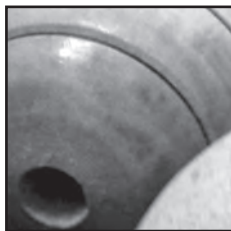


7 Arte y desarrollo. Abdicaciones del arte contemporáneo¹

Art and development. Contemporary art abdications

Jhon Felipe Benavides Narváez*



* Licenciado en Artes Plásticas. Magister en Emoliteratura. Estudiante de Doctorado en Antropología, Universidad del Cauca. Docente de tiempo completo de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño.

jhonfelipebenavides@gmail.com

Recibido:
19 de Agosto de 2011
Aceptado:
24 de Noviembre de 2011

Resumen: Este texto aborda la problemática del desarrollo y su relación con el arte, para cuestionar la abdicación de lo artístico a una estrategia económica mundial. El escrito da cuenta, desde la perspectiva del artista, de la posición política frente a esta imposición exteriorizada.

Palabras Clave: Desarrollo, arte, re-presentación, economía mundial.

Abstract: This text approaches the problematic of the development and his relation with the art, in order to inquire the abdication of the artistic aspect to an economic world strategy. The article relates, from the artist's perspective, the political position against this externalized imposition.

Key Words: Development and Art, Representation, world Economy.

1 Este artículo hace parte de la investigación "Dibujo de ciudad. Trazas de lo inhumano" propuesto al doctorado en Antropología de la Universidad del Cauca



Foto: Laura Sofía Mejía®

Colectivo Fotofilia-Comunicación Social - Periodismo

La economía mundial y el desarrollo representan un ejercicio de poder que deja la ilusión de una posesión sobre el mundo, como si se tratase de una hipóstasis sobre lo cotidiano. A tal punto que todo intercambio, relación social y consideración estética se encuentran atravesados por discursos de poder que se sustentan en la mundialización de condiciones de vida y estetización del otro, sostenido en gran parte por la universalización de los medios comunicativos y de intercambio económico. Sintonizando con esto, Vattimo (1996) había anunciado el cumplimiento del ser absoluto gracias a la mundialización de la técnica, pero en forma de caricatura. Es la entronización de la máquina lo que se presiente en este absolutismo tecnológico, en cuya virtualidad se sustenta la tecnificación de la vida. No obstante, y creyendo de más en la ciencia ficción, la máquina procura su superación, en una idea de encuentros de diversas naturalezas, como un dispositivo a-significante que ya nada debe ni teme a una organización corporal, a una presencia sofisticada del operador humano. Por eso, el futurismo hizo gala de la velocidad del automóvil como algo que antepone una física propia por encima de lo natural y lo humano, para apelar al desprecio a lo maternal (pues es lo que resiste al cumplimiento fatídico de lo maquina) y la negación del tiempo y espacio como valores absolutos. Es la velocidad de la máquina su sustento político y estético, y que se volvió el elemento abstracto de este cumplimiento fatídico sobre el mundo considerado como realización de la obra humana.

El arte ha asumido que es posible hacerse propio de esta máquina de poder. No obstante, tal cual la máquina representada en el homúnculo del Fausto de Goethe (como la imagen que anticipó la idealidad de la técnica) no quiere ser más parte del hombre ni del demonio (que representa de forma caricaturesca lo divino). Propone una estética que ya no opta ni por lo divino ni lo humano. La máquina es simia dei, imitación de la creación porque no es pulchritudo vaga ni pulchrituduaetherens, ni excesivamente libre de la consideración de lo humano en los aposentos de la divinidad inamovible, ni perteneciente al uso exclusivo de la producción y finalidad humana. Esta máquina-ser es hija ilegítima de lo moderno o su esperpento más querido, pero la desilusión, este mundo creado para el simulacro (Baudrillard, 1996) nos hace creer que el absolutismo técnico es posible por acción de un pontífice profesional. Un ojo que permitiría una legitimación de una perspectiva particular que constata el milagro del cumplimiento de la máquina. Es una perversión de la costruzione legittima de la mirada del artista.

Boccioni, Carra, Russolo, Balla y Severini (1910) aseguraban en su Manifiesto Técnico:

“Nosotros queremos volver a la vida. Negando su pasado, la ciencia moderna responde a las necesidades materiales de nuestro tiempo. De igual manera, el arte, negando su pasado, debe responder a las necesidades intelectuales de nuestro tiempo.

Nuestra nueva concepción nos impide seguir considerando al hombre como centro de la vida universal. El dolor de un hombre es para nosotros tan interesante como el de una lámpara eléctrica, que sufre, se estremece y grita con las más lastimeras expresiones de dolor; y la musicalidad de la línea y pliegues de un vestido moderno tiene para nosotros un poder emotivo y simbólico semejante al que el desnudo tuvo para los antiguos.

Para concebir y comprender la belleza nueva de un cuadro moderno es preciso que el alma se torne pura; que el ojo se libere del velo con que le han cubierto el atavismo y la cultura, y considere como una sola garantía la naturaleza.”

Y persisten más allá en una excitación vehemente y futurista, afirmando:

“Nos creéis unos locos, pero somos más bien los primitivos de una nueva sensibilidad profundamente reformada.

Más allá de la atmósfera en que nosotros vivimos sólo en tinieblas. Nosotros, futuristas, ascendemos hacia las cumbres más altas y radiantes y nos proclamamos señores de la luz, pues bebemos ya en las fuentes vivas del sol”.

Embebido por el poder dado por la estética y su particular mirada, el artista no sólo es demiurgo que posterga su creación para establecer un nuevo orden universal, sino un manipulador de la naturalización de la universalidad, que ya ni siquiera necesita de obras tangibles sino de performances e imágenes virtuales. No obstante, también en su discurso de poder (pues los artistas también lo tienen) se deja entrever una abdicación a esta cosmovisión universalizada. Digamos, el artista al ubicarse fuera de los conceptos (Deleuze (1996) lo relacionaba con el percepto y Blanchot (1992) a la inutilidad), su acción está en hacer uso de esta universalización para hacer una obra. Y por lo tanto, a partir de su autonomía hace o simula obra como parte de una estrategia dónde es la representación y reducción del otro lo que prima, lo cual no dista de los postulados de la economía y el desarrollo. La ejemplificación de esto es impiadosa:

a. La aniquilación de lo aurático. El manifiesto fascista, como el del futurismo, justificó la guerra como gran higiene y estética de orden mundial (su lema principal donde se concentra toda su parafernalia bélica fue: “Queremos glorificar la guerra única higiene del mundo, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las bellas ideas para las cuales se muere y el desprecio de la mujer”). Fue la vanguardia que con vehemencia había considerado la universalización de lo estético a partir de lo bélico, intentando clausurar la estética anterior bajo la devastación de las formas pasadas y la sublimación de la máquina. El arte responde ante esto a partir de un registro de una singular profanidad, donde el artista sacrifica parte de su propia residencia y espacialidad dentro del campo experimental de los elementos y la materia-, para simular una afectación del vacío, como ratificación de la excedencia monstruosa de estos tiempos. La pérdida del cuerpo tal cual lo habíamos vuelto lo entrañable y como propiedad, seguridad y organización, se vuelve excesivamente real a partir de la una higiene mundial

que deja la sensación de una desolación cuyo primer paso es la eliminación “sicarial” del genio en la experiencia artística para hacer posible la supeditación a la reproductibilidad propia de lo técnico. Pues la racionalización del acto artístico conlleva a que por la teratología futurista, cuyo centauro es el hombre-máquina (para lo cual es necesario leer la introducción al Primer Manifiesto Futurista de Marinetti), se cimiente lo impiadoso en el arte y se establezca a la ciudad como génesis de la creación estética, pues esta propone su propia belleza, susceptible a una radicalidad y absolutismo. Interrupción del aura para devastar todo cuanto se atravesase y que muy bien lo anuncia Benjamin (1989) es la eficacia de la estetización de la vida debido a la guerra, donde lo aurático es aniquilado como parte de la reproductibilidad técnica.

b. Las máquinas disfuncionales del arte. El surrealismo llevó el deseo a la máquina, incorporando la idea de disfuncionalidad de lo artificial a partir de un ejercicio de composición, anamorfosis y erotismo automático. El arte cerebral que buscó oficial Duchamp a partir de este encuentro inesperado entre máquina y alquimia, se entendería más como una racionalidad del encuentro con el otro que una transustanciación de lo objetual. Dejando al lado cierto deber de médium y apalabrador con la naturaleza, desde la idea de Duchamp, el artista decanta y desencanta la idea del objeto a partir de la razón de esta desaparición de lo representativo, favoreciendo entre otras cosas la alteración de la percepción del espectador. El ready-made no únicamente es entonces un objeto más de culto de la industria, sino la posibilidad de la reproductibilidad técnica por encima de otro procedimiento (libre inclusive de la mediación de lo industrial). No es entonces el arte pop, quien establece la relación entre imagen cotidiana y separación de lo sacro con el objeto artístico (dado en la oficialidad del museo, entre otras cosas), sino que es el orinal de Duchamp, pues las elucubraciones en torno a la idea psicoanalítica de la inversión del objeto (la aparición artificiosa del falo) y la firma E. Mutt (elucubraciones entre Mutter, mather, materia, Mut- diosa de la tierra y la creación representada en Egipto a partir del falo) podrían pensarse más allá de la idea de una iconoclastia contra la sacralización del objeto artístico. Es la imposición de lo maquinal que se deja entrever en su idea, pues la desaparición de lo manual aparece a partir de la sonoridad abstracta de sus objetos o de la idea de travestismo fotográfico, cuyos juegos con ManRay lograron la alteración inclusive del objeto de apreciación y de género. No obstante, diría Irigoyen (2002) (al revisar las relaciones de la fábrica fordista-taylorista y las obras de vanguardia):

“Las estrategias formales de las vanguardias suponen una ruptura de los modelos de producción visual y textual unilineal característicos del arte y la literatura occidentales de la modernidad. Esa ruptura se produce en la forma de una descomposición o des-ensamblaje de fragmentos, cuyo resultado es una obra inorgánica y, según

los patrones clásicos, disfuncional. Al igual que el cuerpo humano, la obra de arte aparece desmembrada, dislocada. Nada en ella marcha sobre ruedas. Las ruedas son, de hecho, una presencia muy frecuente en la plástica y la escultura de las vanguardias, pero generalmente en la forma de engranajes que, como el obrero de la fábrica fordista-taylorista, han perdido su conexión lógica con el mecanismo del cual forman parte. En esto, también, las vanguardias desmontan una de las figuras paradigmáticas de la modernidad del siglo XIX: la rueda de ferrocarril movida por un movimiento de vaivén. La rueda de hierro que recibe el impulso de un eficiente mecanismo de vaivén es un elemento conocido de la escultura cinética dadaísta y postdadaísta, cuyo pionero fue el propio Duchamp.”

c. El arte como ciencia de la libertad. Beuys, quien hizo *performance* con el público, ejerció una pedagogía sobre el otro para ceder la responsabilidad del acto estético al espectador. No obstante, es el entendimiento del otro como una totalidad, y que permite que la presencia del artista sea más allá del acto y obra, en una alteración de la vida de los otros. Como sucedió en *Documenta 7*, celebrada en 1982, cuando propuso plantar 7000 robles. Su acción tardó cinco años en completarse –es decir, se terminó un año después de su muerte, ocurrida en 1986– y transformó el panorama visual de la ciudad de Kassel. En una acción del arte que buscaba la concienciación de lo ecológico, lo que deja entrever es una “monumentalización” de acto artístico fuera de los linderos de la misma instalación, en el acto de una urbanización de la ciudad. Asumiendo su rol de chamán-arquitecto, lo que logra es volcar toda la acción artística hacia la consolidación de un continuum estético que va más allá de la muerte, de la temporalidad, del espacio físico específico (algunos de los 700 robles están en New York). Es obvia la crítica de Beuys hacia la deforestación como parte de los planes arquitectónicos que iban en contravía de una idea de bienestar; también es claro que su concepción de la ciudad es total y que prevalece la inmanencia del *zeitgeist* (que hace parte de los planes arquitectónicos europeos), pero centrada en la figura del artista libertario. De paso es lo que Escobar denuncia como esencialismo de la naturaleza, que sustenta la intervención del desarrollo sobre la naturaleza que, siendo de nadie, puede ser manipulada por cualquiera, inclusive por la idea transmutadora de Joseph Beuys. Pues sigue siendo paisajismo, y por lo tanto, “Con el arte paisajístico, la naturaleza tomó un rol pasivo, fue privada de agentividad bajo la mirada totalizante que creaba la impresión de unidad y control” (Escobar, 1999: 287).

