro del arte contemporáneo, del arte en tanto práctica que invita a reflexionar y a mirarnos a nosotros mismos. Beuys era un artista comprometido y vinculado con el dadaísmo, el movimiento Fluxus, el conceptualismo y el arte acción. Tres décadas después, Vargas pretende hacer pasar por post-conceptualismo el horror y la tortura, suscitando con ello un revuelo mediático y una polémica internacional. Atar a un perro famélico en una galería de arte es un ejemplo de las muchas paradojas que se han generado en el devenir del arte contemporáneo y que procuraré esbozar a continuación.

1. La paradoja de la desestetización

En 1857 se publicó la primera edición de *Las flores del mal*, de Charles Baudelaire, en la que al exaltar la belleza de una mendiga o al dedicar un poema a la carroña, el poeta inaugura una nueva idea de lo bello asociado con lo cotidiano, lo decadente y lo deliberadamente no bello. En 1869, Isidore Lucien Ducasse, mejor conocido como el Conde de Lautréamont, escribió su famoso y paradigmático libro *Los cantos de Maldoror* e inauguró una

* En los últimos años, algunos teóricos han volcado su mirada y han dedicado sus trabajos precisamente a analizar las paradojas del arte contemporáneo. Un texto clave en este sentido es *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, de Gerard Vilar (2009). De igual relevancia es el capítulo “Estética, filosofía del arte y paradojas del arte contemporáneo”, que forma parte del libro *Umbral filosóficos. Posicionamientos y perspectivas del pensamiento contemporáneo* (Bermejo, 2011). También merece la pena destacar aquí la mesa redonda organizada por *El País*, en España, consagrada enteramente a las paradojas del arte contemporáneo, en el marco del vi Foro Internacional de Expertos en Arte Contemporáneo durante la feria madrileña *Arco*, en febrero de 2008.

nueva época para la definición de la belleza. Basta recordar su célebre frase: “Bello como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas”.

El término *estética* se propuso por primera vez en la obra *Aesthetica*, publicada en 1750 por Alexander Gottlieb Baumgarten, para designar el conocimiento a través de los sentidos que logra la aprehensión de lo bello y se expresa en el arte y que, por su naturaleza, es por completo distinto a la lógica. A partir de entonces y hasta Hegel, en términos teóricos, como disciplina filosófica, la estética se concibe de manera esencial como la conjunción entre la belleza y el arte. Si bien es cierto que hablar de belleza implica una dimensión axiológica (la concepción de lo bello depende de la escala de valores del perceptor, la época y el contexto), la dimensión estética del arte, vinculada con la maestría técnica y las propiedades de las formas, durante mucho tiempo, fue un criterio en mayor o menor medida estable.

A partir de finales del siglo XIX, gracias a movimientos como el decadentismo, y con la llegada de la modernidad y de las vanguardias artísticas* de principios del siglo XX, en el arte tiene lugar un giro epistemológico profundo. Lo violento, lo grotesco, lo feo, lo técnicamente burdo, hacen su aparición en la escena artística. Wendy Steiner, en su libro *Venus in exile. The Rejection of Beauty in Twentieth Century Art* (2004), hace una detallada radiografía de la problemática relación del siglo XX con la belleza y plantea cómo muchas corrientes artísticas deliberadamente pusieron en boga un arte lo más alejado posible de lo bello, hasta el punto en que emplear símbolos icónicos de belleza en las obras de arte se convirtió en un tabú en la modernidad y el planteamiento de lo bello en la crítica de arte llegó a considerarse una actitud estética y políticamente retrógrada.

* A lo largo de este trabajo, en numerosas ocasiones, aludiré a las vanguardias artísticas puesto que sus postulados, prácticas e inquietudes son la semilla de mucho de lo que vemos en el arte actual, a veces radicalizado, a veces perfeccionado, a veces estereotipado, a veces parodiado, a veces agotado.

