

Atrapados en un limbo

o el anhelo de umbral en
el arte contemporáneo¹



Jan Fabre / *Sueño compasivo, Piedad V* / 2011 / mármol de carrara / 54° Bienal de Venecia / foto: @victoriamolcc

Recibido: 10-10- 021
Aceptado: 20-11-2021

Oswaldo Barreto Pérez²
Grupo de investigación Bordes
Fundación Jóvenes Artistas Urbanos
oscuraldo@gmail.com

Resumen: El presente trabajo constituye una reflexión crítica y un acercamiento a la noción de arte contemporáneo, entendiendo este como un paisaje epocal. El análisis se hace abordando algunas de las nociones que le son características tales como: el *readymade*, el *pastiche*, el *kitsch*, la *téchne*, el *todo vale* y el *revisionismo* entre otras. Nociones estas que configuran parte de un paisaje limbótico, que huele a estancamiento, una suerte de bucle del cual no hay salida definida, de ahí su angustia y su anhelo de umbral.

Palabras clave: Arte contemporáneo; limbo; umbral; ready made; kitsch; pastiche; revisionismo; *hartismo*; *todo vale*; *posmodernismo*

1. Ponencia presentada en el **XII Seminario Bordes: Umbrales: hitos, limbos y encrucijadas**. Celebrado los días 18 al 20 de noviembre del 2021 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QnLh103PWX0>. Día (20-11-2021).

2. Oswaldo Barreto Pérez, artista plástico e investigador venezolano. Diseñador Gráfico del Centro de Diseño Taller 5, Bogotá, Colombia; Licenciado en Pedagogías Alternativas, Sub área Arqueología de la Universidad Politécnica Territorial de Mérida, Venezuela. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8005-9712>

Trapped in limbo or the longing for a threshold in contemporary art

Abstract: The present work constitutes a critical reflection and an approach to the notion of contemporary art, understanding it as an epochal landscape. The analysis is made by approaching some of the notions that are characteristic of it, such as: the readymade, pastiche, kitsch, techne, anything goes and revisionism, among others. These notions are part of a limbotic landscape that smells of stagnation, a sort of loop from which there is no definite way out, hence its anguish and its longing for a threshold.

Keywords: Contemporary art; limbo; threshold; threshold; readymade; kitsch; pastiche; revisionism; hartism; anything goes; postmodernism.

*«Yo no sé ni salir ni entrar;
yo soy todo lo que no sabe ni salir ni entrar»
así suspira el hombre moderno.*

Friedrich Nietzsche

Intro

Esta investigación supone un ejercicio reflexivo a manera de collage. Pretende aglutinar nociones del arte contemporáneo (harto estudiadas) y algunas de sus prácticas más visibles para vislumbrar el paisaje epocal de eso que llamamos “arte contemporáneo”. Paisaje referido a un arte que inicia con el fin de las vanguardias a mediados del siglo XX y que al sol de hoy se encuentra en “desarrollo” o quizás deberíamos decir ¿estancamiento? Y aunque el paisaje pretende constituirse como panorámica, obviamente se trata de una mirada rasante, sesgada por pretender abarcar tanto y por carecer de análisis de factores tan cruciales como el mercado del arte que juega un papel determinante en dicha composición, entendiendo que el arte contemporáneo está transversalizado, como nunca, por aspectos como ciencia, filosofía y política que lo moldean o colorean de manera salvaje y decisiva. Pero la intención es que este paisaje de grandes trazos y pocas pinceladas nos permita apreciar, aunque sea parcialmente, el limbo en el que parece estar sumergido.

El espectro del Arte contemporáneo y aquello que entendemos por limbo

La noción de “arte contemporáneo” es de naturaleza ambigua, por ello intentaré limitarla a un espectro. Es ambigua porque ha desbordado su significado, en principio supone todo el desarrollo artístico de la época actual. Pero ... ¿dónde comienza esa época?, desde que la escuela de Frankfurt hablara de “industria cultural” por allá a mediados del siglo XX y desde el final de los ismos vanguardistas hemos venido usando esa etiqueta de “arte contemporáneo”, ya van dos décadas desde que traspasamos el milenio, lo que supone varias generaciones de artistas y seguimos hablando de “arte contemporáneo”, eso supondría que yo soy contemporáneo con Piero Manzoni, el artista conceptual italiano que

murió en 1963 nueve años antes de que yo naciera, en este contrasentido podemos ver como el significado de contemporáneo ha sido desbordado y de esta situación paradójica también emerge la sensación de estar en un limbo, como si, desde hace décadas, los artistas nadásemos en un remolino del cual no logramos salir, sin olvidar que todo arte es el reflejo de su tiempo. En cualquier caso “el arte contemporáneo” para los historiadores y para los artistas supone el borde de la modernidad, es el lugar en el que todos los discursos artísticos de la modernidad, desde el renacimiento, e incluso desde la antigüedad, han desembocado. En esta época se han amontonado de manera caótica y orgiástica, amalgamándose, hibridando, mutando, pudriéndose, perfeccionándose, frivolisándose, digitalizándose, etc., etc. Hablamos de un arte que tiene como premisa romper con el pasado y plantear formas novedosas y distintas a todo lo anterior, la cual es una premisa que no cumple en lo absoluto. Para efecto de esta reflexión ese será el espectro (no muy bien definido) de “arte contemporáneo”.

