

Comunidad Offline

Arte, diseño y espacio público

Nº 1 | 2016

Artículos, 101-118

ISSN 2469-2018

comunidadoffline.com.ar

Recepción del artículo: agosto de 2015

Aprobación: diciembre de 2015

Publicación: abril de 2016

Ideas para la definición de un “arte” avanzado

Some Ideas for a Definition of Advanced Art Notion

JUAN GUGGER

Universidad Nacional de Córdoba

juangugger@icloud.com

RESUMEN

Por medio de una estructura ideal de oposiciones binarias, separaremos aquellos niveles en las obras de arte que —podría pretenderse— han dado continuidad de manera creativa a las voluntades utópicas y cognitivas de la vanguardia. Es decir, el compromiso en la interpretación crítica de la realidad, orientado hacia una racionalidad pública y libre, y la disminución de la violencia en las estructuras ideológicas. Distinguiremos estos niveles de aquellos otros que están orientados a su adecuación a la industria cultural y a la afirmación de un status quo —en el que las relaciones de dominio se sostienen asimétricas y la comunidad ideal de la comunicación desaparece del horizonte humano.

Pretenderemos que estos pares son nítidamente opuestos en la práctica, solamente para ponernos de acuerdo respecto de cómo se podría definir un arte avanzado y auténtico, distinguiéndolo de aquel que fuera ligero o falso

Palabras clave

ARTE AVANZADO; ARTE AUTÉNTICO; VANGUARDIA;
ARTE CONTEMPORÁNEO; NOMINALISMO ESTÉTICO

ABSTRACT

Through an ideal structure of binary oppositions, we will separate those levels in works of art that —we can pretend— have given continuity to the utopian and cognitive intentions of the avant-garde. That is, the compromise in the critical interpretation of reality, oriented towards a free and public rationality, and the reduction of violence in the ideological structures. We will distinguish these levels from those that are orientated to its adaptation to the culture industry and the affirmation of a status quo —in which asymmetrical relations of domination are sustained and the “ideal speech community” disappears from the human horizon.

We will pretend that these pairs would be clearly opposed in reality, only in order to agree on how we could define an advanced and authentic art, distinguishing it from that which could be light or false.

Key words

ADVANCED ART; AUTHENTIC ART; AVANT GARDE;
CONTEMPORARY ART; AESTHETIC NOMINALISM

Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016

Artículos, 101-118
ISSN 2469-2018
comunidadoffline.com.ar

Recepción del artículo
agosto de 2015
Aprobación
diciembre de 2015
Publicación
abril de 2016

“Los que están dormidos son compañeros de trabajo de aquello que en el mundo se produce.”

Heráclito, Fragmentos

Tal como reza la famosa cita adorniana, ya no parece que sea obvio nada que tenga que ver con el arte. Esta falta de obviedad ha movilizadado al campo —a sus agentes y discursos, por comodidad y eficacia en términos de economía política— hacia una delimitación de lo artístico que si bien aún separa tenazmente al arte de lo que no lo es, abraza un parque de obras diversas, en el que todo parece valer en igual medida, es decir, dentro del cual aparentemente ningún arte podría arrogarse el mérito de ser más avanzado que otro (Bürger). Esta circunstancia actual del arte —ahora sí, obvia, evidente— impulsa el proyecto que comienza a materializarse en este paper: el de proponer y comentar algunos argumentos que nos permitan detectar, discriminar, y separar momentos del arte y la crítica actuales que bien podríamos considerar como más adelantados y/o auténticos que otros.

Pronto se patentizará que este texto aborda aspectos del fenómeno y desarrolla algunas hipótesis de manera materialista. Esto es porque pensamos que una segmentación eficaz y bien articulada del *continuum* de la naturaleza —algo bien pensado, en nuestro caso sobre la porción de mundo en la que entra el arte— habilita la expectativa de que otros sujetos puedan pensarlo del mismo modo, o incluso de que fueran capaces de llegar a las mismas ideas haciendo uso de su propia razón. Pensamos que este es el procedimiento más adecuado para construir ideas cuyo horizonte sea una “verdad” acordada, es decir, la mejor forma de articular una propuesta

cognitiva orientada al consenso intersubjetivo. Imaginamos, además, que es en el conocimiento —y la libertad que promete— en dónde podemos encontrar uno de los pocos potenciales in-políticos efectivos que nítidamente detenta la breve historia del arte: la desmitificación de sí, el señalamiento de aspectos concretos de lo colectivamente desconocido, y los diversos movimientos sistémicos que confluyen en el dominio de unos hombres por otros hombres. ¿Cuál es la libertad que proveería el conocimiento? Aquella que nos permita despojarnos de la opresión de las fuerzas de la naturaleza (humana y no-humana) aún no comprendida, incluso cuando esa naturaleza fuera trans-humana, como la del poder que circula en las sociedades a través de la de las tradiciones y costumbres. Es decir: pensamos que aquel que se aproxima al arte movilizadado por la creencia en la pura realidad de su valor y verdad, dando por buenas sus producciones per sé, deja circular a través suyo un poder enigmático por razones que ignora. Quien se aproxima al arte críticamente, en cambio, es más libre de discernir, decidir y operar.

Algunos grupos que se muestran interesados en pensar las posibilidades intelectuales del arte, cultivan o difunden la opaca sospecha de que justamente esta pretensión de objetividad, el intento de desobjetivar desde la teoría rechazando o desatendiendo a las filosofías del sujeto, es parte de la realización macabra de aquello a lo que este impulso dice querer sobreponerse. Dicho de otra manera, que “lo malo” —lo indeseable en tanto que fin— del mundo administrado se concreta justo allí donde los teóricos se vuelven materialistas: la cosificación del mundo prosperaría mediante esa tendencia racionalizadora, tan afín a la técnica (los medios) del capitalismo avanzado. Se dice que el peligro sería el de —mientras se desea desmenuzar los mitos que afirman un statu quo cultural— estar participando de un modus operandi que conduce al éxito de un sistema autorregulado cruento, y a la parálisis de toda acción capaz de transformar el estado actual del *mundo administrado*.

Así, pensar en un arte más avanzado rechina en las mentes de los más dogmáticos e inerciales conservadores del todo vale. Chirría además la incorrección política que supone señalar lo adelantado —sugiriendo que existen aspectos estancos de la producción. Pensar en un *arte avanzado* es quizá inútil, e incluso inadecuado, en función a las formas de dominio político instaladas en nuestra esfera —en la actualidad de la producción y circulación de los signos-mercancía en torno a las artes visuales. El concepto de arte avanzado se parapeta ante un aparato de circulación de bienes simbólicos al cual el *everything goes* le viene al pelo.

Pensamos que volver a centrarse en el sujeto hoy —cuando esas ideas se encuentran ya demasiado deformadas y cosificadas por su mercadeo en la industria de la cultura— probablemente carezca de cualquier potencia emancipadora. En cambio, suscribiendo uno al impulso “materialista”, y aún participando fuertemente de lógicas reificantes de la sociedad tardocapitalista, dejaría abierta la posibilidad de que alguien en el futuro, inclusive movilizado del mismo modo, desentrañara retrospectivamente los mecanismos mediante los cuales se mutila nuestro pensamiento, de modos que fueran aprehensibles mediante el entendimiento. Allí habría algún potencial de liberación —de las falsas creencias, de los pensamientos obligados.