En *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, Robert Pippin (2013) plantea que para Hegel el arte era una forma de inteligibilidad estética única, y problematiza el papel de la belleza en el arte, así como la relación entre arte y belleza. Si, siguiendo a Hegel y viendo la enorme preocupación de los artistas durante siglos de historia del arte por la perfección de la forma, la armonía, el orden y la proporción, consideramos que el arte es un discurso que se caracteriza por aprender y aprehender el mundo por la vía de la estética (etimológicamente, *estética* significa ‘sensación’, ‘percepción’ y tradicionalmente se ha definido como el estudio de la esencia y la percepción de la belleza), no es difícil entender que el edificio del arte se cimbró fuertemente cuando la estética, como disciplina filosófica, tuvo que replantear su espectro para reflexionar sobre un arte que había negado la belleza como búsqueda primigenia por considerarla banal y retrógrada.

De la mano del destierro de Venus, siguiendo la metáfora de Steiner (2001), es decir, de la desestetización del arte con miras a que las obras dejaran de lado la función ornamental, decorativa y estética tradicional para generar preguntas e interrogantes en el espectador, tienen lugar otros cambios igualmente profundos.

Uno de los hitos de la historia del arte, a principios del siglo xx, fueron los *ready-mades* de Marcel Duchamp. *Rueda de bicicleta* (1913) y *La fuente* (1917) son dos ejemplos prototípicos. Se trata de “objetos encontrados” que, al ser presentados como obras de arte y colocados en un espacio artístico, como una galería o un museo, son recontextualizados. El hecho de ser presentados como obras de arte nos hizo ver estos objetos con otros ojos y generó una de las discusiones más ricas y polémicas de la historia del arte: ¿Qué hace que una obra sea artística? ¿Qué hace que un artista lo sea?

Contemporáneos de los *ready-mades* de Duchamp, las propuestas anárquicas del dadaísmo se sumaron al panorama artístico desarticulando las formas convencionales de configurar y amalgamar las obras y propugnando un arte del azar, que se

burlaba de la figura del autor y de cualquier autoridad de la escena del arte institucionalizado. Por su parte, los representantes del movimiento Fluxus se declararon contrarios al objeto artístico como había sido concebido durante siglos de historia del arte y se opusieron al valor comercial e institucional del arte asentando de manera explícita una práctica del “antiarte”.

En *El fin del arte*, Donald Kuspit (2006) sostiene que el arte ha llegado a su término porque ha perdido su carga estética. El arte ha sido remplazado por el *postarte*, un término inventado por Alan Kaprow como una nueva categoría visual que eleva lo banal por encima de lo enigmático, lo escatológico por encima de lo sagrado, la inteligencia por encima de la creatividad. Para Kuspit, la devaluación es inseparable del carácter entrópico del arte moderno y el antiestético arte posmoderno constituye su fase final.

Casi un siglo después de Duchamp, el dadaísmo y la corriente Fluxus, y actualmente con propuestas como el arte digital y el bioarte, ya no cabe duda de que el arte contemporáneo no está pensado para ser bello ni para cumplir con los preceptos de la estética. La religión, la ética y la filosofía son discursos que se sostienen en la fe, en la moral y en la razón, respectivamente. El arte como discurso se sustentó durante siglos en relación con la belleza. La historia del arte es, pues, en gran medida, una historia de la percepción de la belleza y de la evolución misma del concepto de belleza. Con la desestetización del arte a través del exilio de Venus y las nuevas identidades antiartísticas, el arte como discurso ha ido desplazando su ámbito de acción propiamente estética por un ámbito de acción ideológica, política, social, psicoanalítica.