El limbo

El otro gran eje sobre el que pivota este trabajo es la noción de “limbo”, también de naturaleza ambigua. El limbo no equivale al umbral pero de alguna manera lo lleva implícito, pues el limbo es una especie de estado de latencia donde se está vivo pero no se avanza ni retrocede, una suerte de suspensión falsa del tiempo, y aquí es donde nace el drama, pues para el atrapado en el limbo la sensación es de tiempo detenido sin embargo este sujeto puede ver cómo fuera del limbo el tiempo sigue fluyendo lo cual evidencia que él está en situación de pérdida. En este estado urge hallar el umbral que viene siendo la salida de dicho estancamiento. El limbo suele estar vestido de misterio porque supone un lugar fuera de la realidad, un lugar de acontecimientos inexplicables, donde la lógica y la racionalidad son las principales víctimas, eso para los latinoamericanos es en buena medida la definición de nuestra cotidianidad por todo aquello del realismo mágico. Limbo etimológicamente proviene del latín *limbus* que significa borde o límite, haciendo referencia al “borde del Infierno”:

Infierno. Canto IV, Círculo primero: Limbo

Párvulos inocentes, patriarcas y hombres ilustres. Un trueno despierta al poeta de su letargo. Sigue el viaje con su guía y desciende al limbo, que es el primer círculo del infierno. Encuentra allí las almas que vivieron virtuosamente, pero que están excluidas del paraíso por no haber recibido el agua del bautismo. Los grandes poetas antiguos. Los espíritus magnos. (Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, 1472)

Para efectos de este ensayo nos centraremos en el limbo como un no-lugar (distinto al planteado por Marc Augé) donde incluso el transitar se ha detenido y ha sido sustituido por un efecto de bucle, no-lugar es donde tampoco hay arraigo porque no es de humanos quedarse estancados, aunque por el tiempo que ha pasado pareciera que nos vamos acostumbrando.

Desde el “Todo vale” de la posmodernidad y lo permisivo desbocado hasta el hartismo

Desde la revolución estética que fueron los ismos y las vanguardias del s.XX se asumió una libertad nunca antes vista en el mundo del arte que le permitía al artista moderno apropiarse de cuanto estuviese a su alrededor, incluso tomar prestado de otras culturas y a partir de allí elaborar nuevos discursos en lo que podría ser visto como un proceso alquímico. Esta práctica formaba parte del desenfado de los artistas de posguerra, era un clamor de libertad y una forma de poder que legitimaba al artista en tanto creador, se escucharon frases muy potentes que aupaban esta actitud, por ejemplo, el dadaísta Kurt Schwitters decía “Todo cuanto un artista escupe es arte” (Dietmar, 2008), pensamientos parecidos se le escucharon a Picasso y a Duchamp, entre otros. Este pensar y esta práctica llegaron intactos hasta la contemporaneidad, instalándose dentro del llamado posmodernismo bajo el lema “todo vale”, un lema que emergió del campo científico y el cual se usó como excusa fácil para legitimar cualquier cosa, cuando el origen de la frase no apuntaba a ese tipo de libertinaje.

Esta dificultad lógica fundamental se refleja también en que comúnmente se malinterprete que el famoso “todo vale” de Paul Feyerabend es uno de los eslóganes principales de la pluralidad posmoderna, en especial del enfoque de “haga lo que quiera”. La frase de Feyerabend, formulada originalmente en el contexto de su “filosofía anarquista de la ciencia”, su crítica de una metodología de la ciencia que enfatiza demasiado su racionalidad [...] no significa de ningún modo la ausencia de toda regla: la violación de las normas y reglas de la racionalidad exige inevitablemente la existencia de dichas normas y reglas. Como Feyerabend aclaró posteriormente, su frase “todo vale” nunca significó una ausencia total de criterios racionales en la ciencia, sino una crítica aguda y una advertencia sobre la tendencia a absolutizar el racionalismo científico. (Clicqué, 2012)

Al amparo del “todo vale” y de una supuesta libertad creativa se llenaron los museos y galerías del mundo de las cosas más absurdas, inverosímiles, ramplonas y estúpidas que uno pueda imaginar, todo esto legitimado desde una teórica pagada, desde las universidades, desde el poder, significando en buena medida la muerte del talento y la sublimación de la estulticia, lo cual no deja de ser el retrato perfecto de nuestro tiempo. A pesar de que esta estulticia y este libertinaje estético estén aliados con el poder económico y el mercado del arte, no dejan de conseguir voces y facciones de oposición que arremetieron con furia, las cuales, pese a sumar muchos adeptos no logran equilibrar la balanza, tal es el caso del Stuckismo un movimiento internacional creado por un grupo de artistas británicos en 1999, y del *Hartismo* un movimiento artístico nacido en Galicia cuyo manifiesto reza:

Estamos HARTOS del anti-arte. Partiendo de una idea jocosa de Duchamp en determinado momento histórico, el anti-arte ha llegado a ser el nuevo academicismo, el nuevo arte oficial. Justo el enemigo contra el que se acuñó el término. El propio Duchamp rechazaba que sus Ready-Made se tomasen como arte... [...] el anti-arte no quiere convivir con el arte; tiene como propósito su negación, y necesita exterminarlo para poder ocupar su lugar. Los anti-artistas saben que si hay arte cerca nadie presta atención al anti-arte: ante un cuadro y una lata de caca todo el mundo prefiere un cuadro. Por eso, los anti-artistas necesitan convencernos de que la pintura no vale [...]. Por eso gastan tanta tinta y saliva en discursos [...].

Estamos HARTOS del conceptualismo. Todo el mundo tiene miles de ideas cada día, muchas de ellas geniales. Nada más corriente que tener ideas. Lo que distingue al artista es la capacidad de sacar partido a las ideas creando obras valiosas de por sí. La idea es un pretexto para llegar a una obra, y no al revés.