Este paper pretende ser un aporte cognitivo al estado actual de las artes visuales. Pensamos (aún) que la crítica honesta es capaz de articular conocimientos nuevos en el movimiento de interpretar fragmentos de lo existente dentro de la esfera de la producción de las bellas artes.

Podríamos hacer justicia a la existencia del “arte” del pasado afirmando que alguna vez fue una herramienta de conocimiento: en la antigua Grecia fue la más eficiente (convigente) explicación del mundo: los dioses eran un producto artístico y la humanidad hallaba en ellos una coherencia

universal. Luego fue vehículo de la verdad del catolicismo, la religión “auténtica” de la edad media. De la modernidad a esta parte se tornó objeto de estudio, conocimiento científico de sí mismo ¿En que medida el arte puede aportar conocimiento hoy, si abandona el impulso metasemiótico (e incluso científico) que activaron la vanguardia, la neovanguardia y la teoría crítica? ¿Cómo puede el arte ayudar a conocer(nos) si no es mediante la tarea de la crítica auténtica? En la actualidad, muchos artistas con alguna voluntad de promover la reflexión o analizar las lógicas sociales, históricas, materiales o fenomenológicas del campo artístico, moderan su honestidad más cruda, o la expresión no-artística, sin musa, para autoconservarse en un ámbito de consumo fuertemente esquematizado, irreflexivo y hostil a la crítica de la ideología —preformado por el comercio y la demanda de los negocios.

Cabe transparentar la naturaleza de las tesis que presentaremos. Pensamos que es muy difícil —sino imposible— embarcarse en la tarea de hacer crítica hoy, desconociendo aquel momento crucial en la comprensión de la producción de formaciones simbólicas: los pensadores de la Escuela de Frankfurt y sus continuadores. Creemos que para hacer crítica de la institución arte hoy, es crucial asumir la importancia de algunos conceptos clave de la tradición crítica frankfurtiana.

En este impulso de pasión hermenéutica por llegar a un trasfondo material, es dónde nos encabalgaremos, ahora para desarrollar un esquema comparativo entre lo que podría ser un obrar “auténtico” y otro “ligero”. Reutilizaremos algunas ideas adornianas y de sus colegas de la Escuela de Frankfurt, pero además algunas contribuciones de los más eficientes herederos de la Teoría Crítica, tales como Hal Foster, Tomás Maldonado, José Luis Brea, Benjamin Buchloh, entre otros.

Podemos figurarnos la *Teoría estética* como un mapa abstracto de nociones que hacen constelación alrededor del concepto de arte definiendo su silueta, así como las partículas de ferrite ofrecen una imagen del campo magnético de un imán. Estas nociones se conectan de manera compleja y difusa, su proyecto de lectura no es ordenado. Lo abordamos de manera necesariamente fragmentaria.

En este texto quebrantaremos doblemente la constelación y el proyecto adornianos, primero para aislar solo dos de estos conceptos y luego para re-articularlos de modos que nos sean útiles para construir nuestra idea sobre los (imbricados) diferenciales que existen entre autenticidad y falsía en las obras de arte. Estos dos conceptos *fundamentales son los de Apariencia y Expresión*.

Al concepto de Apariencia lo vincularemos con la mancha de mentira que tiñe a todo el arte: éste consiste en una ficción. A pesar de que los objetos de arte son fragmentos (múltiples) del mundo meramente existente, aparecen separados de la praxis cotidiana como unidades estéticas, tercamente diferenciados, valorados y dotados de un significado intercambiable. A muy grosso modo esto es lo que Adorno llama *Apariencia estética*. Este momento indispensable de las obras —falsedad e ilusión— aparece fingiendo que es posible en el mundo algo que no lo es. Es una falsa promesa de *bonheur*.

En Teoría estética este concepto aparece íntimamente conectado con otra noción de la estética tradicional que Adorno desarrolla de manera novedosa: la *Forma*. La podemos entender como la coherencia o unidad que las obras pretenden, la mediación necesaria para que una obra se separe del resto de la experiencia no-artística.

Lo meramente existente es la cosa en sí, el *continuum* aún no fijado mediante una ley que le dé coherencia artística. Esto participa del otro polo que nos interesa: el de la *Expresión*. Es muy importante distinguir el significado de este término tal como lo entendemos aquí, de aquel que se acostumbra a utilizar en el lenguaje más coloquial de las bellas artes. Nuestra noción de expresión no es la manifestación consciente de la subjetividad o de las emociones. Es —en cambio— una suerte de expresión objetiva, sintomática, una expresión de lo real, vinculada a cosas y situaciones no-artísticas. Es decir, la “expresión” de procesos sociales e históricos que aparecen sedimentados en la obra de manera objetiva, vehiculizados mediante el sujeto, pero no son la expresión del sujeto sino de cosas transubjetivas.

En nuestro ámbito —el de las artes visuales— podemos entender esta expresión en términos de disolución de la unidad estética, de desintegración —calculada o no— de las coherencias que las definen como arte. Adorno ofrece una cita que es modélica para pensar el concepto de expresión:

El arte es expresivo donde desde él habla, mediado subjetivamente, algo objetivo. La expresión es el rostro lamentoso de las obras. Si la expresión fuera la simple duplicación de lo sentido subjetivamente, no sería nada. Bien lo sabe la burla de los artistas sobre un producto que hay que sentir, no que inventar. Más que esos sentimientos, su modelo es la expresión de cosas y situaciones extraartísticas. En ella ya han sedimentado y hablan los procesos y las funciones históricas. (Adorno, 1970)

Es posible relacionar el concepto de expresión con otra noción que aparece intermitentemente en *Teoría Estética*. La disonancia, una especie de falla o ruido en la apariencia de las obras. La expresión artística no está necesariamente asociada a la disonancia, pues en la construcción exitosa se puede

leer la obra como índice de sus situaciones colindantes. Una obra contemporánea construida en armonía con algunos rituales de consumo, puede servir al análisis de los regímenes de identificación que se encuentran previstos en su arquitectura textual, sus previsiones sociológicas y su encadenamiento histórico. Tal vez hubiera sido aceptable asociar la expresión a la construcción, pero pensamos que la disonancia es la que mejor posibilita la lectura crítica, y es útil para —por fricción y diferencia con las obras menos disonantes— detectar los mecanismos de la construcción —y por lo tanto los procesos y funciones históricas que han sedimentado en ellas.

Podemos entender el momento expresivo de las obras de arte, como aquel en que la obra u otro funtivo del fenómeno artístico se vuelve permeable a lo real, dejándolo penetrar en la ilusión irradiada por la obra o su contexto de enunciación. Esto es: arruinar momentáneamente algún nivel de la experiencia de unidad estética.

Cabe pensar que la obra de arte auténtica (que constitutivamente es una contradicción en sus términos) lo es por ser apariencia y a la vez expresión. Por parecer ser algo más de lo que es —lo que tenemos en frente—, y al mismo tiempo seguir fiel a una pulsión antiestética o al afán de realidad y verdad. Si el arte fuera pura apariencia, cabría pensar que sería mera mercancía corriente, y si fuera pura expresión disonante, sería realidad no-artística —no sociabilizable en tanto arte, no instituable— es decir, se saldría de los márgenes del arte. Que el arte sea apariencia y expresión significa que el arte muestra algo y a la vez oculta, que es falsedad y verdad, que es integración ideológica y autodesintegración crítica en potencia.

Estos dos conceptos estarían primaria o teóricamente en antítesis. Sin embargo —como veremos más adelante— las obras de arte también absorben la expresión al reino de la apariencia, y estas dos naturalezas no aparecen efectivamente como polos, sino siempre mezclados.