2. La paradoja de la ruptura

Tras siglos de historia del arte en que una tendencia artística desplazaba y luego remplazaba a otra después de varios años, a comienzos del siglo xx, con el surgimiento de las denominadas

primeras vanguardias, la escena del arte fue una ebullición de propuestas, postulados, teorías y corrientes plenamente comprensibles como parte de la agenda del proyecto de la modernidad. Las vanguardias se propusieron no sólo como movimientos artísticos sino como espacios de crítica y autocrítica a los sistemas imperantes, incluido el artístico. No es del todo aventurado decir que quizá el legado más importante de las primeras vanguardias fue la concepción del artista como sujeto social comprometido y la vinculación entre el arte y la vida cotidiana, así como el deseo de renovación que surgía de la crítica a cualquier cosa que pudiera sonar a tradición.

En franca oposición a los academicismos, a los talleres de pintura y escultura de artistas famosos que “entrenaban” en su estilo a sus aprendices, y a siglos de arte más o menos mimético con temas y usos de época, a partir de las vanguardias surgió un interés deliberado por la experimentación, la individualidad y la ruptura como motores de la creación artística. Con timidez o franca agresividad, los artistas vanguardistas decidieron hacer del arte un laboratorio de articulaciones experimentales. Exploraron procedimientos, técnicas, materiales, soportes, y plantearon la posibilidad de diluir los límites interartísticos a través de la fusión de lenguajes, con lo cual emergieron nuevos géneros dentro de las disciplinas artísticas, y nuevas relaciones intermediales.

Así pues, el arte de la modernidad y de la posmodernidad (éste no es el espacio para debatir estos términos ni deliberar sobre su vigencia, pero habría que problematizar al respecto) se basaron en la idea de la ruptura con la tradición para crear nuevas experiencias estéticas, nuevos cuestionamientos y nuevas prácticas que reflejaran los vertiginosos cambios socioculturales que estaban ocurriendo en las demás esferas de la actividad humana.

El *performance*, por citar un ejemplo, irrumpe con la finalidad de dotar de performatividad a las obras y anular la brecha entre el artista y el público a través de un arte cambiante que se realiza en el aquí y el ahora. Por su parte, la intervención surge

como una posibilidad de experimentación con los espacios. Las palabras entran en las galerías de arte y la imagen llega para no volver a abandonar el panorama de lo literario.

Se experimenta y la experimentación se vuelve ley, manual del artista: “Experimento, luego existo”. Hasta la fecha, se sigue hablando de *arte experimental* casi equiparablemente a *arte contemporáneo* o a todo aquello que no se asemeja a la tradición. Sin embargo, es indudable que ahora la ruptura es norma y la búsqueda de originalidad ha llevado a los artistas a exploraciones en ocasiones absurdas o totalmente extralimitadas. De alguna manera, la experimentación y la ruptura se volvieron la nueva tradición artística, una intensa paradoja en la que el arte contemporáneo se encuentra totalmente absorto. En *La trama de lo moderno*, Anna María Guasch afirma: “Lo que sucede en el arte contemporáneo es que el planteamiento de lo vanguardístico [sic] y lo original adquiere un dinamismo y una agresividad desconocidos en épocas anteriores” (Sureda, 1993: 24). Buscar lo nuevo por lo nuevo e intentar ser radical a toda costa, a veces sin saber cómo, por qué ni para qué, no es una manera individual ni autónoma de pensar el arte, es esclavitud intelectual. En muchos casos, el arte contemporáneo deja de crear sentido (si no hay generación de sentido no hay mensaje, y si no hay mensaje no hay obra ni experiencia estética) y el artista termina siendo un peón de la experimentación sin agenda. La ruptura, pues, deja de ser ruptura cuando se convierte en canon.

3. La paradoja de la desmaterialización

En 1961, Piero Manzoni crea su obra *La base del mundo*, la cual consistía en una peana de hierro (con la leyenda SOCLE DU MONDE) colocada en forma invertida sobre la tierra para exhibir al planeta entero como una obra de arte.

