

Eugenia ESPAÑA VERDURA

EL ARTE POSTMODERNO
Un análisis del arte como imagen social

Treball Fi de Carrera
dirigit per
En Javier BARRAYCOA MARTÍNEZ

Universitat Abat Oliba CEU
FACULTAT DE CIÈNCIES SOCIALS
Llicenciatura en Ciènces Polítiques

2012

La belleza salvará al mundo

FIODOR DOSTOIEVSKI, *EL IDIOTA*

Resumen

Las propiedades inherentes al arte eran la belleza, la inmortalidad y la creatividad humana. Dichas características del arte han sido abandonadas en la postmodernidad, para exponer un arte sin valor estético, objeto de consumo prefabricado y comercial, o bien conceptual y abstracto; que dista de la obra humana pensada para perdurar a través de los tiempos. ¿Habiendo rechazado lo que era tradicionalmente esencial al arte, podemos seguir hablando de arte? De qué se trata entonces?

Resum

Les propietats inherents al art eren la bellesa, la immortalitat i la creativitat humana. Aquestes característiques del art han estat abandonades en la postmodernidad, per exposar-ne un art sense valor estètic, objecte de consum prefabricat i comercial o bé un art conceptual i abstracte; que dista força de la obra humana pensada per perdurar a través del temps. Havent rebutjat el que era tradicionalment essencial al art, podem següent parlant d'art, doncs? De què es tracta llavors?

Abstract

The inherent properties of art were beautifulness, immortality and the human creativity. These characteristics of art have been abandoned in the postmodernism, in order to expose an art without aesthetic value, consumption premade object or a conceptual and abstract object; far from the human opus thought for PERDURAR during the time. Having rejected what was traditionally essential for art, can we still talk about art? What about so?

Palabras claves / Keywords

Arte – belleza – inmortalidad – creación – postmodernidad – abstracto - minimalismo

Sumario

Introducción

I. Un mundo sin belleza

1.1. Un mundo sin humanidad

a. *Comparado con el pasado*

b. *Reflejado en los valores sociales actuales*

c. *Plasmado en el arte postmoderno*

1.2. Un mundo sin representación

a. *Comparado con el pasado*

b. *Reflejado en los valores sociales actuales*

c. *Plasmado en el arte postmoderno*

II. Crisis de la transcendencia del arte

2.1. Crisis de la mortalidad

a. *Comparado con el pasado*

b. *Reflejado en los valores sociales actuales*

c. *Plasmado en el arte postmoderno*

2.2. Crisis de la atemporalidad

a. *Comparado con el pasado*

b. *Reflejado en los valores sociales actuales*

c. *Plasmado en el arte postmoderno*

III. El artista, creador y deconstructor

3.1. Artista ¿para qué?

a. *Comparado con el pasado*

b. *Reflejado en los valores sociales actuales*

c. *Plasmado en el arte postmoderno*

3.2. ¿Obra de arte u obra sin arte?

a. *Comparado con el pasado*

b. *Reflejado en los valores sociales actuales*

c. *Plasmado en el arte postmoderno*

Conclusión

Índice de autores

Índice de artistas

Anexos

Agradecimientos a Mercedes Torras, Jordi Verdura, Georgina Verdura, Beatriz España e Ignasi Corretger por su ayuda y su paciencia. Agradezco también a Javier Barrycoa por su exigencia y su confianza.

Introducción

¿Por qué el hombre es un animal artístico? Porque el arte le humaniza, la representación lo trasciende, la belleza lo dulcifica. Tradicionalmente, una obra de arte debía ser bella y procurar una emoción estética al contemplarla. Una obra de arte era trascendente al superar la muerte y el tiempo, perdurando en la eternidad. Una obra de arte *humanizaba* al ser fruto de la creación personal del artista, opuesta a los objetos de consumo y productos fabricados. En este trabajo, defenderemos que estos rasgos esenciales e inherentes al arte vinculados siempre a la obra artística hasta el advenimiento de la postmodernidad. Creemos que estos rasgos siguen definiendo al arte como tal, a pesar de las visiones antagónicas del arte del s. XX-XXI.

Más allá de un nuevo estilo, el arte postmoderno revela claras señales de crisis existencial: el abandono de los instrumentos tradicionales por ser convencionales, la finalidad nihilista perseguida, el rechazo de la belleza, el olvido de lo trascendente, la negación de toda creación y la pérdida del sentido del hombre mismo. El postmodernismo funda así una nueva filosofía libertaria y nihilista. ¿Al despojarse de todos los elementos inherentes al arte, podríamos seguir hablando de arte? ¿En qué medida resulta legítimo calificar el arte postmoderno de arte?

Demostraremos que las nuevas formas artísticas no son una mera provocación u originalidad de artistas contemporáneos atrevidos y extravagantes; sino el reflejo en su seno de un profundo pesimismo y pérdida de la concepción del hombre. La postmodernidad no es una mera etapa cronológica que se inscribe a continuación de la modernidad, sino que es un malestar, una crisis metafísica y espiritual del hombre actual, que impregna los valores sociales y de los cuales el arte tampoco se escapa. Rompe así con miles de años de historia del arte.

Profundizaremos primero en el rechazo de la belleza de toda obra de arte, con la reflexión de un mundo sin humanidad y sin representación. Veremos en qué medida el arte es necesario, es humano y es representativo de una presencia invisible. A continuación, entraremos en la crisis de la trascendencia, analizando el olvido de la mortalidad, así como la pérdida de la inmortalidad y la absolutización del presente. Finalmente, nos centraremos en la labor del artista, veremos cuál ha sido su rol y qué pretende en el arte contemporáneo; así como el fruto de su trabajo, a saber, las obras de arte cuando están fabricadas por máquinas y a gran escala.

A lo largo de este trabajo, en cada uno de los puntos anteriormente enunciados, seguiremos siempre con la misma estructura y las mismas categorías de análisis. Iremos haciendo referencia primero a las concepciones históricas, como por ejemplo qué era bello para un griego o un renacentista; o qué significaba ser artista para Leonardo da Vinci. A continuación, entraremos en un estudio sociológico de los valores imperantes en la actualidad que estén vinculados con la concepción del tiempo, de la belleza y de la creación. Y finalmente, cada tema tratado culminará con una remisión a los artistas postmodernos con una explicación, interpretación y crítica de sus obras. Al ser tan amplio y variado el arte (pintura, escultura, cinema, música, etc.) nos hemos centrado en las obras meramente pictóricas.

El arte postmoderno rechaza categóricamente la forma tradicional de la imagen artística, así entendida durante miles de años. Intentaremos hallar cuál es la razón de ser del arte en general. Veremos que cualquier objeto no es artístico; que el arte tiene una serie de rasgos que le son imprescindibles y sin los cuales perdería su esencia. Queremos demostrar que la belleza, la trascendencia y la creación son las mencionadas características inherente al arte, totalmente renegadas por el postmodernismo. Reflexionaremos sobre las causas y las consecuencias de tal cambio y llegaremos a la conclusión que las obras de Malevich, Duchamp, Warhol y otros así entendidas ya no son arte, sino un reflejo de la crisis existencial de nuestra sociedad.

I. UN MUNDO SIN BELLEZA

El arte ha estado íntimamente relacionado con la belleza. Tradicionalmente un cuadro procuraba hermosura, transmitía un placer, evocaba una experiencia sensible; hasta la llegada de la modernidad. Antaño, la belleza de una obra de arte le era esencial, inherente e imprescindible. Era esencial al ser inseparable; era inherente al ser propio del arte; era imprescindible al ser creación humana. El artista pintaba para embellecer el mundo que le rodeaba, a pesar de sus injusticias, inmundicias y sufrimientos. O más bien, incluso estas realidades ineludibles de la vida. Sin embargo, el arte contemporáneo ha conseguido separar y distinguir la belleza de la obra de arte. Hoy en día, una pintura no tiene por qué ser hermosa; este no es su propósito ni su característica.

¿Qué significaba ser bello? Este concepto ha ido variando y evolucionando con el tiempo, pero bella era la armonía, el orden y la proporción; bella era la perfección, el alma y la creación. Antes, la experiencia estética era una experiencia sensible, realizada y separada de cualquier otra experiencia.

Resulta de suma importancia distinguir la *belleza* de la *estética*, pues la belleza trasciende lo meramente estético, pictórico y formal.¹ La belleza supera las meras superficialidades, impresiones y sentimientos. *Va más allá*. “La obra bella es pura gratuidad, invita a la libertad y arranca del egoísmo”.² La belleza así entendida está íntimamente vinculada con el bien y por lo tanto supera lo visual y las apariencias. La belleza conecta con la dignidad de lo creado, sean seres humanos, animales o

¹ Esta distinción que haré entre *Belleza* y *Estética*, dista de las palabras empleadas en la diferenciación operada por Emmanuel Kant entre lo *Bello* (para mí estético) de lo *Sublime* (para mi belleza). Aún así, la explicación y la distinción entre ambos efectos y conceptos sigue siendo la misma. Empleo los conceptos de belleza y estética, partiendo de toda la historia de la belleza y del arte, de los significados que tenían a lo largo de la historia, sin tener en cuenta los cambios lingüísticos modernos y ateniéndome siempre al contenido y al concepto en sí. Jean Lacoste, comenta en *La philosophie de l'Art*: “En efecto, lo sublime no es una cualidad de los seres naturales, ya que supera toda forma sensible, y tiene su fuente en lo suprasensible que está en nosotros. Citando a E. Kant: Lo Sublime sólo concierne las Ideas de la razón, que aunque ninguna presentación adecuada sea posible, están sin embargo llamadas en espíritu y reavivadas por esta misma inadecuación, cuya presentación sensible es posible.”

² Benedicto XVI, Discurso de la consagración de la Basílica menor de la Sagrada Familia en Barcelona, el 7 de noviembre de 2010.

paisajes. No sólo son bellos los maravillosos juegos de luz, los colores infinitos y las formas exuberantes, sino que también lo son un gesto de amor, una persona en concreto, unas palabras escritas. Bella es la propia creación; por este vínculo intuitivo con un Ser sobrenatural. Digo "intuitivo", para incluir a todas las explicaciones dadas en la historia, desde los Mayas hasta los postmodernos, que también buscan lo que ellos llaman "lo Infinito", y "lo Absoluto". Por su parte, lo estético se centra en lo sensible, la materia, la forma y los colores. Lo estético es la imagen, el signo, el símbolo. Lo estético es lo que hoy en día entendemos por obra de arte, pinturas y esculturas. Dentro de lo bello podría encontrarse un acto de generosidad y de amor de una persona, que nada tiene de estético.

En cambio ahora, el arte contemporáneo ni es bello, ni es estético, se ha vuelto un eslogan o un panfleto sociopolítico, con provocaciones que rozan lo políticamente correcto; un arte crítico con la sociedad, que resalta la fealdad y denuncia las injusticias de nuestro mundo. *La forma* es mínima; *la idea*, máxima. La idea es forma desde el punto de vista del arte postmoderno. Han dejado la combinación de colores, luminosidad y plasticidad; en nombre de una idea política, filosófica y abstracta. Esta acción sociopolítica se aleja de los fines propios del arte, que siempre fueron el de embellecer la realidad, trascender la mortalidad, participar en la creación y humanizar al hombre.

A lo dicho, cabe añadir que el arte postmoderno es un arte comercial. Si para Emmanuel Kant el arte se caracterizaba por ser un fin en sí mismo, y por lo tanto desprovisto de interés; para Andy Warhol en cambio, el arte es un negocio. Será arte lo que dicte el capital. Para los artistas postmodernos, una obra no es ni artística ni estética. Ni existe *en* ni *a través* de la materialidad. En todo caso, pueden concebir la estética *antes* y *después* del proceso creativo; pero no quedará plasmada en la obra de arte. Un cuadro no será ni bello, ni feo; será neutro, apático e indiferente.

¿Un arte pensado como tal, es humano? ¿Es propio del hombre o es reflejo de un malestar? Un arte que se reniega a sí mismo es un arte confundido, idealista y nihilista. El arte postmoderno ya no es vanguardia de nuevos tiempos, sino espejo de la crisis existencial que arrastra la sociedad occidental desde la Segunda Guerra Mundial. El arte contemporáneo no busca otra materialidad, ni plasticidad, ni formas, ni colores, como fue el óleo, la perspectiva y la tela durante el Renacimiento; sino que rechaza total y abiertamente *la forma* en sí.

1.1. Un mundo sin humanidad

El arte es propio del ser humano, siendo uno de sus rasgos inherentes porque humaniza a las personas. Rodeadas de un mundo cotidiano, con sus dificultades y fealdades, el arte las dulcifica, las hace aceptables y soportables. Frente a las injusticias, el arte las inmortaliza; frente a la fealdad, el arte embellezará; frente a los desórdenes, el arte ordenará; frente a las imperfecciones, el arte perfeccionará. Figuras de campesinos, mineros, pobres, ancianos que en la vida real deploraríamos; pintadas, en cambio, parecen más dignas al haberlas embellecido y devuelto su humanidad.

Reconocer la existencia de la fealdad, conlleva forzosamente aceptar la belleza. Ambas se contraponen; y a la vez se alimentan. Antes, los pintores representaban cosas feas porque era parte de la creación, y obviarlas sería como rechazar la voluntad divina. Sin la existencia de lo feo, tampoco habría belleza, pues resulta de dicha contraposición el sentido y el valor de cada uno de ellos. Ambivalencia que ha desaparecido del arte postmoderno. Los artistas niegan sus realidades, borran toda connotación de juicio, de valor y de preferencia.

La manera de humanizar mediante el arte, es alcanzar en el observador una emoción estética, una experiencia artística, un sentimiento propio del arte. “La belleza es *para* la persona y *de* la persona, no del animal. Como la verdad, como el bien. Incluso la alegría sensible de la belleza sensible, si lo es, es de y para la persona, en quien en un determinado momento, ante una determinada obra prima lo sensible sobre lo espiritual, pero no lo anula. Si lo anula no hay belleza, no hay persona.”³ Negar la emoción estética es negar la experiencia estética y sensible que pueda apropiarse del hombre contemplando un cuadro. Negar la emoción estética es rechazar estos placeres propios del hombre que se maravilla. De este modo se manifestó Marcel Duchamp, cuando el crítico Pierre Cabanne le preguntó en su libro *Entretiens avec Marcel Duchamp* (1967) por qué escogía un objeto u otro de serie para convertirlo en una obra. El artista francés [...] confesaba que era algo muy difícil porque “hay que llegar a una especie de indiferencia tal que uno no posea emoción estética. La elección de los *ready made* está siempre basada en la indiferencia, así como una carencia total del buen o mal gusto⁴... en realidad una anestesia total⁵”.

³ URBINA, P.A., *Filocalía o Amor a la Belleza*, Madrid: Ediciones RIALP, S.A. 1988, p. 176.

⁴ UBERQUOI, M-C, *¿El arte a la deriva?*, Barcelona: Debolsillo, 2004, p. 17.

⁵ Web del Centro Pompidou: <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Duchamp/ENS-duchamp.htm>

Aunque los artistas postmodernos hayan creado un lenguaje propio, con connotaciones místicas y abstractas; intérpretes y teóricos⁶ siguen pensando en términos de belleza; y la gente, también. ¿Es propio del hombre maravillarse delante de un cuadro, contemplar la luminosidad de un paisaje, emocionarse por la belleza humana? El arte deja de ser una expresión, una manifestación de la sensibilidad humana para ser una moda social, un objeto institucional, un entretenimiento valorado por el éxito comercial y por su precio en el mercado. En el catálogo de la Fundación Antoni Tàpies de la exposición *En el espíritu Fluxus* (1994), se recogió la siguiente observación: “Que uno de los principios de Fluxus consistía en socavar el *rol* tradicional del arte y del artista [...]. Desde un principio, sus metas eran más sociales que estéticas y estaban dirigidas a la gradual eliminación de las bellas artes.”⁷

Todo apunta que la finalidad de Fluxus y de sus contemporáneos era expresar mensajes incoherentes, desestructurados e ininteligibles. Todo apunta que querían romper con el vínculo relacional y simbólico de las personas: como el lenguaje y el arte, que median respecto con la realidad que nos rodea. Un artista postmodernos como Otto Muehl afirmaba abiertamente que: “Estos rituales no eran sólo una forma de arte sino una actitud existencial”,⁸ a modo de transgresiones para escapar de las costumbres sociales. En el mismo sentido se expresaba Brisley al comentar sus *performances* como “una respuesta a lo que consideraba la alienación de la sociedad.”⁹

El arte postmoderno ya no pretende agradar, ni comunicar, ni pintar. Quiere provocar, reflexionar y desestructurar. El arte postmoderno ya no es mirado, ni contemplado. Es un producto, filosófico y elitista. Ni imaginado, ni creado; sino fabricado y reproducido. Según Sol Lewitt: “En el arte conceptual, la idea o el concepto es el aspecto más importante de la obra... la idea se convierte así en una *máquina* que crea arte.”¹⁰

Esta nueva concepción del arte que rompe con todo lo anterior, ¿pretende transmitirnos algo o no? Jean Baudrillard, especialmente crítico con Andy Warhol

⁶ Cuando hablamos de teóricos, nos referimos a los autores y filósofos que nos han inspirado y guiado en el descubrimiento del arte postmoderno, especialmente: Umberto Eco, Jean Baudrillard, Marie-Claire Uberquoi, Zigmunt Bauman, Daniel Kuspit y Eduard Cairoi.

⁷ UBERQUOI, M-C, *op. cit.* p. 38.

⁸ *Ibid.* p. 46.

⁹ *Ibid.* p. 46.

