

## LA RESTITUCIÓN DEL OBJETO

### De la deconstrucción del objeto pictórico a la hiper-estetización del mundo de los objetos

#### Introducción

Este artículo tiene tres propósitos fundamentales: el primero es presentar, a manera de genealogía, el proceso que conduce a lo que podría considerarse como *la disolución del objeto en el universo del arte*; el segundo es exponer la *restitución del objeto* a partir de la emergencia de entornos producidos y diseñados, en una renuncia a la obra de arte; y, finalmente, abordar una de las maneras de producción del arte contemporáneo que, tras la hiper-estetización del mundo, insta en el museo un género de obras que podríamos llamar, *hiperobjetos*.

La primera parte del artículo, que tiene que ver con el proceso de transformación de la noción de objeto en el arte, se presenta considerando la transformación de la obra de arte misma, desde el cambio en los conceptos de representación y belleza que conduce a la desaparición del objeto, desaparición que adviene con el movimiento impresionista y que se acentúa con las vanguardias artísticas del siglo XX. La consideración es que este proceso que conlleva al abandono del objeto da cuenta de la substitución de lo que se reconoce como una estética representativa, imitativa y objetiva, por una estética que en sentido kantiano emerge de lo subjetivo, hace desaparecer la dictadura de la forma y, por vía de lo sublime, hace desvanecer la representación, y con esta el objeto.

La segunda parte del artículo precisa que el proceso de disolución del objeto llega a término con la emergencia de aquello que podríamos considerar como una nueva episteme de la representación, que se encuentra en la ruptura que constituyen para el mundo del arte, pero también para el universo de la representación, los movimientos de vanguardia, particularmente el

Constructivismo y la Bauhaus; en tanto estos movimientos específicamente presentan la idea de un *objeto producido*, que considera su valor sígnico y su función, además de insistir sobre la importancia del objeto en las prácticas, tensiones y transformaciones de la vida cotidiana, así como también en un horizonte de producción que se vincula con las nociones de cambio social y poder político.

Por último, se explica cómo esta colonización del mundo por parte de los objetos, tanto del universo del arte, como de lo que podríamos llamar el mundo cotidiano, que condujo a su subsiguiente estetización, y que en sentidos contrarios proponen los movimientos ya mencionados, encuentra en un primer momento una pista que puede rastrearse en la línea que vincula el *ready-made* con los objetos apropiados de la cultura popular por el movimiento Pop. Si bien esta ruta se agota en el sólo ejercicio de apropiación del objeto y en su evidente resignificación, opera como el germen que, en un ejercicio paralelo al de producción objetual, permitirá construir el concepto de *hiperobjeto*. En tanto objetos de la vida cotidiana que vuelven al mundo del arte cargados ya no exclusivamente de significados e interpretaciones, sino saturados por su producción y exposición, por su trivialidad y su identidad fetiche, por las maniobras de lectura y significación; y porque en última instancia constatan que en este sentido el objeto cotidiano, ahora más grande, más brillante y más selecto -por mencionar algunas de sus características, quizá no las más importantes- encontró cómo contrarrestar el fin del arte que en un sentido proponía esa ruta que condujo desde la vanguardia hasta la *Caja Brillo*.

Entonces, la pregunta por el objeto que este texto plantea discurre entre la disolución del objeto que propone la transformación en la representación imitativa<sup>1</sup> y la restitución del objeto por parte de la vanguardia productivista que culminará, en un sentido, en los excesos por parte de algunos artistas contemporáneos que reintegran un objeto cotidiano producido y excedido al museo, en una de las

---

<sup>1</sup> La transformación en la representación imitativa, en la que la ilusión es la verdad, planteó a la producción artística horizontes heterogéneos que no es posible considerar aquí. Solo por citar un ejemplo, esta tradición encuentra como posibilidad final el *gesto*, que es en varios sentidos el último recurso del arte; en tanto fundamento del Expresionismo Abstracto y de la pintura norteamericana de la segunda mitad del siglo XX, del Informalismo, de la Pintura matérica, del Neo Geo y de la Transvanguardia Italiana. También en el Arte conceptual, la aparición de la idea como sustancia de la obra de arte, la constituye como un *gesto* del artista.

estrategias de salvamento de un mundo del arte que había prometido dejar la sala vacía.

## I. Genealogía del problema

### La representación, la belleza y la deriva hacia el objeto

Con el propósito de abordar el argumento según el cual la transformación de la obra de arte conduce a la desaparición del objeto, es preciso decir que la modernidad representativa planteó como horizonte para el arte la imitación de la naturaleza, para lo que creó dispositivos y estrategias que permitieron el desarrollo de una tradición artística. Con el fin de comprender y explicar los argumentos en torno a la idea según la cual esa estabilidad en la representación imitativa concluye y a esta sigue una transformación del mundo del arte, seguiremos dos conceptos fundamentalmente: (i) representación y (ii) belleza. Se propone así, presentar la transformación de la estética representativa que se funda en el Renacimiento, encuentra su límite en los movimientos de vanguardia y que permite el tránsito de un arte representativo e imitativo a un arte que se desprende de la imitación del espacio y de los cuerpos, descentrando así su interés en el objeto.<sup>2</sup>

#### I. I El objeto toma distancia. La transformación de la representación

La construcción de un espacio para la representación, que se funda en el Renacimiento y tiene como elemento central la aparición de la perspectiva, es la transformación más importante de la modernidad artística,<sup>3</sup> en la medida en que

---

<sup>2</sup>«Il suffit de pousser à son terme cette libération de la forme pour affranchir la peinture de toute représentation d'objet reconnaissable, voire de tout objet quelqu'il soit». (Jiménez, *Qu'est-ce que l'esthétique*, 313)

<sup>3</sup> El concepto de modernidad sólo puede ser fijado toscamente y se halla plagado de aporías. Ni designa una época histórica rigurosamente fechable, ni se puede derivar de ella un canon de normas consistente. A pesar de todo, el concepto de modernidad es aplicado tanto con finalidades epocales como normativas. La modernidad debe ser asociada en sentido estricto, con el amplio movimiento social y espiritual (...) El núcleo de esta modernidad social es la pérdida de las certezas intocables fundadas religiosamente y la consiguiente necesidad de una determinación radical de la autocomprensión humana (...) La desvaloración de la tradición y la disolución de referentes de sentido fijos forman también parte de la modernidad estética. Mientras que desde el Renacimiento las obras de arte de la antigüedad servían como ejemplo y como garante de la verdad estética, comienza con *la querelle des anciens et des modernes* (1687) la discusión sobre el papel modélico del arte clásico (...) (Ver: Henckmann y Lotter, *Diccionario de estética*, 167 y 168). Este texto comprenderá

la perspectiva ordenó las distintas maneras de representación e imitación de la naturaleza y consolidó un sistema *realista* de figuración, a partir de la construcción de un espacio que aparece como una fórmula de expresión, que en principio permitió distanciarse de los modos que se creían incorrectos de representar, para posteriormente convertirse (desde ajustes y evoluciones) en la estrategia exclusiva para componer y para ver el mundo.

Constituida la perspectiva en paradigma visual y pictural del Renacimiento, admitía que el espacio tenía forma de cubo, que todas las líneas de fuga se reunían en un punto único situado en el interior del cuadro y que este punto era correspondiente a un punto de vista singular del ojo humano. Había en el siglo XVI una concepción escenográfica de la representación en donde personajes y eventos tenían lugar en el cubo, en el que los planos de sus lados cortaban las líneas que se proyectaban y al cortarlas se convertían en los puntos que constituían la pintura.<sup>4</sup>

Al dejarlos ser en la representación, los cuerpos y las figuras deben seguir las reglas para ser mirados y comprendidos; de lo contrario, al no ser representados con los *códigos* de la perspectiva, ni cuerpos ni figuras podían comprenderse.

La construcción perspectiva corresponde a la representación del espacio, pero no al espacio mismo. El espacio es representado mediante la superposición de figuras y es aquello que permanece entre los cuerpos. El espacio estético es el lugar de la percepción sensible, y aparece simbolizado en el ámbito de la representación por las relaciones entre altura, anchura y profundidad. Corinne Enaudeau, haciendo referencia al sistema de representación perspectiva, afirma

---

la modernidad como la época, las transformaciones y los eventos comprendidos entre la aparición misma de la perspectiva y el fin del Impresionismo.

<sup>4</sup> Es claro en este sentido el recorrido que propone Pierre Francastel para comprender el sistema realista de figuración fundado en el Renacimiento sobre la base de la perspectiva y que a manera de ejemplo ordena también a partir de imágenes. Desde una miniatura del siglo X, como evidencia de una representación desde un repertorio tradicional de signos, pasando por obras de Fra Angélico y Giotto que preparan la organización futura de la escena clásica, para llegar a obras de Paolo Uccello, que utilizan tres sistemas diferentes pero que indican la aparición del fondo de la representación y Masolino, Piero Della Francesca, Ghirlandaio y Mantenga que hacen el tránsito de lugares imbricados y diferentes, a un espacio de representación en el que se unen varios sistemas, que a su vez los artistas evolucionan con el propósito de que tras varias generaciones se estableciera una adecuación entre visión y figuración. Ver: Francastel, *Pintura y Sociedad*, primera parte, Nacimiento de un espacio.

que “el código perspectivista impone a la mirada su regla y su freno, la encierra en un marco que cerca y delimita lo imaginario representado. La representación es eso: nada sale, nada salta afuera del marco del cuadro, del libro, de la pantalla.”<sup>5</sup>

En ese proceso de transformaciones que busca limitar el universo representado a una superficie plana que lo contenga, se lleva a cabo lo que Panofsky llamaría, “la emancipación de los cuerpos plásticos y la emancipación de la esfera espacial que los circunda.”<sup>6</sup> La perspectiva deja de ser un problema matemático (geométrico) y se convierte en un problema artístico de representación,<sup>7</sup> y es a partir de esta que los cuerpos y las figuras encuentran un lugar para aparecer en el que sólo tienen autonomía en el sentido de respetar las reglas de tamaño y posición que la proyección y el plano les permiten; la perspectiva es la condición para comprender el espacio representado, y la autonomía de las figuras sólo se da en la dependencia de sus reglas.

