



Análisis sobre la dificultad de definir y conceptualizar el arte en el siglo XXI, a partir de su práctica, la sociedad y lo social

*M. Alejandra Cervantes
José Antonio Tostado Reyes
Enrique J. Rodríguez Bárcenas*

Resumen

El presente artículo partió de la idea de definir y conceptualizar lo que hoy día se entiende por “arte”. El objetivo fue el análisis de diferentes posturas ante el arte contemporáneo, así como de sus predicados, sus condiciones sociales y económicas. La metodología usada fue analítica descriptiva. Como instrumento se recurrió a la investigación documental. Como resultado se tiene la dificultad para establecer una definición de “arte contemporáneo”, pero el análisis permitió observar varios de los factores que intervienen en ésta dificultad: teóricos, históricos, económicos, sociales. Se concluye que el todo no es la suma de las partes; es decir, los diccionarios, las personas, expertas o eruditas, pueden ayudar a comprender algunos de los fenómenos que se ven intrincados en el arte, pero cada actor puede dar su perspectiva sin agotar un fenómeno en claves teóricas o conceptuales.

Palabras clave: *Artista, arte, contemporáneo, sentido, término.*

Introducción

En un mundo cambiante, que parece transcurrir frente a nuestros ojos a una velocidad difícil de procesar, el arte es uno de los medios que acercan al ser humano a experiencias sensibles que permiten equilibrar la realidad que nos subyuga cotidianamente, a partir de la masividad de los medios de comunicación.

El arte se ha convertido, como reflejo del presente, en una suerte de submundo, que no ha quedado al margen, como era de esperarse, de los demás fenómenos que trastocan la cultura. Por el contrario, es y ha sido históricamente un campo fértil para la reproducción y experimentación del pensamiento, y el sentir de la sociedad. El arte se constituye, así, como un mundo paralelo al mundo real, del que se habla o se expresa en distintos términos y de muy diversas maneras. Pero el arte, como el universo, es tan inmenso, que requiere para su estudio y comprensión una mínima organización conceptual, temática y terminológica, que le dote de sentido.

Es así que es posible partir de las categorizaciones contemporáneas de la sociedad y contrastarlas con el submundo del arte, a fin de identificar cómo estos dos universos se influyen mutuamente: uno desde fuera, la sociedad hacia el mundo del arte, y otro desde dentro, el submundo del arte hacia la sociedad.

Las etiquetas en el mundo del arte. Denominaciones y temporalidades de los movimientos, estilos y *trendings*

De modo actual, el arte puede ser entendido al menos bajo dos acepciones: como objeto mercantil, sujeto a las leyes del capitalismo contemporáneo, y en un sentido paralelo; y como práctica libre, contestataria, reflexiva, que permite y genera experiencias humanas sensibles significativas.

El arte mantiene una constante relación con la sociedad de su tiempo, aquélla en que está inscrito. Una dificultad inherente a cualquier intento de categorización de los fenómenos artísticos se enfrenta al hecho de que la sociedad contemporánea es algo muy complejo de estudiar. Es algo escurridizo, confuso y cambiante. Bauman (2004) la define como líquida, pues transcurre y se diluye frente a nuestros propios ojos. El arte parece compartir, e incluso hacer más evidente, su ambigüedad, como parte de su aparente naturaleza.

Cuando Bauman situó al arte contemporáneo como parte de la dinámica humana del consumo -asociada a su carácter efímero, reemplazable,

de corta duración y aparentemente condenado a una caducidad inherente y previsible-, dejó ver la oposición al ideal del arte en tiempos pasados, a la naturaleza eterna, o al menos longeva, del arte tradicional:

Los usos del consumo atribuyen al arte una función totalmente distinta a la que solía tener: la de compensar y equilibrar lo perecedero y mortal de las cosas propias de lo cotidiano. Por ser refractario al consumo, el arte supo preservar su vínculo con lo perpetuo. Pero esta resistencia resulta inútil en un mundo donde los objetos culturales surgen, como dice George Steiner, para generar un impacto máximo y una obsolescencia instantánea (2007, p. 20).

Pero la sociedad actual, concebida y nombrada por muchos como “pos-moderna”, o “pos posmoderna” -ya quién lo sabe-, ha tenido un largo y marcado antecedente en la modernidad, término éste que toca por momentos la misma ambigüedad de la posmodernidad, lo que pudiera considerarse muy ‘afortunado’ para la discusión teórica y crítica de la sociedad y las artes, porque provee una inacabable fuente de debates que se han prolongado, a veces en forma un tanto estéril, por décadas.

Pero dentro del caos, de la enormidad e inabarcabilidad de algo como *el arte*, la tipificación de los fenómenos culturales permite un poco de tranquilidad, pues ante la complejidad y la diversidad que caracterizan cada aspecto de la sociedad actual, parece una alternativa para darle algo de orden al mundo que nos rodea, a partir de clasificar, nombrar y asignar parámetros homólogos a las cosas, sean objetos, ideologías o movimientos artísticos.

No hay que perder de vista, sin embargo, que toda clasificación teórica de una actividad práctica es reduccionista por naturaleza, sobre todo cuando se plantea en el campo de la colectividad. Por eso, en el arte las tipificaciones a veces llegan hasta la descripción de la individualidad del artista o la obra -lo que parece ser contrario a la necesidad de tipificar y agrupar-, pues reducir o ‘traducir’ a palabras o conceptos abstractos un cuadro, una escultura o una instalación, parece, además de un tanto ocioso, una tarea francamente compleja, cuya carga subjetiva puede resultar tan enorme como la que plantea la interpretación misma que cada espectador hace de la obra o del artista, pues sigue siendo un punto de vista individual; esto es, los juicios de cualquier producto artístico son producto de apreciaciones personales, que se socializan a fin de colectivizarse y, en ocasiones, generar cierto consenso que lleve a la legitimación.

