

CAPITULO I – ARTE, ¿UTILIDAD O PLACER?

“Yo no evoluciono, yo soy. En el arte, no hay ni pasado, ni futuro. El arte que no está en el presente no será jamás.”

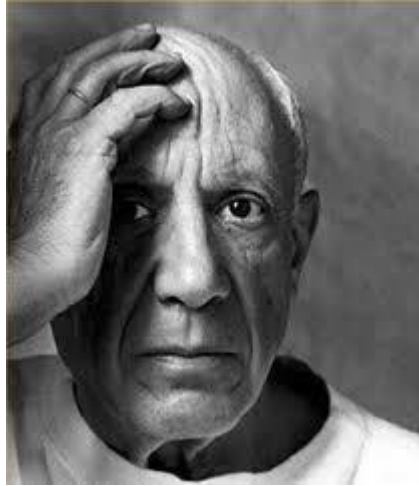


Fig. 1 Pablo Picasso – pintor y escultor español (1881-1973)

“El arte es inútil, pero el hombre es incapaz de prescindir de lo inútil.”

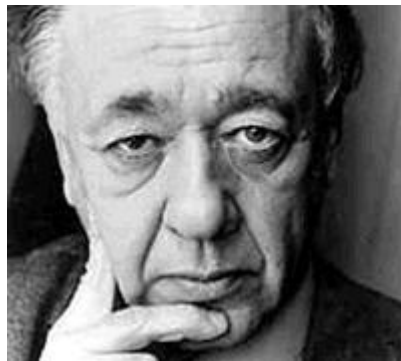


Fig. 2 Eugene Ionesco – dramaturgo francés de origen rumano (1912-1994)

“El arte es lo que dejas salir.”

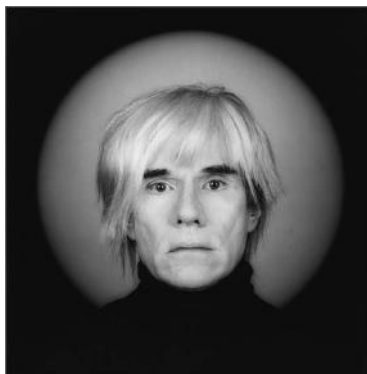


Fig. 3 Andy Warhol – Artista plástico y cineasta norteamericano (1928-1987)

El significado y los fines del arte

El diccionario de la Real Academia Española entre varias acepciones, define al término **arte** como: *“Manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros.”*

Vemos que dicha definición de **arte** establece que el mismo es una disciplina o actividad, pero en un sentido más amplio del concepto, podemos decir también que **arte** sería el talento o habilidad que se requiere para realizarlo en un determinado contexto ya sea éste literario, musical, visual, de puesta en escena u otros.

Pero el arte involucra tanto a las personas que lo practican como a quienes lo vivencian; la experiencia que vivimos a través del mismo puede ser del tipo intelectual, emocional, estético o bien una mezcla de todos ellos. Si buscásemos una definición de arte más purista, podríamos decir que es un medio por el cual un individuo expresa sentimientos, pensamientos e ideas plasmados en pinturas, esculturas, poemas, composiciones musicales, puestas en escena teatrales, películas, fotografía y libros, por solo mencionar algunas formas de expresión.

A lo largo de la historia, en la mayoría de las sociedades y civilizaciones, el arte ha combinado su función pragmática con la estética, pero a partir del siglo XVIII, lo estético pasa a tener un lugar preponderante. Los artistas comienzan a preocuparse por lograr una armonía compositiva en sus obras a partir de un correcto equilibrio de los colores, o de conseguir la expresión dramática adecuada en sus personajes. Uno de los fines principales del arte pasará a ser la creación de cosas bellas para poder poseerlas y disfrutarlas.



PINTURA ROMANICA : Fig. 4 Mural frontal del altar de la iglesia del castillo de Santa María de Besora, anónimo Siglo XII, madera pintada, Museo Nacional de Arte de Cataluña – El arte románico es un ejemplo de arte pragmático. Ante el generalizado analfabetismo reinante en la época, la iglesia se valdrá de un arte

cargado de simbología y puramente didáctico para dar a conocer su doctrina. La principal representación de Cristo es el "Cristo Pantocrátor", es decir como sumo señor del tiempo y de todas las cosas. Cristo se encuentra inscrito en la mandorla mística y alrededor de él se desparrama el resto de símbolos terrenales y divinos: tetramorfos, ángeles, profetas, ancianos, apóstoles, condenados, salvados, etc.

Existe una aceptación más o menos generalizada de que en las etapas del Arte Occidental, anteriores al siglo XVIII - en algunos casos particulares, hasta el siglo XIX - la producción artística respondía a necesidades y exigencias colectivas, a partir de acciones o propuestas que surgen en ocasiones de un individuo o de una clase dominante, que reflejan, en mayor o menor grado, el contexto histórico circundante, generalmente comprensible por el pueblo en general.

Durante el Romanticismo – surgido a principios del siglo XIX - por el contrario, el arte sirvió, en particular, para manifestar sensaciones, formas de sentir y de ver personales y subjetivas de la realidad. Por lo tanto, desde una perspectiva de análisis más contemporánea, las manifestaciones artísticas anteriores al Romanticismo, al “desaparecer” el motivo pragmático que las motivaban, pasan a ser vistas desde una óptica básicamente estética, con lo que varía la manera de ser apreciadas.



DE RETRATO MISS BOWLES : Fig. 5 Retrato de Miss Bowles con su perro (1775), Joshua Reynolds (Inglaterra 1723 - 1792), óleo sobre lienzo, colección Wallace, Londres - En un paisaje algo fantástico y misterioso, el artista se regodea en el detallismo puramente estético de la niña y su perro. Un uso adecuado de la luz, la maestría en la pincelada, y la capacidad de captar la inocencia del momento hacen de esta obra un puro ejemplo del Romanticismo.

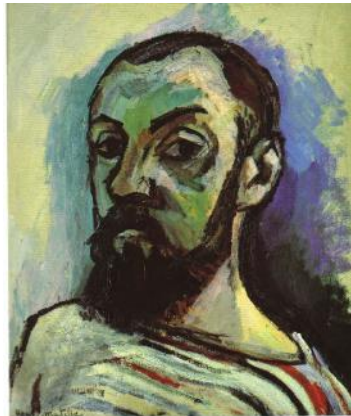
Al instalarse en el siglo XIX, la revolución industrial y el desarrollo del capitalismo que sitúan a la burguesía en la cima de la sociedad, se produce un cambio radical respecto a la función del arte. La obra de arte pierde el valor de uso que hasta entonces tuvo para el noble, para la Iglesia o para el pueblo y adquiere un valor de cambio, convirtiéndose en una mercancía más, inserta en la maquinaria capitalista. Por ejemplo, hacen su aparición los intermediarios (curadores, galeristas o marchands) y las casas de subastas perdiéndose la relación directa entre el interesado en la obra artística y su autor.

Pero también los cambios tecnológicos surgidos de la revolución industrial generarán transformaciones en los fines del arte. Desde su origen, la función principal del arte había sido la imitación o representación de la realidad, pero el mundo industrial modifica esta visión. Nuevas formas de expresión artística como la fotografía y el cine pasarán a cumplir con mayor precisión esta posibilidad. Los artistas se verán desafiados a buscar nuevos caminos para la creación.

“El pintor ya no necesita preocuparse por detalles insignificantes, pues para eso está la fotografía, que lo hace mucho mejor y más rápido. Ya no es la misión de la pintura el representar acontecimientos históricos, éstos se encuentran en los libros. Nosotros tenemos una opinión más alta de la pintura: ésta le sirve al artista para expresar sus visiones interiores.”

Henri Matisse

La pintura en el siglo XX, España, Salvat, 1975



autorretrato de Matisse : Fig. 6 Autorretrato, 1906, Henri Matisse (Francia, 1869 – 1954) óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhagen.

Los artistas exploran todo un nuevo campo de creación: su propio mundo interior. El maravilloso mundo de sus sentimientos, de sus sueños, de su imaginación, los llevará a romper los límites impuestos por la propia naturaleza intentando hacer visibles los aspectos de ese mundo invisible de la interioridad.

Ya en la segunda mitad del siglo XX, en particular, a partir de los años sesenta, muchos artistas buscaron expresar su arte fuera de los ámbitos de las galerías, e incluso, de los museos, saliendo al espacio urbano, afianzando la idea que el arte debía existir más allá de esos circuitos tradicionales y del propio mercado.

