

## ¿EL FINAL DEL "FINAL DEL ARTE"? SOBRE LA ICONOCLASIA DEL ARTE MODERNO<sup>1</sup>

### 1. La "muerte del arte", declarada por el arte

La palabra "imagen" incluye todo tipo de representaciones y mediaciones. El caso de la pintura en la tradición occidental es tan impactante, que se acompaña con cierto detalle, aunque se conoce bien el esquema general. Aquí, la muerte del arte es una consecuencia de la muerte de la pintura. No se trata de una muerte anunciada desde el exterior, sino desde el interior: por los mismos pintores. Estamos tratando precisamente con lo que podría llamarse el suicidio del arte. La muerte del arte, por la que clamaban los propios pintores, tuvo lugar en tres pasos, que pueden describirse a través del triángulo Van Gogh-Malevich-Duchamp: desde la consideración de los colores como absolutos, hasta la auto-disolución de la pintura.

Van Gogh y su famosa proclamación de que "el pintor del futuro será un pintor de colores" puede representar la necesidad de que los colores sean absolutos (pasando por alto los colores reales, que representaban los colores de los objetos). A partir del momento en que los colores ya no estaban obligados a representar objetos, entonces, como paso siguiente, la pintura tampoco estaba obligada a representar el objeto. La pintura se convirtió en una pantalla plana para los colores, incluso para un sólo color. En su famosa pintura "Cuadrado blanco sobre fondo blanco" (1918), Kasimir Malevich declaró la muerte de la pintura, de la pintura como un "prejuicio del pasado", y definió la etapa final de la pintura colorística y el comienzo de la pintura no figurativa (no objetiva). Duchamp llegó a burlarse de la pintura como una simple estimulación de la retina y la abandonó completamente, introduciendo obras de arte que eran objetos no producidos por los artistas: los *ready mades*.

Esta muerte interna de la pintura, como inicio de la muerte del arte, no es lo mismo que la muerte de la pintura proclamada con la llegada de la fotografía. En su "Dictionnaire des idées reçues", Flaubert ya había denunciado la banalidad de la opinión, según la cual la fotografía "destronará a la pintura". Es evidente, por supuesto, que el paradigma de la fotografía, que ha reinado durante más de ciento cincuenta años, ha producido, en términos más radicales que nunca, una crisis de representación en la pintura. También es evidente que esta crisis desembocó en la muerte del arte en su forma histórica. Podemos referirnos a esta época, este período, este conjunto de estrategias que intentó enfrentar la crisis de representación, bajo el paradigma de la fotografía como arte moderno. El método con que el arte moderno se enfrentó a la crisis siguió la tradición del movimiento iconoclasta.

---

<sup>1</sup> Extraído de [http://217.76.144.68/archivos/\\_20/html/mobligatorio/00015/html/weibel\\_frameset\\_session4.htm](http://217.76.144.68/archivos/_20/html/mobligatorio/00015/html/weibel_frameset_session4.htm). Parte 4 do Seminário "Arte Algorítmico. De Cezane a la Computadora", ministrado por Peter Weibel e organizado por , UNESCO y MECAD/ESDi. Acessado em 20/07/2004

Este proceso de autodisolución sigue la dialéctica de la era moderna, que puede explicarse en tres pasos: primero, la forma en que la pintura como medio para la imagen puede analizarse y dársele nuevos acentos enfáticos, como en el Impresionismo; segundo, la forma en que la pintura se hace independiente, dejando atrás las leyes de los colores reales y asumiendo su propio status absoluto, como en el Simbolismo o el Suprematismo; y tercero, la forma en que la pintura como material (Faktura) es sustituida por otros materiales, como el aluminio como blanco.

## 2. La pintura y la ruptura semiótica

Lo que constituyó inicialmente un choque –la crisis de la representación y el fin declarado de la pintura, como consecuencia de la emancipación anterior de sus elementos específicos (como el color, el plano y la forma)–, culminó en una gran liberación de las artes en el siglo XX. Había sido necesario, evidentemente, que el arte del siglo XX se liberara de todo el bombardeo de las convenciones artísticas anteriores, rompiendo con la pintura de caballete. Así surgieron el arte del objeto, el media art, el arte de la instalación, el Concept Art, los Happening, el Body Art, el arte de acción y el arte de las performances en toda su infinita variedad. “La muerte del arte”, como ya la había anunciado Hegel, se vio instigada cuando la desintegración del orden mundial particular, cuando el orden de las cosas fue sustituido por el orden de la señal gracias a la Revolución Industrial. Podría decirse que la ruptura semiológica consistía en una negación existencial, que podríamos describir como la crisis de la representación.

