

Los límites de la aventura estética

Alumno: Diego Martínez Bardal

Directora de tesis: Lic. Cristina Vilariño

Índice

1. Introducción.....	Pág. 4
2. El obrar del arte.....	Pág. 6
3. Arte y símbolo.....	Pág. 9
4. El mundo de la Técnica.....	Pág. 12
4.1 Una visión antropológica.....	pg. 12
4.2 Una visión metafísica.....	pg. 14
4.3 Tecnologías eléctricas.....	pg. 15
5. Medios audiovisuales.....	Pág. 17
6. Artistas en la actualidad.....	Pág.20
7. Conclusión.....	Pág. 23
Bibliografía.....	Pág.26

Sumario:

La cultura global, esto es, la cultura edificada en el marco del condicionamiento *mass-mediático* y la sincronización de la emoción, junto al incesante crecimiento del mundo técnico, del artificio inconmensurable frente a la naturaleza, presentan, en el siglo XXI, nuevos desafíos para el arte contemporáneo.

Interpelar a un espectador seducido por el mandato de la pantalla y la imagen, y por el mundo posible e inagotable que representan las nuevas tecnologías, constituye una tarea harto complicada. El arte rara vez encuentra resonancia en una sociedad que le vuelve las espaldas atendiendo a nuevos estímulos provenientes del ámbito tecnológico. Su capacidad de tomar la delantera, de generar nuevos sentidos, y liberarnos del hastío cotidiano, queda vedada frente a un espectador difícilmente vulnerable. Por tanto, uno de los grandes desafíos del arte es restaurar el diálogo con el presente, invitando a los espectadores a complementar y vivenciar la convocatoria. El propósito de este trabajo consiste en demostrar cómo factores, en principio ajenos al arte como las nuevas tecnologías y los medios de comunicación, han determinado modos de abordaje de la obra de arte, y modos de producción artística, que posibilitan atribuirle nuevos sentidos. La importancia del trabajo radicará en establecer cómo estos factores han influido sobre el obrar del arte contemporáneo. Para lograr dicho objetivo se tendrá en cuenta un determinado punto de vista estético, que ahonda en el sentido del arte, en la relación espectador-obra, y en la capacidad que éste posee para generar nuevos modos de conocimiento y se intentará cuestionarlo.

1. Introducción

En el siglo XXI, realizarnos la pregunta que interroga por el arte no resulta ser una cuestión menor, más aún si deseamos desarrollar un panorama completo del evento artístico, esto es: la obra de arte como instancia de comunicación, y el espectador como posible receptor de dicho evento. Aunar ambas entidades no siempre suele ser un paso sencillo. El espectador frente a las circunstancias de una existencia cristalizada y monótona que se reduce a la repetición casi invariable de lo mismo, dificultosamente se aventura a la ilusión del arte que subyace sigilosa. Por lo tanto, hemos decidido realizarnos la pregunta que interroga por el arte, elaborando al mismo tiempo una reflexión sobre él, ya que, entendemos que ha mermado su condición de supuesto transformador, y creemos que el misterio que en él yace oculto, muchas veces, se ha reducido al mercado, se ha mercantilizado, aproximándose peligrosamente a responder (sólo) a la lógica de: creación-consumo.

Resulta oportuno aclarar que deseamos apartarnos del arte “sacralizado” en el museo, que ha devenido su templo y su justificación, y que ha contribuido notoriamente a la transformación de la *creación* en un producto cotizable según referencia de catálogo. No se pretende cuestionar el museo como espacio de comunicación, sin embargo intentaremos apartarnos del museo como espacio de consagración de obras y de artistas.

Deseamos revalorizar el arte, debido a que entendemos que le es posible trascender las categorías convencionales, cuestionarlas, ponerlas en juego, en movimiento, renovarlas, o como dice Jalfen; “el Arte tiene la facultad de re-generar nuevas categorías que abren otros mundos de sentidos”¹. Tiene entre sus posibilidades: suspender la ordenación racional del mundo propuesta por el hombre, desbordar la unilateralidad de las representaciones, re-significar lo cotidiano. Las categorías convencionales son las condiciones adquiridas o heredadas que permiten al hombre disponer de una perspectiva del mundo, lo hacen portador de un conocimiento básico², de utilidad. Dichas categorías no son universales (principios *a priori*) pues son renovables.

¹ Jalfen, L., *El compromiso con la libertad*, Galerna, Buenos Aires, 1987, P.74.

² Al hablar de conocimiento básico, estamos haciendo alusión al saber que se inaugura en la objetivación del dato sensible, es decir un conocimiento basado en lo que Heidegger entiende como utilidad, que se funda en el dominio, en asegurar lo que se pone adelante: “lo existente empieza a ser y solo es si es colocado por el

Si observamos reflexivamente la modernidad-filosófica-occidental estaríamos en condiciones de comprender que el hombre se afianzó y se constituyó bajo el imperativo de las categorías convencionales, que lo transformaron en un *sujeto* (cognoscente) portador de verdad, es decir en un ente capaz de ordenar, disponer, simplificar, caracterizar, definir, descubrir, dominar, intervenir sobre la naturaleza que, en este sometimiento, perdió su fuerza sagrada, dejó de ser una fuente de enigma creadora de armonía y equilibrio, generadora de principios de existencia, para devenir en una estación gigantesca de utilidades a disposición del hombre.

Quizás en este punto es conveniente hablar del Nihilismo de la Técnica, dado que con la ruptura de la fuerza instantánea y espontánea de la Naturaleza, las existencias han devenido (meros) objetos, y la multiplicidad recurso utilizable. Cuando el sujeto interviene en la naturaleza extingue la sacralidad del enigma y la convivencia, imponiendo un saber que se justifica en su propia existencia. El conocimiento impuesto le permite al hombre la máxima seguridad; su saber avanza y progresa, las existencias son sometidas a su poder, quedan delimitadas en la utilidad. La empresa humana elimina “lo posible” que yace oculto, las cosas pierden la dignidad del existir y son reducidas a objetos a disposición. La sapiencia del hombre arremete cual sierra en el bosque, arrasando, a su paso, el ser, la vida, la existencia, el misterio. No obstante, el saber utilitario no debe ser arrojado de nuestras vidas para que podamos entregarnos enteramente a la contemplación estética, por el contrario debe ser entendido como la facultad del hombre para ejercer su instinto de supervivencia, puesto que mediante el servicio de los entes el hombre sobrevive. Ahora bien, este instinto primordial debe ser acompañado por otras dimensiones de la existencia, como el arte, la mística, la religión, que le permiten al hombre desarrollar otra comunicación con las cosas. Debemos poder establecer un diálogo con las existencias, y no un monólogo destinado a la dominación y al cálculo.