Pero así como el ser humano intenta, a través de conceptos, describir, organizar y explicar el mundo, los analistas del arte intentan hacer lo mismo con objetos, materia, dispositivos o artefactos que ya son, de entrada, interpretaciones simbólicas, abstractas y parciales del mundo.

Los estudios formales y académicos del arte se apoyan en la taxonomía, para intentar hacer más claros los motivos, tendencias y fines del arte y los artistas. Hasta aquí, parece todo bien. Pues se percibiría a primera vista como una tarea absolutamente provechosa para el campo del arte, concebible como una forma de generar conocimiento y hacer más 'acertada' la interpretación de las obras o los artistas, lo que supondría un enriquecimiento en todos sentidos.

Pero cabría preguntarnos, quizá, ¿hasta dónde ésta, aparentemente inocente tarea de la clasificación y la categorización, puede mantenerse al margen de la generación y el desarrollo del arte en sí mismo y de manera autónoma? ¿Qué pensaría Duchamp cuando alguien lo calificó de "dadaísta", o Picasso cuando sus cuadros comenzaron a ser llamados "cubistas"? ¿Qué pensaría Warhol cuando lo echaron en el mismo saco de los artistas pop, o Jackson Pollock cuando se le etiquetó como "expresionista abstracto"? ¿Qué tanto influyó la postura de todos estos artistas frente al arte y frente a su creación, al ser etiquetados de una u otra forma? ¿Abordaron el arte de la misma manera que lo hicieron la primera vez que pintaron un lienzo cubista, o un retrato de Marilyn, o cuando tomaron un objeto, como un urinario, para exponerlo en un museo?

Por otro lado, ¿qué efecto tienen las tipificaciones o el etiquetado de las piezas, de los artistas, de los movimientos, de las tendencias o de los grandes periodos históricos del arte en el espectador y en su ánimo de apreciar una obra asociada a un conocimiento previo de ella o la falta de él? ¿No contamina o predispone manipuladoramente una conceptualización y descripción *a priori* su confrontación con ella?

Resulta entendible la necesidad de nombrar y categorizar, porque ninguna disciplina puede prescindir de herramientas para organizar el discurso y su *corpus* de conocimiento. Lo interesante parece ser, en todo caso, identificar el impacto de la etiqueta o el término para referirse a ello, así como los criterios históricos que han existido en el mundo del arte y que se han encargado de escribir, junto con las denominaciones de cada movimiento o el etiquetado de cada artista, la historia universal del arte, y si, para empezar, cabe realmente hablar en términos de una sola historia, realmente universal.

¿Quién pone la etiqueta? El artista, el comprador, el crítico, el público, el historiador..., y sobre todo, con qué intención, parece ser una cuestión esencial.

Es importante considerar el origen histórico de las categorías del arte, a fin de entender los criterios que han legitimado aquellas denotaciones y sus delimitaciones, o los aspectos que abarcan. Es importante visualizar de dónde viene el consenso, si lo hay, o la validación de los aspectos que se dan por buenos, frente a los que se describen como “chararra” o “charlatanería”, o los que separan el gran arte de lo que no lo es. Asimismo, establecer si esas etiquetas, como tales, tienen propósitos relacionados con distintos actores del escenario artístico desde el aparato mercadológico, de difusión, la distribución del arte y su exhibición, o los que plantean relaciones del público con la obra pero también con el artista, grupo o filiación a la que se asocia éste, o las categorías estéticas que trazan los analistas, entre muchos otros factores que pueden entrar a la ecuación.

Finalmente, cabrían quizá, para la reflexión, algunos otros cuestionamientos. ¿A quién o quiénes beneficia que exista un mercado del arte perfectamente clasificado o estructurado? ¿Podría entenderse el mundo del arte sin tal organización?

La necesidad de definir, para comprender y explicar el mundo

Bien-belleza-verdad, teoría-acción-creatividad, lógica-ética-estética, saber-moralidad-arte, naturaleza-creaciones de la naturaleza humana, cualidades objetivas-subjetivas, mental-sensual, elementos-formas, cosas-símbolos... tales son distinciones y categorías fundamentales con las que se piensa el mundo, al menos en Occidente.

Se ha dado por sentado que el arte, como una actividad autónoma, tiene sus orígenes en el Renacimiento. Sin embargo, la invención del arte ocurrió entre los siglos XVII y XVIII (Shiner, 2010) tras su gradual separación de los oficios artesanales y del surgimiento del hábito de coleccionar objetos exóticos por parte de la aristocracia europea.

La noción de arte deriva del latín *ars* y del griego *techné*, términos que en su origen se refieren a cualquier habilidad o capacidad humana de hacer o ejecutar algo con destreza. En la antigüedad, lo opuesto al arte era la naturaleza y no la artesanía, como lo fue a partir del siglo XVIII. Bajo el antiguo sistema del arte no había ni artesanos ni artistas tal y como hoy entendemos ambos conceptos (Shiner, 2010). Los artistas proveían mercancías, como un artesano.

Un hecho determinante para la legitimación del arte fue la creación en 1648 de la *Académie Royale de Peinture et Sculpture* por la monarquía francesa, que dio pauta a una diferenciación y, en consecuencia, mayor prestigio al egresado de la academia, formalizando las prácticas artísticas y elevando la reputación cultural de dicha práctica.