Bajo las presiones de la revolución tecnológica, nos hemos visto obligados a revisar nuestras concepciones de las posibilidades mentales y físicas del ser humano, así como sus respectivas dimensiones en lo imaginario, lo simbólico y lo real. En particular, la transformación del cuerpo y su exteriorización en los medios tecnológicos. La transformación de la materia en olas de energía y señales inmatriciales ha transformado el arte. Las opciones de que disponemos son, por una parte, la resistencia contra la desmaterialización y una insistencia en lo corporal y, por otra, la aparición de la construcción lingüística y el orden simbólico, señalando una preocupación por los fenómenos de la inmaterialización. Todas estas opciones han sido celebradas en forma rimbombante en la pintura, que también las ha orquestado.

No obstante, la pintura es sólo un tipo de imagen, sólo un tipo de mediación, sólo un tipo de representación. Hay muchos otros tipos que se han visto sometidos al poderoso martillo iconoclasta. Ya en el siglo XIX, al enfrentarse con el culto al vacío, la Revolución Industrial había taladrado verdaderos agujeros a través del espacio, con sus “telemáquinas” (el telégrafo, el teléfono, el televisor y el radar). No sólo la tira fílmica está perforada, también lo está toda la sociedad. La línea de ensamblaje del tiempo produjo un nuevo sincronismo y una nueva simultaneidad.

Son precisamente los fundamentos del arte y la literatura modernas, en su autonomía razonada, los que insistieron en sus condiciones de método, material, origen y tradición: hacían del arte un objeto de arte, que en sí mismo amenazaba la propia existencia y autonomía del arte moderno. Michel Foucault escribe: "Flaubert es a la biblioteca lo que Manet es al museo. Ambos produjeron obras en una relación consciente con pinturas o textos anteriores –o mejor, con el aspecto de la pintura que se mantiene abierto indefinidamente. Erigen su arte dentro del archivo." Ya en el momento mismo del nacimiento del Modernismo, desencadenado por la Revolución Industrial, se ha sembrado la semilla de su desaparición. Los ejemplos de Mallarmé, Flaubert, Manet y Malevich actúan dentro de esta curva y este discurso de auto-inflexión en el arte. La crisis de representación, que produjo la pintura abstracta en la primera mitad del siglo XX, ha dado lugar a la crisis de la pintura abstracta en la segunda mitad del siglo XX. En "La crisis de la pintura de caballete" (1948), Clement Greenberg escribió: "[...] Aquí en América la practican artistas de procedencias y capacidades tan variadas, como Mark Tobey, Jackson Pollock y el finado Arnold Friedman, Rudolf Ray, Ralph Rosenberg, Janet Sobel. [...] Lo que significa, por lo menos para la disciplina de la pintura, que el futuro de la pintura de caballete, como vehículo del ambicioso arte, es ahora muy problemático; porque cuando usan la pintura de caballete como lo hacen –y no pueden dejar de hacerlo– estos artistas la están destruyendo."

La crisis de la representación que creó la manifestación más significativa del arte moderno, la pintura abstracta, produjo al final la crisis de la propia pintura de caballete, lo que podría interpretarse como un gesto iconoclasta. Sin embargo, dentro de la evolución del arte moderno, siempre hubo suspensiones de estos gestos, como por ejemplo el Surrealismo, que no sólo creía en el poder de las imágenes para representar, sino que sus representantes creían incluso en la posibilidad de representar lo inconsciente mediante imágenes. Otras respuestas adicionales al movimiento iconoclasta del arte moderno provinieron de los Constructivistas, que querían hacer objetos útiles para las masas, o del Bauhaus, por su tendencia hacia el diseño industrial.

