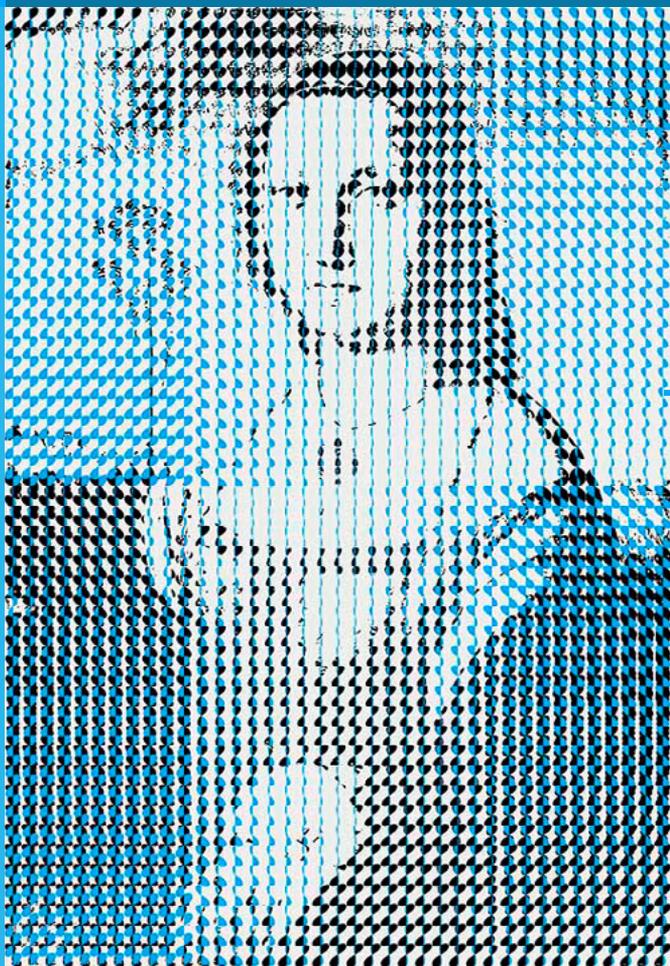


Posmodernismo, obra abierta y arte conceptual

Una reseña del libro de Juliane Rebentisch,
*Teorías del arte contemporáneo*¹

Jorge Luis Gardea Pichardo
jorge.gardea@cch.unam.mx

¹ Reseña del libro Rebentisch, J. (2021). *Teorías del arte contemporáneo. Una introducción* (M. Connet, trad.). Valencia: Universidad de Valencia.



Presentación

El arte contemporáneo modifica varios elementos tradicionales de lo que entendemos por arte y traza fronteras artísticas, estéticas, políticas y culturales con el modernismo. Algunos teóricos y artistas piensan que el arte contemporáneo representa el fin del arte o el fin de la historia del arte porque éste implica un cambio en la concepción de los lenguajes artísticos; una modificación acerca de la definición de obra de arte; una concepción distinta sobre la relación entre los espectadores; la recepción ya no es necesariamente entre un sujeto y un objeto, sino entre un objeto y una intersubjetividad activa que participa de la obra de arte. La expectativa no está puesta en el gusto estético sino en la reflexión y el diálogo entre los espectadores y los artistas. Estos son rasgos del arte contemporáneo que no necesariamente implican declarar el fin del arte, pero sí establecen diferencias significativas con el modernismo en distintas etapas: no es lo mismo el laboratorio experimental de las décadas de los sesenta y setenta a lo que hoy se produce de arte contemporáneo.

En esta reseña abordaré las temáticas que Juliane Rebenitsch ha agrupado en cuatro capítulos. Expondré la respuesta que propone sobre el asunto de la contemporaneidad del

arte contemporáneo. Ahondaré sobre la importancia de la obra abierta y el papel del espectador. Intentaré mostrar las dificultades que Rebenitsch describe sobre la participación del espectador y la importancia de la nueva concepción sobre la experiencia estética. Este es un punto crucial en el que se intenta mostrar la tensión que existe entre ficción y realidad. Asimismo, expondré la discusión de Rebenitsch con varios filósofos sobre el sustento teórico del *ready-made* y el arte conceptual. Por último, revisaré temas que la autora plantea sobre la institucionalidad del arte, la globalización y el decolonialismo.

¿Qué es lo 'contemporáneo' del arte contemporáneo?

La definición del arte contemporáneo como 'arte del presente' encierra la paradoja de eludir su temporalidad. Después de todo, cualquier arte del pasado fue alguna vez un arte del presente. Con esta crítica Juliane Rebenitsch inicia la problematización de una definición de arte contemporáneo.

Lo cierto es que en distintas partes del mundo casi todas las ciudades tienen un museo de arte contemporáneo y en muchas de ellas hay, más o menos, ciertas precisiones y límites que establecen criterios para albergar un tipo de obras. A Juliane Rebenitsch le interesa saber

El arte contemporáneo modifica varios elementos tradicionales de lo que entendemos por arte y traza fronteras artísticas, estéticas, políticas y culturales con el modernismo.

en qué consiste la contemporaneidad del arte contemporáneo. Se trata de buscar una respuesta que no explique la contemporaneidad como una “actualidad plana carente de toda profundidad histórica” —enfatisa Rebenitsch (2021: 11).

Hay que comenzar por preguntar en qué momento principia el arte contemporáneo y por qué ese momento de inicio sigue dando sentido al presente. Rebenitsch acude a algunos historiadores, teóricos y críticos del arte para situar temporalmente el inicio de lo contemporáneo. Nos dice que para el curador mexicano Cuauhtémoc Medina el arte contemporáneo inicia en 1945. El Tate Modern (Museo Nacional Británico de Arte Moderno) toma como referencia a las obras posteriores de 1965. Y 1989 es una fecha emblemática para hablar del arte contemporáneo. Las tres fechas tienen en común la generación de crisis respecto a las ideas modernas de ‘progreso’.

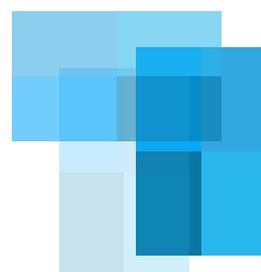
1945 encierra una catástrofe político-moral de la modernidad, pues, en palabras de Adorno —cita Rebenitsch (2021)— “después de Auschwitz, de la regresión ya consumada (...) no sólo toda teoría del progreso, sino toda afirmación de un sentido de la historia parece problemática” (p. 16). A partir de esa fecha las obras contrarrestaban el “falso optimismo del modelo idealista del progreso”. Se trata de una crítica a la convención de la belleza estética. Son los tiempos de la posguerra y el inicio de la Guerra Fría.