A mediados de los sesenta, es decir, después de las exploraciones experimentales del dadaísmo, el futurismo, el cubismo, el surrealismo y demás *ismos* vanguardistas, surge el arte

conceptual, también denominado *idea art*. Como reacción al formalismo, el punto medular del arte conceptual es que la obra es la idea, razón por la cual el concepto es más importante que sus aspectos formales o incluso su realización material.

Cabe señalar que, para las primeras vanguardias, el *objeto* artístico, es decir, la materialidad de la obra, era imprescindible como elemento de experimentación; por ello, los artistas exploraron con el arte objetual y con nuevos materiales y soportes como generadores de experiencias de interacción potencialmente nuevas. En palabras de Steiner:

La vanguardia operaba con un modelo de poder de un solo sentido, intentando limitar la obra de arte al estatus de cosa: una forma, una máquina, un fetiche etnográfico, la mera huella de una idea, una nada. El perceptor, perplejo y desprovisto de gratificación ante ese tipo de obra no tenía otra opción que ver al artista como el verdadero centro de atención (Steiner, 2001: xxii).¹

A través del énfasis en la idea por encima de su realización concreta en la obra, el arte conceptual se fue desmaterializando poco a poco y cada vez más. En su artículo de 1968, “The Dematerialization of Art”, John Chandler y Lucy Lippard aseveran que, a partir de 1945, la manera de hacer arte había estado dominada por lo emocional y lo intuitivo, con lo cual se había dado paso a un arte ultra-conceptual que enfatiza casi exclusivamente el proceso de pensamiento (cit. en Alberro, 1999: 47). Muchos artistas buscaron la desmaterialización total del objeto artístico, el vacío absoluto de la forma (el francés Yves Klein y los norteamericanos Ian Wilson y Christine Kozlov son claros ejemplos de ello). El arte conceptual enaltecía al artista y al público por encima de la obra y abrió la puerta a serias compli-

¹ The avant-garde operated with a one-way model of power, attempting to limit the artwork to the status of a thing —a form, a machine, an ethnographic fetish, the merest hint of an idea, a nought. The perceiver, perplexed and ungratified by such a work had no choice but to see the artist as the real center of attention [La traducción es mía].

caciones en términos de museografía y conservación. Muchos autores han definido el arte contemporáneo como un arte post-conceptual precisamente porque su apuesta está, por un lado, en la abstracción de la idea que da origen a las obras y, por otro, en la construcción conceptual, reflexiva que arma el perceptor.

Las obras de arte conceptual enfatizaron el giro epistemológico en función del arte que ya había sido iniciado por la desestigmatización, el anti-arte y la ruptura, e hicieron evidente una nueva relación con el espectador, quien no podía limitarse únicamente a observar ni a relacionarse estéticamente con la obra (de manera concreta) sino a relacionarse con ella por la vía del intelecto (de manera abstracta).

Desde los primeros episodios de la historia del arte, las obras fueron objetos, cuerpos en el mundo que se podían ver, tocar, oler, exhibir, vender, robar, intercambiar... Diluir el objeto y presentar la idea como la obra cimbró la noción de representación y cambió profundamente las dinámicas del mercado del arte. La paradoja de la desmaterialización, por ende, coincide con otra paradoja, la de la trascendencia.

4. La paradoja de la trascendencia

La frase siguiente, que se atribuye a Leonardo da Vinci: “La belleza perece en la vida, pero es inmortal en el arte”, pone de manifiesto una idea que durante siglos rigió las concepciones artísticas. El arte surge para dejar huella del paso del hombre en el mundo —pensemos en la pintura rupestre, por ejemplo— pero, sobre todo, para dejar una impronta de nuestra visión del mundo, de cómo lo vieron nuestros ojos y de cómo decidimos representarlo. Vemos el Partenón, el Calendario Azteca o *El nacimiento de Venus*, de Boticelli, y sentimos el tiempo y nuestro lugar en el tiempo. A lo largo de siglos, el arte se pensó para trascender, para hablarle al porvenir acerca de nosotros y de nuestras obras.