Las categorías convencionales enmarcan las cosas, conteniendo su fuerza espontánea, simplificando su multiplicidad de formas. Son las disposiciones del *sujeto* para configurar las sensaciones en una realidad objetiva utilizable; si logran ser suspendidas queda expuesta la

hombre que representa y elabora”. Martín Heidegger, *Caminos del bosque*, Alianza Universidad, Madrid, 1997. A su vez este conocimiento hace referencia a los métodos empleados por la ciencia, Jalfen dice que: “Las ciencias, con sus prácticas, desempeñan un papel concebido como estructural: es aquel que aporta el conocimiento básico de la realidad”. Jalfen, L., *El compromiso con la libertad*, op. Cit.

heterogeneidad del mundo. La sedimentación de las categorías convencionales permite el desarrollo de una existencia segura, permanente: habitual.

Tal vez tendríamos que preguntarnos: ¿Qué serían las cosas sin este principio de razón? Las entenderíamos como *posibilidad*, como caos³ sin orden aparente. La posibilidad suscita infinitud de miradas y resiste un número igual de perspectivas, las cosas son posibilidad que adquiere dimensión en su comprensión. La posibilidad es la fuerza oculta del ente que yace contenida a causa del dominio ejercido por el hombre al efectuar un conocimiento básico de los hechos. Frente a este panorama, el arte tiene que abrir nuevos caminos para transitar la cotidianidad, tiene que elaborar nuevas perspectivas desde la posibilidad de las cosas. Debe liberar al hombre de la cómoda, estable y permanente convención, entregándolo a la libertad de formas, a la multiplicidad sin número.

A su vez, para seguir profundizando en la percepción del sujeto, podríamos hablar de Mundos, y suponer que existe un mundo de *la conciencia objetiva*, que es, en gran medida, común a todos, y es el producto de una tradición compartida que arrastra en su devenir una herencia cultural, material, histórica y simbólica (además de ser el resultado de una estructura fisiológica propia del Hombre, dado que las disposiciones de nuestros sentidos determinan un modo de interpretar al mundo). Y podemos creer que existe un mundo de la *conciencia subjetiva*, y es producto de las invenciones y creaciones del existente. Este mundo es una alternativa individual al mundo de la *conciencia objetiva*, que de ningún modo se encuentra en conflicto con él, pues a pesar de las posiciones antagónicas entre una representación y otra, co-existen, se complementan y se enfrentan, determinando, de este modo, la existencia auténtica. El mundo de la *conciencia subjetiva*, activa la posibilidad de las cosas, su infinita comprensión. En este mundo es donde el artista encuentra residencia.

2. El obrar del Arte

Ahora bien, hemos hablado mucho y aún no hemos realizado ninguna aproximación dirigida a responder *¿Qué es el Arte?* Las reflexiones han circunnavegado muchos (posibles) sentidos, pero aún no han hecho puerto en ninguno. Tal vez, porque resulta imposible elaborar una respuesta sin considerar que toda definición es parcial, limitada, y si se quiere

³ Entendido como apertura: posibilidad infinita.

tendenciosa, pues no interpela lo esencial, por el contrario muchas veces brinda una perspectiva superflua. No obstante, frente a esta dificultad consideraremos una premisa básica para convivir con la obra de arte, o, siendo más precisos, con el arte:

Arte es tiempo de contemplación: es todo aquello que nos aborda y nos suscita reflexión, es el instante o el tiempo de meditación, es la satisfacción de los sentidos, el placer intelectual. El tiempo demandado por la obra es el que determina su contenido. El tiempo que el espectador demora en interiorizar la obra y hacerla propia se encuentra relacionado directamente con la noción de obra de arte. Cabe aclarar que el tiempo no solo es el que transcurre en el enfrentamiento espectador-obra, sino que también es aquel que se hace presente en la representación de la imaginación una vez que el espectador está distanciado de la posibilidad física de la obra. El tiempo que mencionamos no es necesariamente el de las horas reloj, por el contrario es aquel que transcurre en el ámbito de la interioridad de uno y la obra. Tiempo de experiencia estética, entendida como “conocimiento sensible” de aquello que, convocándonos, nos agrada y nos aproxima a esa noción universal, que al mismo tiempo es particular, de lo bello.

Por otro lado, la obra se inicia en la sensación (del espectador), y se eleva hacia el espíritu, y es en él donde la obra puede ser excedida, trascendida, desbordada, resignificada en la sensibilidad de quien la contempla, conducida al terreno del observante haciéndose propia, personal. Una vez expresada nunca se encuentra acabada, su devenir es constante y se renueva en la mirada del espectador, debido a que es él quien completa o complementa su posibilidad y su ilusión. La obra se decodifica en la individualidad y para esa individualidad, pero nunca se aparta categóricamente de su pretensión y de su sensación originaria. Enrique Molina dice que quien contemple una obra “establecerá con ella una relación propia, descubrirá nuevos ecos en nuevas direcciones”⁴. Este movimiento producido entre la obra y la sensibilidad del espectador es mediado por la reflexión desinteresada que no busca utilidad, como señala Kant en *La crítica del discernimiento*. El arte es una experiencia individual única, que puede compartirse a través de las producciones del artista (una obra entra en comunicación con una multiplicidad de espectadores). Esta experiencia única nos

⁴ Ver los prólogos realizados por E.Molina a la poesía de Oliverio Gironde en: Gironde, O., *Antología*, Losada, Buenos Aires, 2005.

aproxima al llamado de las obras, nos deja seducir por ellas, y en esta seducción somos uno con ella.

Entendemos por obra no solo aquello que deja el acabamiento del trabajo del artista, también es obra de arte cualquier evento que nos conduzca a la contemplación. De esta manera el arte se encuentra tanto en la creación material del artista, como en lo cotidiano, convive diariamente con nosotros, es integrante esencial de nuestra existencia. El arte demanda observación, puesto que se encuentra en la mirada, en la mirada que siente, que expresa, que recibe y comparte el don del existir, es la expresión sensible del acontecer interior, es la instancia primera de contemplación-reflexión.

Al responder al llamado de la obra, se opera una transformación en el espectador que pone en movimiento y en juego aquello que se suponía cristalizado, sedimentado, definido. La experiencia estética arremete, interpela, transforma, sorprende, renueva al espectador, realizando pequeñas aperturas en él, por las que se filtra la emoción, el misterio, la aventura, el juego, la re-significación de lo que pretendía ser permanente. Su accionar remoja al contemplador (aunque solo sea parcial o momentáneamente) disponiéndolo hacia la posibilidad de re-interpretación, ahora más próxima a la libertad y a la afirmación de lo no constante, del caos, del devenir, logrando, ciertamente, una apertura de las facultades cognitivas. De aquí que el arte es universal pero no absoluto, no pretende expresar “La verdad”, busca suscitar una emoción⁵. Es universal porque no demanda espíritus entendidos, pretende “conquistar” espíritus abiertos dispuestos a la libertad. El arte no requiere la afirmación de unos pocos, por el contrario se encuentra a merced del espectador, de todo aquel que busca renovación.