1965 compromete obras artísticas no compatibles con la estética modernista. Inicia un giro que se separa del sistema de las artes y de la unidad de la obra. Las obras ya no son

asociables a una única tradición del arte, ni se circunscriben a los medios artísticos tradicionales. Se desestabiliza el límite entre lo artístico y lo no artístico. Se rompe con los juicios de valor y los parámetros que permitían leer las obras, más o menos, de forma unívoca.

1989 remite evidentemente al “final” de la Guerra Fría, el comienzo de la globalización, la ampliación consumada —continúa Rebenitsch— de un capitalismo global y el neoliberal-desregulado, así como una atención especial hacia cuestiones del poscolonialismo.

Estas tres fechas no delimitan el fin de la historia, tampoco necesariamente podemos decir que el arte contemporáneo se origina en alguna de estas fechas en especial. En 2022 las secuelas de la Guerra Fría no han terminado y, dentro de la discontinuidad tecnológica, hay una continuidad temporal que nos permite saber, por lo pronto, que aún no concluye la contemporaneidad del arte contemporáneo. Se trata de una confrontación crítica con el proyecto de la modernidad y la idea de progreso. Si la estética, en tanto filosofía, se propone pensar el arte contemporáneo en cuanto tal, requiere, entonces, de otras categorías que develen o muestren este horizonte de contemporaneidad. Me parece que estas fechas y sus referencias históricas nos ayudarán a ese proceso de autocomprensión de nuestra subjetividad cuando se confronta con el arte contemporáneo. El espectador tiene toda la libertad de reclamar por los usos y abusos de lo contemporáneo, pero



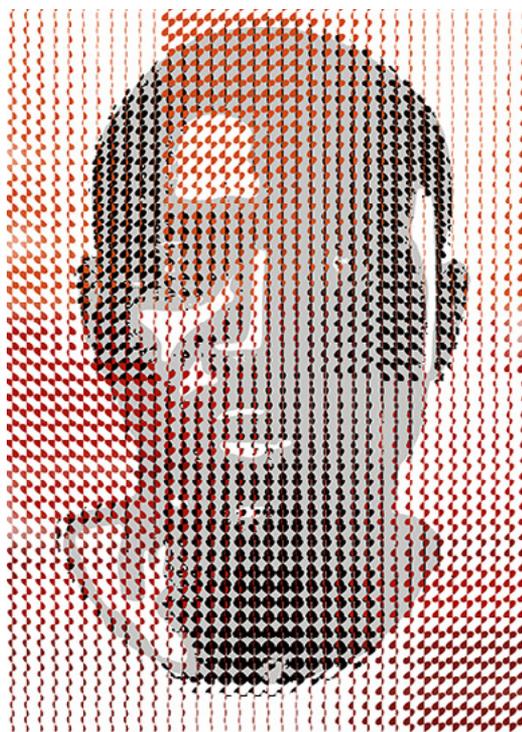
establecer una secuencia temporal e histórica nos permitirá comprender nuestras filias y fobias como espectadores.

Experiencia estética y desdiferenciación

Rebentisch comenzará su línea de tiempo desde los sesenta. Para ella el debate filosófico en Alemania se ha centrado en los conceptos de ‘desdiferenciación’ y ‘experiencia estética’. El concepto de desdiferenciación se concentra en las nuevas formas del arte a partir de los sesenta y se refiere exclusivamente al problema de la producción de la “obra” artística. La experiencia remite a los efectos de la obra desde el punto de vista de su recepción. Ahora bien, la relación entre ambos conceptos implica una nueva configuración entre la obra y su recepción; entre el sujeto y el objeto: “La teoría se desplaza conceptualmente de la obra a la experiencia, es decir, la especificidad de lo estético se configura ahora en una relación especial entre el sujeto que interpreta y un objeto que posee un significado esencialmente abierto” (p. 28) Esto implica, por supuesto, que hay un desplazamiento de la “obra” como una unidad de sentido y significado autorreferencial a una experiencia estética con múltiples significados. Las obras ya no son independientes de su interpretación. La unidad de sentido depende de la relación sujeto-objeto. El espectador se convierte en partícipe de la obra; pierde su lugar pasivo y contribuye a configurar un significado. Rebentisch acude a “La poética de la obra de arte abierta” de Umberto Eco y al ensayo de Rüdiger Bubner, quien es pionero del giro

teórico a la experiencia en la estética filosófica.

Con base en una descripción de obra abierta como objeto que requiere una interpretación, todas las obras conocidas son abiertas en tanto están sujetas a distintas interpretaciones; la hermenéutica da cuenta de ello. Sin embargo, el concepto de obra abierta aplica únicamente a aquellas obras, acciones o situaciones que requieren una intervención del intérprete. Rebentisch propone estos ejemplos de obra abierta. En la *Pieza para piano XI* de Karlheinz Stockhausen, el pianista escoge o selecciona cómo comenzar o cómo terminar una partitura que tiene las mismas frases musicales, pero en cada ejecución puede haber una obra distinta y esto depende del orden que proponga el pianista. Sin embargo, como bien postula Rebentisch, hay muchas similitudes entre una



interpretación y otra. En cambio, hay muchas más diferencias en la obra *Treatise* (escrita entre 1963 y 1967), del compositor británico Cornelius Cardew, que posibilita ensambles con diferentes instrumentos, aun cuando sea la misma secuencia. No se trata de una partitura convencional, sino de 193 páginas de líneas y varias figuras abstractas y geométricas. El título de la obra refiere al *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, que inspiró la creación de esta obra.

Para Eco, el intérprete es el factor significativo que da vida a la obra de arte. Se trata, reitera Rebenitsch, de una respuesta libre e inventiva por parte del público. De modo que no hay una correlación estricta entre la 'objetividad' de la obra y la 'subjetividad' del público. No hay necesariamente algo que entender, reproducir o replicar. El espectador es copartícipe. Así, por ejemplo, en las obras en movimiento no se requiere únicamente la actividad mental, sino la colaboración práctica del público. Ahondaré sobre el concepto de participación en la siguiente sección.