En 1957, Yves Klein (París) crea su *Escultura aerostática*, compuesta por 1,001 globos azules que fueron liberados hacia el

cielo desde la galería Iris Clert. Este tipo de propuestas artísticas dan origen al arte efímero, obras hechas con materiales, medios y recursos destinados a no permanecer, a ser fugaces. A la luz del arte acción, el *happening*, el *environment*, la instalación, el *body art* y el *land art*, los artistas producen obras performáticas, que existen en un espacio y en un tiempo muy concretos y que son irrepetibles, inmateriales, transitorias y cambiantes. ¿Las obras contemporáneas alcanzarán a llegar a las generaciones futuras? ¿Trascenderán?

Debido al carácter fugaz de muchas obras actuales, la documentación (fotográfica o videográfica) se ha vuelto tanto o más importante que la obra misma. Son obras pensadas para ser auráticas (únicas, irrepetibles y performáticas), que, no obstante, se difunden a través de los mecanismos de la reproductibilidad técnica.

Cabe preguntarse: ¿Las obras de arte producidas en la posmodernidad seguirán existiendo dentro de cien, doscientos o trescientos años? Un montón de sal apilado en el rincón de una galería. Un avión que escribe un poema en el cielo de Nueva York. Un árbol genealógico pintado con la sangre del artista... La paradoja de la trascendencia del arte contemporáneo, anclada en sus materiales y prácticas perecederos, nos lleva a pensar en qué quedará de nuestro arte cuando nos hayamos ido.

5. La paradoja de la mediación

La obra de arte se concibió siempre como un ente autónomo que le hablaba al espectador y establecía con él una relación íntima de interacción. Las obras de arte hablan quedo y al oído. Sin embargo, a la luz de la desestetización, la ruptura y la desmaterialización, las obras de arte comenzaron a hablar en lenguajes cifrados que exigieron la mediación de otras presencias capaces de explicar qué fue lo que quiso decir el artista.

La vanguardia subraya la mediación del sistema artístico en el conocimiento de la realidad. [...] En el límite, el arte no sería un instrumento

con el que descubrir factores ocultos de la realidad: él mismo sería parte de la realidad caracterizada por su inexistencia, o mejor, por una existencia siempre virtual. La idea de sistema, esencial en el arte clásico, se invierte en la vanguardia en la medida que no se trata de organizar canónicamente realidades existentes, sino de provocar la emergencia de realidades implícitas (Burger, 1974: 9).

Una de las paradojas más claras del arte contemporáneo (el público se enfrenta a ella cotidianamente) es que, en vez de que la explicación provenga de la obra, la obra nace de la explicación. Si Duchamp no hubiera generado un discurso en torno a sus *ready-mades*, estos difícilmente habrían sido considerados artísticos. Como espectadores de arte contemporáneo, en muchas ocasiones vamos a las galerías o a los museos y, de manera imprescindible, tenemos que leer la explicación que el propio artista o el curador articuló para la obra. De lo contrario, la obra a veces no se entiende o no se sostiene ante nuestros ojos. Es la paradoja del arte autónomo al arte mediado, un arte dependiente de una enorme infraestructura representada por los actuales gurúes del sentido artístico: artistas, curadores, museógrafos, reseñistas, blogueros, críticos, académicos... Sin duda,

la vanguardia no se colma de sentido sin el componente teórico: si se ignora cuánto tiene de proyecto estético, pierde su condición de ruptura epistemológica para convertirse en muestra de un extraño estilo [...] (Burger, 1974: 13).

Las vanguardias generaron la necesidad de que la obra de arte tuviera un discurso teórico que respaldara las obras. El arte contemporáneo ha radicalizado esta postura y depende del discurso, de la exégesis para existir.