Estamos HARTOS de que cualquier cosa se nos pueda presentar como arte. (Casas, Martín y Varela, 2008)

Este altercado es parte fundamental del paisaje del arte contemporáneo, donde se tejen los más intrincados juegos de poder atravesados por lo comunicacional y el mercantilismo salvaje, también contempla a una diversa gama de prácticas artísticas que se mueven en el borde, fluctuando entre la defensa de la tradición y el supuesto novedoso del *establishment*.

Desde los *readymade* de la baronesa Dadá y Duchamp hasta Juan Félix Sánchez

El *readymade* es un concepto artístico con varias traducciones tales como “lo ya visto” o “confeccionado” también se conoce como

Objeto encontrado o *objet trouvé* (en francés), y a pesar de ser una práctica que data de principios del siglo XX asociada al movimiento Dadá y al surrealismo, es increíble cómo ha permanecido en el tiempo y se ha vuelto una práctica habitual entre los artistas contemporáneos. Los ejemplos abundan, recordemos en los 90 a los *Young British Artists* y el caso de *My bed* de Tracey Emin, quien expuso su cama desordenada y con ello fue finalista de “prestigioso” premio Turner. Ejemplos como este solo han servido para acrecentar capitales y desacreditar al arte contemporáneo.

La creación de los *readymade*, le fue atribuida a Duchamp por mucho tiempo, pero ahora la historia parece rectificar y dice que la iniciadora de los *readymade* fue la baronesa Dadá o baronesa dandy (Elsa von Freytag-Loringhoven, 1874-1927) reina del movimiento Dadá de Nueva York.

Como parte de su proceso de autoconstrucción, la baronesa dandy adoptaba diferentes seudónimos. Uno de ellos fue R. Mutt, tal y como explica Marcel Duchamp en una carta que el 11 de abril de 1917 escribe a su hermana Suzzane, también artista plástica. En ella, comenta que una amiga suya, que se hace llamar Richard Mutt, le había enviado desde Filadelfia una escultura que era un urinario. (Torrecilla, 2019)

Revisando la vida y obra de la baronesa dadá podemos ver que su abordaje del *readymade* obedece a un espíritu iconoclasta y trasgresor. En esa trasgresión parece buscar la poesía a través de un evidente proceso de resemantización, se evidencia la búsqueda del asombro mediante el quiebre de lo cotidiano lo cual es diametralmente opuesto a la búsqueda de Duchamp, quien decía:

El mayor problema era la selección. Era necesario que yo escogiera un objeto sin que este me impresionara, un objeto lo más alejado posible del placer estético y sin la menor intervención de una idea o sugestión. Era necesario reducir mi propio gusto a cero. Es muy difícil seleccionar un objeto que no tiene absolutamente ningún interés para nosotros, no solamente el día en que se seleccionó, sino para siempre. Un objeto que, por efecto de esta selección, no pudiera ser jamás bello, hermoso, agradable o feo [...]. (Calzadilla, 2010, p. 48)

Otro caso interesante de esta práctica y muy distinto a los dos anteriores es el del artista popular venezolano Juan Félix Sánchez, quien también plantea obras a partir de objetos encontrados pero no de origen industrial sino de origen natural y los criterios para su selección no radican en nihilismos estéticos como el de Duchamp o en intenciones trasgresoras y provocadoras como los de la Baronesa Dadá, para Juan

Félix se trata de la belleza, de la obra de Dios, en su selección hay una búsqueda estética, y de espiritualidad además de una resignificación que devuelve al hombre a la naturaleza, de allí que escoja piedras talladas por las aguas del río o raíces de cínaro que también han sido pulidas por la intemperie.

Juan Félix de sus obras ha dicho: “*No hay que quitarle el mérito a lo feo*”, por eso no le gusta mezclar el cemento con la piedra, ni colocar tablas pulidas a las retorcidas y “feas” ramas del árbol de cínaro que utiliza para las patas de sus sillas. (Sant Roz, 2018, p. 55)

Vemos entonces como esta práctica tan extendida dentro del arte contemporáneo puede tener distintas intenciones y distintos niveles de profundidad, desde lo más obvio y ramplón con obras que pretenden cobrar sentido a partir de una teorética complaciente y rimbombante y ni siquiera con ello lo logran, hasta planteos que no requieren en lo absoluto de tal teorética pues causan el asombro y la experiencia estética que un arte profundo suele desencadenar.



Marcel Duchamp / *Fountain* / 1917
foto: Alfred Stieglitz
tomada en la galería de arte 291
La autoría de esta obra también es atribuida a
Elsa von Freytag-Loringhoven (la baronesa dadá)



Juan Félix Sánchez
Estatua de piedra del Complejo El Tisure / 1967
foto: Oswaldo Barreto

Eclecticismo o pastiche en la era de las reiteraciones



Annibale Carracci
Jupiter y Juno
1527

El tildado fundador de la historia del arte y la arqueología Johann Winckelmann (1717-1768) comenzó a usar el término “eclecticismo” en el campo del arte para referirse a las obras de aquellos artistas que mezclaban estilos, como una práctica que suponía un afán de belleza, iban tras un ideal estético que anhelaba la perfección, de allí que buscaran o copiaran lo mejor de sus antecesores para reunirlo, combinarlo y lograr un arte elevado, entonces trataban de combinar los mejores discursos cromáticos, dibujísticos y compositivos de distintos autores, ejemplo de ello fueron los Caracci. Extrapolar dicha práctica a lo que hacen los artistas contemporáneos puede resultar forzado en la mayoría de los casos, pues los anhelos son otros muy distintos, de allí que el arte contemporáneo tenga su propio término, más adecuado a su desenfado, a su nihilismo, a su agresividad y a su angustia: el pastiche.