d. La acción impiadosa sobre el cuerpo. La abrupta desaparición de la piedad en el arte es una puesta en extremo de lo impiadoso en el cuerpo, cuyas escenas dramáticas encuentran su esplendor en el accionismo vienés, hasta el extremo de la castración en vivo de Rudolf Schwarzkogler. Hacia la nueva corporeidad técnica y unión con los medios comunicativos, como sucede en la obra de Sterlac, quien a partir de provocar un sadomasoquismo tecnológico hace abdicar el cuerpo humano a la máquina. En su obra “Earonarm”, al instalar un cartílago a manera

de oreja en el brazo, insta a la hiperrealización del sentido y lo perceptivo en un lugar disfuncional. Es la confirmación de que el *body art* cibernético del que hace gala, pretende ir más allá de la ciencia ficción. Esta oreja difunta, tenía un chip con *bluetooth* que podía captar información de los presentes al espectáculo. Para él, el cuerpo humano es algo obsoleto que debe acondicionarse a algo diferente, pues “encerrar el afuera, encerrar lo virtual, significa neutralizar la potencia de invención y codificar la repetición para quitarle toda potencia de variación para reducirla a una simple reproducción” (Lazzarato, 2006:77), estrategia que se vuelve acción sobre el rostro, como sucede en la operación quirúrgica de Orlan como estrategia comunicativa frente a la acción represiva de la falocracia del arte, feminismo radical que provoca un giro sobre el canon de lo bello y en una acción en extremo de collage quirúrgico, dirige al público el resultado de toda la manipulación sobre lo femenino en forma de *monstrum*.

e. El sacrificio del otro. Con su obra *Los Penetrados*, donde diversas personas se someten a la sodomía, Santiago Sierra denuncia el maltrato racial dado en las fronteras nacionales. Es evidente que una de las políticas de la mundialización de la economía es la sumisión de lo estatal frente a lo multinacional; no obstante, el resultado de esto ha sido la radicalización de las políticas de frontera y migración del Primer Mundo. La obra de Sierra juega con esto, mediante una sodomía como un traslado literal del sometimiento a quien no pertenece a una nacionalidad. No obstante, y lejos de una obra polémica por la carga erótica explícita, lo que se evidencia es la aplicación de la misma represión estatal en una concepción de obra. Lo impiadoso - como lo considera Virilio (2002) - tratando de darle un adjetivo que pueda dar cuentas del arte contemporáneo; es parte de la idea de la imagen que se tiene del otro en el siglo XX y que se vuelve extremo en el siglo XXI en forma de la masacre². Sentencia de Adorno al ver imposible que exista posibilidades para el arte después de Auschwitz; no obstante, el artista

2 La masacre, con toda la violencia simbólica y pragmática que tiene sobre el cuerpo y sobre la memoria. El arte lo ha concebido como parte de su estratagema y estetización. Pere Salabert (2006) reconoce parte de esto en el hastío de las vanguardias sobre la naturaleza espiritual de la pintura y que se desborda sobre un cuerpo que evidentemente se pervierte, consume, destruye. No obstante, es una necro-poética lo que se entiende en esta obsesión por la carne devastada.

Bruno Mazzoldi (2001) con respecto a la obra de José Alejandro Restrepo y acudiendo a la imagen de brillantez negra de la guerra, acude a la etimología de la palabra y que permite entender esa relación con lo que ha propuesto como lienzos murientes (*Tableauxmourants*), con toda esa negritud y melancólica bélica del arte. Entonces masacre es “término del que todavía no se ocupa la edición del Diccionario ideológico de Cesarea de 1959, constituye un galicismo susceptible de comprometer mucho menos a la masa que a la maza, la modalidad de la ejecución, el arma “*mattia*, derivado regresivo de *mateola* “instrumento para desfondar” tal como observa Picoche a propósito de la concatenación *mattia*, *mattiuca*, *massue*, de la que procede *massacre*, término registrado desde el siglo XII pero raro hasta el XV: no deberían ser ni el mero acto de liquidación ni el número de las víctimas los rasgos definitorios, sino la intensidad del abatimiento definitivo, la obstinación que define la ruina, el estrago, la *strage*, lo que implica *sternere*, “extender”, “esparcir al suelo”, desparpajo que en el idioma de mis padres viene a ser *scempio*, del latín para indicar que han sido reducidos a la condición del consabido pelo pedagógicamente partido en cuatro, *explayado* en aras de la demostración más emblemática, expandido como la ornamenta del ciervo que no necesita de todo el cráneo para encuadrarse en el escudo de armas y que en los tratados de heráldica recibe el nombre de *masacrado*...” (Mazzoldi, 97)

contemporáneo lo ha vuelto excesivamente obra y *performance*, y de paso, una estrategia de mercadeo. *Tableaunoir*, claridad de guerra como lo afirma Levinas (1987) y que es desinfección maloliente que concibe siempre lo pedagógico como su base para la aniquilación de la diferencia. De igual modo sucede con “Eres lo que eres”, de Guillermo Vargas Habacuc y el sacrificio animal para instruir al público (pues el perro que amarró para su obra pretendía una sensibilidad sobre el espectador. Las letras que formaban el título de la obra eran de comida para perro, y pese a esto, el can amarrado a la pared murió de hambre).

f. El arte eugenésico. Los procedimientos genéticos aplicados como arte que, además de producir conejos fosforescentes (Eduardo Kac), pretenden convertir obsoleto la concepción corporal y hacer de esto una conciencia extra-humanada.

Estas ejemplificaciones dejan entrever la automatización del arte y la entronización de la modernidad. Marx advertía sobre la abdicación de los intelectuales al poder, y cómo en esta sumisión se atraviesa un discurso de poder:

“la burguesía ha despojado de su aureola a todas las profesiones que hasta entonces se tenían por venerables y dignas de piadoso respeto. Al médico, al jurisconsulto, al sacerdote, al poeta, al hombre de ciencia los ha convertido en sus servidores asalariados” (Marx y Engels, 2007:158).

El arte no está exento de esto, y tras la transformación de la poiesis en eficacia simbólica (sobre esta eficacia léanse los textos autobiográficos de Salvador Dalí), también opera en esto orden. Saxe-Fernández (2005: 162) afirma:

“Ciertamente que la idea de una “democracia con equidad”, en tanto idea “concierta consenso” y entusiasmo, tanto en los pocos ricos y poderosos, como en los muchos pobres y avasallados, así como en los sectores medios, en particular en la volátil opinión de la academia de hoy, que anda buscando justificaciones para servir al poder sin mala conciencia.”

Se acepta de antemano que el arte no ha estado exento del discurso de mundialización económica y de desarrollo, pero que puede, por el quiebre de lo estético, producir una catarsis singular y por acción de la autonomía del arte, volverse colectiva. Sobre todo en lugares donde la lógica universal de la economía se fragiliza. Mignolo (2010: 13-25) lo presiente como una *aesthesis* decolonial, donde lo colonial como forma abrupta de dominación ha sido matizada por una colonialidad cuyo sustento de dominio es lo económico y lo político, que se vuelven elementos identitarios y de programas salvíficos muy propios de lo moderno; por eso, afirma:

*“La crítica y la historiografía del arte que acompañan estos procesos se transforman ellas mismas de crítica a historiografía decolonial. Es más, son instalaciones y proceso performáticos decoloniales los que fuerzan la decolonialización de la historia y la crítica del arte, y la construcción de *aesthesis* decoloniales. En última instancia, quienes controlan la autoridad (gobiernos, ejércitos, instituciones estatales) y*

quienes controlan la economía (corporaciones, ejecutivos, creativos de Wall Street) son conscientemente subjetividades imperiales que ya es muy tarde para cambiar. Pero es temprano, muy temprano, para construir futuros globales en los cuales ya no existan las condiciones y las posibilidades para la formación de tales sujetos y subjetividades” (25).

