



Tesis para optar al título profesional de  
Profesor de Enseñanza Media en Filosofía

Y a los grados académicos de  
Licenciado en Filosofía y Licenciado en Educación

## **Problemas filosóficos en el arte posmoderno**

Por Belén Alejandra Orellana Barrueto

Profesor guía: Adolfo Vera Peñaloza

Noviembre, 2023.

*A Nancy Avendaño y Fernando Álvarez,  
por su cariño y apoyo.*

## Contenido

Introducción .....	4
Capítulo I .....	7
El arte posmoderno en Hal Foster .....	7
Capítulo II .....	22
Conceptos filosóficos del arte posmoderno .....	22
1.1 Lo abyecto .....	23
1.2 Arte apropiacionista .....	33
2.3 El concepto de ruptura.....	40
Capítulo III: Uso de las nuevas tecnologías.....	44
Instalaciones artísticas y primeras exposiciones con arte de nueva tecnología.....	45
El video arte en Juan Downey .....	51
Consideraciones finales .....	55
Trabajos citados.....	56

## Introducción

La siguiente tesis está orientada en la rama de la estética, más específicamente aún, pretende abordar tres problemáticas filosóficas que se pueden visualizar en torno al arte posmoderno. Al tratarse de una cuestión tan amplia y general se pondrá el foco principalmente en tres conceptos: el concepto de abyección en Julia Kristeva, el concepto de apropiación y el concepto de ruptura; todos estos conceptos están insertos en el marco del arte posmoderno. Así como también, se abordará el tratamiento del arte posmoderno en el texto *El retorno de lo real* de Hal Foster, y el uso de nuevas tecnologías en el arte: instalaciones artísticas.

Recordemos que la estética está ligada a la apreciación y el disfrute de la belleza en todas sus formas. A través de esta rama, los humanos pueden experimentar el placer y la satisfacción al interactuar con el mundo que les rodea, así como también con el horror, el terror y lo grotesco, que son cuestiones que también se pueden visualizar en el arte y en el mundo que habitamos. Esto incluye apreciar obras de arte, diseños arquitectónicos, paisajes naturales, moda, y otras expresiones artísticas visuales y sensoriales. Es importante recalcar que la estética puede desempeñar un papel fundamental a la hora de formar nuestra identidad y cultura, ya que, por medio del arte, los artistas y las artistas expresan su historia, singularidad, creencias, tradiciones, entre otras cosas. Sin embargo, es relevante entender que el arte no solo nace como una cuestión meramente de disfrute y apreciación, sino que sus fundamentos en algún momento de la historia buscaron realizar una crítica social, política más que embelesar a las personas en un museo. Y también, desde un enfoque más psicoanalítico, el arte puede manifestarse como la repetición de algunos patrones a causa de algún trauma en particular que haya vivido el sujeto, o la sociedad. Un ejemplo de ello puede ser el trauma que generó la dictadura vivida en Chile hacia 1973 y como esto tuvo repercusiones posteriormente en los artistas chilenos a la hora de manifestarse a través de la pintura, la música, la escultura, y otras disciplinas.

En cuanto al arte posmoderno, este siempre ha sido objeto de discusión y polémica. Existen diversas posturas respecto a lo que es y lo que no es, y si acaso tuvo un impacto positivo o negativo en la sociedad contemporánea. Entre los autores que destacan, se encuentran Jean-François Lyotard y Jürgen Habermas. Si bien Lyotard no mostró tomar partido sobre el posmodernismo, se dedicó a

estudiarlo, proporcionando una descripción y análisis crítico de este, explorando sus características e implicaciones sin afirmar explícitamente que la posmodernidad es positiva o negativa. Lyotard se habría enfocado en los grandes relatos que buscaban proporcionar una explicación global y coherente de la historia, la sociedad y la verdad; el autor se mostraba crítico y escéptico frente a la pretensión de unificar y totalizar el conocimiento y la verdad. Mientras que Habermas reconoce algunas de las preocupaciones planteadas por el posmodernismo como válidas, critica algunas tendencias que este tiene, debido a su inquietud por mantener un equilibrio entre la diversidad y la comunicación racional para abordar desafíos éticos y políticos en la sociedad contemporánea. Personalmente, más allá de la discusión sobre las pretensiones del posmodernismo, me parece prudente tratar específicamente la cuestión del arte posmoderno debido a que, de cierto modo, tuvo y sigue teniendo un impacto en lo que es nuestra sociedad actualmente y el arte que se realiza.

El arte posmoderno heredaría cuestiones como la combinación de estilos, épocas y culturas diferentes a la hora de crear piezas artísticas, de modo que también permitió una exploración de nuevas formas tecnológicas de hacer artes más interactivas donde el espectador podía tener mayor protagonismo, como son las performances, las instalaciones tecnológicas, entre otras. Por otra parte, también nos mostró que se puede desafiar las normas y convenciones del arte establecido principalmente por la industria cultural, o instituciones como galerías y museos de arte, y, en consecuencia, permitió una mayor diversidad y pluralidad a la hora de crear. En síntesis, tuvo un papel importante a la hora de discutir cuestiones relativas al arte como la autenticidad, la identidad y la representación de este. Así como también, originó submovimientos y estilos artísticos como el pop art, el arte conceptual, entre otros.

El primer capítulo de esta tesis lleva por título *El arte posmoderno en Hal Foster*, en él se aborda esencialmente cómo era el arte moderno o de vanguardias históricas, para entender cuáles eran sus motivaciones, y finalmente, para entender cómo este fue mutando hasta llegar a lo que se conoce como arte posmoderno. Luego, en el segundo capítulo, se tratan los conceptos filosóficos que pueden aparecer en el arte posmoderno, como se mencionó anteriormente: la abyección, la ruptura y el apropiacionismo. Finalmente, en el tercer capítulo se aborda lo que es el uso de las nuevas tecnologías, donde se describe principalmente lo que son las instalaciones artísticas, algunos

ejemplos de ella y el impacto que tuvo en el arte. Así como también, se trabajará el desarrollo del video arte principalmente en el artista visual chileno Juan Downey.

## Capítulo I

### El arte posmoderno en Hal Foster

Para comprender la concepción del arte según Foster, debemos realizar un seguimiento meticuloso con respecto a su visión sobre el arte moderno. El autor introdujo el concepto de retorno dentro de lo que es la cultura posterior a la guerra, más específicamente, refiere a aquellos retornos que aspiran a una conciencia de las condiciones históricas y una crítica de convenciones artísticas. Durante este período, debido a las oscilaciones que se produjeron históricamente, el panorama mostraba, por ejemplo, cómo movimientos radicales acababan desmoronándose, y, por otra parte, cómo formaciones que parecían olvidadas resurgían con más fuerza y vitalidad que en un principio.

Según Foster, el arte desarrollado en el marco de postguerra abordaría la cuestión de la repetición del arte moderno, y, en consecuencia, de la neovanguardia; la neovanguardia retoma procedimientos de las vanguardias históricas, en las cuales podemos encontrar técnicas como el collage y ensamblaje, el readymade, la pintura monocroma, entre otras. Sin embargo, la situación fue muy distinta para los artistas de la década de 1960, quienes se vieron obligados a desarrollar sus propios métodos críticos bajo la constante presión de tener en cuenta el contexto histórico.

Foster autor argumenta que, en la era posmoderna, los artistas a menudo retoman y repiten obras y estilos del pasado, a veces de manera irónica o crítica. Sin embargo, la cuestión de la repetición no era algo novedoso en la historia del arte pues afirma que, en la forma del renacimiento de la antigüedad clásica, es fundacional. En síntesis, la repetición o retorno puede entenderse como un acto de reevaluación y reapropiación de la historia del arte, y a menudo se relaciona con la idea de "citas" y "apropiación" en el arte contemporáneo. La repetición, en este contexto, puede ser una estrategia para explorar cuestiones de autenticidad, originalidad y la relación entre el pasado y el presente en el arte. Luego, bajo la perspectiva del psicoanálisis, principalmente asociado a las ideas de Sigmund Freud, la repetición refiere a la tendencia de las personas a revivir y recrear patrones de comportamiento, pensamiento y relaciones que se originaron en experiencias pasadas, particularmente en la infancia. Este concepto bajo la perspectiva del psicoanálisis también será determinante para entender lo que ocurre en el arte posmoderno, por ejemplo, cuando se habla en torno a la abyección.

Como primer acercamiento, es relevante destacar que, el crítico de arte estadounidense entiende *lo real* en cuanto a las representaciones artísticas que involucran experiencias traumáticas o violación de un cuerpo o individuo en concreto. Esta representación a menudo implica un giro hacia el referente, en otras palabras, implica un intento de volver a conectar la representación artística con la realidad subyacente de la experiencia traumática. Este giro se justificaría en la obra al relacionarse con la búsqueda de una identidad dada y/o comunidad concreta, y, significaría que el arte al abordar temas traumáticos o violentos busca encontrar una base en la realidad, una autenticidad que refleje la experiencia vivida por el individuo o comunidad específica, que busque establecer una conexión profunda con la identidad del sujeto o comunidad que experimentó el trauma en lugar de simplemente representar lo traumático de manera abstracta y desvinculada.

A partir del concepto de retorno, Foster realiza una comparación entre las lecturas de Althusser y Lacan, donde destaca que, si bien el movimiento dentro de estos retornos vanguardistas difiere, el método utilizado y los motivos son similares, pues tanto en la teoría marxista de Althusser como en el psicoanálisis de Lacan, existe una estrategia común que busca retornar a prácticas que se consideraban perdidas o desactualizadas. Ambos autores estarían interesados en reconectar con estos métodos, enfoques o prácticas que consideraban más auténticas o relevantes. En base a ello, Foster se plantea la pregunta de si entre todas las repeticiones y retornos desarrollados en el arte posterior a la guerra, podría existir algún retorno en sentido radical. Es decir, si acaso estos intentos de reconexión con prácticas pasadas realmente generan un cambio significativo o transformación radical en el ámbito artístico: ¿Están repitiendo el pasado o están innovando a través de estas estrategias de retorno? Si bien no hay una respuesta única y verdadera entorno a esta problemática, Foster señala que ningún retorno se asemeja a los realizados por Lacan y Althusser, ya que, dependiendo de la repetición o retorno, este podría desarrollarse (1) veloz y fervientemente, es decir, algunos artistas abrazan prácticas o estilos pasados, dando como resultado general movimientos artísticos más amplios y con un impacto mayor en la puesta artística, como en el caso del Pop Art. Luego, las repeticiones (2) lentas y parciales, ocurren de manera gradual, donde los artistas llegan a adoptar elementos o influencias pasadas de forma más moderada, en ocasiones, adaptándolas a sus necesidades contemporáneas. Estas no tendrían mayor impacto o

transformación en el mundo del arte, como fue el caso del resurgimiento del interés por el estilo barroco en la pintura durante el siglo XIX. Y, en cuanto a (3) los viejos modelos que retornan independientemente sugieren que algunos modelos o estilos artísticos del pasado podrían resurgir por sí mismos sin necesidad de que sean detonados por un movimiento artístico específico. Esto se puede deber a la apreciación continua de la estética o la relevancia de algunos modelos a lo largo de la historia, lo que hace que sigan siendo influyentes de manera independiente. La pintura al óleo es un ejemplo de un viejo modelo que persistió independiente de la historia del arte.

A finales de los años cincuenta y principio de los años sesenta, destacan dos movimientos que pueden considerarse radicales en el ámbito artístico: los readymades del Dadá duchampiano y las estructuras contingentes del constructivismo ruso. Ambas prácticas orientadas a combatir los principios burgueses del arte autónomo y el artista expresivo. Entiéndase arte autónomo como un movimiento modernista que tenía como principal objetivo liberar el arte de convenciones académicas y restricciones temáticas para explorar su creatividad mediante el uso de materiales industriales y, la transformación del artista en cuanto a su función. Uno de los filósofos que aludió a este tipo de arte fue Theodor Adorno, quien manifestó que, en el marco de la modernidad, resultaba iluso y simplista creer que se podría concretar este arte en medio de una sociedad capitalista caracterizada por la alienación y la opresión. Por ello, sostuvo que el arte no puede desprenderse por completo de su contexto social y que, cualquier intento por hacerlo a menudo conducía a una “fetichización” o alienación del arte. En su lugar, Adorno promovía la idea de que el arte debía mantener una relación crítica con la sociedad y la cultura en la que se encontraba, desafiando las normas y estructuras sociales existentes, pues esta resistencia sería crucial para la autenticidad y relevancia del arte en un mundo marcado por la mercantilización.

