

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras**

**Programa de Maestría en Estudios de la Cultura**

**Mención Comunicación**

**El artista como productor de medios**

**S. Ulises Unda Lara**

**Quito, 2005**

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o de parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

.....

S. Ulises Unda Lara

**Universidad Andina Simón Bolívar  
Sede Ecuador**

**Área de Letras**

**Programa de Maestría en Estudios de la Cultura**

**Mención Comunicación**

**El artista como productor de medios**

**S. Ulises Unda Lara**

**Tutor: Dr. Hernán Reyes**

**Quito, 2005**

## **Resumen**

En este trabajo se afirma que el tratamiento crítico del problema contemporáneo de la recepción social del arte encuentra su puntal fundamental en la superación de la estética tradicional por parte de la vanguardia histórica radical. Así, se examina cómo a través del desmontaje del orden disciplinario del arte moderno por parte de la práctica crítica de vanguardia, emerge el lugar de un espectador (ya no definido en términos de identidad trascendental, sino constituido por diferencias sociales y culturales), cuya activa participación interpretativa resulta crucial en la renovación de una cuestionamiento inmanente de los dispositivos de proyección social del arte.

## **ÍNDICE**

<b><u>Introducción</u></b>	<b>6</b>
<b><u>Capítulo 1: El orden disciplinar del modernismo</u></b>	
1.1 Los fundamentos ‘logo-céntricos’ del conocimiento modernista	<b>11</b>
1.2 La ilusoria autonomía del arte modernista	<b>16</b>
<b><u>Capítulo 2: La estética benjaminiana de los medios</u></b>	
2.1 El fenómeno contemporáneo de ‘estetización’ de la producción cultural	<b>21</b>
2.2 La teoría de la des/auratización de la obra de arte	<b>24</b>
2.3 El autor como productor (de medios)	<b>28</b>
<b><u>Capítulo 3: El legado de la vanguardia radical y la recepción social del arte</u></b>	
3.1 El <i>ready-made</i> duchampniano	<b>33</b>
3.2 El desarrollo contemporáneo de la vertiente de “crítica institucional”	<b>39</b>
<b><u>Conclusiones</u></b>	<b>49</b>

## **Introducción**

La preocupación por el problema que se abordará en esta tesis emerge como parte del desarrollo de mi propia práctica artística. Me ha interesado en mi práctica artística reciente la exploración de posibilidades de inserción social del arte mediante el empleo de nuevos formatos y soportes, los cuales son posibilitados por la utilización de medios digitales. Esta exploración, al tiempo que me ha permitido constatar las potencialidades que presentan los nuevos medios para la diversificación y ampliación de los circuitos de consumo de lo artístico, me ha planteado la necesidad de asumir un tratamiento crítico del problema de la recepción social del arte.

Esta necesidad de abordar el problema de la recepción social del arte desde la producción artística, se explica en la marcada condición reflexiva que caracteriza a la transformación contemporánea de lo artístico. La cada vez mayor exigencia de la práctica artística contemporánea de acompañarse de un sustentado ejercicio teórico, da cuenta de la re-localización que experimenta el arte en relación con otras prácticas y saberes, como resultado de la progresiva secularización del conocimiento artístico.

A través de su marcada condición reflexiva,<sup>1</sup> la práctica artística contemporánea ha escapado a los encargos desmesurados que la modernidad habría depositado en el territorio del arte.<sup>2</sup> Esto ha permitido la apertura hacia formas de reconsideración crítica del conocimiento que se ha generado en este campo, en este sentido, afirmando el valor cognitivo del arte en las sociedades contemporáneas.

En este trabajo se persigue localizar el lugar que la reflexión acerca del problema de la recepción social del arte ha tenido en el desarrollo contemporáneo de una “práctica crítica del arte”. Esto implica, como se expondrá en este trabajo, aproximarse a los planteamientos mediante los cuales la tradición de vanguardia persigue rehabilitar los nexos entre la esfera del arte y el campo social y cultural.

El problema de la recepción social del arte es inherente al desarrollo del arte moderno. La marcada separación del arte con respecto a la sociedad que se registra en el último tercio del siglo XIX, -la cual podría apreciarse como resultado del proceso de diferenciación entre los dominios cultural y religioso que empieza a manifestarse tempranamente en el Renacimiento- anuncia el lugar central que en adelante ocupará el pensamiento sobre este problema en la redefinición del propio ejercicio de la producción artística.

La radical pérdida de identidad social del arte y del artista que se experimenta en aquellas décadas (finales del siglo XIX), la misma que irá acompañada del

---

<sup>1</sup> Con esto se alude a la posibilidad de auto-comprensión de la práctica artística respecto a otras prácticas sociales.

<sup>2</sup> Es decir a la idealización del arte como el terreno en el que se devela las verdades profundas de la existencia humana.

“quebrantamiento de la perspectiva central”,<sup>3</sup> requerirá de una nueva justificación para la existencia del arte en una sociedad que empieza a mostrar signos de intenso desencanto frente al mito del progreso y la razón. Se podría sugerir que esta nueva justificación la encuentra en los planteamientos de las vanguardias artísticas europeas de principios del siglo XX, de alcanzar una reconciliación entre arte y vida.

La importancia que este planteamiento vanguardista ha tenido en la configuración de un horizonte ‘utópico’<sup>4</sup> en función del cual se bifurcan los senderos del arte del siglo XX, hace necesario que la valoración de la herencia vanguardista no se limite a la reiterada interpretación de su fracaso. Es evidente que este planteamiento vanguardista ha contribuido a superar la naturalización de convenciones que han limitando las posibilidades críticas y cognitivas del arte; en este sentido, ha procurado una ‘intelección’ mucho más profunda de la función social del arte.

Como se sostiene en este trabajo, este planteamiento vanguardista al perseguir la reinscripción del arte en las coordenadas de lo social y lo cultural, propone la superación del orden de ‘la estética ilustrada’ y de su definición del arte como dominio autónomo de la belleza, ubicando de esta forma el problema de la recepción social del arte como eje del desarrollo reflexivo de la práctica artística.

Sustentándome en el pensamiento de dos teóricos que de manera sustancial han contribuido a la redefinición contemporánea de la genealogía de vanguardia, (el español

---

<sup>3</sup> Como señala Gadamer, uno de los presupuesto fundamental por los que las artes plásticas de los siglos anteriores se comprendían a sí mismas (1998, 37).

<sup>4</sup> En el sentido que da Hal Foster a la dimensión utópica de la vanguardia: “no propone tanto lo que puede ser cuanto lo que no puede ser: de nuevo como crítica de lo que es.” (2001: 17)

José Luis Brea y el norteamericano Hal Foster), en este trabajo se persigue dar cuenta de cómo, contemporáneamente, el tratamiento crítico del problema de la recepción social del arte encuentra en el legado de las vanguardias históricas radicales su puntal fundamental.

Para esto estableceremos inicialmente, en el capítulo 1, una aproximación a lo que se caracteriza en este trabajo como ‘orden disciplinario del modernismo’, ya que es frente a este orden, derivado de la concepción ilustrada de lo estético como dominio autónomo de la belleza, que las vanguardias radicales levantan sus procedimientos críticos. Como se expone en el capítulo 1, bajo la configuración disciplinar del modernismo, el conocimiento artístico se organiza en función de una lógica esencial de los medios<sup>5</sup>, cuya base de reflexión se localiza en el pensamiento metafísico occidental.

En el capítulo 2, nos interesa dar cuenta de la reflexión que Walter Benjamin despliega en torno al problema de la recepción social del arte, en la década de los 30’s del siglo XX. Esta reflexión, como se persigue exponer, es fundamental en la configuración de una práctica crítica del arte, la cual resulta crucial en un contexto actual en el que la significación social del arte se encuentra determinada por un proceso de *estetización* de la producción cultural.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> De los medios históricos del arte: pintura, escultura y dibujo.

<sup>6</sup> La teoría benjaminiana de la desuratización de la obra de arte, al rastrear las transformaciones que experimenta lo artístico en las sociedades de la reproductibilidad técnica, adelanta los fundamentos de una práctica crítica del arte que se define en el marco de la expansión e intensificación del proceso de modernización.

Finalmente, en el capítulo 3, examinaremos cómo uno de los procedimientos vanguardistas, el emprendido por Marcel Duchamp y conocido como *ready-made*, es central en el despliegue contemporáneo de la práctica artística definida como ‘Crítica Institucional’, la cual se ocupa fundamentalmente de un examen de los dispositivos institucionales que modulan las formas de recepción social del arte. Se concluye en este capítulo que la dimensión contextual que encierra el procedimiento del *ready-made*, activa formas críticas de apropiación y recepción del arte, dotando a la producción artística de un contexto valorativo más allá de los parámetros y convenciones de la lógica mono-cultural de la modernidad.

De acuerdo con José Luis Brea, la participación actual por parte de los artistas en la construcción de un conocimiento artístico, y que derivaría de la reelaboración crítica de la heredad de vanguardia, señalaría una vía de preservación del valor cognitivo y crítico del arte frente al riesgo de un devenir puramente instrumental del conocimiento artístico; pues, “el tránsito de los rasgos distintivos de la experiencia estética al mundo de la vida” que señala el fenómeno de *estetización* de la producción cultural, nos dice Brea, se realiza bajo una exhaustiva institucionalización de lo artístico.

La preservación de la profunda capacidad transformativa de la experiencia estética del ‘esteticismo blando’ del mercado, mediante la reelaboración crítica de la heredad de vanguardia, aseguraría el cumplimiento y renovación de una real función social del arte; pues, las propuestas de rehabilitación del nexo del arte con prácticas culturales y sociales en que se empeña la tradición crítica de vanguardia, plantean la apertura hacia la transformación de los mecanismos de valoración social del arte y, por consiguiente, la potenciación de formas activas de apropiación y recepción del arte.

## **Capítulo 1: El orden disciplinario del modernismo**

### **1.1 Los fundamentos ‘logo-céntricos’ del conocimiento modernista**

Formalmente se define como modernismo<sup>7</sup> al periodo de aproximadamente 100 años que se inicia en la década de 1860 -con el aparecimiento de la tendencias impresionistas en Europa- y que concluye a finales de la década de 1960 con la irrupción de diversas prácticas artísticas, las cuales se despliegan en el territorio definido como conceptualismo o arte conceptual.

El modernismo, de acuerdo con el filósofo Arthur Danto (1999: 30), representa una ruptura con una agenda mimética que desde el Renacimiento domina la actividad artística hasta el último tercio del siglo XIX. Con el modernismo, nos dice Danto, los pintores ya no se ocupan de representar la realidad tal como se les presentaría a su mirada; se ocupan de los medios que hacen posible la representación como el plano, el color, la forma. En suma, para el artista modernista el arte se convierte en su tema.