Por otra parte, los diversos movimientos artísticos que se han desarrollado a lo largo de la historia han tenido, como motor principal, un ferviente deseo de romper con lo establecido y generar nuevos estilos que respondan a los cambios y movimientos sociales de la época. Sobre todo, las transformaciones políticas, económicas y tecnológicas del siglo pasado provocaron una crisis en la relación arte-cultura-sociedad, y motivaron las llamadas corrientes “vanguardistas”.

Los géneros artísticos de vanguardia representaron una auténtica revolución que cambió radicalmente el modo de producir y apreciar el arte. Primeramente, las obras dejaron de centrarse en la naturaleza, la espiritualidad y la estética, para enfocarse en las actitudes, colores, formas y lenguaje de su autor. Los nuevos estilos exigieron al espectador una nueva actitud para apreciar las obras, con una visión distinta, totalmente alejada de lo tradicional. En el vanguardismo, las tendencias artísticas dejaron de ser mundiales y se volvieron más elitistas, ya que se identificaron específicamente con ciertos grupos de personas y en determinadas regiones del planeta.

Las etiquetas utilizadas para denominar a las corrientes artísticas del siglo XX permitieron identificar a los pequeños grupos de artistas que se enfrentaron, de manera agresiva y provocadora, contra el orden establecido por las clases intelectuales y económicas de la época. Aunque el papel de estos grupos y la postura que tomaron frente al arte no fue entendido inicialmente, con el tiempo fue ampliamente aceptado y reconocido como un nuevo periodo de la historia, cuya influencia prevalece hasta la actualidad. Como afirma Adriana Garza en su artículo “Modernidad y posmodernidad en la historia del arte”: las características del arte actual, aunque tienen sus orígenes en la modernidad, han sufrido transformaciones a través de los años y las vanguardias por las cuales han pasado, dándose una revolución de conceptos que han cambiado la manera de ver el arte (2012, p. 58).

Los términos establecidos por el vanguardismo permiten diferenciar los diversos *ismos* que se produjeron en el siglo pasado, y las características que definen a cada uno de ellos. Aunque todas esas tendencias surgieron como movimientos progresistas que buscaban transformar la sociedad y revolucionar el arte, cada una de ellas tuvo su forma particular de representar la realidad y plasmarla en sus obras.

La libertad de expresión, la experimentación y las nuevas técnicas abrieron un abanico de posibilidades para producir arte y proyectarlo ante los diversos públicos. De acuerdo con Adriana Garza (2012), los artistas de vanguardia pensaban que para progresar era necesario llevar a cabo movimientos radicales que rompieran con lo tradicional. Por ello buscaron diversas formas de sostener sus propuestas y generaron, a través de sus creaciones, discursos de protesta que tenían la finalidad de hacer pensar al espectador y generar un cambio en la sociedad. Por otro lado, estos artistas buscaron “elevar su arte a un nivel expresivo, surgiendo así el arte por el arte” (p. 59).

Hoy día puede notarse cierta dificultad para comprender la diversidad de los fenómenos en el ámbito del arte, al ser un término que se utiliza para referirse a objetos físicos (p. ej., obra de arte); a objetos psicofísicos (p. ej., artista y espectador); a objetos psíquicos (p. ej., experiencia estética); a colecciones (p. ej., el producto del trabajo de los artistas); a actividades y procesos (p. ej., danza o representación teatral), etcétera.

El ser humano, con base en su necesidad de comprender el mundo, agrupa los fenómenos para obtener orden y claridad, y si es posible los clasifica en grandes grupos según las categorías más generales. Para poder captar los fenómenos, se reúnen a través de su similitud, formando grupos o clases, pequeñas o grandes, a veces muy grandes. Se forman conceptos basados en las propiedades que poseen los fenómenos, pero esto no es posible hacerlo con todas las propiedades comunes, ya que lo común no permite la elaboración de una clase o un concepto.

Para comunicarnos con otros, o incluso para fijar nuestras ideas acerca de algo, le damos nombre a las cosas y a los objetos. Ciertos objetos individuales tienen nombre propio, pero por economía epistémica se requieren nombres más genéricos.

Semánticamente, los términos tienen una doble función: significan algo y denotan algo. Así, “definición” es el nombre que se le da a la acción de establecer el significado de algún término; es decir, establecer la clase de objetos que el término designa. La definición adopta la forma de una oración: el sujeto es el término, y el predicado es el concepto que corresponde al término. Una definición se necesita cuando, al incorporar un nuevo término al lenguaje, se estipula o se propone cómo debe entenderse. Puede escogerse el término que se desee y darle el significado que se desee. Otro modo es tener en cuenta cómo se definió el término y cómo se emplea en el ámbito contemporáneo. La primera forma crea e incorpora significados, la segunda recupera y registra (Tartakiewicz, 2002).

La definición de un término no se trata sólo de un aspecto preliminar para el conocimiento de las cosas: la definición ha aislado su clase, pero inmediatamente se necesita establecer las propiedades de la clase. Las teorías son las proposiciones que establecen esas propiedades (Tatar-kiewicz, 2002).

Lo que los artistas dicen del arte contemporáneo

Los párrafos anteriores intentan introducir una problemática ante la que se encuentra lo que hoy se denomina “arte”, es decir, se cuenta con un término, pero los fenómenos ante los que se enfrenta éste son tan diversos que en varios momentos es de gran dificultad encontrar la propiedad común que guardan y la teoría que permita comprenderlos.

A modo de ejemplo, se pueden rescatar algunas de las expresiones de varios artistas contemporáneos acerca de su consideración sobre el “arte contemporáneo”, recabadas en el texto *Conceptos de arte contemporáneo*.