Continuando con la idea de un retorno en sentido más radical, tanto el Dadá duchampiano como el constructivismo ruso trataron de superar esta aparente autonomía definiendo la institución del arte en una investigación epistemológica de sus categorías estéticas y/o destruyéndola en un ataque anarquista a sus convenciones formales, tal como habría hecho el Dadá. Mientras que el constructivismo ruso habría transformado las convenciones formales según las prácticas materialistas de una sociedad revolucionaria. En este punto, se comenzó a vislumbrar cómo es que

los movimientos artísticos de ese entonces habrían tenido un compromiso político y social. De hecho, ejemplo claro de ello es el ready-made introducido por Marcel Duchamp, el cual tenía como propósito desafiar las convenciones artísticas tradicionales y cuestionar la noción de originalidad y habilidad manual en el proceso de creación artística. En base a ello, Duchamp habría explorado nuevas formas de expresión artística anteponiendo la conceptualización sobre la habilidad técnica, tomando objetos cotidianos que en principio no estarían destinados a ser considerados como arte, pero, introduciéndolo en contextos artísticos para enfatizar dicha idea.

Para referir al estudio de la teoría de la vanguardia, Foster menciona al crítico alemán Peter Burger, quien fue el primero en dar curso legal de los términos de vanguardia histórica y neovanguardia. Burger se centraría en los primeros experimentos de artistas como Marcel Duchamp, André Breton, Louis Aragon y John Heartfield. El crítico alemán en primera instancia plantearía que una teoría podría comprender a la vanguardia, en la cual señalaba que todas sus actividades estarían destinadas a destruir la falsa autonomía del arte burgués. Dicho de otro modo, el objetivo de la vanguardia histórica era destruir la institución del arte autónomo como intentará hacer el situacionismo en la década de 1950 con el fin de reconectar el arte y la vida. En base a ello, explica que, el que se repitiera la vanguardia histórica (en el contexto de aparición de la neovanguardia) resultaba un panorama negativo, ya que acabaría teniendo el efecto opuesto al deseado, es decir, se volvería una cuestión redundante y acabaría cancelando la crítica de la institución del arte autónomo, dado que la crítica se transformaría en una afirmación del arte autónomo de este modo, en el caso del ready-made (el cual buscaba atacar por igual a la sociedad y el mercado), acabaría volviéndose algo artístico e institucional -como es el caso de la neovanguardia- en vez de algo antiestético y transgresor como lo es la vanguardia histórica. Así, la provocación dadaísta se habría convertido en un espectáculo burgués. Por lo que Burger habría percibido la neovanguardia como inútil y degenerada en relación romántica con la vanguardia histórica. Esto se debe a que el autor concebía la historia como puntual y final. Para él, la obra de arte, un deslizamiento estético ocurriría de una vez por todas, es decir, una vez creada y exhibida la obra de arte todo su contenido y mensaje se manifiesta por completo y de forma significativa desde el momento inicial, de manera que, cualquier intento por examinar o interpretar más allá la obra de arte luego de su primera aparición

se limitará a un intento o esfuerzo, no teniendo mayor impacto en la experiencia inicial de esta obra. Esta concepción subyace a su narración de la vanguardia como puro origen y la neovanguardia como repetición espuria.

Más que invertir la crítica de preguerra de la institución del arte, la neovanguardia ha contribuido a ampliarla. También pasa por alto que con ello la neovanguardia ha producido nuevas experiencias estéticas, conexiones cognitivas e intervenciones políticas, y que estas aperturas pueden constituir *otro* criterio por el cual hoy en día el arte puede afirmar que es avanzado. Bürger no ve estas aperturas, de nuevo en parte porque es ciego al arte ambicioso de su tiempo. (Foster, 2001)

Foster pone especial atención en el arte moderno desarrollado a fines del siglo XX, pues, según este autor, resultaría crucial para el entendimiento de nuestro presente. Así, la relación desarrollada entre las vanguardias previas y posteriores a la guerra arrojarían la cuestión teórica de la causalidad, la narratividad vanguardista y la temporalidad. Respecto a la causalidad, esta destaca la importancia de los materiales y las acciones físicas en la creación de la obra de arte, es decir, en oposición a la tendencia posmoderna de simulación y apropiación, Foster argumenta que los artistas de fines del siglo XX estaban interesados principalmente en la materialidad y el proceso creativo y cómo estos influían en el significado del arte. En síntesis, la causalidad se relaciona con la idea de que la obra de arte es el resultado de acciones y procesos concretos, y no simplemente una representación o simulacro como en el caso del arte posmoderno. Luego, la narratividad hace alusión a que muchos artistas de la época estaban interesados en la construcción de narrativas visuales o conceptuales en sus obras, en otros términos, contaban historias o transmitían ideas a través de la disposición de elementos visuales y conceptuales en sus trabajos, alejándose de cuestiones como la abstracción y la fragmentación que se encuentran presentes en la posmodernidad. Por último, la temporalidad refiere a la consideración del tiempo en el arte contemporáneo. Foster argumenta la idea de que los artistas de la época experimentaban con la noción del tiempo en sus obras artísticas a través de la manipulación de este en la representación visual o mediante la incorporación de elementos temporales en la propia experiencia de la obra. Esta podía incluir la representación de la duración,

la historia personal del artista o la historia cultural. Un ejemplo para visualizar la cuestión temporal es la obra “The Clock” (2010) del artista suizo-americano Christian Marclay. La obra consiste en una instalación de video que dura 24 horas y está compuesta por miles de fragmentos de películas y programas de televisión que representan relojes o mencionan la hora; cada fragmento sincroniza con el tiempo real, lo cual indica que, cuando alguien ve el video puede ver una representación de la hora actual a través de escenas de películas de diferentes épocas y géneros.

Foster utiliza la figura de Burger no solo para destacar las cuestiones más importantes y relevantes trabajadas por el autor en base al arte moderno, sino que también para mencionar problemáticas que surgen a partir del seguimiento realizado. En la cita expuesta, Foster critica a Burger al no reconocer el arte ambicioso de su época, a raíz de ello Burger percibiría la neovanguardia como algo inútil y degenerado. Mientras que Foster vería la vanguardia como una “recodificación en términos de articulaciones resistentes y/o alternativas de lo artístico y lo político”, es decir, la vanguardia recodifica lo que se considera arte o política en lugar de seguir convenciones establecidas, crea nuevas formas de expresión artística y política, y destaca la relación que existe entre el arte y la política, ya que no se limitaría a una mera creación artística sino que también busca cuestionar y transformar esta relación y cómo se manifiesta en la sociedad. Foster, sugiere un intercambio temporal entre las vanguardias históricas y las neovanguardias en una compleja relación de anticipación y reconstrucción, se produciría una paradoja en el tiempo, pues incluso cuando vuelve al pasado, la vanguardia histórica también retorna al futuro, reubicada por el arte innovador en el presente.

Continuando con el planteamiento de Burger, este afirmaba que nuestra comprensión de un arte únicamente puede ser tan avanzada como el mismo, lo que lo llevaría al siguiente argumento: la crítica vanguardista del arte burgués depende del desarrollo de este, en concreto, de tres estadios dentro de su historia: El primero, data de fines del siglo XVIII, cuando la estética de la Ilustración proclamó como ideal la autonomía del arte. El segundo, se desarrollaría hacia fines del siglo XIX, cuando la autonomía del arte se convierte en el mismo asunto del arte, es decir, un arte que aspira no solo a la forma abstracta sino a un apartamiento estético del mundo. Y, en tercer lugar, se

desarrollaría el último estadio a comienzos del siglo XX, cuando este apartamiento estético se ve atacado por la vanguardia histórica. Esto se podría evidenciar en la explícita demanda productivista de que el arte recupere un valor de uso, o, en la implícita demanda dadaísta en que se reconozca el valor de inutilidad del arte. Burger acude a la noción de *Bloch* para describir este fenómeno como asincrónico, afirmaría que este desarrollo se dio de manera desigual y contradictoria. Para Burger, la vanguardia histórica, a pesar de verse mejor posicionada que la neovanguardia, fracasó. Esto lo justifica con los siguientes acontecimientos: (1) La destrucción de las categorías artísticas tradicionales por parte de los dadaístas, (2) La reconciliación de la transgresión subjetiva y la revolución social, y (3) Que los constructivistas hicieran colectivos los medios culturales de producción. Burger profundizará en su punto de vista con una observación realizada por Karl Marx: “todos los grandes acontecimientos de la historia universal ocurren dos veces, la primera como tragedia, la segunda como farsa” (Foster, 2001, p. 15). Con relación a lo descrito hasta ahora, la neovanguardia en el mejor de los casos se vería como espuria y patética, y en el peor, como cínica y oportunista. Ambos fracasos, tanto el de la vanguardia histórica como el de la neovanguardia, nos arrojaría a una irrelevancia pluralista, vale decir, “la postulación de cualquier significado”. De tal modo, se llega a la conclusión de que ningún movimiento artístico podría afirmar legítimamente que es históricamente más avanzado que otro movimiento en cuanto arte. Ante ello, Foster aclararía que, en términos históricos, políticos y éticos, Burger tendría una visión errónea del panorama a causa de su versión y aversión de los hechos, por lo que pasaría por alto cosas como la comprensión histórica y la lección auténtica por parte de la vanguardia. Por otro lado, Burger desatendería el hecho de que, la neovanguardia, más que invertir la crítica de la institución del arte contribuyó a ampliarla, desarrollando nuevas experiencias estéticas, intervenciones políticas y conexiones cognitivas en el proceso.

Para los artistas de la vanguardia más aguda tales como Duchamp, el objetivo no es ni una negación abstracta del arte ni una reconciliación romántica con la vida, sino un continuo examen de las convenciones de ambos. Así, más que falsa, circular y si no afirmativa, en el mejor de los casos la práctica vanguardista es contradictoria, móvil cuando no diabólica. Lo mismo es cierto de la práctica neovanguardista en el mejor de los casos, incluso de las versiones tempranas de

Rauschenberg o Allan Kaprow. «La pintura está emparentada con el arte y la vida», reza un famoso lema de Rauschenberg. «Ni una ni otra cosa están hechas. (Yo trato de actuar en la brecha abierta entre ambas.)»:" Repárese en que dice «brecha»: la obra ha de sostener una tensión entre el arte y la vida, no restablecer del modo que sea la conexión entre ambos. E incluso Kaprow, el neovanguardista más leal a la línea de la reconexión, no trata de desmontar las «identidades tradicionales» de las formas artísticas -esto para él es un dato-, sino de examinar los «marcos o formatos» de la experiencia estética tal como se definen en un determinado tiempo y lugar. (Foster, 2001)

Foster declara que, efectivamente sí se produciría una reconexión entre la vida y el arte, sin embargo, sería en términos de la industria cultural (producción y venta de obras de arte, así como también la operación de galerías y museos) y no en términos de la vanguardia. Más que dedicarse a invalidar la vanguardia, Foster afirma que estos desarrollos produjeron nuevos espacios de actuación crítica inspirados en nuevos modos de análisis institucional. No obstante, se producirían el siguiente problema en la teoría de Foster: principalmente el uso de términos como “histórico” y “neovanguardia”, ya que estos términos resultan muy generales, y a la vez muy exclusivos como para tratarlos eficazmente en su actualidad.

Respecto a la convención e institución del arte, Foster describiría como sujeto capaz de represión y resistencia, sin embargo, tomaría posición de convertirlo más bien en una virtud que en objeto de crítica. Por otra parte, Foster destacaría que la institución del arte no se rige totalmente por las convenciones estéticas; la institución del arte puede enmarcar las convenciones estéticas, pero no las constituye. Esta distinción resultaría primordial a la hora de distinguir los acentos de la vanguardia. De este modo, la vanguardia histórica se enfocaría en lo convencional, mientras que la neovanguardia se centraría en lo institucional.

Para narrar la relación entre la vanguardia histórica y la neovanguardia Foster utilizará el concepto de acción diferida. La vanguardia y neovanguardia están constituidas de forma similar, como un proceso continuo de protensión y retensión entre el arte y la vida. Esto se traduciría en una acción diferida, que acaba con el esquema y las variantes del antes y después, causa y efecto, origen y repetición. A partir de esta analogía descrita por Foster, la obra vanguardista nunca sería plenamente

significante en sus inicios o eficaz históricamente, y tampoco podría serlo, puesto que proviene del trauma. Este último apuntaría a otra función en la repetición de acontecimientos vanguardistas, no solo para ahondar tales aberturas sino también para taparlas. La importancia de esta cuestión es que tanto el arte posmoderno como la teoría postestructuralista desarrollaron cuestiones específicas que emergen el concepto de acción diferida, como la cuestión de la repetición, la diferencia y aplazamiento; y como se mencionó en algún punto, la causalidad, temporalidad y narratividad.