Tomando distancia de esta narrativa intrínseca del arte moderno que presenta Danto,<sup>8</sup> en este capítulo nos interesa aproximarnos al orden de producción modernista que emerge en las últimas décadas del siglo XIX, desde sus fundamentos disciplinares, los cuales se modelan firmemente con el ordenamiento de las esferas del saber que toma lugar en el siglo XVIII con los filósofos de la Ilustración.

---

<sup>7</sup> En este trabajo se asume bajo el término de modernismo a aquella vertiente principal del arte moderno que se caracteriza por definir sus prácticas bajo el paradigma racionalista de la modernidad: su aplicación en una investigación rigurosa morfológica y enaltecimiento de un progreso técnico y científico.

<sup>8</sup> según la cual la ruptura modernista implicaría el asenso a un nuevo nivel de conciencia similar al que con el giro interior Cartesiano se expresa en el campo de la filosofía. El ¿por qué pienso como pienso?, es decir el traer las estructuras del pensamiento a la conciencia, de acuerdo con Danto, es correspondiente con la pregunta de ¿qué es la pintura?

Bajo esta perspectiva ‘disciplinar’, las formas anti-referenciales del modernismo no se apreciarían exclusivamente como resultado de la investigación autónoma e ‘intuitiva’ sobre el propio arte que emprenden los artistas, sino también como parte de un progresivo proceso de aprehensión del mundo a partir de redes técnicas. Desde esta perspectiva, el alejamiento de las formas estéticas con respecto a lo real que manifiesta el modernismo, podría apreciarse en correspondencia con la marcada separación entre el dominio teórico y el mundo real, sustancial a la expansión e intensificación de la modernización (Lash, 2001: 218).

Ha sido señalada la importancia que cumple la secularización renacentista de la imagen en la configuración de un conocimiento técnico del mundo. La representación clásica, la cual se fundamenta en el uso de la perspectiva central que el desarrollo de la geometría descriptiva posibilita, ha sido señalada por Foucault como el fundamento de los órdenes posibles del conocimiento durante el siglo XVII. De acuerdo con Scoth Lash, la separación que se registra en el renacimiento entre realismo cultural y religioso se sitúa en la base de un proceso de diferenciación cultural que caracteriza a la modernidad.<sup>9</sup>

García Canclini anota que Habermas, en su defensa de la vigencia del carácter emancipador del proyecto moderno, “retoma la afirmación de Max Weber de que lo moderno se constituye al independizarse la cultural de la razón sustantiva consagrada por la religión y la metafísica, y constituirse en tres esferas autónomas.” La ciencia, la moralidad y el arte, continúa García Canclini, “se organizan en un régimen estructurado

---

<sup>9</sup> cuya culminación sería propia del siglo XIX y XX (2001: 18).

por sus cuestiones específicas –el conocimiento, la justicia, el gusto- y regido por instancias propias de valoración, o sea, la verdad, la rectitud normativa, la autenticidad y la belleza” (García Canclini, 1989: 33).

En el siglo XVIII y con los filósofos de la ilustración, este proceso de diferenciación que empieza a generarse en la modernidad temprana, se radicalizará al establecerse una rígida demarcación disciplinar al interior de las actividades cognoscitivas que constituyen el secularizado dominio cultural. La rígida demarcación disciplinaria que subyace en la organización moderna del saber, respondería a la aspiración de los filósofos de la ilustración de que la acumulación de cultura especializada mediante el desarrollo de “una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales y un arte autónomo de acuerdo con su lógica interna, podría utilizarse para el enriquecimiento y organización racional de la vida social cotidiana” (Habermas, 1998: 28).

Bajo esta aspiración ilustrada, el territorio del arte será concebido, por excelencia, como aquél del reconocimiento entre humanos mediante la adecuación de una subjetividad compartida en torno a los objetos bellos.<sup>10</sup> Aunque con los filósofos de la ilustración la experiencia estética se localiza enteramente en el dominio de lo subjetivo, la misma al caracterizarse por el placer desinteresado del espectador ante la obra,<sup>11</sup> se ordenará en función de una voz universal. Así, “la autarquía ejemplarizante”

---

<sup>10</sup> El dominio de los ‘objetos bellos’ se constituye en el Renacimiento y representará un puntal fundamental para el desarrollo y expansión de la economía mercantil cortesana. La secularización de la tradición cultural se encuentra en relación directa con la conformación de un mercado autónomo para los bienes artísticos.

<sup>11</sup> Esta definición del consumo estético, la cual paradójicamente adquiere su justificación moral en el ‘desinterés’ necesario requerido para la aprehensión de la belleza, conllevará a un “sometimiento de la subjetividad humana al modelo de la ciencias positivas” (Krauss, 1993: 19), revelando así las aristas de su

que supone la relación de contemplación demanda la completa autonomía de su realización (Javier Arnaldo, 1996: 76).

El tratamiento especializado de las dimensiones intrínsecas del arte supondrá la tarea de establecer categorías específicas respecto a sus procesos y productos, las cuales al definir los límites de las prácticas, garantizarían la autonomía de su dominio. El tratamiento especializado que se ajusta al ideal ilustrado, de acuerdo con Manuel Asensi, no difiere sustancialmente del tratamiento según el cual la ciencia, en base al uso formal de la lógica, construye sus objetos.<sup>12</sup> Siguiendo a Asensi, se podría sugerir que la sistematización que alcanza la disciplina de la Estética filosófica en el siglo XVIII, se afirmaría a través de la aplicación lógica de categorías visuales y espaciales en la definición de sus objetos.

El privilegio que esta disciplina otorga a la ‘distancia contemplativa’ como modalidad exclusiva de la recepción social del arte, podría ubicarse en la línea de esta definición técnica de la cognición estética en base a categorías visuales y espaciales. Esta modalidad contemplativa prefigura el conjunto de convenciones que se inscriben en el espacio organizado del museo como un ‘orden espacial’, donde nos encontramos

---

productividad en función de una especialización de la mirada que viene demanda por la intensificación del proceso de modernización.

<sup>12</sup> La lógica disciplinaria que subyace al tratamiento especializado de las dimensiones intrínsecas de la esfera autónoma del arte, se asentaría, según Asensi, en el modelo aristotélico. Para Aristóteles, nos dice, las actividades cognoscitivas, medios de conocimiento y saber hacen uso de un mismo instrumento formal: la lógica (2000: 16). Para Asensi, la teoría y críticas literaria modernistas son formas técnicas de teoría y/o crítica literaria, en el sentido de que en lo fundamental su objeto no es sustancialmente diferente del objeto de la ciencia. Así, señala que ha sido aclarado por H.G. Gadamer, el hecho de que “La autorreflexión lógica de las ciencias del espíritu, que en el siglo XIX acompaña a su configuración y desarrollo, está dominada enteramente por el método de las ciencias naturales” (Ibíd., 2000: 19).

con un despliegue *exhibible* de objetos en los que se deposita la herencia de los más altos valores humanos: de la autenticidad y la belleza.<sup>13</sup>

En la demarcación disciplinar de la esfera del arte que se constituye con los filósofos de la ilustración, se reinscribe una concepción logocéntrica de representación que hunde sus raíces en el pensamiento filosófico occidental.<sup>14</sup> A través de esta demarcación disciplinar, parafraseando a Terry Eagleton, se persigue separar lo esencial del conocimiento estético de todo aquello con lo que podría confundirse; se persigue establecer los primeros principios o el significante trascendental en base al cual se organiza el pensamiento, el lenguaje y la experiencia (Eagleton, 1983: 165).

El compromiso que señala Eagleton de la tradición filosófica occidental con principios metafísicos en torno al cual se organizan nuestro signos, se constituiría a partir de una “concepción del ser como simple presencia”,<sup>15</sup> la cual deriva de la relación sin mediación que establece la tradición filosófica griega entre voz y alma. La definición de la voz humana como espejo del alma, como un significante puro sin mediación, a través de la cual se manifiesta la presencia cristalina de lo esencial, ubica a la ‘suprema palabra’ en un lugar privilegiado frente a la escritura. La escritura en cuanto re-presentación que duplica la palabra constituye una devaluación de la manifestación primordial de la presencia. Bajo esta concepción semiótica, la imagen

---

<sup>13</sup> Douglas Crimp anota que el Museo y la Historia del arte constituyen las precondiciones del discurso que conocemos como Arte Moderno (1998: 79).

<sup>14</sup> Bajo la ideología logocéntrica de la representación “se cree que las palabras se eslabonan con sus pensamientos u objetos a través de procedimientos esenciales acertados e incontrovertibles: la palabra se convierte en la única forma adecuada de ver este objeto o de expresar este pensamiento” (Eagleton, 1983: 165). La filosofía occidental, nos dice Eagleton, ha sido “logocéntrica” comprometida con la suprema “palabra”, presencia, esencia, verdad o realidad que servirá de cimiento a todo pensamiento, lenguaje y experiencia.

<sup>15</sup> Esta concepción del ser como ‘simple presencia’ es la que, según Manuel Asensi, posibilita la existencia y el desarrollo de las ciencias y teorías modernas (Asensi, 1990: 21).

será un significante doblemente devaluado, así bajo la tradición platónica del almismo se la considera un simulacro.<sup>16</sup>

La incidencia que esta ideología logocéntrica tiene en la demarcación disciplinaria del saber artístico a lo largo de nuestra modernidad, conllevaría a una definición modernista de la práctica artística como “la búsqueda de lo esencial del medio” –pintura, escultura, dibujo, grabado-. Como señala Krauss (2001: 17), a través de esta búsqueda de lo específico del medio, la producción y el consumo del arte serán ilusoriamente desenganchados de todo lo exterior a sus marcos.

## **1.2 La ilusoria autonomía del arte modernista**

La búsqueda modernista de lo esencial del medio, para Krauss, devendría para el caso de la pintura en una progresiva racionalización del plano pictórico a partir del desarrollo de las leyes de la teoría del color y de la fisiología de la visión,<sup>17</sup> lo cual implica que “el campo de la retina y el campo del cuadro pasen a ser considerados isomorfos y estaban configurados como planos” (Krauss, 2001: 22). Para Krauss, esta proyección del campo retiniano sobre el pictórico, “sumada a la esperanza positivista de que las leyes del uno regirían y reforzarían la autonomía de las operaciones del segundo, caracterizaría la forma en que el primer modernismo estableció y seguidamente fetichizó un reino autónomo de lo visual”<sup>18</sup> (Ibíd., 1997: 137).