Es así, como a lo largo de la historia del arte, podemos comprobar que progresivamente, se instala la idea de que el arte es un fin en sí mismo y que es una sólida herramienta que ayuda repensar la sociedad, en particular, en aspectos vinculados a la conciencia social y cultural.

De todos modos, no podemos ser tan categóricos de afirmar que no existe un arte al servicio de intereses ajenos a estos fines expresados. Desde la antigüedad, el uso del arte con fines propagandísticos ha sido una herramienta de manipulación de la sociedad. El arte religioso, el arte político, el arte ideológico, el arte publicitario son a la larga, todas formas de manipulación, que han buscado a lo largo de la historia, influir en el ser humano en lo espiritual, lo social, lo económico, lo militante, lo psicológico o lo comercial.



venta cuadro Derain : Fig. 7 La imagen muestra la obra del pintor francés André Derain (1880 -1954) *Árboles en Collioure* (1905) que fue rematada en 2010 en la casa Sotheby's de Londres por la cifra de 24 millones de dólares. La obra pertenecía al distribuidor parisiense de arte Ambroise Vollard y no había sido vistas desde que fue depositada en la caja fuerte de un banco de París en 1939.

Podemos concluir diciendo que las funciones del arte han cambiado desde los orígenes del arte, y el catálogo de las mismas es puramente referencial a su época, puesto que, cada obra, fuera de su contexto tiene una validez diferente. Además las funciones de la obra de arte, no emanan solo, de la intención del artista que la realiza, sino también del espectador que la contempla y que toma parte activa en la obra hasta completarla.

"Dijo Ruskin: "Las grandes naciones escriben sus autobiografías en tres manuscritos, el libro de los muertos, el libro de sus palabras y el libro de su arte. Ninguno de ellos puede ser interpretado sin la lectura de los otros dos, pero de los tres, el único fidedigno es el último". *Si para decir la verdad sobre la sociedad tuviese que escoger entre un discurso de un ministro y los edificios que se erigieron durante su ejercicio, me quedaría con los edificios.*"

KENNETH CLARK – Historiador del arte británico – 1903 – 1983



Palacio Pitti : Fig. 8 Palacio Pitti, 1458, Luca Fancelli (Florencia, 1430 – 1494) Este palacio que fuera erigido en el siglo XV para el banquero florentino Luca Pitti, descubre a través de la magnificencia de su tamaño, a la elegancia de su diseño, y a la rica ornamentación de su fachada, el poderío que su propietario ostentaba en la sociedad de la Florencia del Renacimiento.

La obra de arte como una estructura dinámica y la necesidad de su interpretación

Como hemos analizado, el arte hasta fines del siglo XVIII, buscaba fundamentalmente reproducir fielmente la realidad. Cuando en el Renacimiento, un aprendiz entraba al taller de un maestro, debía pasar años estudiando y practicando desde las reglas básicas del dibujo y la pintura, realizando copias al natural de personas, elementos de la

naturaleza y objetos, experimentando la técnica de como mezclar pinturas o preparar un fondo para un mural, o incluso, como preparar un bloque de mármol par ser esculpido, antes de siquiera comenzar a pensar en realizar su propia obra.

Pero ya vimos como la fotografía y el cine en el siglo XIX, acabaron con todas esas exigencias, creando un método mecánico para reproducir la realidad fielmente. Por lo tanto, para que la pintura, el dibujo y la escultura siguieran teniendo sentido, fue imprescindible potenciar otros aspectos. En la pintura, el **color tampoco servía ya para contar cómo era la realidad, sino para crear sugerencias, emociones en el espectador**, para llegarle a su espíritu a través de sus ojos, mostrándole sensaciones - el miedo, la alegría, la libertad, el dolor, la muerte o la paz - sin necesidad de tener que narrar. Era preciso encontrar nuevos lenguajes, una renovada estructura de todo el arte, tratar de descubrir las leyes que rijan lo que se quiere comunicar.

En el último cuarto del siglo XIX, el objeto físico a representarse pasa a ser concebido como objeto estético en atención a sus cualidades formales y, sobre todo, por los aspectos dinámicos de expresión e interpretación que el mismo presente y que el artista visualice en el momento de realizar la obra.



NATURALEZA MUERTA: Fig. 9 Naturaleza Muerta con Manzanas y Naranjas. 1899, Paul Cezanne (Francia 1839 – 1906) Óleo sobre tela, París, Museo d'Orsay. - Concibe a la pintura como una auténtica construcción, con solidez, lógica y coherencia, distinguiendo la realidad natural de la plasmada en el cuadro, de manera que pintar no significa copiar el objeto, sino realizar las sensaciones en forma de color.

Un conjunto de elementos incidirán el proyecto creador de la obra de arte: el artista y sus circunstancias, la sociedad y la historia. Ahora su obra será criticada, abalada o rechazada por la sociedad, legitimando o no culturalmente, al creador y por supuesto, a su obra.

En la actualidad contemporánea del siglo XX y XXI, resulta necesario interpretar la obra de arte según el contexto en el que se realiza, también conocer otras obras del autor, su pensamiento a cerca del arte y sobre otros autores. Las obras de arte de las últimas décadas son el reflejo de una realidad compleja, heterogénea, en permanente transformación, propia de un mundo globalizado, donde la notoria ausencia de utopías provoca una diversidad casi infinita y ausente de reglas.

La socióloga francesa Nathalie Heinich¹ (1955) sostiene que esta nueva estructuración del arte contemporáneo genera algunas dificultades, las cuales pueden analizarse en tres niveles:

- 1.- La transgresión de los límites producida por los artistas.
- 2.- La indiferencia y el rechazo por una parte del parte significativa del público, quien no consigue comprenderlo.
- 3.- La forma en que las instituciones artísticas (museos, galerías, exposiciones) reconocen este arte.

“Ya no se trata de discutir para saber si lo que se ve es bello o feo, si el artista tiene o no talento, si sabe o no sabe pintar, sino que se trata de decidir si lo que se ve es o no es arte, si su autor es o no es un artista y, accesoriamente, cuales son los criterios pertinentes en materia de arte.”

Natalie Heinich.



instalación Arroz e feijão : Fig. 10 Arroz e feijão 1979 – 2007, Anna Maria Maiolino (1942, Italia), exhibida en la 29ª Bienal de Arte Contemporáneo de Sao Paulo, Brasil 2010 - Esta instalación fue exhibida por primera vez al final de la década de 1970, aún durante la dictadura militar en Brasil. En su contexto original evocaba, aun dentro de un clima de restricciones a la expresión de voluntad y de deseo, a la persistencia de la vida por medio de alimentos básicos en la dieta del pueblo brasileño. Ahora, en otras circunstancias, se vuelve un recuerdo de las desigualdades que tocan a todos las personas en el mundo.

La intencionalidad en el arte contemporáneo

La función y las características del arte anteriores a fines del siglo XVIII, estaban delimitadas o estructuradas de acuerdo a las necesidades y deseos de una sociedad hegemónica donde la iglesia, la monarquía y la burguesía imponían sus lineamientos. Y aunque la intención del artista siempre estaba presente, se encontraba enmarcada, en cuanto a técnicas y temáticas, por la dirección dada por la sociedad.

¹ Le triple jeu de l'art contemporain, Minuit, Paris, 1998.

En las obras de arte tradicionales, el tipo de trabajo realizado por el artista estaba indicado por pautas preestablecidas, las que se repetían sistemáticamente, y prácticamente no se modificaban.



Vitral gótico de la catedral de Colonia, Alemania : Fig. 11 Durante el gótico (siglos XIII a XV), en las catedrales, el vitral reemplaza al fresco creando en el interior una mística luminosidad que contribuye a transformar su atmósfera interna. Esta técnica prácticamente se mantuvo incambiada hasta el siglo XX. Los vitrales son trozos de vidrios coloridos unidos por plomo y montados sobre un vano en los muros de piedra del edificio, para formar una ventana. El color se obtenía agregando sustancias químicas a la pasta caliente de vidrio. Luego se soplabla para darle forma; sus impurezas y burbujas permitían juegos de luz que actuaban como un prisma, descomponiéndola.

