



La obra de arte contemporánea y su interpretación en el siglo XXI. Apuntes pedagógicos

Ramón Ramírez Ibarra

Investigador del SNI –Conacyt, Nivel Candidato
Facultad de Arquitectura
Universidad Autónoma de Nuevo León
rramib44@gmail.com

Resumen

La relación entre arte y educación en la sociedad de la información, es un territorio poco explorado si se considera en este binomio, la inclusión del fenómeno artístico emergente del estado del bienestar y su crisis, visto reflexivamente. En el presente artículo me propongo conectar la interpretación del arte contemporáneo como un evento práctico y abierto, pero también como portador de un sentido de agotamiento que en cierta forma hunde sus raíces en una deficiente o nula valoración del hecho estético. Al mismo tiempo intento brindar al lector, algunos elementos clave para una síntesis pedagógica y crítica del arte actual.

Palabras clave: Arte Contemporáneo, Posmodernidad, Modernidad, Educación artística, Hipermodernidad

Abstract

The relationship between art and education in the information society, is a territory little explored considering in this pairing, the inclusion of emerging artistic phenomenon of the welfare state and its crisis, reflexively seen. In this article I intend to connect the interpretation of contemporary art as a practical and open event, but also as having a sense of exhaustion that somehow rooted in poor or no appreciation of aesthetics. At the same time I try to give the reader, some key elements for a pedagogical synthesis and critique of contemporary art.

Keywords: Contemporary Art, Postmodernism, Modernity, Arts Education, Hypermodernity

*“El tiempo no tiene ningún fin.
Pone de manifiesto el que siempre
puede ser distinguido de otro modo;
y si ya eso no es posible, entonces se
vuelve trivial”*
Niklas Luhmann

Un asunto relegado por la educación en países como México, donde la noción de arte pasa a depender con frecuencia de juicios y percepciones sumarias y poco contextualizadas del fenómeno. El sociólogo francés Pierre Bordieu mencionaba al respecto en sus ensayos destinados a la estética:

La historia del gusto; individual o colectivo, basta para desmentir la ilusión de que objetos Ningún objeto como el artístico es tan capaz de separar las necesidades de satisfacción formal de las funcionales, traduciendo en consecuencia la diferencia entre la dimensión técnica y estética de la cultura. En la actualidad, sin embargo, hay una creciente invisibilidad en la manera en que la apreciación del arte se construye en la institución escolar. Por consecuencia, dicha virtud de la representación artística es con frecuencia tan complejos como las obras de arte, producidas según leyes de construcción elaboradas a lo largo de una historia relativamente autónoma, sean capaces de suscitar, únicamente por sus propiedades formales, preferencias naturales. Sólo una autoridad pedagógica puede quebrar continuamente el círculo de la necesidad cultural, condición de la educación que supone la educación” (Bordieu, 2010:67).

Si como expresaba Bordieu, la acción pedagógica desempeña un factor de aprendizaje e interiorización, en algún momento esto permite también la construcción de un orden de legitimidad, una representación dominante validada en lo estético por sí mismo. ¿Por qué? Precisamente por el olvido de las condiciones históricas y culturales que dan sentido a la creación de categorías como forma, función, estilo, contexto, etc. Con lo cual la función crítica de los saberes ve menguado su potencial cognitivo. Así, es necesario un reconocimiento explícito de aquello que permite visibilizar el acto pedagógico de la experiencia artística, pues hoy en día entre los retos educativos actuales se encuentra la apertura de los centros e instituciones escolares a la creación de comunidades capaces de potenciar nuevos valores de convivencia y discusión del saber (Pérez Tornero, 2000). Una currícula monolítica y lineal no podrá convertirse en un dispositivo que potencie la multiculturalidad y el pluralismo, tan importantes en una construcción integral y efectiva del conocimiento.

En México existe una fuerte tendencia condenatoria a las expresiones ligadas al arte contemporáneo. Muchas de estas posturas provienen por un lado de la pobre educación artística propuesta en planes y programas de estudios de formación básica, por otro, hay una gran identificación en los sectores con mejores accesos educativos a observaciones en tono de denuncia como el de la crítica de arte Avelina Lésper (2016) que promueven una cruzada moralizante destinada a decidir que es arte y qué no lo es, partiendo de un modernismo formalizante centrado en una producción objetivista del hecho artístico.

De hecho, la mencionada crítica pregona y ocupa espacios en medios de comunicación nacional sosteniendo una postura reducida al dominio técnico y formal como vía exclusiva de acceso a una transcendencia de tipo ahistórico y espiritualista del arte. Tales exigencias son las mismas que llevarían a la censura de la exhibición del artista austriaco Hermann Nitsch en el Museo Jumex en 2015, bajo protestas de tinte moralista y poco sustentadas en el análisis estético en la obra del autor, que al hacer uso de una combinación entre drama, sangre y sobre todo, juego con el simbolismo cristiano, hace bastante perceptible la represión impulsada por algunos sectores conservadores para la cancelación del performance.

