

El arte conceptual: punto culminante de la estética procesual o el arte como proceso

Neida Urbina

1. El Arte como proceso

El Arte Conceptual al desplazar el interés por la “obra” hacia el interés por el proceso de su ideación, o de su conformación, ha abordado el problema del estatuto existencial de la “obra de arte” como objeto. Tal hecho fundamental en efecto, representa un enriquecimiento del lenguaje artístico y la puesta a punto, en correspondencia al problema sobre la investigación de la naturaleza de la obra de arte. Afectando además, al dominio de la cultura artística, en los ángulos de la praxis creativa, junto con el de las Poéticas, pero en especial a la Crítica y a la Estética.

El grado “cero” referencial de la obra artística, al que había llegado el arte conceptual (es el caso de *One and three chairs* de J. Kosuth en 1965), fruto de la “drástica desmaterialización” del objeto artístico, (De la Calle, 1983, p. 104) significó el punto culminante de la denominada “estética procesual”. La atención exclusiva hacia la idea creativa, y con ello, a todo el “proceso previo”, a la propia constitución material de la obra, tienen el especial interés por explicitar sus procesos formativos.

Las “obras conceptuales” ya no serán un objeto en el criterio del sentido tradicional, sino un sistema “abierto”, un proceso abierto; (Adorno, 1983, p.232) en él queda inmerso en su constitución, las acciones y la “procesualidad” del artista, en tanto que sujeto individual y social de un *momento* espacial y temporal. La dimensión procesual y operativa es así, una *construcción* que en su consecuencia constitutiva precisa del comportamiento (mental) humano. Quedan desbordados entonces, los límites del objeto artístico *tradicional* y por ende, las *nociones* tradicionales del objeto artístico. Este sometido, como ya mencionamos, al *principio de desmaterialización* -con sus diversas transformaciones hasta llegar a su grado límite *cero*- en el ejemplo del arte conceptual, aparecerá desconstruido, para ser *interpretado* y no sólo *percibido* (Cirlot, 1990). En esta línea, el arte conceptual es la culminación -en sentido estricto- de la estética procesual en el arte contemporáneo del siglo XX. Así, pues, centraremos en el primer aparte de este texto, las diferentes fases presentadas por el mencionado fenómeno que asimismo está incardinado con “los signos de una función temporal, que muchas veces no es [era] manifiesta” (Dorfles, 1975, p. 35). A la dependencia de toda realidad, ya sea mental-conceptual, respecto del transcurso del tiempo y a la clarificación de toda forma de actividad “como una condición de tiempo y espacio en el curso prototípico de un proceso” (Thomas, 1978, pp. 166-167).

En tal sentido, como se comprende, queda *aparentemente* invertido el proceso artístico, al subrayarse sólo la importancia de la idea, la teoría y el pensamiento en detrimento de la obra (objeto). Del mismo modo, queda puesta en cuestión la realidad del arte, si la *idea* junto al *proceso* (ya ampliado su contexto con el arte conceptual) pasan a constituir la realidad artística.

El valor óptico de la obra, en sí misma, ya no cuenta, sino el proceso intelectual que ésta provoca tanto en el artista como en el espectador. El objeto, en el arte conceptual, es reducido a un proceso lingüístico que resulta como uno de sus estratos, dentro de otro *proceso*, el de la penetración óptica del mismo. (Van Lier, 1974). Apuntando así, a una nueva dimensión (lingüística) del objeto, en paralelo, a la tarea de Duchamp, al colocar en el tapete del Arte Moderno, el problema del objeto artístico.

A tenor de lo previamente expuesto⁷ pasaremos a tratar el impacto producido en la *poiesis* artística por el complejo de problemas que giran en torno al tema de la **dimensión procesual**. Como consecuencia de ello, el despertar de una autoconsciencia artística (autopoiesis) colectiva a partir de un arte como proceso, un arte producto mental-conceptual.

1.1. La estética procesual o el enfoque no-formalista del arte

El arte aparece, en nuestro momento actual, como una forma específica de institucionalización de lo estético. Aspecto característico de nuestra tradición cultural occidental. Esta primera aproximación establece ya una primera relación de identidad entre la dimensión estética y el arte; dando por supuesto que el arte es un fenómeno universal a través de sus obras (objetos). Ambos supuestos son fácilmente falseables, puesto que todas las experiencias estéticas no permanecen en el terreno del arte, por ejemplo cuando apreciamos un paisaje. Además, de ser cierto tal supuesto, estaríamos

superponiendo nuestra concepción tradicional del arte, de modo etnocéntrico y anacrónico “a situaciones culturales e históricas antropológicamente muy diversas” (Jiménez, 1986, p. 45).