En cuanto a la experiencia estética, el arte contemporáneo nos confronta con una experiencia distinta a la que nos puede ofrecer el arte tradicional. Sin duda, es muy diferente la experiencia estética que puede ofrecer una sonata para piano de Franz Schubert que *Treatise* de Cardew, o bien *Intermezzo* de Manuel M. Ponce y *Jaula* de Mario Lavista.

La principal crítica de Bubner a la filosofía del siglo xx consiste, indica Rebenitsch (2021), en evadir el problema del fenómeno artístico en sí mismo. Las teorías de Heidegger, Gadamer o Lukács han interpretado la obra de arte

como “un privilegiado acceso a la ‘cuestión de la verdad’” (p. 43). Estas interpretaciones coinciden en situar al arte como respuesta a un problema filosófico; el problema de la verdad, pero no al problema de discernir lo artístico en cuanto tal. Esto se encuentra relacionado en la misma concep-

ción de la categoría de 'obra', puesto que una condición de que el arte sea el lugar de la verdad necesita destacar sobre otros objetos o formas de conocimiento. Quizás esto sea una herencia o una reminiscencia de la expresión 'conocimiento sensible' de Alexander Baumgarten. Bubner considera que la estética de la verdad falsea el arte en cuanto arte. Si tomamos seriamente esta reflexión, tendríamos que establecer un distanciamiento historiográfico y reconocer los 'particularismos' en estética. La pretensión de universalidad falsea las realidades empíricas cuando éstas dependen de contextos históricos muy precisos. Ni la estética de lo bello de la antigüedad clásica nos permite entender la estética contemporánea, ni la estética contemporánea requiere dar cuenta del pasado. Estas son condiciones del arte contemporáneo. No se trata de seguir una línea de progreso o desarrollo del *espíritu* al modo de la historiografía hegeliana. Por eso señala Rebenitsch (2021): “En adelante, en lugar de pretender hacer del arte el espejo de la filosofía, se debería permitir que el arte salga a



El intérprete es el factor significativo que da vida a la obra de arte.



la luz finalmente en sus cualidades genuinas, en su legalidad específica y, por tanto, como algo autónomo” (p. 47).

El modelo de Bubner apela a una nueva forma de comprender la ‘experiencia estética’. La cualidad estética del objeto ya no se determina únicamente por las propiedades dadas en el objeto y de forma transhistórica con independencia de la experiencia del sujeto, pues:

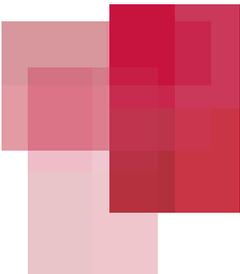
La obra se eleva por encima del estatus de objeto solo en y por medio de la experiencia que la enciende y la sostiene, y es solo por medio de esta experiencia como la obra se pone en obra y se libera en cuanto arte. (Rebentisch, 2021: 50).

El arte se mantiene abierto al pensamiento. La experiencia estética no se reduce al placer o al goce sensible, implica una nueva taxonomía del placer como goce en la reflexión. Esto se parece al libre juego de las facultades cognitivas, vía la imaginación, como en algún momento lo propuso Kant. Sin embargo, va más allá de Kant, puesto que el juicio estético no tiene la pretensión de universalidad, y no supone o postula un sujeto trascendental, sino sujetos concretos “diferenciadamente situados en términos históricos y culturales” (Rebentisch, 2021: 60). La experiencia estética tampoco es autorreferencial. Si se piensa como ubicada o condicionada cultural e históricamente, ya no

es posible hablar de un ‘placer’ en abstracto. La experiencia estética también es una construcción social y cultural. El interés por el arte va mucho más lejos que el simple deseo de autocomplacencia en el placer y goce desinteresado: “Bajo el lema de la ‘participación’ se plantea una discusión actual que, por medio de la experiencia del arte, pretende hacer valer un momento intersubjetivo, social, que ha de estar abierto a cuestiones éticas y políticas” (Rebentisch, 2021: 60).

Participación e intersubjetividad

Si una descripción del arte contemporáneo incluye el concepto de obra abierta, esto implica inmediatamente que la ‘obra’ carece de consistencia objetiva, unívoca y autorreferencial. El significado o sentido de la obra depende en mucho de la capacidad del espectador para interpretar la obra y reflexionar a partir de ella. Sin embargo, hay teorías del arte contemporáneo que destacan que el público no sólo interpreta la obra. Los espectadores interactúan entre sí, se establecen vínculos o relaciones, esa relación de intersubjetividad muchas veces es lo más importante de la instalación o el *performance*, y esta participación genera también un conflicto entre ficción y realidad. Muchas acciones y *performances* exponen situaciones reales. Lo que



Ni la estética de lo bello de la antigüedad clásica **nos permite entender** la estética contemporánea, ni la estética contemporánea requiere dar cuenta del pasado.

desestabiliza otro concepto de arte como “representación”, imitación y ficción.

El crítico Nicolas Bourriaud sostiene que una de las finalidades del arte consiste en producir comunidades concretas: propone una teoría relacional del arte. Para Rebentisch (2021) su modelo atenta contra la autonomía del arte porque plantea una agenda ético-política para formar comunidades para aprender a vivir en el mundo dado.

De este modo, el objeto artístico no sería tan valioso como la construcción de una comunidad de la experiencia estética intersubjetiva:

En este sentido, ya no se puede tratar tampoco de la forma de un objeto, sino de la configuración de una situación, ya no del espacio de la exposición, sino del tiempo de lo social, ya no de la reflexión individual y el juicio estético, sino de la participación colectiva y el encuentro abierto. (Rebentisch, 2021: 69).

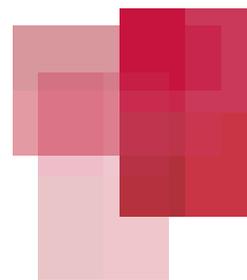
Si analizamos esta concepción sobre la ruptura con las formas o lenguajes del arte tradicional, entonces esta descripción parece corresponder más a diferentes instalaciones y *performances* que promueven en el espectador un posicionamiento personal sobre una problemática social y cultural, por eso Rebentisch (2020) apunto que:

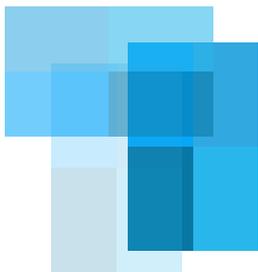
La situación concreta de la exposición ha de convertirse en una utopía que se realiza lúdicamente [...] en lugar de aislar a sus observadores unos de otros en una relación puntual e individual con un objeto, los observadores han de ser llevados a entrar en contacto entre sí y, de esta manera, a convertirse en actores sociales. (pp. 67-68).