El peso que tiene el arte de poderlo todo, de ser siempre avantgarde de las manifestaciones humanas lo ha convertido, junto a la ciencia, el abanderado de una nueva corporeidad, si bien no tan radical como quisiesen los científicos, sí al menos embellecida. Es la manera como el arte mundializado responde con estrategias de dominación desde las ciencias positivistas, y lo dirigen en contra de las posibles resistencias de los artes llamados marginados, regionales, subalternos, menores, pobres, sureños, mestizos. Estrategia de desarrollo al fin de cuentas y que lo hace con el convencimiento del científico eugenésico, pues creen que ese tipo de arte marginal no puede acudir a la economía mundial y avance tecnológico-eugenésico para realizar obras y quedar relegados a la manufactura. Así lo hace saber Eduard Kac (2002):

“Las nuevas tecnologías alteran culturalmente nuestra percepción del cuerpo humano que pasa de ser un sistema auto-regulado naturalmente a un objeto controlado artificialmente y transformado electrónicamente. La manipulación digital de la apariencia del cuerpo (y no del cuerpo mismo) expresa claramente la plasticidad de la nueva identidad formada y configurada con abundante variedad del cuerpo físico. Podemos observar este fenómeno asiduamente en los media a través de las representaciones de cuerpos idealizados o imaginarios, de encarnaciones en realidad virtual y de las proyecciones en la red de cuerpos reales (incluyendo a los avatares). Los desarrollos en paralelo de las tecnologías médicas, tales como la cirugía plástica y las neuroprótesis, en definitiva nos han permitido extender esta plasticidad inmaterial a cuerpos reales. La piel ya no es la barrera inmutable que contiene y define el cuerpo en el espacio. Por el contrario, se ha convertido en un lugar de transmutación continua. Además de intentar hacernos cargo de las asombrosas consecuencias de este proceso en marcha, también es urgente que nos planteemos la emergencia de biotecnologías que operan debajo de la piel (o dentro de cuerpos sin piel, como las bacterias) y que, por lo tanto, no son visibles. Más que hacer visible lo invisible, el arte tiene que despertar nuestra consciencia sobre aquello que está firmemente fuera de nuestro alcance visual pero que, sin embargo, nos afecta directamente. Dos de las tecnologías más prominentes que operan más allá de nuestra visión son los implantes digitales y la ingeniería genética, ambas destinadas a tener unas consecuencias profundas en el arte así como en la vida social, médica, política y económica del próximo siglo” (Kac, 2002: 1).

No obstante, dentro de las casas, la ciudad procura un aburguesamiento del arte, favorecido por la facilidad y comodidad ante los florecimientos de los nuevos medios. Esto no solamente obedece a una ampliación de las libertades económicas (Amarthya Sen(1999))y de la “marketización” de la vida (Mignolo (2007); Quijano(2006)), sino también a las condiciones actuales de producción que, según el arquitecto Peter Eisenman (1995) han pasado tres líneas, así: 1. Organizaciones políticas sustentadas en la tierra y la población y cuya capacidad está en hacer económicamente viable la explotación de la tierra ; 2. Una estructura industrial apoyada en la población menos

que en la tierra, que es el sustento de lo occidental como mundialidad; 3. Una sociedad basada en la información, que no necesita ni la tierra ni la gente. En este mismo sentido, tal sociedad

“combina también los intereses públicos y privados, los negocios y el gobierno, en una nueva relación. Su mejor ejemplo es Singapur, un nuevo organismo basado en la economía de la información. Metafóricamente, es una ciudad-estado sin territorio y sin una idea tradicional de pueblo” (Eisenman, 1995: 27).

Un arte que, sin ser popular, se populariza a partir de la creación de zonas de intervención en lo cotidiano. Es así que la virtualidad, entre otros aspectos, tiene la facilidad de acercarse a partir de una lectura gráfica a un arte popularizado y que en ciertos casos se vuelve cultural, pero que tiene a su favor recursos económicos ilimitados para poder renunciar y clausurar al arte a partir de la duda de lo producido en vivo. ¿Qué artista menor³ puede darse el lujo de experimentar con genética, encerrar islas con plástico, convertir un lago en un espiral o casarse con una modelo pornográfica si no es por esa unión con los poderes económicos a través de lo que se ha llamado gestión cultural? El artista sofisticado y alienado por el arte pasa rápidamente de un ecoturismo a un tecnoturismo mundial, dado por la reducción económica de lo sacrificial a una política del gasto, que entre otras cosas ha economizado toda aparición artística bajo el control maquinal y lo hace porque existen condiciones económicas de universalidad que lo permiten.

Se sustenta en todo caso en la negación de lo maternal a partir de relacionar la poeisis con la producción de la máquina, donde se evidencia la confluencia y abdicación del arte al capitalismo y al desarrollo. Pues estos articulan “(...) múltiples espacios/tiempos o contextos que son histórica y estructuralmente desiguales y heterogéneos y configura con todos ellos un mismo y único orden mundial” (Quijano, 2006:123). H.R. Giger diseñó su obra bajo este precepto, siguiendo una línea en donde confluye una modificación maquinal de lo alquímico y la subordinación de la mujer a lo artificial, procurando que no sea solamente una alegoría de estos tiempos sino que se vuelve parte de una mitificación. En “máquina paridora”, por ejemplo, los fetos se acondicionan a un útero-tambor de revólver, dispuestos a ser expulsados, lanzados a la esfera de lo humano bajo la estética de una teratología futurista. Es la mujer paridora de monstruos, reducida a una reproducción simulada en donde los órganos y esfínteres son entradas a una entomofobia y entomofilia que reducen al otro a la figura del insecto, aliens y el espectro. Porque “El desarrollo tecnológico es imaginado como

3 Se acude al concepto de arte menor sugerido por Deleuze y Guattari (2008) a propósito de cierta literatura y arte que permanecen en la exclusión dentro de una sociedad canónica. Por ejemplo, Kafka es menor precisamente por su condición de judío austriaco escribiendo en alemán. El artista produjo, por su devenir particular, líneas de fuga en la literatura universal. El término lo trasladó precisamente a lugares como nuestras ciudades menores, donde la economía mundial, la estética virtualizada, la tecnología de avanzada, etc., se pervierten y crean una estética singular que ni siquiera recurre a elementos identitarios étnicos, raciales o económicos. La singularidad aflora, eclosiona, se invagina.

