

El ser y la nada en el arte contemporáneo. Una reflexión estética acerca de la complejidad en la posmodernidad.

Gabriel Cimaomo

Más allá del paradigma de la modernidad.

Mucho se ha escrito acerca de la posmodernidad procurando determinar sus características distintivas, algunas de las cuales, particularmente las concernientes a la dimensión cultural, mencionaremos en este artículo. Sin embargo y más allá de la cuestionada vigencia del debate modernidad-posmodernidad lo cierto es que esta diada, constituye una categoría de análisis de la realidad, un modo de comprender un período de transición al nuevo milenio que ha entrado en la historia del pensamiento para quedarse y formar parte del patrimonio de las ideas de la humanidad y particularmente de la historia contemporánea de la filosofía. Aclarado lo cual y a pesar de que tal vez sea prematuro y a la vez “demodé” hablar de una identidad propia del momento posmoderno -debido a la escasa o nula perspectiva histórica y al voto de silencio al que parecen haberse llamado los intelectuales respecto a este tema- lo cierto es que desde la propia etimología del término su identidad se ha ido perfilando en contraste con la modernidad y sus características científicistas, progresistas, optimistas y tecnofílicas.

Parte fundamental de ese contraste constituye la falta de un modelo interpretativo de la realidad, único, hegemónico o -lo que es lo mismo- la coexistencia de diversas propuestas provenientes del mundo de las ciencias, la filosofía o las ideologías, ninguna de las cuales ha llegado a erigirse propiamente en un paradigma.

La modernidad, caracterizada por la pretensión de validez universal del discurso racional y científico, se abocó a la construcción de grandes relatos que pretendían simultáneamente brindar un marco interpretativo único de la realidad a la vez que legitimar sus aspiraciones de constituirse en un saber pasible de ser universalizado.

En tal sentido cabe señalar que la desmitologización de los grandes relatos representa uno de los rasgos característicos fundamentales de la posmodernidad. Pero es necesario aclarar que estos metarrelatos¹ no son propiamente mitos, en el sentido de fábulas. Pues si bien tienen por fin legitimar las instituciones, las prácticas sociales y políticas, las legislaciones y las éticas, a diferencia de los mitos en sentido lato, no buscan esta legitimación en un acto fundador original, sino en un futuro por conseguir, en una idea por realizar. De ahí que la modernidad sea un proyecto que en ciertos ámbitos del quehacer científico e incluso filosófico no ha sido aún desestimado.

Continuando con la lógica de la dialéctica señalada, debemos decir que la posmodernidad no es un proyecto, sino más bien el resultado de un gran movimiento de

¹ Metarrelato: El prefijo meta significa “más allá”, y un relato es una historia. Por tanto, un metarrelato será, una historia más allá de la historia. Según el planteamiento crítico de la metanarrativa propuesto por Jean Francois Lyotard los metarrelatos, metanarrativas o macrorrelatos son asumidos como discursos totalizantes y multiabarcadores, en los que se asume la comprensión de hechos de carácter científico, histórico y social de forma absolutista, pretendiendo dar respuesta y solución a toda contingencia. Tomado de <http://es.wikipedia.org/wiki/Metanarrativa>.

des-legitimación llevado a cabo por la modernidad europea, del cual la filosofía de Nietzsche sería un documento temprano y fundamental.

La ruptura con la razón totalizadora supone el abandono de los grandes relatos, los cuales son reemplazados por una multiplicidad de discursos que tienen lugar en una pluralidad de ámbitos del quehacer humano.

La posmodernidad puede ser así entendida como una crítica de la razón ilustrada. Una manera de pensar fragmentaria y pluralista que yuxtapone discursos adyacentes, opuestos e incluso contradictorios.

Así pues podemos pensar la *hibridez* como una de las características fundamentales de la posmodernidad, la cual se verifica en toda esfera, pero sobre todo en lo cultural. Y es precisamente en función de esta característica que hablar de 'la cultura posmoderna' en singular sería caer indefectiblemente en una simplificación reduccionista. Resabios de los paradigmas de la simplificación de la modernidad: la pretensión de sostener una razón científico-positivista que de clara cuenta del mundo tanto natural como social, brindando una cosmovisión unitaria y universal de la realidad. En este contexto la sentencia hegeliana "todo lo racional es real y todo lo real es racional" (Hegel, 1817), comprende acabadamente el espíritu de la modernidad pero lejos está de interpretar la complejidad posmoderna.