---

<sup>16</sup> Con la secularización que alcanza la imagen en el Renacimiento a partir de sus diversas aplicaciones técnicas y estatus estético, se podría sugerir que al garantizar la plena correspondencia entre lo representado y su representación, afianza la identidad entre la palabra y el mundo.

<sup>17</sup> Leyes desarrolladas, nos dice Krauss, por los grandes fisiólogos y físicos como Fechner, Young, Helmholtz, Hering (1997: 22).

<sup>18</sup> La búsqueda de una dimensión estrictamente óptica implicaba que la visión empírica ha de ser anulada, en provecho de algo equiparable a la precondition de la misma apariencia del objeto ante la visión. Ante una instancia más elevada, más formal, ante algo que cabría denominar la estructura del campo visual como tal (28). Invirtiéndola, desde el fondo hacia la superficie, en esta búsqueda transluce el presupuesto de identidad teórica de la perspectiva central, según el cual la superficie del cuadro se define como “el

Siguiendo a Krauss se podría señalar que la preocupación por el ‘arte mismo’, que marca la emergencia de la conciencia modernista, se habría progresivamente transformado, de una indagación sobre los ‘medios’ que hacen posible la representación, en una apelación ideológica de pureza formal y óptica.<sup>19</sup> Para las décadas de 1940 y 1950, correspondiente con la hegemonía cultural alcanzada por Norteamérica, esta apelación ideológica habría tomado la forma de una teología del arte -de una veneración de la forma pura-, que marcaría las pautas valorativas del conocimiento artístico bajo una lógica-monocultural.<sup>20</sup>

En su ensayo de 1979, “La Escultura en el campo expandido”, Krauss expone como la marcada configuración disciplinaria en función de la cual se organiza la práctica artística modernista, es superada a finales de los años 60 cuando se hace evidente que un concepto como el de ‘escultura’, por ejemplo, deja de ser útil para definir un conjunto de prácticas artísticas como las de los artistas de la tierra.<sup>21</sup>

---

término visivo de un corte o de un encuadre óptico que manifiesta, por proyección [...] una esencia objetiva atribuida anticipadamente al mundo y revelada por la Mirada de un Sujeto universal y soberano” (Renaud, 1996: 23).

<sup>19</sup> Esta apelación daría lugar a la idea de una relación de pureza de la visión con sus objetos, ‘como sólo el ojo de Dios podría conocerlos’, negándose de esta forma la estrecha relación que guarda la práctica modernista del arte con la transformación de los modos sociales de percepción determinada por la implementación de nuevas formas técnicas.

<sup>20</sup> De acuerdo a Tomás McEvelley, la veneración de la ‘Forma pura’ impulsada por críticos como Clement Greenberg a través de la hegemonía ‘universal’ alcanzada por el formalismo abstracto norteamericano, conllevaría a la ingenua negación del contenido que deriva de todo proceso de comunicación artístico. “Un sistema del arte rígidamente fijado en el espíritu del capitalismo platónico trascendentalista y burgués, promovía el mito de que esos elementos estaban dados o fijados; los contenidos que ellos expresaban estaban, así, hechos para ser apreciados como algo natural y por tanto invisibles –partes no reconocidas de la “ideología visual” de la expresión cultural” (McEvelley, 1999: 6).

<sup>21</sup> En su texto se refiere a artistas norteamericanos, entre otros a Roberth Smithson o Michael Heizer.



Robert Smithson: Spiral Jetty (Muelle en espiral), Great Salt Lake, UTA, 1970.

Krauss observa como los trabajo de Smitnson o Heizer, los cuales se caracterizan por su emplazamiento e intervención en el paisaje y cuya ubicación frecuentemente de difícil accesibilidad pone en evidencia que la documentación fotográfica, textual o en video ha alcanzado el estatus de arte en sí; han desbordado el campo de los principios que organizan la lógica auto-referencial del medio.<sup>22</sup> Al abarcar otros conceptos culturales como los de paisaje y arquitectura, estas prácticas ya no se definen en función de lo específico del medio de la escultura sino en relación a términos en oposición (naturaleza-cultura). Bajo este análisis estructuralista, de acuerdo con Krauss, el concepto escultura pasará a formar parte de la periferia de una serie de posibles definiciones apropiadas para la condición híbrida del arte postmoderno.

La condición híbrida del arte de finales de los años sesenta señala el fin de la mono- lógica de producción modernista y junto con este fin se asiste al pleno levantamiento de las convenciones de la estética tradicional, que como se ha señalado a

---

<sup>22</sup> Los principios auto-referenciales de la escultura modernista se constituyen sobre la lógica del monumento: verticalidad, separación entre el emplazamiento y el signo referencias por el pedestal, unicidad de locación, carácter conmemorativo.

lo largo de este capítulo estarían marcadas por una concepción ‘técnica’ del arte como dominio autónomo de la belleza. Con la irrupción del texto y el tiempo a través de un conjunto de vertientes que se despliegan en el territorio del arte conceptual, el espacio organizado de las artes por categorías visuales y de espacio sufre un descentramiento y, junto con éste, las formas de recepción social del arte.<sup>23</sup>

Es fundamental reconocer, como se expondrá en el capítulo 3 de este trabajo, que en gran medida, los artistas de las vertientes críticas que contribuyen al quiebre modernista de la artes a finales de los años sesenta, reelaboran concientemente procedimientos que se despliega inicialmente en el territorio de las vanguardias históricas radicales de principios del siglo XX. Desde esta perspectiva y como sostiene Foster, el procedimiento del *ready-made*, cuyo significado se analizará detenidamente más adelante, podría apreciarse como un fundamento importante en la configuración de un dominio signifiante de vanguardia; pues, este procedimiento se define en función de un cuestionamiento radical de las convenciones que derivan de la definición ilustrada del conocimiento artístico.

Scott Lash proyecta luces sobre el desarrollo de esta genealogía de vanguardia, al afirmar en base a la caracterización que hace del postmodernismo como proceso de diferenciación,<sup>24</sup> que las vanguardias históricas radicales que emergen en la década de 1910 podrían ser consideradas como las primeras expresiones del postmodernismo: la

---

<sup>23</sup> Foster anota que Craig Owens define este quiebre modernista en el trabajo de Robert Smithson como la consumación de “una dislocación radical de la noción de punto de vista, que ya no es una función de la posición física, sino del modo (fotográfico, cinemático, textual) de confrontación con la obra de arte.” (Foster, 1984: 132)

<sup>24</sup> Para Lash, si el modernismo es el resultado de un proceso de diferenciación cultural que empieza a manifestarse tempranamente ya en el Renacimiento, el postmodernismo se caracterizaría por un proceso de ‘des- diferenciación’ cultural que se hace evidente en la rehabilitación vanguardista del nexo entre la esfera del arte y el campo de lo social y lo cultural.

heterogeneidad que expresan sus procedimientos - collage, texto, imagen-movimiento, *performance* - rehabilita el nexo entre la esfera del arte y el campo social y cultural.

A través del cuestionamiento radical de las convenciones de la institución del arte, la vanguardia histórica localiza el problema de la recepción del arte como fundamento del desarrollo una práctica crítica del arte. A continuación se persigue abordar este desarrollo a partir de la reflexión que Walter Benjamin expone en dos de sus textos: “El autor como productor” de 1934 y “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” de 1936.

## **Capítulo 2: La estética de los medios: La crítica benjaminiana a la configuración disciplinaria del arte moderno**

### **2.1 El fenómeno contemporáneo de *estetización* de la producción cultural**

Como se ha planteado antes, en la demarcación disciplinar de la esfera del arte que se constituye con los filósofos de la ilustración –configuración que conllevaría a una ilusoria separación entre arte y sociedad- se reinscribe una concepción logo-céntrica de representación que hunde sus raíces en la tradición filosófica griega. Esta ideología logo-céntrica, siguiendo a Eagleton, persigue separar lo esencial de todo aquello con lo que podría éste confundirse, lo que nos lleva a un marcado ordenamiento disciplinario de la modernidad, a través del cual se “aspira a racionalizar cada una de sus áreas de conocimiento anclándolas firmemente dentro de los límites de sus competencias” (Krauss, 1991: 18).<sup>25</sup>

Para Asensi,<sup>26</sup> la ideología logo-céntrica, es decir la creencia de que la palabra es la única forma de describir la realidad, posibilita el desarrollo del conocimiento ‘técnico’ de la modernidad. De su lado, el fenómeno contemporáneo de *estetización* de la producción cultural, sería de acuerdo a Brea, el resultado del despliegue del desarrollo técnico a que el conocimiento moderno da lugar. En otras palabras, este fenómeno sería el resultado del despliegue de la instrumentación técnica del mundo, propio de la ciencia moderna.

---

<sup>25</sup> Krauss anota que en torno a esta aspiración, giraría la búsqueda de una ‘dimensión autocrítica’ de la pintura propuesta por el crítico norteamericano Clement Greenberg.

<sup>26</sup> Como se ha señalado previamente siguiendo a Asensi, la concepción metafísica del ser como simple presencia es la que posibilita el desarrollo de las ciencias modernas.

El fenómeno contemporáneo de *estetización* de la producción cultural puede ser descrito como un corrimiento de los límites que modernamente demarcaban el territorio de las esferas del conocimiento, el cual se produce como resultado del despliegue intensificado de las estructuras de información y comunicación.<sup>27</sup> Es decir, este fenómeno es consustancial a una reorganización de las relaciones entre las esferas del saber, la misma que caracterizaría a la transición de la modernidad hacia la postmodernidad.<sup>28</sup>

Si bien bajo la reorganización contemporánea del conocimiento presenciamos una reivindicación de prácticas cognitivas relegadas bajo el predominio de un núcleo fuerte de razón localizado en el territorio de la ciencia, se hace evidente por otra parte que el proceso de *narrativización* del sustrato epistemológico de la modernidad responde a una lógica instrumental regulada por el mercado. De esto podría dar cuenta la acuciante hiper-fragmentación actual de lo social, la cual se genera en consonancia con una diversificación sustancial a la lógica global del capitalismo avanzado.<sup>29</sup>

Brea define al fenómeno contemporáneo de la *estetización* como “el tránsito de los rasgos distintivos de la experiencia estética al mundo de la vida” (2002: 128). Este tránsito, que bajo una perspectiva emancipatoria podría señalar el enriquecimiento de la experiencia cotidiana, de acuerdo con Brea corre el riesgo de cumplirse bajo la pura determinación tecnológica, lo cual se anticiparía en la exhaustiva institucionalización que experimenta lo artístico, bajo el imperio del mercado.