Ahora bien, cuál será el rol del artista en esta primera consideración en la que hemos hecho hincapié en el evento artístico, esto es, en la relación posible que puede lograrse entre el espectador y la obra, sin la cual no puede haber experiencia estética. Como hemos visto, artista, para nosotros, es aquel que responde a un llamado, a un mostrarse, a un

⁵ “El Arte está sólo en la técnica de suscitación de estados que no están en la vida, ni en el lector ni en el autor, sin esa técnica”.M., Fernández, *Teorías*, Corregidor, Bs. As., 1997, p. 241.

desocultamiento, es quien presta obediencia a la convocatoria⁶ que las cosas ejercen. El artista crea partiendo de la suspensión de las categorías convencionales, es decir, su obra hace visible lo oculto (el espectador, a su vez, debe contemplar la obra apartándose del dominio cotidiano, debe suspender su pretensión de objetividad dejándose interpelar por el misterio). Artista es el ser que siente, que puede lograr, con su arte, una estética de la existencia. El artista posee una percepción del mundo que muchas veces es ajena a nosotros, no obstante mediante sus obras podemos llegar a imaginarla. Ahora bien, muchas veces el arte se encuentra relacionado con la convocatoria que las cosas ejercen, y con el intento de expresarlas y manifestarlas. Pero también el artista opera respondiendo a una sensación interior, haciendo presente un sentir, un acontecer psíquico, un estado decididamente individual y único –capaz de ser comunicable. En este caso la obra es la manifestación de experiencias de existencia del artista⁷. El artista expresando su psique, realiza una revelación creativa que se aparta de la vulgaridad cotidiana, ya que si no logra hacerlo o se limita a una insípida reproducción, su trabajo se hace (peligrosamente) apto para saciar apetitos dispuestos frente a la pantalla en horario estelar. Si el artista en su arte reproduce las banalidades de la existencia cotidiana su obra queda definida en los límites del vacío pasatiempo.

No debemos apresurarnos en comprender que la esencia del arte solo se corresponde a la relación artista-creación. Si bien este es el origen y el sostén del arte, existe a su vez otra dimensión del mismo, y creo que está relacionada con la mirada, con el juego⁸, de aquel que se anima a trascender los límites de la realidad objetiva, para entregarse a un mundo eternamente renovable. El desafío del existente es incorporar la creación como elemento constitutivo de la percepción, es decir la incorporación de la experiencia estética del arte como un sentir con el cual el hombre entra en relación con la trascendencia. La incorporación

⁶ “El ejercicio del arte es algo más sagrado que la realización de una inclinación personal o el cumplimiento de funciones decorativas. Consiste en la obediencia a la convocatoria que ejercen las cosas mismas sobre los hombres”. Jalfen, L., *El compromiso con la libertad*, Galerna, Buenos Aires, 1987, P.74

⁷ Podemos pensar, a modo de ejemplo, en el automatismo de la pintura surrealista. O bien, en el expresionismo abstracto de Jackson Pollock, quien desarrolló técnicas como el *splashing* o el *dripping*, que consisten en lanzar pintura al lienzo o dejarla gotear encima de él sin utilizar dibujos ni bocetos.

⁸ El juego está relacionado con el espíritu que ha devenido niño, aquel que rompió la obediencia a los valores que se presentan como impostura, entregándose enteramente a la libertad y a la creación, afirmándose en cada elección: “Para el juego divino del crear se necesita un santo decir “si”: el espíritu lucha ahora por su voluntad propia, el que se retiró del mundo conquista ahora su mundo”. F, Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Buro, Buenos Aires, 2001, p.25.

de la mirada creadora es la forma de renovar una existencia estancada, sulfatada, debido a que este mirar incorpora novedad. Nietzsche dice en *El nacimiento de la tragedia* que los griegos debieron recurrir al mundo intermediario de los dioses olímpicos, debido a que el griego conoció y experimentó estéticamente las angustias y los horrores de la existencia.

3. Arte y símbolo

Podemos decir que en el pensar “mítico” es donde el existente ha hecho pleno uso de su imaginación simbólica. Dicho pensar se vincula con la naturaleza mediante un simbolismo profundo⁹ que contiene el sentir, junto con las creencias de una comunidad y sus cosmovisiones más arraigadas, y no se agota en una explicación parcial o en un intento de racionalización del cosmos, por el contrario intenta unir al hombre con la trascendencia. El símbolo que se encuentra vinculado al cosmos nunca se halla acabado, se renueva infinitamente en cada imaginación, debido a que ella hace propia parte de su semanticidad, elaborando una nueva significación que completa al símbolo originario con el sentir individual. La relación establecida mediante símbolos (mágicos) anuncia una comunión entre el hombre y la Naturaleza, comunión que se presenta incapaz de establecer subordinación. El existente y “lo otro” se encuentran indiferenciados, ambos son parte de una totalidad y se desarrollan en la totalidad, en la unión.

En el símbolo yace oculto un universo trascendente que contiene en sí mismo una plenitud de significados que se hacen propios en la imaginación del existente. Si el símbolo oculta un poder no visible en la inmediatez de la apariencia, es para que el existente interpele al *ser* de las cosas vinculado con ellas desde la profunda interioridad, desde un pensamiento meditativo¹⁰, para poder comprenderlas a partir de la convivencia: Debe mediar entre el hombre y las cosas una igualdad, debido a que ambas existencias son en el otro.

⁹ Rodolfo Kusch dice que cuando “la realidad adquiere un valor simbólico, se impone una hermenéutica para descubrir lo que está detrás del dato sensible, a nivel de teología cotidiana, ya en un campo sagrado (...). Lo sagrado en todo esto brinda la posibilidad de algo más, o sea un orden más estable que se afianza y favorece en tanto uno cree en él.” R. Kusch, *La negación en el pensamiento popular*, Cimarrón, Bs. As, P. 22.

¹⁰ El pensamiento meditativo se opone radicalmente al pensamiento calculador, Heidegger dice que: “el pensamiento calculador corre de una suerte a la siguiente, sin detenerse nunca ni pararse a meditar. El pensar calculador no es un pensar meditativo; no es un pensar que piense en pos del sentido que impera en todo cuanto es”. Heidegger, M, *Serenidad*. Odós, Barcelona, 1988, p.18.

La relación simbólica arriba mencionada lentamente parece ante la seducción del saber de la Técnica¹¹, puesto que ella ya no interpela lo profundo, sino que hace (más) inmediato lo inmediato. El conocimiento utilitario de la Técnica prescinde de toda trascendencia de la imaginación, en su accionar la plenitud de las cosas se revela en lo sensible, no supone lo que yace oculto: el misterio, la existencia, el ser. Esto conlleva sus consecuencias, dado que si el pensar técnico mantiene su predominio absoluto y hegemónico, el cosmos necesariamente será conducido al máximo de su objetivación, el hombre y el cosmos nunca volverán a ser uno.