Tradicionalmente, hemos arrastrado este doble error metodológico, al pretender reducir el amplio dominio de lo artístico a un concepto *estático* de validez universal; valedero para cualquier tipo de manifestación, época o lugar. Frente a una perspectiva histórica, reconoceremos que los objetos hoy calificados como artísticos, no fueron así considerados en otras épocas. Sabemos, en cambio, que en el siglo XX, los objetos artísticos producidos en nuestra cultura occidental, han sido tan **diferentes y contradictorios** para confirmarnos “la gran inestabilidad que atribuimos al concepto de arte, cuyas sucesivas ampliaciones y restricciones parecen constituir una de sus constantes” (Aguilera Cerni, V., 1979, p. 135).

El arte se vincula, entonces, en esencia con el pluralismo de rasgos genéricos y no de tema puesto que “la extensión del término ‘Obra de Arte’ está hoy del todo abierto... en efecto vivimos en un tiempo donde todo es posible para los artistas... Todo es posible significa que no hay constricciones *a priori* acerca de cómo debe manifestarse una obra de arte” (Danto, 1999, p. 95).

Desde el Renacimiento, la particular dialéctica de los fenómenos artísticos ha venido desarrollándose en torno a una **sucesión de productos cualificados**, designados objetivamente como obras de arte. Esta especie de núcleo básico objetual de nuestra cultura artística ha otorgado al arte **un carácter universal y supratemporal**, a través de la *ilusión* de perennidad radiada por las obras.

Colocar a las obras dentro de la esfera de la perpetuidad y la inmortalidad, obedece a una *aspiración* que pretende la *‘naturalización’ de la actividad artística*. Tal efecto de *supradurabilidad* de las obras, pretende imitar las categorías de posesión, propias de la naciente burguesía renacentista; extraña a diversos períodos y a grandes obras. Lógicamente constituye una pretensión efímera.

El *carácter procesual* de las obras artísticas nos permiten evidenciar que éstas “no son ser, sino devenir” (Adorno, 1970, p. 232). Su continuidad sucesiva, viene dada por los indistintos fines ofrecidos, ya sea *por sus momentos singulares* o por su *núcleo temporal*. Sin embargo, desde una consideración más intensa sobre este asunto, nos percatamos del origen histórico preciso de la noción de obra de arte, cuyo *status* centra diversas problemáticas desde diversas perspectivas teóricas y críticas; al igual que el mismo concepto de arte.

El concepto de obra de arte parte del supuesto que establece una delimitación respecto a los productos humanos u obras *no artísticas* (artefactos). Hablar de obras de arte, entonces, nos ubica en un espacio categorial particular dentro del *mapa de los objetos y situaciones producidas por el hombre*. Ya aquí comienza la discusión problemática en la reflexión sobre el arte (filosofía del arte), es decir la “cuestión de la diferencia entre las obras de arte y los objetos reales” (Danto, 1999, p. 127) -obras no artísticas-.

A decir verdad, la línea fronteriza no la encontramos ni en los materiales utilizados, ni en el carácter *ideal creativo* de la obra artística respecto a la pura *manualidad* de la obra no artística y en consecuencia, no creativa. Acostumbrados al hábito cultural artístico de occidente, que transmuta *antigüedades* en obras de arte, pero que al paso del tiempo desnudan el predominio de su sólo valor material, y a los casos de objetos de uso doméstico o cotidiano, convertidos en *objetos artísticos* al ser ubicados en nuevos contextos culturales y temporales. Además, el *ready-made* de Marcel Duchamp, nos revela que el corazón de toda operación artística queda ubicado dentro del proceso de manipulación semántica (significativa) de los diversos materiales culturales. Estamos así frente a una metáfora de carácter visual y conceptual, cuya operación es mediada por un proceso de *descontextualización* de los significados habituales dados a los objetos en el mundo de la vida cotidiana.