Creemos más propio pues hablar de 'las culturas posmodernas'. Culturas híbridas, como las denomina García Canclini, "generadas por las nuevas tecnologías comunicacionales, por el reordenamiento de lo público y lo privado en el espacio urbano, y por la desterritorialización de los procesos simbólicos" (Canclini, 1990).

El arte, en este contexto cultural, se vuelve collage de textos e imágenes y por otra parte negación de la racionalidad y de la realidad misma.

Hibridez y conjunción de géneros. Transposición de técnicas. Pluralismo de corrientes y tendencias, guiños cómplices y voces narrativas. Sobrecarga de imágenes y medios, que terminan por saturar la mente y dejarla en un punto neutro, estándar y acrítico. Entre todo el bombardeo informativo y medial, el arte pasa a ser tan sólo un estímulo más. (Canclini, 1990).

Es así como la sociedad posmoderna puede ser entendida según Debord, como una "sociedad del espectáculo" (Debord, 1999). O como la llama Lipovetsky, un "imperio de lo efímero" (Lipovetsky, 1990), donde los cambiantes códigos de la moda y el diseño, parecen apoyar esta tesis a la par de abonar la idea -junto al crecimiento exponencial de la tecnología audiovisual- de la tiranía de la imagen.

La imagen lo es todo... pero no.

Desde Duchamp en adelante se hace imposible pensar en un arte que no dispare el debate y la reflexión. El artista conceptual convierte la superficie de su obra en soporte de un discurso, un campo de sugerencias y de lecturas y relecturas que están acotadas con límites siempre móviles o resonancias difusas y con la potencialidad de hablar a las diversas sensibilidades contemporáneas.

Además, el arte conceptual demostró que no necesariamente debe haber un objeto visual palpable para que algo sea una obra de arte. (...) También implica que en la medida en que las apariencias fueran importantes, cualquier cosa podría ser una obra de arte, y que si se hiciese una investigación sobre qué es el arte, sería necesario dar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento. Esto significa, en resumen, que se debe dar un giro hacia la filosofía. (Danto, 2003)

De este modo la estética ya no aparece como una disciplina emplazada de modo periférico en la cartografía de la organización del saber y en la enseñanza de las humanidades. “La estética entiende a la filosofía como creatividad y, en consecuencia, el pensamiento contemporáneo expresa sus inquietudes considerando el arte (objetual o conceptual) como origen y germen de sus reflexiones.” (Vásquez Rocca, 2005).

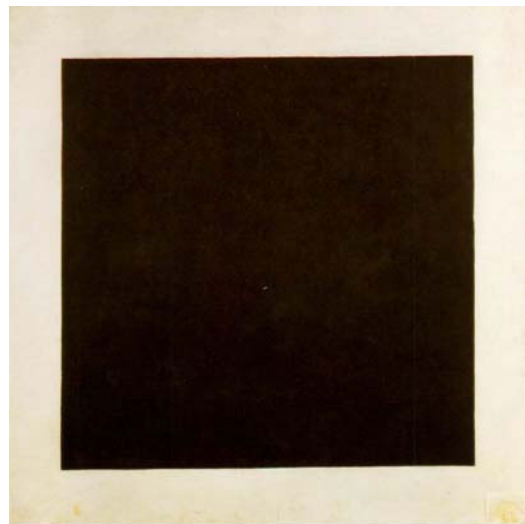
Muerto -o cuanto menos agonizante- el arte tal cual lo concebía la modernidad con su lente especular que le devolvía y retroalimentaba su mirada analítica purista, los artistas se liberaron –al decir de Danto- y “fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito que desearan, o sin ninguno. Ésta es la marca del arte contemporáneo y, en contraste con el modernismo, no hay nada parecido a un estilo contemporáneo” (Danto, 2003).

La caída de los discursos de legitimación que vertebraban los diferentes metarrelatos de carácter local y dependiente, ha producido una nivelación en las jerarquías de los niveles de significación y la adopción de prácticas inclusivistas e integradoras de discursos adyacentes, paralelos e incluso antagonicos.