---

<sup>27</sup> Siguiendo a Martín Barbero, se podría señalar que el orden informatizado de las estructuras contemporáneas de información y comunicación “prosigue y radicaliza el proyecto de la ciencia moderna, [...] de traducir/sustituir el mundo cualitativo de las percepciones sensibles por la cuantificación y la abstracción lógico-numérica” (2003: 7).

<sup>28</sup> Como ha sugerido Vattimo, la re-secularización de las concepciones de historia y conocimiento se produce en consonancia con el despliegue intensificado de las tecnologías contemporáneas de comunicación.

<sup>29</sup> Una exhaustiva diversificación de lo social a través del ‘consumo en serie’.

Preservar los rasgos distintivos de la experiencia estética de esta especie de “esteticismo blando del mercado” (Escobar, 2003: 8), así recuperar la profunda capacidad transformativa de la experiencia en que se funda el hecho artístico, implicaría oponer la potencia del arte para redoblar los juegos de la interpretación y los dispositivos del discurso frente cualquier economía de la significancia, impuesta por la ‘Palabra’ y el dominio técnico-instrumental que ésta administra (Brea, 2002: 22).

La reflexión que Walter Benjamin despliega en la década de 1930, localiza el problema de la recepción social del arte como fundamento de una práctica crítica de vanguardia, cuya heredad resultaría crucial en un contexto actual en el que se asistiría a un devenir puramente instrumental del conocimiento estético.

La práctica crítica del arte que Benjamin demandaba desde entonces se despliega como un profundo cuestionamiento ideológico del orden disciplinario del arte moderno. El orden burgués del arte, de acuerdo a Benjamin, habría conducido a una separación entre arte y sociedad, entre autor y espectador, así como a una marcada separación entre las disciplinas artísticas. Para Benjamin, la superación de este orden sería posible a través de un redimensionamiento de la interpretación crítica del espectador como parte estructural de la obra de arte, lo cual implicaría la aplicación de los artistas en el desarrollo de una verdadera “estética de los medios”.

## 2.2 La teoría de la des/auratización de la obra de arte

En el centro de la reflexión de Walter Benjamin encontramos su teoría de la desauratización de la obra de arte. A través de esta teoría, Benjamin dará cuenta de una transformación en las condiciones de producción y recepción social del arte, la misma que se experimenta como resultado de la reproducción técnica de la obra de arte.

La aparición de la fotografía, el primer medio realmente revolucionario de reproducción técnica, nos dice Benjamin, marca el inicio de un proceso de transformación del “arte en general”.<sup>30</sup> Este proceso se define por el progresivo eclipse del aura de la obra de arte, la cual, para Benjamin, es la distancia o autoridad que nos impone el carácter irreplicable - el aquí y ahora de su presencia - de la auténtica obra de arte.

La aparición de la fotografía revela los fundamentos culturales sobre los que se habría constituido el ‘aura’ de la obra de arte. La distancia o autoridad que nos impone su ‘unicidad’ se habría formado inicialmente como parte de uso originario en el ritual. Este *valor cultural*, nos dice Benjamin, es el que se nos representa aún en las formas más profanas al servicio de la belleza que se habrían formado en el Renacimiento para seguir vigente a lo largo de la modernidad (1972: 26).

---

<sup>30</sup> Para Benjamin la encarnizada disputa que en el siglo XIX se entabla en torno al estatuto antagónico entre ‘fotografía y pintura’, no sería sustancial. Pues con la aparición de la fotografía no es únicamente la disciplina de la pintura la que se transforma, sino el “arte en general”.

La teoría benjaminiana de la desaturización define el progresivo replegamiento del valor cultural de la obra de arte en favor del incremento de su valor exhibitivo.<sup>31</sup> La autoridad que nos impone su unicidad, la cual, como señala Benjamin, en el Renacimiento se desplaza desde el ‘aquí y ahora’ del ritual hacia la ‘originalidad’ de la mano del artista, es eclipsada por la nueva proximidad en que la reproducción técnica coloca a la obra de arte con respecto a su apropiación social. “La obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística para ser reproducida” (Benjamin, 1972: 27).

A través de la teoría benjaminiana de la desaturización encontramos la apelación por una modalidad de recepción y apropiación social del arte diferente de la que nos impone la ‘distancia contemplativa’. Pues esta forma de apropiación, la cual es sustancial en la definición del conocimiento artístico en la modernidad, no es más, señala Benjamin, que la formulación del valor de culto de la obra artística en categorías de percepción espacio-temporales.<sup>32</sup>

La búsqueda de alternativas que encontramos en Benjamin hacia una redefinición del lugar de la recepción social del arte en la construcción del conocimiento artístico, se afirma sobre la comprensión del proceso de transformación que experimenta el arte en la era de su reproductibilidad técnica. En esta era, para Benjamin, la forma de

---

<sup>31</sup> “La recepción de las obras de arte sucede bajo diversos acentos entre los cuales hay dos que destacan por su polaridad. Uno de esos acentos reside en el valor cultural, y el otro en el valor exhibitivo de la obra” (Ibíd., 1972: 28). “hoy la preponderancia absoluta de su valor exhibitivo hace de ella una hechura con funciones por entero nuevas entre las cuales la artística –la que nos es conciente- se destaca como la que más tarde tal vez se reconozca en cuanto accesoria.” (Ibíd., 1972: 30)

<sup>32</sup> El aura, nos es descrita por Benjamin, como la manifestación irreplicable de una lejanía por cercana que pueda estar. “Lo esencialmente lejano es lo inaproximable. Y serlo es de hecho una cualidad de la imagen de culto” (Ibíd., 1972: 26).

darse de la experiencia estética se desplegaría en el medio “de las nuevas funciones económicas y simbólica de las imágenes y los productos”<sup>33</sup> (Carry, 1992: 20).

La ciudad moderna de fines del siglo XIX constituye para Benjamin el escenario donde se perfilaría esta transformación de la percepción, a la que denomina “nuevo sensorium”. En este escenario “configurado por la convergencia de nuevos espacios urbanos, tecnologías, y nuevas funciones simbólicas y económicas de imágenes y productos” se constituye un observador inseparable “de las nuevas temporalidades, velocidades, experiencias de flujos y obsolescencia, una nueva densidad y sedimentación de la estructura de la memoria visual” (Carry, 1992: 21).

Para Benjamin, la modalidad contemplativa definida por el consumo ‘auratizado’ de la obra de arte, no se corresponde con esta transformación del sensorium humano como resultado de la intensificación de los efectos de la modernización. El modelo de una nueva forma de darse de la experiencia estética, Benjamin lo localiza en los “cambios de sensibilidad que vienen producidos por la dinámica convergente de las nuevas aspiraciones de las masas y las nuevas tecnologías de reproducción” (Barbero, 1987: 57). Acercar espacial y humanamente las cosas, “es la signature de una percepción que, incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible.” (Benjamin, 1972: 25)

El filósofo italiano Gianni Vattimo señala que para Benjamin, “el goce de la obra ya no se caracteriza por captar la perfección de la forma y por la satisfacción que

---

<sup>33</sup> Jonathan Carry anota que según Benjamin, “las pinturas en el siglo XIX fueron producidas y significadas no en alguna forma de imposible aislamiento estético, o en una continua tradición de códigos pictóricos, sino como uno de los elementos de consumo y circulación dentro de un caos expandido de imágenes, mercancías y estimulación” (1992: 20).

esa forma proporciona”. Por lo tanto, señala Vattimo, “en Benjamin se supera la concepción metafísica tradicional del arte como lugar de la conciliación y perfección, de la correspondencia entre exterior e interior o de la catarsis, que se expresa en toda la tradición metafísica occidental desde Aristóteles hasta Hegel” (1990: 135).

Por lo tanto, el progresivo despliegue del valor exhibitivo de la obra de arte, señala para Benjamin, la positiva superación de la distinción entre su incontaminado valor de uso y su devaluado valor de cambio, la cual comporta que “todo su significado estético se identifica con la historia de su recepción e interpretación en la cultura y en la sociedad”<sup>34</sup> (Vattimo, 1990: 138).

La radicalidad con la que se manifiesta el pensamiento benjaminiano,<sup>35</sup> es indisociable de un contexto histórico en el que junto con el ascenso del nazismo hitleriano en Europa se asiste a la implementación social, como una dominante cultural, de los medios de reproducción técnica. La naturaleza expansiva y ambivalente de tecnologías como la radio y el cine, representan para Benjamin: tanto una posibilidad de democratización de la cultura, así como implican el riesgo de estetización de la política<sup>36</sup> (Foster, 1994: 72).

En este contexto histórico, en el que emerge el perfil definitivo de la industria cultural como sostén fundamental del desarrollo capitalista, Benjamin reelabora el ideal

---

<sup>34</sup> Gianni Vattimo anota: “las interpretaciones individuales no se libran en el vacío, se conectan, a través de un nexo que tiene carácter histórico-factual, pero también alcance normativo, a todas las restantes interpretaciones” (Vattimo, 1990: 138).

<sup>35</sup> Para Adorno, señala Lash, rayaría en anarquía el juzgar los productos artísticos bajo los parámetros de los valores de cambio (2001: 201).

<sup>36</sup> Lo cual lo presencia en el despliegue espectacular del aparato fascista.

marxista de alcanzar una socialización de los medios de producción, bajo el modelo de una ‘estética de los medios’. A través de este modelo, el cual se perfila en uno de sus textos seminales como es el de “El Autor como productor”, Benjamín localiza el problema de recepción social del arte como fundamento de una crítica ideológica del orden burgués del arte.

### **2.3 El autor como productor**

Benjamin en su ensayo de 1934, “El autor como productor”, reflexiona sobre el papel del artista y del arte en la sociedad contemporánea. Ahí, al contraponer una perspectiva materialista del arte de una mirada “activista”<sup>37</sup>, plantea la necesidad de que la ideología y la “calidad estética” sean vista como las dos caras –interpenetradas- de la misma moneda al juzgar una obra artística.

También en este texto retoma la categoría acuñada por Bertold Brecht de “transformación funcional”, entendida ésta como la que conlleva a la transformación progresista de las formas e instrumentos de producción (social), a través del trabajo artístico, pero desde una renovación de “lo técnico”: “no es dable una renovación espiritual, tal y como lo proclaman los fascistas, sino que habrá que proponer innovaciones técnicas. El progreso técnico es para el autor como productor la base de su progreso político” (Benjamin, 2004: 38).

Así, al buscar la transformación social en dirección del proletariado, estará generando “propuestas para la transformación funcional de la novela, del drama, del

---

<sup>37</sup> En alusión directa al pensamiento del fascismo hitleriano

poema; y, cuanto más adecuadamente sea capaz de orientar su actividad a esta tarea, más justa será su tendencia, y por tanto necesariamente más elevada, su calidad técnica” (Ibíd., 2004: 25).