A manera de reencontrar la función del historiar el hecho artístico, es decir, recuperando mediante el ejercicio narrativo una serie de eventos, crónicas y acontecimientos del arte contemporáneo, quisiera ofrecer al lector una alternativa para leer el arte en el siglo XXI, un arte que si bien se reproduce en una sociedad mercantilista que lo convierte en fetiche y engaño como sucede por cierto en todos los campos sujetos a lo que Jean Baudrillard (2006) notó tan irónicamente como simulación: política, ciencia y religión, también merece un acercamiento más allá del juicio sumario que tan bien retratará Umberto Eco en sus célebres escritos agrupados en *La definición del arte*:

Estos censores no se dan cuenta de que si ellos, hoy, son capaces de formular una crítica negativa del arte contemporáneo, es porque una cierta operación descriptiva les ha ofrecido, previamente, una imagen completa del campo de estudio y les ha marcado los puntos en los que, quien no quisiera cansarse demasiado, debía insistir para denunciar el apocalipsis y después retirarse, satisfecho del deber cumplido(2001:278-279).

Por lo anterior, quisiera trazar una ruta interpretativa partiendo de algunas ideas que permitan una comprensión de la situación que guarda el arte con ciertas ideas detonadas por el movimiento moderno. En tal perspectiva, la disociación entre lo moderno y posmoderno nos brinda una clave para entender que aquello que se juzga como mero capricho o efecto de la perversidad del mercado, no es más que un subproducto de una tendencia que se vinculó a la estructuración del campo cultural, en este caso el capital

cultural, vínculo que se encuentra en un sistema de relaciones entre posiciones sociales e intelectuales (Bourdieu, 2010).

La posmodernidad, en este ejercicio reflexivo, es un aspecto que nos permitirá la lectura del arte contemporáneo como una dinámica de *praxis* cultural emergente de la época de posguerra y que en la actualidad comienza a ceder su lugar a otras formas y procesos políticos, económicos y culturales propios del siglo XXI. Desde mi perspectiva el fenómeno posmoderno en el arte y la cultura es parte ya del pasado histórico y por tanto, su acontecer se encuentra inscrito en un proceso de revisión y no tanto en una crítica demarcatoria, como aún intentan algunos críticos desde el modernismo, tratando de defender la superioridad de vectores como el racionalismo o el nacionalismo en la interpretación, tratando aún de sostener la vigencia de la diferencia entre moderno y posmoderno como clave interpretativa actual.

¿Qué es la posmodernidad?

Es un concepto para distinguir una tendencia en la cultura, el arte y la filosofía que surge como respuesta al agotamiento de la modernidad, es decir, aquella tendencia que buscaba en el valor de lo nuevo, la abstracción y lo social, la forma de expresar sintéticamente valores como el progreso moral y económico de la humanidad.

Diversas teorías sociales y antropológicas se han encargado de analizar con bastante profundidad la manera en que este cambio se presenta, desde pensadores ligados a la teoría crítica y la llamada Escuela de Frankfurt como Jürgen Habermas (1929-), defensores de la racionalidad moderna y la creación de utopías como generadoras del desarrollo social (Habermas, 1999), hasta Gianni Vattimo (1936-), partidario del llamado pensamiento débil, una postura filosófica que abandona el papel de la racionalidad moderna y se concentra en el nuevo escenario del sujeto político más allá de lo moderno, a través de la comunicación, la diversidad y el consumo en una especie de estado posmetafísico de la cultura (1997).

En esta lectura me propongo trasladar a la revisión del arte contemporáneo la clave interpretativa de la modernidad al posmodernismo, y en última instancia identificar en este último, la noción de lo hipermoderno como un nuevo panorama en la cultura que permite leer el objeto artístico desde una clave sociológica. Tal ejercicio es posible ya que comenzamos a poner en duda la concepción estética

tradicional según la cual la belleza o el valor estético se comprenden en la inmanencia de la obra, es decir, el orden de lo creado por el artista.

El arte y el fenómeno posmoderno

Los llamados *ismos* de vanguardia, tales como el cubismo, dadaísmo, expresionismo, fauvismo, el futurismo o el constructivismo, son estilos ligados a la abstracción surgida en las corrientes impresionistas y postimpresionistas del siglo XIX. Su principal característica es la pérdida del *modus integral*, el objeto representado, el cual se estructura como abstracción formalizadora (Junker, 1977).

A pesar de las formas abstractas y el retiro del mundo fenoménico como representativo, tales corrientes aún conservan su unidad estética en términos de estabilidad institucional de la comunicación artística. Dependen aún de nociones fuertes como ritmo, fondo, forma, cuya base era la ruptura total con el pasado tratando de ofrecer un lugar absolutamente nuevo, visible y hasta objetivo de la experiencia artística por medio de un nuevo ejercicio académico de lenguaje gráfico. La Bauhaus con todo su contenido transgresivo en la República de Weimar (1918-1933) por ejemplo, era un movimiento moderno que celebraba la racionalidad moderna del maquinismo industrial y la producción de objetos (Whitford, 1995).