Rebentisch (2021) considera que con la teoría relacional de Nicolas Bourriaud se pierde la relación entre la obra y el espectador. Si lo importante es establecer un vínculo entre los participantes, no es necesario un objeto estético o el objeto estético es un pretexto para establecer vínculos entre los espectadores, Bourriaud “pretendía reemplazar por la inmediatez del encuentro abierto, no de los individuos con la obra, sino de los individuos entre sí” (p. 79); sin duda esto puede ocurrir.

En “Evidencias” (2011) la artista feminista Lorena Wolffer invita a mujeres víctimas de la violencia de género a donar anónimamente objetos que han sido utilizados para hacerles daño. Durante los días 17 y 18 de junio de 2010 recibieron más de setenta objetos y se leyeron testimonios de las donantes (Wolffer, 2011: 147). Evidentemente no hay un objeto de contemplación estética tradicional o modernista, pero hasta cierto punto la participación de las mujeres contribuyó a formar no sólo la instalación, sino también al establecimiento de vínculos, lazos, formas de acompañamiento, que de otra forma no habrían ocurrido, por ello no creo que sea desdeñable la teoría de Bourriaud, especialmente si revisamos algunos ejemplos de lo que significa la participación del espectador en la obra.

Uno de los problemas que pueden plantearse a distintas acciones, *performances* e instalaciones es su cercanía con el activismo político. Por supuesto que la artista Lorena Wolffer construye de forma colaborativa una





instalación que trasciende el espacio del museo (en este caso el Museo Universitario Arte Contemporáneo [MUAC]) y ese es uno de los propósitos.

Evidencias cumple una función social, en tanto que es una forma de crítica, de protesta e incluso una etnografía de dispositivos de violencia contra las mujeres en el entorno de la Universidad. Su finalidad es eminentemente política. No pretende hacer de esos instrumentos un *ready-made* para referenciar a situaciones ajenas a la violencia de género. Esos instrumentos son *reales* y gracias a que son reales quedan al margen de cualquier pretensión de ficción. Pero alguien podría preguntar ¿Pueden esos objetos reales formar parte de una instalación? Por las características de la instalación de Wolffer, fueron las víctimas de violencia quienes participaron y donaron esos objetos con fines personales y políticos. Quien formula esa pregunta bien podría tener una duda más amplia que tiene que ver con la tensión entre escenarios ficticios y la realidad. Y es precisamente una de las características del arte contemporáneo establecer esa tensión. ¿La participación del espectador implica que la acción, la instalación o el performance pierda su calidad de ficción? ¿Es necesario que la obra pierda su ficción?

El problema de la participación del espectador u otros agentes radica en que no es muy clara la línea divisoria entre ficción y realidad:

Si la antigua separación entre el espacio del escenario y el de la audiencia iba de la mano con

la diferenciación entre los eventos escénicos ficticios y el espacio real de la audiencia, volver incierta aquella separación implica también desestabilizar esta diferenciación: todo lo que acontece aquí sucede siempre de manera real y no meramente ficticia –y, a pesar de ello, sigue siendo parte de un contexto de presentación. (Rebentisch, 2021: 81).

Esta tensión entre participación, realidad y ficción es una paradoja de algunas instalaciones y *performances*. En algunos de ellos se nos puede decir que estamos frente a una situación real, pero si resulta ser que no ocurre tal realidad, por ejemplo, que los participantes sean actores y estén fingiendo, entonces habrá un engaño que paradójicamente desacredita la instalación o el *performance*. Citaré un ejemplo más amplio de Rebentisch (2021) que hace patente la diferencia:

En el año 2000, por ejemplo, en el Kunst-Werke de Berlín, el artista español Santiago Sierra expuso en cajas de cartón [a] personas que, según los informes, permanecían en Alemania de manera ilegal. La posibilidad de ver estos trabajos no primeramente en términos morales y/o políticos, esto es, en relación con las condiciones de vida de los figurantes que aparecen en ellos, sino en última instancia como obras escenificadas –y, por lo tanto, ficticias en sentido amplio–, se ha de separar tan poco de ellos como su conexión con la realidad física y social de los actores. Esta circunstancia provocó malestar moral en el público de la obra de Sierra. El artista fue acusado de explotar a los actores en beneficio de un espectáculo mediático

cuyo aspecto supuestamente iluminador estaba de facto al mismo nivel que esa pornografía perversamente deleitosa que hoy se produce en masa para la televisión privada, en la cual la *reality* y la *liveness* de los miserables son fetichizadas poco más que como un valor de exhibición. (p. 83).

La obra de Santiago Sierra se llamaba *Trabajadores a los que no se les puede pagar un salario remunerado para sentarse en cajas de cartón*. El malestar del público se debe a que no se trata de una escenificación de emigrantes indocumentados, sino que se les pagó para “participar” en este montaje. Varias preguntas pueden surgir: ¿Hasta qué punto las críticas son válidas? ¿En qué momento hay abuso, explotación o exhibición? Por supuesto que se pone en juego el principio de dignidad humana kantiana, el cual sostiene que el ser humano debe servir como un fin en sí mismo y no sólo como un medio. Asimismo, se pone en juego la paradoja y la tensión entre ficción y realidad. Si fueran actores contratados y el público lo supiera: ¿La obra tendría el mismo efecto? ¿Qué pretende denunciar la obra con la participación de inmigrantes? ¿Qué debería causar indignación?

La realización del *performance* sucedió en el 2000. Alexander Koch explica los antecedentes estéticos y el posicionamiento político-artístico de Sierra. Para Koch, su propuesta estética retoma el minimalismo y el abstraccionismo ‘formales’ de finales de la década de los noventa¹, pero con una adecuación en función de su interés por las circunstancias sociales en las que las personas son estigmatizadas,

¹ Consultado el 6 de junio de 2022 de: <https://kow-berlin.com/texts/catfish-instead-of-buddha-michael-e-smiths-materialism-of-basic-needs-1>

segregadas, explotadas y carentes de libertad. Hay una crítica al orden político y económico de desigualdad social. En este marco general tiene lugar el montaje de su instalación. El *performance* consistió en alinear seis cajas de cartón dispuestas en fila. En el interior permanecían sentados seis inmigrantes que no podían ser vistos por el público. Permanecieron seis horas diarias durante seis semanas. El público sólo podía leer el texto “trabajadores que no pueden ser pagados y sin embargo son remunerados para permanecer tranquilamente dentro de estas cápsulas” (Koch, 7 de junio de 2022). No se les podía pagar porque eran solicitantes de asilo y las leyes en Alemania no les permitían recibir un salario, aunque recibieron una compensación informal por el tiempo dedicado al proyecto. Se menciona “trabajadores” porque ellos deseaban trabajar, pero no podían hacerlo por las leyes. Para Sierra era importante que recibieran una compensación salarial como parte del *performance*.