Más allá de esta general relación *nachträglich*, tanto el arte posmoderno como la teoría postestructuralista han desarrollado las cuestiones específicas que plantea la acción diferida: las cuestiones de la repetición, la diferencia y el aplazamiento; de la causalidad, la temporalidad y la narratividad. Aparte de la repetición y el retorno aquí subrayados, la temporalidad y la textualidad son las obsesiones gemelas de las neovanguardias: no sólo la introducción del tiempo y el texto en el arte espacial y visual (el famoso debate entre los artistas minimalistas y los críticos formalistas, tratado en el capítulo 2, no es más que una batalla de esta larga guerra), sino también la elaboración teórica de la temporalidad museológica y la intertextualidad cultural (anunciada por artistas como Smithson y desarrollada por artistas como Lothar Baumgarten en la actualidad). (Foster, 2001)

Foster refiere a la idea de que romper con prácticas y discursos fundamentales de la modernidad, junto con la práctica y discurso sintomático de la posmodernidad, para señalar que esta cuestión avanzó en una relación de *nachträglich*. Este término alemán alude a lo “posterior”, Foster lo utiliza como la postergación o reevaluación retrospectiva en la apreciación y comprensión del arte; en ocasiones, una obra de arte puede no ser plenamente comprendida o valorada al momento de su creación, por lo que su significado o importancia se revelaría o cobraría sentido con el paso del tiempo, llevando a una comprensión más rica y matizada de la producción. Por lo tanto, el proceso de *nachträglich* implica que la comprensión del arte no es estática, sino que evoluciona a medida que cambia la perspectiva cultural, social y crítica, o también, puede entenderse como el proceso continuo de reinterpretación y análisis crítico en lugar de una evaluación fija y definitiva de las obras de arte.

Es importante destacar también que este término es utilizado por Sigmund Freud para describir cómo es que ciertos eventos o experiencias traumáticas a edad temprana pueden adquirir un significado y tener efectos psicológicos en retrospectivas, vale decir, luego de que han ocurrido.

En el capítulo de *La ubicación del arte contemporáneo*, el autor indica que el arte apropiacionista para activar el espectáculo de los medios de comunicación debe participar de él. En base a ello, menciona algunas exposiciones de museos referente a Fraser y Wilson, señalando que mientras Andrea Fraser aborda la sublimación institucional, Wilson se enfocaba en la represión institucional -mostrando las dos caras de la misma moneda-. No obstante, ambos artistas juegan con la museología, explica Foster, primero para desenmascarar y luego para rearticular las codificaciones institucionales del arte y los artefactos, es decir, cómo los objetos se traducen en evidencia histórica y/o ejemplos culturales, siendo investidos de valor y catectizados por los espectadores. De ahí que, Foster señale lo siguiente:

Sin embargo, pese a toda la perspicacia de tales proyectos, el enfoque deconstructivo-etnográfico puede convertirse en una táctica, un juego de enterados que hace a la institución no más abierta y pública, sino más hermética y narcisista, un lugar para iniciados únicamente, donde se ensaya un criticismo desdeñoso. Asimismo, como vimos en el capítulo 4, la ambigüedad del posicionamiento deconstructivo, a la vez dentro y fuera de la institución, puede incurrir en la duplicidad de la razón cínica en que el artista y la institución han incurrido de dos modos: conservando el *status* social del arte y ejerciendo la pureza moral de la crítica, una cosa como complemento o compensación de la otra. (Foster, 2001)

Luego de esto, Foster desarrolla el arte minimalista y el arte pop, la importancia de ambos es que, si bien no pertenecen propiamente a las vanguardias históricas o neovanguardias, participaron del arte moderno y constituyeron un hito histórico, ya que no solo sugieren una perspectiva del arte moderno sino también del arte posmoderno. Anteriormente, cuando se mencionó la industria del arte, un claro ejemplo de ello corresponde al minimalismo y el arte pop, puesto que ambos apuntan al trabajo, producción y consumo en serie. No fue hasta este punto que la producción serial se habría

hecho coherentemente integrante de la producción técnica de la obra de arte. Si bien el minimalismo podía resistirse a la imagen del espectáculo y al sujeto incorpóreo del capitalismo, al final lo hace únicamente para acabar produciéndolos. Mientras que el arte pop se adheriría tanto al sujeto incorpóreo como al capitalismo avanzado.

En resumen, la cuestión que trata de plantear Foster es que fenómenos tan diversos como el arte posmoderno, la teoría postestructuralista y la sociedad del capitalismo avanzado son sumamente difíciles de mediar, y el intento de hacerlo únicamente puede reflejarse en un crítico que sea a la vez presuntuoso y ansioso (paranoide). Pero las relaciones entre estos fenómenos existen, y algunas pueden entenderse al menos en parte, en términos de la reificación y fragmentación del signo. Foster utilizaría a autores como Barthes y Derrida para proponer que el discurso de ambos es únicamente alcanzado en el propio presente del capitalismo avanzado, posmoderno. De ser así, los posestructuralismos de ambos autores corresponderían a discursos sintomáticos, y en ese sentido, podrían comprender rupturas pasadas en el signo, pero también insinuando una ruptura presente que no pueden comprender por el hecho de que participan en dicha ruptura.

El arte posmoderno es alegórico no solo por el hincapié que hace en los espacios ruinosos (como en instalaciones efímeras) y las imágenes fragmentarias (como en las apropiaciones tanto de la historia del arte como de los medios de comunicación de masas), sino, lo que es más importante, por su impulso a la subversión de las normas estilísticas, a redefinir categorías conceptuales, a desafiar el ideal moderno de totalidad simbólica; en resumen, por su impulso a explotar la brecha existente entre significante y significado. (Foster, 2001)

A lo largo del texto, Hal Foster critica tanto la posmodernidad como la cultura posmoderna. Argumenta que la posmodernidad, con su énfasis en cuestiones como la fragmentación, la superficialidad y la falta de compromiso político y social, llevó progresivamente al arte contemporáneo a una crisis de autenticidad y significado. Es por ello, que el autor estadounidense abogaría por un retorno a lo "real" en el arte, es decir, poner especial atención a cuestiones políticas y sociales, así como a la historia y la tradición artística. Retornar a una forma de arte seria y auténtica. De hecho, en parte, para justificarlo utiliza la figura de algunos artistas posmodernos

para señalar el retorno a lo real a través de cuestiones como la representación, la materialidad y la política.

En el texto *La posmodernidad explicada a los niños*, Lyotard describe una serie de posturas a favor del posmodernismo y en contra de este, todo ello para acabar concluyendo que en todas las invitaciones que incitan a suspender la experimentación artística tienen en común que hacen un llamado al orden. Todos estos autores tendrían un deseo de unidad, identidad, seguridad y popularidad, en un sentido de “encontrar un público”. Por esto mismo, es preciso hacer que tanto escritores como artistas vuelvan al seno de la comunidad, o por lo menos, si se juzga que la comunidad está enferma, darles la responsabilidad de curarla. Otra cosa en común es el deseo de liquidar la herencia de las vanguardias, se encontrarían más seguros suprimiéndola que atacándola de frente. Esta actitud resultó ser dominante y característica en la transvanguardia. En un apartado del texto, Lyotard habla sobre El realismo, este tendría como propósito evitar la cuestión de la realidad implicada en el arte. A propósito de esto, el filósofo francés afirmaría que la modernidad, cualquiera sea la época de su origen, no se da jamás sin la ruptura de la creencia, sin el descubrimiento de *la poca realidad* que tiene la realidad. Esta expresión estaría asociada al nihilismo, sin embargo, existe algo previo a ello: Kant y su concepto de lo sublime. La estética de lo sublime se encuentra en el arte moderno y la literatura. Kant define lo sublime como la afección fuerte y equívoca que conlleva al placer y la pena. El placer procedería de la pena. Lo sublime tendría lugar cuando la imaginación fracasa y no consigue presentar un objeto que, aunque más no sea en principio, venga a establecerse de acuerdo con un concepto. Así, según Lyotard, podríamos concebir la idea de simple, de lo absolutamente grande, poderoso, pero, en cualquier caso, en cualquier presentación de un objeto destinado a mostrarnos tal magnitud o potencia nos parece dolorosamente insuficiente. Es así como explica que estas ideas no nos dan a conocer nada de la realidad, de la experiencia. En cuanto al arte moderno, Lyotard afirma que es un arte que consagra su pequeña técnica presentando qué hay de impresentable, hacer ver que hay algo que se puede concebir pero que no se puede ver ni hacer. Este sería el ámbito de la pintura moderna. Kant describiría esta hacer ver algo que no puede ser visto como *lo informe*, en otros términos, la ausencia de la forma, una presentación negativa. De este modo, los sistemas de razones con los

cuales se justifica, o en nombre de los cuales se justifica, solo pueden legitimarse a partir de lo sublime, para enmascararla.

En el caso de lo posmoderno, Lyotard afirma que una obra no puede convertirse en moderna si en principio no es ya posmoderna. Así, el posmodernismo no sería el fin del modernismo sino su estado naciente, constante. Sin embargo, Lyotard no quiere limitarse a esa aceptación un tanto mecanicista. Por lo que continúa su análisis planteando que, si es cierto que la modernidad se caracteriza por alejarse de lo real (se distancia de la representación directa de la realidad en el arte y la cultura), y de acuerdo con la relación sublime de lo presentable con lo concebible, se pueden distinguir dos “modos”. Primero, la impotencia de la facultad de presentación (la capacidad de representar lo real) resulta limitado o impotente, por lo que aparece la nostalgia, afectando al sujeto humano, por la presencia y la voluntad humana de representar lo real a pesar de sus limitaciones. O, en contraposición, se puede poner atención en la potencia de la facultad de concebir ideas y conceptos, su “inhumanidad”. Esto implica que la facultad de concebir no se vea limitada por la sensibilidad o que aquello que concibe no se vea limitado por la imaginación humana; de ese modo, se puede poner atención en el crecimiento del ser y el regocijo que resulta de la invención de nuevas formas de expresión en el arte y la cultura, nuevas reglas, como en la pintura u otras disciplinas artísticas.

En resumen, en palabras de Lyotard, la estética moderna es una estética de lo sublime, con la salvedad de que se caracteriza por ser nostálgica. Permite que lo impresentable sea alegado como contenido ausente, sin embargo, la forma continúa ofreciendo como materia de consuelo y placer (estos sentimientos no constituyen auténticamente lo sublime). Por otro lado, nos encontramos con lo posmoderno, que alegraría lo impresentable en lo moderno y su presentación misma. Poniendo resistencia a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar una nostalgia en común de lo imposible, indagando en presentaciones nuevas para compensar el hecho de que hay algo que es impresentable. De este modo, Lyotard describiría que tanto el artista como el escritor posmoderno estarían en la posición de un filósofo: su texto en

principio no estaría gobernado por reglas establecidas para establecer reglas de aquello que habrá sido hecho. Así, el filósofo francés explicaría:

De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento; de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor, o, lo que viene a ser lo mismo, que su puesta en obra comience demasiado pronto. *Posmoderno* será comprender según la paradoja del futuro (*post*) anterior (*modo*). (Lyotard, 1994)

A continuación, el filósofo francés plantea la cuestión de los metarrelatos, concepto trabajado también en su libro *La condición posmoderna*. Los “metarrelatos” son aquellos relatos que marcaron la modernidad con cuestiones como la emancipación progresiva de la razón y la libertad, la emancipación progresiva o catastrófica del trabajo, el enriquecimiento a través de la tecnociencia capitalista. Lyotard explicaría que al igual que los mitos la finalidad de los metarrelatos es legitimar, en este caso, las instituciones, prácticas políticas y sociales, legislaciones, éticas y maneras de pensar. Pero, a diferencia de los mitos, estos relatos no buscarían legitimar en un acto originario fundacional sino en un futuro que se ha de producir, en otros términos, una idea a realizar. Esta Idea tendría un valor legitimante porque es de carácter universal, y como tal, orienta todas las realidades humanas, da un modo característico en forma de proyecto. Según Habermas este proyecto debía ser retomado, renovado, ya que no estaba finalizado. En el caso de Lyotard, creía que este proyecto no ha sido ni abandonado ni olvidado, sino destruido. El proyecto moderno se había vuelto obsoleto en un mundo marcado por la multiplicidad de discursos y la incredulidad hacia las metanarrativas, junto con la fragmentación del conocimiento. En consecuencia, ya no se podía confiar en una sola narrativa unificada para dar respuestas a preguntas fundamentales, debido a la multiplicidad de discursos y perspectivas que competían entre sí.

## Capítulo II

### Conceptos filosóficos del arte posmoderno

## 1.1 Lo abyecto

El apartado *El realismo traumático* en Foster inicia relatando que una forma de desarrollar esta noción -el realismo traumático- es a partir de la famosa frase warholiana «Quiero ser una máquina». Esta afirmación supondría la virginidad del artista como la del arte, pero también, apunta a la idea del sujeto que asume la naturaleza de aquello que lo perturba como una defensa mimética contra esa conmoción: Yo también soy una máquina, es decir, este sujeto también produciría (o consumiría) imágenes en serie. Lo que da es tan bueno (o malo) como lo que recibe. Tanto la frase «Quiero ser una máquina», como «¿qué si no sopa Campbell?», están situadas en un contexto donde la sociedad se veía predominada por la producción y el consumo en serie (como era el caso del arte pop). A lo que Warhol respondía: si no puedes derrotarla, únete a ella. Más aún, si no entras totalmente en ella, podrías exponerla; es decir, revelar su automatismo. Tras esta performance, habría un sujeto detrás de la figura de la subjetividad que le presenta como una figura. Hay un sujeto conmocionado que se mostraría como un oxímoron, no habría algo así como un sujeto autopresente, y en ese sentido, Warhol se fascinaría al caer en cuenta de que uno nunca estaría seguro del sujeto que está detrás de esto, no podemos afirmar o negar si hay alguien dentro de este autómeta.