La posmodernidad es aquel momento en que las dicotomías se difuminan y lo apócrifo se asimila con lo oficial. En este sentido, el artista posmoderno se encuentra en la misma situación de un filósofo: el texto que escribe, la obra que compone, no se rigen en lo fundamental por reglas ya establecidas, no pueden ser juzgadas según un canon valorativo, esto es, según categorías ya conocidas. Antes bien, son tales reglas y categorías lo que el texto o la obra buscan. “no hay imperativos *a priori* sobre el aspecto de las obras de arte, sino que pueden parecer cualquier cosa. Este único factor terminó con el proyecto modernista...” (Danto, 2003). De modo que artista y escritor trabajan sin reglas, trabajan para establecer las reglas de lo que habrá llegado a ser. La negación progresiva de la representación y hasta de sus propias condiciones –cuestión esta última central para la crítica moderna- se vuelve aquí sinónimo de la negación de las reglas establecidas por las anteriores obras de arte, que cada nueva obra ha de llevar a cabo de nuevo.

De la afirmación a la negación de la imagen: La convivencia de los opuestos.

Desde *Negro sobre blanco*, el famoso óleo de Malevich pintado en 1915 que se convertiría en el símbolo distintivo no sólo del primer período del suprematismo² sino de toda su obra. Pasando por *La traición de las imágenes* (1928/29), la emblemática pintura de Magritte en la que afirma que lo que se ve no es lo que aparenta ser -y a la que Foucault cita en el título de su trabajo “Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte”, aprovechando la metáfora para reforzar sus teorías sobre la débil ilusión que liga las palabras y las cosas-, el cuestionamiento del arte como representación y su consecuente alejamiento de un referente en la realidad comienza a tomar cada vez mayor impulso, profundizándose esta tendencia con el dadaísmo y otras corrientes autodenominadas “muerte del arte” para arribar a los albores del siglo XXI con obras que juegan explícitamente con la nada, el vacío o el vaciamiento, como así también con la desaparición u ocultamiento de lo que hay para ver.



Kasimir Malevich. *Negro sobre blanco*. 1915. Óleo sobre lienzo



René Magritte. *La traición de las imágenes. Esto no es una pipa*. 1928-29

² El suprematismo fue una corriente creada por Kasimir Malevich en torno a 1920, cuyo nombre acuñó para designar la *supremacía del sentimiento puro en el arte* y cuyas características principales serían la no objetividad, la pérdida del referente figurativo y de su funcionalidad. Un arte libre del control de las instituciones del poder (iglesia - política).

Así, por ejemplo, en 1995 el artista británico Martin Creed, perteneciente a la generación de los YBA (Young British Artists), llevaba a cabo la primera de una serie de instalaciones que, en 2001, le valdrían el prestigioso premio Turner de las artes plásticas inglesas, otorgado por la Tate Gallery. Se trataba de una habitación totalmente vacía, una gran Nada –la obra pasó a ser conocida popularmente como *Nothing* (Nada)–, un espacio vacío cuya nihilidad sólo se hallaba paliada por unos tubos de neón que, situados en el techo, se encendían y apagaban rítmicamente, iluminando y oscureciendo el espacio a intervalos de un minuto, mostrando y de-mostrando lo que había para ver, y, al mismo tiempo, proporcionando título a la instalación: *The Lights Going On and Off* (Las luces se prenden y apagan).

Por citar sólo otro caso, Santiago Sierra en setiembre de 2002 inaugura el nuevo espacio de la Lisson Gallery de Londres con una obra curiosa: *Espacio cerrado con metal corrugado*. Sierra había cerrado el acceso a la galería de arte con una gran puerta de metal que impedía el paso incluso a aquellos que habían pagado la obra. Dentro no había nada, o no se podía saber si había algo. La obra clausuraba la galería. No era la primera vez que Sierra obstruía un espacio, ni sería la última. La clausura más famosa la haría al año siguiente en el pabellón español de la Bienal de Venecia, con un muro que impedía el acceso al pabellón, al que sólo se podía entrar por la puerta de atrás previa acreditación de nacionalidad española. Aquello que en Creed era el vacío, la ceguera oscura y la ceguera blanca aquí se tornaba imposibilidad; imposibilidad de penetrar al espacio de la galería, impidiendo el paso físico, pero sobre todo el paso de la mirada. En el espacio cerrado de la Lisson Gallery se creó una ansiedad escópica³, no porque no se pudiera entrar, sino sobre todo porque no se podía ver. El sujeto sólo puede observar el velo, y queda así completamente escindido entre el lugar en el que está y el lugar en el debiera estar su visión.