En el mismo sentido, con la aparición de la perspectiva, las imágenes se liberaron paulatinamente de su función narrativa. “A partir de ese momento fue posible preocuparse más por las reglas y procedimientos para alcanzar la ilusión de perspectiva que por el tema representado (...) la perspectiva se convirtió en la cultura visual naturalizada del nuevo orden artístico.”<sup>8</sup> Y sobre los conceptos de ilusión y verdad comenzó a constituirse la idea de obra de arte; lo verdadero estaba en el objeto, el cual sólo era posible representar a partir de la ilusión (perspectiva).

Además de considerar la perspectiva como el lenguaje de la representación en la historia del arte, puede ser también determinada como un concepto fundacional de la idea de arte que estaríamos dispuestos a aceptar el día de hoy o sobre el que podríamos alentar una discusión actual, a partir de dos ideas que están implícitas en su estructura: la idea de espectador y la de objeto de arte

---

<sup>5</sup> Enaudeau, *La paradoja de la representación*, 23.

<sup>6</sup> Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, 34.

<sup>7</sup> Estimamos pues, dice Panofsky, que “la perspectiva es, en sentido pleno, la capacidad de representar varios objetos con la porción de espacio en que se encuentran, de modo tal que la representación del soporte material del cuadro sea sustituida por la imagen de un plano transparente a través del cual creemos estar viendo un espacio imaginario, no limitado por los márgenes del cuadro, sino sólo cortado por ellos, en el cual se encuentran todos los objetos en aparente sucesión.” Ver: Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, 100.

<sup>8</sup> Jay, *Ojos abatidos*, 47.

(obra); ideas en las cuales se supera como simple lenguaje construido para la ilusión del mundo o la verdad de la representación y se consolida como concepto esencial de la idea misma de obra de arte.

En lo que refiere a las nociones de espectador y de objeto de arte (obra), lo que se acentúa con la perspectiva son unas *reglas de la mirada* que ordenan no sólo la manera de construir la obra de arte, incluidos los códigos que ya mencionamos para la representación del mundo, sino que también señalan, para el observador, una posición y un ángulo ideales para la mirada. En ese sentido, lo que aparece en primera instancia es una reivindicación del objeto artístico (cuadro) que no permite ser obstaculizado y que pretende dar validez a sus propias leyes formales; que además a partir de la estrategia de imitación lo convertirán en un objeto verdadero.

La idea de obra de arte como la comprendió la modernidad, en el sentido de visualidad y símbolo, resultado de constituirse como universo de representación, ya ha hecho entonces su aparición. Se podrá rastrear esta idea fundada de obra de arte en los desarrollos de las artes representativas, que recogen la tradición medieval y se inscriben en el continuo historicista del arte occidental que va hasta el Impresionismo.

Ese espacio de representación recorre de manera más o menos ordenada y sin grandes transformaciones los siguientes movimientos y escuelas. Unos y otras, categorías que la historia del arte se encargó de construir de manera tal que las mutaciones formales que aseguran la aparición del Manierismo o del Barroco, sólo por citar un ejemplo, no tuvieron que ver con una transformación en la estructura y método de la representación perspectiva. Es decir, continuarán con la manera establecida de representación. Estos movimientos perpetuaron el empleo y por ende la imposición del sistema de representación figurativa del mundo que proponía la perspectiva, además de que aseguraron el lugar de su uso y práctica a las diversas expresiones del arte como una de sus *reglas* fundamentales para la construcción y comprensión de la idea de obra ya fundada<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Considerando los artistas ya mencionados en el comentario sobre el sistema realista de figuración fundado en el Renacimiento, la continuación del uso y acento sobre la perspectiva puede encontrarse en artistas y obras que a manera de ejemplo pueden recogerse en una línea, en la historia de la pintura española, que va de

La pista sobre la transformación de la representación perspectiva se puede seguir a partir de la noción de *destrucción de un espacio plástico*, que propone Pierre Francastel, y se puede afirmar primero desde el cambio en el tema que tuvo lugar en el Romanticismo y posteriormente desde las transformaciones en la forma misma de concebir el espacio y su representación, a partir del trabajo del color, de la desaparición de la línea de dibujo y del interés en la percepción, principios del Impresionismo.<sup>10</sup> En palabras de Marc Jimenez, “el Impresionismo confirma la tendencia a las investigaciones formales abriendo la vía a exploraciones sistemáticas pronto perfectamente programadas sobre la fuerza subversiva de formas inéditas.”<sup>11</sup>

El espacio del Renacimiento, que había aparecido particularmente con la invención de la representación perspectiva,<sup>12</sup> y que traduce como espacio plástico las conductas generales y las concepciones de una sociedad, se agota como modelo de representación; a este continúa otro modelo que hace su aparición con los impresionistas, quienes no sólo detonan el espacio de la representación y sus líneas contenedoras, intención que ya era claramente perceptible en J. M. W. Turner<sup>13</sup>, sino que sus particulares investigaciones, propuestas y actitud frente a la producción artística, hacen posible la aparición de las vanguardias. Sin duda,

---

El Greco en obras como la *Anunciación* (1570-1572) -que por la impecable creación del espacio por medio del enlosado y la perspectiva de la calle que se ve al fondo recuerda vivamente a Tintoretto- pasa por José de Rivera en *El martirio de San Felipe* (1639) -una compleja escenografía que se ordena por medio de marcados escorzos y de diagonales típicamente barrocas- hasta Diego de Velásquez con *Las hilanderas* o *La fábula de Aracne* y *La Rendición de Brea* que recuerda *La batalla de San Romano* de P. Ucello. (Ver: *La guía del Prado*, 56, 80, 118 y 123)

<sup>10</sup>A propósito de *Desayuno sobre la hierba* (1863) de Edouard Manet, la crítica de la época proponía en palabras de Ernest Chesneau: “M. Manet aura du talent, le jour où il saura le dessin et la perspective (...) Quant au traitement pictural, Manet introduisit deux innovations majeures por la suite de l’histoire de la peinture: sa structure rejeta l’illusion de la perspective traditionnelle et il opta pour une opposition franche et tranchée des masses de couleurs, sans souci du “fendu” subtil auquel les pompiers tenaient tant. Simplification dans la représentation, refus de l’illusionnisme photographique prise par l’époque: voici l’avenir de la peinture tracé, des impressionnistes a Matisse”. (Ver: Graber, y Guillou, *Les impressionnistes*. 35)

<sup>11</sup> Jiménez, *Que-est-ce que l’esthétique*, 309.

<sup>12</sup> Los inventores de la representación perspectiva del espacio son creadores de ilusión y no tanto imitadores más o menos hábiles de lo real. El nuevo espacio es una mezcla de geometría y de figuración simbólica, donde el saber técnico está al servicio de creencias individuales y colectivas. (Ver: Francastel, Pierre, *Pintura y sociedad*, pág.170)

<sup>13</sup> Sobre la obra de J. M.W. Turner, *El gran cana l*, un crítico advirtió a Turner que “para ser poético no era necesario ser casi ininteligible” en relación con la desaparición de la estructura de dibujo y con la capacidad para representar a partir del trabajo de color la luz y la atmósfera, asunto que se hará fundamental en su obra posterior. (Ver: Guía *The Metropolitan Museum of Art*, 213)

las mencionadas transformaciones van a conducir a las formas nuevas de representación que aparecen con los movimientos de comienzo del siglo XX. La noción de *destrucción de un espacio plástico* se vuelve entonces fundamental con la emergencia de las vanguardias y la ruptura con las maneras de la representación; en tanto el universo del arte abandona la tradición representativa (por lo menos la tradición vinculada con la representación perspectiva y con la imitación de la realidad) que tiene como centro y horizonte el objeto, propone para discusión la más amplia y heterogénea posibilidad de estrategias y métodos para la construcción de la obra de arte, así como para su instauración y práctica.

En primera instancia, es con el Romanticismo que la transformación del espacio del Renacimiento va a tomar rumbo. El interés de los artistas románticos no es la sustitución de ningún tipo de representación, sino que “el Romanticismo ha procedido más bien enriqueciendo los dominios de la sensibilidad y de la imaginación en vez de cuestionar las relaciones entre la percepción y la representación tradicional de las cosas.”<sup>14</sup> El sistema por medio del cual se figura el mundo no es puesto en cuestión, su deseo es el de representar la naturaleza como se veía, es decir, representar lo que veían con los códigos de la perspectiva; pero al tiempo representarla también como la sentían. Se pretendía, entonces, hacer participar de la obra de arte a la expresión de los impulsos de la pasión y a los sentimientos, emociones propias del sujeto y conducentes a lo sublime kantiano.

En ese sentido, Francastel sugiere que “El Romanticismo ha provisto de un amplio repertorio de imágenes y de ideas nuevas, pero se guardó muy bien de cuestionar el marco estable de la representación plástica del espacio”<sup>15</sup>, lo cual indica que si bien el tema, además de algunas estrategias técnicas para la expresión del mismo, fue objeto de transformaciones, lo que es relativo al espacio no fue centro de fuertes cambios hasta la llegada del Impresionismo. Aquello que aparece en el movimiento impresionista es (i) un cambio en la técnica en el que la forma cede el paso al color, (ii) la mancha coloreada triunfa sobre el cerco

---

<sup>14</sup> Francastel, *Pintura y sociedad*, 179.