El arte necesita de la imaginación simbólica para realizarse, completarse. La obra de arte opera como un gran símbolo que despliega una multiplicidad de significados que se hacen personales mediante la apropiación de los símbolos que estos significados contienen. El espectador hace propio un sentido y con esa pertenencia entra en comunicación, la fuerza evocada que emana desde lo oculto de la obra penetra en él exaltando todas sus facultades simbólicas. El arte implica una reflexión en lo profundo, que pone en juego nuestra interioridad, nuestras creencias, nuestro sentir, nuestras apreciaciones sobre lo sagrado y lo profano, suspendiendo, de este modo, la mera utilidad, el conocer para emplear. Mediante el arte el existente puede apreciar su relación de convivencia con el mundo, entendiendo que ella es parte de su Ser, recuperando nuevas relaciones con la existencia, logrando sortear el camino que lo sujeta unilateralmente en una representación.

Ahora bien esta primera aproximación a lo que podríamos considerar la *esencia del arte*, constituye, si se quiere, una visión idealizada y abstracta de él, dado que, se establece una noción general y pretendidamente universal acerca del obrar del arte, en detrimento de una visión particular e histórica donde se contemplen las circunstancias específicas de creación

¹¹ “El poder oculto en la técnica moderna determina la relación del hombre con lo que es. Este poder domina la tierra entera”, además supone “una agresión contra la vida y la esencia del ser humano”. *Ibíd.*, p.23-5.

artística y que, al mismo tiempo, condicionan las representaciones del espectador. No obstante este primer acercamiento a la *esencia del arte* hace hincapié en la relación espectador-obra, y, por consiguiente, en la posibilidad de intercambio simbólico, puesto que creemos en un arte cargado de sentido donde la aventura estética constituye un privilegio del espectador y donde la posibilidad de ilusión aún se encuentra vigente.

Sin embargo, resulta necesario encuadrar esta reflexión dentro de los límites del denominado “arte contemporáneo”(entendido desde los inicios del *pop art* hasta la actualidad), porque es de vital importancia preguntarnos si en el arte contemporáneo existe la posibilidad de ilusión estética, o bien, podríamos interrogarnos a través de una pregunta más sencilla:¿Existe aún la posibilidad de ilusión? La ilusión es el mundo simbólico y trascendente que pertenece al dominio del espectador y es suscitado mediante la obra. La ilusión encierra la posibilidad de un juicio estético. Sin él, el arte carece de sentido, deviene mera apariencia, imagen pura, que según Baudrillard “son literalmente imágenes que no dejan huellas. Carecen, hablando con propiedad, de consecuencias estéticas”¹², y los espectadores, de este modo, se transforman en lo que Virilio denomina “una maquina de visión” frente a “una obra que pretende imponerse a todos como evidencia, sin la mediación de reflexión alguna”¹³.

En la actualidad la impronta de la tecnología y el imperio de la comunicación han condicionado y revolucionado los modos de percepción. Nos adentramos en una época donde la imagen domina la escena y la visión, muchas veces, obedece. La imagen desea ser observada pero no interpelada. La visión opera en la superficie, en la inmanencia de la apariencia. Esta mutación de las representaciones cotidianas supone, sin lugar a dudas, una metamorfosis en los modos de abordaje del arte actual, dado que el espectador se encuentra signado por el imperio de la imagen, y se encuentra sujeto al influjo de la tecnología. En consecuencia, surge la posibilidad de nuevas formas de producción artística que quizás se encuentren más emparentadas con los condicionamientos que padecen los espectadores.

La tecnología y la imagen han producido una pérdida en la capacidad de asombro en los individuos haciendo que, muchas veces, la sociedad le vuelva las espaldas al arte que necesita enfatizar en el asombro para hacer posible su recepción, y de ese modo, generar ilusión, disponiendo al espectador hacia la aventura estética. Por tanto, los artistas buscando

¹² Baudrillard, J., *El complot del arte*, Amorrortu, Buenos Aires- Madrid, 2007, p.26.

¹³ Virilio, P., *El procedimiento silencio*, Buenos Aires-Barcelona-México, 2000, p.65.

recuperar un lugar en franco proceso de extinción, recurren a la lógica del espectador para llevar adelante sus obras. El arte “enfrentándose” al imperio de la imagen y la impronta de las nuevas tecnologías, necesariamente, debe recuperar elementos de ellas, y dar lugar a nuevas formas de producción artísticas. Se busca retener al espectador, arrebatarlo de su aceleración cotidiana, apartarlo del torrente de imágenes para demorarlo frente a la obra. La obra, de este modo, deviene imagen para ser observada, lo cual no implica que sea contemplada. Se observa la obra como una imagen de tele pantalla, no se profundiza en ella, se retiene (brevemente) su presencia. Por lo tanto, no es de vital importancia que la obra pueda crear ilusión; es necesario reconquistar y retener al espectador mediante la visión. Esto, muchas veces, supone una pérdida de sentido del arte, un deterioro de la trascendencia simbólica en favor de una imagen pura, sin consecuencias estéticas. A continuación se analizará el mundo de la técnica y el imperio de la imagen para dar cuenta de cómo han influido en el surgimiento de un arte de la desaparición del sentido.

4. El mundo de la Técnica

4.1 Una visión antropológica

Resulta difícil establecer con exactitud cuáles son los orígenes de la técnica, sin embargo desde una visión antropológica podemos aproximarnos a sus comienzos y dar cuenta de ellos.

Podemos decir que el hombre del paleolítico comienza a desarrollar lo que se denomina “inteligencia técnica”, es decir, la capacidad para fabricar herramientas y la facultad de controlar el fuego. En el paleolítico comienzan a edificarse los esbozos de la cultura entendida, en un sentido amplio, como la adaptación del hombre al medio con el uso de utensilios de su propia manufactura, que facilitan ese fin. Esta capacidad técnica de elaborar herramientas destinadas a la caza de animales encierra tras de sí un carácter compensatorio frente a las carencias biológicas del hombre para lograr adaptarse al medio. El ser humano, en contraposición con el animal, no dispone de garras, de filosos colmillos incrustados en una tenaz dentadura, o de un acorazado caparazón que le faciliten la supervivencia. No obstante, dispone de “inteligencia técnica”, facultad que le permite sobrevivir fabricando

prótesis para suplir sus carencias biológicas e instintivas. De este modo, es el hombre el único ser vivo capaz de ejecutar herramientas, invenciones técnicas, y utilizarlas según un plan preconcebido. A pesar de que el hombre del paleolítico dispone de herramientas que le permiten una caza exitosa de animales, la vida en dicha era sigue siendo esencialmente nómada, el hombre se integra a la naturaleza y depende de los frutos y animales que ella le proporciona. Lo natural es sagrado.