6. La paradoja de la legitimación

De la mano de la paradoja de la mediación está la paradoja de la legitimación. El arte contemporáneo siente la necesidad

constante de legitimarse. En *101 excusas. Cómo se legitima el arte*, Manuel Saiz (2009) aborda las dificultades del arte contemporáneo por encontrar legitimación a la luz de su valor, tanto económico como social.

A lo largo de la historia del arte, el arte y el artista tenían un lugar claro en el esquema social. Por lo general, un artista se iba haciendo de un nombre y, si tenía la suerte de ser acogido por algún mecenas, trabajaba a su servicio. Muchas obras religiosas y civiles se hacían por encargo y había poco margen a la expresión individual. La exaltación de la creatividad como elemento esencial del arte es un valor más bien romántico.

Los museos, como los concebimos hoy en día, se crearon para conservar el patrimonio cultural de los pueblos y como verdaderas instituciones ilustradas. El museo surge y existe porque existen los artistas. En la actualidad, el artista existe porque existe el museo y no al revés. Esta paradoja tiene un anclaje en las dinámicas del mercado del arte y en los criterios de visibilidad de los artistas. Muchos artistas tienen *managers*, profesionales que representan “su marca”, gestionan su celebridad y la relación con las instituciones, la prensa y el público.

El curador, el museógrafo, el gestor cultural, el crítico de arte, los periodistas, son las instancias legitimadoras por excelencia en el mundo posmoderno. No es el tiempo y su implacable juicio sobre la obra de un artista, no es la estética, no es el público quien decide si algo le gusta o no. La parafernalia mediática que rodea al arte contemporáneo hace existir al artista y le da sentido a las obras, no al revés.

7. La paradoja de la interlocución

El arte del siglo xx le dio al espectador un lugar que no había tenido antes. Lo convirtió en operador, reconfigurador, co-creador y parte de la obra. El arte contemporáneo ha querido proponerse como un arte-espejo en donde nos miramos y medimos la temperatura del mundo actual. Sin embargo, debido a la paradoja

de la mediación y a la paradoja de la legitimación, el público carece de la autonomía para interactuar con obras cuyo sentido ya fue desentrañado por la crítica para que el público las “pudiera entender”. Sin la intervención de la crítica y de las instituciones (mediáticas o académicas), el público se acerca tímidamente a las obras. No sabe si le gustan o si le *tienen* que gustar.

En otros momentos de la historia del arte, la marginación del público o la elitización de los espacios para ver obras de arte se debía a cuestiones primordialmente socioculturales, como el estatismo de las clases sociales y la brecha entre letrados y analfabetas. Las iglesias eran los museos de la clase popular, donde ésta podía converger con un Tiziano o un Caravaggio. En la actualidad, la brecha sigue existiendo, distinta pero presente; no decirlo sería una ingenuidad. A pesar de ello, en la actualidad, la marginación del público es producida por el arte mismo. El arte contemporáneo, queriendo ser masivo, se hizo selectivo. Ante las características tan abstractas del arte actual, en muchos casos el público se queda al margen. No visita los museos (salvo quizás el día de la inauguración) y se contenta con comprar en la tienda una taza, una playera o un póster alusivo a alguna de las obras más emblemáticas de la exposición.

La experiencia estética es descimentación. Es volver a uno mismo modificado luego del extrañamiento. No obstante, a veces, ante algunas obras actuales, se pasa del extrañamiento a la perplejidad y no encontramos el camino de vuelta al sentido. Ciertamente el arte contemporáneo carece de audiencia porque ha alejado al público.

8. La paradoja del sentido: la desartización

Entkunstung, es decir, *desartización*, es el término acuñado por Theodor Adorno a fines de la década de 1950 para referirse al proceso dialéctico por el que el arte, paulatinamente, va perdiendo sus cualidades, sus rasgos y su autonomía tradicionales para convertirse en algo distinto.