El nominalismo estético condujo a la crisis de la apariencia, porque el arte quiere ser enfáticamente esencial. La susceptibilidad hacia la apariencia tiene su sede en la cosa [la obra de arte como índice, dónde es más expresiva] Hoy, cada momento de la apariencia estética trae consigo la incoherencia estética, contradicciones entre *lo que la obra de arte parece y lo que la obra de arte es*. (Adorno, 1970)

Las obras o los aspectos de las obras que arbitran una articulación poderosa de lo expresivo en su constitución, otorgándole terreno por sobre la apariencia, producen una crisis de la falsía artística. Esta crisis de la apariencia se relaciona íntimamente con el momento de verdad de las obras de arte. Cada vez que una nueva capa de apariencia estética es puesta en crisis, el evento se transforma en material valioso para el teórico crítico, que desea actualizar o inaugurar articulaciones cognitivas sobre lo que el arte va siendo. Adorno identifica esta tendencia en algunas manifestaciones artísticas durante la modernidad. Se refiere a este impulso como nominalismo estético, es decir, la propensión de cierto arte a ir en contra de todo a priori artístico, de todo lo que tradicionalmente se tomaba por universal en el arte.

0.2 SOBRE EL MOMENTO DE VERDAD DEL ARTE

“El vuelo del ave demuestra que la lógica del vuelo existe. Pero el vuelo es un enigma, y como todo enigma, cuando uno lo observa desde una proximidad suficiente, desaparece.”

Leonardo DaVinci, *Códex sobre el vuelo de los pájaros*

Muchísimas veces hemos leído u oído mencionar el momento de verdad en la teoría y la literatura especializadas en ar-

te, sin embargo poco se dice acerca de la participación de dicha verdad en la práctica, cuales han sido o podrían ser sus significados (lingüísticos, históricos y sociales) provisorios, sus conexiones cognitivas reales. En cambio se conserva el término en medio de una bruma de enigmaticidad. Sin embargo es posible abordar el asunto del momento de verdad —y la resolución provisional del enigma adorniano en las obras de arte— y el de la tarea del teórico crítico (que es quien lo actualiza), con el ejemplo más paradigmático y trillado que ha dado el arte nominalista: otra vez el famoso *readymade* duchampiano.

La maniobra duchampiana en principio puede describirse sencillamente y se puede resumir en pocas palabras: tomar un trozo de realidad no estética, algo preformado, y postularlo como candidato a obra de arte. Es decir, posicionar el objeto en los canales de circulación del arte. Esta maniobra experimentó (en una primera instancia) resistencia por parte de la institución, pero más tarde fue puesta a circular con tal éxito que su ímpetu trastocó las raíces mismas de lo que la humanidad creía que el arte era.

El alto nivel de inorganicidad de esa maniobra en su contexto temporal y espacial de enunciación pareció arrinconarla al borde de la desaparición histórica, pero otros componentes le devolvieron el orden (la organicidad, la forma) que la obra precisó para ingresar al campo.¹

Esta obra ya institucionalizada, posibilitó que los filósofos y teóricos críticos pudieran actualizar momentos de verdad acerca de la artisticidad en su situación histórica y sociológica.

¹ Algunas de estas mediaciones podrían estar vinculadas a la continuidad de la carrera artística de Duchamp, la aparición de renovados fetiches artísticos que lo posicionaron como precursor, el potencial de producción de literatura especializada y de otros signos-mercancía en torno a la maniobra, la reproducción de sus imágenes, etcétera.

Fue necesaria la existencia histórica de obras como esta para afirmar el carácter convencional del arte y desarrollar categorías y problemas de estudio novedosos.

La conciencia de convencionalidad dio lugar a una serie de obras y estéticas posteriores, que complejizarían la problemática artística y la labor crítica, que asumió la tarea de analizar en qué iban consistiendo esas convenciones y regímenes de identificación y cuáles eran sus funciones y límites en diversos contextos, y obligó a los artistas a asumir nuevas estrategias poéticas que fueron desde el compromiso político extraartístico hasta el cinismo nihilista, pasando por el arte de fuertes ambiciones analíticas.

Actualmente —frente a Duchamp y muchos más, antes y después— contamos con herramientas para interpretar por nuestros propios medios los elementos necesarios para que un objeto alcance el estatuto de obra de arte, y lo experimentamos de una manera mucho más desencantada que en el pasado. Es decir, podemos hacer conscientes las condiciones —transitorias, en constante movimiento— necesarias para la transmutación capaz de transformar cualquier material no-artístico —como estas mismas líneas de texto corriente o unos grumos de pintura distribuidos sobre una superficie arquitectónica— en una obra de arte.

La puesta en evidencia del carácter convencional e institucional que realiza el gesto duchampiano (auténtico) está ligado a su posterior absorción (falsa): la inauguración de un nuevo taxón —el *readymade*— ya instalado en la taxonomía de obras de arte jerárquicas de la actualidad. Hoy sabemos que para “lograr” una obra de arte hay que gestionar algunos trámites que la inserten en circuitos, en canales de circulación que gozan de credibilidad pública. Esto es, por supuesto, bien diferente a lo que se pensaba de las obras de arte en los estadios históricos previos a las vanguardias. Este proceso puede ser iluminado incluso en el análisis de

los propios comportamientos y decisiones —internalizadas y a veces inconscientes— desde que los artistas comenzamos a hacer obras en la escuela de artes. Cuando realizamos un objeto (material o inmaterial, perdurable o efímero) y además deseamos que sea una obra de arte, lo primero que solemos hacer es intentar convencer a nuestros colegas estudiantes de que aquello que hemos hecho merece tal candidatura: ya sea desde su propia construcción material —esto es, que en algunas de sus dimensiones físicas o procesuales luzca similar a otras ya más o menos consagradas que nos gustan, nos gusta gustar, o nos conviene gustar, para llegar a representarnos como el artista que quisiéramos ser— o desde lo paratextual —que lo que decimos y puede decirse acerca de aquello, se aproxime a lo que se ha dicho ya de otras obras. Si algunos sujetos lo creen convencidos y lo reproducen, vamos bien. Convencer a algún profesor de que lo que hemos hecho es una obra de arte, y además de que es muy buena, es aún mejor. Si subimos a *Facebook* fotografías de nuestras obras —lo que fuere que hiciéramos— y logramos que mucha gente que participa del circuito del arte nos avale con el impersonal y cómodo me gusta, o comente las fotografías alegando lo virtuosa que es nuestra obra en cualquiera de sus dimensiones, nuestro objeto comienza a ganar validez y estatuto artístico.

La conciencia de que no importa tanto la hechura —buena o mala— del artefacto-obra, de que no es exclusivamente necesario que sean inteligentes o virtuosas para poder llegar a serlo, o de que la ilusión de coherencia y unidad no está necesariamente prefigurada al interior del objeto sino que le puede venir de afuera, es una verdad que fue actualizable con posterioridad a la existencia de obras como el ready-made. Los conocimientos que se hicieron posibles luego de su absorción institucional dieron lugar a que se presentaran enigmas vinculados a nuevas formas de apariencia y unidad en el arte, que la neovanguardia exploró actualizando conocimientos más específicos hacia el interior de lo instituido.