El arte contemporáneo ha liberado al artista de la función puntual que venía desempeñando hasta el siglo XVIII, vale decir, que ya no se encuentra necesariamente al servicio de grupos hegemónicos con el fin último de transmitir sus ideologías. El artista posee ahora libertad creadora, puede hacer lo que quiera y solo le queda el ser legitimado por el público a quien dirige su obra. Paralelamente, la revolución industrial generó un enorme abanico de insumos técnicos (materiales, herramientas, maquinarias, etc.), lo cual amplió casi infinitamente, las posibilidades expresivas del arte. El artista se valió de todos estos recursos: desde la aplicación de manera diferente de técnicas tradicionales, pasando por la utilización de elementos que hasta ese momento no eran pensados para crear arte, como materiales orgánicos efímeros, desechos u objetos industriales, hasta llegar a las posibilidades dadas por las nuevas técnicas informáticas.

Uno de los primeros artistas que rompe con las estructuras del arte tradicional, fue el francés **Marcel Duchamp** (1887 – 1968). Representante de las vanguardias de principio del siglo XX, en la década del 10, presentó en una exposición de arte de Nueva York, su obra “**La fuente**”, un urinario industrial, sin ninguna alteración o intervención sobre el mismo, como objeto de arte por voluntad del artista, y que se convirtió en el primer “**ready made**” de la historia del arte. También presentó otros como “**Taburete con rueda de bicicleta**” o “**Secador de botellas**” provocando revuelos en la crítica, ya que este tipo de obras planteó un problema de carácter semántico, cuestionando las categorías estéticas que determinaban hasta ese entonces, qué era arte y qué no lo era.

FRAGMENTOS DE ENTREVISTA SOBRE EL “READY-MADE” CON MARCEL DUCHAMP.

KATHARINE KUH – ¿Qué buscaba usted cuando inventó los “ready-mades”?

DUCHAMP – La cosa curiosa acerca de los “*ready-mades*”, es que nunca he podido llegar a una definición o explicación que me satisfaga plenamente. [Cualquier objeto hecho, aislado de su significado funcional, puede convertirse en un “*ready-made*”, ya sea con o sin embellecimiento posterior, N. de la A.]. Todavía existe magia en la idea, así que preferiría conservarla en esa forma, en vez de tratar de ser esotérico acerca de ella. Pero hay pequeñas explicaciones y aún ciertos rasgos generales que se prestan a discusión. Digamos que uno usa un tubo de pintura: uno no lo hizo, sino que lo compró y lo usó en calidad de “*ready-made*”. Incluso si uno mezcla dos bermellones juntos, es también una mezcla de dos “*ready-mades*”. Por tanto, el hombre nunca puede empezar de la nada. Tiene que empezar con cosas ya hechas, como lo son, incluso, su propia madre y su propio padre.

Mis “*ready-mades*” no tienen nada que ver con el *objet trouvé*, porque el llamado “objeto encontrado”, está completamente bajo la dirección del gusto personal. El gusto personal decide que este es un objeto hermoso y único. El hecho de que la mayoría de mis “*ready-mades*” fueron producidos en masa y podían ser duplicados, es otra diferencia importante. En muchos casos, efectivamente, se repitieron, evitándose así el culto de la unicidad, del arte escrito con “A” mayúscula. Yo considero el gusto – bueno o malo– el enemigo más grande del arte. En el caso de los “*ready-mades*”, traté de permanecer alejado del gusto personal y ser completamente consciente del problema. De ahí proviene el que, en un período de casi cincuenta años, he aceptado solamente un número pequeño de “*ready-mades*”. Si hubiese estado produciendo diez diarios, la idea completa hubiera quedado destruida, porque grandes cantidades aisladas inmediatamente producen un gusto personal. Agregando lo menos posible a mis “*ready-mades*”, trato de conservarlos puros. Naturalmente, todo esto difícilmente soporta una discusión trascendental, porque es el caso que mucha gente puede probar que estoy equivocado, simplemente señalando que escojo un objeto más bien que otro y así impongo algo de mi propio gusto personal. Nuevamente digo que el hombre no es perfecto, pero al menos he tratado de permanecer tan apartado como me ha sido posible y no crea usted, ni por un minuto, que ello no haya sido una tarea difícil. No estoy en absoluto seguro de que el concepto de los “*ready-mades*” no sea la más importante idea individual que se desprende de mi trabajo.²



DE DUCHAMP Y TABURETE CON RUEDA : Fig. 12 Marcel Duchamp y su ready made Taburete con rueda de bicicleta (1913)

² Versión castellana extraída de Katharine Kuh, *Habla el artista*, Libreros Mexicanos Unidos, México, 1965.

Duchamp seleccionaba objetos cotidianos y los ubicaba en espacios de arte “clásico” como una exposición o un museo, con la intención de subrayar que el arte guarda mayor relación con las ideas, que con las cosas. Así consigue que el espectador se cuestione su propia racionalidad, el modo en que percibe ésta, y los objetos que le rodean.

Con Duchamp se da inicio al denominado arte conceptual que se impondrá progresivamente a lo largo del siglo XX hasta la actualidad.



ARTE CONCEPTUAL : Fig. 13 Sobre este mismo mundo, 2009-2010, Cinthia Marcelle, 1974, Belo Horizonte, Brasil – Instalación con polvo de tiza, pizarrón y borrador, expuesta en la 29ª Bienal de Arte de Sao Paulo, Brasil en 2010 – Ejemplo de arte conceptual a través del cual, la artista pone una mirada distante sobre las reglas del mundo, sobre todo lo que se repite hasta que se vuelve casi imperceptible, sobre las capas que se acumulan en la memoria como un cuerpo opaco. En lugar de supresiones reales, la artista toma como legítimos aquellos que dejan huellas y senderos. En un largo pizarrón, montones de polvo de tiza acumulados, denuncian todo lo que en un día allí, se ha expresado. De la gran mancha blanca sobre el pizarrón, se puede adivinar todo lo dicho y que ha quedado atrás. Apropiándose de los signos de la educación formal, la obra subvierte la doctrina escolar, dándole a la artista, la oportunidad de vivir productiva e imaginativamente, su "desaprendizaje".

La mercantilización del arte contemporáneo

Un cambio trascendental en el mercado del arte tuvo lugar en el siglo XIX, convirtiéndose en el inicio de una época de permanentes cambios artísticos.

En el año 1874, frustrados por haber sido sus obras sistemáticamente rechazadas en el Salón Oficial de Arte de Paris, en la exposición de arte que celebraba periódicamente la Academia de Bellas Artes, el pintor Claude Monet y un grupo de amigos organizaron una exposición independiente de sus pinturas, que se terminó convirtiendo en la primera exposición impresionista y junto con ella comenzó una nueva etapa en el arte. Los grandes artistas ya no surgirían únicamente del Salón oficial, sino también, y en particular, de las exposiciones independientes.

Esto generó un cambio total respecto al monopolio que tenía el Salón oficial, de presentar y difundir obras de arte ante los críticos y el público consumidor.

De todos modos, el mercado competitivo para el arte avanzado no surgiría sino hasta principios del siglo XX, cuando comenzó a generalizarse la aparición de galerías privadas dispuestas a vender las obras de los artistas más jóvenes.

El número de galerías creció notoriamente no solo en Paris, sino por toda Europa, reflejando el creciente interés de los coleccionistas por los beneficios potenciales de invertir en el arte. Las cotizaciones de las obras de impresionistas Monet, Renoir o Degás y otros, como también las de los post-impresionistas Cézanne, Van Gogh, Gauguin aumentaron sostenidamente desde 1890.

El primer artista que alcanzó prominencia al exponer en galerías, en lugar de exposiciones colectivas fue Pablo Picasso. Cuando en 1911, el pintor italiano Umberto

Boccioni visitó París le comentó a un amigo: *"El joven que posee la voz cantante aquí ahora es Picasso... apenas termina una obra, es vendida y los marchands se pelean por comprarla"*.



DE GALERISTAS hechos por Picasso del galerista Ambroise Vollard :

Fig. 14 Retrato de Ambroise Vollard 1910, Pablo Picasso (España – 1881 - 1973), Óleo sobre lienzo, Museo Pushkin de Bellas Artes de Moscú. Moscú. Rusia.

Uno de los galeristas más importantes de principios de siglo XX, Ambroise Vollard (Francia 1866 – 1939) organizó en 1901, la primera exposición de obras de Picasso en París. Picasso se aseguraba un adelanto sobre sus obras proveniente de un distribuidor, el que luego se encargaría de promover activamente el crecimiento del mercado de su arte. Luego otros artistas como Braque o Matisse, siguieron su línea beneficiándose del alza de la cotización de sus obras, ante la competencia entre las galerías independientes de París.