<sup>15</sup> Francastel, *Pintura y sociedad*, 182.



geométrico de los objetos y (iii) el dibujo, que aparecía en la pintura indicando los límites de la forma, se ve sustituido por el color y la mancha, que son en adelante el margen mismo.

Lo que este impresionismo de la mancha y del color ofrece, es una manera nueva de construir las figuras, una nueva forma de dibujar y de delimitar, más que una transformación en el modo de representar el espacio. “No trastrueca el sistema figurativo ni la distancia física, condición necesaria, como hemos visto, para la aparición de un nuevo lenguaje.”<sup>16</sup> Si en el lenguaje todo cambia y no se mantienen cosas del lenguaje anterior, la transformación no es posible. Pero en el Impresionismo lo verdadero ya no es el objeto, lo verdadero no es la imitación, la función de la pintura se ha modificado.

En las obras de Monet, por citar un ejemplo, comienza a aparecer una *abstracción* que puede ser la puerta de entrada a la explosión del espacio de representación venido del mundo moderno.<sup>17</sup> En su obra ya no son evidentes las líneas que contienen y tampoco aquellas que localizan y ordenan; la estructura de la representación responde a otros imperativos y la percepción se articula a partir de nuevos enunciados.

La nueva construcción del espacio que aparece con los impresionistas está dada por la incidencia de la luz y su percepción, así como por la imposibilidad de contener los cuerpos y las figuras que se presentan a la mirada. En este espacio fundado por los impresionistas, las figuras se confunden con los fondos y, obedeciendo a las circunstancias de la percepción de la luz, los cuerpos se transforman y obligan a los espacios a modificarse. El objeto ha comenzado, sin duda, a desvanecerse.

La continuación histórica del movimiento impresionista serán las Vanguardias Artísticas del siglo XX. Estas reciben la influencia del movimiento impresionista y de los artistas considerados post-impresionistas, particularmente de Paul Gauguin, Eduard Much, James Ensor y Vincent VanGogh; el espacio que

---

<sup>16</sup> Francastel, *Pintura y sociedad*, 193.

<sup>17</sup> Para las obras de Claude Monet ver: Rouart, Denis, *Claude Monet*, Editorial Skira, 1958. Y *Claude Monet 1840-1926 una fiesta para la vista*, Sagner-Düchting, Karin, Editorial Benedikt Tashen, 1993.

aquellos proponen está sujeto no sólo al registro puro y simple de los datos visibles, sino a su organización en una síntesis intelectual y particularmente a una traducción emocional de los datos visibles. El discurso sobre el arte cambia.

A partir de los paradigmas fundadores de cada uno de los movimientos, que quedan registrados en los *manifiestos*, los artistas e intelectuales destacan los datos e intereses esenciales de la particular vanguardia a la que pertenecen<sup>18</sup>.

La tarea del arte, siguiendo la invitación de los artistas de vanguardia, será entonces la estructuración de paradigmas y su ejemplificación en obras de arte, no la representación del mundo en sentido estricto. La verdad no estará en la imitación del mundo.

El espacio no tendrá por referencia el espacio físico de la percepción del mundo, como lo fue hasta los impresionistas, sino que se constituirá en un *espacio mental* de representación a partir de las particularidades y de los intereses de cada movimiento; por ejemplo, la fuerza expresiva del color para el Fauvismo y el Expresionismo, y las investigaciones científicas para el Cubismo y el Constructivismo.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Existen muchos escritos teóricos, algunos en forma de manifiesto y otros no, que cubren las vanguardias desde el Expresionismo hasta el Productivismo. El Expresionismo, por ejemplo, no tiene un manifiesto como tal, para comprender los intereses del movimiento es necesario revisar *La Crónica Unión Artística* “Die Brücke”, escrita por Kirchner en 1913. Por el contrario, el Constructivismo tiene un manifiesto que se conoce como el *Manifiesto del Realismo*, publicado en Moscú (1920) por Naum Gabo, que tenía por objeto distinguir su constructivismo, de naturaleza estética, del de Tatlin, de naturaleza práctica, y que significó la ruptura del movimiento en sus dos tendencias. Para una información detallada sobre los documentos de las vanguardias artísticas del siglo XX. Ver: De Micheli, *Las vanguardias artísticas del Siglo XX*.

<sup>19</sup> El Fauvismo de Matisse, con un puñado de planos coloreados, proponía una representación del mundo a partir de colores planos y de una fuerte tendencia hacia lo primitivo influenciada por el arte islámico que determinaron características de ornamentación y arabescos en sus obras. (Ver: *La Danza 1909-1910, Mujer Española con Pandereta 1909, Dama de Azul 1937*). El Expresionismo, por su parte, se manifiesta “Mucho más como la expresión de la percepción vital de una joven generación (...) mientras que Blauë Reiter (El Jinete Azul) y los pintores renanos acogían con entusiasmo la teoría cromática de Delauna y, los pintores del Puente tomaron como modelo a Munch y a Ensor, quienes pretendían sobrepasar la simple percepción de la realidad para llegar al aspecto psicológico de la impresión sensorial”. Ver: Elger, *El Expresionismo*. Para los cubistas, por el contrario, las figuras de la geometría son la base del dibujo. “La geometría ciencia que tiene por objeto el espacio, su medida y sus relaciones, fue en todo tiempo la medida de la pintura (...) la geometría es a las artes plásticas lo que la gramática es al arte del escritor” (*Meditations esthetiques. Les peintres cubistes*, de Guillaume Apollinaire, publicado en Paris en 1913) sus intenciones se mencionan así orientadas a las investigaciones científicas y los desarrollos tecnológicos, particularmente a la geometría y a la óptica. La misión del grupo Productivista, por su parte, es la *expresión comunista del trabajo constructivo materialista*, en el punto tres de su programa se lee: “Los elementos específicos de la actividad del grupo, es decir, la tectónica, la construcción y el producto, justifican ideológica, teórica y experimentalmente el cambio de los elementos materiales de la cultura industrial en volumen, plano, color, espacio y luz”. (Programa del Grupo Productivista por A. Rodchenko y B. Steponva).

El espacio de representación del mundo ordenado de la perspectiva cederá al espacio de la presentación del ánimo de ruptura cultural. La rebelión de las vanguardias pasará de tomar distancia de la imitación y la representación en sentido tradicional, al gesto y la polémica, y de allí a la organización de movimientos y de espacios *nuevos* para la representación.

El universo de la *representación tradicional*, que es el que hemos mencionado y que tiene como eje vector la representación figurativa a partir de la perspectiva, tiene dos características fundamentales: la primera es la construcción de un espacio denominado “de ilusión”, en el cual el mundo puede ser recreado no necesariamente a partir de un criterio de imitación, sino de generar en el espectador la ilusión según la cual, lo que se presenta a su mirada es el mundo; la segunda es que ese espacio de ilusión se consolida en la práctica de lo que reconocemos como *arte*, es decir, los códigos de la representación aparecen y se transforman en el universo del arte, ya que este es el que tiene la función de doblar la realidad.

Es ese universo de representación el que va a transformarse en dos sentidos: el primero, eliminando la manera tradicional de representación perspectiva del campo del arte, como ya lo mencionamos, y que en última instancia conduce a la desaparición del objeto, por la vía de su transformación en algo que excede la imitación<sup>20</sup>; y el segundo, haciendo aparecer un mundo poblado de objetos dispuestos a la mirada estética pero que parecen aún estar fuera del “universo del arte.”

La transformación del objeto artístico no sucede sólo a partir del cambio de la estética representativa e imitativa; si bien el objeto se desvanece y ya no es reconocible en la obra de arte, lo que asegura la transformación misma de la obra

---

<sup>20</sup> Esta idea se puede constatar en obras que recogiendo las atmósferas de Turner, la emergente abstracción de Monet y la acalorada invitación vanguardista, culminan en la abstracción del tipo Jackson Pollock, Wilhem de Kooning, Franz Kline y Robert Motherwell o en el gesto último de Barnett Newman, Marc Rothko y Antoni Tapies -que luego además encontrará en algunos artistas que continuaron por esa vía, un cruce de caminos con otra manera de la creación que de Marcel Duchamp pasa por el Arte Conceptual, en la que aparecen Ives Klein y Lucio Fontana y culmina en la inevitable transformación del objeto en idea, o lo que se conoce como la desmaterialización del objeto artístico. Ver: Ruhrberg, Schneckeburger, Fricke, Honnef, *Arte del siglo XX*, 261-301.

de arte y del concepto de objeto es la metamorfosis de la idea de belleza, que había surgido como condición y estatuto de la obra de arte.

## **I. II La idea de belleza. Formación y transformación**

Es sin duda la idea de belleza, junto a la noción de representación, el argumento fundamental para la comprensión de la obra de arte. La idea de belleza ha sufrido serias y fuertes transformaciones; la belleza en principio estaba vinculada con la naturaleza y emergió, en el ejercicio clasificador del pensamiento en la filosofía moderna, a partir de un juicio ordenado y metódico que la relacionó, además, con la obra de arte.

Sin desprenderse para el mundo contemporáneo de estos dos lugares, la idea de belleza ha colonizado territorios que antes no le estaban dispuestos. Lo bello es sin duda adjetivo aún de la obra de arte y de la naturaleza, pero también, y quizá con mas potencia de la vida misma, de los comportamientos y de las acciones, así como de los artefactos que las median.

La belleza es ahora argumento del entorno entero en el que aparece y se desarrollan la vida y las relaciones contemporáneas. “Nosotros hombres civilizados del siglo XXI, vivimos los tiempos del triunfo de la estética, de la adoración de la belleza: los tiempos de su idolatría.”<sup>21</sup>

Por una parte, la belleza no está entonces asociada singularmente a la obra de arte, ya no es su característica propia, y sabemos que al mencionarla respecto de una obra de arte contemporánea, por ejemplo, se están enunciando asuntos distintos a los que se indicaban cuando se empleaba el término en el pasado, bien referido al juicio de gusto y a la definición de lo bello o bien a las formas sensibles que van unidas a la contemplación de la belleza. La belleza puede estar en los objetos.