La comunión entre artistas, escuelas, sistemas de enseñanza, museos y galerías permanecía estable y le permitió a todo intérprete distinguir una estética de la creación centrada en la producción de la obra, fuese esta abstracta o figurativa. Tuviere tendencia a asimilarse al diseño industrial, a una exhibición en el museo o la galería. Empero, el arte emergente tras el período de entreguerras (1914-1945) comienza a construirse una visión distinta a la del movimiento moderno. Entre los factores detonantes de esta perspectiva pueden encontrarse los siguientes eventos:

- a) Desarrollo de los medios de comunicación y por ende de una sociedad basada en el intercambio de información a velocidades cada vez más crecientes.
- b) Una economía que pasa de la producción industrial al consumo intensivo y al sector terciario en el llamado estado del Bienestar.
- c) El crecimiento del territorio urbano y por ello de una sociedad urbana.

d) En la institución artística el coleccionismo posibilita la especulación económica y el desarrollo de una tendencia comercial que se vuelve el principal motivo de crítica de los artistas.

Un referente de la modernidad como estructuración en tránsito, se encuentra en la teoría de Ulrich Beck que caracteriza a la modernización como reflexiva, es decir, como una forma consciente de riesgos y errores autogenerados en sus propias dimensiones técnicas, científicas y sociales (2014:264). En esta perspectiva, el arte revela la misma fórmula de estructuración autoconsciente en sus operaciones creativas, pues al no haber separación entre sociedad y naturaleza como sostiene Beck, el arte posmoderno o hipermoderno, responde a este nuevo panorama de la cultura superando la distinción entre representación y vivencia.

Al no existir una forma de pensar excluyente entre sociedad y naturaleza, dado que la última ha dejado de ser algo dado o asignado extrínsecamente como planteaba la sociología del siglo XIX, el campo del arte también se vuelve reflexivo, tema y problema al interior del sistema de creación. Ya Arnold Gehlen (1994) en sus escritos de los años sesenta había observado esta condición surgida del creciente acercamiento entre arte y realidad. Por tanto, en este sistema reflexivo, se identifican los siguientes elementos que enuncio a continuación:

1. Lo efímero. Se consume en una recepción singularizada, busca evitar la memoria histórica y se dirige más bien a enfatizar el presente del tiempo de la obra.
2. Pluralismo. Construye una visión descentralizada de la política por medio de una racionalidad multicultural que pone relieve en la subalternidad, la alteridad y la diferencia.
3. Polisemia. Un rasgo muy importante del arte contemporáneo, investigado por Umberto Eco en *Opera Aperta* (1997) es la redundancia y la apelación a la cooperación interpretativa que hace posible la aparición de lecturas diversas y hasta controversiales del hecho artístico, producto de la ruptura con la estabilidad interpretativa.
4. Autorreferencialidad. Derivada de lo anterior, a falta de una pretensión de verdad centrada en las cualidades formales de la obra, los artistas desarrollan una conciencia del espacio artístico como construcción de sentido. Esto significa que los contextos, programas políticos e incluso anticipaciones a las posibles lecturas, serán elementos considerados por los propios artistas en sus obras.

El concepto como vector de la experiencia estética

Con el llamado *pop art* que surge a finales de la década de los 50s en los Estados Unidos e Inglaterra, viene una corriente que vuelve objeto de crítica al expresionismo abstracto hasta entonces dominante. Para artistas como Richard Hamilton (1922-2011), Andy Warhol (1928-1987) o Roy Lichtenstein (1923-1997) los objetos de uso cotidiano, la producción en serie, el *kitsch*, el consumo masivo, son vehículos de expresión estética. Si bien utilizan el diseño industrial, esto dista mucho de la tendencia abstracta y maquina de los racionalistas holandeses o la Bauhaus; en el arte pop, más que la producción se utiliza la reproducción como una forma irónica y representativa del conformismo contemporáneo.



Fuente: Elaboración propia

Otros artistas con una unión menos visible, pero no por ello alejados de la crítica al sentido moderno del arte, vienen de la llamada corriente de arte conceptual o *idea art*. Si el movimiento moderno finca su origen en el impresionismo, el conceptualismo posmoderno tiene su antecedente remoto en Duchamp y su mingitorio exhibido en 1917. Pero, esta experiencia aún es construida como un ejercicio del artista de las puertas del museo o la galería hacia adentro. Hay una tendencia hacia la estetización en el *ready made* porque es una mera intervención que trata de convertirse en proyección a la conciencia del espectador. Sin embargo, esta experiencia descubre otro aspecto que es un retorno a otro código remoto que es la separación entre el arte y la vida. Con este propósito, estas experiencias se alejan del intento de una acción figurativa del artista y se colocan al nivel de manifestaciones de objetos,

presentadas como pura manifestación de la realidad, pues hay un abandono de la orientación formal y una abolición total de los límites entre arte y no arte (Junker, 1977:47).

Así en corrientes como el *idea art*, la experiencia se vuelve el elemento central de la crítica. Piero Manzoni (1933-1963) comienza a vender sus ideas rotuladas y empaquetadas en latas bajo el slogan “mierda de artista” lo mismo que su aliento en globos, mientras Yves Klein (1928-1962) realiza sus antropometrías con modelos embarradas de pintura con una orquesta de fondo, al tiempo que pasa a definir la plástica como una redundancia o repetición de mensajes, más que una obra en sí, lo que sucedió con su exhibición de 1958 que consistió en una sala vacía publicitada por el artista como creación de pintura invisible.