Walter Benjamin define la transformación de la técnica de producción como la realización de una función organizadora del trabajo artístico dirigida a la “transformación funcional” del orden de producción burgués. Esta función organizadora, nos dice Benjamin, está dirigida “además de a instruir a otros artistas en la producción, a su aplicación a un mejoramiento de los medios de producción; mejoramiento que será más óptimo cuanto más consumidores lleve a la producción, en una palabra, si está en situación de hacer de los lectores o de los espectadores colaboradores”<sup>38</sup> (Ibíd., 2004: 25).

En el centro de esta función organizadora del trabajo artístico encontramos un redimensionamiento de la interpretación crítica del espectador como parte estructural de la obra de arte. Este redimensionamiento derivaría de dos fundamentos de la concepción estética benjaminiana:

“la estética no es entendida como teoría de lo bello o del arte autónomo, sino como modo de percepción sensitiva” (y): “La interpretación crítica era considerada parte inherente de la obra de arte, era su ‘reflexión’ el momento que la completaba y permitía desarrollar el germen crítico que le es inmanente a la obra misma.” (Falabella-Diviani, 1998: 1)

---

<sup>38</sup> La experiencia de “El autor como productor” remite a la prensa, “donde las categorías de autor y destinatario son cada vez más frágiles, y donde se hace evidente un proceso de refundición de formas y géneros literarios determinado por la impaciencia del lector [...] La persona que lee está lista en todo momento para volverse una persona que escribe” (Ibíd., 2004: 31).

La superación de las barreras que la cultura burguesa habría constituido entre el arte y la sociedad, entre autor y espectador, así como entre géneros que antaño se fertilizaban mutuamente,<sup>39</sup> es posible a través de “la pregunta por la naturaleza de la inscripción de la obra de arte en el conjunto de las relaciones de producción existentes” (Benjamin, 2004: 23). En una sociedad crecientemente cultural como resultado del desarrollo de las tecnologías de reproducción, esta pregunta será posible a través de una verdadera estética de los medios que de cabida a la búsqueda de alternativas radicales para el “degradado” sensorium de las masas.<sup>40</sup>

Siguiendo a Benjamin se podría señalar que, bajo el modelo de una estética de los medios que apuntala la superación de un orden burgués del arte, la transformación de la técnica de producción artística estaría dirigida a poner de relieve la vinculación estructural entre los procesos de interacción social que derivan de las formas culturales propias del consumo mediático y la generación de actividad crítica en la producción artística.

El develamiento inmanente de la contingencia estructural entre los procesos de consumo e interpretación que se libran en la sociedad y la actividad crítica del arte, resulta crucial en el horizonte actual en el que se halla plenamente instaurado “un nuevo

---

<sup>39</sup> “No siempre hubo novelas en el pasado, no siempre deberá haberlas. No siempre hubo tragedias; no siempre poemas épicos. Las formas de comentario, de traducción e incluso de plagio no siempre fueron variantes marginales de la literatura; tuvieron su función, y no sólo en la escritura filosófica sino también en la escritura poética de Arabia o de China. La retórica no fue siempre una forma secundaria; por el contrario, grandes provincias de la literatura en la Antigüedad recibieron su sello. Les menciono todo esto para familiarizarles con la idea de que nos encontramos en un proceso de fusión de formas literarias, un proceso en el que muchas de las oposiciones que nos han servido para pensar podrían perder su vigor.” (Benjamín: 2004: 28)

<sup>40</sup> En Benjamin se hace evidente que el mundo de la técnica no es el mejor mundo posible. Sólo una crítica inmanente de las mediaciones sociales y culturales podría resistir una suerte de dictadura tecnológica.

modo de relación entre los procesos simbólicos y las formas de producción y distribución de bienes y servicios” (Barbero, 2004: 2). En este nuevo modo, nos dice Barbero citando a Manuel Castells, la capacidad (humana) tecnológica para profesar símbolos se ha transformado en una fuerza productiva directa.

Si de esto deriva que la capacidad reflexiva o crítica de los individuos en el horizonte actual depende del acceso a la manipulación de conocimiento que se genera en las estructuras de información y comunicación,<sup>41</sup> las zonas ‘desconectadas’ o del llamado tercer mundo se hallarían sometidas a un creciente proceso de fragmentación social; pues, la escasa manipulación de conocimiento derivaría del acceso o religamiento marginal al mercado de bienes de consumo.

Así, en estos contextos resulta sustancial el desarrollo de modelos de crítica ideológica que localicen el valor político del consumo. La búsqueda de formas activas de apropiación social del arte encaminada por prácticas artísticas neo-mediales, las cuales participan de una indagación de los dispositivos dominantes de visualidad donde se entrecruzan las formas de lo masivo y lo popular con los símbolos miméticos<sup>42</sup> de las nuevas tecnologías, podrían representar alternativas consistentes a esta demanda.

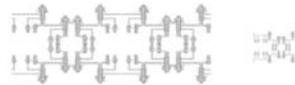
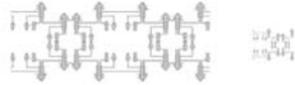
Aquí me permitiré citar uno de los trabajos artísticos que he desarrollado en los últimos años donde se hace evidente la preocupación por aspectos referentes al problema de la recepción social del arte. Este trabajo consiste en la producción del “Primer Festival Internacional de Protectores de Pantalla”, cuyo resultado es un DVD,

---

<sup>41</sup> Lash señala que en estas nuevas estructuras la suerte de los individuos se definen por su lugar en el ‘modo’ de información y comunicación. (Scot Lash, Giddens, Beck, “Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno”, 1997).

<sup>42</sup> “A diferencia de la semiosis que dota de significado conceptualmente, la mimesis, por contraste, dota de significado icónicamente, mediante el parecido” (Lash, 1994: 171).

en el cual artistas de distintas nacionalidades han reflexionado a partir de la elaboración de cortos productos audio-visuales sobre la adopción de este formato en cuanto posibilidad de inserción social del arte.



Jean Ormaza (USA), "proportioned automata"



Arkady Nasonov (Rusia), "Kennedy"



Juan Ormaza (Ecuador), "dicotomías"



Ulises Unda (Ecuador), "pornoarquitectura"

**Ulises Unda: "Primer Festival Internacional de Protectores de Pantalla". 2002-2004**

Artistas participantes: Michael Alvear, Arkady Nosonov, Patricio Larrambebere, Juan Ormaza, Jean Ormaza, Jenny Jaramillo, César Portilla, Ulises Unda.

## **Capítulo 3: El legado de la vanguardia radical y la recepción social del arte**

### **3.1 El *ready-made* duchampniano**

En este capítulo, a partir de establecer una aproximación al sentido duchampniano del *ready-made*, se perseguirá rastrear la importancia del mismo en el desarrollo contemporáneo de prácticas artísticas que se ocupan de un cuestionamiento inmanente de los dispositivos institucionales que modulan las formas de recepción e interpretación social del arte.



El primer ready-made (1913) es, de hecho, el ensamblaje de una rueda de delantera de bicicleta y de un taburete. La horquilla está pintada de negro y el taburete de blanco. El giro simultáneo de la rueda y de la horquilla producen una esfera. (Ramírez, 1993:30)

Indagar el sentido original del *ready-made*, implica remitirse a las propias palabras de Marcel Duchamp, quien anota que la elección de estos objetos de la vida cotidiana “se basó sobre una reacción de indiferencia visual, al mismo tiempo que en

una ausencia total de buen o mal gusto,...una completa an-estesia”.<sup>43</sup> El primer *ready-made* que produce Duchamp es “Rueda de bicicleta”, en 1913.<sup>44</sup>

De acuerdo con Jay D. Russell, Marcel Duchamp establecería una diferencia entre las nociones de “gusto” y de “experiencia estética”. La noción duchampniana de experiencia estética, nos dice Russell, es comparable a la atracción sexual o la fe religiosa; esta experiencia, en Duchamp, puede ser alcanzada cuando uno abandona las nociones de buen o mal gusto.

El énfasis de Duchamp a través de sus palabras, en la completa ‘indeferencia visual’ en la que se basaría la selección de los *ready-mades*, permite inferir que la noción de ‘gusto’ que hay que superar para que sea posible la ‘experiencia estética’, es aquella que define la estética tradicional: la que se realiza en la contemplación de las formas en que se auto-representa la belleza.

Esta noción ilustrada de gusto supone, de acuerdo con Krauss, la expulsión del deseo del campo de la visión. Para Kant el “deseo” es divergente del que resulta del placer que depara la contemplación estética, “la cual se canaliza precisamente hacia una reflexión sobre la posibilidad de comunicabilidad universal” (Krauss, 1997: 125).

---

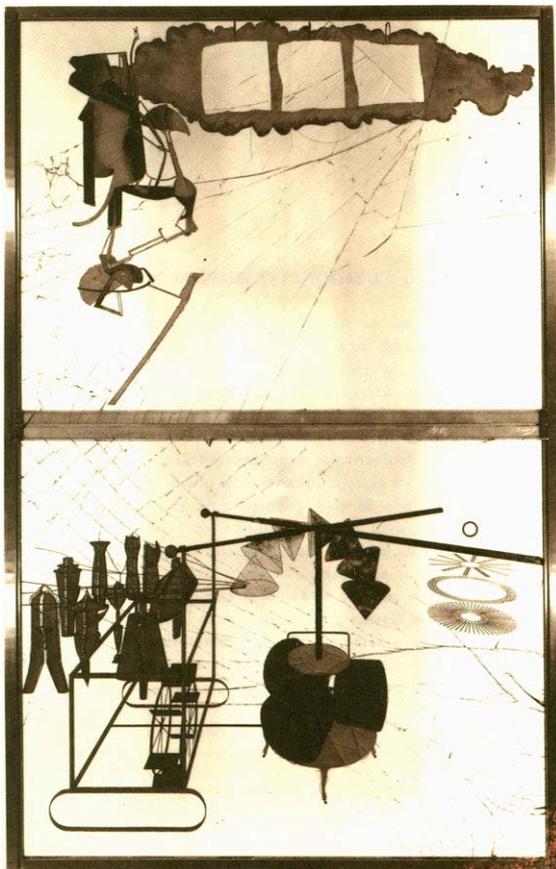
<sup>43</sup> Marcel Duchamp, "Apropos of 'Readymades'", 1961.