No se trata de insinuar que lo bello ya no concierne al arte, seguramente al arte si le interesa la belleza; el arte contemporáneo también es bello. Bellas son las salas de exposición y bellas las obras dispuestas impecablemente, en espacios emocionantes; las instalaciones que luego de los setenta colonizaron

---

<sup>21</sup> Michaud, *El arte en estado gaseoso*, 10.

museos y galerías, así como las prácticas performativas continúan las maneras asépticas de presentación del arte. El mundo del arte es en sí mismo una composición y la belleza es sin duda uno de sus argumentos.

Lo que no es evidente, es que la belleza continúe siendo su fundamento;<sup>22</sup> la belleza de la obra de arte contemporánea refiere también a valores y a juicios que no son considerados en las formas del arte representativo tradicional. De tal manera que, por ejemplo, la violencia que el artista del siglo XX ejerció sobre los modelos naturales o sobre los ideales de belleza no desterró el término del territorio del arte, sólo lo transformó.

Sobre el concepto de lo bello, puede siempre resultar retrotraer la discusión a sus momentos fundacionales. En la *Crítica de la facultad de juzgar*, Kant aclara que el juicio de gusto, que es el juicio por medio del cual estamos en capacidad de discernir si algo es bello, no es un juicio de conocimiento (no es un juicio ni teórico ni práctico) y por consiguiente, tampoco es lógico, sino que es un juicio *estético*, por lo que su fundamento de determinación no puede ser de otro modo sino subjetivo<sup>23</sup>. De tal manera que nada es designado en el objeto, sino que es el sujeto el que se siente afectado por la representación, que es referida al sentimiento de placer y de displacer, como facultad singular de juzgar y discernir; y así, el objeto de tal complacencia se llama bello. Este sentimiento (de placer o displacer), además, no aporta nada al conocimiento<sup>24</sup>.

El juicio de gusto, aparte de ser estético, es un juicio desinteresado, y en éste, lo que es bello *place universalmente y sin concepto*. Si en el juicio sobre la belleza se mezcla el menor interés, este se hace parcial y no es, entonces, un juicio puro de gusto, dice Kant. Lo bello debe complacer y la complacencia en lo

---

<sup>22</sup> “Nunca como en el siglo XX había proliferado tanto la fealdad en el arte. Se manifiesta en todos los campos. Adopta las formas más variadas y sorprendentes. Invade las obras más seguras. Desde las materias más insólitas y repugnantes, dejadas sin conformar, exhibiendo texturas hediondas, hasta cuerpos lacerados, quemados, inmolados o cubiertos de sangre, la fealdad no deja aspecto de la obra de arte sin contaminar”. Ver: Azara. *De la Fealdad del Arte Moderno*, 13. Aunque es claro lo anterior, no es el interés ahora enfrentar belleza y fealdad.

<sup>23</sup> Kant menciona el siguiente ejemplo:...a la rosa que miro la declaro, por un juicio de gusto, bella: Contrariamente a ello, el juicio que surge de la comparación de muchos juicios singulares: las rosas en general son bellas, no es enunciado ya meramente como un juicio estético, sino como uno lógico fundado en uno estético.

<sup>24</sup> Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, 121-122.

bello debe depender de la reflexión sobre un objeto que conduce a algún concepto (indeterminado), asimismo, se distingue también por ello de lo agradable, que descansa enteramente en la sensación<sup>25</sup>.

Entonces, una universalidad que no reposa en conceptos del objeto (aunque sólo fuesen empíricos) no es en absoluto lógica sino estética; es decir, que no contiene una cantidad objetiva del juicio, sino una subjetiva.

Ahora bien, el juicio de gusto, como dijimos, es un juicio estético. Es decir, descansa sobre fundamentos subjetivos y no puede ser determinado por un concepto, tampoco por un *fin*, en la medida en que la complacencia de un objeto, debido a la cual lo llamamos bello, no puede descansar en la representación de su utilidad, porque no sería entonces una complacencia inmediata en el objeto. Parece, en consideración a lo anterior, que un objeto no puede ser estimado bello en razón a que posee una utilidad.

Kant dice que no puede haber ninguna regla objetiva que determine por conceptos lo que fuera bello. Buscar un principio del gusto que diese el criterio de universal de lo bello por medio de conceptos determinados es un esfuerzo infructuoso, porque lo que así se busca es imposible y en sí contradictorio<sup>26</sup>. Es decir, el juicio de gusto no pretende proporcionar una normatividad sobre lo bello o un criterio universal; en su intento por ser objetivo, es necesariamente subjetivo. Lo que pretende es un análisis sobre la capacidad de emitir un juicio estético, que reposa en el placer y que no refiere a un objeto, sino al juego libre de la imaginación y el entendimiento.

Con el objeto de considerar que los objetos que poseen una utilidad puedan acceder al estatuto de belleza, en la *Crítica del Juicio*, Kant distingue entre la belleza *libre* y la belleza meramente *adherente*. La primera no presupone concepto alguno de lo que sea el objeto; la segunda lo presupone y, además, reconoce la perfección del objeto bajo este concepto. Las especies de la primera se llaman bellezas de tal o cual cosa (existentes en sí); la segunda, en cuanto ajena a un

---

<sup>25</sup> Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, 125.

<sup>26</sup> Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, 147.

concepto (belleza condicional), se atribuye a los objetos que se hallan bajo el concepto de un fin especial<sup>27</sup>.

Así entonces, el juicio sobre lo bello no es forzosamente un juicio sobre la obra de arte, es un juicio referente a la naturaleza o a un modo de representación. Pero pueden, a la luz de los anteriores argumentos, existir una belleza libre y una dependiente, que harían posible, por ejemplo, localizar por una parte la obra de arte y por otra el objeto de la vida cotidiana.

La mayoría de los movimientos de vanguardia -al contrario de presentar un interés por la idea que podríamos llamar de *belleza tradicional* que se asocia con la obra de arte, el canon, la técnica depurada y lo elevado del tema- insisten desde sus argumentos teóricos, así como desde su ejercicio de creación, en que el arte al desprenderse de la tradición historicista debe dejar al margen también lo bello como un argumento propio de la obra de arte. Por esa vía, enunciados como: “*el mundo se ha enriquecido con una belleza nueva, la belleza de la velocidad...*” o “*ya no hay belleza si no es en la lucha*”, de los futuristas<sup>28</sup>, y en el mismo sentido la postura evidentemente antiestética de Dada<sup>29</sup>, son un rechazo a la tradición del arte vinculado con la idea de belleza tradicional.

Aún así, los movimientos de vanguardia no están seguros de abandonar lo bello, aunque están llenos de contradicciones, lo que proponen es que existen

---

<sup>27</sup> Kant, *Crítica del juicio*, 72.

“Las flores son bellezas naturales libres. No es fácil que nadie, como no sea un botánico, sepa que cosa es en sí una flor, y aun ese que la considera órgano de reproducción de la planta, no tiene en cuenta para nada ese fin natural cuando juzga por medio del gusto... En el juicio de una belleza libre (por la mera forma), es puro el juicio de gusto. No se presupone ningún concepto de cualquier fin, en virtud del cual lo diverso tuviese que servir al objeto dado... Pero la belleza de un hombre (y, dentro de la misma especie, de un varón, mujer o niño), la de un caballo, de un edificio (iglesia, palacio, arsenal, quinta), presupone un concepto del fin a que está destinado, de lo que la cosa debe ser y, por ende, un concepto de su perfección, siendo, por consiguiente, belleza adherente.”

<sup>28</sup> *Manifiesto futurista*, punto 4: Nosotros afirmamos que la belleza del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo..., un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla es más bello que la victoria de Samotracia. *Manifiesto futurista*, punto 7: ya no hay belleza sino es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra de arte. La poesía debe concebirse como un violento asalto contra las fuerzas desconocidas, para obligarlas a arrodillarse ante el hombre.

Ver *Manifiesto futurista* en: De Micheli, Mario; *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Editorial Alianza Forma, Madrid, 1992. Pág. 372.

<sup>29</sup> Ver el Manifiesto Dada de 1918, primer manifiesto del movimiento. Escrito por Tristan Tzara y publicado ese año en el número 3 de la revista Dada de Zurich. En: De Micheli, Mario; *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Editorial Alianza Forma Madrid, 1992. Pág. 293-312.

maneras nuevas de lo bello, bellezas nuevas. Si bien la transformación del concepto de belleza no aparece en el ideario de los movimientos de manera explícita, la lógica de todo el movimiento es rigurosamente contestataria a las formas tradicionales del vínculo entre arte y belleza, y aunque las obras que proponen mantengan en algunos casos líneas que las conectan con la tradición representativa, el gesto general del movimiento es ampliamente trasgresor y es justamente la relación entre arte y belleza lo que se quiere transformar.

La transformación del concepto de belleza que aparece con el arte de vanguardia conduce al cambio en el objeto de estudio de la estética y por esa vía también al cambio en la idea de obra de arte. En ese sentido, Arthur Danto considera como una de las grandes aclaraciones conceptuales de la filosofía del arte del siglo XX, el descubrimiento de que algo puede ser buen arte sin ser bello, y señala que quienes hicieron el descubrimiento fueron todos artistas.<sup>30</sup>

El interés por lo bello se centra entonces en la idea de aclarar, como la cuestión verdaderamente filosófica: el vínculo entre arte y belleza. En ese sentido se sirve del pensamiento kantiano según el cual, nada se opone tanto a lo bello como lo repugnante, y propone que lo que interesa particularmente al artista de vanguardia es esconder la belleza. Es claro que la belleza no es el horizonte de la obra de arte para los movimientos de vanguardia, pero eso no indica que el artista pretenda *esconder* la belleza.<sup>31</sup>

Se fortalece la idea de que la belleza estética es la que se percibe a través de los sentidos y la artística requiere además de percepción, de inteligencia crítica. La vanguardia lo que procura no es ya la transformación de la obra, en tanto representación, sino la desaparición de la idea tradicional de obra de arte, y el

---

<sup>30</sup> Danto, *El abuso de la belleza*, 102.