apoteosis del insecto” (Grosso, 2008: 16), la estrategia de la alimaña parece que pone en aprietos al sistema humano, por lo tanto, siempre aparece demonizado. Desde la materialización del burócrata convertido en insecto en *La Metamorfosis*, de Kafka, hasta la ciencia ficción que recurre a la biónica de los insectos para volver más efectivos y eficientes la monstruosidad entrañable del enemigo; las extensiones de más de una tecnología avasalladora niegan la maternidad, pues cuando la “ciencia como ficción se une a la ciencia ficción” (Laplantine y Nous, 2007: 81) establece la distancia aséptica sobre el otro que lo vuelve siempre jauría, colmena, insectario, invasión interplanetaria donde existe demasiada procreación. En Pasajes 1972-3, Giger realiza un montaje de una vagina en hornos crematorios: no existe sino un alegoría demasiado directa, en un juego de cromatografías donde el óxido de la máquina adquiere un sentido cultural y que posibilita una erotización del holocausto pues, tergiversando la alquimia del objeto (el fuego interno) en el horno yace el cadáver de la humanidad. De ahí su gusto y preferencia por la imagen de Lilith, que encarna entre otras cosas a los vampiros, a los abortos, a la kelpá (que en la Torá representa lo prohibido, la idolatría y las conchas demoníacas); pero que en Giger encuentra su esplendor en la relación con la máquina y la idolatría sobre el mundo como fenómeno de la ciencia.

El caso es también que las vanguardias más arriesgadas, como el surrealismo (pese a su posición a favor de la irracionalidad), dirigieron su teoría y práctica política a reducir la experiencia artística al fenómeno como descripción científica de la realidad, ni siquiera como estética de la aparición. Dalí (1935[1999]: 485) diría:

“Toda mi ambición en el plano pictórico consiste en materializar con el afán preciso más imperialista las imágenes de la irracionalidad concreta. Que del mundo imaginativo y el de la irracionalidad concreta sean de la misma evidencia objetiva, de la misma consistencia, de la misma densidad persuasiva, cognoscitiva y comunicable que la del mundo exterior de la realidad fenoménica.”

Si aún existen dudas sobre esta reducción científica de la experiencia artística, Dalí afirmaba en unos párrafos anteriores lo siguiente:

“Todo el mundo recordará que la intuición lógica y pura, que la intuición totalmente pura, repito, en los compartimentos específicos de las ciencias particulares, llevaba desde hacía mucho en su vientre un hijo ilegítimo que no era ni más ni menos que el de la propia física, y que aquel hijo, en la época de Maxwell y de Faraday, hacía notar su peso de manera sensible con esa persuasión no equívoca y con esta fuerza de gravedad personal que no dejaba dudas sobre la paternidad del niño. Por esta inclinación y por la fuerza de gravedad de esta circunstancias, la intuición pura, situada en la puerta de los sucesivos compartimentos de las ciencias particulares, acabó por convertirse en nuestros días en la prostitución pura, ya que la vemos librar sus últimos encantos y turbulencias en el burdel del mundo artístico y literario” (1935[1999]: 476).

Dicho de otro modo, que la teoría compositiva de Dalí a partir de la obsesión temática del método paranoico y la composición cromática a partir de la irritación fosfenoménica

no son más que fenómenos cuyo sustento estético es el purismo intelectual. Entonces, la comprensión del mundo es maquinal, donde todo cuerpo en general, a partir de las múltiples exploraciones y experimentaciones genéticas y económicas, es un hardware que algún día desaparecerá y será vuelto materia impensable. Lyotard (1998: 21-37) asevera que la ciencia actual lo ha pensado posible y su dimensión política- económica ha previsto la desaparición del sol (para lo cual el cerebro sería la biotecnología capaz y digna de sobrevivir más allá de lo solar). Es por esto que para el desarrollo de toda la capacidad del cerebro humano el cuerpo es obsoleto; de forma radical, la ciencia ha pensado la posibilidad del pensamiento sin cuerpo. Lo que cambiaría el panorama del conocimiento del mundo, y por lo tanto, lo inhumano no solo sería posible sino superado por una meta-humanidad post-solar, cuyo software preciado es un cerebro libre de la muerte inevitable y putrefacción de lo corporal. Es el sustento radicalmente ciber-técnico para que el absolutismo económico y estético, dado por la tecnología, afecte al cuerpo a partir de flujos y redes donde la voluntad decisoria no es posible. Por eso, cada vez estamos más afectados por el terrible rizoma del ciberespacio, por ejemplo.

El arte hace gala y anuncia este anhelo científicista a partir de su circo de fenómenos.

Si se quiere ir más lejos, es una estética del arte internacional evidenciada en bienales y exposiciones virtuales. Digamos, eficacia de televisión y telegrafía que eleva a un plano suprarreal a lo virtual y que juega aun con lo culto. Como si la obra *Human Browser*, de Christopher Bruno (Festival Transmediale, Berlin, febrero 2-5 de 2006) fuese un modelo para todos los artistas contemporáneos, quienes hacen algo universal de la relación espectador y puesta en escena. Entre el espectador distraído (sabiendo la propuesta de Benjamín sobre el actual público de arte) y la intérprete de una serie de inconexas palabras (existe una chica que gesticula la incoherencia, como si fuese un discurso) sería posible una universalidad del pensamiento. Y todo es posible por la concepción de un avanzado Google que es capaz de captar todas las búsquedas a su alrededor y volverlas un texto único, unívoco y performativo. Pero, lo que parece una escena humorística por el verborreo de la chica que traduce las palabras, es una excesiva presencia de la espectralidad y espectacularidad del arte por encima de la apreciación, y que se sostiene por ese simulacro perverso de una democratización de lo artístico. A propósito de esto, Pater Paul Pelbart aseguraría, entre otras cosas, un sentido de neuro magma en las relaciones fraudulentas (el epíteto es mío) sobre las democratizaciones actuales, pues percibe más una totalización en lo que él considera como flujos psico-químicos de la mente social. De ahí que ciertas obras contemporáneas del arte no solamente se sustenten en una idea de snobismo científico, sino en una entronización de lo biopolítico en los medios de comunicación, deseo y discurso; veamos:

“Las decisiones globales dependen cada vez menos de la opinión de la voluntad, y cada vez más de los flujos psicoquímicos (hábitos, miedos, ilusiones, fanatismos) que atraviesan la mente social. El lugar de la formación de la esfera pública se transfirió de la dimensión de la confrontación entre opiniones ideológicamente fundadas hacia el magma del océano neurotelemático” (2009:37)