Luego de siglos en que los artistas que trabajaban para las monarquías o la Iglesia, y que eran muy bien pagados, surge una competencia en los mercados de arte que dio a los artistas una libertad sin precedentes. El arte ya nunca volvería a ser el mismo.

Cuenta una anécdota que Pablo Picasso pidió la cuenta en un restaurante y el dueño, emocionado por la visita se negó a cobrarle. Aunque qué feliz lo haría, le dijo, que el comensal le hiciera "un dibujito" ahí nomás, en el mantel. Picasso sonrió y dijo: *"¿Quiere que le pague una comida o que le compre el restaurante?"*. Picasso acertó con el concepto, pero midió mal con los costos.

Con una obra de su autoría, hoy se puede comprar una cadena de restaurantes.

Valores de mercado de algunas de sus obras:

Desnudo, hojas verdes y busto = 106 millones de dólares americanos.

Joven con pipa = 104 millones de dólares americanos.

Dora Maar con gato = 95,2 millones de dólares americanos.

Datos tomados de: <http://www.theartwolf.com/articles/arte-mas-valioso.htm>



Fig. 15 Desnudo, hojas verdes y busto, 1932, Pablo Picasso (1881 – 1973), óleo sobre lienzo – La obra representa a su amante Marie Therese Walter, y fue propiedad de la coleccionista norteamericana Frances Brody. Tras la muerte de ésta en 2009, la obra fue rematada por la casa Christie's en la cifra record de USS 106 millones.

En la actualidad, la función del producto artístico tiende a ser: la inversión, el prestigio u otras similares, con lo que, en muchos casos, el distanciamiento entre el lenguaje del artista y su comprensión por la sociedad es cada día mayor. La obra de arte se convierte a lo largo del siglo XX en un objeto de mercado o de esnobismo, pero también es cierto, y las cifras que adquieren muchas obras de arte así lo confirman, que el arte es una inversión mucho más segura que otras opciones financieras, ya que debido a la volatilidad existente, hay menos confianza en los mercados financieros debido a hechos como las guerras, el precio del petróleo, las cotizaciones de las monedas líderes (dólar, euro, libra esterlina). En medio de todas estas situaciones de incertidumbre y desconfianza, las obras de arte resultan ser refugio seguro para invertir.

Algunas visiones sobre el arte contemporáneo y el mercado del arte

"Los seres humanos de ahora han puesto su corazón en cosas completamente diversas: máquinas, descubrimientos científicos, riquezas, dominio de las fuerzas naturales y de las extensiones de la tierra. Ya no sienten el arte como una necesidad vital, espiritual, como sucedía en los siglos pasados. Muchos de ellos continúan actuando como artistas y ocupándose del arte, pero lo hacen por razones que poco tienen que ver con el verdadero arte, lo hacen por espíritu de imitación, por la nostalgia de la tradición, por la fuerza de la inercia, por amor a la ostentación, al lujo, a la curiosidad intelectual, por seguir la moda o por cálculo. Por hábito o por «snobismo» viven todavía en un pasado reciente, pero la inmensa mayoría, tanto de la clase elevada como de la inferior, no siente una sincera y cálida pasión por el arte, al que considera, a lo más, como una expansión, una diversión o un ornato. Poco a poco, a medida que las nuevas generaciones se enamoren de la mecánica y de los deportes, se vuelvan más sinceras, más cínicas y más brutales, dejarán el arte en los museos y bibliotecas, como restos inútiles e incomprensibles del pasado.

¿Qué puede hacer un artista que, como me ha sucedido a mí, ve con claridad ese próximo fin? Sería un partido demasiado duro cambiar de ocupación, y además, peligroso desde el punto de vista alimenticio. Para él no quedan más que dos caminos: procurar divertirse y procurar ganar dinero."

Extracto de una carta enviada por Pablo Picasso a Giovanni Papini (1952)

Tomado de <http://vailima.blogia.com/2003/110201-para-clio-una-ofrenda-dantesca.php>

"La verdad es que no me gusta el arte de hoy. Creo que se ha ido al diablo como consecuencia de la mentalidad financiera. La gente me echa la culpa de lo que se pinta hoy en día porque animé y ayudé a nacer este nuevo movimiento. No soy la responsable. Hace dieciocho años reinaba en Estados Unidos un espíritu innovador puro. Tenía que nacer un arte nuevo: el expresionismo abstracto. Lo promoví. No me arrepiento. Pollock fue resultado de él o, mejor dicho, él fue resultado de Pollock. Sólo por esta razón mis esfuerzos están justificados. En cuanto a los demás, no sé qué mosca les ha picado. Hay quien dice que me he quedado estancada. Puede que sea cierto. Creo que este siglo ha sido testigo de muchos movimientos importantes, pero el que sin lugar a dudas descuella sobre todos los demás es el cubista. La fisonomía del arte ha quedado transformada. Es natural que sucediera como consecuencia de la revolución industrial. El arte es un espejo de su época; por tanto, si el mundo estaba caminando de una manera tan extensa y rápida, el arte también tendría que cambiar por completo. No cabe esperar que cada década produzca un genio. El siglo XX ya ha producido bastantes. No hay que esperar que surjan más. Un campo debe quedar en barbecho de cuando en cuando. Los artistas se esfuerzan demasiado en ser originales. Por eso nos encontramos con tanta pintura que ya no es tal. Por el momento deberíamos contentarnos con lo que ha producido el siglo XX: Picasso, Matisse, Mondrian, Kandinsky, Klee, Léger, Braque, Gris, Ernst, Miró, Brancusi, Arp, Giacometti, Lipchitz, Calder, Pevsner, Moore y Pollock. La nuestra es una época de coleccionismo, no de creación. Confío en que por lo menos conservemos y mostremos a las masas todos los grandes tesoros que poseemos"

PEGGY GUGGENHEIM, "Confesiones de una adicta al arte". Ed. Lumen, Barcelona 2002.

El arte es un mercado como cualquier otro donde el dinero impera y son pertinentes los conceptos de empresa e industria.

Entender cómo opera este mercado, cómo se mueve el arte a través de mecanismos como las galerías, los museos, las ferias, las bienales, los coleccionistas y otros elementos de las industrias culturales requiere que se tengan presentes multiplicidad de variables.

¿Cuáles son los criterios para que una obra adquiera determinado valor en el mercado? La respuesta a esa pregunta es tan subjetiva y variada como el arte en sí mismo. Factores como por ejemplo, la opinión de un crítico, la trayectoria del artista, el lugar de origen del artista, la moda, el tema, la presencia de una pieza en una bienal, los premios, la exposición mediática, las tendencias en las "sedes" del arte en el mundo, la muerte del artista, las conversaciones que su obra entable con una tradición plástica, el criterio de compra del coleccionista y la adquisición de la pieza por un museo, son algunos de los elementos que alteran y hacen fluctuar el valor de una pieza y por consiguiente su rentabilidad. Contrario a otros mercados, donde elementos como el costo de producción y el juego de oferta y demanda suelen ser más determinantes en el valor del producto.

Las controversias en el mundo del arte contemporáneo: ¿Arte elitista o arte popular?

El arte ha sido históricamente un reflejo de la sociedad de cada época. Pero también lo es del conjunto de creadores que los han desarrollado. En él están presentes aspectos personales, objetivos y subjetivos, técnicos, intelectuales, filosóficos, pero también otros más genéricos como la situación social o económica del artista.

El siglo XX fue una época de grandes transformaciones mundiales que afectaron la manera de hacer, analizar y acceder al arte. Las guerras mundiales y sus consecuencias; la división del mundo en grandes bloques ideológicos y económicos en la segunda mitad del siglo a partir de lo que se dio en llamar la Guerra Fría (1947 – 1991); el reajuste del orden mundial tras la caída del muro de Berlín (1989) y la implosión de la URSS (1991); el acelerado progreso de la ciencia y la tecnología; la enorme brecha entre países desarrollados y subdesarrollados son algunos de los factores que incidirán en la evolución del arte.

La historia del arte del siglo XX nos muestra que el arte ha pasado por momentos de cuestionamiento, de transgresión, de caos, de rechazo sistemático de límites y pautas prefijadas, creando sin dudas, una nueva realidad artístico-creativa mucho más compleja, y profundamente más cargada de matices que la de los siglos anteriores.