¹⁰ UBERQUOI, M-C *op. cit.* p. 57.

comenta: “Las imágenes de Warhol no son en absoluto banales porque constituyan el reflejo de un mundo banal, sino porque resultan de la ausencia en el sujeto de toda pretensión de interpretarlo: resultan de la elevación de la imagen a la *figuración* pura, sin la menor *transfiguración*. Así pues, no se trata ya de una *transcendencia*, sino del ascenso en potencia del signo, el cual, perdiendo toda significación natural, resplandece en el vacío con toda su luz artificial.”¹¹

a. Comparado con el pasado

En la época griega, el concepto de belleza era un conjunto; era un todo y no únicamente unos detalles descontextualizados. No solamente era bella la figura exterior, sino también la personalidad interior. Eran inseparables las cualidades del alma de las formas del cuerpo, incluso en pintura. La Kalokagathia¹² era una belleza ideal que armoniza alma y cuerpo, la belleza de las formas con la bondad del espíritu.¹³ Una persona cínica y perversa no podía ser bella, porque la belleza era un conjunto, sensible y psíquico a la vez, que incluía tanto los gestos como los valores. Una frase de Salabert –que no era griego- recoge esta idea: “Ve el mundo con más belleza quien más belleza lleva dentro.”

En tiempos medievales, las catedrales eran construcciones que costaban centenares de años para edificarse en nombre de Dios y en vistas a permanecer en la posteridad. Los primeros arquitectos y obreros nunca veían la obra acabada. Sabían que con el tiempo se concluiría, a diferencia de la extrema inmediatez contemporánea. Y se esforzaban en construirlo perfectamente porque buscaban la verdad: “[...] la obra que irradia nobleza debe iluminar los corazones, de modo que a través de luces

¹¹ BAUDRILLARD, J. *El complot del Arte, Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p. 38.

¹² La Kalokagathia [del griego: *Kalos*- excelso por su hermosura y *gathos*: excelente, de buena constitución, digno, meritorio, bueno] es el nombre dado a la belleza ideal de los griegos que no sólo contemplaba la estética, sino también la bondad del alma. Era bello aquello que cumplía con su propia naturaleza y por lo tanto con su esencia. Era bello lo que era bueno. Lo bello y el bien iban unidos y eran inseparables el uno del otro. Lo que es bueno, por el hecho de serlo, irradia belleza. U. Eco cita en *La historia del arte*, unos versos de Safo (s. VII-VI a.C) para ilustrar este concepto: “*Es la cosa más bella de la tierra, una columna de caballeros, dice. No de infantes. No, de naves. Y yo pienso: Bello es lo que se ama. Hacerlo entender es cosa muy fácil, para todo el mundo. [...] Quien es bello lo es mientras está bajo los ojos, quien además es bueno, lo es ahora y lo será después.*”

¹³ Por ej.: *Hermes con el pequeño Dionisos*, de Praxíteles (375-330 a. C), Cf. Anexo 1, gráfico 1.

verdaderas alcancen la luz verdadera, donde Cristo es la puerta verdadera.”¹⁴ En el arte religioso, el vínculo entre el arte y la verdad era evidente para ellos, sin el cual su obra carecería de sentido. No obstante, cabe destacar que la Edad Media no es la única época ni exclusivo estilo artístico en plasmar dicha relación con lo trascendente, lejos de aquí. Sin entrar ahora a valorar los conceptos de belleza de las distintas épocas egipcias, griegas y medievales, sí conviene apuntar que todas comparten este vínculo con lo sobrenatural en sus construcciones arquitectónicas sean pirámides, templos o iglesias.

Con la Edad Media y las aportaciones cristianas sobre la definición de la persona y la defensa de su dignidad, pasaron a considerarse bellas todas las cosas por el mero hecho de existir; dignidad conferida por haber sido creadas. Los monstruos, las brujas, los infiernos, estos seres diformes y espantosos también eran bellos; que no estéticos.¹⁵ Quasimodo, la Bestia de los hermanos Grimm y Shrek¹⁶ son bellos en cuanto que personas (dignidad) considerando su generosidad y su belleza interior. Sin embargo, aun siendo bellos, no son realmente estéticos. Podríamos decir que la concepción de belleza griega (*kalokagathia*) ha sido superada, diferenciándose la belleza (en cuanto bien y bondad) de la estética (en cuanto forma y apariencia sensible). Distinción que empezó a vislumbrarse en la Edad Media y que acabó teorizada por Emmanuel Kant en el s. XVIII¹⁷.

Durante los siglos XV y XVI, la pintura y la belleza participaban de la perfección sobrenatural en su medida en el mundo presente, siempre parcial e imperfecto. Así, “la

¹⁴ *Ars sacra. El arte y la arquitectura cristianos de Occidente desde sus inicios hasta la actualidad*. Postdam: Ed. H.f.ullman. 2010 en la contratapa del libro, citando al Abad Suger de Saint-Denis, s. XI.

¹⁵ Especialmente recomendable *Historia de la fealdad* de U. ECO, Barcelona: ed. Debolsillo, 2007.

¹⁶ Cf. Anexo 3, gráficos 5 y 6.

¹⁷ “La Crítica del Juicio (*Kritik der Urteilskraft*), publicada en 1790, se considera habitualmente como el tratado fundacional de la estética filosófica moderna, en la medida en que integra la estética en un sistema filosófico completo. En ella, Kant sostiene que el fundamento del placer estético está en relación entre dos facultades: la imaginación y el entendimiento. [...] El placer estético no surge del contenido del conocimiento, sino del libre juego de la imaginación (libertad) y el entendimiento (legalidad) en cuanto a facultades de representar (CJ 9). Pero el juicio del gusto, mediante el que juzgamos algo bello, no es un juicio de conocimiento. En él, la representación esté totalmente referida al sujeto bajo el nombre de sentimiento de placer y dolor (CJ 1). El gusto, pues, es la facultad de juzgar a priori la comunicabilidad de los sentimientos que están unidos con una representación dada (sin intervención de un concepto) (CJ 40).” CASTRO, S.J. *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*. Salamanca-Madrid: Editorial San Esteban – Edibesa, 2005, p. 119.

belleza supranatural se contemplaba en la belleza sensible.”¹⁸ ¿Cómo podía el hombre acceder al mundo sagrado, eterno y atemporal? Mediante bellas representaciones pictóricas. El vínculo entre ambas vidas quedaba plasmado en el arte, envuelto todo él de belleza. El Renacimiento no se contentaba con *fotografiar*¹⁹ la naturaleza y reflejarla nítidamente como si de un espejo se tratase; sino que le animaba un celo por no dejar ningún detalle sin plasmar que ofrecía la realidad. La pintura la ennoblecía, al ser un don de la creación y objeto de maravilla. En este sentido, era una forma de darnos cuenta de la presencia divina en la naturaleza y en las personas.²⁰

El barroco expresaba una belleza que estaba “más allá del bien y del mal, pues podía expresar lo bello a través de lo feo; lo verdadero a través de lo falso, la vida a través de la muerte.”²¹ La pintura barroca no cuestionaba la ética de la pintura, ni se consideraba amoral o inmoral, sino que su percepción de la belleza ahondaba en su visión total de la creación artística. Para ellos, cada detalle del mundo replegaba y desplegaba todo el cosmos. Porque siempre hay un “más allá”. La belleza barroca sorprende, asombra, descoloca con sus excesos, sus redundancias y sus curvas. Esta pintura no respetaba ninguna jerarquía, sino que expresaba la plena belleza en una remisión recíproca entre el *todo* y el *detalle*.²²

El Romanticismo, por su parte, beberá de elementos irracionales de la naturaleza, quedará fascinado por su fuerza y por su potencia infinita, ilimitada y grandiosa. “Para la estética romántica, el símbolo simboliza lo infinito, lo que rechaza la limitación de la forma sensible e insinúa la aparición de lo infinito en lo finito. El Romanticismo insistió en que el arte expresa lo que no se puede manifestar de otro modo, mas sólo puede comunicar algo si lo ofrece a la percepción. El componente sensible no agota el significado del símbolo artístico, pero éste no tiene otro significado que el vinculado a lo sensible.”²³ El arte contemporáneo se ha impregnado de elementos románticos

¹⁸ ECO, U. *Historia de la belleza*, Barcelona: ed. Debolsillo, 2010, p. 184 y ss.

¹⁹ Aclaración: evidentemente no nos referimos al sentido literal de la palabra, por lo que entraríamos en un anacronismo, sino en la idea de que el Renacimiento se contentaba con reproducir la realidad con fidelidad y que sería equivalente a las fotografías de hoy en día.

²⁰ Por ej.: *Flora*, de Bartolomeo Veneto (1507-1510). Cf. Anexo 1, gráfico 2.

²¹ ECO, U. *op. cit.* p. 233 y ss.

²² Por ej.: el *Júpiter e Io* de Corregio (1531-1532). Cf. Anexo 2, gráfico 3.

²³ CASTRO, S.J. *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*. Salamanca-Madrid: Editorial San Esteban – Edibesa, 2005, p.94.

superando a la vez su vínculo entrañable con lo sensible y con la percepción, como veremos a continuación.²⁴

b. Reflejado en los valores sociales actuales

Antes de la postmodernidad, los artistas siempre hicieron un símil entre arte y belleza. Reconocer en todas las cosas una belleza, como hemos explicado previamente, reflejaba una visión antropológica determinada²⁵. En esta perspectiva, el hombre así considerado no era ni bueno, ni malo, tan sólo era lo que era; humano. No había un juicio valorativo ni moral en términos de bondad o maldad, pero sí un aprecio y respeto por su dignidad en cuanto tal. Porque la esencia precede la existencia.

En cambio, el arte postmoderno transmite una concepción negativa del hombre: ve en él un esclavo de su propia naturaleza y por ello estará en búsqueda de su liberación imposible. Es una quimera porque no acepta las características dadas al hombre. No hablamos aquí de elementos accidentales que la técnica, la inteligencia y el progreso podrían mejorar, sino de elementos esenciales e inherentes al hombre como la materialidad de su cuerpo, la necesidad de lenguaje y de sintaxis para comunicar²⁶.

²⁴ Por ej.: *Der Wanderer über dem Nebelmeer (Caminante en un mar de niebla)* de Caspar David Frierich (1818). Cf. Anexo 2, gráfico 4.

²⁵ En efecto, la historia de la filosofía nos brinda las distintas valoraciones sobre el hombre: Aristóteles y Santo Tomás de Aquino no partieron de unas consideraciones morales inherentes al hombre. Las personas podían ser buenas o malas, y en todo caso, tendían hacia el bien, por lo que era recomendable perfeccionar al hombre, mediante el hábito. Pero el hombre no nacía bueno ni malo, sino que una misma persona podía ser a veces buena, mala y eran sus gestos, decisiones que lo eran. En cambio, J. J. Rousseau consideraba que los hombres nacían libres, buenos e inocentes y que se pervertían por acción e influencia de la sociedad. Los malvados eran frutos de la comunidad civil, no de sus propios actos. Por su parte, Thomas Hobbes partían de la concepción opuesta: el hombre era un lobo para el hombre y por lo tanto, solamente el pacto social y convivir bajo reglas y prohibiciones comunes podrían asegurar la paz social y mejorar las personas.

²⁶ Hombres y animales comunican, mediante ruidos y gestos: los cantos de los pájaros, los ladridos de los perros son equiparables a los símbolos verbales y no verbales que utilizan los humanos. El lenguaje en cambio, es exclusivo de la naturaleza humana e implica la existencia del *logos* [en griego: palabra, razón, concepto]. Las palabras y la sintaxis permiten que podamos desarrollarnos como personas al hacer abstracción de nuestras experiencias sensibles y sensaciones particulares. La palabra y la sintaxis no son puramente nominativos, sino que presuponen y forjan una racionalidad y una estructura mental. Y más allá de las palabras en singular está la sintaxis que ordena y configura nuestra forma de aprehender las cosas y sobre todo de pensar en términos de lógica, de finalidad, de

Es un arte más conceptual, basado en ideas filosóficas, abstractas y místicas; que intenta liberarse de los límites inherentes al hombre, como el carácter efímero de la vida, los colores, las palabras, los símbolos, etc. De las visiones de los artistas postmodernos, se desprende un profundo pesimismo y nihilismo sobre la naturaleza humana. Ven al hombre como un esclavo por sus limitaciones temporales, espaciales, morales y lingüísticas. Toda la mediación desplegada y creada por él para acceder a la realidad (mediante el lenguaje, el pensamiento racional, el arte, los símbolos, los códigos culturales) son especialmente despreciados y por ello claman una liberación del hombre en búsqueda de un “infinito”, un “absoluto”, una “Cuarta dimensión”²⁷.

El hombre siempre ha procurado desplazar sus finitudes, al ser un cuerpo materializado en el tiempo y en el espacio. El mito de Ícaro se transformó en aviones: la literatura narra los hombres que intentaban volar y arrancarse del suelo como si de pájaros se tratase. Con el advenimiento de la técnica y de la ingeniería, este deseo del hombre se materializó en globos aerostáticos y en aviones. Lo mismo ocurre con las transformaciones de género: sólo los dioses griegos jugaban a su antojo pasando de hombre a mujer, y de mujer a animal, como relatan las metamorfosis de Ovidio. Ahora, son una realidad y un derecho individual gracias a las operaciones quirúrgicas subvencionadas por la Seguridad Social.

En esta misma perspectiva se inscribe el libro *Encara no som humans*²⁸ que recoge dicha filosofía tan imperante en nuestros días. Ve al hombre en una etapa aún primitiva por no haber explotado todos los recursos que nos proporciona la ciencia y la técnica. La gestación extra-uterina, la manipulación genética con fines terapéuticos,

acción. Más adelante en este trabajo, volveremos con reflexiones acerca de la función del lenguaje y de la importancia del Verbo.

²⁷ El concepto de *Cuarta dimensión* fue acuñado por el filósofo Pierre Ouspenski, que la concebía como única realidad verdadera. “La realidad dada a la percepción directa por nuestros sentidos y la consciencia ordinaria está vacía y es fugaz. La Cuarta dimensión está ligada a las representaciones psicosomáticas del hombre. En los textos de Malevich [artista postmoderno] la palabra “Dios” aparece a menudo, pero según el especialista de Malevich, Andreï Nakov, *No es más que un concepto entre tantos otros, que se diferencia sin embargo de los demás dando la capacidad a la creación humana para elevarse a un nivel muy alto de reflexión conceptual, un nivel que se caracteriza por una tendencia al absoluto infinito expresado por el símbolo cero*. Para Malevich, la religión que conoció la revelación de Dios conoció la revelación del cero [...]” LEJEUNE, B. *Image et vérité, Quel spirituel dans l’art?* Revista Catholica, verano de 2008, p.56.

²⁸ SALA, R. y CARBONELL, E., *Encara no som humans, Propostes d’humanització per al tercer mil·lenni*, Barcelona: ed. Empuries, 2002.

harían del hombre un ser mucho más funcional y eficiente. Sostienen los autores, que la manipulación genética es un *deber moral* de los seres humanos para mejorar nuestras imperfecciones y reducir los obstáculos de nuestro entorno. De este modo, sin duda, conseguiríamos avanzar definitivamente hacia un dominio planetario y galáctico. Tampoco es para ellos una preocupación la clonación humana o la manipulación genética de los alimentos que permitirían eliminar el hambre del mundo. Finalmente, la liberación de la mujer pasaría por el cambio en el sistema reproductivo, pues la gestación extra-uterina *sic*: “liberará de una forma total y definitiva a la mujer de la esclavitud”.

Nos hallamos frente a un deseo inconfesable de superar los límites propios de la naturaleza humana. Es el deseo que guía a la ciencia y a la técnica, un deseo de venganza del ser creado contra su creador, del hijo contra el padre. Un cierto ámbito biológico está dominado por el convencimiento del derecho absoluto del hombre a decidir sobre su propia especie y su propio destino, en nombre de la libertad sin límite, sin que medie prejuicio religioso, moral, ético, filosófico alguno. Una de las derivas del artificialismo en cuanto ideología desemboca en el eugenismo.

Según esta visión, el hombre no tendría esencia: la grandeza humana radica de su simple plasticidad. Dicha ideología guarda en su seno una profunda contradicción pues alega estar guiada por la libertad absoluta del hombre, sin embargo su clonación implicaría su pérdida y autodestrucción. El hombre no tendrá ninguna libertad, al ser un objeto fabricado, artificial y modelado según los gustos y deseos del fabricante. El hombre no tendrá ninguna libertad, al confiar en el puro determinismo genético, negando el papel de la libertad, de la educación y de la cultura. Resultaría un mundo sin piedad, sin compasión y sin humanidad. Estaríamos frente a un nuevo hombre, a una fabricación del ser humano que como máquina eficiente, sería seguramente insuperable, pero perdería su esencia humana. La ciencia ficción nos avanza el resultado de estas elucubraciones científicas con la película *Gattaca*. Con la manipulación genética, los estratos sociales más opulentos podían escoger los genes, creando así una nueva élite, al ser más perfecta. Sin embargo, al ser fabricados y objetos escogidos, demostraron ser crueles e injustos, al carecer de rasgos tan humanos como la compasión y el amor.

c. *Plasmado en el arte postmoderno*

El arte postmoderno bebe de esta filosofía y a su manera nos quiere “liberar” (o confundir?) de las estructuras culturales y naturales que nos conforman y por ende, que nos permiten ser hombres civilizados²⁹. Liberado de la representación pictórica, el arte conceptual empieza a introducir textos mecanografiados para sustituir la imagen, alejándose cada vez más de la estética. Tan sólo consiste en declarar que “esto es una obra de arte”. En esta perspectiva, Joseph Kosuth presentó en su exposición “*Art as Idea as Idea*”, una serie de definiciones sacadas del diccionario, colocadas al lado del mismo objeto definido, y una fotografía del objeto; en aras de cuestionar el sentido de las representaciones (pictórica y lingüística) respecto de la realidad.