El pastiche atraviesa de punta a punta todo el quehacer artístico contemporáneo. Según el diccionario etimológico³ la palabra “pastiche”, hace referencia a “una obra que es una mezcolanza de cosas plagiadas o imitadas sin ningún mérito y que en el lenguaje vulgar empleamos para cualquier cosa hecha de cosas pegadas o adicionadas y sin coherencia”, viene del italiano *pasticcio* que significa pastel, mezcolanza y de manera figurada embrollo.

La investigadora española Inmaculada Murcia en un trabajo sobre el pastiche postmoderno donde retoma el pensamiento de Fredric Jameson nos habla de un arte sin estilo, elaborado por un sujeto descentrado, que se aleja de la subjetividad y vive sometido a una época sin sentido histórico, lo cual permite evocar la noción de limbo.

Jameson considera el pastiche como la principal consecuencia que se deriva del derrumbe de la «ideología del estilo» [...]. Éste se ha de caracterizar entonces, no por abrir nuevas sendas estilísticamente innovadoras, sino por volver la mirada hacia «las voces almacenadas en el museo imaginario de la cultura global» y practicar una especie de «canibalización aleatoria de todos los estilos del pasado».(Murcia, 2010, pp. 224-225)

El pastiche puede ser afortunado o no, pero en general da esa sensación de reiteración, de agotamiento de los discursos, o de ausencia de nuevos discursos, y esta sensación se incrementa cuando vemos obras de diferentes autores que parecen una vulgar repetición, que pese a presentar mínimas variaciones, parecen simples copias, y esto evidencia cansancio discursivo, el agotamiento creativo, el estancamiento histórico: el limbo.

3. Diccionario Etimológico Castellano en Línea. <http://etimologias.dechile.net>



Matthäus Merian.
Macrocosmos y microcosmos.
1618. Grabado.

Roberto Guerrero
Microcosmos-Macrocosmos,
de la serie Arqueo-loca-logía / 2016
Fotocollage e impresiones adhesivas
450 x 500 cm
fuente: www.coleccioncisneros.org

Del kitsch y su permanencia o la naturalización del “mal gusto”

Por Kitsch suele entenderse algo de “mal gusto”, por lo cual el arte kitsch es un arte de mal gusto o de bajo nivel, ¿mal gusto según quién? Esta definición lleva implícito un sentido colonizador del gusto, estaríamos hablando del “mal gusto” occidental o eurocéntrico. El término de origen alemán data de la segunda mitad del siglo XIX y fue trabajado por grandes pensadores de la estética como Broch, Benjamín, Adorno, Greenberg y muchos otros. Mi interés en el Kitsch radica en su permanencia y su arraigo en la cultura latinoamericana, donde florece de manera silvestre en todos los ámbitos sociales, como si “el mal gusto” fuera algo vinculado a nuestra identidad, de lo cual no cabe ninguna duda dado que somos *Los hijos de la Malinche* como diría Octavio Paz. Pero definirlo simplemente como arte de “mal gusto” es quedarse corto, muy corto, pues mucho se ha teorizado al respecto y debido a su complejidad esta noción ha rebasado el campo estético hasta devenir dimensión antropológica, por eso bien vale ahondar un poco más en ella.

Para asomarnos a esta complejidad retomaré el trabajo de Celeste Olalquiaga. Ella nos presenta una clasificación del Kitsch en tres niveles o grados, estos son:



Las Tres Potencias / anónimo
sin fechar / cerámica policromada



Gerffert Collection Da Vinci's
The Last Cena
Impresión de paisaje enmarcada
13 pulgadas (marco dorado adornado)
fuente: Amazon.com

El Kitsch de primer grado:

En lo que denominaré kitsch de primer grado, la representación se basa en un referente indicativo. Aquí, la diferencia entre la realidad y la representación es explícita y jerárquica, porque sólo importa lo que se percibe como realidad. Al actuar como un simple sustituto, el objeto kitsch no tiene validez en sí mismo [...]. En el kitsch de primer grado, la relación entre el objeto y el usuario es inmediata: es una relación de auténtica fe [...]. El kitsch de primer grado nos acerca a la inasible eternidad, al bien y al mal, mientras mantiene tácitamente una distinción jerárquica entre la realidad y la representación. (Olalquiaga, 1993, pp. 70-73)

Como ejemplo de kitsch de primer grado podríamos mencionar las figurillas escultóricas usadas en la santería para componer sus altares, tal es el caso de “Las tres potencias”, donde aparecen representados el Negro Felipe, María Lionza y el indio Guaicaipuro. Estas piezas suelen tener estética muy naïf pero nunca son consideradas como arte, igual pasa con los cuadros de “La última cena” que imitan o copian el famoso mural al temple que hiciera Leonardo da Vinci a finales del mil cuatrocientos. Este tipo de arte no se vende como arte y no se usa como arte, pues funcionan como íconos, siendo el aspecto religioso lo determinante, por lo cual lo estético deja de ser lo fundamental, por la misma razón pierde importancia el autor, la originalidad y la calidad artística.