A partir de distintas afirmaciones en POPismo (1980) Warhol se adhiere al aburrimiento, la repetición y la dominación. Agregaría que, cuanto más mira uno exactamente la misma cosa, más se aleja de su significado, mejor y más vacío se sentirá. A raíz de ello, Foster comenta que la repetición sería un drenaje de la significación y una defensa contra el afecto, esta sería la estrategia por la que se guiaría Warhol. De hecho, lo comentaría en una entrevista de 1963: «Cuando uno ve una y otra vez un cuadro horrible, éste en realidad no produce ningún efecto». Foster indicaría que evidentemente, esta es una de las funciones de la repetición, al menos como la entendía Sigmund Freud: repetir un acontecimiento traumático (en las acciones, en los sueños, en las imágenes) a fin de integrarlo en una economía psíquica, un orden simbólico (Foster, 2001). Luego, el autor haría una distinción en el caso de Warhol indicando que las repeticiones que realiza este autor no son de esta naturaleza; no busca tener un control del trauma, sino que produce y reproduce los efectos

traumáticos. Obteniendo como resultado varias cosas que son contradictorias entre sí, como la protección de la significación traumática y una apertura hacia ella, así como también una defensa contra el afecto traumático y una producción de este.

El fundamento utilizado por Foster hasta ahora es el de Jacques Lacan, quien a comienzo de los años sesenta se encontraba preocupado por la definición de lo real en términos de trauma. A diferencia de otros autores, Lacan no se vio influenciado por el pop sino instruido por el surrealismo. En su seminario “El inconsciente y la repetición”, Lacan define lo traumático como un encuentro fallido con lo real. A partir de esta falla lo real no puede ser representado, sino únicamente, y solo, repetido. En este caso, la repetición serviría para tamizar lo real entendido como traumático, no obstante, su necesidad sigue apuntando a lo real. En ese punto, la repetición *rompería* la pantalla-tamiz de la repetición, es decir, la repetición, en lugar de proporcionar una distancia o protección frente a lo traumático, llega a ser invasiva o disruptiva, mostrando la imposibilidad de escapar de la experiencia traumática en su totalidad. Es como si la repetición, en lugar de funcionar como un mecanismo de defensa, se convierte en una especie de ventana directa hacia lo traumático, haciendo que sea difícil evitar o mitigar su impacto. Esta ruptura se produciría entre la percepción y la conciencia de un sujeto *tocado* por una imagen. Lacan nombraría a este fenómeno como tuché, mientras que Barthes lo llamaría punctum. La confusión que produciría la ubicación de esta ruptura (el tuché), es una confusión del sujeto y el mundo, del interior y exterior. Para explicar este concepto, Foster acudiría a varios ejemplos: En *Camera Lucida* (1980), Barthes localiza el punctum en detalles del contenido, situación que rara vez se daría con Andy Warhol. Foster establecería que para él el punctum se encontraría en la indiferencia del transeúnte en *Coche en llamas blanco III* (1963). Explicaría que, la indiferencia hacia la víctima del accidente que se estampó contra el poste telefónico ya es bastante mala, pero su repetición resultaría mortificante. Otro ejemplo al que recurre es *Desastre con ambulancia* (1963), Foster deja a disposición la repetición de una imagen hecha por Warhol, las cuales se distinguen por un solo detalle. Foster afirmararía que el punctum no se hallaría en la mujer cuyo torso cuelga por la ventanilla, sino en la obscena lágrima que tapa su cabeza en la segunda imagen presentada. A partir de esto, explica que estas detonaciones, como un cambio de registro o un lavado del color en la imagen, sirven como equivalentes visuales de encuentros fallidos con lo real. Estas detonaciones parecen accidentales,

pero también son repetitivas, automáticas. En el caso de Andy Warhol, el punctum no es estrictamente privado o público. Así como tampoco el contenido resulta trivial. Foster explica esta situación del siguiente modo:

De manera que en Warhol se ponen en juego diferentes clases de repetición: repeticiones que se fijan en lo real traumático, que lo tamizan, que lo producen. Y esta multiplicidad contribuye a la paradoja no sólo de imágenes que son a la vez afectivas y desafectas, sino también de espectadores que no son ni integrados (lo cual es el ideal de la estética más moderna: el sujeto compuesto en la contemplación) ni disueltos (lo cual es el efecto de gran parte de la cultura popular: el sujeto entregado a las intensidades esquizo del signo-mercancía). (Foster, 2001)

En un seminario del año 1964 sobre lo real, Lacan realiza una distinción entre dos conceptos: Wiederholung y Wiederkehr. El primer término alude a la repetición de lo reprimido como síntoma o significante, según Lacan, esto haría alusión al autómata. Luego, el segundo concepto corresponde al retorno de un encuentro traumático con lo real, resistiéndose a lo simbólico - Lacan lo define como tuché-. Para hilar un poco más fino, es importante destacar que Lacan desarrolla su enfoque psicoanalítico bajo tres conceptos fundamentales: lo real, lo imaginario y lo simbólico. Estos conceptos permitirían entender la estructura de la psiquis humana y la experiencia subjetiva. Estos tres términos se pueden resumir del siguiente modo:

- ❖ **Lo real:** Representa lo que está más allá de la representación simbólica y la imaginación. Lo real es lo inasible, traumático, aquello que escapa a la categorización y a la comprensión racional. Por lo tanto, no puede ser simbolizado o plenamente comprendido por el lenguaje u otras formas de representación.
- ❖ **Lo imaginario:** Refiere al mundo de las imágenes y apariencias, en otras palabras, la dimensión de las representaciones visuales y mentales. Incluye la construcción de la identidad e imagen que se tiene de uno mismo.
- ❖ **Lo simbólico:** Es el reino de las normas sociales, estructuras lingüísticas y leyes que organizan la sociedad y la cultura. Estaría ligado al lenguaje y los sistemas de signos

que utilizamos para dar sentido al mundo. Resulta fundamental en el desarrollo humano y está marcado por el acceso al lenguaje y la capacidad de simbolizar la experiencia.

A raíz de esto, cabe mencionar que, cuando Lacan utiliza el concepto “tamizar” o “tamización”, hace referencia al proceso por el cual los individuos procesan y comprenden la realidad externa a partir de sus propias experiencias, deseos, fantasías y creencias. Este concepto es influenciado por lo real, lo imaginario y lo simbólico de la siguiente manera:

- ❖ Lo real: Cuando las personas intentan afrontar lo real, a menudo suelen experimentar emociones como ansiedad o angustia. La “filtración” de lo real resultaría un proceso difícil y doloroso en ocasiones.
- ❖ Lo imaginario: La manera en que nos percibimos a nosotros mismos y al resto afectaría el cómo se filtra e interpreta la realidad. Las identificaciones imaginarias pueden influir en la percepción y la relación con el mundo.
- ❖ Lo simbólico: Las normas sociales, significados culturales y estructuras lingüísticas influyen en cómo una persona interpreta y da sentido a la realidad. El proceso de “tamizar” implica también traducir la experiencia personal en términos simbólicos compartidos por la sociedad.

Dicho esto, Foster sintetiza lo siguiente a partir de Lacan, el concepto de Wiederholung (la repetición del síntoma) puede contener o tamizar el segundo concepto: Wiederkehr (el retorno de lo traumático). Foster conecta ambos conceptos lacanianos, con lo mencionado en la repetición de la imagen de Warhol: la repetición de una imagen para tamizar una realidad traumática, la cual acaba retornando accidental y/o oblicuamente en esta tamización. A partir de ello, realiza una analogía con relación al arte hiperrealista, el cual en ocasiones su ilusionismo resulta tan excesivo como para querer parecer ansioso. Esta ansiedad estaría ligada al querer tapar una realidad traumática, pero, finalmente, no pudiendo evitar indicándola.

En el seminario de Lacan sobre la mirada -según Foster más o menos contemporáneo de la difusión del pop y el ascenso del hiperrealismo-. Se explica que puede haber una mirada masculina. Asimismo, el espectáculo capitalista estaría orientado a un sujeto masculinista. En esta ocasión Lacan distingue entre *la ojeada* (o el ojo) y *la mirada*. Esta última, preexiste al sujeto, el cual, mirado desde todos los lados, no es más que una mancha en el espectáculo del mundo. De este modo, el sujeto tiende a sentir esta mirada como una amenaza, como si se le interrogara; La mirada puede llegar a simbolizar esta carencia central expresada en el fenómeno de la castración. En función a esta mirada, se explican tres esquemas. En el primer como el sujeto es tratado como dueño del objeto dispuesto y enfocado como una imagen para él que se ubica en un punto de vista geométrico. Lacan explicita en este punto que, la imagen se encontraría en el ojo, pero a la vez, el sujeto también se encontraría en la imagen, es decir, el sujeto se encuentra bajo la mirada del objeto. En el caso de la superposición de dos conos, el sujeto también está en el punto de la imagen, y la imagen también en línea con la pantalla-tamiz. Esto tendría un significado oscuro para Foster; si bien la pantalla tamiz media la mirada del objeto para el sujeto, también protege al sujeto de esta mirada del objeto. En otros términos, capta la mirada y la doma hasta convertirla en una imagen. La pantalla-tamiz negocia una deposición de la mirada, como si se tratara de una deposición de armas. Lacan percibe la mirada como algo violento, una fuerza que podría detener e incluso matar si no es desarmada. En el caso del arte, Lacan afirma que cierto arte puede intentar engañar el ojo, pero, finalmente, todo el arte aspira a domar la mirada. Para ello relata la anécdota de la competición entre Zeuxis y Parrasio respecto al engaño del ojo, donde el primero pinta uvas de modo que acaba atrayendo a los pájaros, mientras que Parrasio pinta una cortina que engaña Zeuxis, avergonzándolo y reconociendo su derrota al querer ver lo que había tras la cortina. Para Lacan esta anécdota refleja la diferencia entre las captaciones imaginarias de los animales atraídos y los humanos engañados. En ese sentido, respecto al arte hiperrealista o el hiperrealismo Foster afirma que no es más que un engaño al ojo, un subterfugio contra lo real, un arte empeñado no solo en pacificar lo real sino en sellarlo tras las superficies, embalsamarlo en apariencias. Foster manifestaría que el hiperrealismo lo que hace es tratar de producir la realidad de la apariencia,

lo cual, según él, no es más que aplazar o sellar lo real. Este ejercicio lo haría al menos de tres maneras, escribe:

La primera consiste en representar la realidad aparente como un *signo* codificado. A menudo manifiestamente basado en una fotografía o una tarjeta postal, este hiperrealismo muestra lo real en cuanto ya absorbido en lo simbólico (como en las primeras obras de Malcolm Morley). La segunda es reproducir la realidad aparente como una *superficie* fluida. Más ilusionista que el primero, este hiperrealismo desrealiza lo real con efectos simulacrales (relacionada con las pinturas pop de James Rosenquist, esta categoría incluye a Audrey Flack y Don Eddy entre otros). Según la tercera, se representa la realidad como un *acertijo* visual con reflejos y refracciones de muchas clases. En este hiperrealismo, que participa de los dos primeros, la estructuración de lo visual se tensa hasta el punto de la implosión, el colapso sobre el espectador. (Foster, 2001)

El hiperrealismo tendría una conexión subterránea con el surrealismo en el registro subjetivo. Estaría asociado a esto real que está por debajo, a diferencia del surrealismo, ya que quiere ocultar lo real más que revelarlo; por ello extiende sus signos y superficies extraídos del mundo de los bienes de consumo no solo contra la profundidad representacional, sino también contra lo real traumático, explica Foster. El hiperrealismo podría pasar inadvertido la pequeña perturbación del espectáculo capitalista, pero esto no sucede del mismo modo en el caso del arte apropiacionista.