Todas estas experiencias hacen hincapié, no en el virtuosismo técnico, ni en la capacidad de ejecución del artista, hacen referencia al agotamiento de una clase de arte, las teorías modernistas del arte por el arte que conducían cada vez más a una visión exclusiva o un arte de y para los mismos artistas. Estas ideas radicalizan el papel de la intención y su imposibilidad de réplica en lo singular. Por ello, los artistas se consideran agentes activos o como en el caso de Warhol hasta publicistas descarados de sí mismos frente a un mercado que trata de adquirir, no su obra - producto, sino su intencionalidad reproducida, maquinal y simbólica mediante una huella o marca asociada en los objetos cotidianos.

Fig.2
La Fuente de Duchamp (1917), Mierda de Artista de Manzoni (1961) y creación de las Antropometrías de Klein (1960)



Fuentes: Tomkins, *Duchamp: A Biography*, p.186, <https://kuriioso.es/2008/06/09/>,
<http://minniemuse.com/2013/03/31/ikb/>

Así, el sarcasmo, la ironía y el oxímoron serán figuras indispensables de esta propuesta creativa. El punto máximo de la expresión conceptual se encuentra en esta experimentación plástica que contrariamente a lo que se piensa popularmente, es mucho más abstracta e intelectual de lo que aparenta entre la proliferación de colores, gestos vueltos cliché y monotonía semántica que utiliza como medio expresivo para criticar el racionalismo industrial.

Imaginarios paisajísticos y corporales

Dos experiencias estéticas legadas por el experimentalismo conceptual y la disolución entre arte y realidad, se encuentran en dos corrientes surgidas en los años sesenta del siglo XX: el *Land Art* y el *Body Art*. Ambas llevarían la expresión de la novedad al extremo de lo efímero, dejando muy poco para el coleccionismo y centrándose más en el registro mediático. La primera de ellas, se plantea la relación entre la observación estética y la naturaleza. En esta perspectiva, el soporte principal es el medio ambiente en su forma de paisaje. El artista del Land Art se plantea una forma dialógica de comunicación con el entorno y para ello se vale de diferentes medios para dejar constancia de ese vínculo.

Christo (1935-), artista búlgaro, se propone por ejemplo imitar el embalaje industrial cubriendo de tela un paisaje natural, un área costera, también modifica el paisaje urbano empaquetando el edificio del Reichstag. Ambas obras ponen el acento en los valores patrimoniales del ambiente y la historia. Otros como Robert Smithson (1938-1973) llevaron a cabo intervenciones paisajísticas monumentales como su célebre *Spiral Jetty* formada por 5000 toneladas de basalto en el Gran Lago Salado del desierto de Utah. Estas experiencias de carácter maximalista en la intervención ambiental, contrastan con otros artistas de esta corriente como el británico Andy Goldsworthy (1956-) quién se propone intervenciones naturales de carácter minimalista donde pequeñas superficies, árboles, plantas, arroyos, montículos de piedra, son objeto de visualización efímera registrada por la fotografía en el instante mismo de su acontecimiento.

Fig.3
Comparativa entre el Land Art de Smithson (Spiral Jetty, 1970) y Goldsworthy (Pebbles around a hole, 1978)



Fuentes: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/minimalism-earthworks/v/smithson-spiral-jetty-1970>,
http://www.iamparagon.com/pebbles_around_hole/

La segunda corriente, el Body Art es una propuesta más transgresora y violenta. Por lo general radicaliza las ideas del arte conceptual ofreciendo el cuerpo del propio artista o la presentación de este como un objeto que encarna una expresión activa en un acto singular, lleno de simbolismos. Bajo la influencia del happening y grupos como Fluxus o Gutai, críticos del arte mercantil, se incorpora lo que más tarde se llamará Performance Art que traslada la idea del arte como objeto para situarse en la idea de una creación estética como concreción de un sujeto activo. Mientras la modernidad es radicalmente abstracta y mental, el artista corporal persigue la reivindicación de la vía sensorial como fuente activa de conocimiento. Aunque esto sea producto de vejaciones o agresiones, enfatiza su inmersión en la singularidad de la fusión entre materia y conciencia. Pero, mientras que en el arte pop o el land art, la marca o huella es un hecho fundamental, es decir, hay una mediación registrada y consumible; en el Body Art, el hecho principal se eleva a una especie de categoría ritual que consume todo en el acto mismo de su exhibición. En cierta forma, la transgresión del body art es capaz de anticiparse al fenómeno de “realidad horror” que la filósofa Michela Marzano analiza en las comunidades de internautas actuales (Marzano, 2010).