En el neolítico se produce un cambio substancial con los modos de vida precedentes debido a que el hombre descubre el prodigio de la agricultura, elaborando una nueva economía que reemplaza la caza y la recolección. La tierra se cultiva y se crían animales para el consumo, lo cual supone una inversión de la relación del hombre con su medio. El hombre, ahora, no se encuentra a disposición de la naturaleza, dispone de ella mediante su capacidad técnica. El nomadismo hace que el hombre se haga de alimentos y animales de una manera espontánea y, en cierta forma, azarosa, por tanto la naturaleza para el hombre del paleolítico es sagrada, le suministra los alimentos necesarios para facilitar la supervivencia. Ahora bien, mediante la invención de la técnica de la agricultura, el hombre comienza a dominar su entorno, cultiva en la tierra los alimentos que cree necesarios, y cría los animales que juzga más provechosos. Estas nuevas capacidades permiten el paso de una vida nómada a una vida sedentaria. El grupo puede establecerse en un territorio determinado, disponiendo de todos aquellos recursos necesarios para la existencia. Por lo tanto, surge la necesidad de organizarse en aldeas donde es posible llevar adelante una actividad agrícola que supone una distribución y especialización de tareas, una división de clases sociales, y una organización estatal. En estas pequeñas organizaciones humanas, dispuestas en aldeas o comunidades, pueden rastrearse los fundamentos de la civilización urbana. El enigma de lo natural desconocido comienza a disolverse.

La evolución de la técnica modifica notablemente la relación del hombre con la naturaleza. La técnica, como dice Ortega, constituye “lo contrario de la adaptación del sujeto al medio, puesto que es la adaptación del medio al sujeto”¹⁴. Todo elemento técnico es perfectible, la toma de conciencia de esta premisa por parte del hombre, paulatinamente, dio lugar al desarrollo industrial y tecnológico que, en la actualidad, padecemos al mismo tiempo en que

¹⁴ Ortega y Gasset, J., *Meditación de la Técnica*, Madrid, Espasa Calpe (Col. “Austral” N° 1360), 165, P.72-7.

disfrutamos. La revolución industrial con todo lo que ello supone es consecuencia mediata de aquellos rudimentarios comienzos de la técnica agrícola del hombre del neolítico.

4.2 Una visión metafísica

La economía agrícola constituye la apertura de lo que siglos más tarde se denominó como “era industrial”, y funda los cimientos de la era tecnológica. Podemos decir que el mundo técnico encuentra sus orígenes en las precarias circunstancias del hombre del paleolítico. Sin embargo, debemos pensar detenidamente sobre lo que produjo su radical aceleración y posibilitó su establecimiento de una forma absoluta, la desvinculación del hombre y la naturaleza, y el distanciamiento del mundo del hombre con el mundo natural. Un análisis sobre la historia de la metafísica puede brindar muchos elementos para pensar. En este punto hemos decidido seguir la propuesta heideggeriana sobre la historia de la metafísica, que no ha sido otra que la historia del hombre y los entes, o bien la historia del olvido del ser. En el pensamiento de Heidegger se aprecia un análisis de la metafísica que parte desde la filosofía griega y converge en los finales de la filosofía del medioevo, puesto que la culminación de la era de la divinidad cristiana inaugura, en occidente, la era del hombre y el ser, o mejor dicho la de los entes. Por tanto, resulta necesario pensar en la modernidad filosófica, entendida como un proceso global que abarca al hombre en su totalidad. Dentro de este período histórico, debemos considerar a René Descartes como partícipe del desenvolvimiento de la modernidad (filosófica). Su pensamiento inaugura una separación entre el hombre y Dios. Esta desvinculación produce un quiebre en la noción de *verdad*, ya no se encuentra depositada en el creador como fundamento y razón. Por lo tanto, al quebrarse la seguridad en la verdad revelada, ella pierde fundamento. El hombre se ofrece como depositario de *la verdad*. Descartes inicia la era del sujeto como razón, en su pensamiento el hombre es verdad. El sujeto es capaz de suspender la existencia, y de incorporarla nuevamente sostenida en la seguridad de su pensamiento. El mundo se reduce al hombre, y es él quien le otorga sentido.

La Razón se perfila como dueña y señora y otorga al hombre seguridad y prosperidad. La enigmática naturaleza finalmente puede ser develada, sometida, controlada, arrasada. Las existencias se subsumen al hombre y es ahí donde adquieren finalidad, el mundo es

reducido a utilidad. La (plena) confianza en la Razón conlleva tras de sí –o delante de sí- una idea ineludible: el progreso. Controlada y sometida la naturaleza, su fuerza vital encuentra su rumbo bajo el imperioso asesoramiento de la Razón. La modernidad constituye una época en la cual lo desconocido se encuentra en proceso de ser descubierto, dominado. Si existe algo ajeno al hombre, solo persiste en cuanto él no le otorga la ocupación debida. Esta época se caracteriza por la creencia en las grandes utopías, donde todo es posible, donde es válido pensar en la transformación de la sociedad y la naturaleza, que conducirá al hombre, a la humanidad, a la plenitud de la existencia.

A las ideas de Razón (absoluta) y progreso (ilimitado) deben sumarse los avances técnicos y científicos que establecerán los cimientos que darán origen a la revolución industrial. La especulación filosófica con respecto a las facultades del hombre, es completada -exaltada- con descubrimientos concretos: la industria, la máquina de vapor, la maquinización. Estos nuevos avances dispuestos en las urbes, dan lugar a un fenómeno sin precedentes: la ciudad industrial.

4.3 Tecnologías eléctricas

Antes de profundizar en el mundo de la tecnología, debemos hacer un esfuerzo por comprender que este mundo es consecuencia y producto del desarrollo del mundo de la técnica. La exaltación de las facultades del hombre frente al sometimiento de la naturaleza y la elaboración de prótesis compensatorias para controlar y manipular el medio son los rudimentarios comienzos de la técnica moderna que es, sin lugar a dudas, la posibilidad de la tecnología. La tecnología no es un fenómeno aislado que tuvo lugar en determinada época histórica, por el contrario es la continuidad de un proceso elaborado hace cientos de años. Sin los elementales utensilios del hombre del neolítico y la radical transformación en la relación del hombre con la naturaleza originada en la modernidad, no podríamos pensar en la prodigiosa ciencia y tecnología del hombre contemporáneo.

La tecnología es un fenómeno que se encuentra en constante movimiento, imponiendo vértigo y necesidad. El producto técnico nunca se encuentra acabado, necesita continuar, reemplazar, trascender a su predecesor. El usuario deviene “insatisfecho crónico”, las expectativas que deposita en el producto nunca se encuentran terminadas, la dialéctica de la

tecnología –cuando el usuario sucumbe a ella- lo conduce a esperar en lo advenidero el goce del presente. En cierta medida el presente pierde referencia puesto que la novedad define su posibilidad. El tiempo también se ha transformado, las ventajas encontradas entre un producto y otro determinan nuestra percepción temporal. Claramente podemos apreciar esto reflexionando sobre el abismo (reciente) que media entre una cámara fotográfica analógica y una cámara digital. ¿Es posible hablar a un usuario habituado a una cámara digital, del tiempo necesario para lograr una producción fotográfica -comprar un rollo, llevarlo a revelar, esperar el revelado, etc.- con una cámara tradicional? El tiempo se vivencia de acuerdo con las ventajas del aparato, esto es, tiempo sin esperas. Todo es posible, todo es instantáneo, todo es ahora. El desarrollo tecnológico también determina la imaginación del usuario, difícilmente podemos conmovernos, asombrarnos, sorprendernos. El hombre ha hecho real las fantasías más osadas de la ciencia-ficción. Debido a esto, el arte encuentra un arduo y crispado camino para aproximarse a un posible espectador habituado a un tiempo propio de la instantaneidad tecnológica que a su vez presenta una imaginación reacia a la sorpresa.