Para Adriana Bustos (2014) el arte sucede en un tiempo y un espacio específicos, que se despliegan en el espacio del discurso e irrumpe en la línea del tiempo como en un presente perfecto. El arte rompe la linealidad del relato histórico y resulta siempre *impertinente*.¹

Para Alberto Baraya (2014) el arte es una proposición de ideas y conceptos a través de prácticas y razonamientos realizados en medios plásticos, visuales y *per-formáticos*, no inscritos en otras disciplinas. La definición de lo artístico implica la proyección de un *pensamiento político*, con mayor o menor compromiso, pero definitivamente inseparable.

Para Alexia Tala (2014) las obras buscan *crear y/o* recrear sensaciones como experiencias estéticas en el arte contemporáneo.

Para Antonio Caro (2014) arte es el manejo aleatorio de símbolos que conducen a una *metáfora* sobre la realidad. Los artistas *contemporáneos* ya no piensan en el futuro, en el sentido de la permanencia conceptual de su obra. Piensan en el futuro porque quieren tener un carro o quieren ir a Berlín, pero más allá de irse a Berlín no piensan en el futuro. Sobre todo, en su obra. Eso implica que lo que ahora se llama el “soporte” es una cosa irrelevante. Pero aunque no les importe el soporte, sí les interesa *vender* a muy buen precio los objetos que producen.

Carla Macchiavello (2014) expresa que el arte contemporáneo básicamente pone en duda los límites. Parece no tener definición, ya que

¹ El subrayado es nuestro.

incluye muchas prácticas que no se parecen al arte; que parecen simplemente ser *cultura*, acciones cotidianas, grupos que se juntan, conversaciones, por mencionar algunos ejemplos.

Cecilia Fajardo-Hill (2014) alude a que el arte contemporáneo necesita producirse dentro de un espíritu de *experimentación*, en un proceso de riesgo y de búsqueda de la *singularidad*, de la voz propia en un momento y lugar particular.

Elkin Robiano (2014) refiere que en lugar de arte, debería hablarse de prácticas; en vez de obras, dispositivos; en lugar de artistas, facilitadores de experiencias. El arte contemporáneo es un *sin sentido*: sin dirección histórica o ideológica (a diferencia de las vanguardias) y sin razón de ser, pues realmente nada justifica su existencia, salvo la propia creencia en su *práctica*.

Fernando Arias (2014) expresa que lo que pasa de moda ya no es contemporáneo. El arte contemporáneo puede ser conceptual, y mientras menos personas lo entiendan, más *sofisticado* es. Lo hay menos conceptual y más adaptable a las necesidades materiales y a las limitaciones intelectuales de los receptores potenciales, incluyendo a todos los actores que se mueven alrededor del mundo comercial y no comercial del arte.

Filippo Petteni (2014) sostiene que la expresión artística implica un reto para cualquier sistema legal y obliga a revisar, reconsiderar, probar, o *redefinir* los presupuestos bajo los que comúnmente opera.

Humberto Junca (2014) afirma que el arte contemporáneo, a diferencia del clásico o del arte moderno, es terriblemente *impuro* (como en un *ready-made*, mezcla tiempos, sentidos, valores muchas veces antagónicos), esquivo, e incluso efímero. Por eso el arte sólo parece arte.

José Roca (2014) alude a que el dadaísmo, sobre todo con Marcel Duchamp, fue la punta del iceberg junto con Joseph Beuys. Había otras intenciones con el arte: cómo sacarlo del museo, cómo acercarlo a la gente. Y en ese sentido, Joseph Beuys era muy claro en decir que todas las personas eran artistas en potencia y todo lo que las personas hicieran podía ser arte. No todo lo es, pero todo *podría* ser.

Para Lucas Ospina (2014) el arte no tiene *sentido* y somos nosotros los que le damos *sentido*. Para María Teresa Guerrero (2014) son tendencias y técnicas que generan la necesidad de ser registradas por medio del uso de la tecnología (video, fotografía). Es entonces cuando la palabra innovación comienza a aparecer cada vez más.

María Elvira Ardilla (2014) expresa que el arte contemporáneo no se acomoda. Responde a prácticas que *disuelven* la mimesis de la sociedad narcisista, la interfiere y la subvierte, manifiesta su inconformidad. Así,

las prácticas contemporáneas son procesos que se medían con la experiencia que se construye con la comunidad, con las problemáticas que atraviesa el mundo, la paradoja del vacío y el peso que proporciona la institucionalidad, o las memorias y acontecimientos del artista actual. Hoy, el arte es discursivo y la obra es el mismo texto, el cual no posee una sola significación, es múltiple, rizomático, polivalente, y no se define desde paradigmas establecidos. Es un arte que se transforma desde su propia existencia. El espectador se acerca y participa en estas prácticas, entabla diálogos desde lo más cercano al artista (s), experimenta las obras en su singularidad y se sitúa lo más cerca del proceso. Y a partir de esta percepción crea sus propios discursos y experiencias.

Para Miler Lagos (2014) la obra esté enmarcada por un pensamiento, por una forma de ver las cosas, siendo el artista el responsable de plantear cómo hacerlo. Y tal vez que le permita al observador completar la *lectura* desde su propio punto de vista.