En esta misma línea, las obras de arte tarde o temprano acaban por solicitar la “demanda de su conservación y almacenamiento”. Según una estructura jerárquica son clasificadas en los museos como “productos artísticos”, abonando el terreno que propiciará la aparición del concepto *de obra maestra* en resonancia al concepto de genio.

El reconocimiento y la acogida dados a un producto artístico, en una determinada época, estará subordinando a los criterios valorativos y a los términos instaurados para la actividad artística. Tanto los criterios como los términos son variables, en constante mutación, acorde a la situación histórica donde operan. Las oscilaciones en la gradación valorativa de obras y artistas -en definitiva- expresan la negación *inmanente* en las obras a la adjudicación del supuesto de intemporalidad. Por tanto, el proceso de *constitución y recepción de la obra de arte* es un *hecho de cultura* de carácter dinámico. Los productos artísticos del presente quedan dentro de la cadena institucional del arte, desde una mirada histórica. Dicho criterio empírico acentúa el **carácter procesual** de las obras de arte y a su vez nos coloca en un horizonte de comprensión de su génesis, bajo los fundamentos de intencionalidad y autonomía artística, atribuidos al arte, en nuestra tradición cultural desde el Renacimiento (Jiménez, 1986).

En conclusión, la propia dimensión procesual e intencional ha causado en el contexto artístico, la ficción de la esencialidad y la intemporalidad, como *hechos de cultura*. Las variaciones de los contextos histórico-culturales someten las obras que son en sí mismas procesos abiertos. La obra de arte desde su mismo origen en los inicios de la modernidad, mostraba un lado artesanal como producto, que conseguía de modo gradual obtener un elevado valor mercantil, al servir de fundamento material de la “belleza espiritual”. Ésta requería de la quietud contemplativa y venerativa, pasando a constituir un valor “cultural” entre el mundo material y social. Pero, la obra de arte dentro de un contexto cultural y social que deja constantemente las huellas de su movilidad, en efecto, resultará profundamente cuestionada, en su caracterización de un *valor intemporal*. El transcurso histórico será el encargado de testimoniar, lo efímero de tal atributo.

El cuestionamiento profundo sobre las ideas y los valores de la civilización occidental¹, configuran la denominada crisis de la Modernidad. Este panorama que podemos nombrar “la cultura de la crisis” logra alcanzar las bases tradicionales del arte. La crisis afecta así, a la “artisticidad misma del arte” (Argan, 1969, p. 9). Semejante fenómeno de crisis, revela la crisis de la noción misma de obra de arte, como “crisis del objeto artístico”². Precisamente, la operación artística se consumaba en el recorrido desde la cosa a la percepción estética intencional de un objeto no simplemente físico; de hecho, la obra era captada en relación al objeto estético. De tal modo que la crisis del concepto de obra, ponía en cuestión todo el *orden* artístico laboriosamente construido desde las raíces mismas de la cultura moderna.

El *orden* tradicional del arte establece una *pirámide valorativa* en cuya base quedaba la *cosa* conformada luego en *objeto* en el vértice de la mencionada pirámide. Así pues, “el arte sancionaba el valor ideal del trabajo artesanal, autenticada su técnica como praxis de existencia” (Argan, 1969, p. 58). Más sin embargo, la civilización tecnológica instaura una ruptura entre el ciclo evolutivo de la cosa al objeto. El concepto de obra de arte, entonces queda colocado en el espacio de un pasado cultural.

Tenemos pues en la operación industrial la desintegración del trayecto de la cosa al objeto por un lado, y por el otro la descomposición del propio objeto. “El objeto se ha descompuesto en cosa e imagen, en dato y proyecto” (Argan, 1969, p. 58). Queda configurado finalmente, en el nuevo horizonte estético, la dimensión del proyecto desplegada en el diseño, el urbanismo, la tecnología industrial y los medios de masas.³

¹ Edmund Husserl en 1935 llamó a este fenómeno “La crisis de las ciencias europeas” (Husserl, 1991).

² La acción de contraponer el objeto a sus fines, provoca la revolución total del objeto, la independización del objeto, por tanto la crisis del mismo. Así fue estudiado por André Bretón y los surrealistas, pero previamente dilucidado este problema del objeto por Marcel Duchamp. (Cirlot, 1990).