³ *Skopos* se relaciona con observar, mirar, espiar, pero en particular desde una altura, desde una posición de observación escogida. Para Lacan, la escópica es una especie de pulsión que tiene que ver con el deseo. El psicoanalista sostiene que el deseo es indiviso mientras que la pulsión es una representación particular de éste. La pulsión se satisface en los recorridos que efectúa una y otra vez, tapando, velando, cubriendo el objeto de deseo. En un primer momento Lacan se une conceptualmente a Sartre. El autor de "El ser y la nada" refiriéndose a la mirada dice que es lo que le permite al sujeto comprender que el Otro es también un sujeto; y esto implica la posibilidad que se tiene de ser visto por el Otro. Para Sartre la mirada funciona con el acto de mirar, donde hay reciprocidad en el ver al Otro y ser visto por él. Posteriormente, Lacan se aparta considerablemente de esta linealidad. Reconociendo que ver y mirada, no son recíprocos. Mientras el ojo es el órgano de la visión y por él se puede ver, la mirada es el aporte de la visión integrada al campo del deseo. En lo escópico "la mirada" se entiende como deseo al Otro. Hay aquí una pretensión del sujeto por el Otro, que el Otro se abra en su deseo. En el caso citado ese otro se oculta, permanece cerrado. La ansiedad escópica aparece como consecuencia de la frustración de este deseo.



Martin Creed. *The lights Going On and Off.* 2001



Santiago Sierra. *Space closed off by corrugated metal.* 2002

En estas propuestas –sólo citadas a título de referencia entre tantas otras- y aún riesgo de parecer un contrasentido, no se propone nada. O mejor dicho, no se propone nada más ni nada menos que eso: un espacio vacío o cerrado en el que no hay nada para ver. Frustración de la mirada. El elemento escópico -hasta ahora esencial en la producción artística- ha sido puesto en jaque.

Sin embargo y simultáneamente a esta línea de desarrollo artístico que parece ir de la visión a la antivisión, de la materia a la desmaterialización, de lo simbólico a lo real, del ser a la nada -en lo que podría interpretarse como una reafirmación de la negación de la metafísica, sostenida desde un ámbito de la reflexión y prácticas estéticas contemporáneas- la emergencia cada vez más protagónica de otras prácticas artísticas contemporáneas como el documentalismo, la acción política, las estéticas relacionales, la atención al contexto específico, nos presentan un tipo de arte que parece dirigirse en la dirección inversa al recuperar y reafirmar la realidad. Un arte que ya se ha dado en

llamar art-verité, en franca analogía al cinema-verité de los sesenta que hacía foco en el mundo real. Un arte de la vida cotidiana que se eleva sobre el mandato de la experiencia y el acercamiento a las cosas mismas. Un arte que predica el inicio de una nueva era de lo cercano, ‘el regreso a la realidad’, así enunciado por Lars von Trier y Thomas Vinterberg en el voto de castidad del manifiesto Dogma95. Un arte que se ubica en las antípodas del pretendido fin de la realidad predicado por las estéticas posmodernas. En esta misma línea el desarrollo creciente y sostenido del arte objetual a la par que da cuenta de un retorno a lo real, no ya en el sentido lacaniano⁴ del término, ni tampoco del concepto del *ready-made*⁵, sino del realismo filosófico (donde real y realidad aluden a la misma cosa; precisamente a la cosa, la *res*) aparece como una clara y contundente apuesta por la persistencia de la visión, de lo simbólico. En tal sentido no resultaría significativa la tradicional oposición entre realismo e idealismo (donde la realidad persiste), sino una mucho más fundamental, ontológica y existencial a la vez, aquella que se da entre ‘el ser y la nada’, o para formularlo en el lenguaje de un clásico de la literatura- entre el ser y el no ser. “*That’s the question!*”

Definitivamente el arte objetual y sus procesos de construcción, ensamblaje, intervención, resignificación y contextualización, representa en sí mismo un fuerte reconocimiento de una realidad dada que desafía el nihilismo.