La teoría una contextualidad infinita de Mikhail R. Bachtin libera las obras literarias de sus limitaciones formales, y abre, así, la posibilidad de una nueva práctica de este discurso auto-reflexivo y cerrado del arte. Según Bachtin, el origen de un texto es sólo un eslabón en una cadena de transmisiones posibles de textos precedentes. Si se decapita la autonomía clásica del texto y el autor, se entrega el texto a un espacio infinito para la interpretación. Se prepara la guillotina de la modernidad en su introspección como proceso auto-destructivo, y puede realmente transformarse en una máquina voladora para escapar del laberinto de la auto-referencia. Bachtin destaca la interpretación como el origen del texto, lo que equivale a la creación de un texto. El lector, entonces, es igual al autor, como sucederá más tarde con el observador, que creará la obra de arte mediante la interacción. El objeto cerrado y el texto cerrado comienzan a convertirse en una

práctica abierta. La aplicación de la teoría de Bachtin a la pintura aseguraría, en realidad, la continuidad de la última pintura.

La pintura fue escaseando, dejando sólo algunas señales de actividad pictórica en sinónimos pictóricos de lienzos brillantes, vacíos, puros, y abstractos, como ideales del siglo XX. Naturalmente, también lo contrario era ahora posible: lienzos sucios, embarrados de pintura y elementos materiales reales, trampas para una amplia variedad de objetos de la vida de todos los días, desde el Pop Art hasta el Nuevo Realismo. Una vez más, el lienzo monocromático, casi vacío, dejaba realmente un espacio, el que sería ocupado por elementos concretos. Los cuadros y pinturas matéricas dominarían la segunda mitad del siglo XX, tanto como el color y la forma dominaron la primera mitad. Otra tendencia artística prevaleciente, que surgió del Trascendentalismo, sería su inmaterialización o desmaterialización. Además de las transformaciones de la imagen pictórica, el arte moderno desarrolló otras formas de arte, más allá de la pintura, como respuestas a la crisis de representación que la fotografía significó para la pintura. Estas nuevas formas de arte, desde el arte de objetos hasta el media art, desde el Body Art hasta el arte de la instalación, conservan aún una vocación iconoclasta, pero también tienen capacidad para trascender la tendencia iconoclasta. En el transcurso de sus transformaciones, la pintura perdió su papel central en el campo del arte. Al mismo tiempo, estas transformaciones han dado pie a las evoluciones más radicales del arte hacia nuevos campos y prácticas.

Según criterios históricos, hasta ahora hemos presenciado un rechazo progresivo de la función representativa del arte, creando una retórica y una estética de la ausencia, desde la página en blanco, a través del plano vacío, hasta el lienzo vacío –por ende, desde un marco vacío a una habitación vacía–, acercando aparentemente la pintura a la desmaterialización. El dilema de la desmaterialización es la fuerza lógica inherente al arte, y contribuye a su desarrollo. La pintura constituye una nueva página, en la que cada último cuadro representa un giro equivalente al tipo de catástrofe que se requiere para seguir dándole vida a un sistema dinámico.

Cada pintura podría ser un último cuadro, pero cada pintura se construye sobre su último cuadro predecesor. Puedo agregarle otro último cuadro a cada última pintura, igual que puedo agregarle el número "uno" a cualquier número. Como cualquier cuadro, puede definirse en términos de la suma de sus predecesores. Llegamos, así, a una sucesión infinita de cuadros que no puede finalizarse. Igual que no existe el último número, tampoco hay la última pintura. La desaparición del arte (en su apariencia histórica) pertenece a la lógica interna del arte mismo. Por consiguiente, la auto-desmaterialización no es más que un rechazo del ser histórico, de lo que se ha visto tradicionalmente como algo relevante y constitutivo para el arte. Esta auto-criticalidad, como axioma del arte moderno, crea lógicamente un anti-arte, como un movimiento de recomienzos cíclicos que cuestiona el arte mismo. De manera que sólo nos estamos deshaciendo de medios

y métodos históricos, a cambio de otros nuevos y más fuertes. La exposición *Iconoclash* en el ZKM Center for Art and Media, en Karlsruhe, mostraba algunas vías de escape y piedras angulares, en las que se destacaban otras pinturas posibles, incidiendo no sólo en la pintura después del último cuadro, sino sobre todo en el arte después del final del arte; arte producido por gestos iconoclastas, destinados a ponerle fin al arte. Este arte de "después de la muerte del arte", abrió el camino para nuevas prácticas artísticas. El arte moderno está cuestionando constantemente su propia razón de ser. Esta auto-criticalidad puede interpretarse como iconoclasta, pero, en realidad, es el motor de su evolución y transformación. El martillo iconoclasta, por lo tanto, no destruye el arte, sino que, paradójicamente, crea un arte nuevo.