Foster señala el ejemplo de la artista Cindy Sherman, quien captaría la brecha entre las imágenes corporales imaginada y real que se abriría en cada uno de nosotros, esta brecha de (i)rrreconocimiento con la que las industrias de la moda y el espectáculo operan. Luego, explicaría que este juego se pervierte cuando en algunas fotografías de moda, la brecha entre las imágenes corporales imaginada y real se hace psicótica, es decir, uno o dos modelos parecen no tener consciencia de sí. Y también, cuando en algunas fotografías de la historia del arte, la desidealización es llevada al punto de la desublimación: bolsas llenas de cicatrices en lugar de pechos, carbúnculos en lugar de narices, estos cuerpos echarían abajo las líneas verticales de la representación y subjetualidad adecuada. Luego agregaría lo siguiente:

Este giro a lo grotesco es pronunciado en las imágenes de cuento de ludas y de desastres, algunas de las cuales muestran horribles deformaciones congénitas y fenómenos de la naturaleza (una joven con boca de cerdo, una muñeca con la cabeza de un anciano sucio). Aquí, como en tantas películas de terror y cuentos para dormir, el horror significa, primero y ante todo, el horror de la maternidad, del cuerpo materno hecho extraño e incluso repulsivo en la represión. Con este cuerpo se da también por primera vez lo *abyecto*, una categoría del (no)ser definida por Julia Kristeva como ni sujeto ni objeto, sino que antes uno aún no es (antes de la total separación de la madre) y después uno ya no es (cerno cadáver entregado a la objetualidad). (Foster, 2001)

La explicación sobre la mirada en Lacan, y luego la descripción del arte hiperrealista dan paso a lo abyecto. Estas descripciones de horror y desublimación evocan el cuerpo vuelto al revés, lo de dentro fuera, al sujeto literalmente abyecto, expulsado. Pero también evocan lo opuesto, es decir, el sujeto en cuanto imagen invadido por la mirada del objeto señala Foster. Por otra parte, pero en la misma dirección, explica que algunas imágenes van más allá de lo abyecto, están ligadas al estado de lo informe descrito por Bataille, donde la forma significativa se disuelve debido a que se ha perdido la distinción entre figura y fundamento. En base a ello, Foster señala lo siguiente, que también resulta relevante:

Éste también es el ámbito de las obras posteriores a 1991, la guerra civil y las imágenes de sexo, que están puntuadas por primeros planos de simuladas partes corporales dañadas y/o muertas y partes sexuales y/o excretorias respectivamente. A veces la pantalla parece tan rasgada que la mirada del objeto no sólo invade al sujeto en cuanto imagen sino que lo abrume. Y en unas cuantas imágenes de desastre y de la guerra civil sentimos lo que es ocupar la imposible tercera posición en el diagrama lacaniano, contemplar la mirada pulsátil, incluso tocar el objeto obsceno, sin una pantalla-tamiz de protección (Foster, 2001)

Retomando el concepto de lo abyecto, este término habría sido introducido por la filósofa y crítica literaria francesa Julia Kristeva, quien en su libro *Powers of Horror: An Essay on Abjection* lo trabaja desde una perspectiva psicológica definiéndolo como un evento que se produce cuando un individuo se encuentra con algo que es considerado “otro” y que al mismo tiempo es parte de sí

mismo, pero que ha sido reprimido o excluido de la conciencia. En otras palabras, Kristeva define la abyección como aquello de lo que debo deshacerme a fin de ser un yo. Así, se pregunta qué es lo que este yo primordial expulsa en primer lugar, y, la respuesta a ello es una sustancia fantasmal ajena al sujeto, pero que también resulta demasiado íntima a él. Esta proximidad produciría pánico en el sujeto, ya que, afectaría la fragilidad de sus fronteras, de la distinción espacial entre su interioridad y exterioridad, así como también el paso temporal entre el cuerpo materno y la ley paternal. En cuanto a lo espacial y temporal, la abyección, sería un estado donde la subjetualidad se vuelve problemática y el significado se derrumba. Respecto a la subjetualidad, esta consiste en la construcción y experiencia subjetiva de la identidad. Para entenderla mejor, se pueden rescatar los siguientes puntos:

- ❖ **La identidad fragmentada:** Kristeva argumentaría que la subjetualidad no es una entidad coherente y estable sino más bien una construcción compleja y fragmentada. La subjetualidad estaría constituida por una multiplicidad de voces, deseos y procesos psicológicos que a menudo están en conflicto entre sí.
- ❖ **El lenguaje como herramienta:** Kristeva destaca la importancia del lenguaje en la formación de la subjetualidad, ya que es la herramienta principal a través de la cual expresamos y construimos nuestra subjetualidad. En este punto, Kristeva hace hincapié en el lenguaje poético y literario, el cual expresa aspectos de la experiencia subjetiva que no pueden ser comunicados directamente.
- ❖ **El “sujeto hablante”:** Con relación a lo anterior. Kristeva introduce este concepto para aludir a cómo los individuos se constituyen como sujetos en la práctica a través de su participación en el acto del habla y la comunicación con otros. La identidad y la subjetualidad se desarrollan en este proceso de interacción lingüística.
- ❖ **Lo extraño en la subjetualidad:** Refiere a los aspectos desconocidos o reprimidos de la psique individual que pueden surgir en momentos de crisis o en la creación artística. Estos aspectos resultan perturbadores, pero también reveladores.
- ❖ **Procesos psicoanalíticos:** Recordemos que la obra de Kristeva está fuertemente influenciada por el psicoanálisis, por lo que la autora se dedicaría a examinar cómo los

procesos psicoanalíticos (la represión, el deseo, el inconsciente) influyen en la construcción de la subjetualidad.

Con relación a lo expuesto anteriormente, en Foster se explicaría, por ejemplo, la atracción que produce lo abyecto en los artistas vanguardistas, quienes deseaban perturbar estos ordenamientos, tanto del sujeto como de la sociedad. A continuación, Kristeva insinúa un deslizamiento cultural hacia el presente. Es decir, el fenómeno en que la cultura y la sociedad muestran una creciente valoración a lo inmediato, lo contemporáneo y lo actual en contraste a un enfoque, una orientación pasada, histórica. Dicho esto, Kristeva afirma que en un mundo en el que el Otro se ha derrumbado, la tarea del artista consiste en sondear lo abyecto, desentrañar la primacía sin fondo constituida por la represión original. Luego, la filósofa y teórica de lenguaje afirma que la ambigüedad crucial es este deslizamiento, esta ambigüedad refiere a la naturaleza perturbadora y contradictoria de lo abyecto. Pero ¿qué es lo abyecto? Lo abyecto como tal, dice relación con aquello que es rechazado o expulsado por el individuo o la sociedad como impuro, sucio o inaceptable. Se encontraría en la frontera de lo simbólico y lo real, provocando una reacción visceral de repulsión. Sin embargo, este concepto también posee un atractivo y fascinación que resulta irresistible, ya que, finalmente, está arraigado en nuestras experiencias fundamentales de separación del cuerpo materno y en nuestra relación con la muerte y la degradación. En síntesis, la ambigüedad en la explicación de lo abyecto referiría a esta dualidad que se produciría entre el rechazo y la atracción que suscita lo abyecto, así como su naturaleza perturbadora que vendría a desafiar las categorías tradicionales de lo limpio y lo impuro. Lo abyecto viene a ser el deslizamiento entre la operación de *abjectar* (lo expulsado, separado) y la condición de *ser abyecto*. La operación de *abjectar* resultaría crucial para el sostenimiento del sujeto y la sociedad. Mientras que el *ser abyecto*, haría alusión al estar atascado, ser repulsivo. Esta condición sería corrosiva de ambas formaciones, es decir, del sujeto y la sociedad.

A raíz de lo explicado anteriormente, existen distintos detonadores que determinan que estas diferentes fuerzas impulsen la preocupación contemporánea por el trauma y la abyección, debido a que existe una fascinación por este trauma, este deseo de abyección. Entre las causas, Foster explica que los motivos se encuentran situados en el arte y la teoría. Dentro de estos motivos se

menciona la insatisfacción con el modelo textualista de la cultura, así como la visión convencionalista que se tenía de la realidad. También, existe una desilusión respecto a la celebración del deseo como pasaporte abierto de un sujeto móvil, Foster explica esto como si lo real, reprimido en la posmodernidad estructuralista, hubiese retornado como trauma. Sin embargo, destaca que existen otros motivos:

Pero hay otras fuerzas poderosas en funcionamiento: la desesperación por la persistente crisis del sida, la enfermedad y la muerte omnipresentes, la pobreza y el delito sistemáticos, el destruido estado del bienestar, incluso el contrato social roto (cuando los ricos deciden no tomar parte en la revolución por arriba y los pobres son dejados en la miseria por abajo). La articulación de estas diferentes fuerzas es difícil, pero juntas impulsan la preocupación contemporánea por el trauma y la abyección. (Foster, 2001)

Luego, indica que, para un grupo no menor de personas, en la cultura contemporánea la verdad reside en el sujeto traumático o abyecto, en el cuerpo dañado o enfermo. No obstante, el hecho de que la verdad se sitúe en este sujeto o cuerpo desencadena peligros tales como la restricción de nuestro imaginario político a dos campos: la abyección y lo abyecto, la asunción de que a fin de no ser contado ni entre sexistas ni racistas uno debe convertirse en el objeto fóbico de tales sujetos (Foster, 2001, p. 170)

Si hay un sujeto de la historia de la cultura de la abyección en absoluto, no es el Trabajador, la Mujer o la Persona de Color, sino el Cadáver. Esto es únicamente una política de la diferencia llevada a la indiferencia; es una política de la alteridad llevada a la nihilidad". «Todo se muere», dice el osito de Kelley. «Como nosotros», responde el conejito". Sin embargo, ¿es este punto de nihilidad el epítome del empobrecimiento, donde el poder no puede penetrar, o un lugar del que el poder emana en una forma nueva? ¿Es la abyección un rechazo del poder, su treta o su reinención" Finalmente, ¿es la abyección un espacio-tiempo más allá de la redención, o la vía más rápida de los santos-pillos contemporáneos a la gracia? (Foster, 2001)

## 1.2 Arte apropiacionista

El arte apropiacionista o el apropiacionismo es un movimiento artístico en el que el artista utiliza elementos de obras ajenas al momento de elaborar sus obras propias. Este movimiento se manifestaría por sobre todo en la pintura, escultura, e incluso en la poesía y literatura. Cabe destacar que, hacia el año 1980, el apropiacionismo también hacía referencia al acto de citar la obra de otro artista para producir una nueva. Ella, podría como no podría alterar la pieza original. Respecto de esto último, Walter Benjamin y sus seguidores plantean que la reproducción de una obra de arte implica la pérdida de su aura más primitiva, no obstante, la apropiación y derivación de la obra original acabaría produciendo una nueva aura, lo cual resulta interesante, ya que desafía la idea de que la reproducción necesariamente conduce a la pérdida de autenticidad y singularidad asociada al concepto de aura en el arte.

Históricamente, el apropiacionismo fue utilizado en la edad media, específicamente, en el ámbito musical, donde se componía realizando intervenciones mínimas en obras musicales que ya existían. De hecho, Leonardo Da Vinci habría sido partícipe del este tipo de arte en distintos ámbitos (biología, matemática, ingeniería y arte) con el objetivo de sintetizarlas en sus propias invenciones y obras de arte. Por otra parte, se puede recurrir al caso de Charles Darwin, quien examinó, recontextualizó y difundió grabados científicos y biológicos ya existentes para demostrar su teoría. Esto daría evidencia de que el apropiacionismo no es un movimiento que solo podemos observar en el ámbito artístico, sino que se puede extrapolar a otras aristas de nuestra vida, como en este caso lo es la ciencia. En los inicios del siglo XX, Pablo Picasso y Georges Braque ya habrían incorporado objetos que no son considerados artísticos dentro de sus obras. En efecto, hacia el año 1912, Picasso pegó un trozo de hule sobre un lienzo, y en obras posteriores como *Guitarra, diario, vidrio y botella* (1913) están hechas con recortes de periódicos que posteriormente dieron lugar al cubismo sintético. Luego, en el año 1917, destaca el artista Marcel Duchamp, quien como se mencionaba en el capítulo anterior, introdujo la idea del *readymade*, es decir, aquellos objetos que ya se encuentran confeccionados, a menudo no cumplen con una función artística, y son modificados por un artista. En esta misma línea, podemos mencionar como ejemplo *La fuente* (1917) y *L.H.O.O.Q.* (1919), ambas obras modificadas a partir de un objeto ya existente. En este

caso, un urinario y la pintura La Gioconda. Luego de Marcel Duchamp, destacaron artistas como Tristan Tzara, André Breton, Andy Warhol, entre otros. Este breve seguimiento histórico resulta fundamental para entender la cuestión del arte moderno, en este caso, Duchamp habría sido pionero de una de las vanguardias históricas del siglo XX (el dadaísmo). Y, como se puede apreciar, el arte apropiacionista no era una cuestión que se vio con la llegada de Duchamp, sino que se manifestó en épocas históricas anteriores, pero, finalmente tomó fuerza con la llegada de este artista francés.