(Internet, <http://www.peak.org/~dadaist/English/Graphics/readymades.html>)

<sup>44</sup> “El filósofo Hector Obalk ha establecido una distinción de los *ready-mades* producidos por Duchamp, entre aquellos que fueron ensamblados o significativamente alterados y aquellos que fueron simplemente adquiridos y titulados. Esta diferenciación genera una lista de 10 meros objetos/*readymades*: a bicycle wheel (1913, Neuilly, France); a bottle rack (1914, Paris); a shovel (1915, Paris); a chimney cowl (1915, New York); a comb (1916, New York); a typewriter cover (1916, New York); a hat-rack (1917, New York); a coat-rack (1917, New York); and a urinal (1917, New York).” Jay D. Russell. “Walking on Infrathin Ice”. Internet, <http://www.csuchico.edu/art/contrapposto/Contrapposto97/Pages/Jay.html>)

Superar la noción de gusto que propone la estética tradicional, implicaría para Duchamp, por lo tanto, inscribir el deseo en el campo de la visión. Empeño que se transparenta en el reiterado uso de metáforas sexuales en las que se recrea la “constelación duchampniana”, cuyo minucioso estudio realizado por Juan Antonio Ramírez<sup>45</sup>, lo lleva a definirla como una ‘poética amatoria’.

Para Ramírez los *ready-mades* orbitarían esta constelación configurando el campo activo de fuerzas que se representan en su obra mayor: “La recién casada desnudada por sus solteros, mismamente” o conocida como el Gran Vidrio.



Marcel Duchamp: “La recién casada desnudada por sus solteros, mismamente”. (1915-1923)

<sup>45</sup> “DUCHAMP. El amor y la muerte, incluso”, 1993.

A través del desmontaje analítico que realiza de este explícito ‘mecanismo’ sexual, el cual constituye el centro de la obra duchampniana, Ramírez permite inferir cómo la temática reiterativa de los “plausibles procesos amorosos”, se sostiene en una continua investigación de los mecanismos inconscientes del deseo que subyacen en la visión.<sup>46</sup> Para Ramírez, los *ready-mades* pueden ser considerados “como verificaciones parciales de los mecanismo ‘virtuales’ presentados en el cristal” (2002: 369).

La idea de un ‘gusto desinteresado’, como se esbozaba el capítulo 1, se sostiene únicamente en la prefiguración de la autonomía de un contexto separado de todo lo exterior a su marco, en el cual se realiza la ‘autarquía ejemplarizante’ de la relación entre el objeto artístico y el espectador, en el espacio particular del Museo.

Por lo tanto, siguiendo lo anteriormente expuesto, se podría sugerir que con la inscripción del deseo en el campo de la visión, Duchamp buscaría hacer emerger en el territorio de la experiencia estética un espectador, ya no más definido en función de una identidad trascendental, sino un espectador definido en términos de diferencia social y cultural.<sup>47</sup>

El procedimiento del *ready-made* acciona esta ‘diferencia’ sustancial a la constitución subjetiva del espectador, a través del ‘extrañamiento’ que se produce en el desplazamiento o descontextualización del objeto. A través de la liberación ‘transitoria’

---

<sup>46</sup> Kraus anota que este interés central en la obra de Duchamp se revelaría en el propio espacio del museo. Así anota, que Duchamp lo pondría bien claro en las instrucciones que dejó en 1966 para el montaje de “Étant donnés”, su trabajosa obra póstuma. El espectador situado en el espacio del museo que mira por un pequeño orificio hacia el sexo de la mujer, es nombrado como voyeur, no como espectador. (1997: 123)

<sup>47</sup> La experiencia social y lo cultural es constitutiva de la formación de la subjetividad. Esto es evidente en la porosidad del límite que separa lo subjetivo del accionar político.

de su utilidad pragmática y de su utilidad estética<sup>48</sup>, el objeto adquiere un “aspecto inquietante y revelador”; siguiendo a José-Eduardo Cirlot, un estado de ‘objetividad pura’ que conlleva el cuestionamiento de los propios límites de la exterioridad del sujeto.<sup>49</sup>

El lúcido estudio de Cirlot en 1953, “El mundo del objeto a la luz del surrealismo”, ayuda a prevenir una comprensión simplificada del procedimiento de *ready-made*, tal como si se tratara de un gesto de excesiva irreverencia frente a las convenciones de la institución del arte. Para Cirlot, son las respuestas que nos dan los objetos al superar el valor de su utilidad, es decir al aprender las cosas más allá de la relación que éstas tienen con nuestras necesidades,<sup>50</sup> cuando se revela la condición existencial situada fuera de las fronteras de lo humano, perfilándose “el sentido de nuestra cultura lanzada a la multiplicación de los objetos físicos”<sup>51</sup> (1953: 43).

Esta experiencia de los límites del sujeto que nos impone el objeto a través de la operación de su desplazamiento en el *ready-made*, sería más efectiva, de acuerdo con Russell, cuando emerge de “la mínima separación que distingue lo mismo de lo mismo,

---

<sup>48</sup> “Atribuir la cualidad de belleza a los objetos para salvarlos es hacerles escaso favor, tan escaso como si análoga cosa se pretendiera para los humanos” (Cirlot, 1953: 18).

<sup>49</sup> Cirlot expone la definición de objeto tomada de diccionario filosófico de José Ferrater Mora. Anota que ‘Objeto’ sería un término multívoco, que además de representar lo contra-puesto al sujeto, “significa lo que es pensado, lo que forma el contenido de un acto de representación, con independencia de su existencia física”. Esto es, anota Cirlot, “el objeto se halla fuera (físicamente) del sujeto, apareciendo como cosa <<que no es él>> y se halla también dentro del sujeto como algo que <<tampoco es él>>; pero que está contenido en su sistema psicofísico” (1953: 19).

<sup>50</sup> “aquella bovina de alambre de que habla Kafka es uno de sus cuentos, o la suma de pequeñeces olvidadas en un cajón, citadas por Dalí en los últimos capítulos de su vida secreta” (Ibíd., 1953: 79).

<sup>51</sup> “Los mejores artistas contemporáneos han advertido de modo preciso y clarividente ese valor recóndito de los objetos humildes, sean naturales o artificiales....cuyo real interés es tan ajeno a la belleza como al simbolismo de la forma” (Ibíd., 1953: 21).

cuando ésta es un diferencia indiferente”.<sup>52</sup> En este sentido, anota que la diferencia entre el porta-botellas seleccionado por Duchamp y cualquier otra porta-botellas, radica no en el objeto en sí, sino en la contemplación del porta-botellas como arte. Es decir, “si no se puede percibir la distancia sino tan solo imaginar, entonces la diferencia existe completamente en la mente del sujeto”.

Russell anota que “los *ready-mades* de Marcel Duchamp no pueden existir como objetos artísticos sin el espectador—que el espectador y el artista son ambos participantes en la realización de producto artístico final”. Por lo tanto, se podría señalar que mediante la mínima diferencia que emerge en la operación de desplazamiento del objeto/*ready-made*, la experiencia estética deviene una suerte de colaboración entre artista y espectador.

Desde la perspectiva expuesta se podría considerar, como señala Cirlot, que Duchamp se mostró perfectamente conciente de sus originales experimentos al decir que la simple elección de un objeto ya equivalía a la creación; para Duchamp, “el acto creativo no es realizado sólo por el artista (pues) el espectador intenta completar los nexos ausentes mediante el desciframiento e interpretación del trabajo”.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Jay D. Russell. “Walking on Infrathin Ice”. Internet, <http://www.csuchico.edu/art/contrapposto/Contrapposto97/Pages/Jay.html>

<sup>53</sup> Jay D. Russell. “Walking on Infrathin Ice”. Internet, <http://www.csuchico.edu/art/contrapposto/Contrapposto97/Pages/Jay.html>

### 3.2 El desarrollo contemporáneo de la vertiente de “crítica institucional”

El quiebre del ‘canon modernista’ que se produce para finales de la década de los años sesenta del siglo XX, presenta una sincronía en diversos contextos de la orbe global. Esto ha sido relatado, por ejemplo en Argentina, por Andrea Giunta, quien en 1965 afirmaba que “el público de Buenos Aires sabía que para aproximarse al arte ya no sólo tenía que mirar una pintura colgada en la pared. También había que caminar entre tubos de neón, ver una pareja en la cama o dejarse maquillar en una sala de exposición” (2001: 219).

Frente a este panorama híbrido, el narrador fundamental del arte argentino de postguerra en que se había convertido el crítico Romero Brest, “se enfrentó a la evidencia de que varias de las obras que se exponían por la época<sup>54</sup> suponían un quiebre frente al cual no había términos de negociación posible con la tradición anterior”, la cual se afirmaba como instancia crítica mediante “la noción de autonomía artística, entendida como auto-referencialidad del lenguaje, como anti-narratividad, y como auto-criticismo (2002: 219).

La condición híbrida que caracteriza la emergencia de las prácticas artística en la década de 1960 habría tenido su primera manifestación, como se señalaba previamente, con las vanguardias radicales de principios del siglo XX. Adicionalmente, el principio dadaísta del collage, el cual manifiesta una estrecha relación con los paradigmas del

---

<sup>54</sup> Obras vinculadas al pop, al nuevo realismo, a las abstracción post-pictórica y al arte cinético.

montaje cinematográfico, introduce una heterogeneidad sustancial en el propio plano pictórico.

El renovado impulso de los años sesenta de ensayar una redefinición del arte, cuya heterogeneidad sustancial lo “reubique en relación no sólo con el espacio-tiempo mundano, sino con la práctica social”, responde y cuestiona, en gran medida, a la marcada separación entre alta y baja cultura, que se suscita en las dos décadas posteriores a la segunda guerra mundial.

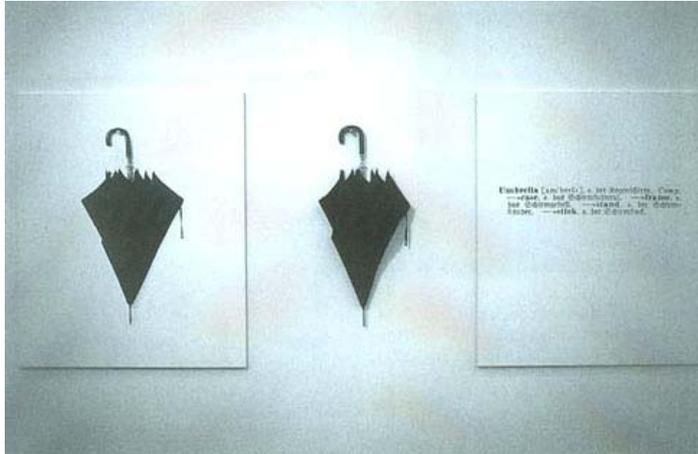
Será en el amplio territorio definido como “arte conceptual”, donde se reestablecen ciertos parámetros conceptuales apropiados para el análisis de las vertientes artísticas que marcarán las pautas del nuevo lenguaje internacional del arte. La diversidad de prácticas artísticas que toman forma en este territorio, compartirían en común los objetivos de rechazo a la mercantilización de la obra de arte auspiciado por las instituciones culturales y la oposición a las orientaciones estéticas tradicionales (Battcock, 1977: 9).