### 3.1. Fotografía

El arte del siglo XX aparece bajo el control del paradigma autoritario de la fotografía. Las prácticas artísticas derivadas de la primacía de los métodos fotográficos han acarreado no sólo cambios fundamentales en la pintura y la escultura, sino también formas artísticas muy novedosas, como el cine, y han cambiado fundamentalmente nuestros conceptos y nuestras prácticas artísticas. Las condiciones actuantes del arte "en la era de su reproducción técnica" (Walter Benjamin) no se aplican solamente a la fotografía, sino que también han obligado a las formas artísticas históricas ya existentes –la escultura y la pintura– a tomar nuevas decisiones, que las han transformado decisivamente. De manera que el impacto del cambio radical, después de los "ready mades" de Duchamp, en 1913, no puede explicarse simplemente en un sentido nominal, como una operación discursiva sobre el significado y la institución del arte. Tampoco puede explicarse este impacto como una simple proposición que declare: "esto es arte" (el punto de vista expresado en los libros de Thierry de Duve). Por el contrario, la verdad del gesto de Duchamp es legitimada mediante referencias a nuevos modos de producción, que ya llevaban cien años de existencia a partir de los nuevos procesos de industrialización, manufactura de imágenes y técnicas de reproducción, como la fotografía. A partir de ese momento, gracias al invento del negativo, las fotografías podían producirse industrialmente como productos en serie, que ya no requerían la firma del artista y ni siquiera el trabajo o la mano del artista, ya que el ingenio era capaz de producir la imagen por sí mismo, como destacaba el título de la famosa conferencia de William Henry Fox Talbot, dictada en Londres el 31 de enero de 1839: "Una descripción del arte del diseño fotogénico o del proceso, mediante el cual puede lograrse que objetos naturales se delineen a sí mismos, sin ayuda del lápiz del artista."

A partir de ese momento, era evidente que, siguiendo la lógica del arte, los artistas se vieron obligados a llevar este proceso a otras formas de producción de imagen y de producción de arte en general. No sólo los cuadros, sino también las esculturas podían producirse sin la mano o la herramienta del artista, como lo demostró los "ready mades" de Duchamp. En 1977, Jean Clair y Rosalind Krauss

señalaron, desde distintos puntos de vista, que podían establecerse paralelos entre el proceso de producción de los "ready mades" y la fotografía. La impresión –la prueba– y otros procedimientos de la producción de imágenes, que se habían desvalorizado, adquirieron una posición nueva y relevante gracias a la fotografía. La primera en señalarlo fue Rosalind Krauss y, posteriormente, lo hizo George Didi-Huberman, en una amplia publicación y exposición en París, en el año 1997. La impresión como proceso ha sido evidentemente una contribución esencial a la modernidad en la escultura y, bajo este prisma, resulta obvio que toda la obra escultural de Duchamp muestra evidencias de los procesos indexados, impresiones y rasgos, desde el famoso *Dust Breeding* (1920) que Man Ray fotografió sobre *The Large Glass* hasta la obra *Female Fig Leaf* (1950) y *Please Touch*, el pecho en espuma de goma sobre terciopelo negro (1947).

Al introducir el *objeto en lugar de la escultura*, Duchamp ampliaba radicalmente el registro de la escultura. Los mismos pintores reaccionaban a la muerte de la pintura. Los pintores, y no los escultores, introdujeron el objeto en la historia del arte, en un intento por resolver la crisis de representación, que ha dado lugar a la muerte de la pintura. También en el campo de la escultura, produjeron el final de la representación, mediante un cambio paradigmático, desde la escultura antropológica clásica, que representaba el cuerpo humano, al objeto que no representa nada y que simplemente existe. Lo prefabricado y el objeto como escultura están en el mismo horizonte que el grito de batalla de Rodchenko: "Se acabó la representación". Los objetos comunes y de producción industrial pasaron a considerarse esculturas: eran "ready mades" que permitían la fabricación industrial de objetos en serie, sin la participación del artista. Duchamp asumió la consecuencia artística del paradigma fotográfico, sin convertirse en fotógrafo.