³ Entre los síntomas de la crisis de la obra de arte, dentro del universo artístico tenemos: el desarrollo del estilo denominado Modernismo, (con la integración de las bellas artes y las artes decorativas se trastoca un punto clave en el origen mismo del concepto de obra artística: la ruptura entre arte y artesanía) la técnica (su preponderancia en la producción artística -durante el siglo XX- abre un “proceso de desplazamiento de los componentes artesanales [en el hecho artístico]... similar al ejecutado por la industria en el plano de la producción material. Walter Benjamin... el primero en advertir las profundas modificaciones que habría de ocasionar la penetración del la técnica en el arte”) (Jiménez, 1986, p.84), y la experiencia de las vanguardias del siglo XX (el sostén más auténtico de la crítica al *supuesto carácter ideal o espiritual de las obras artísticas*). Todos estos señalamientos ubicados en un contexto histórico preciso sobrellevan a la *explosión* del concepto tradicional de la *obra de arte*.

La obra artística tradicional en su carácter de única e irreplicable, para la contemplación singular, en un lugar especial, (el museo) -residuo del valor de culto que antes tuvo la *obra* mágica religiosa- llena de perennidad y belleza *eterna*, crea una cierta *distanciación*, denominada “aura”. La crisis de la obra artística dibujará -según

Benjamín- el despojamiento de dicha “aura”, que pervivía en las *artes mayores* y en la habilidad artística.

Apuntadas todas las especificaciones anteriores, diríase que estamos históricamente, frente a un desplazamiento de los ejes por los que transcurría, hasta ese momento el hecho artístico. La consunción de la obra como estructura cerrada y finita sobrelleva la continua conversión de la propia categoría de obra. El nuevo fenómeno categorial que ahora se presenta es una obra “inacabada” e inagotable, donde están presentes la fluctuación de la contingencia, el azar y la eventualidad. Ella se inicia como un ensayo exploratorio y abierto, como una propuesta o proyecto estéticamente expuesto.

El arte no puede devolverse ya al artesanado, ni depender simplemente de la industria (técnica). La obra artística cumplirá, a partir de ahora, un trayecto no meramente cuantitativo o mercantil, será “como construcción histórica, examen crítico de situaciones históricas, planificación de la existencia” (Argan, 1969, p. 99). Tal concepción constructiva de los proyectos artísticos “como propuestas abiertas y circunstanciales, no susceptibles de deslizarse hacia el espejismo de un Proyecto, bajo el cual volverían inevitablemente a aparecer los semblantes del Progreso y la Razón abstracta” (Jiménez, 1986, p.87).⁴

La categoría de *obra abierta*, difundida a partir de 1962 por Umberto Eco, hace referencia a la polisemia (temporal), es decir, a la multiplicidad de significados y lecturas de la obra de arte. Denegando con ello, la equivalencia entre la ruptura del orden artístico tradicional con el puro y simple *desorden*; planteamiento hecho por la crítica y la estética de entonces. Eco incluso arriesga el concepto de *obras en movimiento*, como atributo de subcategorías de las obras abiertas. Estas quedan caracterizadas “por su capacidad de asumir diversas estructuras imprevistas físicamente irrealizadas” (Eco, 1979, p.84). Sin duda alguna, representa la respuesta frente a la preponderancia que la concepción de proceso gradualmente va tomando espacio en la cultura artística.

El desarrollo de la cultura tecnológica privilegia el *valor-procesual*, ejemplificado en las cadenas de información audio-visual, y enfrenta bajo esta perspectiva a la obra de arte tradicional en su condición espacial y estática, norma para su contemplación (semejante a la idea platónica).

La propuesta estética (el producto) del artista desata el proceso artístico-estético capaz de tomar distintas configuraciones y desarrollos diversos; que pasan a demandar la participación de sus receptores. En general, el arte del siglo XX presenta una situación de transición de un “orden fundamentalmente espacial y estático a un nuevo orden espacio-temporal y dinámico... La situación ha de ser explicada antropológicamente: supone el paso de una cultura de lo estático-artesanal a una cultura de lo dinámico-tecnológico” (Jiménez, 1986, pp.87-88).

La obra de arte estática y perenne ya no constituirá más, el centro de gravedad del hecho artístico, ha pasado a convertirse, en el medio que desata un proceso artístico dinámico. Desde esta determinada postulación, la dimensión creativa será notablemente enriquecida, al quedar integrada al gran colectivo⁵. El arte, sobre esta consideración, llega a constituirse en un proceso dinámico y abierto, frente a un horizonte cultural plural y heterogéneo. Las obras artísticas sustentadas desde el centro de lo temporal, se estructuran bajo el signo del devenir.