Según Nicolás Cárdenas (2014), arte contemporáneo es lo que se está haciendo en este *momento* en arte. Y si puede ser catalogado como algo válido que se considere artístico, eso lo definirá la historia. Uno debe ser crítico y debe tener un criterio muy claro de lo que hace. Como artista, uno debe saber muy bien dónde está parado, porque si tú no crees en lo que haces comienzas a creer en el mercado y a seguir tendencias. Y eso es lo que sucede en el arte contemporáneo: que se siguen muchas tendencias, pero no por el concepto, sino por lo que se vende.

Para Raphael Cuir (2014) el arte contemporáneo es un arte que ha conquistado mucha libertad, pero que parece haberse sometido a una temporalidad de la *urgencia*.

Lo anterior hace evidente que en el ámbito del arte contemporáneo no hay consenso o noción genérica de lo que sea el arte contemporáneo.

La sociología francesa y el arte contemporáneo como víctima y cómplice del capitalismo

La visión de la sociología respecto al arte, más que trabajar con un concepto trabaja con sus manifestaciones en relación con otras prácticas, con otros sujetos o con los poderes con que se relaciona. En tal sentido pudiera ser un elemento que permitiría hacer patente lo común que tiene el arte contemporáneo.

Para Bourdieu, los valores estéticos no son determinantes del "arte", ya que dichos valores sólo son el resultado de una legitimación de las

instituciones, que determinan qué es, o no es arte basándose en una creencia colectiva establecida desde el campo artístico y consentido por los grupos de poder. Es decir, desde la perspectiva de Bourdieu el valor que se le atribuye a la obra de arte es dado por un grupo selecto que tiene la capacidad de observar su estética, a partir del bagaje que se ha obtenido, a partir del *habitus*, un privilegio de las clases dominantes. En ese sentido, el sujeto de la obra de arte no es ni un artista singular -causa aparente- ni un grupo social, sino todo el conjunto del campo de producción artística. El sujeto de la obra es, pues, un *habitus*.

Bourdieu ve al artista como un producto de su entorno y como creador de éste, y que dentro del campo del arte se ve a sí mismo como “genio”. La creencia fundamental se organiza alrededor de la idea del artista como un “creador increado” o “genio”, y la idea del arte como una actividad superior no asequible por las operaciones del entendimiento, siempre ligada al agente que la produjo: el artista.

El campo de la cultura donde se encuentra el arte tiene reglas específicas de funcionamiento, así como instituciones que las regulan. Lo que Bourdieu denomina *nomos*, que es pensar el arte como un bien simbólico, como el arte por el arte. Sin embargo, el arte, en tanto cultura, se relaciona con el campo económico en tanto su comercio como bien cultural, aunque haya un desinterés en el campo económico por parte de sus agentes: los artistas.

Bourdieu describe al concepto de “campo” como el estado de las relaciones de fuerza entre instituciones y/o agentes comprometidos en un juego donde se llevan a cabo luchas destinadas a conservar o a transformar aquel campo de fuerzas. Dentro de ese campo se forma una estructura, donde la distribución de un capital específico orienta a los más dotados del capital específico hacia estrategias de ortodoxia, y a los menos capitalizados hacia adoptar estrategias de herejía. Cada campo engendra, así, el interés que le es propio. Para que un campo funcione es necesario que haya gente dispuesta a jugar el juego, que esté dotada de los *habitus*; esto es, del conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, que crean y creen en el valor de lo que allí está en juego. La creencia es, a la vez, derecho de entrada a un juego y producto de la pertenencia a un espacio de juego. Como “creencia” se entiende una adhesión inmediata, carente de crítica (Gutierrez, 2010).

Bourdieu asume que:

[...] las cosas del arte no son diferentes de los otros objetos sociales y sociológicos, y que su “purificación”, su “sublimación” y su “alejamiento” del mundo cotidiano son resultado de

las relaciones sociales específicas que constituyen el universo social específico donde se producen, se distribuyen, se consumen, y se genera la creencia en su valor: es la problemática de la autonomía del campo artístico la que conduce a definir, pues, las “reglas del arte” (2010, p. 17).

El análisis sociológico de Bourdieu permite ver que, independientemente de que exista un concepto universal o consensado de lo que sea “Arte”, en aras de dicho término entran en disputa facciones, sobre todo académicas y artísticas, acerca de qué es lo que se debe enseñar como Arte, cómo se debe enseñar y cómo los productos artísticos deben entrar en juego no sólo al interior de la práctica artística sino también al exterior, desempeñando un papel que varias veces rebasa no solamente las reglas de la producción artística y del espacio específico donde se gestan. ¿Quién legitima lo que es Arte? No se puede responder de manera inmediata, pero en juego están la institución académica, los académicos, los futuros artistas, los artistas, e instituciones no académicas como galerías, museos, y el Estado.

No todos los artistas proceden del ámbito universitario; entonces, ¿qué hace al artista ser un artista? Bourdieu, en una conferencia a estudiantes de Bellas Artes, responde que “el artista es aquel de quien los artistas dicen que es un artista. O bien: el artista es aquel cuya existencia, en cuanto artista, está en juego en ese juego que llamo ‘campo artístico’” (2010, p. 25). Desde esa perspectiva se plantea que lo que sea el arte, se define al interior de las prácticas y rituales artísticos.

Ritual -como lo entendió Benjamín-, era algo propio del Arte, dado que, según él, las obras de arte más antiguas surgieron al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso (2003). Para Benjamín el valor único e insustituible de la obra de arte “auténtica” tiene siempre su fundamento en el ritual.

El ritual permite entender lo que entra en juego en el Arte; es decir, para que una cosa cambie de estatuto ontológico requiere no sólo de la creencia de los jugadores, sino también de un protocolo. Dentro de esa manera en la que se da el arte, la obra también requiere de cierto culto, tanto del curador como de todos aquellos que se mueven alrededor de una obra de arte, como si estuvieran ante un objeto sagrado o religioso, que requiere de códigos y reglas de comportamiento. Michaud habla, por ejemplo, de la transustanciación de una caja de madera cubierta con serigrafías en escultura (2007).