Y lo que yace en el fondo del discurso contemporáneo del arte es la idea de intercambios de tiempos entre la velocidad de lo ciber y la corporal. El artista –asumiendo nuevamente un rol no pedido– propondría posibilidades de ajustes psicoquímicos y genéticos para tal des-propósito. No obstante, es el cimiento del desarrollo y el capitalismo los que alimentan tal acción. Hommi Bhabha sabe de la resistencia realizada por el arte local frente a los discursos de poder y esa mestización del mismo a partir de una estética de dominación sobre el otro, y lo corrobora al afirmar:

“[El discurso colonial] es un aparato que pone en marcha simultáneamente el conocimiento y la negación de las diferencias raciales culturales históricas. Su función estratégica predominante es la creación de un espacio para una “población sujeto”, a través de la producción de conocimientos en términos de los cuales se ejerce la vigilancia y se incita a una forma compleja de placer displacer [...]. El objetivo del discurso colonial es interpretar al colonizado como una población compuesta por clases degeneradas sobre la base del origen racial, a fin de justificar la conquista y de establecer sistemas de administración e instrucción [...] Me refiero a una forma de gubernamentalidad que, en el acto de demarcar una “nación sujeto”, se apropia de sus diversas esferas de actividad, las dirige y las domina” (1990:75)

Esta estrategia se desarrolla (¡vaya verbo!) desde las sociedades abiertamente diferenciadas hacia aquellas cuya historicidad está en construcción, y es ahí precisamente donde Bhabha advierte con fuerza sobre esta mestización de lo estético ejercido por una teleología comunitaria y minoritaria, cuya discursividad aún está regulada por el poder. Eso sucede en la ciudad, pues ella misma constituye esa concentración de poder y capital, de entronización de discursos, de límites seculares y teocráticos; por eso, la distribución inequitativa de lo económico esconde un principio de ciudadanía abiertamente colonial. El problema es la respuesta realizada por el artista afianzando una necesidad de identificación o de reivindicación que muy bien denuncia Mignolo como parte de la empresa moderna. Idios demasiado ensimismado bajo la promesa de una idoteia y autonomía del arte, pero que se concentra en la aparición espectacular en la ciudad. La bella ruina es la ciudad (trabajos como los de Carlos Garacoia y Zhan Wang confirman esto).

En todo caso, el arte contemporáneo observa que la guerra es un teatro abierto al universo, tanto natural y humano como cósmico y simbólico. Estética que sugiere la eficiencia bélica de lo maquinal. La guerra amenaza la creación pues evita la nacencia de algo. La natalidad se interrumpe abruptamente y el arte es asimilado como cronista de la eficiencia destructiva; se convierte en la niña aviejada sentada en una yegua desbocada que lleva en su mano una centella, como lo sugiere Henri Rosseau,

para convertir la obra en la esuela de las últimas centurias que se caracterizan por totalitarismos sostenidos en el espectáculo del horror y el holocausto. Sin aspiración, sin lugar a lo divino ni lo humano, en una sobredimensión de lo inhumano, la guerra convierte al hombre contemporáneo en un personaje abandonado en un mundo ajeno. Así, al creador en la ciudad le queda acudir a una estrategia desesperada: conciliar su devenir con los artificios de un capitalismo demencial y retroalimentado por una estética de la prótesis y una abertura intencionalmente oscura en el porvenir. Una inhumanidad de la guerra cuyo reino aún está en latencia. Bajo este absolutismo bélico se hace posesión de la ciudad y sus formas.

Ofrecida al mundo cual damisela de Avignon, es la ciudad quien recibe al ojo panóptico del arte contemporáneo; operación quirúrgica del ojo y de la mano del artista.

No exento de esto, el artista menor responde: “La propuesta permite hacer una disección de la sociedad actual, de sus estéticas y comportamientos” (Aura R. Hernández. Catálogo de la exposición Cuestionando a la modernidad). Corte también del cirujano en el tumor patológico de una sociedad que debe girar no solo bajo los cánones impositivos del dirigente político, sino bajo la tutela del artista -que de ser tan cínico y crítico- se vuelve juez y ajusta todo un mundo a sus propios miedos y fracasos. Lo hace sin el más reparo ni piedad, solamente guiado por un acto desmedido cuyo formato es el universo. Resultado del arte público es esta megalomanía, cuya corporeidad es el deseo de un totalitarismo de lo estético.

Desde el museo contemporáneo, se escucha la letanía de Marcel Duchamp (1957):

“Si el artista, en cuanto a ser humano, lleno de las mejores intenciones hacia sí mismo y hacia el mundo entero, no tiene ningún papel en el juicio sobre su obra ¿cómo se puede describir el fenómeno que lleva al público a reaccionar críticamente frente a la obra de arte? En otras palabras ¿cómo se produce esta reacción? Este fenómeno puede ser comparado a un “transfert” del artista al espectador bajo la forma de una ósmosis estética, que tiene lugar a través de las materias inertes: color, plano, mármol, etc.”

Orinal máquina casi como alegoría triste del capitalismo.

A propósito de Duchamp, su actitud se entiende históricamente debido a que a partir de la genialidad, el ojo y la sensibilidad del artista se podía confirmar la existencia del mundo y de la humanidad, se hacía precisamente en la idea de irrepetibilidad, de ensimismamiento cultural sobre la obra como resultado de esta genialidad y perspectiva. No obstante, cuando la reproductividad se coloca a la par del creador es cuando la tékhnhê, considerada antes como una forma de constatación de lo natural en toda reproducción y acción, se desborda y encuentra su grandilocuencia en la ciencia y su simulación estética (y en la mundialización económica sin la cual todo lo artístico

fuera caricatura de la ciencia ficción). Lo sublime busca situarse fuera de la creación artística en los confines de la materia e hiper materia científica, que en ciertos casos bordea lo mítico. Pues y como lo sostiene Baudrillard (1996) la imagen que procura ser verdad se vuelve prótesis, por lo tanto, después de la crisis de la representación y la clausura de la mimesis, solo hablaremos de lo hiper: hiper-economía, hiper-mito, hiper-realidad. Y es en la ciudad que esta totalidad económica, técnica y tecnológica confirma su potestad sobre una estética y nuevo concepto de corpus que se ajusta a las prerrogativas del científico: una moral de lo artificial, la simulación de las operaciones cerebrales y el reemplazo del cuerpo humano como forma obsoleta de relación interpersonal y cósmica. Es así que Lyotard (1998) afirma:

“Así pues, el problema de las tecnociencias se enuncia de esta forma: asegurar a este software un hardware independiente de las condiciones de la vida terrestre. O sea, hacer posible un pensamiento sin cuerpo, que persista luego de la muerte del cuerpo humano. Ése es el precio que hay que pagar para que la explosión siga siendo pensable y la muerte del sol sea una muerte como la conocemos. Pensar sin cuerpo es la condición para pensar la muerte de los cuerpos, solares y terrestre, y de los pensamientos inseparables de los cuerpos. Pero sin cuerpo en un sentido preciso: sin el organismo vivo terrestre y complejo conocido con el nombre de cuerpo humano. No sin hardware, desde luego” (20).