Con toda seguridad existen en el presente partículas, estructuras completas o niveles todavía no conceptualizados que en algún momento algunas obras (o aún-no-obras) traerán a colación, que algunos sujetos podrán identificar y sobre lo que tendremos que ponernos de acuerdo racionalmente. En este sentido, el saber del arte puede adelantarse: la crítica parece ser interminable.

O.3 SOBRE LOS PARES DE OPOSICIONES EN ESTE ARTÍCULO

Luego de haber esbozado este panorama de ideas en torno al fenómeno que nos ocupa, intentaremos esclarecer gradualmente las condiciones mediante las cuales podríamos sugerir grados de autenticidad en la producción artística.

Las dimensiones del arte que ahora categorizaremos como propiamente falsas, son aquellas orientadas al funcionamiento legítimo en la industria cultural, consiste en las obras, los niveles en las obras, proyectos, hechos, agentes del mundo del arte, poéticas o instituciones que explotan mejor, o ponen especial énfasis en el carácter de apariencia obstruyendo en la medida de lo posible los rasgos aún no romos de expresión. Por el contrario, lo auténtico (que sabemos que al igual que la falsía artística, no existe en estado puro sino que son niveles mezclados con otros o incluso coincidentes) explotaría mejor los momentos asociados a su expresión, a las lógicas o momentos objetivos de las obras que aún no han sido conceptualizados o traídos a la conciencia racionalmente.

Haremos una generalización grosera, torpe, pero pedagógica. Porque —con rigor de verdad— incluso el arte que parece exclusivamente orientado a una economía política doméstica lleva constitutivamente momentos —a veces muy potentes— de expresión, y también el arte auténtico necesita

de la apariencia estética para existir. Toda obra de arte tiene su impulso de verdad y su componente cómplice.

Al sector del arte que distinguiremos como menos auténtico, Adorno le llama arte falso, arte ligero, arte resignado, calculado fun de la industria cultural, diversión, entretenimiento.

Al sector del arte que categorizaremos como auténtico, le llama genuino, legítimo, radical, arte más desarrollado, más significativo, arte avanzado.

Si hacemos memoria —mediante un breve rastreo— sobre la noción de arte avanzado, podemos resaltar que la utilizó *Burguer* en su famosa y muy comentada Teoría de la vanguardia (1974) para expresar cierta inconformidad con la actividad de la neovanguardia, sugiriendo que ya no podría haber un arte más avanzado que otro. Algo más próximamente a nosotros, la retoma Hal Foster en 1985 y 1986, esta vez para disentir con *Burguer*, manifestando que sí habría un arte más avanzado, si atendemos al hecho de que existen obras que se muestran notoriamente más conscientes de su propia historicidad, o que incluso articulan críticas creativas y actualizadas de la institución arte.

Es importante tener presente que estas diadas que aquí presentaremos como oposiciones, funcionan de manera dialéctica: los aspectos falsos del arte pueden posibilitar la actualización crítica antiestética tanto como los impulsos antiestéticos pueden colaborar al consumo complaciente de entretenimiento. Es una contradicción irresoluble: en diversas medidas, la falsía es auténtica y la autenticidad, falsa.

El resto de este paper consiste en una serie de generalizaciones. Pretenderemos que estos pares son opuestos en la práctica, para ponernos de acuerdo respecto de cómo se podría definir el arte avanzado, distinguiéndolo de aquello que estaría “estancado”. Estas ideas serán desarrolladas desde

la base de otros autores postfrankfurtianos (Brea, Foster, Maldonado, Buchloh, etc.) y pensadas en dirección de situaciones ejemplares de la actividad artística contemporánea.

I COPIA POSITIVA & CONFIGURACIÓN NEGATIVA

El umbral entre el arte auténtico que carga con la crisis del sentido y un arte resignado que está formado por enunciados protocolares (literal y figuradamente) es que en las obras significativas la negación del sentido se configura como algo negativo, mientras que en las otras obras se copia de una manera torpe, positiva. (Adorno, 1970 [p 207])

Para estabilizar el sentido de aquello a lo que llamaremos copia positiva, vincularemos el concepto a la configuración sintagmática en las obras de arte. Esto es, la construcción de niveles en los artefactos artísticos que responden a expectativas que ya están medianamente establecidas y cuya operatividad funciona más o menos satisfactoriamente en cierto sector de un campo institucional.

En el sistema organizado del arte actual ya existen ciertos taxones (formales, conceptuales, de comportamiento, etcétera) categorizables en función de ciertos estilemas. Una copia positiva los emularía: estos niveles de la obra se orientan a una eficaz compresión institucional, incluso simulando algún grado de novedad calculada respecto a los cánones (el cliché no siempre es una buena copia positiva).² Brea habla

² En algunas esferas, el artista contemporáneo parece trabajar bajo el mandato de siempre renovarse (aunque sea mínimamente). Esto vale para otras esferas del consumo. Cuando Facebook introduce nuevas e incómodas funciones y quita otras —a las que ya estábamos acostumbrándonos— no solo nos obliga a adaptarnos al nuevo entorno gráfico y al nuevo esquema de software, sino que nos produce la sensación de estar ante producto un poco nuevo. Los productos intentan prevenirse contra el agotamiento de su consumo.

de este comportamiento llamándolo —cómica y ácidamente— caricia necrofílica. Hay un *stock* de posibilidades, de programas, de paquetes de datos, de expectativas de arte, del cual uno puede proveerse como en una góndola de supermercado, en postura de elegir qué consumir (y ofrecer). La configuración negativa, en cambio, es un modelo de resistencia —en términos, por ejemplo, de inadaptación a algunas capas del fenómeno de artistización— cuya interpretación crítica podría ofrecer alguna expectativa emancipadora. El análisis de sus elementos más enigmáticos podría reformular ideas acerca del fenómeno arte en alguno de sus niveles.

En tanto que copias positivas, las capas del arte más ligeras y falsas no son meramente adaptaciones complacientes al eje vertical de la historia del arte, o de los modelos contemporáneos ya adaptados exitosamente al mercadeo artístico, sino también de las lógicas imperantes en otras esferas del mercado que no son las del arte. Por ejemplo, existen muchos artistas contemporáneos que consiguieron suceso artístico con obras que lucen marcas estilísticas identificables. Se trata de obras que tienen tales o cuales cualidades materiales, estructurales o conceptuales particulares, y en ese movimiento de prueba y éxito, van perfeccionando su adaptación, introduciendo pequeñas innovaciones de una manera que pareciera emular a las lógicas de *merchandising* de las empresas corrientes, como la de la imagen corporativa.

Artistas cuya firma de autor es algún aspecto en la configuración de lo que producen o del aparato textual que rodea sus producciones. Sin importar que a estas obras las efectúen o las ideen empíricamente los propios artistas, un grupo de asistentes rentados o una máquina, la representación del artista es la marca. Cuando vemos un Takashi Murakami o un Anish Kapoor, podemos identificarlos inmediatamente gracias a las fuertes marcas corporativas que lucen, incluso cuando incorporan nuevas formas o conceptos a su cuerpo de obra.

Si bien la copia positiva es adecuación a los regímenes vigentes en el mundo del arte, uno no tendría que pensar solamente en la copia positiva del arte más caduco, sino también en la copia positiva inclusive de la última o más avanzada configuración negativa. Cada impulso negativo se configura como el horizonte al que arribarán las próximas copias positivas. En este sentido, algunos artistas asumen estrategias que les permiten los mayores grados de diferenciación social por arribar a un grado de novedad más o menos regulado, vinculado al arte actual más ambicioso y escaso.