El juego del Arte requiere que quien esté dispuesto a jugarlo se empape de discursos, signos y símbolos. Así, para Bourdieu:

[...] la legibilidad de una obra de arte para un individuo particular es, pues, función de la distancia entre el nivel de emisión, definido como el grado de complejidad intrínseco del código exigido por la obra, y el nivel de recepción, definido como el grado en el cual este individuo domina el código social, él mismo más o menos adecuado al código exigido por la obra. En otros términos, cada individuo posee una capacidad definida y limitada de aprehensión de la 'información' propuesta por la obra, capacidad que es función del conocimiento que tiene del código genérico del tipo de mensaje considerado. [...] Cuando el mensaje excede sus posibilidades de aprehensión, al espectador sólo le queda la opción de desinteresarse por lo que percibe como un abigarramiento sin sentido, como un juego de formas o de colores desprovisto de toda necesidad; o de aplicar los códigos de que dispone, sin interrogarse si son adecuados o pertinentes (2010, p. 76).

A la cultura Bourdieu la considera como el mercado de bienes simbólicos, que se observa con mayor facilidad en la denominada "alta cultura" (Arte), y que puede ser estudiado a partir de la relación del *habitus* y el *campo*.

En tanto, el *habitus* se comprende como una interiorización de las reglas de juego del campo, una formación y una estructura interna. Es una manera de crear y generar disposiciones mentales a través de los medios y de los sentidos, interiorizando en los sujetos dentro de un campo: las normas, la disciplina y las conductas que se repetirán de manera espontánea o natural, en la medida en que son aprehendidas.

Desde la perspectiva de Bauman y Lipovetsky, los fenómenos que ocurren en la esfera del arte quedan absorbidos por una nueva fase de capitalismo.

Desde la perspectiva de Bauman, la producción artística está sometida a los imperativos de transitoriedad e incertidumbre, característica propia de la modernidad líquida. Lo efímero se vuelve una máxima ante la cual se desvanece la distinción conceptual entre lo nuevo y lo desechado. Crear y destruir se vuelven dos caras de la misma moneda. La eternidad y la permanencia son anhelos anacrónicos. El artista debe estar dispuesto a renovarse y renovar su obra a cada instante, o morir (Bauman, Z., y Ochoa de Michelena, F., 2015).

Bauman alude que el consumismo explica el desarrollo del arte contemporáneo, abrazando la máxima de "derrochar y desperdiciar", pilares

de la sociedad del siglo XXI. A pesar de las dificultades para estudiar el mercado artístico, el *estatus* de artistas e instituciones culturales no puede desvincularse del mercado económico.

Dadas las dificultades de establecer límites espaciales o simbólicos al arte contemporáneo, la investigación de la Sociología del Arte se centra en el análisis de audiencias o de procesos de cambio institucional. Pero la difusión geográfica de los artistas, gracias al avance tecnológico, dificulta la denominación de una ciudad como el único centro de referencia para las artes. Parece más realista entender la ebullición artística como un proceso que se fomenta en varios centros urbanos simultáneamente. Las nuevas tecnologías facilitan la movilidad geográfica de la llamada “clase creativa”, que rehúye el centro (Bauman, Z., y Ochoa de Michelena, F., Bauman, 2007: 43).

Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, en su obra *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, declaran que “el capitalismo no tiene buena imagen” (2015, p. 7). El concepto vertebral de la obra es el “capitalismo transestético”, entendido como un proceso de maduración a través de épocas que terminaron por estilizar al mundo: la transestética.

La transestética se caracteriza por el peso creciente de los mercados, de la sensibilidad y del proceso diseñador, por un trabajo sistemático de estilización de los bienes y lugares comerciales, de integración generalizada del arte, del *look* y de la sensibilidad afectiva en el universo consumista, al crear un paisaje económico mundial caótico y estilizando el universo.

El capitalismo artístico pudiera caracterizarse, según Lipovetsky y Serroy, por la integración del orden del estilo, la seducción, y la emoción en los bienes destinados al consumo comercial; la generalización de la dimensión empresarial de las industrias culturales y creativas; la novel superficie económica de los grupos dedicados a las producciones dotadas de un componente estético; el sistema que desestabiliza antiguas jerarquías artísticas y culturales, a la vez que imbrica las esferas artísticas, económicas y financieras.

El dominio estético se hace visible en el diseño, y su generalización en las industrias de consumo; la moda e industria cultural; la aceleración de los cambios de estilo; la explosión de los lugares de expresión artística; el aumento de precio de las obras de arte y el crecimiento exponencial de su consumo. “El artista no es ya el otro, el profeta, el marginal, el excéntrico: también yo, que soy uno cualquiera, puedo serlo. En el capitalismo artístico tardío, todos somos artistas” (p. 76).

Para Lipovetsky y Serroy, el capitalismo transestético no sólo despliega el arte entre los objetos de la vida cotidiana, sino también el sistema que hace del precio de las obras y del beneficio de los artistas la señal misma de su excelencia. Damien Hirst es más célebre por el precio de sus obras que por su contenido artístico. Precio es igual a calidad artística, y la calidad artística sólo se juzga por el precio.

La instrumentalización del Arte en la estetización y simbolización del mundo no es sólo para su goce estético, sino la trampa seductora que no deja ver una auto enajenación, en la que se cree ver la imagen de lo que se es.