Fig.4
Experimentos radicales del Body Art, Marina Abramovic (El experimento,1974), Rudolf Schwarzkogler, Accionismo Vienés, Acción#6, 1966)



Fuentes: <http://geronimototem.com/the-abramovic-arc>/<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/23/object-modernism-the-male-body-in-the-work-of-tatsumi-hijikata-gunter-brus-and-rudolf-schwarzkogler>

Así, los experimentos radicales de la Acción de Viena, Marina Abramovic, Gina Pane, Carolee Schneeman, Vitto Acconci, Tatsumi Hijikata, han dejado registros incidentales, que son huellas o marcas de una época pero no destacan por su valor patrimonial. La finalidad de ese acto, descansa más en una pedagogía cultural inmediata que en la demostración de los valores de perdurabilidad como en la asociación entre Ilustración y neoclasicismo. En tal perspectiva, dichas obras ni siquiera plantean un reconocimiento de valores intrínsecos al objeto producido, sino como hecho relatado. El arte de estas experiencias deja de ser un artefacto de configuración autónoma y se convierte en una relación de cálculo entre arte y realidad.

En la transgresión corporal directa del Accionismo Vienés o en el acto de suspenso en la misma como en el experimento de Abramovic donde 72 objetos en una mesa, entre ellos armas, son puestos a disposición del espectador para hacer lo que desee en el cuerpo de la artista —inmóvil durante seis horas— es posible encontrar la huella de un arte que colapsa, el conceptualismo que ha llevado a su límite la relación entre el mensaje y su recepción quedando solo la pura abstracción, la idea, ante una brutal, azarosa y efímera realidad imposible de atrapar.

Un nuevo ciclo de lo moderno: el objetivismo hipermoderno

Gilles Lipovetsky (1944-) ha utilizado la denominación *hipermoderno* para caracterizar una etapa sustitutiva de la problemática relación entre lo moderno y lo posmoderno. Si en un principio lo posmoderno significa la entrada en crisis de las grandes ideologías, las formas de socialización y la disolución del campo social en lo individual, en lo hipermoderno se encuentra una segunda entrada del individualismo contemporáneo a través del consumismo radical. Este consumismo o hiperconsumo subraya un nuevo narcisismo caracterizado por la seducción y la ostentación donde la gestión reemplaza a la utopía y la responsabilidad a la protesta (Lipovetsky, 2004).

El arte emergente de una cultura hipermoderna sería, en esta perspectiva, completamente autorreferencial y desencantado, una especie de placer *cool* en el sentido que llegó a mencionar Baudrillard en *De la Seducción*, un objeto proveniente del culto a la modernización técnica. La racionalización completa de lo moderno en el acto de un consumo, pasivo y conformista, meramente contemplativo. En este sentido, tanto las muestras de pluralismo y polisemia, acaecidas en el posmodernismo como el Land Art y el Body Art que reflejan un fuerte sentido de militancia o compromiso con la crítica cultural, quedarían fuera de lugar en el sentido del agotamiento interpretativo que caracteriza a lo hipermoderno.

En esta perspectiva, dos tendencias expresan esta inmersión en la autorreferencia del arte, el hiperrealismo y el predominio de la instalación. La primera, el hiperrealismo, es una representación visual, pictórica en su mayoría, que pretende una representación casi fotográfica de la realidad. Un retorno al canon figurativo de una manera absoluta, con una mayor precisión de lo que intentarían ismos tradicionales como el realismo y el naturalismo. A diferencia de estos movimientos ligados a lo moderno, lo hiperrealista refleja un total distanciamiento de lo subjetivo de la representación. Su estética se centra en una mirada fría, despojada por completo de lo poético del lenguaje, el cual es reemplazado por un proceso técnico donde la infografía, la luz y la aplicación del color son elementos proveedores de un contenido casi perfecto, calculado, saturado de información.

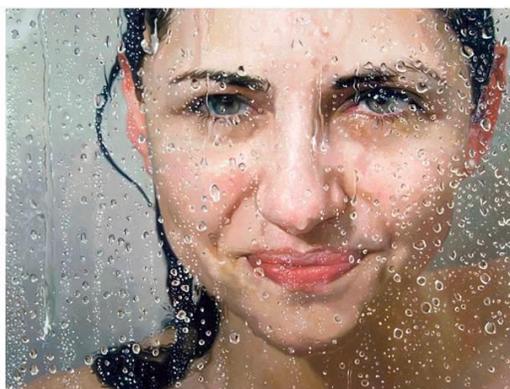
Con ello, las representaciones del paisaje urbano de Richard Estes (1932), plagadas de detalles visuales, volúmenes perfectamente organizados al detalle, revelan una ciudad norteamericana, casi retratada en lo formal, pero congelada, despojada precisamente de su esencia de ser ciudad. Otros objetos representados en esta corriente, son artículos de consumo, como latas de refresco, las motocicletas de <http://www.revistas.unlp.edu.ar/index.php/PLR/index>

David Parrish (1936-) o simplemente el contacto de una persona con el agua a través de un cancel como en Alyssa Monks (1977), proyectados con una perfección técnica tan notable que pasa a dejar por completo de lado cualquier recepción crítica de la obra a nivel formal. Como apuntaba Baudrillard:

“La irrealidad moderna no es del orden de lo imaginario, es del orden del máximo de referencia, del máximo de verdad, del máximo de exactitud — consiste en hacerlo pasar todo por la evidencia absoluta de lo real. Como en los cuadros hiperrealistas, donde se distingue el grano de la piel de una cara, microscopio inhabitual, y que ni siquiera tiene el encanto de la inquietante extrañeza. El hiperrealismo no es el surrealismo, es una visión que acosa a la seducción a fuerza de visibilidad. Le «ofrecen más todavía». Así es respecto al color en el cine o en la televisión: le ofrecen tanto, el color, el relieve, el sexo en alta fidelidad, con los graves y los agudos (la vida, ¡vaya!) que usted no tiene nada que añadir, es decir, que dar a cambio. Represión absoluta: dándole un poco de más, le suprimen todo” (1981:30).