Por su parte, Harold Rosenberg formuló el término *desdefinición* para referirse al aspecto lógico de la evolución de un arte en estado constante de redefinición. Durante todo el siglo xx y, más aún, en lo que llevamos del xxi, el arte ha estado en una búsqueda permanente. Han surgido más corrientes y tendencias que nunca antes en la historia, la figura del artista se ha replanteado constantemente y el espectador ha adquirido múltiples papeles.

El arte se ha saturado de paradojas, de las cuales quizá la más problemática sea la de la *desartización*. Ha cambiado tanto de función, que en ocasiones ya no sabemos ni qué es arte ni para qué sirve el arte (faro que nos alumbró el camino, espejo que nos refleja, mano que nos guía hacia el porvenir).

La *desartización* no tiene que ver únicamente con la *desesetización* de las obras, ni con su desmaterialización (aunque quizá estos niveles son los más fácilmente accesibles, pues se encuentran en la superficie de las obras), sino con la configuración (o no) de sentido. ¿Qué nos dicen las obras? ¿Qué articulaciones simbólicas y significativas generan a partir de la suma de sentidos? ¿Nos hablan y, si es así, qué nos dicen? El arte comunica a través de la representación y, si la representación está vacía, no hay transmisión de sentido. Dado que el arte es un termómetro del mundo, la crisis del sentido en el arte no es un fenómeno aislado sino un reflejo de una pérdida del sentido mucho más extensa, mucho más integral que se ha experimentado en todas las esferas del mundo posmoderno.

Evidentemente, no todas las obras de arte actual han caído en estas paradojas ni las han evidenciado al extremo. Sin embargo, en las galerías y los foros de arte contemporáneo hay cada vez más Vargas y menos Beuys. El arte no va a morir ni le va a ceder su sitio a la Internet, como muchos dicen. A mi juicio, Donald Kuspit tiene razón cuando plantea, no el fin del arte, sino el fin del arte antiestético y experimental. Sólo el haber tocado fondo en todas estas paradojas pondrá término al arte paradójico y dará lugar a nuevas propuestas artísticas

que, esperemos, seguirán arrojando luz sobre nuestro mundo y nuestras maneras de representarlo.

Referencias

- ALBERRO, Alexander y STIMSON, Blake (eds.) (1999). *Conceptual Art. A Critical Anthology*. Cambridge/Massachusetts: The MIT Press.
- BERMEJO SALAR, Alicia, CAYUELA SÁNCHEZ, Salvador y otros (eds.) (2011). *Umbrales filosóficos. Posicionamientos y perspectivas del pensamiento contemporáneo*. Murcia: Universidad de Murcia.
- BURGER, Peter (1974). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- CERECEDA, Miguel (2006). *Problemas del arte contemporáneo@. Curso de Filosofía del arte en 15 lecciones*. Murcia: CENDEAC.
- DANTO, Arthur (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.
- GOLVANO, Fernando. “Verdad y mentira del arte contemporáneo”. En: <http://www.euskonews.com/0343zbnk/gaia34302es.html>
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (ed.). (2002). *Estéticas del arte contemporáneo*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- JIMÉNEZ MORENO, Carlos (2013). *La escena sin fin. El arte en la era de su big bang*. Murcia: Micromegas.
- KUSPIT, Donald (2006). *El fin del arte*. México: Akal.
- MORGAN, Robert (2003). *Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual*. México: Akal.
- PIPPIN, Robert (2013). *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*. Chicago: University of Chicago Press.
- RODRÍGUEZ, Ida (2006). *El arte contemporáneo. Esplendor y agonía*. México: UNAM.
- SAIZ, Manuel (2009). *101 excusas. Cómo se legitima el arte*. Decreated Book.

STEINER, Wendy (2001). *Venus in exile. The Rejection of Beauty in Twentieth Century Art*. Nueva York: Free Press.

SUREDA, Joan y GUASCH, Anna María (1993). *La trama de lo moderno*. México: Akal.

VILAR, Gerard (2009). *Desartización. Paradojas del arte sin fin*. Salamanca: Universidad de Salamanca.