<sup>31</sup> Danto propone que la ruta para esconder la belleza sea la idea de lo repugnante, pero esta sólo parece ocupar un número restringido de obras y argumentos en los movimientos posteriores a la segunda guerra mundial, entre los que destaca paradigmáticamente el accionismo vienés, siendo posible seguir la pista también en obras recientes como las de Paul Mc Carthy, Andrés Serrano, Damien Hirst, Mathew Barney, Cindy Sherman, Ana Mendieta, Sophie Calle y Orlan, entre otros, lo que permite pensar que una manera de hacer arte contemporáneo tiene como táctica el desagrado, el asco y la repugnancia, y dicha manera aprobaría una discusión directa y estrecha con la noción de belleza tradicional.



desmonte de las estrategias usuales de la pintura y la escultura. En ese sentido, la vanguardia enfatiza sobre la desmaterialización de la obra de arte.

Es preciso decir que con las vanguardias la noción de arte estalla, y tras la explosión se reafirma la idea de Danto según la cual el destino último del arte no es ni ha sido nunca el de ser juzgado como bello, aunque todo lo que hace posible la explosión no permita vislumbrar en la idea de despojarse de la belleza un argumento tan fuerte como el nuevo *sentido* del arte, que aspira a un orden nuevo (a transformar la vida misma), en el que no sólo se *politiza* el concepto de belleza, como dice Danto, sino la práctica misma del arte y por esa vía el mundo; y así, la obra de arte pasa de ser bella a ser buena.<sup>32</sup>

Para Danto es importante aclarar que la obra de arte contemporáneo no encaja en las clases de belleza de Kant, o sea, no es ni libre ni dependiente.<sup>33</sup> Danto cree que lo que le falta a Kant es el concepto de significado y por esa vía introduce a Hegel, quien le exige al arte que tenga contenido, si se han de mantener los paralelismos entre este y el pensamiento filosófico.<sup>34</sup> El arte posee un contenido que debe ser captado y, a diferencia de las cosas de la naturaleza (los cielos y las flores), que trata de algo, hace referencia a algo. No es sólo que la belleza de la naturaleza, cuya existencia es independiente a la voluntad humana, no sea la belleza del arte, sino que el arte va de la esfera de los sentidos a la de los significados. La belleza en el arte no debe ser el resultado de *mostrar* un tema bello, ni tampoco cuando se embellece algo que no es bello, la hipótesis es que debemos *ver una belleza que no está ahí*.

---

<sup>32</sup> La obra *Mujer con Sombrero* (1905) de Matisse es el ejemplo que utiliza Danto para hablar de una obra buena, siguiendo el argumento nosotros podríamos mencionar casi toda la pintura de postguerra y sin duda algunos de los movimientos más importantes del Siglo XX como el Body Art, el Land Art o el Arte Povera.

<sup>33</sup> Las obras De Jeff Koons de los 80 pueden servir de ejemplo, la aspiradora *hoover* (*New Hoover convertible*, 1980) no posee una belleza dependiente en virtud de que no se vincula con su uso, y en tanto obra de arte, su función como aspiradora no tiene importancia. La belleza libre, las flores por ejemplo, “no presuponen concepto alguno de lo que el objeto debería ser”; así, la belleza de una aspiradora está vinculada con su concepto, cómo se usa y para qué, pero una aspiradora entendida como arte no queda cubierta por el mismo concepto.

<sup>34</sup> Para Hegel *el arte simbólico* busca una unidad perfecta de la idea y de la forma exterior: “Las formas particulares del arte deben ser consideradas como el desarrollo mismo de las ideas que encierra en su seno la concepción del ideal, y que el arte pone al descubierto. Así este desarrollo no se realiza en virtud de una acción exterior sino por la fuerza propia inherente a la idea misma; de tal suerte, que es la idea lo que se desenvuelve en un conjunto de formas particulares que nos ofrece el mundo del arte”. Ver: Hegel, *Lecciones sobre la Estética*, 117.

Limitar el concepto de belleza a su identidad estética, que se remite a los sentidos, y reconocer en el arte algo que en sus ejemplos más elevados pertenece al pensamiento es no sólo la invitación más interesante de la filosofía del arte de Danto, sino el argumento central de la transformación de la noción de belleza y la posibilidad de tareas nuevas para el arte y para la estética. En un arte performativo y alejado de la representación, con lo que verdaderamente nos enfrentamos es con problemas de pensamiento que encuentran su ruta de discusión en la forma, la referencia o el evento, y que no se interesan por lo bello sino como una especie de potencia o característica interna que puede relacionarse con la armonía y el equilibrio, pero no es más que un adjetivo desprovisto de la primacía histórica de su sentido.

Por otra parte, la idea según la cual la belleza ha inundado los espacios, las interacciones y las producciones contemporáneas de toda índole, es al mismo tiempo una nueva posibilidad para discutir sobre el término y una oportunidad para pensar alternativas para la comprensión de la noción de belleza, que ocupa un territorio que se amplía desde el ejercicio y la práctica del arte hacia la producción de objetos cotidianos, y en ese sentido hacia la *formalización* o *estetización* del mundo.

## **II. La restitución del objeto**

En el mundo actual, la belleza no es entonces característica ni particularidad de la obra de arte; la noción (belleza) se ha distanciado, por lo menos en su(s) sentido tradicional, del universo del arte y la representación. Al mismo tiempo que la idea de belleza se amplía y se separa del arte, se convierte en argumento y fundamento de la producción objetual; en otras palabras, la belleza coloniza, entre otros, el territorio del objeto.

La belleza, en los momentos de transformación y emergencia de las vanguardias, aspira a una cierta universalidad que logra por vía del objeto. En ese sentido, encuentra dos caminos sugeridos que prometen para el objeto una suerte

distinta, además de ser a partir de estos que su régimen y estatuto cambiará: el Constructivismo y la Bauhaus.

Los dos movimientos consideran la que podríamos llamar *estética de la obra de arte* rebasada y reclaman por una estética nueva, que habrá de fundarse en torno al objeto.

No se trata sólo de que la belleza a partir de los dos movimientos mencionados corresponda al objeto, sino más bien se trata de que estos consideran que sólo será posible un desarrollo de las maneras de la creación para el mundo del siglo XX, en tanto se aborde la producción de objetos como el argumento central de toda forma de manifestación artística y creadora, y asimismo de toda forma de producción técnica social.

Con el objetivo de ampliar el argumento a partir del cual el objeto cambia de estatuto con la aparición y el desarrollo de los dos movimientos de vanguardia, antes mencionados, es necesario decir a propósito del Constructivismo, que este movimiento emerge en el mayor centro de la cultura *abstracta*, de su elaboración teórica y en consecuencia en el núcleo del *abstraccionismo*, como movimiento y también como forma de pensamiento. La referencia del mundo, es decir, la imitación figurativa del mundo no inquieta a los artistas del abstraccionismo. El objeto, en consecuencia, no representa el mundo en el sentido de la imitación.

Ahora bien, en la Rusia de los años anteriores a la Primera Guerra Mundial y en la joven República Socialista de los años posteriores a la Revolución, el movimiento abstracto se orientó a partir de tres corrientes fundamentales: Rayonismo<sup>35</sup>, Suprematismo<sup>36</sup> y Constructivismo.<sup>37</sup> En términos generales, la

---

<sup>35</sup> El Rayonismo surgió en 1909. Sus creadores fueron Larionov y Goncharova. Cuatro años más tarde se publicó el Manifiesto, una parte del cual fue traducida al italiano años después, con ocasión de una exposición rayonista celebrada en Roma. En este manifiesto el Rayonismo se define como una síntesis de Cubismo, Futurismo y Orfismo. Ver: Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 263.

<sup>36</sup> El Suprematismo, por su parte, tiene en Kasimir Malevich a su figura central y como interés fundamental quiere liberar al arte del lastre de la objetividad. El manifiesto del Suprematismo, en el que colaboró Maiakovski para darle forma literaria, salió en Petrogrado en 1915. pero Malevich desarrolló su pensamiento en escritos posteriores. En 1920 vio la luz su ensayo más importante, el Suprematismo, o sea el mundo de la no representación. El Suprematismo no significa otra cosa que la supremacía absoluta de esta sensibilidad pura de las artes figurativas. Ver: Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 264.

<sup>37</sup> Las consignas de los Constructivistas son: 1) Abajo el arte, viva la técnica. 2) La religión es mentira, el arte es mentira. 3) Se matan hasta los últimos restos del pensamiento humano cuando se los liga al arte. 4) Abajo el mantenimiento de las tradiciones artísticas. Viva el técnico constructivista. 5) Abajo el arte que sólo

práctica artística y el ideario del movimiento apuntan a una producción artística a la cual le urge separarse de la *tradición* representativa y aproximarse a la *producción* objetual; interés que el Constructivismo asumirá de manera paradigmática.