En base al texto de Hal Foster, en el capítulo cuatro podemos encontrar un apartado en que el autor desarrolla la pintura de simulaciones, la cual está asociada a artistas como Peter Halley y Ashley Bickerton a mediados de los ochenta, en este contexto aparecen dos grandes etiquetas del mercantilismo de la época: la pintura Neo-Geo —abreviación de neo-geométrico— y el simulacionismo. En el caso de la pintura de simulación, daba importancia a la imagen, el objeto, sin un valor conceptual. Este tipo de arte, según Foster toma una distancia irónica respecto de su propia tradición de pintura abstracta, ya que se trataba como un almacén de readymades. Respecto a la pintura neo-geo, buscaba renovar los conceptos y valores del minimalismo, hizo uso de objetos domésticos como materiales esculturales, evocaba la libertad informal de la abstracción automatista con el objetivo de burlarse de ella como falsa o forzada. Foster destaca que ambas series, es decir, tanto la pintura de simulación como la pintura neo-geo citan la abstracción moderna, pero de un modo en que la despojaba de un valor estético, fuese entendido en términos de consciencia formal o inconsciencia aleatoria. Foster indica que el neo-geo fue un movimiento artístico que estaba más cercano al arte apropiacionista a diferencia de la pintura abstracta. De hecho, según Foster habría surgido del siguiente modo:

Es decir, surgió como el siguiente movimiento en el juego: apropiarse de la abstracción moderna a fin de burlarse de su aspiración a la originalidad y la sublimidad, o jugar con su fracaso". Sin embargo, la naturaleza de este movimiento -de regreso a la pintura, al medio de lo único- contradecía la crítica central en el arte de la apropiación de la obra de arte original y la experiencia estética sublime. (Foster, 2001)

Algo importante que se señala luego de esta cita es que algunos consideraban que el apropiacionismo era necesario, o al menos este habría sido el caso del crítico y pintor Thomas Lawson. La justificación a ello es que la crítica de la pintura única podía ser continuada dentro de la pintura, de un modo deconstructivo, haciendo uso de la pintura como una especie de camuflaje para su propia subversión. No obstante, Foster señala que ese argumento terminó siendo demasiado sofisticado, y que las líneas entre la deconstrucción y la complicidad acabaron desdibujándose. A partir de ello, no es de extrañar que el arte apropiacionista fuese cuestionado. De hecho, Foster indica que la crítica en el arte apropiacionista fue a menudo dudosa por méritos propios, pero al menos retenía la crítica como valor (Foster, 2001, p. 103)

Ahora, si lo vemos desde las problemáticas que surgieron a raíz del apropiacionismo, y que en la actualidad es una temática que está en boga, es la gestión del copyright. Por ello, principalmente en Estados Unidos se produjo más denuncias y juicios al respecto. Hacia los años cincuenta y sesenta, en el siglo XX, Andy Warhol habría sido uno de los artistas posmodernos que se tuvo que enfrentar a una serie de denuncias judiciales por el uso de fotografías que utilizaba en sus serigrafías. Un claro ejemplo que se puede señalar por copyright es la reconocida pintura Latas de sopa Campbell (1962). Otro artista posmoderno que tuvo que enfrentarse a esta problemática fue Jeff Koons hacia el año 1989, quien utilizó una fotografía tomada en blanco y negro por Rogers (1980) para crear su obra String of Puppies (Cadena de cachorros).

Continuando con el texto de Foster, este autor planteaba que el arte apropiacionista intentó elaborar técnicas deconstructivas de prácticas afines, tales como la crítica institucional, el arte conceptual, feminista, entre otros. Se menciona el caso de Ashley Bickerton, quien, en la inversión de varias técnicas deconstructivas de la última década, o de las últimas dos, se volvió pragmática. De modo que aun cuando sus obras neo-geo referían a todas las etapas de su vida operativa -almacenaje, transporte, acceso a galerías, estante, reproducción y sobre el muro-, fue de modo tal que, convertía el análisis conceptual del objeto artístico, sus discursos e instituciones, en un aparato cerrado diseñado para implosionar más que para ramificarse. En

este punto, hay varias cuestiones que aclarar. En cuanto a las técnicas deconstructivas del apropiacionismo podemos mencionar las siguientes:

- ❖ Citas y paráfrasis: Consiste en citar o parafrasear elementos visuales o conceptuales de obras ya existentes. Pueden utilizarse imágenes, iconos o frases y adaptarlas a un nuevo contexto, de modo que se provoque una alteración.
- ❖ Recontextualización: Esta técnica se basa en tomar un objeto o imagen de su entorno original y colocarla en un nuevo contexto, lo que puede alterar completamente el significado o la percepción del objeto o imagen.
- ❖ Collage: Técnica donde se combinan elementos de varias fuentes para crear una nueva obra. El collage permitiría la yuxtaposición de diversas ideas y conceptos.
- ❖ Apropiación en fotografía: Aquellos artistas que utilizan esta técnica toman una fotografía existente y la utilizan como base para crear nuevas imágenes. El artista puede manipular, superponer o alterar las imágenes para crear un nuevo significado. En este caso podemos mencionar el ejemplo de Warhol y Koons.
- ❖ Intervención: Algunos artistas deconstruyen obras de arte al intervenir físicamente en ellas. Pueden pintar sobre una pintura existente, agregar objetos o realizar alguna otra modificación en la pieza original. Utilicemos como ejemplo la intervención que realizó Duchamp con la imagen de La Gioconda.

Respecto a lo que se menciona de Ashley Bickerton, en el fondo lo que Foster quiere hacernos ver es que este autor no se limita a la creación del objeto artístico en sí, sino que también aborda las etapas posteriores a la creación de este, como lo es su presentación y recepción. Por otra parte, cuando Foster menciona que Bickerton convierte el análisis conceptual del objeto artístico, sus discursos e instituciones, en un aparato cerrado diseñado para implosionar más que para ramificarse, hace alusión al enfoque crítico del artista hacia su obra y su contexto. Bickerton no estaría interesado en ampliar o extender la tradición artística existente, sino en cuestionarla y desafiarla desde dentro, por ello, las obras de Bickerton parecen contener en ellas mismas una crítica a las convenciones y estructuras del mundo del arte en ese entonces, de

modo que buscaba colapsar y desestabilizar aquellas normas. Por último, otro punto a destacar es de qué se habla cuando se menciona la convención y estructura del arte en ese entonces. Esta incluía nociones como la de “genio artístico”, la cual estaba arraigada a la historia del arte, esperando obras originales por parte del artista que expresaran y reflejaran una singularidad creativa. Por otro lado, instituciones artísticas como las galerías y los museos, desempeñaban un papel fundamental en cuanto a la validación y promoción del arte, definiendo qué obras se consideraban importantes y valiosas. De hecho, Foster señala lo siguiente:

La institución del arte pronto dejó de poderse describir únicamente en términos espaciales (estudio, galería, museo, etc.); era también una red discursiva de diferentes prácticas e instituciones, otras subjetividades y comunidades. Ni tampoco pudo el observador del arte ser delimitado únicamente en términos fenomenológicos; era también un sujeto social definido en el lenguaje y marcado por la diferencia (económica, étnica, sexual, etc.). (Foster, 2001, p. 189)

No obstante, con la llegada del arte conceptual y minimalista se cuestionaba las nociones tradicionales de la obra de arte como objeto material y enfatizaban las ideas y conceptos tras este arte. Luego, hacia el año 1980, el mercado artístico se volvió cada vez más prominente y comercial, provocando que el arte se transformara en una inversión financiera. Por lo que pasó de hacerse un arte que cuestionara la tradición artística a uno que fuera fácil de vender y tuviese un valor comercial.

Dentro del apartado de La pintura de simulaciones, se menciona el kitsch. Este término surge en el contexto de la cultura y el arte a comienzos del siglo XX, tiene sus raíces en la evolución de la sociedad y la cultura occidental, no obstante, habría sido definido anteriormente en el campo de la estética en los años treinta por Hermann Broch, Walter Benjamin, Theodor Adorno y, tiempo después, Clement Greenberg. Esto con el propósito de definir lo opuesto al arte vanguardista. En ese entonces, lo kitsch habría sido percibido como un peligro para la cultura. Respecto a Adorno, habría concebido el kitsch en términos de la industria cultural, es decir, esta industria controlaría el arte y además lo orientaría a las necesidades del mercado.

A menudo se suele entender el kitsch como un estilo o enfoque artístico que se caracteriza por ser de mal gusto, pretencioso o sentimental en exceso. También llegó a significar la identificación del consumidor con un nuevo estatus social. Se suele hallar en objetos, obras de arte y elementos de la cultura popular que son considerados artificiales o simples, pero que apelan a las emociones o al gusto popular de forma que parece cursi o exagerada. En cuanto a la estética visual, suele estar asociada a colores brillantes, imágenes idealizadas y representaciones simplificadas de la realidad. Así como también la falta de autenticidad, debido a que tiende a mostrar imágenes simplificadas y basadas en estereotipos. Hubo artistas que incorporaron deliberadamente elementos kitsch dentro de sus obras de arte de forma crítica hacia la cultura o, como expresión artística. De hecho, Foster cita a algunos de estos artistas, entre ellos se encuentran Frank Stella, Robert Rauschenberg, Brice Marden y otros. A menudo el kitsch se observa en el arte contemporáneo y posmoderno, pero no pertenece necesariamente a una categoría o movimiento artístico en específico.

En el escrito *Walter Benjamin y el surrealismo: Onirokitsch (1925)*, Benjamin refiere al kitsch y la banalidad onírica, para ello sugiere en primera instancia que los sueños modernos ya no tienen la fantasía y belleza de antes, sino que se han vuelto banales, triviales y, hasta cursis. Además, señala que cuando éramos niños no teníamos una visión tan angustiada del mundo, los niños solo aceptan lo banal y lo bueno tal cual es. En este punto brota el concepto de lo kitsch (estilo artístico cultural y trivial, cursi y de mala calidad); Benjamin percibe el kitsch como la “última máscara” de la banalidad, es decir, como la máxima expresión de lo trivial que encontramos tanto en los sueños actuales como en muchas de las conversaciones. Entonces, el kitsch representa esa banalidad onírica llevada al mundo despierto, incorporada en el arte, los diálogos y la cultura moderna.

Luego, en el texto, Walter Benjamin alude al “hombre amoblado”, este autor utiliza este término para referir a cómo en la modernidad las personas incorporamos y cargamos con toda esta trivialidad y banalidad kitsch a nuestro alrededor. Por ello, si antes el arte parecía lejano, en un pedestal intocable, con el kitsch ese mundo trivial de las cosas se acerca y mezcla mucho más

con las personas comunes y corrientes. El “hombre amoblado” vendría a simbolizar a ese nuevo sujeto moderno que carga consigo la “quintaesencia” de las formas banales y obsoletas del mundo que lo rodea. En síntesis, tanto el kitsch como la banalidad onírica ya no solo se encuentran fuera del arte, sino que se incorporan dentro de la subjetividad moderna.

### 1.3 El concepto de ruptura

«La modernidad nunca ha significado nada parecido a una ruptura con el pasado»  
(Greenberg, C. 1961)

En la introducción del libro de Foster, el autor menciona que una de las principales preocupaciones del libro es la coordinación de dos ejes: el diacrónico -o histórico-, y el sincrónico -o social- en el arte y la teoría. A partir de esta preocupación derivan dos nociones: (1) La noción de parallax, es decir, aquella que implica el aparente desplazamiento de un objeto causado por el movimiento real de su observador; los marcos en que encerramos el pasado dependen de nuestras posiciones en el presente, y estas posiciones se ven definidas por esos marcos. Luego, la noción del parallax se anticipa también a la segunda noción fundamental de este libro: (2) la acción diferida. Respecto a ambos conceptos (parallax y acción diferida) Foster afirmaría lo siguiente:

Tomadas juntas, por lo tanto, las nociones de parallax y de acción diferida reactivan el cliché no sólo de la neovanguardia como meramente redundante de la vanguardia histórica, sino también de lo posmoderno como una fase tardía en relación con lo moderno. De esta manera espero que maticen mis explicaciones tanto de los deslizamientos estéticos como de las rupturas históricas. (Foster, 2001)

Quisiera detenerme en esta cita para señalar cuando se habla sobre ruptura histórica. Anteriormente, Foster señalaba que había una modernidad formal que estaba ligada a un eje temporal, el cual se oponía a una modernidad vanguardista que sí aspiraba a una ruptura con el pasado, la cual se preocupaba de ampliar el área de competencia artística. Foster creía en que uno de los principales méritos de la neovanguardia abordados en su escrito es que se mantuviera una coordinación crítica entre el eje vertical y horizontal del arte.

En el capítulo uno del texto de Foster, se contextualiza sobre el escenario que se estaba viviendo en Norteamérica y Europa occidental, la cual era una cultura de postguerra que se encontraba

sumida en neos y post. Más importante aún, Foster afirmaría que en este período hay muchas repeticiones y rupturas. En cuanto a las repeticiones, hace alusión a la idea de que, pese a los cambios e innovaciones que se produjeron en el arte, aun había muchos artistas que trabajaban dentro de la tradición establecida (técnicas, estilos o temáticas que existían previamente en la historia del arte). En resumidas cuentas, los artistas estaban repitiendo, continuando la tradición artística del arte. Ahora, en cuanto a las rupturas que menciona Foster, hace referencia a la otra cara de la moneda, es decir, aquellos artistas que se atrevían a cuestionar, desafiar y romper con las normas y convenciones establecidas en el arte. Apuntaban a un enfoque más radical, nuevo, donde se reinventaban técnicas artísticas, se exploraba nuevos medios o la creación de sus obras desafiaban las expectativas tradicionales. Más adelante, Foster se centra en los retornos que aspiran a una consciencia crítica de las convenciones artísticas y de las condiciones históricas. Para ello refiere a autores como Michel Foucault, quien se encontraba en pleno apogeo de estos retornos (1969). Foucault refiere superficialmente a Marx y Freud, a quienes denomina *incitadores de las prácticas discursivas*, y se pregunta por qué en determinados momentos se regresa a los textos marxistas o de psicoanálisis. Luego alude a las lecturas que se hicieron de ambos autores por parte de Louis Althusser y Jacques Lacan respectivamente. En el discurso de ambos lectores se pone en cuestión la estructura del discurso despojada de adiciones: cómo significa y cómo ha transformado el marxismo y el psicoanálisis nuestra concepción del significado. En el caso de Althusser, realiza una lectura estructuralista basada en el Marx maduro de *El capital*, este habría sido responsable de una ruptura epistemológica que cambió la política y la filosofía. Esta ruptura epistemológica que se menciona implica que el conocimiento al evolucionar de manera significativa reemplaza o abandona concepciones anteriores por nuevas perspectivas. Entonces, hasta el momento tenemos por una parte una ruptura histórica, y ahora se presenta una ruptura de carácter epistemológica.