La disposición básica del arte contemporáneo del siglo XX, hacia la verdadera comprensión del elemento temporal en el arte, aparece con la manifestación de un desentendimiento progresivo del objeto a favor del proceso. En tal sentido, paulatinamente importarán más los procesos formativos de constitución que la propia obra física; el interés quedará centrado en los diversos “procesos” en el quehacer artístico y sus diferentes transformaciones en el tiempo. “... de un transcurso de recorrido en el tiempo de una duración, tanto en lo referente al momento de su creación como al de su disfrute” (Dorfles, 1975, p.11).

⁴ Si bien, aún permanece a nivel institucional un *sistema mercantil-ideológico de producción de obras en sentido tradicional*, o en su defecto, se da el caso en que las propuestas artísticas, cuyo supuesto básico las ponía en cuestión, quedan integradas a dicho sistema.

⁵ Nuevos operadores artísticos quedan desplegados en nuevo ámbitos no institucionales, instalando nuevos procesos artísticos respecto a los tradicionales (Jiménez, 1986). El acto interpretativo y valorativo de la obra se generaliza; la crítica es desplazada y su replanteamiento demanda de la ayuda filosófica.



La dimensión temporal, no consistirá pues, sólo en una traslación del elemento figurativo o del componente iconológico al objeto artístico, sino en la búsqueda insistente del fundamento de su lenguaje. Ya pérdida la *intemporalidad*, mejor dicho, liberada la obra de una objetualidad abstracta, y al ser ésta insertada en el tiempo como acontecimiento, queda ella *abierta*⁶ a su naturaleza procesual. No pudiendo desligarse ya de su constitución como acontecimiento temporal.

De hecho, la sujeción de toda realidad en correspondencia al transcurso del tiempo hace evidente toda conformación de actividad -ya sea ésta vivencia, experiencia, manipulación o reflexión- como una condición de tiempo-espacio en el discurso del contexto procesual, concebido como un continuo. Queda patente una serie de relaciones y concepciones dentro de unas circunstancias reales, que no se le presta atención ordinariamente, pero constituyen los elementos de la sucesión de la realidad.

Aparece así un descuido por la materia -los materiales- perdiendo el valor intrínseco de objeto artístico, mutando en mero “instrumento” para efectuar el *suceso*. La obra como proceso explica una serie de momentos continuos, sin etapas⁷, más parecido al término *fases*, que introduce una metáfora (epigenética) más abundante y cercana, a la complejidad real de las relaciones dadas entre los componentes o momentos del proceso artístico.

El proceso artístico, precisamente, no constituirá una entidad por sí misma, será algo que aparece realizado por unos seres mentales muy concretos; lo *actual*, la puesta en acción del acontecimiento artístico, eso que hacen los artistas. El modo particular del *proceso* pone en movimiento *sus* representaciones y conceptos; pero la puesta en desarrollo del *proceso*, transforma a su vez tales representaciones conceptuales, en otros nuevos. Desde la búsqueda de una perspectiva integral del proceso artístico, la participación de la conciencia del espectador sufre también diferentes transformaciones frente a la dominante temporal. El espectador, ahora protagonista instaurará nuevos *procesos*”... lo inacabado [en la obra abierta] provoca e impulsa el proceso productivo de la recepción-creación”⁸ (Marchan Fiz, 1974, pp.318-325). *La obra procesual inacabada* por su naturaleza propia, acrecentaría la *mente* del espectador (en el caso conceptual). Este obtendría, entonces, no sólo una comprensión receptiva, sino también productiva.

A partir de la crisis del objeto artístico tradicional y la necesidad de buscar nuevas extensiones al arte⁹, las diversas poéticas de las décadas '60 y '70 responderían frente a tales problemáticas con una exhaustiva revisión del material físico. Esto los conduciría hacia los contextos del devenir, del azar, del consumo, del tiempo; aspectos cada vez más importantes en la cultura occidental. Las obras poseerían un carácter procesual¹⁰ condicionado por el tiempo físico, también realzarían en ellas, el carácter efímero, tras el cultivo de materiales cuyas propiedades procesuales las sujeta al cambio.