Vladimir Tatlin, quien puede ser considerado el creador del Constructivismo, se interesa por liberar a su obra de cualquier dato o referencia representativa de lo real, y sus composiciones estructurales tienen más bien el aspecto de construcciones técnicas.<sup>38</sup>

Aunque, “en el sentido estrictamente histórico, los verdaderos constructivistas se reducían a unos veinte artistas y teóricos jóvenes que crearon un ‘grupo de trabajo constructivista’, en el seno del Instituto de Cultura Pictórica de Moscú”<sup>39</sup>, el término Constructivismo se emplea para designar los amplios dominios del arte ruso entre 1915 y 1925. En el movimiento, las investigaciones plásticas y arquitectónicas, así como los intereses conceptuales, estaban estrechamente ligados, tanto para los suprematistas como para los constructivistas, ejemplo de ello es El Lissitski, quien fue muy activo en los dos movimientos.

Si bien, por una parte, el movimiento pretendía alejarse de las maneras tradicionales de la representación y al amparo del abstraccionismo alinear sus esfuerzos, por otra, los artistas que hicieron parte del movimiento mostraron su interés por las ideas imperantes de transformación social. La mayoría de artistas e intelectuales soviéticos intentaron salir de las posiciones individualistas para adherirse a las nuevas exigencias de la cultura revolucionaria. Así, Tatlin, Gabo y Malevich, entre otros, “tenían una fuente común en las teorías de Bogdánov, teorías que habían hallado un amplio consenso en la Asociación para la Cultura Popular, (...) Según estas teorías había que condenar en bloque la cultura burguesa, sustituyéndola por la cultura proletaria.”<sup>40</sup> El Constructivismo se

---

enmascara la impotencia de la humanidad. 6) El arte colectivo del presente es la vida constructiva. Ver: Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 1992.

<sup>38</sup> Para la obra de V. Tatlin ver: Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, *Arte del siglo XX*, 445, 446 y 447.

<sup>39</sup> Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, *Arte del siglo XX*, 445.

<sup>40</sup> De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 274.

proponía, considerando lo anterior, como el territorio de acción de estos nuevos artistas productores.

Respecto del Constructivismo, Nikolai Tarabukin cree, refiriéndose al *cuadro negro sobre fondo blanco*, de Malevich (1915), que “las artes de la *representación* renuncian a toda referencia verbal con el fin de concentrarse sobre su propio material. Así la obra de arte adquiere una autonomía sin precedentes, se convierte sobretodo en un “objeto””.<sup>41</sup> La obra de arte ya no es la representación mimética de la naturaleza, ni salva para sí el estatuto de belleza, esta puja ahora por sustituir el lugar mismo del objeto.

El triunfo del proletariado y con este la proclamación del arte como una actividad burguesa, así como el señalamiento de la obra de arte como inútil al cuerpo social, enfrentaron al artista con nuevas necesidades: “ya no se esperan de él unos *cuadros* o unas *esculturas* de museo sino unos objetos justificados socialmente por su forma y su utilidad.”<sup>42</sup> La disolución del objeto que presentó para el arte el Impresionismo y luego la vanguardia, requiere ahora -en el sentido de la producción artística constructivista- la restitución del objeto. A la disolución del objeto a la que condujo la historicidad del arte, que culminó en las dos primeras décadas del siglo XX, se traspusieron los movimientos rusos de arte abstracto, que hemos mencionado y que pretendieron transformar el arte burgués a partir de la consolidación de un aparato productivista que tenía como fin el objeto.

Los artistas socialistas se comprometen en una producción diferente a la producción de obras de arte (en sentido usual) y en el contexto del nuevo mundo social proclaman el paradigma de la construcción, que no parte ya de una habilidad artesanal sustentada en la pericia técnica o en la traducción sensible del mundo, sino de una coordinación entre lo que entienden como elementos fundamentales del contenido del objeto: su destino y su forma.<sup>43</sup> Idea esta muy

---

<sup>41</sup> Tarabukin, *El último cuadro*, 19.

<sup>42</sup> Tarabukin, *El último cuadro*, 48.

<sup>43</sup> Es importante recordar la sesión del instituto de cultura artística (INKHUK) que tuvo lugar el 24 de noviembre de 1921, en el curso del cual Ossip Brik presentó un informe sobre el traslado de este organismo del Comisariado de Educación (Narkompros) al Consejo Superior de Economía Nacional. Veinticinco importantes artistas de izquierda que habían rechazado el arte de caballete como finalidad en sí, para adoptar

próxima de lo que se entenderá pocos años más tarde como fundamento del Diseño Industrial.<sup>44</sup>

Los artistas constructivistas, lejos de estar interesados en la belleza y la representación, instituyen un territorio sumamente fértil a la producción artística y teórica del arte contemporáneo que considera la producción artística en tanto ligada a la función y la forma. “En esta *maestría productivista*, el contenido está representado por la finalidad y la utilidad del objeto, por su *tectonismo*, que condicionan su forma y su construcción y justifican su función y su destino social.”<sup>45</sup> El artista tiene un papel en el mundo técnico, el artista constructivista no sólo es útil a la producción sino que es una pieza del engranaje político y social del nuevo mundo socialista.

El arte, en el mismo sentido, tendría en el futuro que tomar distancia de la tradición estética. Tarabukin considera que: “el arte, libre ya del estrecho dominio de la estética pura, ampliará su campo de acción y se convertirá en parte integrante de la ciencia y de la vida, a las cuales estará orgánicamente unido.”<sup>46</sup> Así el arte debe ponerse, por esta vía, al servicio de la producción técnica y científica.

La invitación de los constructivistas a la sustitución de las formas distintivas de arte, por las formas funcionales dotadas de una necesidad práctica, transforma la noción de obra de arte y con ella la noción de objeto que aparece cargada de otros sentidos y valores, en los que su construcción técnica y su funcionalidad emergen como fundamentales.

De esta manera las nociones de objeto y belleza se vuelven indisociables, y del mismo modo la transformación de la obra de arte y la posterior producción objetual bajo los criterios de funcionalidad y belleza modifican la estética que comienza por su parte a constituirse en el paisaje mismo. En otras palabras, lo

---

una plataforma productivista, reconocieron que este cambio era no sólo necesario, sino inevitable. Por primera vez en los anales de la vida artística, el pintor rechazaba resueltamente el terreno donde había crecido y, cambiando de orientación, parecía como un sismógrafo extremadamente sensible, señalando hacia el futuro. Ver: Tarabukin, *El último cuadro*, 49.

<sup>44</sup> “Lo que caracteriza al objeto industrial por contraposición al objeto artesanal es que lo inessential ya no se deja al azar de la demanda y de la ejecución individuales, sino que en la actualidad lo toma por su cuenta y lo sistematiza la producción” (Baudrillard, *El sistema de los objetos*, 7.)

<sup>45</sup> Tarabukin, *El último cuadro*, 49.

<sup>46</sup> Tarabukin, *El último cuadro*, 57.

que propone esta variación del universo y del estatuto del objeto es un entorno funcional, y en tanto la función es la belleza del objeto -en un mundo productivista- aquello que formula es un entorno estéticamente construido.

La idea de obra de arte dependiente de las nociones de mimesis, original y belleza, se ha transformado. La estética representativa se ha convertido en una estética productivista. El objeto ha remplazado la obra de arte.

En el mismo sentido, Mario De Micheli considera, entre los mejores logros de este periodo, “el método de enseñanza técnico-estética impartido a los jóvenes del Instituto de Arte de Moscú; método que fue luego adoptado por la Bauhaus.”<sup>47</sup>, escuela que se constituirá en el modelo de la alianza entre funcionalidad y belleza. Así, una transformación similar, a aquella que tuvo lugar gracias al Constructivismo, tanto de la obra de arte como de la idea de objeto, se encuentra para Jean Baudrillard en la Bauhaus.

Baudrillard cree que antes de la Bauhaus no existen objetos propiamente hablando.<sup>48</sup> Para él no se trata de la simple diferenciación del campo de los productos ligada al desarrollo industrial, se trata de una mutación de estatus. A partir de la Bauhaus todo entra en la categoría del objeto y es producido como tal, esto desde la hipótesis que afirma que el objeto no es una cosa, tampoco una categoría, es un estatus de sentido y una forma.<sup>49</sup>

La Bauhaus, dice Baudrillard, inaugura la *funcionalidad*, la síntesis entre la forma y la función, síntesis de lo bello y de lo útil, síntesis del arte y de la tecnología. La Bauhaus propone entonces su interés sobre la ampliación de la estética a la vida cotidiana y presenta la idea según la cual es la cotidianidad el proyecto al cual la técnica debe ponerse al servicio.

La Bauhaus fue esencialmente un proyecto pedagógico que se llevó a cabo después de la Primera Guerra Mundial y que según el ideario de su fundador <sup>50</sup> debía ocuparse de subordinar la escuela a una meta: el edificio levantado

---

<sup>47</sup> De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 278.

<sup>48</sup> Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, 224.

<sup>49</sup> Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, 224-225.

<sup>50</sup> Walter Gropius fundó la Bauhaus de Weimar en 1919 y Mies van der Rohe fue su último director y disolvió la escuela en 1933.

colectivamente al que todos los oficios contribuyeran; meta que era posible sólo si caía el muro de arrogancia existente entre artistas y artesanos.

Aclarar que el fin de toda actividad artística era la *construcción* de un entorno funcionalizado, liberado de toda implicación referida a la tradición representativa, se convierte en el objeto de *cálculo racional de significación*, como dice Baudrillard.<sup>51</sup> Edificios y objetos aparecieron al mundo como transformadores del entorno y mediadores de relaciones en la medida en la que prometieron la unión entre arte y técnica, en un intento de *obra total*, como proponía Theo Van Doesburg.<sup>52</sup>

Ese intento operó no sólo en las escuelas de artes y oficios sino que se constituyó en paradigma de la producción del siglo XX. Ahora, por una parte, el arte ocupaba un lugar en la vida cotidiana y, por la otra, la Bauhaus abría la posibilidad de entornos diseñados a partir de la función.