La consumación del realismo hipermoderno en esta perspectiva sería un totalitarismo de la imagen. El otro movimiento ligado a lo hipermoderno, sería un conjunto de proyectos y obras procedentes de diferentes vías como el Video art o el arte objeto cuyo objetivo es la instalación. A diferencia de un arte urbano que en determinado momento llegó a ser el *Body Art* como en la mayoría del *Accionismo Vienés* que tomaba prácticamente plazas y sitios públicos, la instalación recupera el sentido de la exhibición en museos y galerías. Su expresión es la de un arte conceptual que a diferencia de lo que sucedía con las novedades introducidas por Klein o Manzoni tres décadas antes, en los años ochenta esta intención crítica ha sido perfectamente asimilada por el sistema institucional de representación artística. Nam June Paik (1932-2006), musicólogo y artista coreano encarnó perfectamente la figura de esta última etapa del arte moderno, centrada en la instalación y el video con sus tempranos montajes de monitores y audios repetitivos de fines de la década de los setentas, que más tarde dejarían de ser meros paneles de video hasta convertirse en complejas exploraciones entre las cadenas de mensajes y el posicionamiento de las cámaras.

Fig.5
La representación hiperrealista en obras de Richard Estes (Brooklyn Bridge, 1993) y Alyssa Monks (Smirk, 2009)

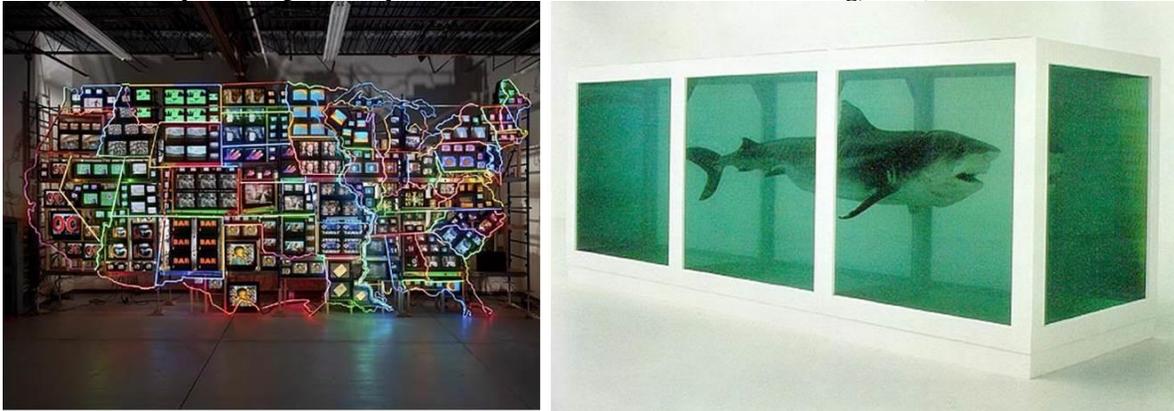


Fuentes: <http://arelarte.blogspot.mx/2011/12/richard-estes-la-ciudad-reflejada.html>, <http://www.alyssamonks.com>

Hacia los años noventa, la expresión artística toma por completo la forma de la instalación como técnica dominante. Basura, guajes, camas, material de ferretería, todo se vuelve un vehículo de mediación entre el concepto desarrollado y la intención representativa. En Damien Hirst (1965-), artista británico, el propagandismo asociado al arte pop, el conceptualismo, el carácter gráfico, promueven una asociación total con el mercado, pues de comenzar con cajas de cartón pintadas con esmalte vinílico y animales conservados en formaldehído, ha llegado al extremo de vender por medio de subasta una exposición (completa) *Beautiful Inside My Head Forever* en 198 millones de dólares en 2008.

Las ideas de Hirst, por demás interesantes, como poner de relieve precisamente las características del fenómeno artístico posmoderno (efímero, polisémico) hasta tratar de crear autorreferencialmente, vuelven singular su composición, pero al mismo tiempo, revelan un agotamiento de la novedad en la instalación por su imposibilidad de crear ya un referente semántico capaz de vislumbrar un cambio de época, el advenimiento de los tiempos hipermodernos. *Beautiful Inside My Head Forever* es el cenit del fenómeno posmoderno en el arte, reúne diversas piezas del artista y baja el telón de una época que es el prólogo de un escenario, el del siglo XXI que a continuación trataré de interpretar como un proceso en curso. Uno que sigue la ruta de una modernización reflexiva e hipermoderna al mismo tiempo.