La polémica comenzó cuando se insinuaba que Sierra se estaba aprovechando cruelmente del desamparo de los inmigrantes al exhibirlos. Sin embargo, lo que hace notar Koch es que el *performance* reproduce un “estado de cosas objetivo”. Los espectadores se dan cuenta de que el confinamiento de los inmigrantes, que encierra sus cuerpos y constriñe sus acciones, ha sido invisibilizado y que como espectadores generalmente no tienen interés por ellos, por eso concluye Koch:

Probablemente, pocos de los que presenciaron la acción habían estado tan cerca física y quizás emocionalmente de un solicitante de asilo como en el

momento en que acercaron el oído a una de las cajas de cartón de la exposición para saber si realmente había alguien allí, y luego tal vez expresaron su profunda preocupación, o bien su indignación, de que así fuera. (Koch, 7 de junio de 2022).

La preocupación o la indignación bien podría ser, como ya se ha dicho, porque fueran utilizados por el artista como parte de su montaje, o bien por la analogía tan fuerte entre el confinamiento dentro de la caja y el confinamiento de un solicitante de asilo en Alemania. La tensión entre ficción y realidad radica en que el confinamiento dentro del museo es ‘ficticio’, voluntario y los participantes dieron su consentimiento. Sin embargo, el montaje es realista o literal porque depende del confinamiento ‘real’ de los inmigrantes, depende de la imposibilidad de moverse libremente, de no poder trabajar y recibir un salario. Rebenitsch (2021) concluye:

Las prácticas artísticas de la actualidad no suspenden lo estético en favor del espacio real de la acción política o moral, sino que más bien insisten en una comprensión antiformalista de lo estético: hacer una experiencia estética significa ahora experimentar la experiencia, es decir, reencontrarse bajo la modalidad de una distancia reflexiva con los mundos de experiencia conocidos en la vida cotidiana. (p. 87).

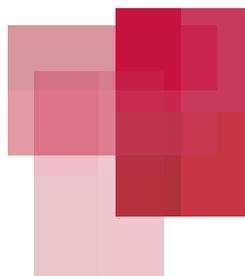
Así, gracias a la tensión ficción-realidad del *performance*, el espectador puede tomar una distancia reflexiva respecto a su

cotidianidad. Puede revisar su desinterés, indiferencia o desconocimiento de la situación en la que se encuentran los inmigrantes. La experiencia estética de verlos confinados en las cajas provoca una reflexión sobre su condición y sobre la condición de inmigrante. En la vida cotidiana no se habían enterado de esas condiciones de vida y el confinamiento ficticio los obliga a salir del trajín cotidiano y mirar dichas condiciones. Tener la experiencia de verlos los conduce a su reflexión. El *performance* no es una “repetición”, “imitación” o “representación” de la realidad.

El *ready-made* y el arte conceptual

El *ready-made* fue una invención de Marcel Duchamp con el propósito de plantear una crítica al arte de su tiempo. Especialmente consideraba que el arte no debería estar al servicio de la satisfacción de un gusto y con ello, a decir de Danto (2013), puso en tela de juicio la estética kantiana y la concepción misma de que el arte estaba constituido principalmente por “la maestría, la pericia y, sobre todo, con la visión del artista” (Danto, 2013: 41). Rebenitsch sustenta su análisis sobre el *ready-made* en la amplia exposición de Arthur Danto.

Danto comienza su análisis con la revisión crítica del concepto de arte como imitación, concepto heredado de Platón y que, a decir de Danto, tuvo vigencia hasta principios del siglo xx. Como bien se sabe, Platón destierra a los artistas de la República por considerar que existía una diferencia ontológica entre



realidad y apariencia. La realidad para Platón debe situarse en las formas o esencias de las cosas y no en su apariencia empírica. Según Platón, los artistas no imitaban la realidad, sino la apariencia de las cosas, por esa razón distorsionaban la verdadera realidad, la realidad de las esencias. Para comprender qué es el *ready-made* y qué es el arte conceptual se necesita hacer un giro de la imitación al concepto.

En el momento en que Duchamp usa un mingitorio y lo titula 'la fuente' romperá con la necesidad de representar objetos, ya no es una imitación de un mingitorio, pero tampoco 'es' un mingitorio real. Es un objeto que, a decir de Danto, 'encarna un significado'. Se trata de una metáfora. Esta teoría es perfectamente asimilable para la fenomenología o la filosofía del lenguaje. El sentido de las cosas no está en su materialidad, sino en el sentido que le damos. Poner en una sala de exposición un mingitorio implica cambiar su sentido como mingitorio. Los conceptos y el significado de las cosas dependen de su uso o del para qué sirven. El mingitorio no muestra la 'esencia' de la fuente, simplemente se trata de un objeto que pierde su sentido como mingitorio para, en palabras de Danto, señalar algo, tratar acerca de algo. Por eso Rebenitsch (2021) explica la diferencia de un objeto ordinario y un objeto que reviste el carácter de obra de arte:

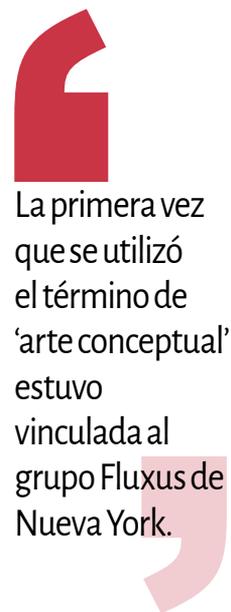
De ahí que Danto proponga una definición alternativa de la diferencia: según el autor, es propio de las obras de arte algo de lo que carecen las cosas ordinarias, a saber, su estructura metafórica, su referencialidad semántica a algo, su *aboutness*. (p. 139).