Uno de estos objetos fue una silla, en su obra *One and Three Chairs*³⁰: al lado de la definición silla, colocó una silla de madera y una fotografía de la misma. Las tres son sillas, pero cada una se expresa con su propio código: uno verbal, otro visual y el tercero el “código en el lenguaje de los objetos”³¹, la silla en sí. Pretendía cuestionar las distintas funciones de los códigos culturales como la descripción lingüística y la representación, ambas mediación indirectas para acceder a la realidad (silla de madera). Para J. Kosuth, el único placer que podía emerger de esta obra, no era el estético, sino el placer del propio pensamiento.

Es un ejemplo de las pretensiones defendidas por el arte postmoderno, a saber, poner en tela de juicio la imagen mental que tenemos asimilada con las palabras. El artista quería romper con las definiciones y las reglas aplicadas a los objetos y a la

²⁹ Para ahondar en el tema, recomendamos leer el libro de JULIUS, A. *Transgresiones. El arte como provocación*, Barcelona: editorial Destino, 2002; con especial atención al capítulo IV sobre *El fin del arte transgresor*. Interesa reproducir literalmente algunos fragmentos: “El aprecio irreflexivo de lo transgresor ha tenido varias consecuencias funestas. Ha fomentado el trato a lo canónico, lo académico y lo meramente rutinario o convencional como si fuera un enemigo común no diferenciado. Ha contribuido al empobrecimiento de nuestra conciencia moral por su desprecio a las devociones. Ha confundido los límites que necesitan protección con los que deberían (o pueden) ser atravesados. Es decir, ha borrado el límite entre distintos tipos de límites. Debería ser posible y, sin embargo, parece que no lo es, afirmar que hay ciertos límites que no deberían traspasarse ni siquiera en nombre del arte, y que hay otros límites que el propio arte necesita para defenderse. [...] También debería ser posible reconocer que hay ciertos límites que necesitamos, y otros, que necesitamos atravesar. Y que, si bien es cierto que existen unas constricciones que nos vuelven humanos, hay otras que obstaculizan nuestra capacidad de realizarnos.” *Íbidem*, p. 187-188.

³⁰ Cf. Anexo 4, gráfico 7.

³¹ Propio término del artista. No es ningún lenguaje, sino que es el objeto en sí.

imágenes. Una silla podría llamarse perfectamente caballo, y caballo podría llamarse azul. Recusa la *relación* entre la palabra singular y la realidad, así como la representación que nos hacemos. Va más allá siquiera del nominalismo de Guillermo de Ockham al considerar las palabras arbitrarias, superficiales y puramente formales. Viene a negar nuestra participación a la realidad mediante el lenguaje y la representación. Es negar nuestro acceso al mundo; es negar poder aprehenderlo, entenderlo y apropiarnos de él. Para J. Kosuth, la realidad nos sería ajena y extraña. No sería humana.

En esta misma línea se inscribe el *Language is not transparent*³² de Mel Bochner, que a medida que va repitiendo esta frase, las letras van descolocándose y perturbándose hasta ser ilegibles. Como si el artista cuestionara la función del lenguaje y dudara de su función mediadora para con la realidad. Como hemos explicado anteriormente, hombres y animales compartimos la voz, pero exclusivamente las personas dominan las cosas mediante la palabra. Las palabras permiten que nos relacionemos entre nosotros, que sepamos diferenciar entre el bien y el mal, entre lo verdadero y lo falso, entre lo real y lo ficticio. Sin el lenguaje y las palabras no podríamos crear vínculos amistosos, ni sociales, pues si el significado careciera de contenido y de sentido, estaría vacío. Por ello, deconstruir y cuestionar no tanto el sentido de las palabras que evolucionan y cambian, sino directamente la relación objeto-descripción-representación nos parecen otra forma de deshumanizar al hombre.

Las palabras son mediación para con la realidad que nos rodea. Quien más vocabulario y palabras domine, más realidad dominará en toda su complejidad. Saber diferenciar entre ira, furia, rabia, enojo, enfado y cólera, con todos sus matices y sus contextos, permite ser consciente de distintas realidades. Por ello, la gramática y la sintaxis, por su orden, brindan un sentido a las palabras en su conjunto. El estudio de la lengua es pues primordial en la educación de una persona. No sólo configura la mente, sino también, la aprehensión del mundo.

El arte conceptual no sólo ha cuestionado la función del lenguaje, sino que otra forma de criticar las finitudes del hombre ha sido mediante la materialidad de los objetos. ¿Cómo superar los límites del espacio tradicional que sólo concebía la superficie plana y mural? El arte postmoderno ha encontrado en las tres dimensiones el espacio *real*. Abandona el ilusionismo y el espacio circunscrito en un marco o en un

³² Cf. Anexo 5 gráfico 8.

lienzo, contenido en un conjunto de formas y colores. Se ha liberado de uno de los vestigios más notables legado por el arte. ¡Las limitaciones de la pintura ya no existen! *Le vide*³³ de Yves Klein era una sala total y completamente vacía. Pero iluminada por luces de color azules que *llenaban* el espacio *vacío*. El arte, en este sentido reducido al color azul, inundaba la sala y adquiría una tercera dimensión. Fue una ruptura con el espacio entendido hasta ahora: el soporte en dos planos de la pintura sobre un lienzo. Pues no se concebía una tercera dimensión en el arte pictórico, esto es el volumen, tradicionalmente reservado para la escultura y las vidrieras. No querer aceptar los límites físicos, la materialidad y la sensibilidad del hombre, es deshumanizarlo.

¿Un arte deshumanizado y sin belleza, sigue siendo arte? Creemos que es propio del arte hallar la belleza. El concepto de belleza es sin duda cultural e histórico, como hemos tenido la oportunidad al comentar su evolución y sus distintas singularidades. Sin embargo, es esencial que permanezca y perviva el concepto trascendente de *belleza*. ¿Y si no es el arte quien debe preocuparse por ella, quién lo hará? Como decía Théophile Gautier: “Nada de lo que es bello es indispensable a la vida. ¿Pero quién querría vivir sin belleza?”. En efecto, necesitamos vivir en un mundo bello.

1.2. Crisis de la representación

El arte no solamente es materia y forma, sino que también representa algo. Plasma una imagen, un símbolo, una realidad o un imaginario. Por ende, abordar la representación, nos lleva a reflexionar sobre la *presencia* y la *ausencia* en el arte. Simular es fingir no tener lo que se tiene, y por lo tanto esconde una presencia, un algo, una realidad. Disimular es fingir tener lo que no se tiene, por lo tanto esconde una ausencia, una nada, un vacío. El arte premoderno simulaba. En cambio, el arte postmoderno disimula un vacío y un sinsentido de la condición humana. Los simulacros afirman que estamos frente a unas imágenes que nada tienen que ver con la realidad. Son entidades aparte. No pretenden representar ninguna apariencia, simplemente son simulacros.

El arte postmoderno se ha vuelto filosófico, su mensaje es nihilista y sus intenciones destructivas. Pretende deslegitimar las mediaciones simbólicas imprescindibles para convivir, para relacionarse, para comunicar y formarnos como

³³ Cf. Anexo 6 gráfico 9.

personas. Este juego de presencias y ausencias explica por qué se llega a un arte conceptual, a los *happenings*, las *performances* y los *ready-mades*³⁴, mero reflejo de una crisis existencial, una crisis de la representación al negar abiertamente la materia, la forma y la sensibilidad en el arte. Pues si los simulacros son meras imágenes sin *representación* de una presencia, ni de una realidad detrás, volveríamos a cuestionar la relación entre representación-mediación-realidad.

a. Comparado con el pasado

Permanece de viva actualidad la querrela milenaria de los iconoclastas (s. VIII), y de un profundo interés para entender el arte conceptual, que sería la iconoclastía postmoderna.

Los ortodoxos del s. VI adoraban las imágenes hasta el punto de venerarlas y considerarlas como un culto local. Empezó a distinguirse por una parte, los iconódulos, inspirados en la filosofía cristiana y humanista impregnada de ideas greco-romanas; y por otra, los iconoclastas, provenientes del cristianismo oriental que condenaba la materia y las imágenes. La concepción occidental de la divinidad difería de la oriental en cuanto consideraban a Dios como un ser inefable, indefinible, incomprendible; cuya representación definitiva era inaccesible. Esta visión era consciente del carácter cultural, limitado e imperfecto de la representación pictórica de Dios. Para el Cristianismo, la Encarnación (Dios hecho hombre) permitió representar a Dios, en Cristo, a imagen y semejanza del hombre. Esta imagen fue para los iconoclastas, objeto de idolatría y de acto de magia; la cual acabó prohibiéndose. En cambio, para los iconódulos no era más que la naturaleza humana de Dios. La concepción cristiana occidental era algo más que la encarnación propia de Dios: representaba también el concepto de dignidad humana, el vínculo entre el tiempo profano y el tiempo sagrado, la relación entre el mundo mortal y el eterno; superando la mera imagen pictórica.

Asimismo, cabe distinguir la *presencia* de la *representación*. Donde hay una presencia, no se requiere representación. Representamos aquello ausente e invisible, mediante el símbolo y la imagen. Y la idolatría reside en creer que la representación

³⁴ Los *happenings* y las *performances* son actos presenciales, teatrales, improvisados que no dejan huellas. Los *Ready-mades* se refieren a una obra en base a objetos prefabricados y no creados por el artista, como veremos al analizar a Marcel Duchamp, máximo exponente.

parcial y *gramaticalizada*³⁵ es presencia absoluta de Dios. Y aquí radica el poder transgresor y creador de las imágenes, que nos trasladan hacia un más allá. Las imágenes de Dios son presencia en forma de ausencia. Por ello, toda imagen debería ser provisional y funcional, al ser por una parte, una necesidad del hombre representar lo ausente, y por otra parte al ser meramente símbolo histórico, plasmado en una época y un lugar definidos. ¡He aquí una paradoja del hombre: siempre necesitaremos imágenes y palabras; que a la vez deberíamos someter a la continua crítica! Por este motivo, las representaciones divinas siempre han sido y serán imágenes ineficientes e inadecuadas; imágenes a semejanza de los hombres.

Jean Baudrillard ve en el arte postmoderno una forma de antiguo iconoclastia, partidario de la prohibición de la representación. La controversia de los iconoclastas reveló la fuerza de los simulacros que no escondían una idea abstracta, sino un vacío. No se trataba de imágenes *representativas* de la presencia de Dios, sino de simulacros vacíos adorados en sí y por sí: “Debido en gran parte a que presentían la todopoderosidad de los simulacros, la facultad que poseen de borrar a Dios de la conciencia de los hombres; la verdad que permiten entrever, destructora y anonadante, de que en el fondo Dios no ha sido nunca, que sólo ha existido su simulacro, en definitiva, que el mismo Dios nunca ha sido otra cosa que su propio simulacro, ahí estaba el gérmen de su furia destructora de imágenes. Si hubieran podido creer que éstas no hacían otra cosa que ocultar o enmascarar la Idea platónica de Dios, no hubiera existido motivo para destruirlas, pues se puede vivir de la idea de una verdad modificada, pero su desesperación metafísica nacía de la sospecha de que las imágenes no ocultaban absolutamente nada, en suma que no eran en modo alguno imágenes, sino simulacros perfectos [...]”³⁶

Así las cosas, podría interpretarse que la revulsión por las imágenes se entiende porque escondían un vacío, y en realidad se repugnaba no tanto el símbolo sino el vacío que representaba. En los postmodernos en cambio, parece ser que el rechazo por la materia y por la imagen conmulga con el nihilismo del que beben. Si bien los iconoclastas del s. VI aborrecían del vacío, los iconoclastas del s. XX lo anhelan.

³⁵ Entendemos por gramaticalizada las imágenes y las palabras limitadas y que nos limitan a la vez. Las imágenes definen y al escoger formas y colores, excluyen a otras y por lo tanto sólo consideran a una parte.

³⁶ BAUDRILLARD, J. *Cultura y simulacro*. Barcelona: ed. Kairós, 2008, p.17.

b. *Reflejado en los valores sociales actuales*

Partiendo de las consideraciones debatidas en la controversia de los iconoclastas, cabe preguntarnos: ¿Por qué es necesario representar materialmente y pictóricamente las ideas, los temas, los tabúes y las convenciones?

Veremos que el sentido de la representación (¿por qué representar?, ¿qué representamos?) está íntimamente relacionado con nuestra condición mortal. Pues el hombre suele representar lo supranatural, lo eterno y lo invisible. Necesitamos esta plasmación pictórica desde que el hombre es consciente de su condición mortal. Es un hecho empírico y universal, se expresará de distintas formas, materiales, soportes y colores; tendrá significados dispares, pero es un hecho que en toda cultura, por muy primitiva que sea, representan lo que se les escapa de las manos; lo que les supera; lo que les trasciende; Dios para las sociedades teológicas y religiosas; la “Cuarta dimensión” del hombre, la pureza del color para las sociedades postmodernas³⁷. En todas, es su forma de alcanzar o más bien de rozar (aproximarse) a lo que creen ser la verdad.

Lo cual nos lleva a plantearnos: ¿Por qué necesitamos representar a Dios, cuando es el Ser por esencia indescifrable, indescriptible e ilimitado?

La representación no deja de ser una visión parcial, subjetiva e histórica; al igual que el lenguaje y las definiciones. Por otra parte, el hombre siempre ha anhelado plasmar lo invisible, lo indescifrable, lo inalcanzable. Y ahí se halla la paradoja humana en querer representar –y por lo tanto limitar- lo que es ilimitado, ahistórico y atemporal. En una conferencia dedicada a la ambigüedad de la palabra del vacío (quien dice palabra, dice el propio sentido del vacío), el monje de Montserrat, Lluís Duch³⁸ insistió a

³⁷ La historia del Arte y los museos nos proporcionan multitud de ejemplos tan dispares y a la vez tan parecidos en sus propósitos: La mano pintada en la cueva paleolítica de Pêch-Merle en Francia (Cf. Anexo 7, gráfico 10); la Diosa del Agua, llamada Chalchiuhtlicue (Cf. Anexo 7, gráfico 11), expuesta en el Museo del Quai Branly; El Kanaga (pájaro) en Malí, representación divina con figura humana, que señala con una mano el cielo, y con la otra la tierra.

³⁸ Lluís Duch, doctor en teología, es profesor en la Universidad Autónoma de Barcelona en la Facultad de Ciencias de la Comunicación y profesor de Fenomenología de la religión en la Abadía de Montserrat. Profesionalmente se ha dedicado al estudio y a la interpretación del símbolo y del mito. Impartió una conferencia titulada: “*El buit, ambigüetat d’un mot*” en el ciclo de conferencias del Instituto Joan Maragall “*El buit i el no res*” (El vacío y la nada) en el Aula Magna de la Pompeu Fabra, el 5 de octubre de 2011.

lo largo de su exposición que Dios no posee ningún fundamento, al ser *Ungrund* en alemán, un Ser que no puede ser definido por ningún adjetivo calificativo; un Ser que no puede fundarse a partir de la gramática humana. De ahí, la pregunta de Moisés³⁹ sobre el nombre de Dios (un nombre siempre clasifica, determina, personaliza), y la respuesta dada por Dios: “Yo soy el que soy”. ¡Qué gran paradoja esa: un Dios inefable, siendo el hombre un animal gramatical! Las palabras limitan y siempre son imperfectas. Dios no se definió a sí mismo, sino que es el hombre, quien ha ido definiendo a Dios a pesar de ser consciente de sus definiciones inacabadas e inadecuadas.

Siendo imposible alcanzar un Dios abstracto, el Hombre se ve en la necesidad de traducirlo en imágenes físicas. Responde a aquello que es el ser humano, un “espíritu encarnado”; una *contradictio in terminis*. Como decía León Tolstoi: “Si uno deja de creer en su dios de madera, no es porque Dios no existiera, sino porque el verdadero Dios no es de madera.” Todo lo que esté relacionado con la sensibilidad y la estética espiritual, conlleva una especial complejidad por su fragilidad y sus contrastes. Vemos aquí uno de los límites del hombre, que no puede dejar de ser gramatical ni de representar lo ausente mediante imágenes (incluso los monocromas postmodernos).

Aunque parezca contradictorio, nuestros límites son los que nos hacen humanos. Somos humanos en la medida en que somos contingentes, gramaticales y finitos. Pero no por serlo, debemos eliminarlo y obviarlo, porque sería renunciar a nuestra esencia, a nuestra propia naturaleza.

Pero ¿qué ocurre con las imágenes sin imaginario? Están vacías. Por esta razón, el arte contemporáneo está imbuido de nihilismo: porque no cree más allá de la materia ni de la representación; pues niega la materia con la aparición del arte conceptual y rechaza la representación con el arte minimalista. Por ejemplo, halla en los monocromas la búsqueda de la esencia del color. Aunque a primera vista, parezcan tan simples y primitivos, no lo son: *Paisatge*, de Miró⁴⁰; *Blue* de Yves Klein⁴¹; *Convert*, de Robert Ryman⁴²; *Abstract Painting* de Ad Reinhardt. Más adelante comentaremos detalladamente estos cuadros.

³⁹ Éxodo, 3, 13-14.

⁴⁰ Cf. Anexo 8, gráfico 12.

⁴¹ Cf. Anexo 8, gráfico 13.

⁴² Cf. Anexo 9, gráfico 14.

c. *Plasmado en el arte postmoderno*

Hemos visto que era propio de las imágenes *representar* lo ausente. ¿Qué ocurre con las imágenes de los artistas postmodernos que buscan el más allá mediante abstracción? Ahora mismo lo veremos con tres exponentes del arte contemporáneo: Rothko, Malevich e Yves Klein que procuran evadirse de la materia, del color y de la forma.

Para entender el significado de las pinturas abstractas, fue de gran interés escuchar en una conferencia dedicada a la estética de la nada (arte postmoderno) al profesor Eduard Cairol⁴³, quien presentó la vocación artística de Rothko como una búsqueda espiritual más allá de los límites de la materia, cuya ruptura con la forma, le llevaría directamente a la abstracción informalista para proporcionar una experiencia de infinitud.