No obstante, consideramos obsoleto negar la tecnología –el mundo técnico-, puesto que somos parte de ella, hemos aprendido a depender de ella, nuestra vida no puede ser pensada al margen de la utilidad técnica. Debemos entenderla como un producto humano, y debemos entender al hombre como el ser que le otorga origen. Martín Heidegger¹⁵ decía que dependemos de los objetos técnicos, sin embargo no debemos establecer con ellos una relación de servidumbre, esto es, el hombre debe aprender a decir “sí” y “no” al uso de los objetos técnicos, teniendo presente que ellos responden a una utilidad, y que de ninguna manera representan una extensión de nuestro cuerpo. Esto supone desvincular al ser humano de la entidad técnica y si bien ambos elementos son complementarios y se necesitan mutuamente, el objeto técnico debe ser entendido como una posibilidad para expandir el campo humano, no como una prótesis vital para suplir sus carencias.

¹⁵ Heidegger, M, *Serenidad*. Odós, Barcelona, 1988.

5. Medios audiovisuales

Dejando a un lado la capacidad que tienen los medios masivos de comunicación de llegar, en un instante, a miles de hogares, dentro y fuera de un mismo territorio y la capacidad que poseen de franquear las diferencias sociales esparciéndose uniformemente en la multitud, podemos decir que, esencialmente, los medios de comunicación se caracterizan por emitir mensajes. Ahora bien, ¿Qué es un mensaje? Un mensaje mediático es un combinado de imagen y discurso, es un juego dialéctico que combina estas dos entidades.

La imagen del mensaje -la información- opera realizando una doble imposición. La primera de ellas consiste en anteponerse al discurso -la información por la palabra- sobrepasándolo y, al mismo tiempo, haciéndolo propio. Por otro lado, la segunda imposición se encuentra vinculada con la instantaneidad de la imagen, con su velocidad de emisión, y, por consiguiente, con la recepción por parte del espectador. La imagen se antepone al espectador limitándolo a los márgenes de la emisión. La velocidad de emisión de la imagen condiciona -por un lapso limitado, el que dura la emisión- las representaciones del espectador, sus imágenes mentales, estas devienen pura imagen trasmutadas en la emisión de la pantalla. De este modo el mensaje mediático, muchas veces, se torna irreversible debido a que el espectador no ejerce recepción crítica de los contenidos, la información adopta un solo sentido y rara vez es puesta en cuestión. La velocidad de emisión de la imagen hace que cuando éstas apenas han sido registradas por el ojo hayan cambiado. Es por ello que la posibilidad de un juicio sobre la imagen, la capacidad de reflexión, debe realizarse a la velocidad de emisión o debe quedar suspendido. De este modo, la imagen, adelantándose al juicio del espectador se impone.

El mensaje mediático, durante su emisión, homologa las diferencias reales o aparentes, de los espectadores. Poco a poco comienza a edificarse la “opinión pública” que, por ser generada mediante medios globales y de alcance masivo, es una opinión sincronizada y colectiva; se convierte en una entidad que vincula a los individuos en la posibilidad de un juicio compartido. Esto hace posible la aparición de una cultura global unificada por la información. Esta cultura globalizada, como señala Paul Virilio, ha producido “una verdadera DEMOCRACIA DE EMOCION; de una emoción colectiva a la vez sincronizada y

globalizada”¹⁶. El imperio mass-mediático y su capacidad de transmitir en simultáneo a una multiplicidad de espectadores, separados geográficamente pero emparentados por un emisor común, un mismo mensaje, ha producido “una sincronización de la emoción colectiva, que favorece con la revolución informativa, ya no el antiguo colectivismo burocrático de los regímenes totalitarios sino aquello que paradójicamente podría denominarse como un individualismo de masas, puesto que cada uno, uno por uno, padece al mismo instante el condicionamiento mass-mediático”¹⁷. Praga o Cartagena suponen un mismo espectador condicionado por la misma información. El espacio geográfico cede su lugar al espacio virtual, llevado adelante por un sujeto masificado y globalizado, que desintegra su particularidad individual buscando integrar un mundo que por esencia se define como artificial. Los hombres, de este modo, elaboran su existencia de acuerdo con una producción en cadena, donde los eslabones son dispuestos por los medios de comunicación masivos. Paulatinamente comienzan a definirse como masas, como un conjunto indiferenciado de personas que responden a las mismas necesidades simbólicas y materiales. La cultura de masas se establece a partir de las disposiciones impuestas¹⁸ por los medios de difusión que tienden a unificar la cultura en los límites de la superficie, cultura edificada según la reglamentación y la comodidad del mercado, cultura uniforme. La cultura global tiende a homogeneizar e igualar, suprimiendo la particularidad individual, transformando al existente en un recipiente apto para cobijar la novedad; donde todo es posible, instantáneo, efímero. La cultura de masas se orienta según el mandato de la pantalla (la pantalla del televisor, el monitor de la computadora conectada a la Web). Dicho mandato rara vez es puesto en cuestión –solo es cuestionable en cuanto se transforma en una moda pretérita-, por el contrario es escuchado y obedecido, cumpliendo sus elementales disposiciones como el consumo. El televidente y el cibernauta, elaboran su sentido de realidad -conciencia- siguiendo las coordenadas establecidas por sus medios predilectos. La competencia mass-

¹⁶ Paul Virilio, *Ciudad pánico*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2006, p.46.

¹⁷ *Ibíd.*, p.45.

¹⁸ Estas disposiciones impuestas nos hablan, claramente, de una representación que se impone o que intenta imponerse, Roger Chartier nos dice que: las “realidades” se construyen, se presentan a la lectura o a la vista y son captadas (...) Se trata de esquemas intelectuales incorporados, que engendran las figuras gracias a las cuales el presente puede tomar sentido, el otro ser inteligible, el espacio recibir su desciframiento. Las representaciones del mundo social construidas de este modo, aun cuando pretendan la universalidad de un diagnóstico fundado en la razón, se sustentan siempre en los intereses del grupo que las forja.” Chartier, R, “La historia cultural redefinida”..., en *Punto de vista*, Buenos Aires, año 13, N° 39, 1990.

mediática en torno a la primacía de emisión logra que las imágenes de la emisión de turno se antepongan a sus competidoras, y que la nueva información sobrepase los límites de la información precedente, apelando al sentimentalismo y al asombro, al mismo tiempo en que rebasa las fronteras éticas del espectador. No debemos olvidar que la información cada vez se hace más pública, donde los espacios privados son propasados, las exhibiciones son cruentas, la violencia y el sadismo son moneda corriente. Por tanto, el espectador se habitúa al desastre, la barbarie, la deshumanización de la información, desarrolla una coraza difícilmente vulnerable. En pocas palabras, el espectador se entrega a la imagen y esta domina la escena.