El Kitsch de segundo grado:

Vendido como kitsch, carece de la relación devota presente en el kitsch de primer grado. Su ausencia de sentimiento nos deja un ícono vacío o más bien un ícono cuyo valor reside principalmente en su carácter de ícono, esa cualidad de ser un signo antes que un objeto. Este kitsch se tiene a sí mismo como única referencia (es una especie de kitsch-kitsch) y ha perdido toda la inocencia y el encanto de la experiencia de primer grado. [...]una visión entrenada o pre digerida donde la apreciación de lo feo transmite al espectador un aura de refinada decadencia, un disfrute irónico desde una posición de iluminada superioridad.(Olalquiaga, 1993, p. 73)

Ejemplo de kitsch de segundo grado puede ser la obra de Jeff Koons, quien ha manifestado que no cree en el kitsch, pese a que muchas veces han catalogado su obra bajo ese término. Su obra es exageradamente empalagosa y cursi y suele tomar prestados elementos de la cultura pop.



Jeff Koons / Sagrado corazón (magenta / dorado)
1994-2007 / acero inoxidable con revestimiento
356.9 x 218.4 x 121 cm / foto tomada de:
ocula.com/magazine/photologs/art-basel-2019/

El Kitsch de tercer grado:

[...] Consiste en una acentuación de los rasgos que hacen de su estética algo único: el carácter figurativo, la dramatización, el eclecticismo, la saturación visual, todos aquellos atributos por los cuales el kitsch fue desterrado del reino del arte. Al ofrecer una experiencia estética que trasciende al objeto, el kitsch es finalmente legitimado como arte. [...] el kitsch de tercer grado absorbe al ícono completamente y lo recicla para obtener nuevos significados [...].(Olalquiaga, 1993, pp. 78-81)

Ejemplo de Kitsch de tercer grado es la obra del fotógrafo venezolano y artista contemporáneo Nelson Garrido, quien aborda distintos temas sociales con la intención de dramatizarlos, exagerarlos, quizá degradarlos, recargándolos semánticamente, logrando evocar el significado original pero a la vez produciendo nuevas capas de lectura, incitando a la intertextualidad, alejándonos y acercándonos de manera frenética a la esencia de lo representado, desmantelándolo y actualizándolo al mismo tiempo, a manera de violencia visual asfixiante, de práctica agresiva e iconoclasta, muy propia del arte contemporáneo. Así pues, vemos en el Kitsch una forma de creencia que se vuelve distanciamiento, luego nostalgia, finalmente simulación de lo perdido y resignificación. Esta relación caótica con las imágenes o el imaginario resulta natural en la cotidianidad latinoamericana, algo que incluso podría considerarse un rasgo identitario.

El asunto de la técnica desde la *téchne* griega hasta el hiperrealismo y la hiperconceptualización

La noción de Arte como se ha entendido en la modernidad y a la cual pertenece el Arte contemporáneo nos viene del renacimiento, fue el momento en que se independizó y adquirió su propio estatus o jerarquía, separándose de oficios y artesanías, dejando de ser algo funcional para ser sólo arte, manteniendo una estrecha vinculación con el capitalismo. Desde ese entonces fue un área ligada profundamente con la técnica o *téchne*, de lo cual devenían ciertas reglas.

En Grecia, buena parte de lo que hoy se conoce como “arte” era denominado con el término “*téjné*” o “*téchne*” (técnica). En el concepto griego se encerraba un claro significado: *saber hacer*, y se suponía que ese *saber* era conocimiento de las reglas que debían regir el *hacer*. Tales reglas garantizaban, no sólo el *hacer*, sino el *hacer bien*, es decir, el *saber hacer*. En tal sentido “*técnica*” significaba “*destreza*”. La palabra “arte” de raíz latina (*ars-artis*), tuvo originalmente un significado similar. (Vicente, 2011, p.10)



Jean Louis Théodore Géricault
La balsa de la medusa / 1819
óleo sobre lienzo / 491 × 717 cm



Nelson Garrido
La Balsa de la Medusa / 2017
fuente: <http://portafolio.nelsongarrido.com>

Si bien la traducción de *téchne* es *técnica*, debemos señalar que se trata de una noción más compleja:

Podríamos convenir, con Heidegger, en que *téchne* significa una *creación*, un “producir sapiente”; es decir, algo que para poder crearse requería no solo habilidad manual sino *conocimiento* pleno de aquello que trataba de hacerse. (Páez, 2014)

La vinculación con la técnica ha estado muy presente en todo el desarrollo del arte moderno incluidas las vanguardias del siglo XX, cuyos afanes de renovación estaban más orientados a enarbolar discursos teóricos que técnicos, evidencia de ello son los distintos manifiestos a los cuales se suscribían. Claro que hubo cuestionamientos, proposiciones y avances respecto a la técnica, pero generalmente con miras a ampliar las posibilidades expresivas, de allí que nacieran el collage, el ensamblaje y los *objet trouvé*, técnicas que también obedecían a las reglas del arte. Pero casi nunca se trató de abolir la técnica, salvo en el caso del antiarte y el espíritu Dadá que merecerían un análisis aparte. Pero este espíritu dadaísta ha renacido en el arte contemporáneo adquiriendo una fuerza enorme desde que se aliara con el arte conceptual (quizá uno de sus hijos), este último sí parece ir contra la técnica al proponer que lo importante es la idea (el qué) y no la realización de la obra (el cómo), bajo esta premisa la “*destreza*” o el “*hacer bien*” quedan caducos.