Reflexionando acerca de la incorporación de los objetos en el mundo del arte Julio Botta plantea un interrogante: “¿en qué momento cambió, si es que así fue, la intención vanguardista del ‘anti-arte’ y cómo fue que los objetos ‘extra-artísticos’ pasaron a ser materiales artísticos?” (Botta, 2007)

La duda nuevamente en el origen del pensamiento: “...si es que así fue” (Botta, 2007). Quizás, no fue del todo, quizás la intención persiste con otros nombres; otras propuestas menos pretenciosas que las vanguardias; otras expresiones también de corte nihilista sin manifiestos, que no reniegan sin embargo de concebirse, presentarse y ser aceptadas como arte. Quizás pueda entenderse el arte contemporáneo como un universo complejo que integra en su seno el exceso y el vacío, lo abyecto y lo sublime, lo extremo y lo naif, lo dionisíaco⁶ y lo apolíneo⁷, lo erótico y lo thanático⁸, lo simbólico y lo real, la

⁴ Lacan distingue Lo real de la realidad. Lo Real es aquello que escapa a la significación, lo que está fuera del orden simbólico. Lo Real en Lacan no tiene nada que ver con lo que en lenguaje corriente referimos con la palabra realidad. En todo caso, lo Real sería justamente aquello que está excluido de la realidad, lo que carece de sentido, la dimensión de lo que no encaja, de lo que no podemos situar. Lo que normalmente llamamos realidad sería el resultado de una especie de entrecruzamiento entre lo simbólico y lo imaginario.

⁵ *Ready-made*: Esta expresión, en francés *objet trouvé*, fue utilizada por primera vez por Marcel Duchamp, para designar los objetos del entorno (un botellero metálico, un urinario, una rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina, etc.) carentes de valor artístico en sí mismos pero que al ser presentados fuera de su contexto habitual adquieren un sentido distinto, cuestionando el concepto tradicional del arte y recabando para ellos el sentido de objetos artísticos. El *ready made* es el resultado de un método de apropiación de objetos e imágenes de la realidad inmediata. Es capaz de estimular una experiencia que subvierte las conocidas oposiciones entre lo que una cosa es y vale en ciertas condiciones y lo que parece ser y valer en otras condiciones. Des-oculta o des-cubre las equivalencias y diferencias, las incongruencias y contradicciones entre lo que una cosa significa en un contexto y lo que parece significar en otro. La des-contextualización y la re-contextualización del objeto, que conducen a la re-nominación, resignificación y re-valorización llevada a cabo por Duchamp a partir del primer *ready made* denominado **Rueda de bicicleta** (1913), podrían ser vistas como el primer paso hacia la disolución de las fronteras entre lo que llamamos realidad real (la experiencia plural y extensa con las cosas y los fenómenos de la vida) y lo que llamamos arte (la experiencia cultural singular y específica con las obras de arte). *Texto extraído de Marcel Duchamp y los restos del readymade*, de H. Zabala, Laborde Editor, Rosario, 2008.

⁶ *Dionisíaco*: el término fue introducido por Nietzsche en filosofía, en su obra "El origen de la tragedia", para referirse al componente pasional, oscuro, vital que, en la tragedia griega (y en las de Esquilo, principalmente), armonizándose con lo apolíneo (que poseía caracteres opuestos) contribuía a hacer de ésta la expresión serena y elevada de la relación de los griegos con la vida y con la naturaleza.

visión y la antivisión, lo conciente y lo inconciente, la representación y la autorreferencia, el orden y el caos.

⁷ *Apolíneo*: el término fue introducido en el discurso filosófico por Nietzsche, en su obra "El origen de la tragedia", para referirse al componente luminoso, mensurado, racional que, en la tragedia griega (y en las de Esquilo, principalmente) armonizado con lo dionisiaco (que poseía caracteres opuestos), contribuía a hacer de ésta la expresión serena y elevada de la relación de los griegos con la vida y con la naturaleza.

⁸ *Thanatico*: Del griego *Θάνατος* (muerte), refiere en la teoría psicoanalítica a la pulsión de muerte, que se opone a Eros, la pulsión de vida. La pulsión de muerte señala un deseo de abandonar la lucha de la vida y volver a la quiescencia y la tumba. Se dirige primeramente hacia el interior y tiende a la autodestrucción; secundariamente se dirigiría hacia el exterior, manifestándose entonces en forma de pulsión agresiva o destructiva.

¿Las dos caras de la misma moneda?

Ahora bien, ¿cuál es la realidad que recuperan estas nuevas expresiones del arte contemporáneo?

Por lo visto hasta ahora se trata de una realidad diversa, polisémica, atravesada por múltiples lenguajes, lecturas e interpretaciones. Una realidad que se dice y se entiende de muy distintas maneras. Así lo real se asimila por un lado a lo tangible, lo cotidiano, como en el 'arte contextual' para Paul Ardenne, en el que las prácticas y experiencias artísticas pretenden acercar lo máximo posible el arte a la realidad bruta. En el extremo opuesto lo real representa el 'vacío primordial', el *das Ding* lacaniano, aquello que por encontrarse fuera del lenguaje, '*más-allá-del-significado*' no puede ser simbolizado.