Sin embargo, para Danto la obra no es 'abierta' del todo porque implica la intención del artista y el contexto social desde el cual la obra cobra significado para el espectador, por eso, indica Rebenitsch (2021):

Para Danto, entender una obra de arte ahora ya no significa otra cosa que 'captar' la metáfora que ella

establece. Con lo cual, entender la obra de arte como metáfora supone no solo el reconocimiento del hecho de que la representación específica es insustituible—como en toda metáfora—en vista de lo representado por ella, sino también el discernimiento de que la comprensión de los significados que una metáfora genera siempre está relacionada con el marco histórico-cultural en el que surge su sentido específico. Entender una metáfora significa entender a su vez este marco. (p. 142).

Esta argumentación ayuda a explicar por qué la instalación *Evidencias*, de Lorena Wolffer, no debe ser vista sólo como una exposición de objetos cotidianos que fueron utilizados para ejercer violencia, sino además como una metáfora que refiere no al objeto mismo, sino a la violencia contra las mujeres. El objeto funciona como vehículo para reflexionar, pensar y experimentar emociones a partir del marco completo que le da sentido al objeto.



La primera vez que se utilizó el término de 'arte conceptual' estuvo vinculada al grupo Fluxus de Nueva York.

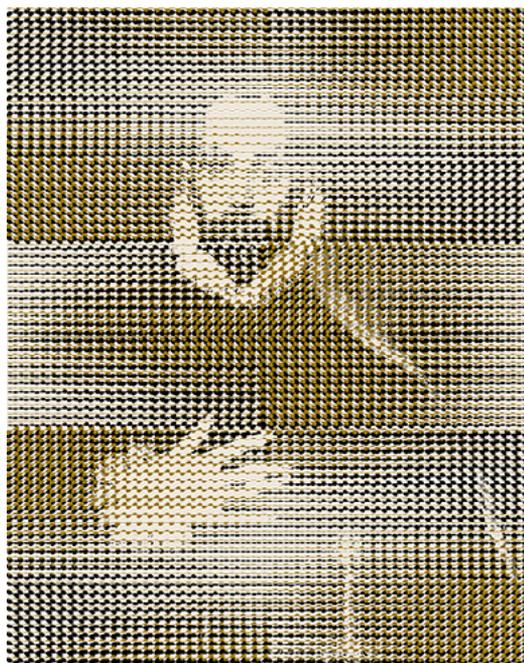
El análisis sobre el *ready-made* ayuda a explicar en qué consiste el arte conceptual. Su origen comienza a principios de la década de los sesenta. A decir de Paul Wood, la primera vez que se utilizó el término de 'arte conceptual' estuvo vinculada al grupo Fluxus de Nueva York. Se trataba de jóvenes artistas que rechazaban la estética modernista, la mercantilización del arte y al gusto estético de Clement Greenberg.

Me parece que Juliane Rebentisch inicia su exposición sobre el arte conceptual a partir de las obras del artista Joseph Kosuth porque es el primero en formular un programa o una agenda artística en la que explícitamente se separa de la visión modernista del arte de Clement Greenberg y pone en duda el uso de la imagen o la representación en el arte. Ésta debía ser sustituida por los conceptos. Se trata de un largo camino del arte conceptual bajo la consigna de cambiar el rumbo del arte al transmutarlo de la 'experiencia sensible' en 'pensamiento', por eso, Rebentisch (2021) sostiene que el arte conceptual sería la "prueba definitiva de que el soporte sensible es irrelevante como condición del arte" (p. 150). Kosuth ve el *ready-made* como el origen de esta transmutación y la liberación del arte como representación y de cualquier finalidad externa, es decir, el arte cumple el propósito de la autonomía estética y se independiza de la filosofía. Así, describe Rebentisch, "el arte toma en sus manos la pregunta filosófica por su esencia".

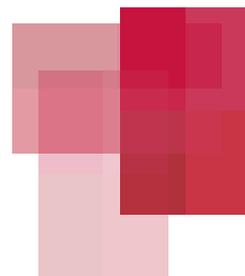
En su famoso escrito "El arte después de la filosofía" (1969), Kosuth explica que la separación entre la estética y el arte se debe a que la primera considera el arte desde un punto de vista formalista, sensible y vinculado a la

belleza y el gusto estético como asuntos centrales del arte. Para Kosuth sólo los objetos decorativos sostienen esa relación entre arte, belleza y gusto. Para Kosuth Greenberg es el crítico del gusto porque todos sus juicios son estéticos en el sentido de apoyarse en el gusto. El artista norteamericano promueve una actitud diferente del artista, ya no como ejecutante supeditado al formalismo, sino como alguien que puede cuestionar la naturaleza del arte y las fronteras y dicotomías de los lenguajes como pintura-escultura. Él es el primer artista en reconocer el valor del *ready-made* de Marcel Duchamp porque cambió la naturaleza del arte. De ahí concluye Kosuth: "Todo el arte (después de Duchamp) es conceptual (en su naturaleza) porque el arte existe sólo conceptualmente" (1969: 4).

Su argumentación es completamente lógica y como indica Martin Seel "En un gesto



La idea de arte y el arte son lo mismo” implica que no necesitamos “salir” del concepto de arte **para saber qué es arte** porque el arte es su concepto.



provocador, equipara el trabajo del artista con el pensamiento analítico” (2010: 187). Esto porque Kosuth (1969) argumenta que los juicios sobre el arte son analíticos o tautologías:

Repitiendo lo anterior, lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es el hecho de que se trata de una tautología; esto es, la ‘idea del arte’ (u ‘obra’) y el arte son lo mismo y pueden apreciarse como arte sin tener que salirse del contexto del arte para su verificación. (p. 8).

Aunque parezca una trivialidad, el argumento no es tan complejo. El arte conceptual, tal y como lo plantea Kosuth, implica renunciar a la “representación” de las cosas y quedarnos con su concepto. Por eso, decir “la idea de arte y el arte son lo mismo” implica que no necesitamos “salir” del concepto de arte para saber qué es arte porque el arte es su concepto, su idea.

El problema que no queda claro es la confusión entre sentido y referencia. Si el sentido es el concepto, entonces “una obra de arte particular” sólo es un referente del concepto, pero no es el concepto mismo, del mismo modo que una silla particular es el referente del concepto silla, pero no son lo mismo. Se entiende que la propuesta de Kosuth consiste en lograr ese giro de la apariencia sensible a la *idea*—del objeto real a su concepto y que el arte conceptual tendría por consigna mostrar el concepto y no

el objeto—pero el intento puede ser infructuoso. No existe una posibilidad de construir una representación o imagen que contenga todas las sillas reales y una silla real contiene características específicas que la distinguen de su concepto.