### 3.2. Objets Trouvés y objetos de Arte

El Surrealismo tuvo una importancia especial para el desarrollo dialéctico del objeto. Como en el collage, los surrealistas combinaron los objetos reales con los pintados. Utilizaron objetos comerciales manufacturados, pero también modelos matemáticos y otros modelos científicos, e incluso objetos de la naturaleza, llamados objetos encontrados, *objets trouvés*. Estos objetos eran o bien transformados por el artista, o combinados con otros. También había objetos con funciones simbólicas elaborados por los artistas. Así, el desarrollo del objeto tuvo lugar en dos ejes: la utilidad y la inutilidad. Por lo tanto, la esfera de objetos puede dividirse entre los funcionales y los no funcionales. Como el término "objetos de uso" ya sugiere, los objetos son, en general, útiles. Igualmente, los objetos de arte no se usan en un sentido diario. Por ello Duchamp sugiere de forma provocativa, que se "use un Rembrandt como tabla de planchar". Una estrategia escultural para el futuro consistió en hacer de los objetos de arte, objetos útiles, en oposición directa a su función histórica. Los surrealistas aplicaron esta estrategia creando objetos normales útiles e inútiles –por ejemplo, clavaron clavos en una plancha–,

como el conocido *Cadeau* (1921), de Man Ray, o el *Fur Cup* (1936), de Meret Oppenheim.

El desarrollo del objeto como escultura siguió, así, la dialéctica paradójica de convertir en útiles las obras de arte, hasta ese momento inútiles; y los objetos útiles, convertirlos en inútiles. Brancusi –cuya amistad con Duchamp era tan grande, que Duchamp actuó durante decenios como su agente y representante– desempeñó un papel significativo en este contra-movimiento para la transformación de la escultura. Es muy conocido que, según la organización de su estudio, Brancusi utilizaba el pedestal como mueble o como escultura. El propio pedestal podía ser una escultura, o servir de base para otra escultura, o incluso como asiento. No es de conocimiento común que, a partir de 1914, Brancusi produjo muebles de madera en su taller, en una interpretación libre de un estilo rumano rústico, y los exponía, pero no como muebles, sino como esculturas, dándoles igual importancia como sus piezas de bronce o mármol.

Así, los bancos superaron su función como formas subordinadas a la escultura, a tal punto, que el artista los fotografió y los presentó como esculturas autónomas. Contrariamente a Duchamp, Brancusi produjo obras de arte hechas a mano, confirmando el dictado de que todos los objetos creados por Brancusi eran esculturas geométricas abstractas o muebles, eran obras de arte. Al utilizar los muebles de manera funcional en el contexto de su estudio, pero luego, al transformar su función en un pedestal, como escultura destinada a sus exposiciones, Brancusi hizo una importante contribución al proceso de transición de la escultura hacia un objeto de utilidad práctica.

Después de la investigación material de los objetos, vino el contra-movimiento de la “desmaterialización”. El paradigma unido a un material y parecido a un objeto fue abandonado con el término “arte conceptual” o “postobjetivismo”. Un aspecto fundamental en la idea del arte conceptual está en el estudio de la naturaleza lingüística de todas las manifestaciones artísticas, independientemente de los elementos utilizados en su producción. Sustituyeron los métodos convencionales de la pintura y la escultura por operaciones lingüísticas en el campo de la representación visual.

Los resultados de la visión ampliada del arte conceptual, llamado Land Art, arte del proceso, arte del comportamiento, etc., eran, en principio, documentados a través de la fotografía. Así que el paradigma fotográfico se movió, una vez más, hacia una posición de pintura y escultura, incluso en los movimientos decididos a ampliar o abandonar el marco de referencia y de práctica de la pintura y escultura bajo el título: “abandonando la imagen”.

Paralelamente a esta ampliación de la idea del arte en los años sesenta fueron fundamentalmente Fluxus, los Happenings y el Actionismo, los que transformaron el concepto de escultura. Resulta interesante observar que las formas antagónicas

del arte conceptual y el arte de acción tienen una práctica artística común en el ámbito de las "proposiciones", "instrucciones", y "declaraciones". En *Art after Philosophy* (1969), Kosuth escribía, a modo de respuesta al dictado de Hegel ("La filosofía después del arte"): "Una obra de arte es una especie de proposición, presentada en el contexto del arte como un comentario sobre el arte."