Por eso el artista responde con discursos científicos, preocupaciones de interventores psíquicos sobre el otro, cirujanos –cronistas de una realidad que muchas veces le es ajena. Los artistas deben volver visible esta nueva alteración de lo producido en vivo, pero que se muestra ante sus sentidos bajo la tutela de lo massmediático. La triada: arte, obra y creador ha sido desplazada hacia una ciencia que también juega a re-crear. Como ejemplo: las investigaciones en el campo genético permiten una manipulación del gen como concreción de una heredad divina y que ante la performativa escultórica del genetista pretende un cuerpo libre de anomalías. Pensamiento eugenésico al cual el artista responde con una operación quirúrgica en el body art y el arte genético. ¿Se entienden entonces las consecuencias de los juegos dadá como parte de la pérdida de potestad sobre el arte por parte de los artistas? Totalización del ser cuyo atavío es la ciudadanía: el derecho a vivir en la ciudad.

En la ciudad existen actos de memoria que hacen imprescindibles las divagaciones. Una anamnesis frágil que acude a lo arquitectónico como referentes de encuentro dentro de la ciudad, pero pensando siempre en su centro. Doble zeitgeist que duplica el plano de inmanencia de la ciudad y que le da potestad al artista como planeador del bien colectivo, o sea, que el bienestar y la funcionalidad del ejercicio arquitectónico y urbanístico, sino en la transforman radicalmente del plano y vivencia en lo doméstico. La domus se fragmenta, se fragiliza y se vuelve pastiche, por eso los objetos que aparecen nebulosamente, son sometidos a su propio tiempo y espacio. Temporalidad y espacialidad que no exentas de violencia permiten también una posibilidad poética en tanto producción, creación y transformación, donde el trazo estético desborda los

límites de los formatos y soportes. Es precisamente en la creación donde el centro se somete a un cuestionamiento, porque no brinda el supuesto bienestar para toda la ciudad. No obstante, parece que todo está cimentado en la estrategia del desarrollo. Las posibilidades de la ampliación de libertades fuera de las cimentadas bajo lo ontológico, como lo sustenta Amartya (1999) Se permitió la eliminación de la tiranía, hambre y control del Estado además de tener posibilidades de exigencias y aperturas a comunidades donde no existía el acceso a la economía mundial sin someterse al dominio de su naturalización. El artista contemporáneo ha aprovechado tales licencias como un ejercicio de libertad estética, gracias a lo cual la ciudad se vuelve plástica y escriturable. A partir de las creaciones se opta por un derecho al espacio, e igual que los desalojos oficiales y paraoficiales, el creador opta por validar cierto derecho a este escenario. Liu Bolin utiliza su cuerpo como camuflaje sobre el objetum de la ciudad, sea partes de una máquina o de lo que aparece como fondo. Como cualquier exaltación del arte de motor (Virilio, 1996) el cuerpo del artista chino se vuelve una representación de la inacción de la ciudad, en tanto que se dificulta reconocerlo pues el maquillaje bordea lo hiperreal, para apelar por un territorio legal y legítimo. Es a la vez pared, máquina, grieta, graffiti, donde las imágenes son controladas por la necesidad del autor por anunciar o denunciar un sitio de honor en las estructuras políticas y de ciudadanía. Ante esta maquinación, el body art es el escenario intimista para que exista un tipo de relaciones violentas sobre el cuerpo. Los escenarios que están dispuestos para el encuentro están atravesados por la distancia, sea aparato o prótesis. Un tanteo demasiado grande para usarse en el lienzo formado por la ciudad. La creación se vuelve más cercana a la contemplación pasmosa del tiempo cronológico, del espacio artificioso ciudadano. La civilidad amenaza al creador y este responde con su cuerpo, pues sabe que en el fondo es por la ciudad que se pelea y en ella donde la batalla final tiene su asiento. Racionalidad e irracionalidad enfrentadas bajo la tutela de la polis que cada vez hace posible la aparición espectral de la domus.

Pero es el cuerpo quien se vuelve avatar (véase también la película) donde sucede la extrema hipóstasis. El artista contemporáneo no pretende resolver este enigma, ni tampoco lo vivencia a partir de una preocupación corporal del cuerpo y sus posibilidades expresivas, performativas o matéricas, pues su obra o puesta en escena se relaciona con una preocupación moral. El cuerpo le sirve como elemento que sustenta su preocupación ética, un estado psíquico particular. Pero en el fondo tiene el dilema que la obra y el discurso no son suficientes como evidencias de un arte que relegó su realización al público. Tampoco le es satisfactoria la interacción, insisto, impuesta por y en la ciudad. Por lo tanto, el acto estético no parte de una preocupación exclusiva por la belleza sino por un tipo de moral, que acude a una autonomía como ejercicio de fuerza sobre lo heterogéneo. Hegemonía del arte contemporáneo que homogeniza al otro. La simulada apertura al público es ratificación del ensimismamiento del artista que aparece de manera aurática en su imagen como personaje y ya no en lo irrepetible

de la obra (pues ella es estratégicamente reproducida, efímera, explayada). Y es por ella que pretende una proximidad a una comunidad hipotética, virtual y mediatizada por una interrupción del momento histórico a partir del tiempo y espacio del quehacer artístico. Los grandes formatos expuestos a la intemperie pretenden que el tiempo accione su fuerza en la obra, ratificando la acción tempestiva de lo externo.