El arte dota de nuevos mitos e identidades

José Luis Brea, teórico y crítico cultural, sostiene en su texto *El tercer umbral* (2008) que el estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural, la fusión de cultura y economía, es el signo más importante de la humanidad en los albores del siglo XXI. Esta fusión beneficia a los poderes de las prácticas culturales, sobre todo los de invertir o conceder identidad, y crea comunidad; es decir, el arte contemporáneo, según la postura de Brea, contribuye a producir el imaginario de identificación a partir de la construcción de subjetividad y organización social a través de las industrias culturales, o, como Brea las llama, las industrias de la conciencia.

Brea redefine la función del artista en el contexto de la transformación tecnológica de los usos de la imagen y sus condiciones de recepción y experiencia, señalando su muerte o su transformación. Un trabajador, productor o ciudadano, cuyo “trabajo inmaterial” debe considerarse como integrado en un equipo de producción. El artista ya no es, según Brea, medida de su producción artística, sino los trabajos y prácticas artísticas productoras de criterio y conocimiento. Luego, las instituciones se encargarán de proporcionar recursos que faciliten la producción, distribución y difusión de nuevos dispositivos de cultura, que tenderán a actuar como “memorias de proceso” (del presente al futuro). El gran reto de las prácticas artísticas es promover actitudes críticas y generar modelos alternativos, reconociendo la dimensión política de esta tarea.

Para Brea, el *net art* es la cultura que viene, una utopía del comunismo del conocimiento, basada en la economía de distribución, construcción de comunidades online no jerarquizadas, y escenarios públicos participativos.

En su análisis, Brea manifiesta que el comercio del mercado del arte no desaparecerá a corto o mediano plazo; en todo caso, tratará de absorber cualquier tipo de práctica artística, por inmaterial que ésta sea, ya que los medios masivos de carácter inmaterial facilitan la recepción simultánea, colectiva y distraída, y la negación de la experiencia material del lugar. Así, el evento artístico deviene en información descentralizada en la virtualidad del no-espacio digital.

Compartiendo y abrazando esta visión alentadora de “la cultura que viene”, y que Brea califica todavía de “umbral” advenedizo, el arte, en su afán de pertenecer a su tiempo, continúa aspirando a la unión arte-vida, a la importancia del lugar y la contingencia del contexto, demandando la presencia física del espectador para completar la obra.

En cuanto al arte como capital simbólico, se entiende como el uso que se le da para la construcción de identidades. Como algún tipo de señal o marca que permita su diferenciación respecto de lo mismo, pero con cierto aire de particularidad. No de manera ontológica, sino sólo aparente.

La construcción de mitos requiere la construcción de identidades, y para construir identidades se requieren signos y símbolos, caracteres sensibles que permitan crear una imagen en la cual los espectadores se reconozcan.

La construcción de identidades requiere de ídolos que se ofrezcan a lo sensible. En ese sentido, el ídolo seduce en tanto colma la percepción. Su función es sólo fascinar, exigiendo la complicidad de quien lo observa, de que nos es más que pura apariencia.

Así, encontramos a quienes recurren al arte como capital simbólico para producir ídolos en la medida en que “el arte produce el ídolo tanto como el ídolo produce la mirada” (Marion, 2010: 34), haciéndonos ver que lo esencial del ídolo no es su producción artística, sino la contención de la mirada.

Aún sin definir qué es el ‘Arte’, encontramos prácticas actuales y cercanas de hacer del Arte un mito y mantener su continuidad. “El mito es una ficción en el sentido fuerte, en el sentido activo de formación, [...] es un ficcionamiento cuyo papel es [...] proponer modelos o tipos de imitación” (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2002, pp. 27 y 28).

Las palabras de Lacoue-Labarthe y Nancy aclaran la instrumentalización del Arte a través del diseño de imagen e identidad corporativa. Lo que se busca del Arte es su funcionalidad, y no su formalidad, para darle imagen a un cuerpo. En este último sentido, cuerpo, en el sentido de Hobbes, siempre es susceptible de formar parte de otro cuerpo más grande, aunque en el contexto del arte se refiere a un aspecto simbólico o ideológico.

“El problema del mito es siempre indisociable del problema del arte, menos porque el mito sea una creación o una obra de arte que lo explota, es un instrumento de identificación. Es incluso el instrumento mimético por excelencia” (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2002, p. 28).

El peso de lo contemporáneo ante la historiografía del arte, legitimadora de las etiquetas del arte

La contemporaneidad, según Agamben (2008), es una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia a través de un desfase y un anacronismo. Aquellos que coinciden demasiado no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella. El contemporáneo no es solamente aquel que, percibiendo la oscuridad del presente, aferra la inamovible luz. Es también aquel que dividiendo e interpolando el tiempo, está en grado de transformarlo y de ponerlo en relación con los otros tiempos; de leer de modo inédito la historia, de “citarla” según una necesidad que no proviene en algún modo de su arbitrio, sino de una exigencia a la cual no puede no responder.

El adjetivo de lo contemporáneo para el arte es un peso a cargar a costas que no permite aún el distanciamiento para clarificar y comprender las diferencias o tipos, al menos en los que se puede comprender el arte. Lo contemporáneo es un adjetivo que consuela epistémicamente frente a la cercanía y falta de distancia. La muerte de la historia y, en ella, del arte, se manifiesta como un presente inagotable que integra al futuro, pero en este presente y no como algo distinto de éste. El arte contemporáneo se entiende como el arte más inmediato temporalmente, coexistente, simultáneo, pero no conviviente. Esto último, en el sentido de que no responde a un fin común o universal.