Estos métodos basados en instrucciones estaban destinados al que miraba el arte; así se desarrolló, en los años sesenta, en diferentes formas, el modelo de participación del público en la construcción de la obra de arte. Una de las primeras artistas de la neo-vanguardia, que utilizó las instrucciones a un público anónimo como forma de arte, fue Yoko Ono.

"Pintando para martillar un clavo  
Cada mañana martilla un clavo en un espejo,  
un pedazo de vidrio, un lienzo, madera o metal.  
Igualmente, recoge un cabello que se haya  
caído por la mañana al peinarlo y amárralo  
alrededor del clavo martillado. El cuadro  
está terminado cuando la superficie  
esté cubierta de clavos."

"Pintando para martillar un clavo  
Martilla un clavo en el centro de una pieza  
de vidrio. Envía cada fragmento hacia una  
dirección arbitraria."

### 3.3. Nueva definición de escultura

En su retrospectiva de 1971, en la Tate Gallery de Londres, Robert Morris desarrolló esculturas específicamente para la participación del público: construcciones de planchas de madera, sobre las que los visitantes podían caminar; sogas con las que se podían balancear, y paredes de madera contra las que se podían apoyar. Después de los decenios innovadores de los años sesenta, la escultura se vio completamente transformada y cambiada, casi en su significación opuesta desmaterializada y convertida en semiótica. Se presentaba en condiciones muy novedosas: por una parte, como medio o reproducción, según el paradigma fotográfico (Land Art, etc.), y por la otra, como modelo de participación. El cuerpo humano ya no era representado por una escultura antropomórfica (ni siquiera abstracta, como en una escultura de Moore), sino que era utilizado para sentarse, caminar, dormir, comer, mear, utilizando los objetos de distintas formas. En su *Objects, to Use*, de 1968, Franz Erhard Walther presentaba un volumen completo, en el que las actividades de las personas que representaban los objetos prescritos desembocaban en una nueva definición de la escultura. En la serie *One Minute Sculptures*, de Erwin Wurm y otros, los cuerpos humanos, en asociación con objetos y en posiciones que sólo pueden mantener por algunos

minutos, se convierten en la extensión ideal de la escultura hacia los medios de la fotografía y el vídeo. Los elementos empleados son objetos, cuerpos y medios, pero la forma en que los combina y los actualiza tiene una naturaleza lingüística. Usan constantemente los métodos de la contigüidad (tangibilidad, yuxtaposición) y la metonimia. La escultura, como forma de comportamiento, sustituye la escultura abstracta y la escultura como objeto. El uso que los visitantes y los espectadores les dan a los objetos –los muebles, por ejemplo–, como si fueran esculturas, abre una nueva gama de prácticas artísticas, más allá de la crisis de la representación. Las formas esculturales de la representación, y las nuevas obras de los medios, con las características interactivas y participativas del comportamiento, son las innovaciones del siglo XX. Podemos hablar, entonces, de tres grandes metamorfosis de la forma plástica en el siglo XX: la escultura, el objeto y la representación.

#### 3.4. Nueva definición del concepto de arte

En los años sesenta, la primera oposición política mundial a la explotación del tercer mundo creó un contexto en el que se produjo una revisión radical de las condiciones y convenciones de la sociedad y la historia europeas, así como del arte de la modernidad. Durante esos años, las críticas a las prácticas estéticas de la modernidad y al status del objeto de la obra de arte seguían una línea paralela a las críticas y la emancipación políticas. Comenzó una renegociación del concepto del arte.

La tendencia hacia la conceptualización y la desmaterialización del objeto de arte también fue formulada por Humberto Eco en su teoría sobre La obra de arte abierta (1962). Eco describe la transformación de la obra de arte en el transcurso entre la edad industrial (orientada hacia la máquina) y la edad postindustrial de la cibernética y las tecnologías de información y comunicación. La obra de arte de la modernidad es un objeto estético autónomo, un sistema cerrado. La disolución del status como objeto de la obra de arte puso fin a la era de la modernidad. En la postmodernidad, el arte se convierte en un sistema abierto. Su campo de juego ha cambiado, pasando de reglas puramente estéticas para la construcción del objeto, al marco de las prácticas sociales –por ejemplo, eventos y situaciones determinadas por la acción, desde Fluxus hasta Happening, desde Accionismo hasta Performances.