Lo cierto es que en la contemporaneidad conviven expresiones y propuestas artísticas diversas y opuestas. Al lado de un arte que llega a confundirse con la realidad, en el que los límites entre la ficción y la vida real se tornan cada vez más difusos encontramos la persistencia de una línea artística críptica, hermética y sobrecodificada. Junto a un arte popular y mediatizado, existe otro que presume de culto y elitista. Paralelamente a los circuitos oficiales de exhibición y comercialización de las producciones, se erigen otros alternativos y generalmente devaluados. Frente a un arte excesivo que juega con los extremos –no pocas veces tachado de obsceno, abyecto o thanático- hallamos propuestas minimalistas que procuran focalizarse en lo esencial de un concepto reduciendo al máximo la materialidad de las producciones, buscando incluso explícitamente en muchos casos recuperar una dimensión espiritual y hasta mística.

En resumen, y en el seno del enjambre que constituye el arte hoy, creemos posible diferenciar dos grandes líneas básicas, opuestas, que avanzan en dirección contraria. Frente a un arte a todas luces visible, frente a la estrategia de lo excesivo, podemos encontrar un arte silente, oculto y desaparicionista; un arte que parece dejar de lado el componente visual, quitando, reduciendo, ocultando o haciendo desaparecer todo cuanto hay para ver; un arte de lo invisible, o de lo apenas visible, donde el exceso se transforma en defecto y el «ver demasiado» en «apenas ver nada».

Caras y cruces de la misma volumétrica y polifacética moneda.

Así, frente al interrogante que planteamos al comienzo de este apartado, podemos responder sin vacilar que esa realidad que recuperan las nuevas expresiones del arte contemporáneo es, cuanto menos, compleja.

Ahora bien, ¿cómo abordar esta complejidad de la realidad humana y del arte en la contemporaneidad desde un fragmento, si esto es lo único que nos ofrece la posmodernidad?

Quizá podamos pensar en una aproximación a esta realidad compleja desde un modelo abarcador, que comprenda las partes y el todo, la oposición y la complementariedad, que recupere y a la vez integre las diferencias, que supere las simplificaciones fragmentarias de la realidad y nos permita comprender su complejidad.

El paradigma de la complejidad en el arte contemporáneo.

El paradigma moriniano constituye un constructo teórico epistemológico estructurado sobre la base de tres principios que nos sirven de punto de partida para el abordaje del problema de la complejidad y desde el cual creemos posible pensar de manera integrada la diversidad del panorama del arte contemporáneo.

El principio dialógico: Mediante este principio es posible asociar términos a la vez complementarios y antagonistas. Lo cual nos permite mantener la dualidad en el seno de la unidad.

Refiriéndose al hombre y desde una concepción antropológica concebida desde el paradigma de la complejidad, Morin afirma:

El hombre de la racionalidad (sapiens) es también el de la afectividad, del mito y del delirio (demens). El hombre del trabajo (faber) es también el hombre del juego (ludens). El hombre empírico (empiricus) es también el hombre imaginario (imaginarius). El hombre de la economía (economicus) es también el de la dilapidación (consumans). El hombre prosaico (prosaicus) es también el de la poesía, es decir, del fervor, de la participación, del amor, del éxtasis (poeticus). (Morín, 2001)

Del mismo modo que en la cuestión antropológica entendemos al hombre como un ser a la vez racional y delirante, trabajador y lúdico, empírico e imaginador, económico y dilapidador, prosaico y poético, es dable pensar que estas mismas características dicotómicas de lo humano se reflejen en todo su accionar del cual el artístico no representa una excepción.

Así como para comprender la integralidad de lo humano es preciso focalizar en la relación dialógica que existe entre estas dimensiones antagónicas y no entenderlas como simplemente yuxtapuestas, sino como opuestos complementarios constituyentes de la realidad humana, de modo análogo – y salvando el hecho de que en toda analogía suelen ser más las diferencias que las semejanzas en las relaciones a veces muy remotas que se establecen- es posible pensar que en el plano de las producciones artísticas las líneas que van de lo visual a lo antvisual y viceversa, encuentran en esta bidireccionalidad la oposición y complementariedad necesaria para ser interpretadas en la reflexión estética contemporánea.