Fig. 16 La reencarnación de Santa Orlan, 1990; Orlan (Francia 1942) – Su fama surge del hecho de utilizar su propio cuerpo como centro de experimentación. A partir del año 1990, comienza modificar su cuerpo por medio de cirugías plásticas, buscando asemejarse a pinturas y esculturas históricas muy famosas. Su objetivo era conseguir el ideal de belleza al que llegaron los grandes artistas que pintaban o esculpían mujeres (Botticelli, Leonardo, Bernini, Boucher, entre otros).

Esta situación tendrá sus efectos directos sobre el público hacia quien los artistas dirigen sus obras, pero también sobre la manera de mostrar y comercializar su producción. La nueva coyuntura permitirá que tanto para lograr acceder a las obras como para poder exhibirlas, las posibilidades sean innumerables. Desde los apoyos recibidos por instituciones públicas y privadas como los museos; la organización de muestras o bienales locales e internacionales; el crecimiento de las galerías establecidas y las virtuales en la web; el auge del arte “callejero”; las publicaciones de arte que difunden la obra de los artistas, todo ha contribuido a “democratizar” el acceso y la difusión del arte.

Sin embargo, algunos críticos e historiadores del arte, así como filósofos o simples observadores han planteado sus objeciones y sentimientos respecto del arte contemporáneo.

El filósofo alemán **Theodor W. Adorno** (1903 – 1969) sostiene a este respecto “*Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. En el arte todo se ha hecho posible.*”³ demostrando la compleja realidad del arte en un mundo globalizado y apuntando las dificultades que la misma emergen.

Por su parte el historiador del arte francés **Marc Fumaroli** (1932) va mucho más lejos, y cuestiona directamente al arte moderno, definiéndolo como “*...la gran falacia cultural de nuestro tiempo*”.⁴ Fumaroli reconoce que a pesar que históricamente ha existido un vínculo directo entre arte y dinero – mecenazgos de los Médici en la Florencia de los siglos XV y XVI, o la acción de la Iglesia católica durante varios siglos -, considera que el consumismo y el mercado han pervertido al arte contemporáneo.

Lo cierto es que el debate se instaló, y muchas voces se alzaron sus críticas hacia el arte contemporáneo. El historiador argentino **Jorge Lopez Anaya** sintetiza en su libro “*El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo*”⁵ algunas de estas voces que proponen diferentes formas de acercarse a las nuevas obras de arte

Nelson Goodman (EE.UU. 1906 – 1988) Filósofo.	Función denotativa del Arte	Afirma que es más importante analizar cuáles son las funciones del arte que buscar una definición del mismo. Sostiene que lo esencial es el mensaje pragmático del arte y cuáles son sus efectos.
George Dickie (EE.UU. 1926) Filósofo.	Teoría institucional del Arte	La obra de arte no sería más que un artefacto que se convierte en “arte” si recibe esta calificación por parte de una institución social denominada “ mundo del arte ”.
Arthur Danto (EE.UU. 1924) Filósofo y crítico de arte.	La noción de mundo del Arte	Sostiene que para que algo sea visto como una obra de arte, debe estar relacionado con la tradición artística y encontrarse situado en un contexto por una teoría

³ Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1971

⁴ Fumaroli, Marc, *Paris – New York – Paris*, Acantilado, Madrid, 2010

⁵ Lopez Anaya, Jorge - *El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo*, Emece Arte, Buenos Aires, 2007

que la configure como tal.

Lo real es que el arte contemporáneo sigue siendo fuente de polémicas. Desde los quiebres generados al sistema tradicional por parte de las primeras vanguardias encabezadas por Duchamp y sus “ready-mades”, hasta las controversiales obras del artista británico Damien Hirst, el siglo XX ha dado mucho material de debate a la historia del arte.



Fig. 17 Por el amor de Dios, 2007; Damien Hirst (Inglaterra, 1965) – La obra es un cráneo humano recubierto de platino con diamantes incrustados, y fue realizada por la famosa joyería londinense Bentley & Skinner. Hirst reconoce que su participación en las obras de arte, lo mismo pinturas que esculturas o instalaciones, es mínima: él tiene la idea y luego deja que sus más de 120 "obreros" la materialicen.

Sin embargo, no deberíamos olvidar que la historia del arte nos demuestra que siempre que se han producido cambios en la forma de generar arte, se entra en una nebulosa en donde no existen valores establecidos. Siempre las nuevas formas nacen de la angustia. Una de las primeras vanguardias artísticas fue el **fauvismo**. Uno de sus principales representantes fue **Henri Matisse**, quien se presentó en 1906 al Salón de los Independientes de París, que en ese momento era presidido por el artista neoimpresionista Paul Signac, con su obra **La alegría de vivir**. El tema era una especie de bacanal donde un grupo de personajes desnudos, se muestran recostados sobre el pasto al aire libre, bailando y tocando música, haciendo el amor o recogiendo flores. La obra fue rechazada en su momento tanto por Signac que intentó impedir su exhibición, como por el público concurrente a la misma. Lo significativo de esta anécdota, es que el propio Signac, reconocido artista de una corriente como el neoimpresionismo, que fue a contra corriente del arte realista y naturalista de mediados del siglo XIX, se comportara en ese momento como un espectador más de los que asistieron al Salón, sin reconocer las ideas aportadas por el artista a través de su obra.



Fig. 18 La alegría de vivir, 1905; Henri Matisse (Francia, 1869 – 1954); óleo sobre lienzo, Fundación Barnes, Merion, Pensylvania, EE.UU

Un año después en 1907, tras ver la obra de Picasso, *Las señoritas de Avignon*, hoy considerada una de las obras icónicas del ruptura del arte contemporáneo, fue el propio Matisse quien la calificaría de “*burla hacia el arte moderno*”. Estos incidentes no son la excepción, sino que muestran una regla general: siempre que aparece un arte que es verdaderamente novedoso y original habrá quienes lo denuncien, como en estos casos, los propios artistas.

Pero lo cierto es que cualquier persona que decida ir hoy a exposiciones de arte contemporáneo, en galerías o museos, es consciente de que el arte de hoy no es fácil. No sólo es difícil de entenderlo, sino que es incluso difícil de reconocerlo. Sea como fuere, ningún estilo de los últimos cien años ha conservado por mucho tiempo su inaceptabilidad original, lo que demostraría que el rechazo inicial de muchas obras modernas no fue más que un hecho vinculado al momento histórico en el que fueron producidas.

La “domesticación” del arte moderno es un fenómeno relativamente rápido. El tiempo que transcurre entre que un artista moderno presenta una producción audaz o escandalosa hasta que es aceptada como parte del “mundo del arte”, al decir de **Arthur Danto** (EE.UU 1924), es cada vez más corto – siete a diez años aproximadamente – debido algunas veces al tratamiento que parte de la crítica le dispensa, o al valor que sus obras adquieren en el mercado del arte.

Resulta indudable que ha existido una relación entre el arte y la publicidad a lo largo del siglo XX. Ambos lenguajes se han acercado mutuamente y han utilizado en muchos de sus obras, recursos de uno y de otra.

Sin embargo, las preguntas que surgen en el sentido de si, la publicidad puede ser considerada como arte, o si el arte puede tomarse como una forma de publicidad, debe ser respondida a partir de sus funciones.

La publicidad a diferencia del arte cumple con una función comercial, dar a conocer un producto y generar una necesidad del mismo en el consumidor. Mientras que la función del arte es básicamente estética. De todos modos, existieron movimientos artísticos que utilizaron recursos de tipo publicitario en sus obras, y ejemplos de publicidad que se valen de aspectos y estilos artísticos para cumplir su función.

Hacia finales del siglo XIX y principios del XX, el lenguaje publicitario partía de formas de expresión propias del arte como lo son el dibujo y la pintura. Incluso en oportunidades, algunos artistas se dedicaron a ambas funciones. El punto de arranque de la publicidad fue el cartel que tuvo una máxima difusión debido al desarrollo (Francia 1864 – 1901) o **Alphonse Mucha** (República Checa 1860 – 1939) son un claro

ejemplo de artistas que realizaron trabajos publicitarios. Quizás la máxima figura del cartelismo de este período haya sido el pintor francés **Jules Chéret** (1836 – 1932), cuyos carteles publicitarios son considerados hoy verdaderas obras de arte.