Lo más característico del arte contemporáneo es su particularidad y singularidad. Muchos teóricos y artistas esperan que la historia les permita comprender sus acciones, sus obras, sus procesos a través de categorías que les dé esa paz teórica que sólo la justicia histórica puede brindar. Por otro lado, hay quienes han renunciado a la historia y a la seguridad que ella les pueda ofrecer, conscientes de que tal vez sus obras no los lleven a ningún lado, siguiendo el episodio lotófago de la Odisea.

La razón instrumental, la mayor de las invenciones de la modernidad y la más determinante de las herencias de la Ilustración, se concibió para servir a la libertad y a la autorrealización del hombre. Pero desde sus mismos orígenes quedó cercenada por la propensión a usar la

libertad de elección para cerrar las opciones que la libertad debía mantener abiertas (Bauman, 2007, p. 14).

El afán de buscar fundamentos y principios rectores en todos los campos disciplinares desde las visiones del conocimiento, fue generando también, hacia el siglo XIX, la necesidad de estructuración de disciplinas científicas o pseudo científicas que han incidido en los modos de apreciar y estudiar los fenómenos relacionados con las artes.

Danto (2011) teoriza acerca del final de la Historia del Arte, en alusión a las ambiguas y efímeras certezas que lo sostienen, casi con alfileres.

En las cercanías temporales en que el arte empezó a tomar el rumbo que podemos ubicar hoy, durante los años 60 y 70, coincidiendo con la emergencia del conceptualismo, el arte parece desvincularse paulatinamente de la estética, para disolverse en la filosofía, convirtiéndose en una actividad de carácter teórico-auto reflexivo, y no meramente estética. Por otra parte, la Historia del Arte, según Belting, como narración unidireccional, coherente y evolutiva, se demuestra definitivamente agotada.

Han perdido vigencia los relatos que habían legitimado las prácticas artísticas en un presente que se resiste a ser inscrito en una historia convencional. Si el arte ya no parece albergar la posibilidad de una historia coherente, unidireccional, progresiva; si no hay un relato (pos-moderno) que sustituya al último gran relato artístico (la modernidad 'greenberguiana'), ¿podemos seguir escribiendo "Historia del Arte"? ¿es factible construir una Historia del Arte del presente, cuando el arte que se produce hoy parece negar la noción misma de Historia, cuando que su principal objetivo es eludir su historización, cuando que los relatos que le han dado sentido hasta ahora han perdido su legitimidad? (2010, p. 38).

La característica propia del arte de hoy parece basar su premisa en su capacidad "disruptiva", en su eficacia para cuestionar los marcos institucionales (museísticos, pero también historiográficos).

Ante este panorama, ¿puede ser el arte abordado desde los mismos presupuestos metodológicos que han hecho su clasificación y tipificación actual, y nos han brindado el panorama de lo que es el arte, así como los mecanismos para entenderlo?

Conclusiones

En función de lo anterior, puede mencionarse lo siguiente: el arte es una actividad humana, atravesada por factores históricos, económicos,

culturales y sociales que responden a formas de imposición en su práctica desde lo académico, institucional, político, pero que a través de su hacer y sus prácticas intenta crear y disolver, de modo urgente o impertinente, las formas impuestas, aunque éstas resulten impuras, sin sentido o sofisticadas.

Con base en la metáfora y la experimentación de lo disponible, el arte contemporáneo ha devenido en la innovación o en el absurdo, ya que su valor no se reduce a lo estético, sino que es proclive a ser mercantilizado, pero también a dotar de identidad a ciertos sectores para enfrentarlos con identidades históricamente ya establecidas.

El arte contemporáneo manifiesta su tiempo, relatividad y perspectivismo. Es, en sentido positivo, una búsqueda constante de la realidad y de hacerse de un lugar en el mundo.

Bibliografía

- Albarrán Diego, J. (2010). Historia del arte y tiempo presente. Otra historiografía desde la contemporaneidad. *El Futuro del Pasado*. Revista electrónica de Historia, 37-52.
- Bauman, Z., & Ochoa de Michelena, F. (2015). *Arte, ¿Líquido?*, Madrid: Sequitur.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Belting, H. (2010). *Historia del arte después de la modernidad*. México: Editorial UIA.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Brea, J. (2008). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural* (2a ed., AD HOC; 3). Murcia, España: CENDEAC.
- Bustos, A. (2014). *Conceptos de arte contemporáneo*. Colombia: NC-Arte.
- Garza, A. (2012). Modernidad y posmodernidad en la historia del arte. *Imaginario Visual Investigación – Arte-Cultura*. 2(4). 56-69. Recuperado de http://eprints.uanl.mx/3464/1/Modernidad_y_posmodernidad.pdf
- Gutierrez, A. (2010). A modo de introducción. Los conceptos centrales de la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En P. Bourdieu, *El sentido social. Elementos para una sociología de la cultura* (págs. 9-18). Buenos Aires: Siglo XXI.

- Lacoue-Labarthe, P. & Nancy, J.-L. (2002). *El mito nazi*. Barcelona: Anthropos.
- Marion, J. L. (2010). *Dios sin el ser*. Vilaboa : Ellago.
- Michaud, I. (2007). *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. México: FCE.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Tatarkiewicz, W., Dziemidok, B. & Rodríguez Martín, F. (2002). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (7a ed., Neometrópolis: 8). Madrid: Tecnos; Alianza.
- Vásquez Rocca, A. (2008). Zygmunt Bauman: Modernidad Líquida y Fragilidad Humana. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 3 (19), 2-10.