El cambio y la mutabilidad presente en este tipo de estética de la fluencia o del

⁷ Ésta metáfora mecánica hace mención a las distintas estancias en un determinado trayecto o itinerario; detiene el “continuo” del devenir para estructurarlo.

⁸ A comienzos del siglo XX, la incursión en el componente temporal, fue cada vez más vehemente entre los artistas. Cualquier recorrido, sucesión o programación encerraba un aspecto cronológico que se desplegaría en plenitud durante las décadas '60 y '70 del mismo siglo.

⁹ Crisis de los géneros y medios lingüísticos tradicionales.

¹⁰ Por ejemplo el Land Art constituiría un paso intermedio entre el arte objetual y la desmaterialización definitiva del objeto artístico, con el arte conceptual.

⁶ Las distintas manifestaciones procesuales están relacionadas a través del concepto introducido por U. Eco de “obra abierta”, pero en *sus grados máximos*. Así como el uso de materiales efímeros que permitan negar el concepto tradicional de “perennidad” en la obra.

mundo temporal, conduciría también, a una noción fundamental de movimiento en el espacio-tiempo. El tiempo-espacio ya sea real o virtual acaecen en un universo material, que también forma parte de sus *procesos*¹¹. Los objetos se constituirían en sólo una forma *real* y objetiva de la materia en movimiento.

El *delta del modernismo*¹² profundizaría en los problemas formales evidenciando el *umbral mínimo*, a partir del cual puede algo ser calificado de artístico. Iniciarían así, la creciente teorización de sus propias actividades artísticas. Al dejar de lado el objeto por el proceso harían explícita la idea de que los progresos en arte, no son necesariamente formales. En esta misma línea, la crisis de la modernidad replantearía el *sentido* de la forma artística y de la función del arte.

1.2. *Poíesis* y Proceso: Autoconsciencia Artística

La categoría de “obra abierta” con su carácter inconcluso, anuncia la naturaleza procesual de las *obras artísticas*. En tal sentido, la obra deviene en un proceso abierto continuo, y su existencia es posible, sólo en el discurrir procesual. Por tanto, el análisis generativo de los procesos comienza a indicar en la obra, un mero aspecto instrumental que sirve para activar al espectador. Las obras artísticas ya no constituirían un objeto en el sentido tradicional, implicarían ya, un sistema abierto, un proceso relacional. De esta manera, la **obra** o el objeto de arte como tal, es el residuo de un proceso más amplio que le ha permitido su existencia.

Lo propio **del proceso artístico** no termina en la obra de arte, continua, en la medida en que más allá, esté sucesivamente un sujeto-espectador. Lo inacabado o abierto de la obra provoca e impulsa el proceso productivo de la recepción-creación. De hecho, el espectador reproducirá el proceso en sentido contrario. El problema descansa entonces, en los diversos procesos que desatará la presencia de la obra. Lo que supone, el análisis de las redes contextuales originadas por la “asunción” del proceso, que engendrará la producción de un objeto. Ciertamente, nos estamos enfrentando con la complejización del proceso artístico, en sus niveles teórico y práctico. Si antes, la producción artística era subrayada por dos momentos muy específicos, el momento de la creación de los artistas y el momento de las obras, ahora, la intención creadora del espectador, lo sumaremos como un tercer momento de dicho proceso.

Obviamente, aparecerá el problema de la creación en el *arte*, respecto a los criterios ya expuestos. Aparecerá como análisis y replanteamiento de todo lo que interviene en la producción de la *obra* y en su ejecución. Pero también ésta cuestión temática aparecerá con una nueva modalidad, producto del carácter **procesual**: el espectador, como pionero de la creatividad abierta, en el orden de una perspectiva innovadora de la *poíesis* artística del siglo XX.

El mundo de la creatividad artística sería extendido o ampliado, por la condición procesual misma, al superar los límites físicos del formato tradicional. Con ello, el tiempo resultado del análisis generativo de los procesos, intervendrá así, en todas las manifestaciones de la creatividad humana. Es así pues, que la ruptura con el concepto de obra como producto final, cuestionará el aspecto artesanal caduco de las viejas técnicas de la pintura. En esta misma línea, quedará cuestionada la institución del arte, y en consecuencia las relaciones con el público. Asimismo, en la configuración de la crítica al

¹¹ Los nuevos medios (Fotografía, Cine, T.V., Vídeo) plantearían nuevas “clases interpretativas”, al adecuarse muy bien para la comprensión del decurso temporal y procesual de estas “nuevas obras”.