Los medios de comunicación se encuentran unificados, la información es global, la urgencia de la pantalla se desenvuelve en el mundo todo. El espectador ha perdido su sentido de pertenencia –los espacios públicos, como señala Baudrillard, también han perdido entidad– sin embargo, se siente parte de una realidad (virtual) unida por la información y el consumo masivo. Las diferencias locales no son tales, el espectador es parte de una unidad definida por creencias, necesidades y gustos compartidos. De no ser así, el individuo se encuentra al margen de los acontecimientos de su tiempo, donde la diferencia produce exclusión.

La supremacía de la emisión sobre el espectador es posible debido a la fascinación y el eclipsamiento que la imagen ejerce sobre los individuos. La imagen de la pantalla se transforma en hiperrealidad, superando al mundo sensible. Los acontecimientos se desarrollan y encuentran lugar en la pantalla, el afuera se diluye ante el poder de la imagen. La hiperrealidad del ciber mundo -ejercida desde la imagen- supera en credibilidad al mundo material¹⁹. La imagen, junto a la velocidad instantánea de emisión, supone una modificación de los modos de percepción por parte del espectador, que debe adaptarse a la lógica que le propone la emisión, aquella que antepone la imagen a la recepción crítica. Es el medio quien toma la delantera, el espectador se transforma en mero receptor de contenidos, deja a un lado la posibilidad de analizar cada uno de ellos. De este modo, el espectador adquiere una mirada vacía que supone una primacía de la imagen. Ahora bien, si trasladamos esta lógica

¹⁹ Umberto Eco dice que “se mezclan de modo indisoluble información y ficción, donde no importa que el público pueda distinguir entre las noticias “verdaderas” y las invenciones ficticias. Entra en crisis la relación entre la realidad y la construcción de la realidad. La televisión se convierte en un aparato para la producción de hechos, es decir, de espejo de la realidad pasa a ser productora de la realidad”. U. Eco, *La estrategia de la ilusión*, Lumen, Ed. De la Flor, 1986.

al mundo cotidiano, podemos pensar en un sujeto que devora contenidos, pero que rara vez los digiere; esto lo hace sumamente vulnerable. También podemos trasladar esta lógica al mundo del arte, o más precisamente al juicio estético, entonces es necesario preguntarnos: ¿Existe la posibilidad de formación de juicio estético por parte del espectador cuando la obra de arte adquiere la misma dimensión que las imágenes de los medios? Este punto es crucial, puesto que el resultado de la respuesta puede aproximarnos a un arte vital y esencial, o bien a una experiencia frecuente carente de ilusión y trascendencia.

6. Artistas en la actualidad

Los dos artistas que consideraremos para acompañar nuestras reflexiones sobre el arte presentan un panorama distinto en la forma y en el sentido de la representación. El primero de ellos es el escultor Tony Cragg, que intenta que su obra pueda expandir el campo de conocimiento del hombre. En esta propuesta podemos apreciar claramente que el artista parte desde una idea, un supuesto, para llevar adelante su arte y poner en acto su propósito. Las obras del artista británico Demian Hirst, presentan un punto de partida distinto, dado que el artista busca que tengan como punto inicial la provocación para desatar las más variadas ideas en los espectadores. Ideas que, en cierto modo, son independientes de las obras, al mismo tiempo en que son suscitadas por ellas. El artista ha sabido cautivar a sus seguidores mediante la seducción de la mirada, y el impacto de su puesta en escena. Tal vez, la propuesta de Hirst no parte desde un supuesto preconcebido, por el contrario dicho supuesto pertenece al ámbito del espectador y es suscitado mediante la obra.

Tony Cragg: un artista de lo indecible

La obra de Cragg recupera un elemento esencial de la representación artística: el asombro. El espectador, frente a las obras del artista inglés, debe dejar a un lado sus *prejuicios* para poder entregarse por entero a la contemplación, vivenciando, o no, la convocatoria, apreciando en cada una de las obras la arbitrariedad del lenguaje, su sentido de organización y simplificación, al mismo tiempo que comprende sus propios límites.

El mundo de Cragg fractura el mundo del hombre prometeico. Sus antojadizas esculturas nos conducen a un asombro primigenio, elemental que nos hace sentir inciertos, perturbados, fascinados. La seguridad y la comprensión convencional de nuestros saberes se han detenido, se niegan a buscar orden en una obra que los rebasa. Esta intranquilidad nos revela – abruptamente- los alcances del entendimiento humano que progresivamente ha renegado del azar, el misterio, la sorpresa, para encontrar camino ordenando y clasificando, reduciendo todo detalle imprevisto o inusual al campo de lo posible. En definitiva, un conocimiento cristalizador que hace de la existencia una experiencia habitual. La obra de Cragg sugiere al espectador, en complicidad, que desate y deje vagar libremente su imaginación, conformando, de este modo, nuevos sentidos. El artista sencillamente nos dice: “Lo que trato de hacer es descubrir nuevas formas, mostrar una riqueza de formas con nuevos significados y emociones, que actúen como un puente hacia un nuevo entendimiento de lo que nos rodea. Nuestro entendimiento de la realidad es limitado y es, además, una convención. Lo que sí podemos hacer es mejorar esa convención. Pensamos todo el tiempo en cosas intangibles o que no hemos experimentado: ángeles, Dios, moléculas... Necesitamos un lenguaje que describa lo no experimentado”²⁰.

La obra de Cragg nos conduce al misterio de aquello que permanece vedado al sentido del hombre. La fuerza de su obra sólo es desplegada cuando las existencias, espectador y obra, se encuentran para completarse o complementarse. La Razón asume su derrota y da lugar a la Imaginación.

Demian Hirst: la provocación al mando

Demian Hirst, artista–empresario, lidera la infinidad de comentarios que intentan caracterizar a los personajes más provocativos del arte contemporáneo, no solo por ser uno de los artistas que ostentan mayor repercusión en la actualidad, sino también por lograr que sus exposiciones se conviertan en un evento admirable, y al mismo tiempo provocador. Su obra como punto inicial apela al impacto, al asombro que una vez que se “apodera” del

²⁰ Entrevista realizada a Tony Cragg por Loreley Gaffaglio, de la redacción de *La Nación*. Disponible en: <http://www.lacantonal.com.ar/Talleres/Estetica/entrevistaTCragg.htm> (ultima visita: 24 de agosto de 2007)

espectador, se manifiesta en plenitud revelando, abruptamente, su presencia y logra, de este modo, que el espectador se inquiete, piense, reflexione.

Si bien la obra de Hirst “atenta” contra la mirada, y busca retener al espectador desde el impacto inicial, deja entrever, hilando fino, un intento de abordar las cuestiones más universales y, en consecuencia, más elementales que inquietan al ser humano: la vida, la muerte, la inmortalidad, el absurdo. El artista no sólo realiza una obra provocativamente sensualista, también busca que la misma se convierta en una instancia de reflexión. Hirst nos dice sobre su producción: “quiero que mis obras hagan que la gente piense sobre lo que normalmente no se para a pensar. Como el tabaco, el sexo, el amor, la vida, la publicidad, la muerte...Quiero que la gente se cuestione cosas”²¹.