Luego, en el libro de Foster, en el capítulo titulado Teoría de la vanguardia, se describe que Peter Burger entiende la vanguardia artística como un intento de liberar al arte de las limitaciones y convenciones tradicionales, de modo que pueda transformarse en una forma de expresión más auténtica y comprometida con la realidad social y política. Por ende, **la**

vanguardia busca una ruptura con la tradición artística que se venía trabajando, así como las nociones convencionales de lo que se entendía como arte. En síntesis, Burger entendía la vanguardia como un movimiento que buscaba la ruptura y transformación del arte. Esta perspectiva hace contraste con la idea de que la historia la conciba como *puntual y final*, puesto que Burger ve la vanguardia como un momento de ruptura y cambio en la tradición del arte, un proceso en constante evolución, y no como algo estático o final. «El significado de la ruptura provocada por los movimientos de la vanguardia histórica en la historia del arte», escribe Bürger, "no consiste en la destrucción del arte como institución. sino en la destrucción de la posibilidad de postular normas estéticas como válidas (Foster, 2001, p. 16).

A continuación, en la misma línea del arte, se encuentra el minimalismo, el cual aparece como un punto históricamente culminante en el que la autonomía formalista del arte es a la vez alcanzada y destruida, en el que el ideal del arte puro se convierte en la realidad de un objeto específico más entre otros (Foster, 2001, p. 15). Foster indicaría que esto último llevaría a otra vertiente de la ruptura minimalista, ya que, si el minimalismo rompe con el arte tardomoderno, igualmente prepararía el arte posmoderno por venir.

Ahora, respecto a la estrategia del retorno utilizada por Foster, el autor haría énfasis en que estos retornos resultan fundamentales para el arte moderno, así como también para la teoría postestructuralista, ya que una y la otra llevarían a cabo sus rupturas mediante recuperaciones. Pero luego, resulta que esas rupturas no son totales, y para ello, según Foster, es necesario revisar la noción de ruptura epistemológica. Así como también, resulta útil la noción de acción diferida, pues en lugar de romper con las prácticas y los discursos fundamentales de la modernidad, las prácticas y discursos sintomáticas de la posmodernidad han avanzado en una relación *nachtraglich* con ellos (Foster, 2001, p. 35).

La vanguardia histórica, enmarcada en el siglo XX, marcó un quiebre significativo con las convenciones artísticas que se tenían previamente. Aquí, destacan movimientos como el cubismo, dadaísmo y el surrealismo, los cuales desafiaron la percepción y representación de la realidad. De

modo que, rompieron con las normas estéticas y las tradiciones artísticas establecidas en busca de una expresión más auténtica. Dentro de la vanguardia, se puede señalar, por ejemplo, el cubismo de Picasso y Braque al salir de las formas tradicionales y presentar múltiples perspectivas, cuestionando la noción misma de representación única y fiel de la realidad, y, dando paso a nuevas posibilidades. Luego, el arte minimalista, que emerge hacia la década de 1960, destaca por una simplificación y reducción de elementos drástica, donde destacan artistas como Donald Judd y Dan Flavin, quienes eliminaron la ornamentación y la complejidad, de tal forma que fomentaron una relación más directa y reflexiva con la obra de arte. Esta ruptura con la ornamentación tradicional habría llevado al público a cuestionar la esencia misma del arte. Y, en última instancia, se describió la ruptura epistemológica, la cual deriva del postestructuralismo y se manifiesta en el arte posmoderno al cuestionar las verdades absolutas y metanarrativas. En este contexto, el arte posmoderno explora diversas perspectivas y realidades, de esa manera, desafía la autoridad de una única y absoluta narrativa. Esta ruptura no afectaría solo a la creación artística, sino que también tendría repercusiones en la forma en que entendemos y conocemos el mundo.

En síntesis, la importancia filosófica del concepto de ruptura en el arte posmoderno radica en su capacidad para cuestionar las estructuras establecidas dentro del arte y la sociedad. Como Foster argumenta en su libro “El retorno de lo real”, la ruptura se convierte en un medio para reconectar con la realidad en un mundo que se encuentra saturado de simulacros y representaciones. Por lo que esta ruptura, tendría implicaciones filosóficas al cuestionar la naturaleza misma del conocimiento y la percepción. Permite descentralizar la autoridad y explorar nuevas formas de expresión artística, y nos plantea preguntas que resultan cruciales para la epistemología y la naturaleza de la realidad al desafiar la idea de que existe una única narrativa o verdad absoluta (Miller, 1964).

## Capítulo III: Uso de las nuevas tecnologías

## **Instalaciones artísticas y primeras exposiciones con arte de nueva tecnología**

Previo a señalar las primeras exposiciones de instalación artística, su importancia y evolución, es prudente hacer explícito de qué se habla cuando referimos a una instalación artística (también conocida bajo el nombre de arte instalación o instalacionismo). La instalación artística es un género contemporáneo que surge hacia la década de 1960, se especula que su origen está ligado a artistas como Marcel Duchamp con el uso del ready-made. Y también, estaría enlazado a cubistas y contemporáneos al Dadá con técnicas como el collage (bidimensional) y assemblage (tridimensional). Cabe destacar que la instalación se encuentra bajo la idea de que la obra prevalece sobre sus aspectos formales; se puede representar en cualquier espacio y tiempo, al ser de este carácter, quiere decir que posee una duración determinada y, por tanto, clasifica dentro de lo que es el arte efímero.

La instalación artística no solo consiste en un montaje y ordenamiento de objetos producidos o intervenidos por un artista en un determinado espacio o ambiente (como hizo Duchamp), sino que las instalaciones tienen sentido en la medida de que sus ideas están fundamentadas por lo que concibe y presenta el artista en ellas. Respecto al papel que tiene el artista o la artista dentro de la instalación artística es que puede presentarla en cualquier espacio y utilizar diversos materiales o tecnologías para llevarla a cabo. Por ejemplo, puede hacer uso de medios físicos, visuales o sonoros. En esa misma línea, se puede afirmar que la instalación resulta ser una cuestión interdisciplinar, ya que puede recurrir a la fotografía, el performance, o el videoarte. Todo ello con el fin de crear una experiencia de interacción con el espectador, despertando sentimientos o reflexiones mediante su percepción sensorial en el espacio intervenido. De hecho, en la mayoría de los casos, este tipo de arte permite una interacción activa con el espectador, este podría transitar e interactuar con las instalaciones a disposición sintiéndose parte de ella.

Como se mencionó anteriormente, las primeras instalaciones artísticas datan de la época de Marcel Duchamp. Este artista, hacia el año 1942 habría participado en la exhibición First Papers of Surrealism, donde intervino en una habitación con varios metros de hilo cruzados (25.7 km

aproximadamente), esta instalación se conoce bajo el nombre de “Sixteen Miles of String”. Su importancia radica en que, de este modo, Duchamp habría hecho una especie de declaración, desafiando a la convención del arte y su papel en la sociedad. Asimismo, cuestionaría la naturaleza misma del arte. Es por ello por lo que, “Sixteen Miles of String” es considerada una de sus exploraciones de la relación existente entre el espacio y la forma. En cuanto al significado o simbolismo de esta intervención artística resulta complejo definirla, ya que Duchamp era un artista que a menudo desafiaba la interpretación tradicional, dando pie a que los espectadores interpretaran abiertamente la intervención realizada por él.

No obstante, hubo otros artistas que realizaron instalaciones artísticas y que resultaron significativas para la historia del arte. Hacia la década de 1920, el alemán Kurt Schwitters creó una de las primeras instalaciones artísticas significativas conocida como “Merzbau”. Esta obra era una construcción en constante evolución en su departamento. Estaba compuesta por diversos materiales y objetos, convirtiéndose en un entorno tridimensional y en una experiencia artística. Otro artista que destacó fue Vladimir Tatlin, quien propuso el “Monumento a la Tercera Internacional”, si bien este proyecto nunca fue concretado, es considerada una de las primeras instalaciones arquitectónicas importantes. Esto deja en evidencia que las instalaciones artísticas pueden manifestarse en distintos medios con distintas índoles:

- ❖ Yayoi Kusama fue una artista japonesa que fue reconocida por sus instalaciones de espejos, como su intervención “Infinity Rooms”. Fue reconocida por jugar con la percepción y la repetición, sumergiendo a sus espectadores en un mundo de reflejos infinitos.
- ❖ Christo y Jeanne-Claude, este dueto fue conocido por sus monumentales instalaciones de envolvimiento; envolvían edificios, puentes y paisajes en tela. Una de sus intervenciones más icónicas incluye “The Gates” en el Central Park de Nueva York, y, “Wrapped Reichstag” en Berlín.
- ❖ Anish Kapoor, escultor británico, es reconocido por sus esculturas e instalaciones abstractas que, a menudo, se caracterizan por superficies reflectantes y formas orgánicas. Su ejemplar más famoso es “Cloud Gate” en el Millennium Park de Chicago.

- ❖ Mona Hatoum, artista multidisciplinar libanesa, destacó por utilizar una variedad de medios para explorar temas de identidad, alienación y conflicto. Su obra “M+M” (1983) tiene dos sillas eléctricas conectadas por una cuerda eléctrica, creando una metáfora sobre el poder y la conexión.
- ❖ Richard Serra, escultor minimalista estadounidense, es conocido por sus esculturas y obras de instalación masiva hechas de acero, creando entornos que a menudo desafían la percepción y la relación del espectador con el espacio y el material.
- ❖ Ai Weiwei, artista y activista chino, ha confeccionado instalaciones donde aborda temáticas políticas, sociales y culturales. Entre sus obras, destaca “Remembering” (2009), obra compuesta de nueve mil mochilas escolares, las cuales formaron una frase en chino: “Ella vivió felizmente durante siete años”. El contexto de esta obra fue el terremoto del año 2008, donde se calcula que hubo 80mil muertos, y un gran porcentaje de estos eran niños que quedaron sepultados bajo las escuelas que se desplomaron. La frase escrita a través de la mochila habría sido de una madre de las niñas que fallecieron.

La importancia de las instalaciones artísticas es múltiple; por una parte, podemos destacar el romper con las convenciones tradicionales, en otros términos, este género desafió las nociones convencionales que se tenía del arte, cuestionando principalmente el hecho de que el arte debiese ser estrictamente solo una pintura o una escultura tradicional. Luego, tenemos la participación del espectador, donde este pasa a ser parte de la obra, se siente inmerso o inmersa en la instalación, a diferencia de cuando adopta la posición de espectador lejano frente a alguna pintura o escultura. También, destaca la exploración de los espacios y entornos, lo cual resulta bastante novedoso, ya que el artista podría adueñarse de un espacio y transformarlo de tal modo que genere una influencia en el espectador que lo visite; Es más, esto dio paso a que tanto el arte como la arquitectura convergieran. Y, por último, podemos señalar el conceptualismo y expresión personal que hay de por medio en las instalaciones artísticas, donde el artista podría expresar algún concepto, alguna idea compleja o personal a través de su trabajo. En síntesis, las instalaciones artísticas marcaron un cambio significativo para lo que fue el arte moderno, rompiendo con sus convenciones

tradicionales y permitiendo a su vez una mayor expresión artística y conceptual, así como también, una mayor participación por parte del espectador.

Por otra parte, como se puede apreciar, no todos los artistas con los que se ejemplifican algunas instalaciones artísticas se dedican o dedicaron de lleno a realizar solo y únicamente este género artístico. Algunos son activistas, otros escultores, y otros son artistas multidisciplinares. De hecho, algunos autores se dedican a hacer Land art, el cual podría pensarse como una variación de la instalación artística, aunque por supuesto, tiene sus diferencias; el Land art o Earth art, implica la creación de obras de arte en un entorno natural, utilizando materiales naturales o encontrados en ese mismo espacio. Si bien el Land art implica una creación de instalación artística en un espacio libre o paisaje natural, no se limita a instalaciones en un sentido tradicional como lo es en un espacio cerrado o galería; utilizan elementos como piedras, madera, tierra, rocas, arena, plantas y agua para crear sus obras. Y, a menudo, estas obras están diseñadas para ir mutando con el paso del tiempo debido a las condiciones climáticas. Es una forma de arte que se integra intrínsecamente a un entorno natural, relacionándose con la tierra y el paisaje. Para ejemplificar, podemos señalar al artista Richard Long con su obra “A Linea Made by Walking” (1967).