2 EL USO PRIVADO & EL USO PÚBLICO DE LA RAZÓN (KANT) COMO BAREMOS DE AUTENTICIDAD

El sistema del arte es un circuito de producción, circulación y consumo de discursos, creencias y objetos. Es, por lo tanto, un circuito de circulación de poder. Posiblemente los agentes del mundo del arte que participan o que prefirieron disfrutar mejor de los beneficios confortables que dicho sistema puede ofrecer, lo harán haciendo un uso privado de la razón (Kant), es decir, actuando —en la configuración de las obras, del discurso, del propio comportamiento, etcétera— como funcionarios al servicio de la conservación de ciertas costumbres que benefician a ciertos agentes, un sector específico de la producción o a una estructura productiva en general.

En etapas recientes del desarrollo del sistema artístico, aparecieron en escena algunos agentes novedosos, que Brea denomina expertos *light*. Nos referimos, sobre todo, a la figura del curador o comisario, los periodistas de artes visuales y los nuevos críticos. Estos nuevos expertos suelen oficiar de promotores, estimulando el funcionamiento exitoso del sistema (orientado a la buena reproducción material y simbó-

lica) las más de las veces soslayando la crisis, invisibilizando las contradicciones reales y las problemáticas hacia el interior de una producción cultural. Estos nuevos críticos con frecuencia asumen un rol de llana complicidad con los artistas o con el sistema del arte. Su importancia jerárquica suele ser equivalente a su fungibilidad: la tarea que asumen es la de diseñar trayectos interpretativos que generen entusiasmo en torno a un conjunto de objetos o prácticas, que aseguren la legitimidad de algunas formaciones simbólicas. El discurso crítico auténtico está mal visto —o es mayoritariamente ignorado— por el sector más afable del arte, enfocado en el entretenimiento. Esto no sucede solamente porque les sirve a muy pocos en términos de rentabilidad mercantil, sino sobre todo porque el negocio actual de la cultura se basa en que sus productos deben darse por buenos (e inclusive por necesarios). El análisis más sesudo puede mermar peligrosamente el volumen de voluntades captadas. A propósito de esta alergia al discurso crítico, es modélico el momento en que comenzaba el hundimiento de los grandes relatos y de la criticidad: mientras en otras esferas se hacían esfuerzos enormes de autosuperación, en la esfera del arte esto era recibido con jovialidad. Actualmente la baja del discurso crítico es el grito alegre del campo artístico, porque beneficia a la rentabilidad social cuantitativa (aunque siempre elitaria) y se aleja de los molestos desafíos intelectuales que implica abordar un producto cuya estructura está llena de contradicciones, zonas nebulosas y aporías.

En la actualidad se han desarrollado algunas poéticas que se asemejan superficialmente al discurso crítico o que se aproximan al aspecto general, propuestas más voluntariamente metasemióticas, y que se consumen junto a otros estilos de arte. Los productos artísticos resultantes de estas poéticas de la criticidad, suelen incorporar en sus contenidos —por ejemplo— la perspectiva del arte como negocio, la tematización de la sociología del arte, o la fetichización del gesto del *potlatch* documentando aspectos materiales del

arte en una especie de ritual de denegación (interesada) de capital simbólico, es decir, se constituyen como una especie de herramienta de difusión de una experiencia desencantada del arte. Esta clase de productos, si bien da cuenta de una conciencia de situación histórica más adelantada que muchos otros, pocas veces se articulan de manera (in)políticamente poderosa.

Quien se forma como artista y se orienta a ser partícipe exitoso de la industria del entretenimiento, probablemente tenga que preocuparse en mayor medida de la ingeniería de ficción artística contemporánea, es decir, de ser capaz de detectar y aprenderse cuales son las reglas y herramientas —dinámicas y complejas— mediante las cuales uno —haciendo uso privado de la razón— podría circular aceptadamente, realizando un tipo de producciones artísticas que sean exitosas en términos de rentabilidad social, ya sea masiva —y menos distinguida— o bien acotada o “experta” —y jerárquicamente más distinguida, elitaria. Quienes alcanzan un gran dominio del material discursivo y social pueden llegar incluso a ser partícipes de la deformación de las reglas y herramientas vigentes del arte o de la creación de nuevas formas instituidas.

Es importante tener en cuenta que estos usos de la razón son dialécticos: para que haya un uso privado de la razón estratégico y exitoso, aún cuando estamos pensando en términos de apariencia estética, es necesario advertir la retroalimentación respecto de lo que es su opuesto: la expresión antiestética. Un correcto uso privado de la razón requiere de ciertos niveles de autenticidad aunque sean simulados. Simular un tipo de autenticidad ayudaría a ese uso privado de la razón: si la obra —hoy— no manifiesta su inutilidad o ficción en alguna de sus dimensiones, corre el riesgo de pasar por aburrida o ingenua.

Es necesario tener presente, además, que esta simulación no es un asunto de la voluntad —ni conciencia— de los au-

tores empíricos. Seguramente existen obras que han sido construidas por sujetos que las realizaron pensando en participar en el centro de la esfera del consumo artístico (y de sus beneficios sociales y económicos), y que llevan sin embargo marcas en la superficie textual que están muy en consonancia con un uso público de la razón. Es decir, niveles textuales que le permiten al filósofo o al teórico crítico hacer uso público de la razón, identificando una verdad que se manifiesta flagrantemente.

Sostenemos que es preferible pensar en autorías modélicas o textuales y no en voluntades empíricas de los autores. Como ejemplo, tenemos el artículo de Dieter Junker, *La reducción de la estructura estética: un aspecto del arte actual* (1971). Este texto esboza una historia de la reducción de la estructura estética desde la perspectiva de la teoría crítica más ortodoxa. Junker hace caso omiso a los proyectos de las subjetividades empíricas de los artistas. Coloca a Warhol junto a los que manifiestamente se proponen como artistas radicales, y no hay diferenciación entre los que practican la novedad como estilo consagrado —por ejemplo los informalistas en la década de 1950 en los Estados Unidos— y los que tienen algún deseo personal de creerse y/o autorepresentarse radicales en algún sentido.

Que el último impulso (de configuración) negativo sea el próximo horizonte de copia positiva, es la expresión extraartística como horizonte de dominio por parte de la apariencia estética, el rigor de la cultura vigilando la frontera que separa al arte de la praxis vital. Cuando sucedió el arte nominalista, inmediatamente hizo aparición el fenómeno de agotamiento del *shock*. Es por eso que hacer meros readymades carece ya de radicalidad, pues se trata de un género estilizado y engarzado exitosamente a la cadena productiva del arte.

El despliegue del arte es el de un *quid pro quo*: la expresión, mediante la cual la experiencia no estética se introduce a

fondo en las obras, se convierte en prototipo de todo lo ficticio en el arte, como si en el lugar en que el arte es más permeable a la experiencia real la cultura vigilara con todo rigor que no se vulnere la frontera. (Adorno, 1970 [p 152])

Tal vez eso que la cultura vigila con todo rigor no es que lo no-estético nunca ingrese al arte, sino que el arte jamás pierda su carácter de apariencia (que el arte jamás desaparezca): se ocupa de que la experiencia real (hasta la porquería más pretendidamente inartística y mundana) sea reemplazada o devenga apariencia estética. Incluso allí donde las obras son o han sido muy disonantes, aparecen velos de apariencia que van expandiendo el horizonte de lo que es posible de ser absorbido hacia el stock de posibilidades artísticas consagradas.