No debemos olvidar que el clásico análisis sintáctico, semántico y pragmático del lenguaje es precisamente eso, un análisis que implica descomposición de las partes de un todo y que cuando hablamos de un texto o una obra es precisamente ese todo complejo del que se tiene que dar cuenta. El principio dialógico moriniano nos ayuda a no perder de vista la complejidad del todo.

Lo cual nos permitiría a su vez integrar una crítica que procure abordar todas las dimensiones de una obra, especulando en lo referente a la relación de los signos entre sí, pero también en lo que estos significan y en el uso y efectos emotivos de los mismos. En este punto se posiciona nuevamente la estética como una disciplina capital para que la crítica de arte no renuncie a tratar de ahondar en el sentido de la obra aún a riesgo de equivocarse.

El problema de la fragmentación en el estudio y comprensión del hombre y su producción, si bien se manifiesta con meridiana claridad en la posmodernidad, parte del paradigma epistemológico de la simplificación característico de la modernidad, epistemología que aún perdura implícita en los sistemas de enseñanza y de aprendizaje.

El principio de la recursividad organizacional: Con este principio Morin rompe con la idea lineal de causa-efecto muy arraigada en el paradigma de la simplificación. Un proceso recursivo es aquel en el cual los productos y los efectos son, al mismo tiempo, causas y productores de aquello que los produce. (Retomamos el ejemplo del hombre: éste, en tanto individuo es el producto de un proceso de reproducción anterior a él; sin embargo, una vez producido el hombre se vuelve productor de este proceso de reproducción que le permite continuidad a la especie. Del mismo modo decimos que el hombre es producto de la cultura en la cual se desarrolla a la vez que se torna a posteriori productor, esto es, reproductor o creador-recreador de la misma.) Análogamente, el exceso de realismo en el arte provoca a modo de reacción la negación vanguardista del arte y la preconizada muerte del arte termina reciclando y reposicionando la idea de arte, como promotor de la reflexión contemporánea acerca de la complejidad de la realidad misma.

En la historia del arte cada nuevo movimiento creó sus propias reglas de manera explícita o implícita posicionando ciertas expresiones, modos de producción y teorías que legitimaron su concepción estética y condicionaron la percepción de una época.

Estos movimientos fueron determinándose no sólo en oposición a una concepción anterior - que *a priori* podría considerarse como su causa – sino también de una posterior cuyo surgimiento no representa sólo una consecuencia sino también el contraste necesario para terminar de definir su propia identidad. Visto de este modo la posmodernidad no constituye -en tanto reacción a la modernidad- sólo una consecuencia o efecto de su progresista y purista predecesora sino también la causa de la cristalización de su identidad.

En otro orden de cosas, y gracias a este principio también es posible entender cómo ciertos procedimientos recursivos del orden de la intertextualidad⁹ no sólo afectan la producción en la que inhieren a modo de cita o referencia, sino que resemantizan asimismo el propio texto u obra de origen, inaugurando para su referente un nuevo sentido desde una mirada actual, retrospectiva.

El principio hologramático: Mediante este principio Morín produce otra ruptura respecto al paradigma de la simplificación, superando por un lado el reduccionismo que sólo focaliza en las partes del todo y, al mismo tiempo trasciende también la concepción holista de la realidad que no ve más que el todo. El holograma, en tanto realidad compleja que da nombre a este principio ilustra perfectamente el significado del mismo. En un holograma físico, el menor punto de la imagen del holograma contiene la casi totalidad de la información del objeto representado. No solamente la parte está en el todo, sino que el todo está en la parte.

Volvemos una vez más sobre el fenómeno de la intertextualidad, el cual habla a las claras de este principio. Interprete el arte a la realidad, o interprete al propio arte -límites que por otra parte se vuelven cada vez más difusos- pensamos que este principio también resulta útil para dar cuenta de la complejidad del arte contemporáneo. Y no sólo pensado desde la producción, sino también desde el artista.

Si cambiásemos el sujeto de la siguiente cita por 'el artista contemporáneo' (...un ser humano peculiar) la paráfrasis obstaría y el plagio sería evidente aunque efectivo.