Fig.6
El Video Art de Nam June Paik (Electronic Superhighway, 1995) e instalación de Damien Hirst (The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living, 1991)



Fuentes: <https://meghanmcn.wordpress.com/2012/04/24/electronic-superhighway/>, <http://www.ritmos21.com/>

El arte hipermoderno

El arte del motor de Paul Virilio proporciona un ejemplo por demás interesante para caracterizar una nueva época: la aceleración paroxística de las técnicas de representación (1996:83). Visto desde esta perspectiva, tanto el arte de vanguardia como el pop, Land art o las exposiciones de Hirst mantienen un panorama en común, aspiraban a provocar lo que este autor llama emociones naturales (ira, sorpresa, aflicción, anticipación al deseo), en su lugar, la época de un arte terminal de Virilio se propone un estado de shock, un vértigo constante, una disolución del juicio en la contingencia. Este proceso es relatado como una historia de la sucesión de generaciones técnicas donde la moderna centrada en la escritura no reconocía la posmoderna centrada en la pantalla y a su vez, esta última tiene dificultades para reconocer la siguiente, hipermoderna, videográfica.

La exaltada y poderosa visión del juicio estético se transforma en una malla de producción digital donde toda experiencia inexorablemente se atomiza. El mercado, receptor pasivo de la producción artística, se pone a la espera de la decisión azarosa del mundo del espectáculo. Toda idea, toda expresión, todo pronunciamiento es viable mientras se encuentre respaldado por su notoriedad. Ser notable se convierte en existencia. Un deseo de notoriedad, de reconocimiento, exigencia de visibilidad que reclama

su lugar como instante de mediación entre el artista y el éxito, se apodera de todas las prácticas y el arte hace del rumor, el acto publicitario y la teatralidad alrededor de lo creado, su verdadera obra.

Cassius Clay, Mohamad Ali, se autonombra el más grande, toma la lección pop de Warhol y la convierte en cuerpo, no sólo en pintura o instalación, su propio cuerpo – objeto – espectáculo que actúa, provoca, insulta, siempre motivado por la vigilancia de una cámara que poco a poco convierte el antiguo trance de la lucha en una exhibición por el deseo aspiracional, por la cima del éxito propiciado por la exhibición. Tal vez el primer artista hipermoderno no sea en realidad un académico sino Clay, el acto y el teatro que se consume en la pura inercia del espectáculo. No es autorreferencial en un concepto como el body art, cargado de cognición, es emoción pura, como el fútbol soccer o la alfombra roja de una premiación de estrellas del cine y la farándula. El Body Art, el conceptualismo, se encontraban cargados de sentimientos, eran constatativos, Clay, el arte de Hirst son ya performativos, remiten a puras acciones, son intencionales, en situación, meras emociones que celebran un liberalismo subjetivo. El triunfo absoluto de la emoción y el juego.

Los artistas, Hirst, Koons, Abramovic, Mathew Barney, se funden en un abrazo con los ídolos de la cultura pop, deportistas como Pelé o Maradona ocupan amplios espacios de elogio en la literatura hispanoamericana. La barrera ha sido demolida y la función pedagógica demediada. Un ejemplo de esta disolución es una visita al supermercado y en una sección se puede encontrar toda clase de objetos decorativos para salas y habitaciones. Es habitual seleccionar hasta de una serie de pinturas abstractas replicadas y sin autoría, aquella que mejor complementa el gusto decorativo del consumidor. Ni siquiera hablamos ya de réplicas de obras con un significado patrimonial reproducido, sino creaciones destinadas al consumo por la coordinación de un gusto escenográfico. Ninguna historia, ningún contexto es necesario más que el dinero y la motivación emotiva de una especie de guión retro del consumo. Decía Debord:

Las artes de todas las civilizaciones y de todas las épocas, por primera vez, pueden ser todas conocidas y admitidas en conjunto. Es una "colección de recuerdos" de la historia del arte que, al hacerse posible, es también el fin del mundo del arte. En esta época de los museos, cuando ya ninguna comunicación artística puede existir, todos los momentos antiguos del arte pueden ser igualmente admitidos, pues ninguno de ellos padece ya ante la pérdida de sus condiciones de comunicación particulares en la pérdida actual de las condiciones de comunicación en general (1994:114-115).

Toei, Pixar, Disney, Warner Bros, industrias de imágenes (Big Data) que no dependen ya de una subjetividad reflexiva como en el arte moderno, sino que instintivamente hacen legible lo que Byung-

Chul Han llama inconsciente digital, comportamientos colectivos en microacciones que escapan a la conciencia (Han, 2014:98), son el nuevo referente del arte actual. Un panorama donde nuestro entorno físico desde los paisajes naturales y urbanos hasta nuestros propios paisajes mentales interiores han sido colonizados por la industria de la imagen trayendo como consecuencia una merma considerable en nuestras capacidades autónomas de imaginación y juicio crítico (Pallasmaa, 2014:16).

En este encantamiento por la multiplicación de imágenes, el arte desempeña una función menor que lo hace incapaz de competir a nivel tanto de producción como de instalación y por ende, se aleja cada vez más del contacto masivo con fines cognitivos. Desde este panorama la institución escolar parece aportar muy poco en el impulso a nuevos criterios y elementos para el juicio estético, quedando por lo regular atrapada entre la mera pasividad de lo histórico y con muy poco margen para comprender lo acontecido tras el período de posguerra menos ligado al fenómeno libresco. Así, queda el reto de encontrar la clave para entender que el arte ha desempeñado una forma de comprensión de la cultura y con su disolución como evento temporal deja pendiente una asignatura, la psicopolítica que en palabras de Han, hace necesaria la expresión del tiempo y la novedad de la sociedad de la apariencia ya que: “La nueva concepción de poder no consiste en el control del pasado, sino en el control psicopolítico del futuro” (2014:61).