Junto a este reduccionismo de lo manual, existe en las obras de arte conceptual una hipervaloración del trabajo de arte, como una actividad reflexiva, tanto mental como experiencial. Puede decirse que el arte conceptual no se ha preocupado tanto del cómo cuanto del qué del arte. (Rocca, 2013)

Este arte conceptual de los 70 derivó en posconceptual en los 80 y 90, traspasando el milenio hasta derivar en lo que podríamos denominar una hiperconceptualización, la cual viene a ser la favorita del *establishment*, la predilecta del mercado del arte y la pincelada más grande y visible dentro del paisaje actual del arte contemporáneo. La llamo hiperconceptualización porque ya no solo rechaza la realización material de la obra, sino que también pululan artistas hiperconceptuales que reniegan del discurso teórico pues lo delegan a intelectuales, críticos y curadores complacientes que, haciendo gala de un lenguaje rimbombante o galimatías, intentan darle sentido al sinsentido. Se trata de “obras” ramplonas o, más bien, acciones mediocres que por intereses y poderes ocultos logran visibilidad mediática y al final sólo sirven para hacer memes, tal es el caso de la obra “Comediante” del italiano Maurizio Cattelan (la famosa banana pegada con cinta a la pared). En otros casos se trata de estrambóticos proyectos, visibles por



Matias Faldbakken / *liquor sculpture* / 2010 / 32 botellas de licor / medidas variables
 fuente: <https://www.simonleegallery.com>

lo estrambóticos, igualmente mediatizados, que resultan simpáticos a primera vista, pero que también generan memes y poca reflexión trascendente, tal es el caso de el *Pato de goma* del holandés Florentijn Hofman que apareció por primera vez en Francia en el 2007 con unas dimensiones de 26×20×32 metros y que ha seguido apareciendo en varios lugares del mundo. O el caso de planteamientos tan inverosímiles como la escultura de Matias Faldbakken titulada *Liquor Sculpture* del 2010.

Pero esta hiperconceptualización fatua donde la *téchne* tiende a desvanecerse presenta una contraparte, encarnada en algunos hiperrealistas que han llevado la técnica a niveles inimaginables, al punto de competir con la calidad fotográfica, tal es el caso de Imán Maleki pintor iraní del que dicen “Sus dibujos compiten con las cámaras digitales de 10 Mega píxeles” o en el ámbito tridimensional las famosas esculturas de Ron Mueck. Entendiendo que el hiperrealismo puede ser visto como un callejón sin salida, una especie de llegadero, donde la técnica ha sido conquistada, y puede generar, por un lado, obras estériles por ser una mera demostración técnica que es reflejo de un virtuosismo vacío o, por otro lado, obras exquisitas que pueden admirarse cual diamantes pulidos, esto depende de la capacidad de la obra de ir más allá de la realidad representada, de su potencia simbólica.

Yuxtaponiendo hiperconceptualismos con hiperrealismos podemos ver dos caras opuestas del arte contemporáneo ligadas a lo técnico y a la materialización del objeto artístico, y para efectos de nuestro paisaje epocal, vale señalar que el hiperconceptualismo banal es quien domina la escena.



Ron Mueck / *Wild Man* / 2005 / técnica mixta / 285 x 161,9 x 108 cm / peso 1311 kg.
ARTIST ROOMS Tate and National Galleries of Scotland.
foto crédito: brisdailyphoto.blogspot.com / detalle : <https://culturizando.com>



Imán Maleki
Presagios de Hafez
2003 / óleo sobre lienzo
134 x 100 cm



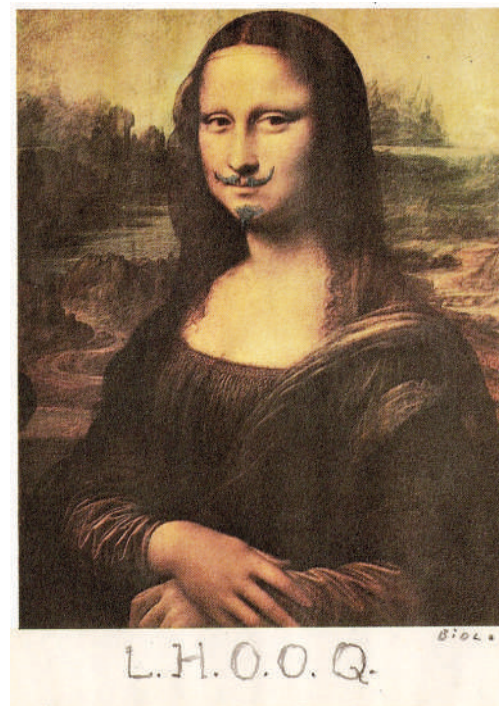
Revisionismo, apropiación y reciclaje ¿síntomas de agotamiento discursivo?

El revisionismo en arte viene del revisionismo histórico y constituye una práctica habitual en el arte contemporáneo en la que los artistas realizan obras a partir de estudios y abordajes críticos de obras de otra época, yendo más allá de la mera revisión, buscando reinterpretar y actualizar a manera de anacronismo no sin ciertas trazas de apropiaciones.

En el apropiacionismo surgido a finales de los 70 con claros antecedentes en las vanguardias, se puede ver una intención política que va, a manera de disidencia, contra el arte instituido, las instituciones y la misma linealidad histórica.