#### 3.5. Nueva definición de estética

La esfera del arte se amplió, así, de muchas maneras. En el contexto de la actitud reflexiva ya mencionada, el autor, la obra de arte y el observador –en otras palabras, las tres constantes del arte clásico–, fueron subvertidos y transformados radicalmente. Los grupos, los colectivos, los algoritmos, etc., sustituyeron el sujeto único del autor. La obra de arte como objeto fue suplantada por eventos abiertos, acciones, procesos, juegos, instrucciones para la acción y conceptos. El observador

pasivo se convirtió en co-creador, jugador y participante. Las fronteras entre los diferentes actores sociales en los campos del arte, así como entre los objetos y eventos estéticos y no estéticos, se hicieron permeables e invisibles. La estética ya no estaba desasociada de lo cognitivo, como tampoco de lo social y lo político. Como resultado de ello, las agendas económica y ecológica, la política y la social, la cognitiva y la científica, regresaron al ámbito artístico.

Cuando una cadena significativa opera sobre un campo de objeto cerrado –por ejemplo, una serie de manzanas, como la selección bien definida de un mundo de objetos–, esta cadena produce una conclusión semántica, que corresponde a la conclusión material de una obra de arte, es decir, enmarcada, en un pedestal, vaciada en hierro, esculpida en mármol. Las prácticas artísticas que fueron sometidas a la influencia del azar durante la producción y la recepción –por ejemplo, a la libertad del intérprete– dieron lugar a una apertura de la cadena cerrada y significativa, que hasta ahora había definido tanto el significado de una obra de arte, como también su identidad. La cadena significativa se había desencadenado. Los elementos de la cadena se habían aflojado y roto. La estricta diferenciación que había prevalecido entre la esfera del arte de élite y el arte de masas cotidiano, entre el artista y el consumidor, entre la comunicación estética y la actividad social, devino fluida y difusa. El sistema de la modernidad para la representación limitó lo real a los objetos, sin incluir personas o acciones. La segunda modernidad, apoyada en los medios, se centró en la introducción de acciones y personas reales en el marco representativo del arte.

### 3.6. Arte Iconoclasta

Hace mucho tiempo que la comunidad artística les ha dado a los objetos reales el status de arte, pero se ha negado a dárselo a las acciones. Resulta interesante observar que las instituciones de la comunidad artística concuerdan en el hecho de que un fogón puede ser un objeto artístico, pero no el acto de cocinar. Una cama real puede ser un objeto de arte, pero no el acto de cuidar a un enfermo en dicha cama. El arte de la práctica abierta, *open practices*, cuestiona radicalmente estas distinciones. Fluxus, Happening y Action Art fueron las primeras estrategias artísticas que sustituyeron la representación por la realidad, en distintos niveles. La imagen de un perro fue sustituida por un perro real; la imagen de un pecho, por un pecho real. Gente real podía tocar ese pecho. La pintura se convirtió en un pintor pintado de blanco que paseaba por las calles de Viena. La imagen del dolor, en dolor real. De este rechazo por la representación, se desarrollaron acciones reales de sexo y política. No sólo en la pintura, como arte de imágenes, sino incluso en el arte del cinema, en el que la imagen fue sustituida por actividades reales en el movimiento del *expanded cinema*, en performances con medios cinematográficos, en un escenario abierto. La introducción del cuerpo en el sistema artístico, fue la garantía de que el arte se realizaba en un tiempo real y en espacio real. Como iconoclastas, estos artistas creían, según la tradición romántica, en la posibilidad de un enfoque no mediado por la realidad, similar al de los

Situacionistas Internacionales. Al mismo tiempo, el alejamiento del cuadro fue documentado y mostrado por fotografías. Al final, el alejamiento del cuadro mediante la acción desembocó en un cuadro más, aún cuando éste no fuera una pintura, sino sólo una fotografía. De manera que ni siquiera el arte de acción pudo dispersar el paradigma autoritario de la fotografía. Se hace nuevamente evidente el carácter ambivalente del arte iconoclasta. Lo que se puede decir a favor de todas las formas del arte de acción, es que creó el arte algorítmico, que es el arte de las instrucciones para los espectadores participativos, tanto en obras de teatro, como en instalaciones interactivas. Mediante estas prácticas, las representaciones sociales pudieron adquirir el status de arte.