En su vertiente más ortodoxa –la encabezada por el artista norteamericano Joseph Kosuth- el arte conceptual persigue la des-materialización lingüística de la obra de arte.<sup>55</sup> De acuerdo con Brea, esta búsqueda del conceptualismo ortodoxo posibilitaría la plena legitimación del ‘documento’ en el arte contemporáneo, constituyéndose en una base importante para el desarrollo de una indagación de los límites del museo, mediante

---

<sup>55</sup> Kosuth anota que “una obra de arte es una tautología por ser una presentación de las intenciones del artista, es decir, el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte *es* arte, lo cual significa que es una *definición* de arte” (1979: 68). La idea o concepto de lo que es una obra, es en sí la obra de arte.

la exploración de todo aquello que escape a la producción de un objeto *exhibible* bajo una fórmula *espacializada* (Brea, 2002: 15).



Joseph Kosuth: Umbrella one and three (Uno y tres paraguas). 1967.

El despliegue que alcanza esta indagación específica de los límites del museo, a través de la cual adquirirá una identidad definida la vertiente denominada como de Crítica Institucional, conducirá al progresivo desmontaje de la realidad e interdependencia que adquieren los objetos artísticos en su circulación institucional. Uno de los proyectos emblemáticos de esta línea de investigación artística es el del artista belga Marcel Broodthers, “Museo de Arte Moderno-Departamento de las Águilas”.

En este trabajo que realiza entre 1968 y 1972, Broodthers examina, a partir de la producción de pequeños museos ficticios, los procedimientos de ordenamiento y clasificación<sup>56</sup> sustanciales a la lógica representacional del museo. En los museos de Broodthers se observa cómo la perseguida sistematización y homogeneización que

---

<sup>56</sup> “es decir, la yuxtaposición espacial de fragmentos” (Crimp, 1985: 84).

garantiza la integridad de la institución museo como sistema simbólico, es expuesta como una ficción que consistiría en “el desplazamiento metonímico repetido de fragmentos en vez de la totalidad, del objeto a la etiqueta, de serie de objetos a series de etiquetas” (Crimp, 1985: 84).



Marcel Broodthaers:  
Museo de Arte Moderno-  
Departamento des Aigles.  
1972.

En una de las secciones, “El Águila desde el Oligoceno hasta el Presente”, Broodthters somete más de trescientas diferentes clases de águilas a un proceso de rígida catalogación con tarjetas que las asignaban como ‘Fig. 1’, ‘Fig. 2’, ‘Fig. 3’ o ‘Fig. 12’. Siguiendo a Foster, se podría señalar que aquí Broodthters pone en relación la sistematización discursiva a través de los que el museo organiza sus objetos en función de la determinación de un origen (El Águila desde el oligoceno...), con el principio de “reificación” sustancial a la dinámica abstractiva del capitalismo: la conversión del objeto en signo de su propia equivalencia (Foster, 2001: 86).

La reelaboración del significado del procedimiento del *ready-made* duchampniano que exponíamos anteriormente, es central en la configuración y alcance crítico de esta vertiente. Esto se hace evidente cuando es la propia densidad significativa

del ‘objeto’ en su desplazamiento la que permite -como en el caso de Brooadthers- proyectar sobre los fragmentos de la colección institucionalizada del museo, la materialidad de su colección privada.<sup>57</sup> A través del ‘objeto seleccionado’, Broadhters examina la sistematización y homogenización que garantiza el orden simbólico del museo, al tiempo que localiza una heterogeneidad consustancial a la actividad crítica de un espectador situado social y culturalmente.<sup>58</sup>

Considero que el aspecto fundamental de la reelaboración contemporánea del *ready-made*, explorado por la vertiente artística que hemos venido analizando, radicaría en el potencial que presenta el mismo de ser aplicado en un examen ‘contextual’ de los dispositivos institucionales; es decir, en un examen de tales dispositivos, tal como se configuran dentro de marcos culturales específicos.<sup>59</sup> Siguiendo a Foster, en la obra señalada que Brooadthers desarrolla a finales de la década de 1960, éste registraría una transformación sustancial en el conjunto de las prácticas culturales, la cual se inscribe en el desplazamiento de una sociedad de la ‘producción en serie’ hacia otra que podría llamarse como del ‘consumo en serie’. En este mismo sentido, señala Krauss, que en Brooadthers, “el águila en sí misma, ya no es más una figura de nobleza, devenía el signo de la figura, la marca de puro intercambio” (Krauss, 1988: 9).

---

<sup>57</sup> El carácter material de las piezas del coleccionista es la forma más práctica de memoria (Benjamin, 1998: 23).

<sup>58</sup> La “dimensión preformativa” que constituye a la práctica artística de Crítica Institucional, aquella que se revela en el examen inmanente de las estructuras de significación, expectación y recepción que se constituyen bajo el orden simbólico del museo, podría rastrearse, siguiendo a Foster, en el interés duchampniano por revelar los parámetros de la producción y recepción social del arte mediante el procedimiento del *readymade*.

<sup>59</sup> Para Foster, la dimensión contextual que en este trabajo le atribuimos al objeto/*ready-made*, caracterizaría el estilo crítico de la práctica de las vanguardias históricas. El anarquismo de la rama berlinesa del *dadá* elaboró críticamente el anarquismo de un país militarmente derrotado y políticamente desgarrado (Foster, 2001: 17)

Este aspecto fundamental presente en la reelaboración del *ready-made*, el que permite un cuestionamiento contextual de los dispositivos institucionales conllevando la potenciación de formas activas de apropiación y recepción social del arte, lo podríamos rastrear en uno de los proyectos destacados de la tradición conceptual: “Inserciones en los circuitos ideológicos” realizado por el artista brasileño Cildo Meireles en 1973, año enmarcado dentro de una época en la que se intensifica la represión de la dictaduras militares en varios países latinoamericanos.



Cildo Meireles: Inserciones en circuitos ideológicos: Proyecto Coca-Cola. 1970.

Uno de las acciones de este proyecto consistía en que Meireles retiraba las botellas de Coca-Cola de circulación, imprimía sobre estas oraciones como “*Yankees go home*”, y las ponía de regreso en el circuito de consumo. En esta investigación,

Meireles, según sus propias palabras se ocupa “en aislar y definir el concepto de circuito, a través de tomar ventaja de un sistema pre-existente de circulación”.<sup>60</sup>

Meireles ha señalado que este *ready-made* emergería de la observación de prácticas comunes tales como el intercambio de “corrientes de santos (la circulación de cartas votivas), el envío de mensajes en botellas, la circulación de billetes y el reciclaje de botellas de bebidas no alcohólicas” (1999: 12). Aquí, el procedimiento del *ready-made*, “definido en términos de circulación de un objeto manufacturado”, traza su densidad significativa con prácticas culturales propias del contexto específico.

Al asumirse como modelo de circuito “el de la circulación de la ideología dominante”, Meireles pone en relación el férreo control de los lugares institucionales del arte por los órganos de represión estatal con la expansión neo-imperialista de la cultura hegemónica norteamericana, subvirtiendo al mismo tiempo el orden del patrocinio corporativo como eje de la política cultural contemporánea.

Ha sido reiterada la observación de lo poco eficaz o materialmente imposible que resulta en muchos de los “países periféricos” de América Latina, el empeño que orienta las líneas de investigación artística derivadas del legado de la vanguardia radical, como la de crítica institucional;<sup>61</sup> tal limitación provendría del hecho que “la institucionalidad designa una situación precaria, cuyo problema no resulta tanto de la autoridad de los

---

<sup>60</sup> “Similar a tácticas guerrilleras, las inserciones de Meireles son modelos de acción simbólica en sistemas sociales significantes. Las botellas de Coca-Cola o las notas de banco o billetes representan sistemas actuales de circulación de información, posibilitando aquí la realización de una acción táctica clandestina de resistencia política” (Herkenhoff, 1999: 50).

<sup>61</sup> de afirmar su actividad crítica a través del cuestionamiento inmanente de las estructuras institucionales que condicionan la significación social del arte.

circuitos del arte cuanto de la ausencia de canales orgánicos, de la carencia de políticas públicas, de la flaqueza de las sociedades” (Escobar, 2004: 5).

Considero que ésta es una mirada restrictiva del alcance de las ‘mediaciones institucionales’ en contextos como el latinoamericano. Pues si bien en estos contextos las formas modernas y contemporáneas que definen la autonomía del campo artístico se han configurado incipientemente, las prácticas discursivas que soportan el sistema simbólico del museo son mucho más productivas, lo cual eficazmente ha dado lugar a rígidas convenciones que definen los parámetros de la producción y recepción del arte.<sup>62</sup>

La eficacia que han alcanzado las prácticas discursivas del museo en naturalizar las convenciones del arte<sup>63</sup> estaría en estrecha relación -siguiendo a García Canclini- con un perverso aprovechamiento por parte de las clases dominantes de los desajustes que se registra en estos contextos entre modernismo y modernización. Estos desajustes “son útiles para preservar su hegemonía, y a veces no tener que preocuparse por justificarla. Ser simplemente clases dominantes”.

Así, señala García Canclini, como a través de tres operaciones, la cuales marcan eficazmente la naturalización de las convenciones del arte, se han asegurado de reestablecer ante cada cambio modernizador, su concepción aristocrática:

---

<sup>62</sup> En el caso ecuatoriano esto se revela en el hecho de que solamente para finales de la década de los noventa, los espacios institucionales del arte dieron cabida al uso de medios contemporáneos de expresión artística.

<sup>63</sup> Las cuales, para el caso ecuatoriano, se constituyen estrechamente comprometidas con la retórica de la identidad nacional.

“a) espiritualizar la producción cultural bajo el aspecto de creación artística, con la consecuente división entre arte y artesanía; b) congelar la circulación de los bienes simbólicos en colecciones, concentrándolos en museos, palacios y otros centros exclusivos; c) proponer como única forma legítima de consumo de estos bienes esa modalidad también espiritualizada, hierática, de recepción que consiste en contemplarlos”.