Se trata de la naturalización de lo natural a partir de una intervención grandilocuente sobre la naturaleza, cuya acción obedece al término “campo expandido del arte”, acuñado por Rosalind Krauss, que pretende justificar acciones y obra fuera del museo, y que contempla la idea de lo ecológico tal cual estrategia para su exposición. Fundándose en la idea de heterotopías, de Foucault —lugares diferentes a la toponimia y localización de los poderes—, el campo expandido quería cuestionar la restricción política y estética del museo moderno. No obstante, la obsesión de conquista y presentación de la dinámica de la tierra en las obras de los *land art* exponen no solamente una ruptura con el museo (cosa que se había logrado con las *performancias* y agotamiento mismo de lo cultural por la presentación y reproductibilidad técnica) sino una museificación del mundo. Logrado gran parte por recursos técnicos y tecnológicos de punta, y un mercadeo específico que apunta a decir que son pertenecientes a artistas de “*earthworks*” (como lo sugiere la invitación de la Dwan Gallery, letras en tierra y con toda la sugestiva de la publicidad ecológica). Si entre las obsesiones clásicas estaban la composición, el plano, la línea y el color, estas se trasladan a partir de la máquina hacia una ampliación del lienzo al mar, la selva, el desierto, la montaña. Un concepto totalizador de la acción y obra, como si estas fuesen visibles para extrahumanos o mirarse desde los cielos (más para la mirada de un aviador que de un pájaro). La fotografía panorámica ha dado fe de estas obras. Agnes Denes, cuando cultivó un extenso terreno de triguero (8000m²) al sur de Manhattan, pretendía criticar la ciudad como lugar de rechazo antinatural, pero su concepto parece desviar la intención hacia la mundialización del arte, como forma no tan inútil de intervención sobre el mundo. Agnes (Citada por Lailach, 2007: 40) dijo al respecto de *Wheatfield - A confrontation* (New York, triguero sembrado y segado sobre una superficie de 8.0000m²): “Wheatfield fue un símbolo, un concepto universal, representaba el alimento, la energía, la compraventa, el comercio internacional, la economía” y es la escala humana llevada a extremos dimensionales. Nancy Holt (citada por Lailach, 2007: 58) dijo que “pretendía presentar el vasto espacio del desierto a escala humana”, manera que no dista de la estrategia del capitalismo y del desarrollo, pues la obra que era básicamente unas esculturas gigantes en hormigón, se acondicionan estéticamente al desierto (fundando una extraña presencia en lo desértico y que sugiere a partir de la imagen: lo extraño y extrañeza para el hombre. La conquista de lo natural se ha evidenciado). *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, y *Campo de relámpagos*, de Walter de María, son ejemplos de llevar el dibujo a escenarios naturales. Como si fuesen, igual que *Nazca* o las extrañas formas que aparecen en los trigales de Estados Unidos e

Inglaterra (que ha dado para crear leyendas), figuras que aparecen como divinización de lo humano. Smithson puede rayar sobre el lago de Utah y de María (citado por Lailach, 2007: 88) dibujar con rayos, pues para él: “el terreno no es escenario de la obra, es parte de la obra”. Hacen cinematografía de la idea de la ausencia de dioses, como una teleología negativa y de la *téchné*, confirman lo monumental, nuevamente; y como lo consideraba Heidegger (1996), el arte que celebra la muerte. Así, se puede hablar de eventos y de la muerte como celebración, como constitutivo de lo artístico en lo contemporáneo.

No es tanto pensar en la mundialización de la estética y el deseo (que claramente desmiente Saex-Fernández) sino en la homogenización de la apreciación del mundo; de ahí que los medios sean partícipes de esta caricatura y que, según Escobar (1999:43) “producen “regímenes de representación”, pueden analizarse como lugares de encuentro en los cuales las identidades se construyen pero donde también se origina, simboliza y maneja la violencia.” Y que lejos de constituirse aperturas se vuelven formas simbolizadas y magnificadas a partir del arte. Se embellecen a partir del ejercicio visceral y laudatorio de lo visual y de algún modo bajo la premisa *performativa* del arte contemporáneo que ha predestinado toda su concepción material y a-significante sobre lo comunitario, por lo que intentan ser una representación de la alteridad a razón de simpatizar con el otro como ejercicio de violencia simbólica o de su resistencia a la misma.

El artista contemporáneo es un iconoclasta extremo que ha de recurrir constantemente a su “antinatura” para seguir cuestionándose maniáticamente sobre la luz y la sombra ahora como elementos económicos y políticos. Ante una jugada de vox pópuli, la obra artística es el apéndice discursivo de una vocería no solicitada. Pretendiendo creer que existe un público iletrado y sin voz, el artista se ve obligado a crear un puente comunicativo entre la comunidad y un supuesto poder manipulador, sin tener en cuenta qué tipo de razones y problemáticas económicas, sociales y políticas truncan esta relación, el arte termina por confirmar esta distancia insuperable. La contradicción está en que existe una preocupación por el bienestar y se concilia con algo colectivo, pero que termina por seguir la línea imperada por el desarrollo y las taxonomías económicas (pobre, desvalido, negro, desplazado, indígena, mujer, infante). Y basada en la teoría de lo multicultural, lo que evidencia es el discurso neoliberal y de sumisión del otro a partir de su exposición difusa en la obra, pues “Simbólicamente hablando, el ‘mundo’ se encuentra poblado de alteridades emergentes, donde tal vez, el ‘otro’ como extraño deviene en peligro” (Quijano, 2006:132). No le basta al arte contemporáneo con pretender registrar el sufrimiento de otro a través de la magnificación de su dolor y relacionarlo con el dolor propio, por medio de una gramaticalización de esa relación y tensión a partir de una traductibilidad convierte el *phatos* en un fenómeno estético, reduciéndolo a una economía del acontecer. El corazón compasivo es frío porque

no le interesa el bienestar del otro, pues espera mucho de él, tanto que lo vuelve un objeto de estudio y termina por personificar los mitos personales de los artistas. Es una paleontología de la desolación y la ruina. El pretexto siempre será la denuncia, lo que termina por ser un anuncio, tan publicitario, tan estéticamente snob que la buena intención no es más que una estrategia de mercadeo para un público que, por fortuna, siempre será necio y testarudo con lo artístico o con lo que se vista como tal. Siempre aplaza su canonización. El arte contemporáneo no vende obras, pero sí espectros, los cuales son más lucrativos que la obra clásica. Se vende una imagen, una posibilidad de convertirse en nuevos ídolos sin la presión de la irrepetibilidad de la obra del genio.

Bibliografía

- Adorno, T. (2005). Teoría estética. Madrid: Akal.
- Bhabha, H. (2002). El lugar de la cultura. Buenos Aires: Manantial.
- Baudrillard, J. (1996). El crimen perfecto. Barcelona: Anagrama.
- Benjamin, W. (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" En: Discursos interrumpidos I. Taurus. Buenos Aires.
- Blanchot, M. (1992). El espacio literario. Barcelona: Paidós.
- Boccioni, Carra, Russolo, Balla y Severini (1910) En: González, A, Calvo, F y Marchán, S. Escritos de arte de vanguardia. Madrid: Istmo.
- Dalí, S. (1935[1999]). La conquista de lo irracional. En: González, Calvo, Marchan, Escritos de arte de vanguardia 1900/1945. Madrid: Istmo.
- Deleuze, G. (1996). Crítica y clínica. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- Duchamp, M. (1957) "El proceso creativo" En: http://testaferro.blogspot.com/2011_06_04_archive.html
- Eisenman, P. (1995). El zeitgeist y el problema de la inmanencia. En: Av Monografías 53.
- Escobar, A. (1999). El final del salvaje. Naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea. Bogotá: ICAN CEREC.