Dicho profesor expuso una interesante visión de los *Black paintings*⁴⁴ (1964), obras que según él pueden ser interpretadas: “a la luz de una estética apofática o de la negación, tanto de la imagen como de la luz, en un vacío que, de manera paradójica, nos lleva hacia el encuentro con aquello absoluto, o sea, con la imagen sin forma, anterior a toda figuración y que únicamente se revela a sí misma en la nada y en el vacío.” ¿Es posible para el hombre alcanzar la nada sin representación alguna?

Frente a lo que plantea Eduard Cairol, nos resulta interesante reflexionar sobre la ambivalencia entre lo vacío y lo lleno, entre lo visible y lo invisible, entre lo informe y la forma. Pero llegar a la radical postura de negar absolutamente toda materia, forma, color, nos parece negar la naturaleza en su conjunto. Ambas cosas existen e importan, en la conciliación y el equilibrio de cuerpo y alma; de lo visible y de lo invisible. Por otro lado, se trata de un arte tan abstracto y metafísico, que sólo llega a entenderse y a apreciarse con explicaciones e interpretaciones intelectuales. Ya no transmiten ninguna emoción sensible, propio del arte.

⁴³ Eduard Cairol, doctor en filosofía, es profesor de Historia del Arte en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona e impartió una conferencia titulada “*El so d’una mà: apunts per a una estètica del no-res*” en el ciclo de conferencias del Instituto Joan Maragall “*El buit i el no res*” (El vacío y la nada) en el Aula Magna de la Pompeu Fabra, el 26 de octubre de 2011.

⁴⁴ Cf. Anexo 9, gráfico 15.

En la misma conferencia, al dedicarse a Kazimir Malevich, insistió en su búsqueda obsesiva del absoluto, que conllevará la total negación del mundo sensible, reavivando la controversia iconoclasta primitiva. Malevich deseaba por encima de todo superar definitivamente el viejo orden de la pintura dominado por las apariencias sensibles. La pintura tradicional sería sustituida por el Suprematismo, esto es, “la conquista del espacio mediante las puras relaciones entre cuerpos abstractos, geométricos, con la correlativa liberación de la tiranía de las formas sensibles”, como puede observarse en la obra *White on white (Cuadro blanco sobre fondo blanco)*⁴⁵.

A diferencia de lo que piensa K. Malevich, cabe insistir que materia y forma no son sinónimos de esclavitud ni de tiranías. Son límites, sin duda. Aquí es donde radica una de las grandes paradojas del hombre: siendo sus finitudes irrenunciables, es lo que a la vez le permite alcanzar su plenitud. El hombre se realiza y se humaniza *en y por* sus finitudes. Es decir: dominar ampliamente un idioma, aprender a usar correctamente la sintaxis y todos los tiempos verbales, ampliar el vocabulario, etc. es a la vez una limitación para el hombre, en cuanto significados definidos; pero es lo que le permite crecer y ser racional, relacionarse y crear vínculos sociales, además de aprehender la realidad.

Pasando a Yves Klein, Eduard Cairol comentó que su voluntad de aferrarse a lo absoluto implicó desprenderse de toda forma de materialidad. Su obra, *Blue Monochrome*⁴⁶, - lienzo completamente cubierto de un pigmento puro de color azul- fue considerado como “un ser en sí”⁴⁷. Su fuerte presencia (2 metros por 1 metro) y su materialidad, impactan y subjugan al espectador, por este color tan vivo acentuando la densidad del profundo ultramar. Es algo más que un rectángulo azul colgado en una pared; Yves Klein buscaba en él la esencia del color que evocaba la infinidad y lo ilimitado. Al ser tan perfectamente uniforme el cuadro, no hay nada que retenga la mirada del espectador, que se deja invadir por este intenso azul. “[...] en Klein lo que representa a lo absoluto es lo visible, y lo que evoca en cuanto presencia invisible y negativa es la “*sensibilité immatérielle*” (sensibilidad inmaterial) de su creador, es decir, el genio (o los delirios de grandeza) de quien hace visible lo absoluto y, de este modo, también se apropia de él. En las obras de Klein no se mistifica el carácter inabarcable

⁴⁵ Cf. Anexo 10, gráfico 16.

⁴⁶ Cf. Anexo 8, gráfico 13.

⁴⁷ Explicación dada en el Centre Pompidou: <http://www.handicap.centrepompidou.fr/> y del MOMA: <http://www.moma.org/collection/>; consultadas el 28.05.2012.

de lo absoluto, sino de la propia *iluminación genial*.”⁴⁸ De hecho, el artista confesó el móvil que le condujo a pintar *Blue Monochrome*: “Sentir el alma sin explicarla, sin vocabulario y representar esta sensación. [...] es, creo, una de las razones que me ha llevado a la monocromía”⁴⁹. A modo de ejemplo, su *performance* “*Saut dans le vide*” (*Salto en el vacío*),⁵⁰ permite plasmar la proyección del arte hasta el infinito, dejando atrás la forma virtual y la pura ilusión representativa, considerándolo una representación real y una fusión cósmica.

Creemos un pretexto el afán de pureza del color⁵¹ e ideas abstractas, pues a la vez se está negando el sentido y la razón propia de la pintura: la representación. Centrarse únicamente en el color como fin en sí mismo y no como medio para representar una idea, una ausencia, un invisible, es el cambio rotundo al que ha llegado al arte postmoderno. Significa la eliminación de la figuración.

Según Jean Baudrillard, estos monocromas estarían vacíos de contenido, al reflejar el nihilismo de la sociedad: “El arte se ha vuelto iconoclasta. La iconoclastia moderna ya no consiste en romper las imágenes, sino en fabricarlas –profusión de imágenes en las que no hay nada que ver-. Son literalmente imágenes que no dejan huellas. Carecen, hablando con propiedad, de consecuencias estéticas. [...] En el horizonte de la simulación, no sólo ha desaparecido el mundo real, sino que la cuestión misma de su existencia ya no tiene sentido.”⁵² Como hemos comentado anteriormente, este mismo arte abstracto es el que cuestiona la mediación humana para con la realidad.

⁴⁸ BOCOLA, S. *El arte de la modernidad*. Barcelona: ediciones de Serbal, 1999, p. 499.

⁴⁹ Explicación dada en el Centre Pompidou: <http://www.handicap.centrepompidou.fr/>.

⁵⁰ Cf. Anexo 11, gráfico 17. Se trata de una *performance* en la calle Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses, en Francia, en octubre de 1960, fotografiada por Harry Shunk.

⁵¹ La luminosidad de un color se consigue con la combinación de varios colores, con contraluces y composiciones más complejas. Un color vivo y atractivo no tiene por qué ser más puro, al ser reducido a la monocromía. Su pureza radica en sus matices, en sus degradados, en sus variaciones; obviando la complejidad y los detalles de la realidad, que nos brinda multitud de colores infinitos. Nos parece reduccionista creer que se alcanza la esencia del color sólo con un bote prefabricado homogéneo y comercial. Nada tiene que ver con la forma en que Vermeer creaba los colores, a base de plantas, insectos y óleos. Por lo menos, Yves Klein perseguía generar emoción estética, que otros postmodernos sí habían abandonado.

⁵² BAUDRILLARD, J. *El complot del Arte, Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p. 26.

Un arte que no concibe ideas trascendentes, ni cree en la propia realidad; un arte nihilista y desesperanzado; un arte que apela por la apatía estética rechazando el símbolo y la imagen, es un arte en crisis de representación. “Todo el problema reside en materializar esta nada en los confines de la nada, trazar la filigrana del vacío en los confines del vacío, jugar según las reglas misteriosas de la indiferencia en los confines de la indiferencia.”⁵³

Uno de los mayores ponentes del arte contemporáneo es Ben Vautier, que proclamaba y defendía con celo eslóganes como “El Arte es inútil” o “Abajo el Arte”. ¿Por qué los postmodernos están tan empeñados en hacer desaparecer el Arte? Seguramente porque es mucho más que simplemente una cuestión de color y de formas, como pretendía Frank Stella “Una pintura es un superficie plana con pintura encima y nada más.”⁵⁴ Aún así, el fracaso (o ¿la imposibilidad?) de su pretensión de acabar con el Arte demuestra su carácter inherente en el hombre y en las sociedades.

¿La inmaterialización del Arte da paso a la muerte del Arte? Creemos que la desaparición del arte esfuma no sólo el objeto pictórico, sino que arrastra consigo algo que trasciende la sociedad y supera el propio ámbito cultural y artístico. Pues como hemos ido explicando, el arte guarda este componente de mediación para con la realidad, porque además de transmitir una emoción estética, es fundamento suyo representar imágenes y símbolos, y figurar lo trascendente, lo inmaterial y lo invisible. Por este motivo, entre otros, el arte es esencialmente humano y no se limita a colores y formas.

⁵³ Ibid. p. 18.

⁵⁴ UBERQUOI, M-C *op. cit.* p. 50.

II. CRISIS DE LA TRASCENDENCIA DEL ARTE

El presente apartado analizará cómo la concepción del tiempo y de la muerte ha afectado al arte postmoderno, en cuanto a las representaciones, los materiales usados, y las nuevas tipologías de arte surgidas (*happenings*, los *body arts* y las *performances*). Concebir únicamente el presente, sin atender al pasado ni al futuro tiene repercusiones sociales y artísticas. Rechazar la visión lineal y progresiva de la historia, así como la existencia de lo sobrenatural incide en el arte postmoderno.

Al ser incrédula la sociedad actual, no cree en una vida posterior a la muerte, ni en un mundo sobrenatural, sino que centra toda la existencia en lo visible y en lo material. La muerte adquiere entonces otro significado y sobre todo, influye distintamente en la concepción de la vida. Pues si bien, antiguamente los hombres confiaban en un más allá y morían para vivir; hoy en día, en cambio, los hombres están angustiados por aprovechar cada momento y viven para morir. Las consecuencias en la vida cotidiana y en el arte son considerables: la muerte aparece como un hecho invisible y desapercibido; el presente y la inmediatez como los únicos instantes dignos de ser vividos; los materiales usados en el arte conllevan la muerte al ser perecedores, exponiendo las obras la futilidad de la vida.

Otro cambio destacable en la sociedad postmoderna, es el rechazo a un discurso totalizante de una sola explicación o teoría, valorándose la pluralidad de juicios e interpretaciones, aun siendo contradictorios e incoherentes. Relacionándolo con una nueva concepción del tiempo cíclica, en la que sólo el presente es admisible, aparece una fragmentación del tiempo y de la historia, de la memoria y de la vida. A la vez, surge un fuerte individualismo reivindicativo, que permitirá la consolidación del capitalismo. El arte no será más que acto en sí, reducido al instante, al momento, al puro presente. Y así se entiende las nuevas formas artísticas, como los *happenings*, los *body art* y las *performances*.

2.1. Crisis de la inmortalidad

Olvidar nuestra propia mortalidad es olvidar nuestra condición humana. El arte siempre ha estado vinculado con la inmortalidad, al petrificar sus deseos y dejar sus obras para la posteridad. De alguna manera, ha sido consustancial al arte realzar la

relación entre la vida y la muerte. La inmortalidad ya no se sitúa en otro mundo, sino que se persigue en el actual. La muerte “es el fin de la vida, pero no el límite de lo humano.”⁵⁵ El arte postmoderno, en cambio, ve en la muerte una de las servitudes insuperables del hombre⁵⁶. La muerte está constantemente presente en el arte y en las propias actitudes del hombre postmoderno. ¿Qué pasará con el arte cuando la muerte pase al olvido y no interese al hombre?

Conviene situar al postmodernismo en su contexto histórico y filosófico, en el que las explicaciones totales y absolutas han perdido legitimidad y credibilidad. Como apuntaba Zygmunt Bauman, citando al poeta alemán Lessing: “La Ilustración, de la que nació nuestra mentalidad moderna, se afirmó sobre el rechazo de tres creencias: en la Revelación, en la Providencia y en la Condena Eterna.” Las citadas creencias protegían la frágil y fútil condición humana; la mortalidad tan temida, que revestía de otro sentido al arte.

a. *Comparado con el pasado*

Otra forma de reflejar la (in)mortalidad en la vida de cada día consistía en contraponer los objetos de consumo a los objetos artísticos, en aras de compensar y hallar un equilibrio entre los dos mundos, entre lo perecedero y lo inmortal. Por ser ajeno al consumo, el arte se unió con lo perpetuo. Las obras de arte de los grandes maestros antiguos siguen fascinando: han superado el tiempo y las modas, las culturas. Y no traspasaban la muerte por usar materiales resistentes, sino por seguir suscitando emociones y atracción. Tanto su propósito como sus temas eran la inmortalidad, incluso en los impresionistas que intentaban conservar unos fugaces rayos de luz.

⁵⁵ BAUMAN, Z., *Arte, ¿Líquido?* Madrid: ed. Sequitur, 2007, p. 17.

⁵⁶ “El arte moderno se alimenta de un cierto sentido de la muerte, está inconscientemente inundado por él. John Ruskin pensaba que la muerte era la musa del gran arte, y según ese modelo el arte moderno en conjunto es un gran arte, tan grande como el arte tradicional que reflexionaba consciente y abiertamente sobre la moralidad. Pero los mundos tradicional y moderno difieren aquí en actitud, pues en el mundo moderno, que ha perdido la antigua creencia en la vida eterna, la muerte ha acabado por convertirse en una presión omnipresente. En correspondencia, hay un mayor esfuerzo interno por constreñirla, por inhibir la consciencia de ella hasta que parezca no existir. La consecuencia es que el sentido de la muerte se manifiesta indirectamente tanto como directamente en el arte moderno.” KUSPIT, D., *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*, Madrid: ediciones Akal, 2003.

La distinción espacial y temporal de la muerte ha configurado las sociedades, y conviene comparar el trato dado por grupos más primitivos (sociedades teológicas⁵⁷), con las sociedades postmodernas (laicas). Los grupos tribales separaban el mundo de los ancestros de la simple realidad. Al primero le atribuían el tiempo primigenio, el tiempo eterno que permitía la supervivencia del individuo fuera del tiempo ordinario. En cuanto al segundo, el tiempo profano, abarcaba toda la colectividad en su conjunto: “En efecto, el espacio no es homogéneo para el hombre religioso; algunas partes son cualitativamente diferentes. Hay un espacio sagrado y, por lo tanto, fuerte, importante; y hay otros espacios que no son sagrados y, por lo tanto, carecen de estructura, forma o significado.”⁵⁸

Por ende, esta distinción parte de la construcción *simbólica*⁵⁹ de la muerte y ante todo de la supervivencia tras la muerte en otro tiempo, puesto que “en todas partes encontramos la misma concepción fundamental de la necesidad de vivir en un mundo inteligible y pleno de significado, y descubrimos que esta concepción surge especialmente de la experiencia de un mundo sagrado.”⁶⁰ La relación de una sociedad con lo trascendente deriva de su aprehensión de la muerte. Y en función de cómo se refleja en el espacio, en el tiempo y en el arte, sabremos si se trata de una sociedad teológica o de una sociedad laica.

Una de las construcciones simbólicas de la muerte es la artística y pictórica. ¿Cómo este cambio de concepción y aprehensión afecta al arte? Primero, por su propia concepción, al confundirse con objeto de consumo y por lo tanto, conllevan inherentemente su propia desaparición. Segundo, por los temas expuestos, reflejan la idea de un mundo mortal y fugaz. Tercero, por el uso de materiales intencionadamente pobres y perecedores.

⁵⁷ Entendemos por sociedades teológicas las sociedades en el que impera una fuerte presencia de lo sagrado y donde la religión juega un papel fundamental. Son sociedades teológicas las tribales, la baja Edad Media, las protestantes del modernismo, etc. Son sociedades donde la religión ha influido en la concepción del tiempo, en el sentido de la vida, y en los usos y costumbres compartidos por la comunidad civil en su conjunto, como una fuerte unidad.

⁵⁸ ELIADE, M., *Ocultismo, brujería y modas culturales*, Barcelona: Paidós, 1997, p. 37.

⁵⁹ Lo *sim-bólico* es lo que trasciende en algo más grande y más alto permitiendo la cohesión de los individuos en un solo colectivo (a diferencia de lo *día-bólico*, que separa lo unido).

⁶⁰ ELIADE, M., *op. cit.*, p. 47.

b. *Reflejado en los valores sociales actuales*

En la postmodernidad, en cambio, se debilitan los ritos funerarios, y los símbolos de la muerte. En el seno de una sociedad secularizada, el espacio sagrado se difumina resaltando con preeminencia el espacio profano. Desaparecen las nociones abstractas dejando sólo el cuerpo material: entramos en *la crisis de lo invisible*.

El hombre es el único animal que se sabe mortal y que se quiere inmortal. Nuestras sociedades radican en una “crisis de lo invisible” y no persiguen la eternidad del alma o de la persona, sino la de su cuerpo efímero. Científicos como Aubrey de Grey⁶¹ aseguran que “viviremos mil años”. El proyecto *Estrategias para la Ingeniería de Senescencia Insignificante* (SENS, por sus siglas en inglés) propone traspasar los límites de la longevidad humana gracias a la regeneración de las moléculas y de las células. Encontramos esta misma lógica en las apelaciones atribuidas a los productos cosméticos: “Capture Totale” una crema antiarrugas de Dior, se perfecciona en su gama con la “multi-perfection crème” y con la “rituel nuit”. Estée Lauder las ha denominado “Future perfect” y “crème renaissance jour/nuit”; y Chanel por su parte, ha desarrollado cuatro fases en su tratamiento “anti-edad”, pasando de “primeros signos de la edad” hasta llegar al “anti-edad global”. Este afán por capturar el instante presente y preservarlo eternamente ha llevado a los sociólogos a inventar el nuevo concepto de “amortilidad”, entendida como “la posibilidad de vivir indefinidamente en el cuerpo evitando el envejecimiento.”⁶² Cabe relacionar dicha lucha psicológica contra la muerte con la pérdida de historia, así como la pérdida de la memoria.