Es interesante preguntarse hasta qué punto Kosuth cumple con lo que promete en la exposición del *Arte como idea como idea*². La cual consistió en amplificar en gran formato definiciones de ciertos conceptos del diccionario. Se supone que estas amplificaciones no deben ser vistas como obras, explica Seel, sino como proposiciones que no representan nada, sólo se trata de proposiciones que expresan un concepto. No hay una forma artística y el contenido sólo es la definición o el concepto. Estas amplificaciones se pusieron sobre un fondo negro con letras blancas y los conceptos fueron “idea”, “abstracción”, “número”, “característica”, etcétera. Es muy importante leer la descripción de Seel sobre una de las definiciones conservadas y expuestas en el Museo Sprengel en Hannover. Se trata de la definición de “abstracción”. Sin embargo, ésta proviene de un diccionario inglés-alemán y la transcripción fonética genera por supuesto cierta confusión, como

² Varios museos y galerías conservan obras de esta exposición. Algunos ejemplos sobre esto se pueden encontrar en el Buffalo akg Art Museum (<https://www.albrightknox.org/artworks/20151427-titled-art-idea-idea-nothing-english>) y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (moma, por sus siglas en inglés) (<https://www.moma.org/collection/works/137438>)

La institucionalización del arte forma parte de una teoría estética en la que **se validan y legitiman ciertas expresiones** artísticas como arte.

indica Seel [Abßrak´schön], evidentemente la contracción [schön] no significa ‘bello’ en alemán, sino que sirve para representar el sonido /tion/, pero como señala Seel (2010: 189) el público podía leer ‘abstracto y bello’, o bien, abstracto igual o diferente de bello. Como apunta Seel, con esta experiencia en el Museo, irremediamente la interpretación del espectador remite a los elementos tradicionales del modernismo.

La crítica nos muestra algo mucho más que los argumentos de Kosuth y tal vez el problema del arte conceptual, o tal vez de la obra de Kosuth, fue que el espectador no puede prescindir de la representación y la imagen sensible. De este modo, Rebentisch (2021) concluye:

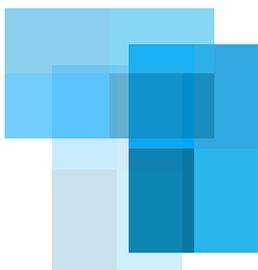
A diferencia de su teoría, la obra artística de Kosuth, que oscila de manera intermedial entre imagen y texto, muestra que el arte nunca puede coincidir con un concepto general del arte sin que a su vez deje de ser arte. Por lo tanto, esta obra no señala ningún punto final en la historia del arte. (p. 156).

También hubo propuesta conceptualista en México. Carlos-Blas Galindo dice que en nuestro país discurrir y cuestionar el ‘arte’ era un tema recurrente de los artistas conceptuales. Entre varios artistas mexicanos, se

reconocen como conceptuales a Felipe Ehrenberg, Alberto Gutiérrez Chong, Melquíades Herrera, Víctor Lerma, Mónica Mayer, Adolfo Patiño, Eloy Tarcisio, Rubén Valencia o Pola Weiss. Para Galindo (2000), el arte conceptual es un meta-arte en tanto que se problematiza el arte, así como su institucionalización y mercantilización:

Constituyen una arena en la que son replanteadas incesantemente las concepciones de lo artístico. Los conceptos del arte. Las ideas respecto al arte. Los artistas conceptuales pueden abordar, desde luego, otros asuntos además de los meramente artísticos. Y es frecuente que los de índole política les interesen. (p. 6)

También se pensaba que el arte conceptual dejaría de tener sentido después de la década de los setenta. Sin embargo, al igual que en otras latitudes, el conceptualismo creció en la década de los noventa hasta alcanzar un segundo período que Galindo llama posconceptualistas, que alberga a artistas como Laura Anderson, Gabriel Orozco y Paula Santiago. Por último, Carlos-Blas Galindo comenta que uno de los críticos de arte que analizó, discutió y promovió el conceptualismo y el no-objetualismo en México fue Juan Acha. El término no-objetualismo comparte algunos postulados que planteaba Joseph Kosuth.



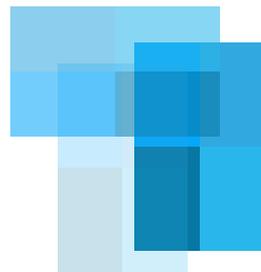
Institucionalidad del arte, globalización y decolonialismo

La institucionalización del arte forma parte de una teoría estética en la que se validan y legitiman ciertas expresiones artísticas como arte. Para algunos autores, algo llega a ser considerado 'arte' si diversas instituciones así lo reconocen, y quizás el argumento es correcto cuando pensamos en la teoría de J. L. Austin sobre cómo hacer cosas con palabras. En su teoría, el filósofo plantea que una promesa no es un enunciado veritativo-funcional, sino un enunciado 'performativo', prometer nos compele a cumplir aquello que prometemos, si realmente estamos haciendo una promesa. No obstante, para que el lenguaje sea realmente performativo se requieren ciertas condiciones, entre otras, que sea la circunstancia adecuada y que las personas designadas para ello cumplan con los requisitos necesarios (Austin, 2008).

Marcel Duchamp no pudo, por sí mismo, hacer que el mingitorio fuera una obra de arte, ni lo pretendía. Sin embargo, el circuito de historiadores de arte, teóricos, críticos, filósofos, curadores, galeristas, compradores, coleccionistas y estetas, o instituciones (como los museos y los ministerios de cultura), coincidieron en que se trataba de una obra de arte. Por supuesto que es un poder institucional porque cada uno de estos personajes debe cumplir con los requisitos institucionales para validar la obra, entre muchos otros, los estudios profesionales, la trayectoria en crítica o investigación, las aportaciones que han de garantizar ciertos niveles de especialización

y conocimiento. Los criterios no son arbitrarios, puesto que tienen una justificación. Esto no impide que haya casos en los que el marketing y el interés económico no intervengan. Algunas casas de subasta y coleccionistas verán en el arte contemporáneo la oportunidad de inversión e incremento del capital, y son precisamente éste y otros excesos los que validan la crítica a la institucionalización del arte. A decir de Rebentisch, los usos y abusos de la institucionalidad del arte se acrecientan en la globalización y gracias a ella se corre el "riesgo de negar las diferencias culturales, regionales y locales de la expresión artística y porque ésta sigue la lógica de la valorización del capital" (2021: 195).