Estas prácticas sustituyeron el objeto estético cerrado por campos y prácticas significativas abiertas, permitiendo, así, que el espectador creara relaciones plurales y múltiples. Por eso, superan no sólo el status de objeto del arte, sino que también trascienden radicalmente el horizonte de la representación simbólica. Las acciones reales sustituyen a las simbólicas. La des-representación de la obra de arte es un paso posterior a la eliminación del marco de la imagen. La transformación crítica de la modernidad ha alcanzado un viraje decisivo: ha liberado a los actores y agentes sociales. Cruzar la frontera de lo simbólico, sustituir el objeto por prácticas y actos de comunicación, ha permitido que el arte actúe estéticamente en el campo social, mientras que, hasta ahora, sólo podía actuar socialmente en el campo estético. Las prácticas abiertas sustituyen la obra de arte abierta.

Con estas nuevas prácticas, se disolvió la crisis de la representación. Vimos la evolución del arte moderno como un reflejo continuo de la muerte del arte, teniendo por consecuencia la crisis de la representación, iniciada en el siglo XIX y que dominó el arte del siglo XX. En el presente, con estas nuevas prácticas, podemos observar el advenimiento del final de la crisis de la representación y, por ende, el final del arte moderno, producto de dicha crisis. El movimiento iconoclasta, como axioma del arte moderno, llega a su fin. "La despedida de una idea" es, por lo tanto, una prognosis correcta del destino del arte moderno, tal y como la formuló T. J. Clark.

Este final de la retórica sobre la muerte del arte, de la deconstrucción del arte como retórica de liberación, que libera el arte de todas sus restricciones, es sustentado por un cambio epistemológico en la formación de imágenes y, a la vez, se deriva de él. Durante cientos de años, los pintores eran los únicos expertos capaces de hacer imágenes. El arte tenía el monopolio de la creación de imágenes. A partir de la invención de la fotografía, el monopolio se derrumbó y surgió un gran número de expertos capaces de crear imágenes. En el universo de la imagen técnica, la producción de imágenes, compuesta por esa clase de expertos que antiguamente se conocían como "artistas", devino marginal, en comparación con la producción de imágenes de los medios masivos, tales como las revistas, la televisión y el cine.

### 3.7. Imágenes de la ciencia

Una nueva clase de expertos—los especialistas en ciencias naturales, desde la astronomía hasta la medicina—, puede ahora crear—con la ayuda de ordenadores y otros instrumentos— nuevas imágenes de lo que era, hasta ahora, invisible. Las imágenes de la ciencia tienen la tendencia a creer en el poder de las imágenes, creer en la facultad de representación de las imágenes. Antes, la ciencia tenía una tendencia iconoclasta, una línea de pensamiento que se intensificó alrededor de 1800 con Lagrange que rechazó cada imagen y cada símbolo gráfico para lograr la forma matemática ideal. “No encontrarán figuras en esta obra. Los métodos que empleo no requieren ni construcciones ni argumentos geométricos o mecánicos, sólo operaciones algebraicas, sujetas a un curso regular y uniforme.”

Con el advenimiento del fractal, experimentamos un retorno triunfal de la imagen a las ciencias matemáticas. Desde las matemáticas hasta la medicina, desde los métodos informáticos hasta la tomografía computacional, vemos una ciencia iconófila que confía en el poder representativo de la imagen. Vivimos, por consiguiente, en un período en el que el arte, antiguo monopolizador de la imagen representativa, ha abandonado esta obligación representativa. Hasta la teoría de los medios critica el papel de las imágenes técnicas en el arte y el entretenimiento, y sin embargo, la ciencia acepta totalmente las opciones que las imágenes producidas por máquinas técnicas ofrecen para la representación de la realidad. A través de la ciencia, la imagen se desarrolla un paso más, transformándose en útil. Es posible, por lo tanto, que la humanidad encuentre las imágenes de la ciencia más necesarias que las imágenes del arte. El arte se ve amenazado con volverse obsoleto, si no intenta competir con el nuevo papel clave de la imagen en las ciencias, desarrollando también nuevas estrategias para la composición de imágenes y la representación visual. El arte debe buscar una posición que supiere la crisis de la representación y la guerra de las imágenes, para hacerle contrapunto a la ciencia.