Así como hay instalaciones artísticas con elementos naturales, también las hay con aparatajes tecnológicos. Entre ellas podemos mencionar “Rain room” (2012) de Random International. Fue un proyecto de colaboración entre Mike O’Toole, Ratcliff Andrew, Ian y Charnas Witte Andrew que ha sido exhibido en varios lugares del mundo. Esta instalación permite a los visitantes caminar bajo una lluvia aparente sin mojarse debido a unos sensores de movimiento y tecnología de control de agua. Otra instalación interesante por destacar es “The treachery of Sanctuary” (2012) de Chris Milk, en esta intervención se puede interactuar con el movimiento de las manos para crear una experiencia audiovisual, tal como, que salgan cuervos graznando desde tus manos hasta el punto en que tu silueta desaparezca y los cuervos se eleven al “cielo”, o, que salgan alas desde tu espalda y puedas oír el efecto de las presuntas alas. Esta instalación fue presentada en la exposición Digital Revolution en la Barbican Centre de Londres.

Entre las instalaciones artísticas más actuales, podemos destacar "Refik Anadol: Machine Hallucination" (2019). Lo curioso de esta instalación es que, utiliza datos de la ciudad de Nueva York para generar una obra de arte visualmente impactante. El artista Refik Anadol es conocido por utilizar algoritmos de aprendizaje automático para crear experiencias visuales inmersivas.

Jean-François Lyotard trabajó en torno a la posmodernidad y la teoría del conocimiento. Si bien no se dedicó a abordar específicamente las instalaciones artísticas en sus escritos, su trabajo sobre la posmodernidad y el arte contemporáneo ha influido en la manera que se abordan las instalaciones artísticas en un contexto más amplio. Lyotard argumentó que la posmodernidad se caracteriza por la incredulidad hacia las grandes narrativas y metanarrativas que tradicionalmente guiaban la cultura y la comprensión del mundo. En ese sentido, su pensamiento sugiere que las instalaciones artísticas contemporáneas, al desafiar las convenciones y normas establecidas en el arte, pueden entenderse como manifestaciones de la posmodernidad.

Por otra parte, Lyotard abordó la cuestión estética de la posmodernidad, destacando la diversidad y fragmentación como características clave. La diversidad refiere a las diversas perspectivas, voces y enfoques en lugar de seguir un único conjunto de normas o valores, una única narrativa. No habría algo así como un enfoque "correcto" o dominante, lo que permitiría el surgimiento de múltiples expresiones. En las instalaciones artísticas, esta cuestión se manifiesta en la variedad de materiales utilizados, los enfoques conceptuales y experiencias que los artistas crean; cada instalación puede ser única y representar una perspectiva personal. En cuanto a la fragmentación, refiere a la ruptura de narrativas y sistemas unificados, es decir, en lugar de poseer una única narrativa y visión unificada, se abraza la fragmentación y multiplicidad de perspectivas, esto un poco en la misma línea de lo que se comentaba anteriormente. En las instalaciones artísticas la fragmentación puede evidenciarse en la combinación de diversos elementos, la descomposición de la experiencia artística tradicional y en la reconfiguración de espacios. Como se mencionó en otras ocasiones, las instalaciones a menudo desafían las expectativas de cómo se debe percibir una obra de arte.

Llevando esta cuestión a las instalaciones artísticas, puede interpretarse como una apertura hacia la multiplicidad de perspectivas y enfoques en el arte contemporáneo, lo que conduce a una mayor experimentación y libertad en cuanto a la creación artística.

## El video arte en Juan Downey

El videoarte es una forma de expresión artística que usa como medio el video; combina el arte visual con la tecnología. Los artistas que utilizan esta forma de expresión crean sus obras de arte utilizando el video como lenguaje principal. A través de este, exploran una amplia gama de conceptos, narrativas, estilos visuales, y a menudo desafían las convenciones tradicionales de la cinematografía y el cine. El video arte habría tenido su origen hacia la década de 1960 con el desarrollo de la tecnología de video y la disponibilidad de equipos de grabación, los cuales se volvieron más asequibles para realizar su grabación. Varios artistas experimentales utilizaron esta nueva forma de expresión para explorar conceptos visuales y conceptuales de forma que era más difícil lograr este mismo efecto o resultado con los medios tradicionales. Uno de los primeros dispositivos de grabación de video portátil, el portapak, fue clave para el desarrollo del videoarte, pues permitió a los artistas llevar la tecnología a lugares externos al estudio, documentando eventos en tiempo real. Históricamente, el videoarte ha tenido una contribución de múltiples artistas influyentes a lo largo de los años. Entre los primeros y más destacados exponentes del video arte destacan los siguientes:

- ❖ **Nam June Paik**, este videoartista fue considerado uno de los padres fundadores del videoarte. Paik experimentó con tecnología de video desde la década de 1960, creando obras icónicas que fusionaban elementos visuales, conceptuales y sonoros. Entre sus obras destaca “TV Buddha” (1974), la cual explora la relación entre lo tradicional y tecnológico, así como también la interacción entre lo estático y dinámico.
- ❖ **Bill Viola**, conocido por sus obras que exploran la espiritualidad y la experiencia humana. Fue un artista influyente de videoarte, sus obras suelen ser inmersivas y emotivas. Su obra más destacada fue “The Greeting” (1995), el cual muestra a dos mujeres, una joven y otra anciana, las cuales se saludan en un lento movimiento bajo el agua, creando una atmósfera de carácter emotiva y espiritual.
- ❖ **Bruce Nauman**, utilizó el video arte como parte integral de su obra de arte conceptual. Exploró temáticas entorno al lenguaje, la comunicación y sobre el cuerpo humano. Una

de sus obras es “Good Boys Bad Boys” (1985), este videoarte presenta una serie de grabaciones de Nauman realizando distintas acciones y emitiendo sonidos, jugando con el lenguaje y la comunicación.

- ❖ **Marina Abramović**, quien se describe como la madrina del arte de la performance, si bien esta artista fue reconocida principalmente por dedicarse al arte de performance, también utilizó el video como un medio de documentación y, de ese modo, extender sus obras performativas. Una de sus obras reconocidas fue “The Artist Is Present” (2010), donde Abramović se sienta en silencio frente a distintos espectadores durante largos períodos de tiempo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). Esta obra estaría orientada a la presencia y conexión entre el artista y el público.
- ❖ **Joan Jonas**, artista estadounidense pionera en la exploración de la relación entre el cuerpo, el espacio y el tiempo en el videoarte. Jonas ha creado obras visuales y narrativas únicas a lo largo de su carrera. Su videoarte más destacado se titula “Vertical Roll” (1972), el cual se orienta en la interferencia visual y la distorsión de la imagen de video. Esta obra juega con la idea de la percepción y la tecnología, y corresponde a un ejemplo temprano de la exploración de Jonas en la relación del cuerpo y el medio.

El videoarte en Chile tuvo sus raíces en la década de 1960 y 1970, cuando la tecnología de video comenzó a ser más accesible para los artistas. Al igual que en otros lugares del mundo, los primeros videoartistas chilenos utilizaron esta forma de expresión artística para explorar temáticas asociadas a lo político, cultural y social, así como también para experimentar en la relación de la imagen en movimiento y el sonido. Los artistas de videoarte chileno no solo se han limitado a cuestiones referentes a lo político, social y cultural, sino que también a cuestiones más personales de la identidad y la memoria. De ese modo, han utilizado el videoarte como un medio para dar voz a sus experiencias y reflexiones sobre la historia y cultura chilena. Entre los artistas más destacados en este campo, incluye a Juan Downey, quien fue uno de los pioneros del videoarte en Chile, su trabajo estaba orientado a la exploración de temáticas indígenas y culturales, así como la relación que había entre el hombre y la tecnología. Luego, destaca Lotty Rosenfeld, conocida por su obra “A Mile of Crosse son the Pavement” (1979) la cual marcó las

líneas de la carretera con cruces blancas como forma de protesta artística. Y por último, señalar a Carlos Leppe, artista multidisciplinario que ha explorado la performance y el videoarte a través de su trabajo.

Juan Downey fue un artista chileno-estadounidense influyente que desempeñó un papel crucial en el desarrollo del arte experimental, el videoarte y la exploración de la relación entre la tecnología y la cultura. Su trabajo se caracterizó por tener un enfoque multidisciplinario y por su interés en cuestiones culturales y sociales. Downey exploró diversas formas de expresión artística: la pintura, la escultura, la performance y el videoarte. No obstante, fue reconocido por su contribución al videoarte. Hacia la década de 1960 comenzó a experimentar con la tecnología de video, creando obras que fusionaron el video, el sonido y la performance en una sola entidad artística. Sus obras a menudo exploraban temáticas relacionadas con la cultura indígena, la identidad y la tecnología, como se señaló anteriormente. Su obra “Video Trans Americas” (1973-1976) corresponde a una serie de documentales de video donde recorrió toda América, desde Alaska hasta Tierra del Fuego, todo ello con el objetivo de explorar y documentar las culturas y creencias de las comunidades indígenas que se encontraban a lo largo de todo el continente. De hecho, Downey fue un activista cultural que abogó por la inclusión de las voces indígenas, así como también la representación de la diversidad cultural en el arte y los medios de comunicación. La obra de Downey ha sido exhibida en importantes museos y galerías alrededor de todo el mundo. A través de su contribución dejó una huella duradera en el campo del arte contemporáneo.

Tanto el instalacionismo como el videoarte fueron formas de expresión artística que tuvieron, y tienen un impacto significativo para lo que es el arte posmoderno, ya que ambas formas de arte se dedican a desafiar las convenciones tradicionales del arte y explorar nuevas formas de interactuar con el espectador y su transmisión de ideas y personas. El instalacionismo habría desafiado las ideas tradicionales de la pintura y la escultura incorporando múltiples elementos sensoriales y espaciales. Esto se alinea con la actitud posmoderna de rechazar las normas preestablecidas y aferrarse a la diversidad y multiplicidad de perspectivas. Cabe destacar que, el hecho de que las instalaciones sean efímeras también refleja la naturaleza efímera de la cultura

posmoderna y su obsesión con el cambio constante. Por otro lado, el videoarte cuestiona la autoridad de los medios tradicionales de comunicación promoviendo una democratización de la creación y distribución de obras de arte. Al igual que el instalacionismo, el videoarte desafía las fronteras tradicionales permitiendo una mayor interacción con el espectador. Estas dos formas de arte han contribuido a la evolución del arte posmoderno expandiendo las posibilidades creativas y alentando a la participación del espectador. De igual modo, estas formas de arte reflejan la diversidad, la fragmentación (conceptos trabajados por Lyotard), y la fluidez de la cultura posmoderna, de modo que tuvo una influencia en el modo en que los artistas abordan temáticas contemporáneas, y, su relación con la audiencia.

## Consideraciones finales

Recapitulando lo planteado anteriormente se analizaron tres conceptos claves que resultan fundamentales para el entendimiento del arte posmoderno estos son: el concepto de lo abyecto, el apropiacionismo y la ruptura. Todo esto bajo el seguimiento que realiza Hal Foster de la transición que se produjo desde las vanguardias al arte posmoderno, destacando los retornos y repeticiones que se producen en el proceso. Profundizando esta cuestión, en el capítulo dos se desarrolla el concepto de lo abyecto en la filósofa Julia Kristeva, quien realiza una conexión con el trauma. Luego, se explica el arte apropiacionista como aquel movimiento que cita y se apropia de obras ya existentes tal como lo hacían artistas posmodernos. Y, por último, en cuanto a las nuevas tecnologías, se describe el surgimiento de las instalaciones artísticas y el impacto que tuvieron. Además, se analiza la contribución que tuvo Juan Downey en el videoarte desarrollado en Chile, destacando cuestiones como la exploración de temáticas indígenas y culturales.

En conclusión, la tesis exploró diversos conceptos e ideas fundamentales para comprender el arte posmoderno, tanto desde una perspectiva teórica como en la práctica artística. El análisis permitió evidenciar la ruptura con el arte moderno y el surgimiento de nuevas formas de expresión. En ese sentido, se puede afirmar que la tesis fue comprobada al señalar cada problemática filosófica que podía surgir desde el arte posmoderno y respaldando cómo se evidenciaba esto a partir de la producción de obras artísticas, y del seguimiento psicoanalítico que sugiere Foster de por medio.

Respecto a las proyecciones que espero a partir de este escrito, espero poder sacar algún artículo para hacer un aporte académicamente. Si bien, quizás, no planteo nada novedoso al respecto, algún aporte propio, puedo ofrecer una lectura distinta del tema. Creo que es importante indagar en esta temática porque nos brinda una perspectiva de cómo operamos en ámbitos como el arte, y cómo es que lo vivencian sujetos (artistas) que están insertados en un determinado contexto cultural político, y que, a partir de ello, muchas veces incide el modo en cómo operan en sus obras artísticas, lo que quieren transmitir, o contar a través del resultado o del procedimiento, como fue el caso de Ai Weiwei.