La postmodernidad esconde la muerte bajo la deconstrucción de sus símbolos. En esta óptica, *Le Monde* subraya “la muerte ordinaria invisible”, como si la muerte, en

⁶¹ Aubrey de Grey: (1963, Reino-Unido) es un gerontólogo de reputación internacional, formado en la universidad de Cambridge. Es actualmente presidente de Methoselah Foundation (www.methoselahfoundation.org) cuya misión es extender de forma significativa la esperanza de vida de la humanidad. Copiamos literalmente su propósito: “En vez de aceptar las pérdidas físicas y mentales asociadas a la edad, buscamos respuestas y soluciones. No sólo respecto una enfermedad en concreto, sino para la pérdida general de funcionalidad y productividad que todos nosotros experimentamos. Somos un catalizador para el progreso – buscando, apoyando y premiando la ciencia que extiende la esperanza de vida de la salud.” Asimismo, es redactor –jefe de la revista académica *Rejuvenation Research* (ed. Thomson Reuters). Como científico trabaja en la investigación de la senescencia negligible ingenierizada: que es una forma de reconstruir los tejidos afectados por la vejez.

⁶² *Le Monde*, Dossiers & Documents, *La mort entre peurs et tabou*, nº 337, diciembre del 2004.

estos tiempos de progreso médico, se hubiera transformado en una vergüenza. Es decir, que la muerte cotidiana de un vecino o un familiar es ahora un hecho casi invisible en la sociedad. Se entierran al día siguiente de morir, en una celebración de media hora de duración, ya nadie viste de negro, ni pasan un año de luto. Los fallecidos son invisibles. En cambio, las muertes extraordinarias, como los atentados, los accidentes, las que aparecen en las películas están sobreexpuestas y son parte de nuestra realidad diaria. La muerte ya no es una fatalidad biológica, sino un fracaso, una injusticia que más valdría olvidar. También se denota una personalización de los obsequios en detrimento del ritual colectivo, cuya función consiste, precisamente, en trascender el individuo para inscribirlo en la continuidad de la humanidad: “La muerte ha sido siempre un hecho social y público [...]. Un tipo absolutamente nuevo de morir ha aparecido en el curso del siglo XX en algunas de las zonas más industrializadas, [...] la sociedad ha expulsado a la muerte. Ya nada señala en la ciudad que ha pasado algo: el antiguo coche fúnebre negro y plata se ha convertido en una banal limusina gris, insospechable en el oleaje de la circulación. La sociedad no tiene ya pausas: la desaparición de un individuo no afecta ya a su continuidad. En la ciudad todo sigue como si nadie muriese.”⁶³ Del mismo modo se manifestaba el periodista Antoni Puigvert⁶⁴ al constatar que hemos expulsado la muerte más próxima, familiar y particular de la vida pública y privada. La muerte es una realidad que ha dejado de existir.

La sociedad actual reclama el instante, lo directo, la inmediatez. El espacio sagrado transcendental es ya inexistente; todo se concentra en el presente, sólo se concibe el tiempo dentro del tiempo. Esta nueva actitud frente a la muerte revela una indiferencia por la trascendencia, por la relación que pueda hallarse entre la vida y la muerte; entre lo temporal y lo eterno⁶⁵. En la era postmoderna, no sólo se ha abandonado la exigencia de un *único* criterio de veracidad absoluta, sino que también ha dejado de importar la búsqueda de un criterio *último* de veracidad absoluta: “Quizá no haya testimonio más claro de la desaparición de la esfera pública en la Edad Moderna que la casi absoluta pérdida de interés por la inmortalidad, eclipsada en cierto modo por la simultánea pérdida de preocupación metafísica por la eternidad”.⁶⁶

⁶³ ARIÉS, P. *El hombre ante la muerte*, Madrid: Taurus, 1983, 1ª ed. reimp., 1987, p. 465 y ss.

⁶⁴ PUIGVERT, A. *Quan de tu s'allunya*, La Vanguardia, el 30 de abril de 2012.

⁶⁵ Se recomienda leer el capítulo dedicado al *Tiempo muerto, sobreabundancia del tiempo y falsa liberación*, de BARRAYCOA, J. *Tiempo muerto*, Barcelona: Ensayos sociales, 2005, p. 208 y ss.

⁶⁶ ARENDT, H. *La condición humana*, Barcelona: Paidós, 2002. p. 64.

Por ello, se presenta la era postmoderna como un período de crisis de las sociedades occidentales industrializadas. Es un reflejo ineludible de un malestar en la sociedad y de una crisis existencial: “El individuo, encerrado en ese guetto de mensajes, se enfrenta a su condición mortal sin ningún apoyo trascendente (político, moral o religioso). Lo que realmente rebela contra el dolor, no es el dolor en sí, sino el sin sentido del dolor, decía Nietzsche: ocurre lo mismo con la muerte y la edad: es un sinsentido contemporáneo lo que exagera su dolor [...] no queda más remedio que durar y mantenerse, aumentar la fiabilidad del cuerpo, ganar tiempo y ganar contra el tiempo”.⁶⁷ El hombre desorientado ha impregnado el arte de su crisis existencial: bien plasmando el carácter efímero de la vida, bien materializando su obsesión por retenerla.

c. *Plasmado en el arte postmoderno*

Una de las formas de manifestar y trasladar el carácter efímero de la vida y del hombre es usar materiales y composiciones que perezcan y caduquen con el paso del tiempo. En esta filosofía se inspiró Damien Hirst, en su “*Home sweet home*”⁶⁸ en que se ha limitado a dejar un cenicero lleno de cigarrillos fumados y consumidos, apagados en medio de ceniza. La vida es como un cigarrillo: nacemos empaquetados; Dios nos ilumina con la chispa de la cerilla; el cigarro va consumiéndose con el paso del tiempo hasta culminar con la muerte y quedaremos reducidos en polvo, en nada. ¿Esto es la vida? ¿Consumo y olvido?

La idea que transmite D. Hirst implica una visión de nuestra existencia que no valora *la vida* en sí sino el *vivir*, como un verbo activo, como pura acción. La vida ya no es un bien, ni un hecho en sí que cabría cuidar; sino un cúmulo de acciones desligadas entre sí; es una experiencia consumista. Es una visión materialista.

En otras de sus obras, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, (*La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien*)⁶⁹, exponía a un gran tiburón imbuido en una urna llena de formol con la mandíbula completamente abierta, dejando entrever su voracidad. El artista quería resucitar al

⁶⁷ LIPOVESTKY, G. *La era del vacío*, Barcelona: ed. Anagrama, 1994, p. 148.

⁶⁸ Cf. Anexo 11, gráfico 18.

⁶⁹ Cf. Anexo 12, gráfico 19 y 20.

animal y sorprender al observador con una fuerte impresión.⁷⁰ Pero más allá del impacto que pueda tener, el propio D. Hirst reveló: “Se trata de la obsesión de conseguir revivir lo muerto o de que lo vivo no muera nunca”. Añade que esta obra “también tiene que ver con el miedo ante la fragilidad de lo vivo, y quería hacer una escultura donde lo frágil quedara encajonado... Me gusta la idea de lo sólido, pero para encontrar algo sólido en mi cuerpo, antes tendré que convertirme en esqueleto.”⁷¹ La muerte es condición inevitable para que brote la vida. Para dar paso a la vida, hay que morir.⁷²

Otra manera de expresar la futilidad de la vida consiste en utilizar materiales que se desintegran. Uno de sus ponentes es el artista polaco Tadeusz Kantor, cuyas obras quedaban impregnadas por la angustia de la muerte y la desesperanza del mundo. Utilizaba materiales pobres, procedentes de la realidad del más bajo rango y formaba montajes como *La máquina de aniquilación*.

Y finalmente, la forma más clara y patente de expresar la muerte es fotografiando cadáveres como así lo hizo Sue Fox en el depósito de Manchester. Otro artista, Noel Kelly fue condenado a nueve meses de cárcel por robar cadáveres que utilizaba para esculpir la anatomía humana⁷³.

Un arte cuya propia materia sea perecedora y no persiga superar el tiempo; no es arte. Tradicionalmente, se distinguía el objeto de arte (con un fin de permanencia), del objeto de consumo (con un fin utilitario). Hoy en día el arte es consumo y un objeto comercial. Ha pervertido su propia esencia. No es arte, sino un negocio y una moda.

⁷⁰ Se recomienda la lectura de BARRAYCOA, J. *Los mitos actuales al descubierto*, Madrid: Ed. Libros libres, 2008, p.110 y ss.

⁷¹ BAUMAN, Z. *op. cit.* p. 13.

⁷² Así lo expresa maravillosamente Emily Brontë: “El erotismo es, creo, la aprobación de la vida hasta en la muerte. La sexualidad implica la muerte, no sólo en el sentido de que los nuevos seres prolongan y sustituyen a los desaparecidos, sino porque también implica la vida del ser que se reproduce. Reproducirse es desaparecer [...]” en BATAILLE, G. *La littérature et le mal*, Francia: ediciones Gallimard, 1957, p. 12.

⁷³ Se recomienda la lectura de BARRAYCOA, J. *Los mitos actuales al descubierto*, Madrid: Libros libres, 2009.

2.2. Crisis de la temporalidad

El modelo teórico de interpretación de la historia como progreso lineal y continuo, extendido al conjunto de las esferas políticas, económicas y sociales ha perdido su pertinencia y legitimidad. A finales del s. XX se recusa la visión de una historia lineal y se prohíbe concebirla como una historia universal conduciéndola hacia el progreso. La historia contemporánea se orienta hacia una finalidad universal, estrechadamente ligada al abandono de las grandes certezas totalizantes.

La postmodernidad es desilusión respecto a las grandes explicaciones, lo cual conlleva una multiplicidad de acontecimientos⁷⁴. Trátase de la redención cristiana, del cumplimiento de leyes históricas por el nazismo, de la liberalización de la alienación por el comunismo, de la emancipación de la pobreza por el capitalismo; todas estas esperanzas, han perdido legitimidad hoy en día. La postmodernidad es una sociedad profundamente incrédula. Representa el rechazo de una *sofa* explicación legítima bajo una única interpretación total. Este contexto se reflejará en el arte, como veremos a continuación. “El momento crucial se da en la transición desde unos signos que disimulan algo a unos signos que disimulan que no hay nada. Los primeros remiten a una teología de la verdad y del secreto (de la cual forma parte aún la teología). Los segundos inauguran la era de los simulacros y de la simulación en la que ya no hay un Dios que reconozca a los suyos, ni Juicio Final que separe lo falso de lo verdadero, lo real de su resurrección artificial, pues todo ha muerto y ha resucitado de antemano.”⁷⁵

a. Comparado con el pasado

Las comunidades primitivas y las sociedades postmodernas comparten la concepción del tiempo cíclico; aunque las primeras sean grupos holistas y las segundas

⁷⁴ Para ahondar en la reflexión sobre la noción del tiempo y las consecuencias sociales, recomendamos la lectura de BARRAYCOA, J. *Tiempo muerto*, Barcelona: ed. Scires, 2005. El lector encontrará un análisis las consecuencias sociales de la eliminación de la inmortalidad: con la aparición de un tiempo cronometrado, donde la concepción del “tiempo” queda sustituido por el “ritmo”. Citando a Mircea Eliade, comenta: “Este ritmo puede observarse, en el caso del funcionario o del empresario, en la cantidad de sus entrevistas o negociaciones o, en el caso de un trabajador, en la determinación exacta de cada acto manual en cada minuto; en uno y otro, el ritmo es la expresión del conjunto de acciones que están en interdependencia.” *Ibidem*, p. 217.

⁷⁵ BAUDRILLARD, J. *Cultura y simulacro*, Barcelona, Ed. Kairos, 2008, p. 18.

especialmente individualistas. Las sociedades tribales, para acceder a la eternidad, y revitalizar el tiempo sagrado, recurren a la configuración del tiempo cíclico, otorgando un papel primordial a los ancestros mediante las ritualizaciones. De ahí la importancia de los ritos de repetición de “arquetipos”, los ritos de cremación, los ritos funerarios y las ceremonias de “restauración del mundo”. Son ritos anuales que confieren una regularidad, un equilibrio en su seno por lo que vienen a llamarse sociedades “frías” o “cerradas”. Estos ritos que se transmiten de generación en generación, borran la individualidad del hombre.

Por su parte la *historia* apareció en Occidente con el cristianismo: el nacimiento de Cristo señala el punto de conexión entre el tiempo primordial y el tiempo profano, otorgando sentido al pasado y confianza al futuro. Se estableció un principio y un final: la lógica lineal. Así lo apunta Mircea Eliade: “Puede decirse también que el cristianismo es la religión del hombre *moderno* y del *hombre histórico*, del que ha descubierto simultáneamente la *libertad personal* y el *tiempo continuo*”⁷⁶.

Dicha concepción lineal del tiempo iba ligada a unas sociedades donde primaban el colectivo sobre el individuo; donde la esperanza en la redención era una certeza innegable. No obstante, la Holanda del s. XVII, sin dejar de concebir un futuro estable en un contexto de certezas absolutas, destacó en Europa por su prematuro individualismo, por su tolerancia religiosa y libertad de expresión, con la aparición de un cierto igualitarismo, que traslució en las pinturas renacentistas. Dicho contexto explica también la eclosión de lo efímero precisamente en la pintura holandesa del s. XVII. Los artistas atribuían una gran importancia a la reproducción de reflejos y apariencias fugitivas (centelleos de los metales, resplandor de una tela, las nubes, los gestos de una doncella) porque la ilusión realista demostraba el triunfo del arte sobre el aspecto caduco y perecedero de la vida y de la naturaleza.

Desde entonces, las naturalezas muertas de frutas y flores delicadas y fútiles, fueron uno de los temas artísticos del s. XVIII que permanecieron hasta el impresionismo, como es el caso de *Vanitas*⁷⁷ de Jacques II de Gheyn: “Pues al sujeto le afecta el tiempo, e incluso le autoafecta, hasta la ilusión y hasta un teatro de la muerte que lo amenaza por la pérdida de amor y la incertidumbre de lo bello. Pues la *Melancolía* de Durero, [...] es ya el indicio de una verdad nueva que Durero enunciará

⁷⁶ ELIADE, M., *El mito del eterno retorno*, Madrid: Alianza, 1995, 10ª reimp., p. 148.

⁷⁷ Cf. Anexo 13 gráfico 21.

así: «Pero qué es la belleza, yo no lo sé.»⁷⁸ Ya empezó un primer cambio en la concepción del arte. A continuación, vamos a ver cómo el rechazo a lo eterno y trascendente afecta a la concepción del tiempo y conlleva la aparición del individualismo en una sociedad capitalista.

b. *Reflejado en los valores sociales actuales*

La disolución de los grandes discursos y de sus normas, así como la pérdida de ilusiones modernistas, ha engendrado un individuo de autonomía ilimitada. El fin de los grandes fundamentos abre la puerta al individualismo. El rechazo de la razón universal convierte a la persona como finalidad de cualquier cosa. El individualismo expresa y coincide con la tendencia a la heterogeneidad o al pluralismo propio de la época postmoderna. “Explorar esta paradoja inicial de lo efímero en el arte, incluso de arte efímero propio del s. XX, implica así romper con toda una concepción lineal del tiempo, un tiempo de progreso o de memoria, que subtiende el acercamiento al arte y apunta a desprender sus transformaciones a través de permanencias.”⁷⁹ En efecto, el tiempo en la era del individuo aparece fraccionado, sustituido por el “ritmo” y el cronómetro. Deja de ser un conjunto coherente y lineal; de causas y efectos; sino una multiplicidad inconexas de experiencias individuales.

Otro reflejo del individualismo es la moda como cambio continuo de preferencias que se hacen y deshacen, sabiendo de antemano que no durarán más que una temporada. Al igual ocurre con la explicación de nuestro entorno, sea histórico, político, o personal: deja de ser un conjunto lógico y global, y pasa a presentarse como la yuxtaposición de historias, de casos particulares⁸⁰. Este cambio conlleva la aparición de la moda, como especificidad postmoderna: “Desde el momento en que se hundan las convicciones escatológicas y las creencias en una verdad absoluta de la historia, aparece un nuevo régimen de las *ideologías*: el de la moda.”⁸¹

⁷⁸ BUCI-GLUSKSMANN, C. *Estética de lo efímero*, Madrid: Arena Libros, 2006. p. 29.

⁷⁹ BUCI-GLUSKSMANN, C. *op. cit.* p. 12.

⁸⁰ “El hombre posmoderno, por ser esencialmente un hombre ahistórico, y alejado de la percepción de la eternidad, se convierte en un hombre hiperactivo. La modernidad fue un canto a la acción colectiva. La postmodernidad es el triunfo de la hiperactividad individual.” BARRAYCOA, J. *Tiempo muerto*, Barcelona: ed. Scires, 2005, p. 194.

⁸¹ LIPOVETSKY, G. *El imperio de lo efímero*, Barcelona: Anagrama, 1990, p. 273.

La disolución de los valores tradicionales se sustituye por un único valor: el derecho a escoger nosotros mismos lo que nos afecta personalmente.

Lo dicho anteriormente, conlleva la consolidación del capitalismo. La preeminencia de la individualidad ha sofocado la historia y realzado la absolutización del presente, reforzando el sistema de consumo. En la medida en que se implanta un control simbólico del tiempo, de tipo pseudo-cíclico, rige su espectacularización. Para entender la argumentación de Guy Debord, cabe asentar la distinción y correlativa relación entre una *obra* artística y un *objeto consumible*, presentada por Hannah Arendt en *La condición humana*.