Fig. 19 Cartel publicitario de La troupe de Mlle. Eglantine, 1895-1896, Henri de Toulouse Lautrec, litografía - La línea cerrada de Toulouse separaba a los personajes del fondo, dándoles un carácter y una personalidad propios. Esta característica de Toulouse se aprecia con mayor facilidad en su cartelería, donde llega a crear personajes y figuras con una simple línea que se extiende por el vestido de varias mujeres.



Fig. 20 Cartel publicitario de la obra teatral Gismonda, protagonizada por la actriz Sarah Bernhardt, 1894; Alphonse Mucha, litografía. Su fama se extendió por Europa y Estados Unidos a través de sus diseños de carteles, pero también diseños joyas, vestuarios y escenografías teatrales, alfombras, siendo uno de los máximos representantes del Art Nouveau.



Fig. 21 Cartel publicitario del cabaret parisino Moulin Rouge, 1896 – 1897, Jean Chéret, litografía – Este artista francés logró gran trascendencia a través de sus carteles y afiches cargados de una vibrante fuerza expresiva, un marcado dinamismo en sus figuras, así como un uso rebozante del color.

La cartelería generó una función de alto nivel de impacto en las ciudades de principios del siglo XX. Los carteles publicitarios siguiendo los lineamientos del Modernismo, fueron una forma de intervención de la realidad cotidiana urbana, para captar la atención de los habitantes de ciudades que se desarrollaban a un ritmo acelerado en medio de un creciente consumismo que buscó en la publicidad una forma de imponer sus marcas. La generalización del uso del cartel, primero impreso, luego luminoso, permitía que el consumidor reconociera marcas de productos, los slogans y las imágenes que los identificaban.

Las primeras vanguardias históricas también tendrán elementos de vinculación con la publicidad. Sus representantes se plantearon entre otras metas, redefinir la forma de pintar que en el transmitir un mensaje narrativo o conceptual a través de sus obras. El cuadro ya no busca ser un reflejo de la realidad, sino que se conviene en un fin en sí mismo, el artista se preocupa ahora por las relaciones entre formas, colores y texturas. Y aquí es donde encontramos en vínculo entre la publicidad y las obras de arte de las vanguardias.

Corrientes de vanguardia como el futurismo, el dadaísmo, el cubismo, el expresionismo o el constructivismo utilizaron elementos de la publicidad en sus obras, así como la escuela arte y arquitectura de la Bauhaus incluyó en sus cursos el diseño de cartelería.



CARTEL DADISTA : Fig. 22 El dadaísmo surge como reacción a la situación política y la guerra de 1914, donde no solo lo literario y artístico acaparan el movimiento dadá, sino que existe un gran interés desde el punto de vista tipográfico. Se le da otro significado al texto, al aplicarlo de manera irreverente y sin sentido, es decir, aplicando la esencia del sentir dadá. Las nuevas técnicas dadaísta fueron la superposición de imágenes, la desproporción de los tamaños de las letras utilizados, y la combinación de diferentes familias tipográficas. De esta manera buscaban acercar lo artístico a la realidad social como una crítica a la situación política de la guerra.



CARTEL JOHN HEARTFIELD Fig. 23 Adolf el superhombre: traga oro y habla estupideces, John Heartfield, (Alemania 1891 – 1968), fotomontaje. Heartfield estaba interesado en el uso de la prensa como plataforma para el fotomontaje satírico, con el propósito de informar y movilizar políticamente a los lectores de la revista antinazi AIZ durante un período de crisis. Así creó una técnica híbrida combinando su trabajo como artista dadaísta, con la caricatura expresionista y el cartel publicitario, a través del fotomontaje de prensa.



CARTEL IER MUNDIAL FUTBOL Fig. 24 Cartel conmemorativo del primer campeonato mundial de fútbol, Guillermo Laborde, 1930 – El dibujo y la tipografía utilizadas son un claro ejemplo del estilo Art Decó de gran arraigo en la época. El cartel posee una gran fuerza expresiva dada por una estilizada imagen del arquero, y el número 1, el que indica el hecho de ser el primer mundial. El texto es el imprescindible para su comprensión y correcta visualización.

Estos ejemplos son solo una pequeña muestra de la importancia que la publicidad fue teniendo a lo largo del siglo XX, y de como muchos grandes artistas realizaron obras de carácter publicitario que culminaron siendo verdaderas obras de arte. Entre ellos se pueden destacar los carteles contra la guerra civil española realizados por el artista catalán Joan Miró (1893 – 1983) o a partir de los años sesenta, el uso que de la publicidad hicieron representantes del arte Pop norteamericano como Andy Warhol (1928 – 1987) con sus ya míticas Latas de Sopa Campbell o sus Cajas de Brillo.



ANDY WARHOL Y CAJAS BRILLO Fig. 25 Warhol no utiliza en su exposición en 1964, cajas originales de Brillo, sino las construye de madera a igual tamaño, y por medio de la técnica del serigrafiado las reproduce utilizando los colores originales. Su idea central era la mostrar piezas de arte tomadas de la realidad cotidiana propia de una sociedad consumista como la norteamericana.

El arte aplicado a la publicidad sale sus espacios tradicionales como museos, salas de exposiciones, galerías, etc. y se integra a la vida cotidiana, como cuando en otras épocas, como en el Románico, el Gótico o el Barroco, donde el arte también funcionaba como una fuerte vía de comunicación social.

Arte y belleza: la evolución de la experiencia estética

Hemos visto como en el año 1874, un grupo de pintores franceses fueron rechazados del Salón Oficial de Arte de París. De las obras en ese momento presentadas, la que produjo la mayor repercusión fue la **Claude Monet (1840-1926) Impresión de sol naciente**, nombre que el artista dio a su pintura ante el requerimiento del Salón. Uno de los críticos calificadores, **Louis Leroy** se escandalizó de tal manera con la obra que publicó en una revista de crítica, una conversación imaginaria que él habría tenido con un espectador en la que ambos se burlan de Monet, planteando que éste quiso hacer pasar “un simple boceto” por una pintura terminada. Leroy no se explicaba cómo una simple “*impresión*” – entendida como sinónimo de boceto – realizada rápidamente, y que rompía con los cánones de la pintura tradicional de composición, cuidadoso dibujo de las formas, contenido narrativo, podía presentarse en el Salón Oficial. Dice Leroy: “*Me decía a mí mismo que debía haber una impresión en el cuadro, puesto que yo estaba impresionado. Un papel tapiz inconcluso está más acabado que esa marina. Sólo le pido que tenga la amabilidad de indicarme qué representan todos esos lengüetazos negros en la parte baja del cuadro..., esas manchas se obtuvieron usando el mismo método que se usa para imitar el mármol: una pincelada aquí, otra allá, sin orden ni cuidado. ¡Es inusitado, terrible! Estoy seguro que me va a dar un ataque*”.⁶



Fig. 26 Impresión de sol naciente, 1872 – 1873; Claude Monet; óleo sobre lienzo; Museo Marmotan-Monet, Paris.

Esta anécdota no hace más que confirmar un cambio de paradigma, que ya se venía mostrando desde el siglo anterior, respecto a la manera visualizar y representar al arte, así como del concepto de belleza. Algo similar sucede con la estética.

Empecemos por definir algunos términos para mejor comprender estos cambios:

etimológicamente, la palabra **estética** deriva del griego *aistêtiké* (de *aisthesis* = sensación, sensibilidad), de lo que inferimos que la estética cubriría un vasto campo de la representación sensible.

En su libro **Crítica del juicio**, el filósofo **Immanuel Kant** (Prusia, hoy Alemania 1724 – 1804) afirma que: “*La estética es la ciencia que estudia e investiga el origen sistemático del sentimiento puro y su manifestación, que es el arte*”. De esta cita, surge la idea que la estética sería la ciencia o disciplina que dentro de la filosofía tiene como objeto primordial la reflexión sobre los problemas del arte.

⁶¹ Rewald, John - *Historia del impresionismo*, Ediciones MOMA, Nueva York, 1961

Pero la historia del arte, en particular, la de los últimos tres siglos, nos demuestra que el estudio de algunas experiencias estéticas superan ampliamente un análisis desde lo meramente sensible obligando a examinarlas desde lo conceptual. Así habría que redefinir el concepto y ver a la estética con una disciplina que estudia dichas experiencias no necesariamente desde lo sensible como surge de su etimología.

Otro filósofo alemán **Georg W. Hegel** (1770 – 1831) propone que el término **estética** podría haber sido sustituido por el de **callística** (del griego *kallos* = belleza) para el estudio del arte, sin embargo, su propuesta también resultaría hoy incompleta ya que propone el análisis de lo bello en el arte, y no lo bello en general.