Así, la principal crítica a la institucionalización de la globalización radica en que depende mucho de los centros culturales estadounidenses y europeos que sustentan sus criterios en la supuesta universalidad de la cultura occidental. Esto tiene repercusiones negativas no sólo porque se pretende cierta universalización del gusto estético, sino porque se desconoce el arte periférico, sus problemáticas e intereses estéticos y culturales propios. Asimismo, perfilar el centralismo de las producciones europeas y estadounidense como canon de la cultura y el arte implica otra forma de construir un colonialismo cultural. Como se planteó en la sección sobre el arte conceptual, en México y en América Latina no se desarrolló como una réplica o imitación de lo que se estaba produciendo en Estados Unidos o en Europa, tuvo un



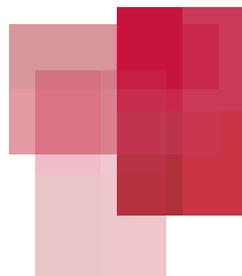
engranaje propio tanto en la producción artística como en su institucionalidad. Directores de museos estatales y críticos de arte incentivaron el arte no-objetual –para decirlo en los términos de Juan Acha– como una búsqueda estética y de crítica cultural y política original; se problematizaron situaciones sociales de interés público y político propios.

A decir de Rebenitsch, a partir de la exposición parisina *Magiciens de la terre* (realizada en el Centro Pompidou y la Grande Halle de la Villette, en 1989) se problematizaron los conceptos de ‘arte del mundo’ y ‘arte moderno’ para dar lugar al concepto de ‘arte global’. En esta exposición participaron cien artistas que eran considerados no occidentalizados para reconocer (desde el centro) su valor estético y cultural. Esto, por supuesto, implica que artistas de las llamadas culturas periféricas, actualmente, formen parte tanto del ‘arte global’ como de la globalización en términos de mercantilización. Por supuesto, señala Rebenitsch, es criticable la fecha de 1989 porque no representa un parteaguas sobre el reconocimiento de la ignorancia de Occidente “con respecto a los movimientos anticoloniales y sus luchas por un concepto distinto de modernidad, que ciertamente habían comenzado mucho antes” (p. 197), pero si representa el inicio de un flujo mucho mayor y más amplio de integración del arte periférico en las salas de exposición y museos occidentales. No obstante, es muy importante diferenciar ‘arte global’ y ‘arte globalizado’, en el primer caso se integra, conoce y difunde el arte que no pertenece al centro; mientras que en el segundo se hace referencia no sólo a la expansión global y hegemónica de

la cultura occidental, sino también a la integración hegemónica del “resto” del mundo dentro del centro occidental:

[...] la apertura del mundo del arte occidental no debería ser reducida a un efecto de la globalización, pues el término designa principalmente un proceso que de ningún modo fomenta una apertura de Occidente al mundo, sino, por el contrario, una concentración hegemónica del mundo en Occidente –este mismo reducido al principio básico del capitalismo–. (Rebenitsch, 2021: 199).

Ahora bien, más allá del fenómeno de la globalización y el ‘arte global’, una forma en como persisten movimientos y grupos artísticos decoloniales depende en gran parte de la producción de obras que recogen problemáticas nacionales y regionales. Como se ha planteado, hay una influencia del arte que se elabora en los centros culturales occidentales, pero esto no implica que tal influencia sea una réplica por parte de las expresiones artísticas periféricas. Esto porque en cada región hay diferencias en la forma en cómo se institucionaliza el arte y tales diferencias tienen un arraigo cultural e histórico tanto regionales como nacionales. Aunado a esto, también las producciones estéticas del centro establecen vínculos para revisar su propia historia. Esto significa que el arte contemporáneo no puede ser visto como una novedad carente de temporalidad (Rebenitsch, 2021: 211-218). Esto último, en el sentido de la temporalidad como



Perfilar el centralismo de las producciones europeas y estadounidense como canon de la cultura y el arte implica otra forma de construir un **colonialismo cultural**.

la estrecha relación entre pasado-presente, presente-futuro.

Así, como se puede apreciar, las teorías sobre el arte contemporáneo exploran las diferencias conceptuales, culturales y políticas de lo contemporáneo frente a la modernidad. Los lenguajes artísticos de la modernidad siguen siendo vigentes y, tal vez, el arte no-objeto, el arte acción, el *performance* y las instalaciones sean cada vez más identificables como otros lenguajes que amplían el concepto de arte del modernismo, pero que no lo suprimen del todo.

Referencias

- Acha, J. (2017). "Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina". Conferencia impartida en 1981 en el marco de la Primera Conferencia Latino Americana de arte no-objetual. Medellín. Museo de Arte Moderno de Nueva York. Consultado en junio de 2022. Recuperado de: <https://post.moma.org/juan-acha-teoria-y-practica-no-objetualistas-en-america-latina-non-objectualist-theory-and-practice-in-latin-america/>
- Austin, J. L. (2008). *Cómo hacer cosas con palabras* (G. R. Carrió y E. A. Rabossi, trad.). Barcelona: Paidós.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional* (C. Becyro y S. Delgado, trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Danto, A. (2013). *¿Qué es arte?* (I. García Ureta, trad.). Barcelona: Paidós.
- Galindo, C. B. (2000). Artes conceptuales y pos-conceptuales. *Tierra Adentro*, 102.
- Greenberg, C. (1979). *Arte y cultura: ensayos críticos* (J. G. Beramendi, trad.). Barcelona: Editorial cc.
- Koch, A. (7 de junio de 2022). "Abstraction in Self-Defense. Santiago Sierra's cruel Solidarity". Recuperado de: <https://kow-berlin.com/texts/catfish-instead-of-buddha-michael-e-smiths-materialism-of-basic-needs-1>
- Kosuth, J. (1969). El arte después de la filosofía.
- Rebentisch, J. (2021). *Teorías del arte contemporáneo* (M. Gonnet, trad.). Valencia: Universidad de Valencia.
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer* (S. Pereira Restrepo, trad.). Buenos Aires: Katz editores.
- Wood, P. (2002). *Movements in Modern Art: Conceptual Art*. Londres: Tate Museum.
- Wolffer, L. (2011). "Evidencias". En J. M. González Casanova (cur.), *Jardín de Academus, Laboratorios de arte y educación*. México: MUAC/UNAM.