3 DICOTOMÍA TERCERA: ORGANICIDAD/INORGANICIDAD

La relación orgánica entre las partes de una obra de arte es aquella que colabora a la ilusión de unidad estética, de totalidad más o menos autosuficiente. Al concepto de organicidad lo podemos vincular con el de apariencia. En las obras previas al impresionismo es más fácil identificar en qué consisten los regímenes de organicidad que gobiernan la ilusión artística. Es un poco más complicado pensar en cuales son los tipos de organicidad (unidad estética, coherencia) actuales, es decir, cuales son las condiciones que hacen posible que hoy algo adquiera la unidad necesaria para delimitarse y separarse del mundo de la vida corriente e ingresar al mundo del arte.

Lo artístico en la actualidad se delimita mediante mecanismos de compresión institucional en su mayoría externos al objeto y a sus ingenierías artefactuales. En el arte del pasado, la importancia gravitaba sobre la maestría técnica en la confección del artefacto y su adecuación a expectativas con-

vencionales muy específicas. En la actualidad el peso se distribuye sobre todo en mecanismos institucionales difusos, paratextuales o medioambientales. La organización artística —necesaria— del pasado se enfocaba sobre todo (por ejemplo) en la propia distribución de pintura en la superficie de la tela renacentista, en la probidad del dibujo, o en la correcta correspondencia de los volúmenes escultóricos con los cánones establecidos para el cuerpo humano. Hoy no cabría esperar que la coherencia que separa a las obras —en tanto que arte— del resto de realidad no-artística, se encuentre en la resolución técnica o en el modo de componer un objeto de artes visuales. La forma y organicidad necesarias están ahora distribuidas en la atmósfera que rodea al producto y que a la vez lo constituye: el comentario especializado, las publicaciones institucionales, el título, la enumeración de los materiales que la conforman, las reproducciones, el modo de pintar las paredes de donde se mostrará, la administración calculada de cierto grado de novedad en su construcción o exhibición, etcétera.

Sin embargo también podríamos detectar alguna organicidad en el artefacto mismo, que daría cuenta de una especie de oficio industrializado del artista contemporáneo, incluso cuando el servicio que se negocia se manifieste inmaterial, experiencial o desinteresado. Es decir: tal vez es posible detectar y separar regímenes de identificación que los artistas (empírica o modélicamente, planificadamente o intuitivamente) inscriben y dejan convivir en la superficie textual de sus obras previendo algunos receptores modélicos. Los artistas entonces —a sabiendas o no, concienzuda o ingenuamente— asumirían prescripciones para adecuar el funcionamiento sociológico de sus productos. Para esto nos es necesario entender las obras no como objetos estables, sino en tanto que procesos sociales complejos que exceden al momento de su producción material, pero que sin embargo comienzan a diseñarse —y pueden en alguna medida prevenirse— en la misma materialización. Durante la construcción

de una obra de arte, el artista va desterrando de su arquitectura textual todo aquello que se distancia demasiado de los esquemas de entendimiento preformados que configuran el campo de expectativas respecto del tipo de artísticidad en el que se posiciona. Entonces, la hechura de una pieza ya condensa sedimentos de la misma sociedad que comprimirá esas obras para separarlas del *background* no-artístico, fetichizarlas y distribuirlas. Tal vez la medida del éxito o fracaso social de las obras actuales estribe en cómo en ellas se aglutinan estas estrategias textuales.

La inorganicidad también tiende a ser absorbida por nuevos regímenes orgánicos. Cuando le comisionan a Duchamp en 1964 seis réplicas de la *Fountain* perdida, es porque la industria cultural se ha encargado ya de comprimir este trozo de realidad no-estética, tornándose signo de reconocimiento institucionalizado. Agentes culturales de diversa índole ya se habían encargado rigurosamente de comprimir lo fragmentado, de devolverle el carácter unitario a lo disperso, de marcar la frontera entre el no-arte y el arte (dándole un lugar al readymade en su provincia expandida), el gesto que en algún momento fue inorgánico, y línea de demarcación contra la apariencia,³ es ahora, por efecto de la presión afirmativa de la sociedad, convención y apariencia estética, y lleva rasgos ya muy romos (pero actualizables) de la expresión.

Cabe observar que es precisamente este fracaso, la rearticulación orgánica de aquello que fue inorgánico (típica del arte contemporáneo), la que ofreció lecturas de la convención artística allanando el camino a las recuperaciones y renovadas investigaciones articuladas por la neovanguardia. Estas, por supuesto, también alcanzarían pronto el status de tradición, dando lugar a la proliferación de algunas estéticas convencionalistas y metasemióticas, en los años noventa y dos mil.

3 Cfr. ADORNO, 1970, p 152

4 LA AUTENTICIDAD EN EL ARTE COMO CONTRAPARTE DEL ESQUEMATISMO KANTIANO EN TANTO QUE PRIMER SERVICIO AL CONSUMIDOR

La tarea que el *esquematismo* kantiano aún esperaba de los sujetos, a saber, la de referir por anticipado la multiplicidad sensible a los conceptos fundamentales, se la quita la industria al sujeto. Ésta establece el esquematismo como primer servicio al cliente. En el alma, debía actuar un mecanismo secreto que prepara los datos inmediatos de tal modo que puedan adaptarse al sistema de la razón pura. Hoy el secreto ha sido desvelado, para el consumidor no hay nada por clasificar que no venga ya anticipado en el esquematismo de la producción. (Adorno, 1970)

Cuando Kant propone la idea de esquematismo, no la explica. Se refiere a éste como a un misterioso arte interno vinculado al razonamiento humano, que permite al sujeto, teniendo percepciones particulares de escenas y objetos sensibles específicos de la realidad, llegar a tener ideas generales, almacenables y útiles que le permitan conformar un sistema de referencias operativas. Los seres humanos no percibimos del mundo esencias ni clases, sino fenómenos particulares de los cuales, mediante este esquematismo, se sintetizan conceptos generales. Este procesamiento sucede sin que los sujetos lo hagamos consciente: percibimos una cosa particular tras otra, y en la sucesión de estas situaciones singulares formamos una idea general, una clase en la cual podrían insertarse esos episodios múltiples. ¿Cómo lo hemos hecho? No lo sabemos, ni siquiera nos hemos esforzado para conseguirlo. Este es un complejo problema de la teoría del conocimiento.

Por otra parte, la idea kantiana de mayoría de edad, es la del arréglatelas por ti mismo: el norte del proyecto ilustrado era llegar al momento de la historia en el cual los hombres fue-

ran capaces de manejarse cada uno con su propia razón, de aproximarse al mundo críticamente partiendo del uso del propio entendimiento. La humanidad ideal de la ilustración sería aquella que viviera sin servirse meramente de los pensamientos facilitados, de las creencias y las tradiciones.

Como podemos verificar, la mayoría de edad es una idea del Kant de *¿Qué es la Ilustración?* (1784), y responde a un interés por la política de la época. La noción de esquematismo, en cambio, es un poco anterior, y aparece en circunstancias muy diferentes (en la *Crítica de la razón pura*, 1781). Es un concepto que se refiere no ya a un asunto de la evolución de la historia o de las relaciones políticas de los sujetos, sino a un problema propio de la teoría del conocimiento. Específicamente intenta explicar cómo conocemos el mundo a través de representaciones. Estas son dos dimensiones que Kant no conectó entre sí, pero que tienen correspondencias, y que cruzadas del modo en que lo haremos, nos servirán para explicar una dimensión de la oposición entre un arte auténtico y otro que no lo es. Entre una copia positiva y una configuración negativa.