¹² El crítico y artista Robert C. Morgan presenta este término frente al concepto periodístico de “pluralismo”, para recoger en su significación geográfica, el “verdadero curso” del desarrollo de las varias tendencias del arte entre las décadas '60 y '70 (arte corporal, arte performance, arte de la tierra, arte proceso, arte fotográfico, arte libro, arte narrativo, antiarte, etc). Es una nueva propuesta ante el agobio de una cronología histórica normativa: la forma de progresión lineal del arte moderno. Como bien lo dice Morgan:...”La teoría fundada en la simultaneidad, no en la linealidad, parecería una respuesta más fiel a la condición de la práctica artística de hoy” (Morgan, 1998, p. 32).



proceso creativo de entonces, se estará desmitificando al propio proceso de creación. Quedará entonces, rota la tradicional polaridad del hecho artístico, entre el subproceso poético-productivo (*poíesis*) y el subproceso estético-receptivo (*aisthesis*) (De la Calle, 1983). Precisamente, el ahora carácter procesual de la “obra”, creará un espacio continuo dentro del proceso artístico, que irá del artista y la obra, al espectador¹⁶.

La nueva estética procesual indagará así, sobre los procesos y los productos artísticos. De ahí, al buscar centrar su atención sólo en el *proceso creativo*, y no en el producto manual acabado o producto final-autóctono, terminará sobrevalorando el mismo **acto creador**. Aún así, no se partirá de la nada para crear, ni este acto será mecánico; el se constituirá a partir de un cúmulo de experiencias y reflexiones, que llevarán a la consecución de la obra, y de ahí a su transparencia, en el modo en que ha de ser pensada y presentada.

En todo caso, el estudio de los procesos creativos en la esfera del arte contemporáneo del siglo XX, nos remitirá a Duchamp, y al nuevo concepto de creatividad que ofrece. Desde su profundo análisis de la *poíesis* y de la *aisthesis*, el objeto artístico importará al arte, no en la percepción de sus términos formales, sino en la reflexión en torno al objeto, o al acontecimiento desplegado en el tiempo y en la construcción y análisis del proceso creativo. Con Duchamp el **objeto** se constituirá en el punto de partida para la investigación, y no sólo para la interpretación.

La actividad aparentemente decreciente del artista, exigiría una actividad acrecentada del espectador, que lo conducirá a sacar a la luz, su intención *poética*. Si el artista objetual podía transformar un objeto ordinario, en un objeto artístico, con un simple cambio de contexto, el objeto como obra dependerá de su relación, a la libre decisión del espectador. Pues, éste toma la obra de arte como materia prima -ya sea intelectual o afectivamente- y le aplica un *proceso* donde intervienen unos códigos personales y una apreciación del mundo. Aquí, en este caso, el proceso sería puramente especulativo, a falta de una transformación de la realidad. No habría entonces, una apropiación material, sino conceptual. Cabe aceptar allí, el supuesto dado por la pluralidad de significados de los mensajes del mundo objetual; que generarían planteamientos insospechados entre el sujeto y el objeto. En última instancia, acentuar el proceso previo a la propia ejecución material, traería consigo el interés por pensar la naturaleza del acto creativo.

Al quedar alterados, los presupuestos tradicionales que regían las relaciones entre la obra de arte y los espectadores, estos promoverán actos de libertad sobre la obra. La noción de obra abierta o inacabada, crearía grandes avances en la participación del espectador. En consecuencia, implicar de un modo más directo al espectador-público para que complete la obra, le llevará a transformar su consciencia, su consciencia del hacer humano. Desde estas cuestiones de la creatividad artística, va progresivamente apareciendo el fenómeno de ampliación o extensión del proceso creativo. Así, el momento *poético* se continuaría hasta el momento de la recepción estética. Se consolidaría entonces, de este modo, la apertura a una estética de la recepción, comprendida por el triángulo que formarían, el artista, la obra y el público. En este sentido, el proceso de autocomprensión de dicho fenómeno, por parte de nuestra cultura, representaría la universalización real de la capacidad de creación y recepción estética de todo ser humano. Y es que el hombre, con su autoconciencia constituirá, en el seno de la naturaleza, otro mundo, otra naturaleza, totalmente heterogénea con respecto a su fuente.