El ser humano es él mismo singular y múltiple a la vez. Hemos dicho que todo ser humano, tal como el punto de un holograma, lleva el cosmos en sí. Debemos ver también que todo ser, incluso el más encerrado en la más banal de las vidas, constituye en sí mismo un cosmos. Lleva en sí sus multiplicidades interiores, sus personalidades virtuales, una infinidad de personajes quiméricos, una poli existencia en lo real y lo imaginario, el sueño y la vigilia, la obediencia y la trasgresión, lo ostentoso y lo secreto, hormigueos larvarios en sus cavernas y precipicios insondables. Cada uno contiene en sí galaxias de sueños y de fantasmas, impulsos insatisfechos de deseos y de amores, abismos de desgracia, inmensidades de indiferencia congelada, abrazos de astro en fuego, desencadenamientos de odio, extravíos débiles, destellos de lucidez, tormentas dementes... (Morín, 2001)

⁹ Se entiende por **intertextualidad**, en sentido amplio, el conjunto de relaciones que acercan un texto determinado a otros textos de varia procedencia: del mismo autor o más comúnmente de otros, de la misma época o de épocas anteriores, con una referencia explícita (literal o alusiva, o no) o la apelación a un género, a un arquetipo textual o a una fórmula imprecisa o anónima. Tomado de <http://es.wikipedia.org/wiki/Intertextualidad>.

Un viejo dilema en el seno de la estética contemporánea

Si a la diversidad de la realidad del arte hoy, sumamos algunas prácticas artísticas contemporáneas como aquellas expresiones del arte extremo, en las cuales el cuerpo humano es puesto y expuesto en peligro real incluso al punto del suicidio, queda claro que la reflexión estética actual tiene como objeto un arte complejo que nos asombra, desata dudas, nos expone a situaciones límites.¹⁰ En otros términos, un arte que se reposiciona ubicándose como parte fundamental en los orígenes del pensamiento contemporáneo.

En efecto, el arte actual más que nunca parece albergar en su seno los pares opuestos más abarcadores que dan cuenta del problema fundamental y más inquietante del hombre de todos los tiempos: el ser versus la nada.

Ser y no ser representan el extremo de las oposiciones que aparecen informando (dando forma) y configurando el arte contemporáneo. Resultaría inútil desde la contemporaneidad, atravesada por la modernidad y su negación, juzgar si Parménides tenía razón al enunciar el principio de no contradicción (“*El ser, es. El no ser, no es*”), o si por el contrario interpretaron mejor la realidad Heráclito, Hegel o Nietzsche, los clásicos negadores de la validez de este principio. Quizá se trata simplemente o –para ser más rigurosos- complejamente, de la reedición de un viejo problema nunca del todo resuelto y en el que preferimos no pensar demasiado. Lo cierto es que por un lado o por el otro o -como prefiero verlo yo- por ambos integrados, opuestos y complementarios, el arte contemporáneo reposiciona el problema y nos cuestiona cada vez que pretendemos mirar para otro lado.

¹⁰ Asombro, duda y situaciones límites, representan según Karl Jaspers los orígenes de la filosofía.

BIBLIOGRAFÍA

- Ardene, P. (2006) *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia, CENDEAC.
- Botta, J. (2007) “El objeto, una mirada reflexiva desde una dimensión estética” en *ArteGC. Artículos* [En línea]. Santa Fe, disponible en:
<http://www.artegc.com.ar/eventosalpie/arteobjetual.html> [Accesado el día 28 de junio de 2007].
- Danto, A. (2003) *Después del fin del arte*. Buenos Aires, Paidós.
- Debord, G., (1999) *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Editorial Pre-textos.
- Foucault, M., (1999) *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona, Ed. Anagrama.
- García Canclini, N., (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo.
- Hegel, G., (1817-1830) *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*.
- Hernández-Navarro, M., (2006) “El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro” en *Revista de Occidente*. Número 297. Febrero 2006, pp. 7-25.
- Jaspers, K. (1962) *La filosofía*. México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Lipovetsky, G., (1990) *El imperio de lo efímero*. Madrid, Editorial Anagrama.
- Morin, E. (1981-1992) *El método*. Vol. I-IV, Madrid, Cátedra.
- Morin, E. (1994) *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, Gedisa.
- Morin, E. (1999) *La cabeza bien puesta*. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión.
- Morin, E. (2001) *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Barcelona, Paidós.
- Vásquez Rocca, A. (2005) “La crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad – posmodernidad” en *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 17. 2005, pp. 133-154.

Palabras claves: Posmodernidad y paradigma de la complejidad. Estética como filosofía primera. Lo visual y la antvisión en el arte contemporáneo.