No podemos negar que Demian Hirst sea un provocador, puesto que el artista se basa en esta provocación para hacer pensar. Frente a la inquietante obra de Hirst, el espectador difícilmente pueda permanecer pasivo, irresoluto, dado que ella se manifiesta como un gran enigma, no porque las imágenes representadas evoquen entidades nunca antes contempladas por el hombre, sino por ser objetos cotidianos llevados al máximo de su expresión. Muchas de las obras del artista británico están hechas de cuerpos de animales muertos inyectados de formaldehído que resultan ser altamente repulsivas a los ojos de quienes las contemplan. Sin embargo, es la repulsión, la estupefacción, el elemento primordial al cual el artista apela para inducir las más variadas ideas a sus espectadores que si no resultan afectados primariamente por esa sensación, difícilmente puedan demorarse frente a las obras que, de este modo, devienen decorado, dado que su sustento elemental es ese asombro primigenio.

Las producciones de Hirst merecen muchas de las reflexiones que hemos venido realizando, como el impacto visual para retener al espectador, la estética publicitaria, el vacío de la puesta en escena. Sin lugar a dudas representan la profunda esencia del arte contemporáneo, aquella que se vincula con el imperioso intento de abordar a un espectador necesariamente disperso.

²¹ Disponible en: <http://mariposasnegras.blogia.com/2004/040203-la-oveja-lejos-del-rebano.-demian-hirst..php> (ultima visita 7 de julio de 2008)

7. Conclusión

Hemos visto a lo largo de estas reflexiones que el arte no se encuentra exento de influencias que, en principio, son ajenas a él, y además hemos tratado de comprender el evento artístico, esto es, la posibilidad de juicio estético, desde su elemento esencial y primordial: el espectador. No podemos pensar un arte desvinculado de las circunstancias de su época, puesto que como diría Kandisky “toda obra de arte es hija de su tiempo (...) Cada período de la cultura produce un arte propio que no puede repetirse”²². Esto significa que el arte no es la producción de un individuo aislado y solitario. La creación ineludiblemente se encuentra vinculada con un medio. El artista forma parte de un espacio determinado, integra – o desintegra- una sociedad, es producto de un lenguaje. En pocas palabras: el artista no puede pensarse fuera de un determinado tipo de cultura. El artista y su arte operan en un medio específico, condicionados por ciertas pautas culturales, que inciden en las percepciones del artista, también en las del hombre medio. Dichas percepciones se establecen a través de parámetros -categorías convencionales- sociales, geográficos, económicos, educacionales, etc. La obra de arte no puede ser pensada al margen del tiempo histórico en que ha tenido origen, además, y esto es de vital importancia, la obra no puede ser considerada sin espectadores, dado que son ellos quienes completan o complementan su mutua posibilidad. En este trabajo hemos tratado de establecer cuáles son las circunstancias históricas más relevantes que operan sobre los sujetos y condicionan sus modos de acercamiento sobre el evento artístico, al mismo tiempo que determinan los modos de producción por parte de los artistas. Sin lugar a dudas existen factores externos al arte que estampan su impronta al momento de formación de un juicio estético por parte de los espectadores. Estos factores, como hemos visto, son las nuevas tecnologías y el imperio de la imagen. Ambos son parte del mundo del espectador, y ejercen una notable influencia en esta época en la que muchas veces la sociedad le vuelve las espaldas al arte, porque no dispone de tiempo, porque ha perdido su capacidad de asombro, o bien porque el arte –al igual que la imagen mediática- ha devenido una experiencia, en gran medida, carente de sentido, se ha transformado, para los artistas y para los espectadores, en un entretenimiento como muchos otros. Ahora bien, de ningún modo estamos presagiando la tan famosa “muerte del arte”, por el contrario,

²² Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Labor, Barcelona, 1991, p.68.

estamos esgrimiendo nuevos sentidos para el arte contemporáneo, una nueva transformación en su larga y vital existencia.

Creemos que nos aproximamos a un arte primordialmente visual y sensitivo, de agradable sensación, que penetra en nosotros sin dejar una experiencia residual dispuesta a decantarse en el tiempo, puesto que apela al instante para modificarlo, a la brevedad del hombre contemporáneo, a su falta de tiempo, a su imaginación dormida. En muchos casos el arte contemporáneo apela al *aquí y ahora* para dar lugar a su ilusión oculta. Heredero de la posmodernidad, también es hijo de su tiempo, de este tiempo globalizado y repleto de vértigo, es parte de un existente que abandonó sus grandes ideales y utopías, para enfrentar lo cotidiano sin más ambiciones que seguir viviendo día a día, sin ansias de un glorioso porvenir pero con un eterno presente.

Sin embargo, también creemos que una de las características más sobresalientes del arte contemporáneo es ser, sutilmente, trasgresor, dado que, obviando determinados parámetros de creación heredados desde el legado de una determinada Historia del arte, ha encontrado modos de producción y representación propios, puestos en acción desde la particularidad de cada artista actual. El arte contemporáneo no solo rompe con las tradiciones heredadas, también manifiesta su actualidad en el porvenir, debido a que, muchas de las obras presentes muestran un campo de exploración que, en la actualidad, aún no se encuentra definido. El arte pone en juego, entonces, aunque muchas veces lo dudemos, uno de los valores más importantes para el ser humano: la libertad. La libertad de hacer y, también, de ver.

Bibliografía General

- Benjamin, W., *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973.
- Eco, U., *La estrategia de la Ilusión*, Lumen, Barcelona, 1996.
- Fernández, M., *Teorías*, Corregidor, Bs. As., 1997.
- Gadamer, H., *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 2003.
- Heidegger, M., *Caminos del bosque*, Alianza Universidad, Madrid, 1997.
Serenidad, Odós, Barcelona, 1988.
- Jalfen, L., *El compromiso con la libertad*, Galerna, Buenos Aires, 1987.
- Kusch, R., *La negación en el pensamiento popular*, cimarrón, Bs. AS.
- Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Labor, Barcelona, 1991.
- Marshall Mc Luhan, Quentin Fiore, *El medio es el mensaje*, Paidós Studio, Barcelona, 1997.
- Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, Buro, Buenos Aires, 2001.
- Ortega y Gasset, J., *Meditación de la Técnica*, Madrid, Espasa Calpe (Col. "Austral" N° 1360),

Bibliografía específica

- Baudrillard, Jean, *El complot del arte*, Amorrortu, Buenos Aires- Madrid, 2007.
La ilusión y la desilusión estéticas, Monte Ávila Editores, Caracas, 1997.
Pantalla total, Anagrama, Barcelona, 2000.
- Virilio, Paul, *El arte del motor*, Manantial, Buenos Aires, 1996.
El procedimiento silencio, Paidós, Buenos Aires-Barcelona-México, 2000.
La maquina de visión, Cátedra, Madrid, 1989.
La estética de la desaparición, Anagrama, Barcelona, 1988.