Está claro que actualmente la mayor parte de los sujetos que conforman las capas sociales medias de las poblaciones urbanas occidentales, son capaces de reconocer artisticidad incluso allí donde ya casi no hay arte. Esto vale inclusive para personas sin formación especializada, o a las cuales el arte ni siquiera les interesa demasiado. Pareciera que, tal como Adorno lo sugiere en algún pasaje de su *Dialéctica de la ilustración* (refiriéndose a los productos de la industria cultural) hoy la identificación de lo que es artístico estuviera resuelta en esquemas instituidos, ya antes de que se efectúe cualquier intento de diferenciación consciente o reflexiva.

En gran medida, el esquematismo de la identificación artística se configura hoy inconscientemente, al percibir multi-

plicidad de blogs, revistas especializadas, inauguraciones, flyers, catálogos, etcétera. El vistazo cotidiano de *Contemporary art daily*, o de revistas como *Artforum* y *Flash art* es sólo parte de una circulación vertiginosamente cuantiosa y veloz de imágenes que permiten a los consumidores incorporar las marcas de lo que va siendo artístico aún sin necesidad de incorporar a la conciencia las particularidades de tales marcas.

Si en cambio prestamos atención detenida a estos datos percibidos, podemos identificar estilos en la composición visual de volantes, carteles, anuncios en revistas especializadas, estrategias en el fotografiado de las obras o conjuntos en exhibición, retóricas en la escritura de comentarios y descripciones, etcétera. Los contenidos ofrecidos rara vez necesitan tener la densidad de una realidad, la estructura articulada adecuada para establecer reales acuerdos racionales, es decir: ser creíbles en rigor. Frecuentemente son articulaciones lingüísticas o perceptivas más o menos contingentes. Su verdadera orientación operativa es legitimar producciones que circulan de modos acordados tácitamente por una comunidad artística. El aparato de la reproducción provee de esquemas de los que el cliente puede apoderarse para estar en consonancia con la industria del arte elitario sin necesidad de hacer esfuerzos intelectuales activos muy significativos. Incluso para la “comunicación” del artista existe una suerte de esperanto artístico: el consumo de ciertos tipos de texto le ayudarán a incorporar las expresiones verbales necesarias para escribir un statement efectivo.

En *Las auras frías* (1990) Brea esboza una teoría acerca de los mass media. Como bien sabemos, los medios de comunicación masiva de la actualidad se han multiplicado y crecido tanto en volumen como en la velocificación de los caudales de información. Si lo comparamos con la época en que vivió Adorno, la diferencia es abismal. Brea nos cuenta co-

mo el grueso de los consumidores que acuden al mundo del arte articulan sus discursos utilizando juegos de habla que vienen configurados por los medios masivos de comunicación. Es decir, los *mass media* ponen en circulación informaciones en cantidades (y velocidades) que no facilitan una racionalización intensional de los fenómenos particulares, y que en cambio presionan a una recepción extensional. Básicamente, la demorada articulación del pensamiento crítico se vuelve no sólo innecesaria sino inclusive entorpecedora, por lo tanto prescindible. Los juegos de habla de la discursividad artística, vienen organizados en esquemas de producción cultural.

Como vemos, el servicio de esquematismo facilita la identificación de lo artístico posaurático, cuando ya nada pareciera ser evidente. La sistematización de la producción reveló los verdaderos derroteros de aquello que Kant esperaba que el propio sujeto efectuara. El mismo sujeto configuraría la síntesis y organización de la heterogeneidad de los datos perceptivos que se le iban presentando en la experiencia, en el mismo movimiento de comprender y dominar el entorno. Hoy descubrimos que ese esquematismo sintético es industrial, que es sistémico y no subjetivo. Estos esquemas han ido adaptándose y evolucionando en función de cómo los bienes de consumo servían al éxito del sistema productivo. Es decir, la típica aproximación acrítica del consumo artístico actual ha sido más útil al éxito sistémico del arte que el acercamiento crítico de los sujetos particulares a cada fenómeno artístico. El consumo elitario del arte se ha afirmado como eficiente herramienta de comercialización de una promesa de bondad pura, que contribuye a la distinción social, la acumulación de capital simbólico y económico, y por lo tanto al dominio político efectivo de unos hombres sobre otros.

En contraposición a este esquematismo hemos propuesto la mayoría de edad. Este tipo de comportamiento aparece

en aquellos niveles de las obras que le facilitan al filósofo o al crítico (casual o especialista)⁴ reflexionar (haciendo uso de la propia razón) acerca de lo que va siendo el arte en el momento en que la obra hace su aparición en la sociedad. Las obras pueden invitar a este tipo de lectura en mayor o menor medida: una obra de arte que presenta parcial o completamente una ambigüedad radical, presionaría a ejercer uso de la mayoría de edad kantiana, no es sintagmática sino paradigmática. El sujeto que se enfrenta por primera vez a una ambigüedad radical, deberá poner en práctica la mayoría de edad racional, y así decidir si hay artisticidad y por qué razón.

Esta ambigüedad radical no es fácil de esbozar en la actualidad, porque las más diversas clases de ambigüedad han sido ya cosificadas para el mercadeo artístico. Cuando hablamos de esquematismo kantiano como servicio nos referimos a cuando estas ambigüedades, una vez institucionalizadas, dejan de ser radicales y se vuelve fácil reconocer cualquier trasto como obra de arte. Esto sucede porque estamos ayudados por la creencia, estimulada por los medios de comunicación, la industria del entretenimiento, etcétera. Es decir: para consumir obras de arte que en algún momento requirieron de algún esfuerzo de intelección para luego ser comprimidas en tanto que obras, hoy la industria nos provee de esquemas ya estructurados que nos ahorrarían la necesidad de ese acto de entender algo.

4 A principios de 2011, un argentino se encontraba en la Tate Gallery recorriendo la exposición de la artista Lamia Joreige. En la sala caminaban, además, una pareja (también argentinos) viendo las obras. Imaginando ellos que había pocas probabilidades de que hubiera otro hispanoparlante en la misma sala junto a ellos, vociferaban atónitos el absurdo de esa acumulación de trozos de realidad no-artística encerrados en cuidadosas vitrinas. Esos sujetos, al no enrolarse (por no estar enterados) en las diversas tendencias artísticas más actuales, apelaban a su fuerte principio de realidad y las denunciaban crudamente de estupidez. Adorno llama a las personas que no han sido instruidas en el consumo (el reconocimiento) de las obras de arte, los sin musa.

Existe la idea muy difundida de que las obras que se parecen mucho en su configuración a la realidad no-artística, exigen al espectador un esfuerzo intelectual, que es necesario un conocimiento experto de la historia del arte y además manejar categorías teóricas especializadas. Empíricamente esto no ocurre: con muy pocas marcas —ofrecidas al cliente que necesita de esos esquemas para hacerse de los beneficios del reconocimiento de lo artístico— el consumidor de arte identifica artisticidad.

La apariencia estética funciona tanto en el mundo social, en la institución arte, como en el intelecto subjetivo. Somos capaces fácilmente de descubrir artisticidad en cualquier objeto, porque nos viene dado institucionalmente como un primer servicio al cliente. La primera vez que un objeto no-artístico fue colocado en el lugar dónde se esperaba que hubiera arte, desorientó a sus receptores. Pero rápidamente se forma una creencia respecto de estas nuevas formas de apariencia, y podemos reconocer inmediatamente esas cosas y otras aún más extrañas y atribuirles la candidatura a obra —incluso algunas ruinas que encontramos en la calle y no son arte.