El objeto se convierte en un signo, ya que en él se articula un significante: su forma, y un significado: su función. La estética, por su parte, en el sentido moderno y contemporáneo del término, tiene entonces que ver con las categorías tradicionales de lo bello que se desvanecen, pero también con la institución de otras categorías referidas al cálculo racional de producción e intercambio. En ese sentido, Baudrillard propone que el valor estético connota la funcionalidad interna de un conjunto, califica el equilibrio de un sistema de signos<sup>53</sup>, la estética por esa vía no refiere más que a la comunicación y al intercambio.

Es así como la disciplina del diseño y las continuaciones que de esta han aparecido, luego de la Bauhaus, tienen como función ideológica promover una *estética funcional* que se aleje del horizonte de lo bello referido a la obra de arte, para acercarse a lo bello del objeto funcional. La disposición de Walter Gropius era conseguir que el arte y la técnica formaran una nueva unidad acorde con su

---

<sup>51</sup> Pero quizá los objetos de la Bauhaus tengan menos poder que aquel que él presume, es decir, los objetos que produjo la escuela no instituyeron ellos mismos más transformaciones que las que pudieron ser posibles en el estrecho grupo de los maestros y aprendices de la institución.

<sup>52</sup> Droste, *Bauhaus*, 54.

<sup>53</sup> Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, 228.



tiempo. La divisa era: “La técnica no necesita del arte, pero el arte necesita en gran medida de la técnica.”<sup>54</sup>

De manera que la fórmula de la Bauhaus es que existe para toda forma y para todo objeto un significado objetivo determinable, su función. Lo funcional es lo bello más lo útil, y en la emergencia del diseño asoma el objeto y con él un signo, la función; y es a partir de esto que Baudrillard tematiza los vínculos de la *aparición con la utilidad* (necesidades, valor de uso, etc.), establece un sistema simple de cálculo de productividad como lógica de la mercancía y describe claramente el sistema de significación que subyace a la *aparición de la funcionalidad*.

Aunque la influencia de los diseños de la Bauhaus en la cultura de masas de los años treinta fue escasa y quienes accedían a sus productos procedían de reducidos círculos intelectuales, en los años sesenta tuvo lugar una gran aceptación de estos conceptos que cobraron un nuevo significado en la creciente racionalización de la industria<sup>55</sup> y prometieron nuevos y bellos contextos para el ser humano. Fue en estas industrias en las que verdaderamente apareció el objeto en el sentido en el cual las escuelas europeas de artes y oficios y luego las escuelas de diseño y artes aplicadas –entre estas la Bauhaus- lo habían presentado. La belleza es desde entonces una particularidad del objeto.

De esta condición de la belleza, en correspondencia al objeto, varias transformaciones además de la evidente colonización del concepto (belleza) por parte del objeto, pueden rastrearse. Pero fundamentalmente el artista que había construido aparatos teóricos y valoraciones formales que le permitían tomar distancia del mundo de la representación y del horizonte de lo bello, se exilia en el mundo del objeto, en tanto este ahora tiene la pretensión de ser bello además de que mantiene la promesa de una práctica artística *útil* al desarrollo social.

Ahora la intención del artista no es hacer obras de arte, su propósito es el de desarrollar objetos. Difícilmente podríamos pensar hoy día que la organización programática de la Bauhaus o las invitaciones productivas del Constructivismo

---

<sup>54</sup> Bürdek, *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, 28.

<sup>55</sup> Bürdek, *Diseño. Historia, teoría y práctica*, 1994.

tenían como propósito la construcción de obras de arte, más bien y en estricto sentido la idea de *obra de arte* había dejado de interesar a un amplio número de artistas de vanguardia.<sup>56</sup> Pero lo que resulta sorprendente es el fuerte interés de los artistas en la restitución del objeto, bien sea al mundo del arte o por el contrario al universo de lo cotidiano.

El Constructivismo y la Bauhaus ocupados en el proyecto de la producción objetual y el recién instaurado vínculo entre lo bello y lo útil, restituyeron para el arte el concepto de objeto que se había disuelto en la representación. Por una vía instauraron el orden y el pensamiento que conduciría al Diseño Industrial y por otra permitieron una ruta al arte contemporáneo.

### III.Hiperobjetos

El objeto funcional ahora no sólo bello sino también serializado y producido masivamente invade el mundo de los intercambios y coloniza los espacios que prometió la Bauhaus. Los espacios se van transformando y hacen posible la emergencia de entornos diseñados y la expulsión de estos de la obra de arte, que ya no es necesaria en tanto la belleza es ahora del entorno y del objeto; el arte debe entonces retirarse o doblegar su condición a la de ser un *objeto* más de este nuevo orden.

Bajo las anteriores premisas, obra de arte y objeto cotidiano, habrían de tener el mismo estatuto: componer el espacio estético que prometían las prácticas nuevas de concepción y producción del objeto y luego abarrotar el mencionado entorno funcionalizado. La idea de un objeto de uso que se erguía con el valor estético y que se acentuaba por la serialización era la promesa no sólo de un entorno bello y útil sino de un mundo estéticamente resuelto, en el cual la obra de arte ya no era fundamental.

---

<sup>56</sup> Por otra parte, un número de artistas, no menos importante que el grupo ya mencionado, consolidó en el mismo periodo de efervescencia de los primeros años del siglo XX una obra que tenía como fundamento el objeto, el caso paradigmático sigue siendo la obra de Marcel Duchamp.

Desde el Constructivismo y la Bauhaus, como ya lo mencionamos, aparecen en el ideario del arte un estrecho vínculo con la técnica y una beligerante invitación a la construcción de objetos. El arte finalmente acepta la invitación y gran parte de la producción artística contemporánea centra su interés en el objeto como paradigma de su ejercicio. La restitución del objeto por parte de los mencionados movimientos tuvo finalmente lugar y la práctica del arte absorbió para sí este nuevo estatuto del objeto.

Así, las ideas de objeto y de obra de arte en los momentos finales de la vanguardia, particularmente en las continuaciones del Dadaísmo y en el arte Pop, se sobrepusieron de manera tal que diferenciarlas se hizo una tarea difícil y los estatutos de uno y otra se hicieron inciertos. Los íconos como el *Urinario* y la *Caja brillo*<sup>57</sup> no responden en manera alguna por su condición de objetos emancipados del mundo del arte, ni es posible su lectura en tanto obras de arte sin referencia justamente a su condición de objetos. Se constituyen en obra y/o objeto, según el caso, a partir de prácticas y estrategias de localización que exceden el *estado* y los mecanismos tradicionales de instauración; que para el caso de la obra de arte es aquello que se acepta como el *mundo del arte* (artistas, talleres, galerías, museos, críticos, medios, entre otros) y para el mundo del objeto es su función, producción, circulación y consumo.

Las obras de arte y los objetos tienen desde entonces una identidad doble. Donald Kuspit aclara, respecto al estatuto incierto de obra y objeto, que “son artefactos socialmente funcionales que se han convertido en sublimes obras maestras del arte por el acto creativo de la psique (...) Extraordinariamente ambiguos, son extraordinariamente perversos, es decir desdibujan la diferencia entre arte y no arte, un acto de diferenciación demasiado a menudo considerado

---

<sup>57</sup> Ver: Duchamp, Marcel, *Fuente* (1917/1964) en: Mink, Janis, *Duchamp*, Editorial Benedikt Taschen Verlag, 1991. Pág. 66 y Andy Warhol, *Brillo box* (1964) en: Honnef, Klaus, *Andy Warhol*, Editorial Benedikt Taschen Verlag, 1991. Pág. 34.

como el quid de la creatividad moderna.”<sup>58</sup> Se habla entonces de un arte post estético.<sup>59</sup>

En el mismo sentido, para Jean Baudrillard el problema de la obra de arte refiere a la manera como esta se instituye socialmente y a cómo adquiere su carácter propio de obra de arte. Propone que la *firma* cambia el estatuto de la obra de arte, en la medida en que la convierte en un *objeto cultural*, a partir de que la firma permite no sólo ver la obra sino reconocerla y evaluarla en un sistema de signos que, por una parte, la diferencian como un modelo y, por la otra, la integran con las obras del pintor.<sup>60</sup> Es decir, la firma hace posible que un objeto se convierta en obra de arte y se diferencie de los demás; permite que las obras sean reconocidas como obras de un artista particular (sucede algo similar con los objetos de diseño que, firmados, transforman su estatuto signico-funcional). La cuestión orbita entonces alrededor de la importante discusión a propósito de las nociones de obra, de original y de autor, que ya propuso Walter Benjamín en torno a la idea de reproducción técnica.<sup>61</sup>

Así, el arte que soporta su existencia en el objeto y por ende en la reproducción mecánica “hace el asunto social comprensible para la mente de la masa al convertirlo en un espectáculo fácil. Dada la grandeza reproductiva, significa su disponibilidad para el consumo masivo.”<sup>62</sup> Este proceso técnico convierte la obra de arte en un espectáculo.

Por tanto, es sin duda una mirada acertada a la historia de la producción artística del siglo XX aquella que orbita en torno a la apropiación del objeto por parte del artista.

---

<sup>58</sup> Kuspit, *El fin del arte*, 27.

<sup>59</sup> El arte se convierte en una forma de comunicar el mensaje (...) Debe tragarse crudo: en el arte post estético la idea es cruda e intelectual y emocionalmente indigesta, y hay poco o ningún arte... es más, cuanto más simple es el mensaje, mejor, pues un mensaje simple es más fácil de comunicar a las masa que uno dialécticamente complejo. Para ahondar más sobre la noción de arte postestético, ver: Kuspit, Donald. *El fin del arte*, Editorial Akal, Madrid, 2006.

<sup>60</sup> Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, 108.