Pero si bien es cierto que históricamente el arte y la belleza han sido el objeto de análisis de la estética, es indudable que hoy es el arte, y no la belleza, el que delimita el campo de estudio de la Estética. La belleza ha ido perdiendo el rol protagónico que tuvo en otros momentos.

La belleza y el arte son elementos relativos, o subjetivos, ya que no podemos establecer criterios plenamente objetivos sobre cuestiones estéticas.

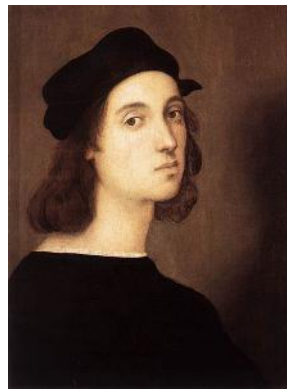


Fig. 27 Autoretrato, 1506; Rafael Sanzio (Urbino, 1483 – 1520), óleo sobre tabla, Galería de los Oficios, Florencia.



Fig. Autoretrato, 1971; Francis Bacon (Londres, 1909 – 1992), óleo sobre lienzo, Centro George Pompidou, París.

La estética como disciplina autónoma es la consecuencia teórica del avance de un arte autónomo, desligado tanto de la utilidad como de la función educativa o religiosa. Es así, que a partir del Quattrocento italiano (siglo XV), surgirá un nuevo paradigma

7 Hegel, Gerog W. – *Lecciones de estética*, Akal, Madrid, 1989

respecto de los artesanos que se dedicaban al arte, surge el **artista humanista**. Éste abandonará las reglas y los mandatos que desde la Antigüedad marcaban el vínculo entre artesano y obra de arte, por el cual su función era realizar aquello que desde el poder político o religioso se le encomendaba. Finalizando el período medieval, el arte le abre el paso a la elección subjetiva, por parte del artista, respecto a la elección de temas y a la forma de representarlos.

Existe consenso en que el nacimiento de la estética, como disciplina dentro de la filosofía, se habría concretado en el siglo XVIII durante la **Ilustración**, convirtiéndose en un acontecimiento mayor en la historia del pensamiento occidental. Este hecho será consecuencia del lugar de privilegio que recibirá el **hombre ilustrado**. Definitivamente obtiene su estatus de sujeto autónomo, que se reconoce a sí mismo como parte del devenir, y que se opone radicalmente a la idea de ser un ente creado por Dios.

Los artistas defenderán su libertad creadora apartándose definitivamente de los cánones clásicos impuestos desde la antigüedad. La estética pasa a ser componente de la utopía de la Ilustración, que guiada por la razón, permitirá al hombre alcanzar la completa felicidad. A ella se le encomendará **la educación del gusto y la armonización de las fuerzas de la naturaleza y del instinto, con las leyes de la razón.**

Principales cambios producidos respecto al arte que influyeron en la estética⁸

	Edad Media (S. IX a XIV)	Renacimiento (S. XV y XVI)	Ilustración (S. XVIII)
Fundamento de producción de arte	Autoridad religiosa	Experimentación	Autonomía
Artista	Artesano	Genio	Libre
Comitente	Iglesia	Príncipe, Papado, Burguesía	Burguesía
Finalidad	Enseñanza	Homenaje, recuerdo	Felicidad

Sin embargo, fue esta misma estética liberadora de la Ilustración la que le impidió a la élite cultural francesa reconocer los valores estéticos del impresionismo, como ya analizamos. Como a su vez, el posterior **paradigma estético vanguardista** de principios del siglo XX, acostumbró al público de arte a despreciar la pintura figurativa de los siglos anteriores y dio inicio de alguna manera, a toda una serie de prohibiciones, rechazos y tabúes que atravesarán la historia del arte contemporáneo.

¿Belleza de la provocación o belleza del consumo?

“Imaginemos un historiador del arte del futuro o un explorador llegado del espacio que se planteen ambos la siguiente pregunta: ¿cuál es la idea de belleza dominante en el siglo XX?(...) Puede suceder que los intérpretes del futuro, mirando también “desde lejos”, consideren que hay algo realmente característico del siglo XX, y que den la razón a Marinetti, diciendo que la Victoria de Samotracia de este siglo recién concluido era un hermoso coche de carreras, olvidando tal vez a Picasso o a Mondrian. Nosotros no podemos mirar desde tan lejos, pero podemos contentarnos con destacar que la primera mitad del siglo XX, y a lo sumo los años sesenta de ese

⁸ Estructurado a partir de Olivares, Elena, *La estética: la cuestión del arte* – Emecé, Buenos Aires, 2007

siglo (luego será más difícil), es el escándalo de una lucha dramática entre la belleza de la provocación y la belleza del consumo.”

Historia de la Belleza – Umberto Eco – Lumen, Barcelona, 2004



Fig. 29 Victoria de Samotracia, (220 – 190 a C; Autor anónimo, mármol; Museo del Louvre – Paris.



Fig. 30 Formas únicas de continuidad en el espacio, 1913; Umberto Boccioni (Italia 1882 – 1916) original en yeso, varias copias en bronce; MOMA, Nueva York

Las vanguardias artísticas del siglo XX generaron un fuerte cuestionamiento a los conceptos de belleza y estética, en particular a su carácter homogéneo y reconocible, llegando incluso a dejar de aspirar a ellas. Las marginaron y las ridiculizaron, a pesar que lo largo de la historia del arte, en particular en el caso de la belleza, pocos conceptos aparecen tan unidos a la idea convencional del arte. Sin embargo, el arte contemporáneo se ha encargado de prescindir de ambas. Ya vimos los efectos generados por los *ready made* de Duchamp y su golpe de gracia a la belleza, uno de los componentes clásicos del arte.

Es así que durante el siglo XX, la relación de la belleza con las formas sensibles se desconecta de los modelos ideológicos impuestos anteriormente, extendiéndose un descrédito del uso de la belleza en la producción de obras de arte, y un rechazo al uso del concepto en la estética y como parámetro para medir al arte.

El arte contemporáneo se rebela contra todo lo que implique normas preestablecidas, rompe con las tradiciones clásicas del arte, se propone como misión la de ser siempre innovador, y esto lo obliga a estar permanentemente reinventándose para no perder su

originalidad y por lo tanto, dejar de tener validez. Moverse siempre hacia delante, dejando atrás lo que ya se ha hecho antes.

“De vez en cuando tiene que surgir un artista que mande al diablo nuestra ideas sobre el arte, para que haya de nuevo pintura.”

Willem de Kooning (Holanda 1904 – 1997)

A partir de la segunda mitad del siglo XX comenzarán a desarrollarse diferentes teorías filosóficas y sociológicas que harán diferentes intentos de acercamiento e interpretación del arte contemporáneo y su enorme diversificación. Por lo tanto, el arte contemporáneo más que darnos respuestas nos abruma a preguntas:

¿Cuándo estamos ante una verdadera obra de arte contemporáneo? ¿Cómo la reconocemos? ¿Quién puede establecer el valor artístico de esa obra? ¿El público, la crítica, el mercado? ¿Puede el público no especializado comprenderla? ¿Se ha convertido en un elemento de consumo? ¿Qué objetivos busca el artista contemporáneo? ¿Qué preguntas se hace el arte contemporáneo? ¿Cuándo algo que existe en el mundo de los objetos y es considerado como “no artístico” se transforma en algo “artístico”? ¿Por qué razones? ¿Busca el arte contemporáneo gustar? En definitiva, ¿existe un arte contemporáneo?

Si intentáramos buscar una definición de arte contemporáneo a partir de respuestas a todas estas preguntas, igualmente no lo conseguiríamos. Probablemente porque la variedad de las mismas nos generarían nuevas preguntas. Y es quizás en este aspecto donde encontraríamos la verdadera esencia de este arte.

Foto 031 Pie: Fig. 31 Retro 0, 2010, Federico Arnaud (Salto, 1970) Video, Exhibido en EAC (Espacio de Arte Contemporáneo) Montevideo, 2011.

La obra se enmarca en una investigación que vincula de diferentes formas la destrucción como un recurso plástico y muestra de qué manera un gesto asociado al aniquilamiento produce o libera la forma, la imagen. La obra funciona a dos niveles: el estético y el simbólico. En el primer nivel la acción de destruir es una herramienta puramente formal. En el segundo nivel es una manera de exorcizar esa imagen, de descargar sobre ella el dolor y la frustración sin lograr aniquilarla sino desconstruirla.