Entonces, el esquematismo ofrecido como primer servicio al cliente es —en el caso de las artes visuales— el de las discursividades, ideas o modelos de comprensión institucional que promueven los institutos de arte y de aprendizaje, los comentarios en revistas especializadas, las imágenes circulando en la web, etcétera, y que sirven a la legitimación —insensata— del arte en boga. Los niveles auténticos de las obras de arte darían cuenta de una conciencia diferente: su lectura se dirigiría hacia los cimientos de estas discursividades ilusorias.

El tiempo evidenció las contradicciones del proyecto ilustrado de una manera insospechada: por un lado, la mayoría de edad racional kantiana hoy se manifiesta como la eficacia

para autoconservarse, y en la sociedad tardocapitalista esto significa adaptarse correcta y convenientemente a la injusticia. La autoestima del sujeto actual se corresponde con su utilidad en tanto que material del sistema industrial, su funcionalidad en tanto que herramienta fungible. El pensamiento de cada individuo se transforma en órgano heterónomo de la cadena productiva, en nodo de circulación de poder abstracto. Por otro lado, la concordancia entre lo universal y lo particular que prometía el esquematismo del entendimiento puro se descubre hoy ya no como un beneficio del sujeto libre, sino como el interés de la sociedad industrializada.

Es por esto que pensamos —desde nuestro ámbito— que una humanidad avanzada debería, en conjunto, abordar los enigmas del arte sin basarse meramente en los saberes previos o los discursos instituidos, porque —como sabemos— es en las tradiciones donde mejor circula el dominio en las sociedades.

5 ACTUALIDAD

Las artes visuales hoy atraviesan un proceso complejo. Las rearticulaciones interpretativas en torno a lo que sucede, sucedió, o podría suceder con la(s) historia(s) del arte luego de las vanguardias, integran una tentativa intelectual cautivante.

Numerosos artistas pretendieron (amargamente) restituir la estética de la autonomía, o recrear experiencias míticas haciendo uso de viejos o nuevos medios tecnológicos. Todo parece haber resultado en una gradual homogeneización bajo la bandera de un pluralismo afirmativo.

Proponer la existencia de un arte más avanzado que otro —aunque esté atomizado en diferentes niveles de obras muy

disímiles— implica entender que no todo el arte es cosa del pasado, y que ciertas dimensiones de la práctica no han perdido orientación histórica. Es decir, que esos niveles, fugaces, intermitentes y difusos, son estadios de desarrollo de un corpus de conocimiento particular acerca de una porción de la realidad. En definitiva: que la historia del arte continúa, aunque de manera desperdigada y por momentos disuelta en la aparente homogeneidad de la circulación de las mercancías.

Cabe pensar que hay un arte más actual —insistimos: estratos, fragmentos de algunas obras o hechos artísticos—. Sería aquel que contiene (y “discute”) parte de la experiencia histórica del arte en su desarrollo reciente, siendo capaz de asumir el estado actual de los materiales históricos, y habilitar conexiones cognitivas novedosas sobre su propia existencia en este momento de la civilización, su historia, la sociedad y su producción material.

Es difícil pensar un arte avanzado si su arquitectura se exhibe totalmente indiferente respecto de rendiciones epistemológicas que ya se han puesto al día mediante algunas maniobras del arte reciente. Luego de estas prácticas de intenciones profanas, nominalistas, un arte que se encontrara (real o simuladamente) bajo el encanto de mitos (modernos y pre-modernos), posiblemente presentará menos posibilidades heurísticas.

Sin embargo, el modo en el que se articulan los discursos del arte en su estado plural, posibilita la existencia de muchos sistemas de creencia de diversa edad y sustancialidad. Es posible que en cada uno de estos subsistemas, existan grados de “autenticidad” y avance. Es la interpretación crítica la que puede comprometerse a desglosar estas vetas. Se trata de un desafío analítico pero también creativo, que consistirá en construir categorías, edificios teóricos, hipótesis. Incluso podría desplazarse del análisis de las producciones alegó-

ricas hacia una interpretación alegórica de lo no producido (lo “no-hecho” voluntariamente por los artistas).

Por su parte, aquellos artistas postconceptuales, postartistas o teóricos críticos que aún detentan ambiciones radicales⁵ se hallarán inmersos en este confuso panorama, enfrentados al formidable desafío de comprender las limitaciones del arte radical reciente y de determinar si es posible superarlas históricamente o ajustarlas a las complicadas condiciones del presente.

⁵ Es decir, que aún se hallan interesados en aportar al “desarrollo histórico del arte, aquel que está orientado hacia el conocimiento y la libertad”, (Un pos-artista anónimo, en correspondencia electrónica, 2014) y por lo tanto, a ensayar sus posibilidades auténticamente (im)políticas. Está por verse si las prácticas que aún pretenden desarrollar las consecuencias críticas de la neovanguardia (o aquellas que colaboran a este desarrollo aún sin pretenderlo) sobreviven, o si en cambio el arte se decanta en su totalidad hacia un mero espectáculo poshistórico.

ADORNO, Theodor

(1970) *Ästhetische Theorie*. Ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970). Traducción castellana de Jorge Navarro, Teoría estética (Madrid: Akal, 2005).

BREA, José Luis

(1991) *Las auras frías*. (Barcelona: Anagrama, 1991).

(1991) *Nuevas estrategias alegóricas* (Madrid: Tecnos, 1991).

(1996) *Ornamento y utopía*. “Evoluciones de la escultura de los años ochenta y noventa en Arte”, Proyectos e Ideas. Nº 4, Tomo I, (Valencia: Universidad Politécnica) 1996, pp 13-30.

BUCHLOH, Benjamin

(1999) *Formalism and Historicity: Essays on American and European Art Since 1945* (Cambridge: MIT Press). Traducción castellana de Carolina del Olmo y César Rendueles, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX* (Madrid: Akal, 2004).

FOSTER, Hal

(1996) *The Return of the real: The Avant Garde at the end of the century*, (Boston: MIT Press). Traducción castellana de Alfredo Brotons, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, (Madrid: Akal, 2001).

(2002) *Design and Crime* (and other diatribes), (New York and London: Verso books) Traducción al español Alfredo Brotons Muñoz. *Diseño y delito* (Madrid: Akal, 2004).

JUNKER, Hans Dieter

(1971) *Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewusstseinsindustrie*, (DuMont, Köln) Traducción castellana de E. Subirats “La reducción de la estructura estética: un aspecto del arte actual” (1971), en Ehmer et al. *Miseria de la comunicación visual*, (Barcelona: G. Gilli, 1977, pp 27-76).

KANT, Immanuel

(1781) *Kritik der reinen Vernunft*. Traducción, notas e índice de Pedro Ribas, *Crítica de la Razón Pura* (Barcelona: RBA Editores, 2004).

(1784) *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*

Traducción de Emilio Estiú y Lorenzo Novacassa *¿Qué es la ilustración?* (Buenos Aires: Terramar, 2004)

MALDONADO, Tomás

(1970) *La speranza progettuale. Ambiente e società* (Torino: Einaudi). Traducción castellana del autor: *Ambiente humano e ideología: notas para una ecología crítica* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1972).