Las obras son propias de los artistas, y guardan un fin: traspasar la muerte, resistir al tiempo y construir “un mundo humano”. Por su parte, los objetos consumibles entran dentro del ciclo vital-natural, en la que el consumo obliga a producir de nuevo (medio). En la post-revolución industrial, la producción masiva hizo necesario el consumo. Lo cual, impuso la transformación en objetos consumibles lo que anteriormente eran objetos de uso (obras), lo más rápidamente posible: “La sociedad basada en la industria moderna no es fortuita o superficialmente espectacular; es esencialmente *espectaculista*. En el espectáculo -imagen de la economía reinante- *el fin* [obra] *no es nada, el desarrollo* [consumo] *es todo*. El espectáculo no quiere llegar a ninguna parte que no sea a sí mismo.”⁸² Efectivamente, la postmodernidad inaugura una era en la que no importan la dirección ni la finalidad emprendida, sino el proceso y el medio escogido. Lo mismo ocurre con el arte.

Al conjuntar el individualismo exacerbado con un presente absoluto, se llega al abandono de los valores metafísicos. Las actividades por las que el hombre tendía a arrancarse de la necesidad de superar su finitud, en aras de acceder a una humanidad, están consagrados a desaparecer: “El tiempo general de no-desarrollo humano existe también bajo el aspecto complementario de un tiempo consumible, que regresa hacia la vida cotidiana de la sociedad, a partir de esta producción determinada, como un tiempo pseudocíclico” [...]. Lejos de ver en la abundancia de los bienes de consumo un progreso, más bien revela una deriva: el de la desaparición del mundo humano de la cultura, regida en torno a la *vita contemplativa*, al ocio y al juego.

⁸² DEBORD, G. *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires: La marca, 1996, §14.

c. *Plasmado en el arte postmoderno*

¿Cómo plasmar la absolutización del presente en el arte? Los artistas recurren al acto en sí, despojándose del objeto y de la obra. Es la aparición de los *happenings*, de las *performances* y de los *body art*⁸³. Se trata de actuaciones de los artistas en directo, siendo unas formas de espectáculos improvisados, sin reglas, ni convenciones, ni orden establecido. Los artistas procuraron no dejar huellas ni rastros de sus funciones. Se desvanecen en el momento. Son instantáneas e irrepetibles.

Es la plasmación extrema de la importancia del *proceso* sobre el *fruto*; de la *ejecución artística* sobre la *obra final*: “Transcender la noción de objeto para convertirse en acto puro [...]”⁸⁴ Y en efecto, estos procesos artísticos se enmarcan perfectamente en el espectáculo desestructurado del que hablaba Guy Debord; beben del acto presente, de la futilidad de la vida que comentábamos anteriormente. Son espectáculos que nacen para morir inmediatamente. Se centran únicamente en el proceso creativo y en las sensaciones que puedan producir. Pero ha de permanecer pasajero e inconsecuente para ser postmoderno. Es como dice Zygmunt Bauman: “una inmortalidad temporal y mortal”, es el instante de un suspiro.

Volviendo a considerar *Le Vide*⁸⁵ (*El vacío*) que Yves Klein expuso en la galería Iris Clert de París en 1958, esta galería absolutamente vacía, desnuda y azul. Fue de las primeras manifestaciones de un *arte* sin mediar forma, sino el simple concepto y la acción en sí. Tres mil personas experimentaron este arte reducido a pura *acción*; el arte inmaterial y a la vez instantáneo. Los artistas privilegian ahora el *acto* sobre la propia creación. El tema de predilección del Arte contemporáneo se ha ido centrando gradualmente en el proceso de creación o más bien en la propia idea “genial” del artista. Sin embargo, querer plasmar la inmaterialidad del arte denota una contradicciones en su seno: “El momento trágico, y en última instancia menos artístico, de esta medida que adopta Klein es que –contrariamente a Duchamp o a los representantes de la abstracción post-pictórica o del minimalismo-, él quiere apoderarse de lo intangible. Sin embargo, como se trata de algo intangible, no puede ser apropiado,

⁸³ Los *happenings* y *body arts* son a menudo citados en el análisis del proceso creativo. Sin perjuicio de hablar de estas formas artísticas en la III parte de este trabajo, nosotros aquí los tratamos desde una perspectiva temporal, en cuanto que suponen una absolutización del presente, un acto en sí, irrepetible, fugaz, instantáneo.

⁸⁴ UBERQUOI, M-C, *op. cit.* p. 32.

⁸⁵ Cf. Anexo 6, gráfico 9.

sino a lo sumo representado a través de algo visible. En la medida en que Klein rechaza por irrelevante la manifestación material, impone el vacío –la nada- como lo real, y así es precisamente como fracasa en su intento por dotarlo de una forma estética.”⁸⁶ Y por consecuente, apreciamos un distanciamiento con respecto al fruto del arte: la obra.

No sé si por conciencia o inocencia, Marc Moffett, un artista desconocido, se ve impregnado por la concepción postmoderna del tiempo, al buscar el instante, la fugacidad en su obra *Sin título*, publicado en el NY Art Magazine 2011⁸⁷. Comenta el propio artista la explicación de su obra: “Mi trabajo artístico es figurativo; me gusta capturar momentos de la vida en movimiento. La vida está llegando por suerte en todo instante; y me gusta congelar los momentos cuando la gente no piensa que alguien les está mirando. Esta es la verdad sobre la vida.”

De hecho, Salvador Dalí pintó unos relojes que se fundían inconsistentes e invertidos, con el título elocuente de la *Desintegración de la persistencia de la memoria*⁸⁸. A diferencia de los contemporáneos como Marcel Duchamp y otros, Salvador Dalí era crítico con los cambios sociales que iban aflorando. Al igual resulta interesante apreciar el retrato *Galatea de las esferas*⁸⁹, en el que el rostro de su musa Gala queda fraccionado en un multitud de esferas desvinculadas, separadas e independientes. Son una perfecta plasmación pictórica de lo que ocurre en la sociedad y lo que hemos venido explicando en los apartados dedicados a los valores sociales, a saber: la pérdida de la memoria colectiva, suplantada por el recuerdo presente e individual; la yuxtaposición de historias particulares en detrimento de una explicación global y coherente; el paso de una concepción lineal del tiempo a un tiempo cíclico centrando en el presente, exclusivamente.

⁸⁶ BOCOLA, S. *El arte de la modernidad*. Barcelona: ediciones de Serbal, 1999, p. 502.

⁸⁷ Anexo 13, gráfico 22. Traducción propia, original disponible en:
<http://www.nyartsmagazine.com/m/malgorzata-korenkiewicz>.

⁸⁸ Cf. Anexo 14, gráfico 23.

⁸⁹ Cf. Anexo 14, gráfico 24.

III. EL ARTISTA, CREADOR Y DECONSTRUCTOR

Hasta nuestros tiempos, el artista era creador y su obra, creación. No se contentaba con copiar, imitar o reproducir la naturaleza, sino que su obra aportaba una visión y una expresión cualitativamente distinta. Por sus colores, sus formas, su disposición, la obra de arte no era una descripción exacta y objetiva de la realidad. Presentaba una nueva perspectiva; revelaba lo invisible; destacaba lo olvidado.

Así, el artista, desde tiempos remotos, era un creador en la medida en que revelaba y extraía de lo opaco, invisible e indefinido; lo claro, visible y determinado. No imitaba ni copiaba, lo cual sería mera transcripción de lo ya definido y *déjà-vus*, sino que el artista siempre aportaba algo personal. La pintura no es una *re-producción*, sino una *creación*; no es una *fabricación*, sino una *expresión*. El cuadro expresa y convierte en obra de arte lo que sin él, quedaría enclavado en la vida de cada conciencia individual e inconfesable. La imitación implica que existe un objeto anterior a la obra de arte. La fabricación niega toda transformación humana, además de perder su carácter único e irreemplazable.

A modo de ejemplo: ¿Por qué un cuadro de Brughel, que a primera vista, tan sólo representa un paisaje cotidiano, resulta tan expresivo y atractivo? Porque imbuidos en nuestras preocupaciones diarias y materiales, no prestamos atención a la complejidad de un cielo enublado. El paisaje ya no es una impresión particular, sino un deleite compartido colectivamente, además de crear una relación de cierta complicidad entre el artista y el observador. Cuando decimos que los artistas exponían una nueva perspectiva, nos referimos por ejemplo al Cristo de Salvador Dalí. Supone una auténtica revelación, al ser el primer Cristo visto desde el Cielo, bajo la mirada del Padre hacia su hijo. En la historia de la pintura cristiana, se representaba a Jesucristo en un mismo plano o bien inferior, desde la mirada del mortal; pero jamás desde arriba. Y sólo con este cambio de perspectiva, la crucifixión ya toma otro sentido, revela una relación paternofilial y se dirige hacia el cielo.

¿Qué ocurre con la postmodernidad? Que no son artistas, sino filósofos; dejan de ser creadores y pasan a ser pensadores. Mantienen la misma finalidad reveladora, de querer visualizar lo invisible. Unos, participando de la creación, dejando obras para la posteridad; otros, negando la materia, al difuminar las obras artísticas. El artista postmoderno es creador en cuanto aporta una nueva visión, cuestiona la sociedad, las ideas, las convenciones. Más que creador, es un pensador. Pues expone una idea, una

filosofía, unos postulados; y les es indiferente el aspecto estético y material. El artista postmoderno es deconstrutor en la medida en que rechaza todas las premisas de la práctica artística tradicional, a saber: un concepto unívoco, un canon formal académico y una reproducción ilusionista del mundo perceptible.⁹⁰

3.1. Artista ¿para qué?

La función del artista ha ido evolucionando a lo largo de los siglos, y la concepción de Leonardo da Vinci dista mucho de postmodernos como Marcel Duchamp o Ben Vautier. De alguna manera, en todas las épocas, los artistas han cumplido con la misión de hacer ver lo que no se ve: ya sean Júpiter y Afrodita para los griegos; ángeles y la Virgen María en la Edad Media; colores y brumas para los impresionistas; esencia y pureza para los postmodernos.

La obra de arte, lejos de imitar a la naturaleza visible, hace visible un mundo desconocido, al igual que en el pasaje de poesía y verdad, cuando Goethe descubre en casa del zapatero la misma atmósfera que acababa de contemplar en las obras de Van Ostade⁹¹ en el Museo de Dresde. Al igual, las obras de Turner⁹² supusieron un verdadero descubrimiento para los británicos, que no veían de forma tan patente o con tanta belleza las nieblas matutinas.

a. Comparado con el pasado

Antaño, el artista era considerado un genio, un hombre dotado de una imaginación desbordante, dominando la técnica a la perfección. Tenía el poder de crear belleza, fruto de su mente y de sus manos. Podía permitirse hacer combinaciones inverosímiles, pero encantadoras a la vez. Nos comenta Leonardo da Vinci: “El pintor es dueño de todas las cosas que pueden pasar por la mente del hombre, porque si tiene deseos de *ver* bellezas que lo enamoren es dueño de generarlas, y si quiere *ver* cosas monstruosas que lo espanten, o que sean bufonescas o risibles, o realmente dignas de compasión, él es dueño y creador. Y si quiere producir sitios desiertos, lugares

⁹⁰ Recomendamos HOFMAN, W. *Los fundamentos del arte moderno*, Barcelona: edicions 62, 1995, capítulo Hacia la situación actual, p. 419 y ss.

⁹¹ Cf. Anexo 15, gráfico 25.

⁹² Cf. Anexo 15, gráfico 26.

umbrosos o frescos en los tiempos cálidos, los representa, y también cálidos en los tiempos fríos. [...] Y en efecto, lo que hay en el universo por esencia, presencia o imaginación, primero lo tiene en la mente, y luego en las manos, y son estas tan excelentes que en el mismo tiempo tanto generan una proporcionada armonía con una sola mirada como hacen las cosas.”⁹³

La importancia conferida a la imaginación ha sido un constante en la historia del arte, desde la antigüedad hasta en el impresionismo. Todos ellos, le han brindado una capacidad transformadora, de contacto y participación humana, de aportación a la historia. En esta misma línea, Baudelaire confería importancia a la imaginación por su capacidad transformadora; por crear sensaciones e impresiones. El artista resaltaba y rescataba lo particular que desaparecía por su futilidad. “Todo universo *visible* no es más que un vivero de imágenes y de símbolos a los que la *imaginación* [esto es, el arte] concede un lugar y un valor a lo relativo: es una especie de pasto que la imaginación ha de digerir y *transformar*.”⁹⁴

Por su parte, Gauguin avisó de la perdición que ya debía traslucir en el arte moderno, al clamar que “cuando las máquinas llegan, el arte huye”⁹⁵. Efectivamente, siempre el arte ha estado modulado por las manos de artistas, y concebido por los mismos; mientras que la postmodernidad con Andy Warhol abanderado, no dudará en despreciar el trabajo personal y humano, para encargárselo a máquinas, para la producción en serie de objetos cotidianos⁹⁶. A continuación veremos como el arte postmoderno rompe con la clásica concepción del artista que acabamos de exponer, en tanto creador humano, único y original.

⁹³ ECO, U. *op. cit.*, p. 178.

⁹⁴ ECO, U. *op. cit.*, p. 355.

⁹⁵ KUSPIT, D. *El fin del arte*, Madrid: ed. Akal, 2006, p. 133.

⁹⁶ “Por eso, el pinto Georges Mathieu se atrevió a decir: *Hay que desencadenar la liberación de todo la estética anterior. Un arte estético de la conciencia sustituirá a una conciencia estética del arte*, y agregaba: *Estamos en los albores de un arte nuevo que desencadenará procesos indecibles, un arte nuevo que creará un hombre nuevo*. Esta afirmación aunque parezca disparatada, encierra una gran verdad, ya que el arte conlleva un gran poder de conversión. Conversión que, a través del arte, ilumina el terreno político o religioso.” BOIXADÓS, A. *Arte y subversión*, Buenos Aires: editorial Areté, 1977, p. 31.

b. *Plasmado en los valores sociales actuales*

La proliferación sin precedentes de artes, la facilidad con que se aceptan formas artísticas en otros tiempos esotéricas o repelentes, la comunión entre arte popular y comercial, asienta la convicción postmoderna de que el arte fomenta una autonomía personal. A la par, tres hechos relevantes han cambiado el papel del artista:

Primero, la aparición del arte conceptual: donde el artista no crea, ni moldea materia, sino que concibe una idea genial u original. Diseña, ordena fabricar, pero no crea con sus manos. Por consiguiente, la figura del artista acaba primando sobre el objeto. La obra será arte por la genialidad o la originalidad del autor. Segundo, la aparición del objeto artístico como objeto de consumo: el objeto de arte se ha ido desvirtuando y ha caído al servicio del capital. La obra de arte es obra mercancía de consumo.⁹⁷ Y una de las reglas del mercado es la marca: el diseñador, el nombre del artista. No importa tanto el objeto final en sí, sino la firma de Miró o de Tàpies. Una misma obra o acción realizada por un anónimo carecería de todo valor y reconocimiento. En estos cambios, en cambio, quien confiere autoridad y valor a la obra, no es la perfección ni la belleza de la misma, sino la popularidad del artista. Andy Warhol es su mayor exponente, como veremos a continuación. Tercero, en los happenings, al ser acciones teatrales, musicales, actos en sí que no dejan huellas, ni obras; lo único que queda es la figura del artista, al desaparecer el objeto.

El artista es ahora un diseñador que se deja guiar por el marketing: “El aprovechamiento económico de los desperdicios bajo la forma de arte, este pacto, que convierte en mercancía artística todos y cada uno de los objetos que pueden ser diseñados, otorga al artista un papel mítico. El artista, sin que se haga caso de sus pretensiones de autonomía creadora, se convierte en empleado del Señor Capital, a cuyo mundo invertido provee de un compañero estético. [...] El productor se convierte en su propio producto. A esta necesidad corresponden las acciones realizadas o proclamadas a finales de los años cincuenta por Kaprow, Vostel, Klein y Tinguely.”⁹⁸

⁹⁷ Analizaremos con mayor detenimiento el arte entregado al capital y al mercado en el próximo apartado, el 3.2. dedicado a las obras de arte.

⁹⁸ HOFMAN, W. *Los fundamentos del arte moderno*, Barcelona: edicions 62, 1995, capítulo Hacia la situación actual, p. 428.

c. *Reflejado en el arte contemporáneo*

Los artistas postmodernos niegan toda participación del artista para con el mundo que les rodea. Pues no *crean* nada, sino que se limitan a *escoger* y a *pensar*, para encargar en última instancia su idea a un fabricante⁹⁹. Las manos han sido sustituidas por las máquinas, que tanto horripilaban a Gauguin. El primero en negar el arte creativo, fue Andy Warhol, al transformar objetos en serie, productos de consumo cotidianos en objetos de arte, por el mero hecho de haberlos escogido: “Warhol adopta así una nueva actitud ante la creación artística, en la que el artista sólo se limita a elegir el tema de sus obras, *sin participar en absoluto en su elaboración*, que surge de un simple proceso de reproducción mecánica.”¹⁰⁰ De hecho, recordad a *La Fontaine*¹⁰¹ de Marcel Duchamp: el artista no firmó con su nombre, sino con el nombre del fabricante, R. Mutt. Esta actitud es la perfecta muestra de lo que venimos exponiendo.

Asimismo, conectando con lo que comentamos páginas anteriores, sobre la preponderancia del artista en detrimento del objeto: “Para que la fotografía elegida por Warhol, por ejemplo, pueda conectar socialmente con el negocio capitalista del arte, ha de entrar en tres sistemas de referencia. El primero lo constituye el productor (diseñador). Es decisivo el hecho de que se llame Warhol y posea fama mundial, es decir, que los medios de comunicación estén dispuestos a tomar nota de todo lo que hace y a ver en ello arte. Este primer sistema de referencia condiciona y garantiza los otros dos, pues asegura al producto un valor para ser expuesto y avala su valor comercial”.¹⁰² El artista postmoderno, más que un artista es un publicista y un negociante, que busca visibilidad en el mercado, satisfacer los gustos de los clientes y consumidores, y ganar dinero.