Desde esta perspectiva se podría concluir, frente a la extendida opinión de lo infructuoso que resulta en estos contextos la crítica de la institución del arte, que por el contrario resulta urgente la demanda por prácticas artísticas ocupadas en examinar inmanentemente la configuración específica de los dispositivos institucionales. Como se ha señalado, la reelaboración de un procedimiento como el *ready-made* al dotar a esta línea de investigación artística de una dimensión contextual, señalaría una vía para activar formas críticas de apropiación y recepción social del arte y, por lo tanto, como señala Marcelo Pacheco,<sup>64</sup> la emergencia de nuevas articulaciones teórico-políticas para el arte latinoamericano.

La importancia contemporánea del legado de la vanguardia radical para el tratamiento crítico del problema de la recepción social del arte, apunta hacia una transformación de los mecanismos de valoración social del arte. Éstos cada vez más cooptados por el esteticismo blando del mercado y la consiguiente institucionalización exhaustiva de lo artístico.

---

<sup>64</sup> Jiménez José, Fernando Castro (ed), “Horizontes del arte latinoamericano”, Madrid, Tecnos, 1999.

Así, el legado de la vanguardia explorado aquí a través del procedimiento del *ready-made*, tendría la capacidad de dotar al arte de un contexto valorativo más allá de los parámetros y convenciones de la lógica mono-cultural de la modernidad.

En última década, en el contexto local ecuatoriano, se ha hecho evidente cómo el *ready-made* se ha mostrado como un procedimiento consistente en el examen crítico de los dispositivos de proyección social del arte. Aquí nos interesa citar una de las propuestas recientes presentadas por el artista quiteño Patricio Ponce, la misma que se inscribiría en la línea de investigación artística abordada en este capítulo.



Patricio Ponce: "El coleccionista".  
2000-2004.  
(Biblioteca del Centro Cultural  
Benjamín Carrión)



## **Conclusiones**

En este trabajo se ha perseguido establecer una perspectiva sobre el problema de la recepción social del arte a partir de cómo ésta se habría ido configurado a través de la actividad crítica de la vanguardia radical, es decir, a partir del cuestionamiento de las convenciones de la Institución del Arte.

Como se ha considerado en este trabajo, la “mirada ilustrada” hacia la recepción del arte que opera bajo los parámetros de una modalidad contemplativa adecuada para la aprehensión y comunicabilidad universal de lo bello (modalidad que se afirma mediante la idea de ‘pureza’ de la visión), ha sido un aspecto dominante en la efectiva naturalización de las convenciones de la Institución del Arte, las cuales se mantendrían vigentes hasta finales de la década de los años sesenta del siglo XX.

Esta modalidad prefigura el consumo *exhibible* de los objetos bellos, en sitios *espacialmente* diseñados y ordenados bajo la forma del museo, en correspondencia con la aplicación de valores como los de la autenticidad y originalidad del artista; modalidad que escamotea el lugar de la participación crítica del espectador en el proceso de construcción del conocimiento artístico.

Así, en este trabajo se ha abordado brevemente uno de los experimentos vanguardistas, el del *ready-made*, que más consistentemente apuntala el ingreso al espacio de la visualidad ‘descarnada’ del museo, de un espectador definido en términos

de 'diferencia', un espectador que al completar el sentido con su interpretación asegura la actividad crítica del arte.

Tanto a partir del análisis de la realización práctica del procedimiento artístico del *ready-made* emprendido por Marcel Duchamp, como en la reflexión filosófica de Walter Benjamín, se ha enfatizado en la importancia que ha tenido la comprensión por parte de los actores de la vanguardia de una transformación radical de la subjetividad moderna, la cual se sucede en el medio de los procesos sociales de una cultura marcadamente técnica. Esto ha resultado crucial en la definición de una práctica crítica del arte que se caracteriza por su empeño en la inmanente diseminación de la economía de significancia en la que se basa el orden cognitivo de la razón occidental.

La configuración crítica del problema de la recepción social del arte, como se ha planteado, resultaría sustancial en un levantamiento reflexivo de los fundamentos logocéntricos en los que se asienta nuestra modernidad, de esta forma contribuyendo hacia la apertura de la pluralidad de modos posibles de pensar la realidad.

A través de este trabajo se ha perseguido dotar de un sustento reflexivo a preocupaciones que han emergido en el ejercicio de mi propia práctica artística, acogiendo algunos de los discursos que marcan el debate sobre el arte crítico de hoy. Más allá, estas preocupaciones han encontrado contexto en el propio espacio académico al cual se debe esta corta investigación, el del amplio territorio de los Estudios de la Cultura.

La preocupación central en este trabajo por el problema de la recepción social del arte se ha modelado en un campo de conocimientos en el cual, entre sus ejes principales de convergencia interdisciplinaria, junto con la reflexión crítica del arte están también los estudios postcoloniales y de la subalternidad, en los cuales se destacan una preocupación política por los usos y prácticas sociales del consumo.

En la tradición crítica de vanguardia se podría localizar la posibilidad de que los usos y prácticas derivados del consumo y apropiación cultural por unos sujetos marcados por diferencias, encuentre su necesaria interacción con los desarrollos críticos que se han producido en los distintos campos de conocimiento.

Bajo la retórica de un “des-disciplinamiento” del conocimiento localizado bajo la exacerbación de los signos de la diferencia, me arriesgaría a opinar que se corre el riesgo de alimentar la propia tendencia que se pretende atacar, la tendencia *diversificadora* que resulta sustancial para el capitalismo contemporáneo.

La urgente demanda por una valoración política del consumo cultural – y por ende también del artístico- que se ha venido beneficiosamente enfatizando por los Estudios Culturales, considero que encuentran sus mejores propuestas cuando es el propio desmontaje reflexivo del orden discursivo de la modernidad el que eficazmente se aplica en el rastreo de la contingencia de las configuraciones hegemónicas.

Lo que se persigue, a través de la valoración política del consumo, es un descentramiento de un orden discursivo vertical y excluyente, antes que condenar a los más desposeídos a deambular heroicamente por la chatarra reluciente del capitalismo.

Ya ha sido suficientemente observada la recuperación perversa del discurso del multiculturalismo, de la densidad política de la diferencia cultural bajo una visión heroica de los consumidores. La ilusión de una liberación de la ‘agencia’ que pone en juego el pluralismo (no pluralidad) postmoderno, podría conllevar, como señala el crítico cubano Gerardo Mosquera, a un laberinto de indeterminaciones que confinan los procesos de identificación social, sustanciales para una diversificación social y culturalmente activa.

De su parte, lo que caracterizaría a la práctica artística de vanguardia es su inmanencia crítica. Para Foster, esta práctica no busca desestructurar violentamente las identidades tradicionales, pues éstas representan un dato. “Para los artistas de la vanguardia más aguda tales como Duchamp, el objetivo no es ni una negación abstracta del arte ni una reconciliación romántica con la vida, sino un continuo examen de las convenciones de ambos” (2001:18).

La reconsideración contemporánea de los procedimientos de vanguardia y de su aplicación en la indagación de las mediaciones hegemónicas institucionales, se concluye en este trabajo, permitiría ensanchar el campo de articulaciones teórico-políticas sustanciales para una transformación de los mecanismos de valoración social del arte.

Para finalizar, la búsqueda de un tratamiento crítico del problema de la recepción del arte se alinearía con el empeño vanguardista de asegurar para el conocimiento y la práctica artística una función transformativa de la experiencia interpretativa de lo social.

## Bibliografía

- Asensi, Manuel. *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid, Arco, 1990.
- Battcock, Gregory. *La idea como arte*. Barcelona. Gustavo Gili, S.A., 1977.
- Beck, Ulrich, Anthony Giddens y Scott Lash. *La modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social y moderno*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Benjamin, Walter. *El autor como productor*. México, D.F., Itaca, 2004.
- \_\_\_\_\_. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Madrid, Taurus, 1973.
- Brea, José Luis. *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Internet. [www.sindominio.net](http://www.sindominio.net). Acceso: 9 de mayo de 2004.
- \_\_\_\_\_. *Saber del arte. El valor de conocimiento de las prácticas artísticas*. Internet. [www.etxekar.net](http://www.etxekar.net). Acceso: 13 julio 2003.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona, Anthropos, 1986.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer. On vision and modernity in the nineteenth century*. MIT Press, 1992.
- Crimp, Douglas. 'Sobre las ruinas del museo', en: *La posmodernidad*. Ed. Hal Foster, Barcelona, Kairos, 1998.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Piados, 1999.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Buenos Aires, Piados, 1994.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México, D.F., Fondo de Cultura

- Económica, 1988.
- Falabella, Mariel y Ricardo Diviani. *Las constelaciones estéticas en Benjamin*. Internet. [www.laguna.se](http://www.laguna.se). Acceso: 28 septiembre 2000.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid, Akai, 2001.
- \_\_\_\_\_. *El postmodernismo en paralaje*. Criterios (La Habana), 7 diciembre 1994: 57-75.
- \_\_\_\_\_. *Re: Post*. Criterios (La Habana), 30 julio 91: 125-137.
- Gadamer, Hans-George. *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós, 1998.
- Habermas, Jürgen. 'La modernidad, un proyecto incompleto', en: *La posmodernidad*. Ed. Hal Foster, Barcelona, Kairos, 1998.
- Huysen, Andreas. 'Escapar de la amnesia: el museo como medio de masas', en: *Revista El Paseante* (Barcelona), 1998: 56-78.
- Jiménez José, Fernando Castro. *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid, Tecnos, 1999.
- Krauss, Rosalind. *El inconsciente óptico*. Madrid, Tecnos, 1993.
- \_\_\_\_\_, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London, Thames & Hudson, 2000.
- Lash, Scott. *Sociología del psomodernismo*. Buenos Aires, Amorrortu, 2001.
- Martín-Barbero, Jesús. *Figuras del desencanto*. Internet. [www.revistanumero.com](http://www.revistanumero.com). Acceso: 22 octubre 2004.
- Mosquera, Gerardo. 'Notas sobre globalización, arte y diferencia cultural', en: *Zonas silenciosas*. Ed. Rijksakademie. Ámsterdam, 2001.
- Ramírez, Juan Antonio. *DUCHAMP. El amor y la muerte, incluso*. Barcelona, Siruela 1993.

Renaud, Alain. 'Comprender la imagen hoy. Nuevas Imágenes, nuevo régimen de lo Visible, nuevo Imaginario', en: *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid, Cátedra, 1996.

Rodríguez, Víctor Manuel. 'Las nuevas aventuras de la vanguardia en América Latina: modernismo, mímica poscolonial y el mobiliario de Beatriz González', en: *Estudios Culturales Latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina*. Ed. Catherine Walsh, Universidad Andina Simón Bolívar. Quito, Abya-Yala, 2003.

Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. Barcelona, Paidós, 1989.