La práctica de apropiación niega, así, el carácter valioso y subversivo de conceptos como “originalidad”, “autenticidad”, “expresión”, liberación” o “emancipación”. Por ello tiene su más importante campo de acción en la crítica de las nociones exigidas por el sistema de ordenación moderno para la conformación de los principios básicos de la historia de arte: originalidad, autenticidad y presencia. Su cuestionamiento implica también el de las formas tradicionales de recepción e interpretación de las obras: tradición, influencia, desarrollo y evolución. Se trata, seguramente, de la más intensa reclamación determinar con el sistema historicista de pensamiento que surge a mediados del s.XIX basado en un desarrollo cronológico continuo que tiende siempre a conciliar la incompatibilidad, a universalizar y “psicologizar” todo conocimiento a base de trazar su curso en un infinito regreso a los orígenes. (Prada, 2001)

La popularizada y extendida práctica del revisionismo y apropiacionismo generan en algunos casos obras de arte afortunadas, que se constituyen en lecturas renovadas, frescas y actuales con raigambre histórica que le dan sentido a nuestro tiempo y son como faros que arrojan luz sobre lugares sombríos, otras suponen hermosos híbridos, como una especie de mestizaje que nos devela lo nuevo venido del pasado, pero también hay casos desafortunados que solo pauperizan la escena artística y hacen que el pasado se sienta marchito y el presente vacío, como si fueran morisquetas sin sentido y sin gracia, como si fueran parte de un proceso de banalización, o la evidencia de nuestra decadencia epocal.



Marcel Duchamp
LHOOQ / 1919
lápiz y copia
61,5 x 49,5 cm.



Wilmer Escalante/ *Serie Las meninas* / 2019 / óleo sobre lienzo / 130 x 100 cm.



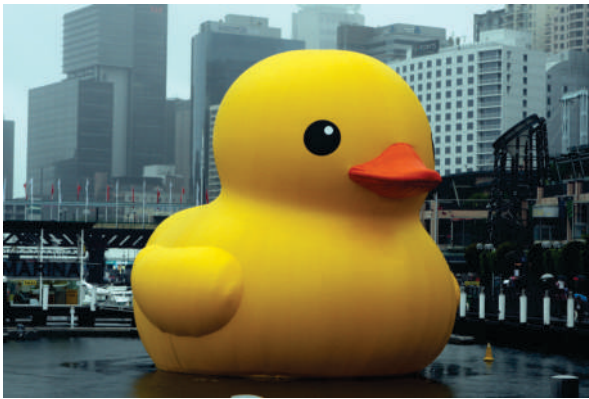
Zhang Hongtu / *La última cena* / 1989
Impresiones láser, páginas del Libro Rojo y acrílico sobre lienzo / 152.4 x 426.7 cm



Jan Fabre / *Sueño compasivo, Piedad V* / 2011 / mármol de carrara / 54º Bienal de Venecia

Lo estrafalario, sensacionalista y eventual

Muchos son los casos en el arte contemporáneo en donde las obras de arte destacan más por ser estrafalarias o extravagantes o por ser simplemente sensacionalistas. Estas características no valen como sinónimos de calidad ni de buen arte, aunque haya excepciones. Muchas de las obras que se conciben desde lo estrafalario no suponen el ahondar en un discurso, muchas tienen intenciones políticas, pero se quedan en lo panfletario que es la capa más epidérmica de lo político y otras se convierten en kitsch. Este tipo de obras recurre al discurso fácil de lecturas primarias que apela más a los sentidos que a la reflexión. El término sensacionalismo viene de lo periodístico y noticioso, es propio de los medios de comunicación, y tiene un sentido despectivo porque supone fraudulencia ya que es tendencioso e hiperbólico, es decir que se trata de algo totalmente desproporcionado respecto a la realidad. De esta figura retórica que es la hipérbola se aprovechan muchos artistas que esgrimen la desproporción como arte para atraer o incitar al público, con una intención del tipo farándula, es decir atraer las miradas vacías y el aplauso del autómata de las masas impresionables y acriticas, quizás escudándose en aquella frase de Duchamp que decía: “si una obra no choca no vale la pena”. Pero cabe preguntarse: ¿a los objetos o acciones les basta con ser gigantescos, estrafalarios, ruidosos, mediáticos, escandalosos, famosos, vistosos o hiperbólicos para ser considerados Arte? Al parecer en el arte contemporáneo eso tiene un peso importante más no lógica o sensatez. El principal problema con este tipo de obras es que son eventuales, es decir que carecen de trascendencia, pasan de moda con la misma velocidad con que se instalan. Y el arte contemporáneo gusta de esta voracidad, de esta velocidad, la obra debe consumirse rápidamente, para dar paso a una nueva obra que deberá consumirse rápidamente y así hasta el hartazgo. El problema de detener este consumo desmedido es que quedaríamos de frente a un vacío que no queremos enfrentar, de ahí que prefiramos seguir consumiendo las últimas novedades, como si prefiriéramos habitar el espejismo a sabiendas que es ilusorio, lo que equivale a seguir en el limbo por miedo a la “realidad”.



Florentijn Hofman
Rubber Duck / 2013
Sydney / foto: wikipedia.org

A manera de conclusión inconclusa

Esta investigación expone un paisaje hartado explorado, aunque nunca lo suficiente, en él podemos ver al arte contemporáneo en un proceso de reciclaje a manera de estancamiento que evidencia un limbo epocal que no es malo ni bueno y del cual debemos ser conscientes. Llegamos a tal conclusión a través de la revisión y cuestionamiento de las prácticas artísticas más habituales y visibles. Insistir en este análisis es algo que se hace necesario y urgente si queremos salir de este remolino o vorágine que es el agotamiento posmoderno.