El video muestra al autor destruyendo una imagen de su padre proyectada sobre una pared de yeso. Su padre había muerto en 1975, bajo circunstancias no aclaradas. La muerte de un ser querido (en este caso del padre que fallece al tener cinco años el autor de la obra), el recuerdo de ese hecho, el deseo de olvidar o mejor dicho de aprender a vivir con un recuerdo doloroso, el sufrimiento que causa el no haber sido aclarados los motivos de su muerte, hace creer al hombre que en otras circunstancias los hechos podrían haber sido diferentes.

ACTIVIDADES:

- 1) A partir de la siguiente afirmación de Arthur Danto, y de los elementos expuestos en este capítulo, forme un equipo con varios compañeros, y planteen un debate analítico - comparativo de las obras marcadas como Fig. 5 y Fig. 13, procurando apoyar o desestimar lo expuesto por Danto respecto al arte contemporáneo.

"Hasta hace poco, los críticos trataban con obras de arte fácilmente aceptadas como tales, expuestas en museos y de cuyo valor nadie dudaba. Pero desde mediados de los 60 proliferan las obras que tienen el aspecto de una cosa cualquiera. Desde entonces, ya no es posible distinguir entre qué es y qué no es arte utilizando sólo criterios visuales".

Arthur Danto

- 2) Responder a las siguientes preguntas luego de mirar cuidadosamente las siguiente imágenes:
 - ¿Qué ve en las imágenes?
 - ¿En qué le hace pensar?
 - ¿Qué sensaciones le generan?
 - ¿Cómo se las podría analizar desde una perspectiva estética?

Foto 032 Pie: Fig. 32 Santa Virgen María, 1996, CHRIS OFILI (Inglaterra 1968), collage de papel, pintura al óleo, purpurina, resina de poliéster, pins de mapa, excremento de elefante.

Foto 033 Pie: Fig. 33 Life Style N° 35, 1963, TOM WESSELMAN (EE.UU. 1931 – 2004), acrílico, collage, fotograbado y metal sobre cartón.

- 3) Realice una visita al Museo Blanes, Av. Millán 4015, en Montevideo, recorra sus instalaciones y seleccione, observe y analice alguna de las obras de pintura del siglo XIX que allí se exponen. Luego visite el EAC (Espacio de Arte Contemporáneo) ubicado en la antigua cárcel de Miguelete, Arenal Grande 1930, también en Montevideo y proceda de la misma forma seleccionando, observando y analizando una de las obras allí expuestas.

Por último, realice un trabajo escrito de reflexión sobre las posibles semejanzas o diferencias que pudieran existir entre una y otra obra, tomando en cuenta lo visto en el capítulo 1.

4) PARADOJAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Artículo publicado en el diario El País de Madrid por el escritor español Antonio Muñoz Molina el 24 de febrero de 2008,

1.- "La primera es que en arte la ruptura es la norma. Paradoja que plantea sus problemas, porque, para rebelarte contra algo, tienes que hacerlo contra un poder, que en este caso se ha disipado".

2.- "La segunda paradoja es que en vez de que la explicación nazca a partir de la obra, en muchos casos es la obra la que nace de la explicación. E incluso la explicación llega a cobrar más importancia que la obra, y en muchas ocasiones hasta llega a sustituirla".

3.- "En tercer lugar, dado que la obra no habla por sí misma, sino que depende de la explicación, es muy importante quién da la explicación. Y aquí se produce también otra inversión, porque muchas veces la estrella no es el artista sino el explicador: el comisario, lo que llaman el curador".

4.- "El último punto que resume todo es que la vanguardia se ha convertido en el arte oficial. Ahora se puede apostar por lo nuevo, apostar por la ruptura, apostar por la novedad. Pero si la novedad es la norma, ¿cómo puede haber novedad?".

Muñoz Molina resume bien el estado en el que se encuentra el arte en las sociedades posmodernas. Esto se ve claramente en la segunda paradoja. La explicación es más importante que la obra misma. Esto está claro en el arte conceptual. Veamos un ejemplo:

FOTO 034 Fig. 34 ¿Esto qué es? ¿Un enchufe? No, parece ser que es arte conceptual. Se llama "Circuito Cerrado" de Wilfredo Prieto. Vale "sólo" 15.000 euros según la responsable de la galería barcelonesa Nogueras-Blanchard :

"No es un engaño. Me he pasado la feria explicando por qué es una obra de arte". Lo importante no es el objeto, sino la idea que hay detrás: es un cable que se enchufa a sí mismo, lo que anula el concepto". Lo que se adquiere con esos 15.000 euros es el derecho a reproducir ese gesto y a llamarlo un Wilfredo Prieto". Según parece " Wilfredo Prieto se une al arte conceptual o arte como idea desde el nuevo prisma que le brinda la desfachatez como pronunciamiento estético. El conceptualismo ortodoxo -allá en los sesenta-, enfatizó la idea y el proceso sobre el objeto. Wilfredo es un artista contemporáneo y como tal se suma a la

tendencia ahora posconceptual que escapa a la especulación intelectual sobre la palabra, para gozar el arte como actitud".

En mi opinión, ¿Qué idea aporta este sujeto? Esto es la prueba palpable del todo vale de cierta posmodernidad barata. Habrá quien diga que lo mismo hacía Duchamp con sus ready mades (ya hechos). Sin embargo, Duchamp pretendía provocar a lo establecido. Minar ciertos convencionalismos sociales. Hoy lo establecido subvenciona provocaciones que no provocan, porque como efecto de las vanguardias ya nada nos inmuta. Así, ante este vacío propio del postcapitalismo, sólo queda seguir viviendo en un pasado supuestamente provocador, que en realidad camufla la falta de ideas.

Foto 035 Pie: Fig. 35 Esta obra fue un encargo del MOMA (Museum of Modern Art) de Nueva York para las bolsas de la tienda del museo. Para publicitar el museo se buscó a la artista cuya obra reflexiona sobre las consignas mediáticas, la publicidad y las limitaciones que éstas imponen a las formas de representación. En este caso el consumo viene definido como la identidad moderna, parodiando la idea de Desacartes de "cogito ergo sum", en donde se identificaban conciencia y pensamiento. Porque es éste un encargo artístico que se aborda como un objeto publicitario la artista reflexiona sobre el valor del arte, que también es mercancía de consumo.

Reúnase con un grupo de compañeros y realice un debate tomando como base, las siguientes preguntas:

- ¿Qué conclusiones puedes sacar, tras el análisis de este artículo, respecto a que puede ser considerado arte?
- ¿Cuál es valor real del arte?
- ¿Qué elementos debemos tomar en cuenta en el momento de analizar una obra de arte?
- ¿Es la obra de arte “una mercancía de consumo?”

PROCEDENCIA DE LAS FIGURAS

1. Dominio público. Wikimedia Commons
2. Dominio público. Wikimedia Commons
3. Dominio público. Wikimedia Commons
4. Tomada de www.gabito grupos.com
5. Tomada de www.artsunlight.com
6. Dominio público. Wikimedia Commons
7. Tomada de www.vox.com.mx
8. Dominio público. Wikimedia Commons
9. Dominio público. Wikimedia Commons
10. Fotografía de los autores
11. Dominio público. Wikimedia Commons
12. Dominio público. Wikimedia Commons
13. Fotografía de los autores
14. Tomada de www.laciudadde lapintura.com
15. Tomada de www.elpais.com
16. Tomada de www.elbaulde josette.com
17. Tomada de www.aticog lactico.blogspot.com
18. Dominio público. Wikimedia Commons
19. Dominio público. Wikimedia Commons
20. Dominio público. Wikimedia Commons
21. Dominio público. Wikimedia Commons
22. Tomado de www.laciudadde lapintura.com

23. Dominio público. Wikimedia Commons
24. Dominio público. Wikimedia Commons
25. Dominio público. Wikimedia Commons
26. Dominio público. Wikimedia Commons
27. Dominio público. Wikimedia Commons
28. Dominio público. Wikimedia Commons
29. Dominio público. Wikimedia Commons
30. Dominio público. Wikimedia Commons
31. Tomada de www.eac-gub.uy
32. Tomada de www.eluniversal.com.mx
33. Tomada de www.huffingtonpost.com
34. Tomada de www.elpais.com
35. Tomada de www.tate.org.uk