<sup>61</sup> Benjamín Walter, *El autor como productor*. (Este artículo fue originalmente concebido como un discurso para el estudio del Fascismo en París el 27 de abril de 1934. La traducción inglesa es de una reedición de la que aparece en *Reflections: Essays, Aphorisms autobiographical writings*, Editorial Meter Demets, New York 1978). En español en: Wallis, Bryan *El arte después de la modernidad*, Editorial Akal Madrid 2001. Pág. 297 y siguientes. Artículo que se ha convertido en paradigma de las nociones de autor original y de obra. Para ampliar la discusión puede verse Foster Hal, *El artista como etnógrafo*, en: Foster, *El retorno de lo real*, 175.

<sup>62</sup> Kuspit. *El fin del arte*, 81.

El Ready-Made, la *Caja Brillo*, la nueva escultura británica, las obras de artistas como Sherrie Levine, Fabrice Hybert, Carsten Hôller, Allan McCollum, Gabriel Orozco y Rirkrit Tiravanija y particularmente las propuestas de: Jeff Koons, Damian Hisrt y Andrea Zittel, quienes proponen un horizonte de comprensión particular de la relación obra y objeto, que encontrará continuación en artistas como Maurizio Cattelan, Tony Oursler y Andreas Gursky, entre otros, evidencian una fuerte apropiación de los objetos del mundo cotidiano y logran por vías diversas despojarlos de su valor sígnico en tanto función, haciendo que estos objetos hagan de nuevo el tránsito al mundo del arte.

En el universo del arte, los objetos cotidianos emergen estructurados como algo que los sobrepasa en su estado y condición de objetos; vueltos al mundo iluminado del arte son *hiperobjetos*. Si bien el término de *hiperobjeto* es por entero provisional, puede dar cuenta, por una parte, de su referencia a la idea según la cual estos objetos tienen algo que los otros objetos no tienen; y por otra, pueden mencionar una particular dificultad del objeto artístico contemporáneo.

En tanto objetos de la vida cotidiana que regresan al mundo del arte cargados ya no sólo de significados e interpretaciones -como lo propusieron las primeras apropiaciones y resignificaciones- sino saturados por su producción y exposición, por su trivialidad y su identidad fetiche, por las maniobras de lectura y de significación y porque en última instancia constatan que en este sentido el objeto cotidiano, ahora más grande, más brillante, más selecto y eternamente nuevo, encontró cómo contrarrestar el fin del arte, que en un sentido proponía esa ruta que condujo de la vanguardia hasta el Arte Pop.

Asumiendo que los ejemplos serán insuficientes y limitados, la obra de Jeef Koons puede considerarse como la heredera directa de las prácticas de resignificación del Dadá y del Pop, pero el objeto que restituye al universo del arte no sólo ha perdido ya su valor funcional, sino que más allá de su impecable factura y brillantez devuelve al mundo aquello que de él sustrae: objetos nuevos y lustrosos. No es el objeto lo que interesa realmente, es su estado de constante y eterna novedad, su falta de uso, su funcionalidad negada por el hecho de su presentación. Es decir, su condición de objeto doblegada por la contemplación

Koons *produce* obras de arte que restituyen al mundo del arte la referencia a los objetos, no los objetos. Ya no los engendra de manera serializada; aunque produzca varias copias, objetos todos originales, son obras justamente en tanto promesa del objeto y no el objeto.<sup>63</sup> Son *hiperobjetos*.

Damián Hirst por su parte construye objetos que funcionan como obras de arte, que tienen por función *ser obras de arte*; objetos que pueden operar en el universo del arte, que seducen justamente porque parecen alejados de la noción de obra de arte (tradicional, si se puede aún usar el término), pero al mismo tiempo apropian sus prácticas de presentación, su asepsia. Son objetos finamente producidos por la marca Hirst. Sin huellas, sin memoria, en vitrinas –dispuestos de la misma manera que los objetos- se vuelven obras de arte; aunque no exista siquiera una referencia al objeto que fueron o a aquel que pretenden ser. Su *objetualidad* no es lo que les permite circular el universo del arte, no es siquiera lo que interesa -en el sentido del arte conceptual- lo significativo no es el pretexto material, es la idea, la referencia que presenta, el asunto que señala y significa. Es un *hiperobjeto* en tanto lo que importa no es el objeto que está ante nosotros, es aquello que lo sobrepasa.

Andrea Zittel considera que las obras que propone son objetos que deben funcionar. Sus dispositivos y habitáculos están *diseñados* de tal manera que no se puede esperar nada diferente de estos, salvo que cumplan su función. “Se supone que han de funcionar, ser útiles y estar al servicio de la vida diaria. De este modo, son todo lo contrario a lo que tradicionalmente se piensa que es una obra de arte.”<sup>64</sup> Pero están en el lugar que ocupa la obra de arte, no el objeto; están allí y entonces ya no son objetos, tampoco diseños, son obras.

Estos objetos-obras, ambiguos, nos son enteramente ni lo uno ni lo otro. Son *hiperobjetos*, son estrategias de transformación en el quirúrgico escenario del arte contemporáneo, son obras diseñadas, son ornamentos con la función de la obra de arte.

---

<sup>63</sup> Para la obra de Jeff Koons, ver: Cosulich, *Jeff Koons*.

<sup>64</sup> Riemschneider y Grosenick, *Art at the turn of the millenium*, 556.



## **Abstract**

Este artículo se ocupa de la transformación del estatuto del objeto y de la obra de arte, y se desarrolla a partir de tres momentos: el primero aborda una genealogía de la representación y la belleza, que permite comprender cómo lejos del horizonte imitativo de la representación perspectiva del arte -que culminará en el Impresionismo- las vanguardias esgrimen para la práctica artística, la emancipación del mundo del objeto y en este sentido suscitan su disolución; el segundo momento expone que el Constructivismo y la Bauhaus, proponen la vuelta al objeto como la estrategia para un arte *verdadero*, en tanto el artista debe estar al servicio de la producción social y en el objeto se da la feliz alianza de lo bello y lo útil, por lo que se restituye el objeto al universo del arte por vía del diseño; y por último, el artículo propone que un número importante de obras de arte contemporáneo se inscribe en la noción de *hiperobjeto*, en tanto objetos ambiguos que intentan contrarrestar el fin del arte a partir de una saturación del objeto, resultado de constituirse en obras diseñadas, es decir, en ornamentos con la función de obra de arte.



## Bibliografía

- Baudrillard, Jean. (2005). *Crítica de la economía política del signo*. México D. F: Siglo XXI Editores.
- (2006). *El complot del arte: Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- (2007). *El sistema de los objetos*. México D. F: Siglo XXI Editores.
- Bayer, Raymond. *Historia de la estética*. (2001). México D. F: Fondo de Cultura Económica.
- Buchloh, Benjamín H. D. (2004). *Formalismo e historicidad: Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
- Bürdek, Bernhard E. (1994). *Diseño: Historia, teoría y práctica del Diseño Industrial*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Chalumeau, Jean-Luc. (2005). *Histoire de l'art contemporain. 50 Questions*. Paris: Klincksieck.
- Cosulich Canarutto, Sarah. (2007). *Jeff Koons*. Vérone: Editions Hazan pour l'edition française.
- Danto, Arthur C. (2005). *El abuso de la belleza: La estética y el concepto de arte*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- De Micheli, Mario. (1992). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Dorfles, Guillo. (2004). *El devenir de las artes*. México D. F: Fondo de Cultura Económica.
- Droste, Magdalena. (1991). *Bauhaus: 1913 – 1933*. Köln: Editorial Benedikt Taschen.
- Duque, Felix. (1998). *Historia de la filosofía moderna: La era crítica*. Madrid: Ediciones Akal.

- Enaudeau, Corinne. (1999). *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF.
- Foster, Hal. (2001). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Francastel, Pierre. (1960). *Pintura y sociedad*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Greenberg, Clement. (2002). *Arte y cultura: Ensayos críticos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Guasch, Ana María. (2000). *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hegel, Georg W. Friedrich. (2003). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Jorge A. Mestas Ediciones.
- Henckmann, Wolfhart y Lotter, Konrad (edits). (1998). *Diccionario de estética*. Barcelona: Crítica. Grijalbo Mondadori.
- Honnet, Klaus. (1991). *Andy Warhol: El arte como negocio*. Köln: Editorial Benedikt Taschen.
- Howard, Kathleen. (1993). *The Metropolitan Museum of Art. Guía*. Barcelona: Mondadori.
- Jay, Martin. (2005). *Ojos abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
- Jiménez Blanco, María Dolores. (2009). *La Guía del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Jiménez, Marc. (1997). *La querelle de l'art contemporain*. Collection Folio essais Inédit, nº 452. Paris: Gallimard.
- (1997). *Qu'est-ce que l'esthétique*. Collection Folio essais Inédit, nº 303. Paris: Gallimard.
- Kant, Manuel. (1991). *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del juicio*. México, D. F: Editorial Porrúa.
- Kuspit, Donald. (2006). *El fin del arte*. Madrid: Ediciones Akal.
- Lambiase, Sergio y Battista, Nazzaro. (1986). *Marinetti entre los futuristas*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

Lucie- Smith, Edward. (1999). *L'art aujourd'hui*. Paris: Phaidon Press Limited.

----- (1999). *Les arts au XXème siècle*. Cologne: Konemann.

Michaud, Yves. (2007). *El arte en estado gaseoso*. México D. F: Fondo de Cultura Económica.

Mink, Janis. (1996). *Marcel Duchamp: El arte contra el arte*. Kóln: Editorial Benedikt Taschen.

Morgan, Robert C. (2003). *Del arte a la idea: Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Ediciones Akal.

Panofsky, Edwin. (2008). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores.

Riemschneider, Burkhard. (1999). *Grosenick, Uta. Art at the turn of the millenium*. Kóln: Editorial Benedikt Taschen.

Tarabukin, Nikolai. (1977). *El último cuadro: Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Wallis, Brian (edit). (2001). *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Ediciones Akal.