Otro tipo de actuaciones perturbadora fue la de Ben Vautier, en 1962, cuando se hizo filmar mientras permanecía sentado en medio de una calle de Niza con un

⁹⁹ Citando a Timothy Binkley: “el arte del siglo XX ha emergido como una disciplina fuertemente autocrítica. Se ha liberado de parámetros estéticos y a veces crea directamente con ideas no mediadas por cualidades estéticas. Una obra de arte es una pieza: y una pieza no necesita ser un objeto estético, ni ser siquiera un objeto.” CASTRO, S.J. *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*. Salamanca-Madrid: Editorial San Esteban – Edibesa, 2005, p. 16.

¹⁰⁰ UBERQUOI, M-C, *op. cit.* p. 23.

¹⁰¹ Cf Anexo 16, gráfico 27.

¹⁰² HOFMAN, W. *Ibidem*, p. 424.

letrero que decía: «Regardez-moi, cela suffit»¹⁰³ (Mírenme, con esto basta). Es la mirada del espectador que convierte un objeto en obra de arte; ya no el trabajo y la imaginación del artista. En la misma perspectiva se inscriben los planteamientos del alemán Joseph Beuys, quien afirmó rotundamente: «Cada hombre es un artista. Incluso ésta es mi contribución a la historia del arte».¹⁰⁴ Los artistas deconstructivos trabajan las nociones de fragmentación, de dispersión y de discontinuidad.

Sol Lewitt, una de las mayores figuras del arte conceptual, afirmaba abiertamente que en esta forma artística, todas las decisiones estaban tomadas por anticipado, y por lo tanto la ejecución perdía su importancia. La idea devenía una *máquina* de hacer arte. El material fundamental del arte conceptual es la idea. Nada de colores, formas y materia. Así demostraban que el arte podía reducirse a una serie de formulaciones, enunciaciones escritas o esquemas. Este tipo de arte, hace de la crítica y del análisis, parte integrante de la obra misma.

No sólo los artistas participan de este juego, sino que los museos también. Se expuso un jersey de Joseph Beuys, *Pullover*¹⁰⁵ (1984) que el artista había utilizado durante la acción *Difesa della natura*, firmando en la etiqueta su nombre. Un mero objeto de uso, con una función asumida, pasa a ser objeto de arte, personalizada por la firma del artista en su etiqueta, sin mediar ningún proceso de creación. Por su parte, Piero Manzoni presentó en 1961 *Merda d'artista*,¹⁰⁶ una lata de conserva que contenía treinta gramos de excrementos de artista conservados al natural. Muy original.

Además de dichas actuaciones que niegan la actividad creativa del artista, existe la corriente minimalista, que no llega a rechazar con tanta rotundidad la transformación por el hombre, pero sí reduciéndolo en su mínima expresión. El minimalismo reivindica el abandono total de cualquier tema. El contenido se reduce a la mínima expresión y aunque se refiera a objetos de la vida cotidiana, éstos no constituyen el núcleo de la obra de arte. Este empobrecimiento del contenido lleva al rechazo de la composición. Y por ende, afecta también al artista. El arte minimalista pone entre paréntesis al artista mismo. Las obras no se conciben como una expresión del artista ni como un vector de un mensaje. La única reivindicación del minimalismo es

¹⁰³ Cf. Anexo 16, gráfico 28.

¹⁰⁴ UBERQUOI, M-C, *op. cit.* p. 40.

¹⁰⁵ Exposición en el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona, en 1993, según recoge M.A. UBERQUOI en *op. cit.* p. 44.

¹⁰⁶ Cf. Anexo 17, gráfico 29.

la nueva aprehensión del espacio. El Minimal Art es una corriente que elude toda forma de intervención física del artista, que en todo caso, se limita únicamente a idear el proyecto, a concebir su obra, sin dejar huellas personales. No crean como artesanos, ni esculpen ni pintan como artistas, sino que encargan sus proyectos a fábricas industriales. La implicación humana y personal es la más mínima posible. Justifican este afán de eliminar todo lo superfluo de las obras, con la “búsqueda de la esencia”.

Uno de los artistas minimalista es Miró, quien reduce las personas a su sexo. ¿Son superficiales los ojos, el corazón, las manos, la sonrisa? Es una visión reduccionista. Antaño consideraban a las personas en su *conjunto*; como un todo, todos los elementos se complementaban y cada uno de ellos cobraba su importancia y revestía sentido, si bien un solo aislado sería insignificante y estaría descontextualizado; mientras que en su conjunto los detalles toman toda su coherencia y su belleza. Miró en cambio, consideraba que lo demás era superfluo y que lo irreductible de cada persona era su sexo, que al final diferenciaba a los hombre de las mujeres. Es como rebajar la persona a su condición más biológica, sin considerar lo que le hace más humana.

Al igual, los artistas del Land Art, como Robert Smithson, Walter de María, Michael Heizer y Richard Long, no transformaban en ningún momento los materiales abruptos y naturales. No mediaba un acción del hombre para perfeccionar y trabajar los materiales, y de alguna manera participar de la creación. Parece como si lo natural y primitivo fuese superior a la intervención artística del hombre sobre los materiales. Así, en una exposición, podía apreciarse el *Kilkenny Circle*¹⁰⁷, que no es otra cosa que una concentración de piedras abruptas dispuestas en círculo.

¿Un arte que no esté creado por el hombre, sigue siendo arte? No lo es. No se trata de arte, sino de objeto de consumo, que se diferencian por su finalidad y por su proceso de fabricación y ya no de creación. Las implicaciones del proceso creativo son considerables, y rechazarlas es negar la dimensión creativa y personal del arte. La intervención y la huella humana son inexistentes, las máquinas y los objetos son el nuevo arte. Acto seguido, analizaremos cómo se plasma esta concepción del arte en la propia obra artística, que dista de ser una obra trabajada y perfeccionada.

¹⁰⁷ Cf. Anexo 17, gráfico 30.

3.2. ¿Obra de arte u obra sin arte?

El arte ya no será la imitación de la naturaleza creada, ni tampoco la expresión de la subjetividad ni de unas emociones individuales. Para Nietzsche la naturaleza es artista en la medida en que es creación, nacimiento y muerte. ¿Qué implicaciones tendría en la pintura? Según esta perspectiva, el arte se halla en cada cosa, como esencia del todo “siendo”.

El arte contemporáneo es especialmente nietzscheano al considerar que todo objeto puede llegar a ser estético, una vez descontextualizado. Una rueda de bicicleta, utilizada diariamente, con su utilidad asociada, su función de transportista, no es obra de arte. Es un objeto de consumo. Pero extirpada de su uso y de su contexto, aislada para ser contemplada y no usada, ya no como una rueda sino simplemente como una forma estética, es, para los postmodernos, “creación” de una obra de arte. Por el mero hecho de descontextualizarlo y cambiar la función pensada que le es propia.

Es absolutamente revolucionario, que una obra de arte el objeto deje de ser el objeto pensado, ideado y creado *ex novo* para esta primera y única finalidad, la de ser contemplada; sino simplemente *escogiendo* y *descontextualizando* un objeto banal, utilitario y masivo para que sea de repente único, inútil y arte. Son los llamados *ready-made*: objetos fabricados de la vida cotidiana y reivindicado como objeto de arte por el mero hecho de haberlo escogido. No son los únicos tipos de expresión artística postmoderna, pero sí opinamos que los *ready-mades* son suficientemente explícitos para poder entender el concepto de obra y de no-obra. Por este motivo, en esta sección, únicamente citaremos obras que se enmarcan en este estilo.

En una serie de artículos publicados por el propio Marcel Duchamp¹⁰⁸, en aras de justificar sus *ready-made*, asintió “Que Richard Mutt haya fabricado esta fuente con sus propias manos, no tiene ninguna importancia; la ha escogido. Ha cogido un artículo de la vida ordinaria, lo ha situado de tal manera que su significado de uso desaparezca bajo el nuevo título y el nuevo punto de vista, ha creado un nuevo pensamiento para este objeto”. Este artista quería hacer de sus *ready-made* obras sin que sean obras de arte.

¹⁰⁸ Artículos titulados “*The Richard Mutt case*” y este en concreto “*Letter to the blind man*” (carta al hombre ciego) de Marcel Duchamp, n.l., Mayo de 1917. Trad. de Eugenia España.

Son objeto despersonalizados, fabricados por máquinas, ya no por artistas individuales, son objetos desprovistos de símbolos, carentes de mediación estética. Y sentencia Jean Baudrillard, que esta nueva visión del arte, más filosófica, más conceptual, más ideal dista del arte y de la estética. No busca agradar, ni le importa las formas, sino tan sólo la idea a-estética: “Por lo tanto ya no es el sujeto el amo del juego; la relación parece haber dado un vuelco.[...] Y aquí se encuentra el límite de la aventura estética, del dominio estético por el sujeto (aunque es el fin de la aventura de la representación) pues el objeto como atractor extraño ya no es un objeto estético.”¹⁰⁹ El artista se convierte en su propio objeto artístico.

a. Comparado con el pasado

En su obra maestra, Alexis de Tocqueville dedicó un capítulo a comparar las artes y su valoración en sociedades aristocráticas y democráticas. Observó que en éstas “predominan en el corazón del hombre el amor a lo útil sobre el amor a lo bello, [...] y pretenderán que lo bello sea útil”¹¹⁰. Dos concepciones que siempre han sido diferenciadas y opuestas. Antaño, el objeto de arte debía estar desprovisto de utilidad y funcionalidad para poder ser apreciado y admirado como un fin en sí. Y efectivamente, hoy en día, los objetos de diseño se valoran con igual importancia la estética del objeto así como su utilidad, funcionalidad y comodidad.

Otra observación especialmente lúcida de Alexis de Tocqueville destacó que en las épocas aristocráticas, los artistas eran extremadamente perfeccionistas al depender de pocos mecenas y clientes exigentes; mientras que en las sociedades democráticas prima lo barato y lo rápido, en detrimento del perfecto acabado que debería exigir una obra de arte. A modo de anécdota ilustrativa: se percató que los relojes antiguos eran excelentes y tan sólo los llevaban personas bien aposentadas; mientras se sorprendía de que en las ciudades democráticas, todos llevaban un reloj, sean obreros o directivos, que servía para su función aunque fuesen mediocres.

Aplicado a las artes, ¿qué ocurre? Se multiplica el número de obras de arte, disminuyendo el mérito y valor de cada una de ellas. Concluye A. de Tocqueville: “No pudiendo aspirar a lo grande, se busca lo elegante y lo bonito, tendiéndose menos a la

¹⁰⁹ BAUDRILLARD, J. *El complot del Arte, Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p. 33 y ss.

¹¹⁰ TOCQUEVILLE, A. de, *La democracia en América*, II tomo. Madrid: Alianza editorial, 2005. p. 65.

realidad del objeto que a su apariencia. Y sigue: “en las aristocracias, se levantan estatuas de bronce, y en las democracias, se vacían las estatuas de yeso.”¹¹¹ La democracia y la aparición del consumidor han propiciado un arte de masa, mediocre, imperfecto y simple.

El arte contemporáneo se ve afectado e impregnado por este consumismo y mediocridad ambiente: “Hay siempre en las democracias una multitud de ciudadanos cuyas necesidades están por encima de sus recursos, y que antes consentirían en satisfacerlas de manera incompleta a renunciar por entero al objeto de sus deseos.”¹¹². En nuestros tiempos, las personas aspiran a unas necesidades que superan sus recursos, y por ello prefieren disponer parcialmente del objeto de sus deseos, aunque sea de manera incompleta e imperfecta, a renunciar totalmente a ello.

El objeto de arte ha perdido su carácter único y exclusivo, irreplicable e irremplazable. Al igual que las prendas de vestir, con la democratización y la globalización, la clase media ha accedido a un poder adquisitivo que le permite consumir y gastar. Ahí se presenta bajo sus ojos ávidos multitud de vestidos producidos a escala mundial, e idénticos en cualquier rincón del mundo; comer comida-rápida de MacDolnald's, etc. [DESARROLLARLO]

b. Reflejado en los valores sociales actuales

El abandono de los valores estéticos es correlativo a la integración del arte y de la creación artística en un sistema económico global. Este fenómeno no tiene precedentes. La creación artística debe responder ahora al criterio de rentabilidad. Los creadores tienen en cuenta los fenómenos de ofertas y demandas, y muchos de ellos son hoy en día multimillonarios. La rentabilidad, el valor de mercado de una obra es propio de nuestros tiempos. El arte postmoderno es una moda, y sigue los gustos y deseos de los consumidores.

Por su parte, el individualismo postmoderno promueve el culto del placer y sigue una lógica de consumo, del cual el arte también se aprovecha. El hedonismo suplanta los valores modernos y esta búsqueda del placer implica un consumo de masa.

¹¹¹ TOCQUEVILLE, A. de, *op. cit.* p. 69.

¹¹² *Ibid.* p. 67.

Asimismo, sin el desarrollo de las técnicas y de los medios de comunicación, no hubiera aparecido la masificación del arte. El arte postmoderno está profundamente impregnado de las técnicas y de las máquinas, propias de las sociedades industrializadas. Los medios de comunicación a su vez son vectores de reproducción de obras de arte a gran escala, alcanzando un público masivo cada vez mayor. No obstante, con la masificación y la democratización del arte, la obra se ha transformado en un producto cultural. Prisionero de la lógica hedonista, debe satisfacer los deseos y las necesidades de cada uno.

c. *Plasmado en el arte postmoderno*

Presentaremos obras que apenas han sido transformadas por los artistas, y menos creadas, sino objetos banales y cotidianos escogidos y presentados como tal. Los *ready-made* anteriormente mencionados son un claro ejemplo, y más adelante los expondremos detalladamente y con especial dedicación a Marcel Duchamp. Somos consciente de que los *ready-mades* de Duchamp no son las únicas expresiones del arte postmoderno que cuestionen el significado de una obra de arte, pero sí consideramos que son suficientemente representativos para abordar el tema en su conjunto. “Con su obra Marcel Duchamp ha creado las bases intelectuales y formales de la modernidad postclásica desde dos puntos de vista distintos. Ciertamente que, por lo que respecta a su esencia, su arte es destructivo. Todas sus declaraciones tienden a desmontar estructuras y a poner en duda lo establecido: todo es apariencia, ilusión óptica, reflejo en el vidrio (Molderings).”¹¹³ Este último hizo de un mingitorio una obra de arte, con *La fontaine*¹¹⁴. Él, como artista, no ha creado nada, sino que ha escogido un objeto banal y cotidiano, escatológico y casi denigrante; pero lo ha convertido en un objeto de arte atribuyéndole un título y un autor [Richard Mutt, propietario de una gran fábrica de equipos]. Así se han «elegido» como esculturas un aparato para escurrir las botellas, una rueda de bicicleta¹¹⁵, un cristal de bismuto, un sólido geométrico antes usado con finalidad didáctica, un vaso deformado por la acción del calor, etc.

Si nos puede parecer escandaloso y ridículo, Umberto Eco nos ayuda quizá a entender mejor la belleza que podría poseer un orinal: “El objeto tiene una existencia independiente, pero el artista actúa como el que, paseando por una playa, descubre

¹¹³ BOCOLA, S. *El arte de la modernidad*. Barcelona: ediciones de Serbal, 1999, p. 312.

¹¹⁴ Cf. Anexo 16, gráfico 27.

¹¹⁵ Cf. Anexo 18, gráfico 31.

una concha o una piedra pulida por el mar, se las lleva a casa y las coloca sobre una mesa, como si fueran objetos de arte que revelan su inesperada belleza. [...] No cabe duda de que en la base de estas operaciones de selección existe un propósito provocador, pero también existe la convicción de que todos los objetos (incluso el más indigno) presentan aspectos formales a los que raramente prestamos atención. En el momento en que son aislados, «encuadrados», ofrecido a nuestra contemplación, estos objetos se cargan de significado estético, como si hubieran sido manipulados por la mano de un autor.”¹¹⁶

Umberto Eco le atribuye un valor estético a un objeto que a diferencia de las propias afirmaciones y reivindicaciones del artista, no perseguía la belleza en estos objetos. De hecho, en julio de 2006 el Sr. Pinoncelli, congruente y fiel a la postura de Marcel Duchamp, entró en el Museo Pompidou y inscribió a mano “Dada” y golpeó con un martillo la *Fontaine*, cuya exposición era según él, una traición a los postulados de su autor¹¹⁷. ¡Su actitud no era de violación de la propiedad intelectual del autor, sino arte también! Creemos que va más allá de la búsqueda en todo objeto una belleza, y que ahora se trata de dar importancia a la función y al contexto, y restar protagonismo a la creación, al objeto en sí y a la sensibilidad. Lo que le confiere arte es el contexto, la utilidad, no *la forma*. Según nuestro parecer, es sin duda otra manera de concebir el arte. Y es paradójico en la medida en que niega el acto creador del artista, pero le confiere una relevancia al ser su elección digna de ser considerada obra de arte. El criterio del artista es ahora preponderante.

Analicemos otro ready-made de Marcel Duchamp: *The fresh Widow*¹¹⁸ una ventana francesa que se abre al exterior pero con los cristales negros. A parte del humor que podemos encontrar en el título de la obra, al jugar con ciertas letras, pasamos del *French Window* (estas ventanas francesas son raras en Estados Unidos al ser corrientes las aperturas corredizas, y por ello las llaman así) que sería la representación exacta de la obra a *Fresh Widow* que no significa otra cosa que la “viuda fresca”, en referencia a sus vidrios negros. Pero más allá del juego de palabras, M. Duchamp cuestiona la tradición pictórica occidental que considera el cuadro como “una ventana abierta sobre el mundo”, según afirmación del pintor Alberti del s. XV. Esta

¹¹⁶ ECO, U. *op. cit.*, p. 406.

¹¹⁷ Cf. vídeo en youtube titulado *M. Pinoncelli et l'urinoir de M. Duchamps* donde el Sr. Pinoncelli comenta cómo procedió y qué es lo que le llevó a actuar así, además de la controversia que ha desatado en los Tribunales de París. Consultado el 19.06.2012.