En este limbo las cosas se confunden y perdemos fragmentos importantes y sensibles de nuestra humanidad, como si nos quedásemos sin herramientas para aventurarnos en lo insospechado:

Creatividad e ingenio también fueron convertidos en sinónimos. Nos olvidamos de que el ingenio solamente se aplica a la recombinación de cosas conocidas. Nos olvidamos de que, en cambio, el arte es nuestro instrumento para enfrentar lo desconocido. Nos olvidamos, por lo tanto, de que hay dos creatividades y no una, y de que de ellas estamos perdiendo la importante. (Camnitzer, 2021)

Por lo que hemos visto y analizado podríamos deducir que el arte contemporáneo tiene un comportamiento suicida, por un lado, su nivel de autocrítica es tan agudo que pareciera dispararse a sí mismo, como si quisiera desmantelarse o deconstruirse, como si no estuviese a gusto consigo mismo.

Por otro lado se ha vuelto excesivamente laxo y permisivo, como si no le importara nada, como si no le interesara el otro, como si solo sirviera de instrumento para la legitimación de capitales, como si se burlara del público con ejemplos tan mediatizados y sonados que evidentemente lo desacreditan tales como la obra titulada “Comediante” (la banana con cinta adhesiva expuesta en 2019) del italiano Maurizio Cattelan vendida en Art Basel Miami por 120.000 dólares, una obra que solo ha servido para burlas y memes en las redes sociales, o la obra titulada “*Io sono*” (Yo soy) mejor conocida como la escultura invisible del también italiano Salvatore Garau quien vendió la supuesta pieza inexistente por 15.000 Euros, un gesto que, ya incapaz de generar risa ni burla, generó en el público indiferencia y decepción total respecto al arte contemporáneo (en estos casos se tiende a generalizar). Vale pensar en estas manifestaciones cual intentonas de suicidio cultural que deberían preocuparnos y ocuparnos, sin embargo las dejamos pasar como una de tantas modas.

Toda esta caoticidad, todo este libertinaje, todos estos refritos, se van apilando en un constructo sórdido, equiparable al monstruo hecho de retazos del Dr. Frankenstein. Este constructo paradójico es un limbo

en plena ebullición donde todos los artistas estamos chapoteando tratando de no ahogarnos, tratando de mantenernos a flote, tratando de vislumbrar el umbral que conduzca a una salida. Algunos se abrazan a la tecnología, otros venden su alma al mercado y al *establishment*, otros insisten en la tradición, otros usan la teórica como salvavidas. No digo que sea un tiempo nefasto, ni una época de oscurantismo, quizá sí de mucha frivolidad, se trata de un paisaje abrumador, de un intrincado laberinto donde la única condición natural es la de estar perdido. Pero en todo esto hay una belleza, una rara belleza, una sórdida belleza, que lo hace interesante, desafiante y muy propicio para la reflexión.

¿Estamos experimentando un vaciamiento general de la noción de arte? ¿Acaso estamos presenciando el vencimiento o caducidad del arte en general? El filósofo francés Henri Bergson decía: “si pudiésemos entrar en comunicación directa con las cosas y con nosotros mismos, el arte sería inútil”, pero...en esta época el hombre se encuentra alejado de sí mismo y del mundo, más alienado que nunca, entonces; ¿Podrá el arte salir de este limbo que parece ser el “arte contemporáneo”?

Referencias

- Calzadilla, J. (2010). *Marcel Duchamp Concentrado*. Caracas, Venezuela: Fondo Editorial el Perro y la Rana.
- Camnitzer, L (2021). *El profesor COVID*. Esferapública. Recuperado de: <https://medium.com/archivopandemico/el-profesor-covid-c84527efbed0>
- Casas, M., Martín, C., Varela, M. (2008). *Manifiesto Hartista. Historia del hartismo, jartismo, stuckismo*. Recuperado de: <https://www.historia-del-arte-erotico.com/2/hartismo.htm>
- Clicqué, Guy M. (2012). “¿Vale todo?”. *Caminos, Revista cubana de pensamiento socioteológico*. Recuperado de: <https://revista.ecaminos.org/vale-todo>
- Dante, A. (2010). *Divina comedia*. España. S.L.U. Espasa Libros.
- Dietmar, E. (2008). *Dadaísmo*, Barcelona: Taschen.
- Martín Prada, J. (2001). *La apropiación posmoderna*. Madrid, Fundamentos.
- Murcia S., I. (2010). *La estética del pastiche postmoderno. Una lectura crítica de la teoría de Fredric Jameson*. Málaga, España: Contrastes. *Revista Internacional de Filosofía*, vol. XV, pp. 223-241.

- Olalquiaga, C. (1993). *Megalópolis*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Páez, Y. (2014). *Phýsis, téchne, episteme: Una aproximación hermenéutica*. Eidos, núm. 20, enero-junio. Fundación Universidad del Norte: Barranquilla, Colombia. Recuperado de: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-88572014000100003
- Rocca V., A. (2013) *Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus*. Nómadas, vol. 37, núm. 1, enero-junio, Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.
- Sant Roz, J. (2018). *Juan Félix Sánchez, filosofía y sentimiento*. Caracas Venezuela: Ediciones MinCI.
- Thomas, K. (1994). *Diccionario del arte actual*. Colombia: Editorial Labor S.A.
- Torrecilla, E. (2019). *The Conversation. La baronesa dadá y el urinario de Duchamp*. Recuperado de: <https://theconversation.com/la-baronesa-dada-y-el-urinario-de-duchamp-127343>
- Vicente, S. (2011). *Arte popular latinoamericano*. Alemania: Editorial Académica Española.
- Zacharías, M.P. (2018). *¿Todo es arte?* La Nación. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/todo-es-arte-nid2184869/>