Conclusión

Los artistas a partir de los años ochenta se encuentran ante un panorama desencantado y poco innovador, el mercado del arte, lejos de retirarse o contraerse del mundo creativo como pregonó el conceptualismo, hoy convierte a la obra en un producto – mercancía en el cual el academicismo y la justificación lingüística sustituyen la capacidad de apertura semántica de la obra. En una primera etapa se rompe la estabilidad del museo o la galería y se introduce un arte donde múltiples objetos coordinados por ideas e intuiciones tienden a la abolición de la dicotomía entre arte y realidad. Se buscaba la vida y se transgredió el espacio de la representación. La ruta iniciada en la modernidad fue la del individuo y el romanticismo se dirigió al tránsito del objeto al mundo (Luhmann, 1999). La pérdida de fiabilidad del objeto artístico, un descubrimiento romántico orienta la poética libertaria del arte moderno, pero produce una paradoja al deshabilitar la estabilidad interpretativa que da el espacio a la relación entre artista y

público. Dado que el arte es un lugar de cruzamientos diversos no será la técnica ni su ficción organizada quienes den cuenta de su acontecer plural, sino su referencia al mundo y al todo.

Esta desacralización del espacio artístico por medio de objetos de todo tipo y procedencia, ha culminado en los primeros años de la década del siglo XXI con un agotamiento a través de exhibiciones centradas en las ideas de los artistas, presentaciones autorreferenciales, cargadas de discursos y fichas técnicas, fenómeno que el gran pintor abstracto Vasily Kandinsky llamaba composicional como un arte consciente y racional que se acercaba a un tiempo de creacionismo útil, es decir, regido por funciones (2006). Si bien Kandinsky pensaba en este funcionalismo dominante más a la manera de un diseño industrial, este hecho refleja un decrecimiento del potencial cognitivo que el arte desempeñaba en otro momento, ya que hablamos hoy de un espacio totalmente pasivo e integrado a un consumo emocional, desplegado más allá de su valor de uso. El arte como la sociedad, ganan en información, pero pierden en potencial comprensivo de la realidad.

En este complejo panorama artístico donde el museo y el mercado han terminado por subsumir al evento creativo a una mera línea de producción que ha excedido incluso el papel de los críticos, la educación expresa una de las últimas batallas posibles así como la cultura urbana —inmersa por ejemplo en la obra de Banksy que a diferencia de la preferencia posmoderna por la fama y el espectáculo mantiene un sentido del anonimato y la crítica social— por situar la experiencia estética a un nivel capaz, de nueva cuenta, de ofrecer un sentido para el tiempo y el cambio; como en el *Angelus Novus* de Klee, reflexionado por Walter Benjamin que impulsaba sus alas en un acto simultáneo que unía al pasado con el futuro.

Bibliografía

Baudrillard, J. (1981). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.

Beck, U. (2014). *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós.

Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Chul Han, B. (2014). *Psicopolítica*. Barcelona: Herder.

Debord, G. (1994). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio.

Eco, U. (1997). *Opera Aperta*. Milan: Bompiani.

Eco, U. (2001). *La definición del arte*. Barcelona: Destino-Imago Mundi.

Gehlen, A. (1994). *Imágenes de época. Sociología y estética de la pintura moderna*. Barcelona: Península.

Habermas, J. (1999). *Teoría de la acción comunicativa, Vol. I. Racionalidad de la acción y racionalización social*. Buenos Aires: Taurus.

Junker, H. D. (1977). La reducción de la estructura estética: un aspecto del arte actual. En H. y. Ehmer, *Miseria de la comunicación visual. Elementos para una crítica de la industria de la conciencia* (págs. 27-76). Barcelona: Gustavo Gili.

Kandinsky, W. (2006). *Sobre lo espiritual en el arte*. México: Colofón.

Lipovetsky, G. (2004). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.

Luhmann, N. (1999). *Teoría de los sistemas sociales 2*. México: UIA-ITESO.

Marzano, M. (2010). *La muerte como espectáculo. La difusión de la violencia en internet y sus implicaciones éticas*. México: Tusquets.

Pallasmaa, J. (2014). *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Pérez Tornero, J. M. (2000). Las escuelas y la enseñanza en la sociedad de la información. En J. M. Pérez Tornero, *Comunicación y educación en la sociedad de la información* (págs. 37-70). Barcelona: Paidós.

Vattimo, G. (1997). La reconstrucción de la racionalidad hermenéutica. En H. R. Fischer, *El final de los grandes proyectos* (págs. 57-60). Barcelona: Gedisa.

Virilio, P. (1996). *El arte del motor*. Buenos Aires: Manantial.

Whitford, F. (1995). *La Bauhaus*. Barcelona: Ediciones Destino.