¹¹⁸ Cf. Anexo 18, gráfico 32.

ventana, cuyas vidrios están tapados de cuero negro, es una ventana ciega, que no se abre sobre ningún paisaje, ni sobre ningún espacio ilusorio. Tan sólo vemos la ventana, en lugar de ver a través de ella; en vez de ser la ventana un medio para ver el mundo y el exterior. Aquí la ventana no sirve como medio para ver más allá, sino que es considerado por el artista como un mero objeto en sí. No es otra cosa que un objeto, cuyos trozos de cuero “deben ser encerados cada mañana como si de un par de zapatos se tratara, para que reluzcan como si fuesen verdaderos vidrios.”¹¹⁹

Seguimos con Marcel Duchamp, por ser el máximo ponente de los ready-made y los más claros que hayan, como *Roue de bicyclette*.¹²⁰ Se trata de una rueda fijada gracias a una horquilla sobre un taburete. La rueda, de acero negro, es de esencia móvil, mientras que el taburete, blanco, es por definición estable. Y el artista juega con la combinación de dos objetos antagónicos y de funciones incompatibles.

Consideramos que estos ready-mades son obras intelectuales, que apelan al entendimiento, a la filosofía, pero no a la sensibilidad, ni al carácter plástico de la obra. Y estas finalidades intelectuales y racionales (además de los juegos de palabras, de títulos desconcertantes, etc.) son tradicionalmente ajenos al arte. Transmiten toda una postura pesimista y nihilista, sin duda. ¿Pero es propio del arte? Es el medio adecuado para actuar políticamente? No, pues confunde y aparta el arte de lo que es su finalidad: despertar en nosotros los sentidos y los placeres de la belleza.

¹¹⁹ Explicación dada en la Web del Centre Pompidou de Paris:

<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Duchamp/ENS-duchamp.htm> .

¹²⁰ Cf. Anexo 18, gráfico 31.

Conclusión

El arte postmoderno es esencialmente inmaterial, abstracto y conceptual. Rechaza la belleza, intenta superar los límites intrínsecos del hombre y del arte, niega participar en el proceso creativo. Acaba revelándose como un arte deshumanizado, en cuanto que ya no es trascendente, se ha desvinculado de la mortalidad y de la inmortalidad, para ser objeto de las modas presentes, cambiantes y fugaces. Esta nueva concepción del arte dista de su apreciación tradicional, y poca relación guarda con el Arte, a nuestro entender. Creemos que al rechazar y al distanciarse de las características del arte (belleza, trascendencia, creatividad), no nos hallamos ante un nuevo tipo de arte, sino frente a una manifestación no artística, ni pictórica.

El arte postmoderno es un producto popular, comercial y masivo, es ahora una mercancía cultural que ha renegado lo que eran los principios y la esencia propia de una obra artística tradicional: ser una obra inútil, sensible y material. Ser una obra creada, bella y trascendente. Ser una obra que procure una emoción estética, alejada de las elucubraciones intelectuales. El arte postmoderno sólo ha podido brotar de una sociedad consumista, individualista, capitalista en la que impera una noción del tiempo fragmentada y discontinua. Una sociedad que rechaza toda trascendencia, inmortalidad; estos conceptos abstractos y absolutos han sido sustituidos por anécdotas particulares, experiencias inconexas que no superan la propia individualidad.

El arte postmoderno ha intentado arrebatar cada uno de sus rasgos inherentes, en nombre de una supuesta liberación del hombre, esclavo de las convenciones sociales, culturales y lingüísticas, entre otras. Parece que el arte postmoderno quiera deshumanizar al hombre y despojarlo de una de las experiencias más maravillosas que existen. El arte postmoderno no reconoce la existencia de la belleza, defiende una visión reduccionista del hombre (arte minimalista), solamente contempla la racionalidad, desprendiéndose de toda estética (arte conceptual); y, reemplaza la creación por la fabricación (pop art, Andy Warhol, *ready-mades*). Tampoco reconoce las mediaciones simbólicas indispensables para que el hombre pueda convivir, compartir, humanizarse. Cuestionando el lenguaje cuestiona la propia realidad. La crisis de la atemporalidad, el obviar nuestra condición mortal conlleva en última instancia renunciar nuestra humanidad. Su reflejo artístico se ha traducido por *hapennings*, *performance*, *body-art* así como el uso de materiales perecederos.

Aunque las obras postmodernas denoten un profundo nihilismo y asienten una crisis existencial, no cabe olvidar que estamos rodeados de una diversidad de obras: convivimos junto con catedrales, castillos, cuadros de todas las épocas, al lado de un

Miró está un Carravagio. Las épocas y los estilos no se anulan, sino que cada uno va aportando su creación a la historia y a la humanidad. Unos perduran, otros caen en el olvido. Gracias a este contraste entre el arte pre-moderno y postmoderno, podemos percatarnos del valor y del sentido del arte; ¿por qué un cuadro de Rubens después de cuatrocientos años, aún nos fascina? Por su belleza. ¿Qué permanece en él que sea tan atractivo y que traspase el tiempo y las culturas? El sentido, la forma y la sensibilidad. Sin esta contraposición y esta perspectiva histórica, no entenderíamos tampoco sentido el arte postmoderno.

No pensamos que el arte se pierda, ni que esté muerto. Está enfermo. No es un martillo vanguardista, sino un mero reflejo pálido de la sociedad. Los museos clásicos que conservan las obras de los antiguos maestros como el Louvre, la National Gallery, las Galerías Uffizi, o el Vaticano, siguen siendo visitados por millones de personas, que tienen interés y fascinación por estas obras de arte. Lo cual denota un anhelo y una sed del hombre por la belleza. Saborearla, contemplarla es humano y necesario. La sociedad, paradójica y contradictoria, demuestra decantarse por la belleza. La búsqueda de la belleza y de la transcendencia es algo intrínseco en el ser humano y por consiguiente en la obra de arte.

Bibliografía

A) Libros

- ARENDRT, H. *La condición humana*, Barcelona: Paidós, 2002.
- ARIÉS, P. *El hombre ante la muerte*, Madrid: Taurus, 1983, 1ª ed. reimp., 1987, p. 465 y ss.
- Ars Sacra. El arte y la arquitectura cristianos de Occidente desde sus inicios hasta la actualidad*. Postdam: Ed. H.f.ullman, 2010.
- BARRAYCOA, J. *Tiempo muerto*, Barcelona: ed. Scires, 2005.
- BARRAYCOA, J. *Los mitos actuales al descubierto*, Madrid: Libros libres, 2009.
- BAUDRILLARD, J. *El complot del Arte, Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- BAUDRILLARD, J. *Cultura y simulacro*, Barcelona, Ed. Kairos, 2008.
- BAUMAN, Z., *Arte, ¿Líquido?* Madrid: ed. Sequitur, 2007.
- BUCI-GLUSKSMANN, C. *Estética de lo efímero*, Madrid: Arena Libros, 2006.
- BOCOLA, S. *El arte de la modernidad*. Barcelona: ediciones de Serbal, 1999, p. 499.
- BOIXADÓS, A. *Arte y subversión*, Buenos Aires: editorial Areté, 1977.
- CASTRO, S.J. *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*. Salamanca-Madrid: Editorial San Esteban – Edibesa, 2005.
- DEBORD, G. *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires: La marca, 1996.
- ECO, U. *Historia de la belleza*, Barcelona: ed. Debolsillo, 2010.
- ECO, U. *Historia de la fealdad*, Barcelona: ed. Debolsillo, 2010.
- ELIADE, M., *El mito del eterno retorno*, Madrid: Alianza, 10ª reimp., 1995.

ELIADE, M., *Ocultismo, brujería y modas culturales*, Barcelona: Paidós, 1997.

HOFMAN, W. *Los fundamentos del arte moderno*, Barcelona: edicions 62, 1995.

JULIUS, A. *Transgresiones . El arte como provocación*, Barcelona: editorial Destino, 2002.

KUSPIT, D. *El fin del arte*, Madrid: ediciones Akal, 2006.

KUSPIT, D., *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*, Madrid: ediciones Akal, 2003.

LACOSTE, J. *La philosophie de l'art*, Paris: ed. Puf, 2010.

LIPOVETSKY, G. *El imperio de lo efímero*, Barcelona: Anagrama, 1990.

LIPOVESTKY, G. *La era del vacío*, Barcelona: ed. Anagrama, 1994.

SALA, R. y CARBONELL, E., *Encara no som humans, Propostes d'humanització per al tercer mil·lenni* Barcelona: ed. Empuries, 2002.

TOCQUEVILLE, A. de, *La democracia en América*, II tomo. Madrid: Alianza editorial, 2005.

UBERQUOI, M-C, *¿El arte a la deriva?*, Barcelona: Debolsillo, 2004.

URBINA, P.A., *Filocalía o Amor a la Belleza*, Madrid: Ediciones RIALP, S.A. 1988.

b) Artículos

DUCHAMP, M. "The Richard Mutt case" y este en concreto "Letter to the blind man" (carta al hombre ciego), n.l., Mayo de 1917.

LEJEUNE, B. *Image et vérité, Quel spirituel dans l'art?* Revista Catholica, verano de 2008.

PUIGVERT, A. *Quan de tu s'allunya*, Barcelona: La Vanguardia, el 30 de abril de 2012.

La mort entre peurs et tabou, Paris: Le Monde, Dossiers & Documents, nº337, diciembre del 2004.

C) Conferencias

“El buit, ambigüetat d’un mot” a cargo de Lluís Duch en el ciclo de conferencias del Instituto Joan Maragall “*El buit i el no res*” (El vacío y la nada) en el Aula Magna de la Pompeu Fabra, c/ Balmes 132-134 de Barcelona el 5 de octubre de 2011.

“El so d’una mà: apunts per a una estètica del no-res” a cargo de Eduard Cairó en el ciclo de conferencias del Instituto Joan Maragall “*El buit i el no res*” (El vacío y la nada) en el Aula Magna de la Pompeu Fabra, c/ Balmes 132-134 de Barcelona el 26 de octubre de 2011.

D) Pàginas Webs

Centre Pompidou (Museo de Arte contemporáneo de Paris)

<http://www.centrepompidou.fr/education/>

Damien Hirst

<http://www.damienhirst.com/>

Guggenheim (Nueva-York, Berlín, Bilbao, Abu Dabi, Venecia)

<http://www.guggenheim.org/>

Marcel Duchamp World Community

<http://www.marcelduchamp.net/>

Metropolitan Museum of Art

<http://www.metmuseum.org/>

MoMA: The Museum of Modern Art (Nueva York)

www.moma.org

Piero Manzoni

www.pieromanzoni.org

Rausenberg Foundation

<http://www.rauschenbergfoundation.org/>

Tate Modern, (Londres)

<http://www.tate.org.uk/>

Whitney Museum of Art

<http://whitney.org/>

Índice de autores

- ALBERTI, Leon Battista: p. 45.
ARENDETT, Hannah: p. 29, 33.
ARIÉS, Philippe: p. 29.
BARRAYCOA, Javier: p. 34, 35, 37, 39.
BAUDRILLARD, Jean: p. 11, 19, 24, 31, 42.
BAUMAN, Zygmunt: p. 27, 30.
BENEDICTO XVI, Pápa: p. 14.
BOCOLA, Sandro: p. 27, p. 41.
BOIXADÓS, Andrés: p. 45.
BUCI-GLUSKSMANN, Christine: p. 32, 33.
CABANNE, Pierre, p. 10.
CAIROL, Eduard: p. 22.
CASTRO, Sixto Juan: p.13., p. 48.
DEBORD, Guy: p. 33, 34.
DUCH, Lluís: p. 20.
ECO, Umberto: p. 12, 13, 38, 45.
ELIADE, Mircea: p. 28, 32.
GOETHE, Johann Wolfgang von: p. 37.
GREY, Aubrey de: p. 28.
HOFMAN, W.: p. 43.
Iconoclastas: p. 19.
Iconódulos: p. 19.
JULIUS, Anthony: p. 18-19.
KANT, Emmanuel: p. 9, 13.
KUSPIT, Donald: p. 31, p. 38.
La Biblia, Éxodo: p. 20.
LESSING, Gotthold Ephraim: p. 27.
LIPOVESTKY, Gilles: p. 30, 33.
MERLEAU-PONTY, Maurice: p. 26.
NIETZSCHE, Friedrich: p. 26, 30.
OCKHAM, Guillermo de: p. 17.
OVIDO, Publio: p. 15.
PUIGVERT, Antoni: p. 29.
SALA, Robert y CARBONELL, Eudald: p. 15.
SUGER DE SAINT-DENIS, Abad: p. 12.
TOCQUEVILLE, Alexis de: p. 43.
TOYNBEE, Arnold: p. 51.

UBERQUOI, Marie-Claire: p. 10, 11, 25, 34, 39, 40.

URBINA, Pedro Antonio: p. 10.

Índice de artistas

Arte de Malí: p. 21.
Arte mexicano: p. 21.
BAUDELAIRE, Charles Pierre: p. 37.
BEUYS, Joseph: p. 40.
BOCHNER, Mel: p. 17.
BRISLEY, Stuart: p. 11.
CORREGIO, Antonio da: p. 13.
DALÍ, Salvador: p. 37, 38.
DIRST, Damien: p. 30.
DUCHAMP, Marcel: p. 10, 37, 42, 45, 46.
Fluxus: p. 11.
FRIEDRICH, Caspar David: p. 13.
GAUGUIN, Paul: p. 39.
GHEYN, Jacob II: p. 32.
GRIMM, Los hermanos: p. 13.
HEIZER, Michael: p. 41.
KANDOR, Tadeusz: p. 30.
KLEIN, Yves: p. 18, 21, 23, 35.
KOSUTH, Joseph: p. 16, 17.
LEWITT, Sol: p. 11, 40.
LONG, Richard: p. 41.
LLENA, Antoni: p. 47.
MALEVICH, Kazimir: p. 23.
MANZONI, Piero: p. 40.
MARÍA, Walter de: p. 41.
MIRÓ, Joan: p. 21, 22, 47.
MOFFETT, Marc: p. 35.
MUEHL, Otto: p. 11.
OSTADE, Adriaen van: p. 37.
Paleolítico en Pêch-Merle: p. 21.
PRÁXITELES: p. 12.
REINHARDT, Ad: p. 21.
ROTHKO: p. 22.
RYMAN, Robert: p. 21.
SIMTHSON, Robert: p. 41.
STELLA, Frank: p. 25.
TURNER: p. 37.

VAUTIER, Ben: p. 24, 37, 40.

VENETO, Bartolomeo: p. 12.

VINCI, Leonardo Da: p. 37.

WALT DISNEY, Quasimodo: p.13.

WALT DISNEY, Shrek: p. 13.

WARHOL, Andy: p. 9, 11, 39, 46.

Índice de obras

BEUYS, Joseph

- *Pullover*: p. 40.

BOCHNER, Mel

- *Language is not transparent*: p. 17, Anexo 5, gráfico 8.

CORREGIO

- *Júpiter y lo*: p. 13, Anexo 2, gráfico 3.

DALÍ, Salvador

- *Crucifixión*: p. 38.
- *Galatea de las esferas*, p.37, Anexo 14, gráfico 24.
- *Desintegración de la persistencia de la memoria* p.37, Anexo 14, gráfico 23.

DIRST, Damien

- *Home sweet home*: p. 30, Anexo 11, gráfico 18.
- *The Physicall Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*: p. 30, Anexo 12, gráficos 19 y 20.

DUCHAMP, Marcel

- *La Fontaine*: p. 45, Anexo 16, gráfico 27.
- *The Fresh Widow*: p. 45, Anexo 18, gráfico 32.
- *Roue de bicyclette*, p. 46, Anexo18, gráfico 31.

FRIERICH, Caspar David

- *Wanderer über dem Nebelmeer*: p. 13, Anexo 2, gráfico 4.

GHEYN, Jacques II

- *Vanitas*. p. 38, Anexo 13, gráfico 21.

KANDOR, Tadeusz

- *La máquina de la aniquilación*: p. 30.

KLEIN, Yves

- *Blue*: p.22, Anexo 8, gráfico 13.
- *Le vide*: p. 18, 35, Anexo 6, gráfico 9.
- *Le saut dans le vide*: p. 23, Anexo 11, gráfico 17.
- *Blue monochrome*: p. 23, Anexo 8, gráfico 13.

KOSUTH, Joseph

- *One and Three Chairs*: p. 16, Anexo 4, gráfico 7.

LONG, Richard

- *Kilkenny Circle*: P. 41, Anexo 17, gráfico 30.

MALEVICH, Kazimir

- *White on White*: p. 23, Anexo 10, gráfico 16.

MANZONI, Piero

- *Merda d'artista*: p.40, Anexo 17, gráfico 29.

MOFFETT, Marc

- *Sin título*, Anexo 13, gráfico 22.

MIRÓ, Joan

- *Paisatge*: p. 21, Anexo 8, gráfico 12.

OSTADE, Van

- *La zapatería*: p.37, Anexo 15, gráfico 25.

PRAXÍTELES

- *Hermés con el pequeño Dionisos*: p. 12, Anexo 1, gráfico 1.

REINHARDT, Ad

- *Abstract Painting*: p. 21.

ROTHKO

- *Black Paintings*: p. 22, Anexo 9, gráfico 15.

RYMAN, Robert

- *Convert*: p. 21, Anexo 9, gráfico 14.

TUNER, William

- *Sea storm*: p. 37, Anexo 15, gráfico 26.

VAUTIER, Ben

- *Regardez-moi, cela suffit*: p. 40, Anexo 16, gráfico 28.

VENETO, Bartolomeo

- *Flora*: p. 12, Anexo 1, gráfico 2.

WALT DISNEY

- *Shrek*: p. 13, Anexo 3, gráfico 6.
- *Quasimodo*: p.13, Anexo 3, gráfico 5.
- *La bestia*: p. 13