El arte conceptual, asimismo seguiría ampliando, las cuestiones sobre los numerosos problemas, en torno al paso del arte a la teoría de los medios, a la actividad del espectador, al proceso productivo de creación y recepción. Es decir, a la investigación de los fenómenos de producción, consumo y función de la actividad artística en las sociedades contemporáneas del siglo XX.

¹⁶ El espectador como público estará separado del artista desde el mismo Renacimiento. Su unión, será un logro de la Modernidad.

Dentro de este contexto, no olvidemos mencionar al elemento tecnológico que entra subrepticamente en el panorama estético-artístico, y la influencia de sus procesos en el ámbito de la “creación”. La plástica, con ello, es vista en una nueva dimensión interdisciplinar, en los niveles técnicos, temáticos y metodológicos. Esto explicaría, por ejemplo, el empleo de los procesos del pensamiento lógico en el arte conceptual. Complementariamente, en cualquier caso, se ampliaría el concepto de contexto artístico en los espacios del arte creativo.

El quehacer artístico en la estética procesual se constituirá en un arte producto mental-conceptual. Al buscar centrar su atención en el espacio del proceso creativo, realzaría el momento de creación intelectual. La autorreflexión en torno a su “práctica”, y la relectura de la historia del arte, permitiría la decantación paulatina de la dimensión mental-conceptual en el proceso de la creación artística. En todo caso, habría de reconocerse que la condición del arte, sería un estado conceptual, presente ya en el proceso iniciado con el acto creativo. Al vivir en la mente, el concepto se haría arte.

En el límite de la desmaterialización del objeto, el arte conceptual pretenderá aprehender el elemento germinal procreador; el propio fundamento del arte, a un nivel más profundo, en el marco del lenguaje. Describir el momento de la procreación del arte, pondrá de manifiesto el estado latente de la *poiesis* que actúa como estímulo conceptual.

En el orden de tales redes operatorias, la descripción y la definición del arte, será la regla fundante de los artistas conceptuales; puesto que este acto autodefine una nueva proposición respecto a la naturaleza del arte. Al añadir pues, a su vez, nuevos conocimientos a nuestra comprensión de dicha naturaleza o a su función, el arte -en un contexto general- se enriquecerá cada vez más en su propia condición de saber en nuestra cultura. Así pues, procederá entonces, a una redescipción del acto creativo, a través de los sucesivos momentos del proceso artístico. Todo ello contará con la ayuda de un aspecto de carácter lógico, en el análisis del proceso mental, como proceso autopofético. Autoconsciencia artística que derivada de la autorreflexión creativa, como autocrítica cuestionadora y cuestionante de la institución del arte. Reconocimiento también del carácter de historicidad del arte contemporáneo, en donde el contexto de la “matriz productora” quedará insertada en un sistema delimitado de formaciones socio-históricas. La función del arte, de esta manera será vista a una escala más amplia dentro de esta consciencia contemporánea del la contextualidad.

El arte sería entonces, considerando un producto humano, fruto de un proceso histórico y social más amplio. Desde Aristóteles mismo, sabíamos que la producción (*poiesis*) estaba conectada con las capacidades del ser humano. Si tal consideración sería una constante cultural en occidente, tendríamos que colocar nuestra atención en el propio concepto de lo humano, desplegado a lo largo de la historia del arte. La capacidad creativa del hombre -en general- nos ofrecería así una noción del arte, desde una perspectiva dinámica, de actuación. En este “espacio” no interesa sólo universalizar la receptividad de las otras del arte, sino además, promover el desarrollo de las potencialidades creativas de todo ente humano; con las cualidades propias de cada *persona, individuo*, en singular.

La universalización real de la capacidad de creación y recepción de todo ser “mental” o humano, ayudaría así pues, a configurar una comprensión no etnocéntrica de nuestra cultura occidental. Recuperaría de entrada, la relación perdida entre el arte y la vida, causal de la crisis del arte contemporáneo, y finalmente, pondría en relieve las raíces sociales del arte. Todo esto, dentro del marco del análisis y reconsideración de sus funciones, transparentadas en el despliegue y la transformación de su “institución”, en el contexto de su propia realidad, tan múltiple e intensamente dinámica.

De ahí, daríamos el paso hacia la concepción de un mundo, en el que el ejercicio de la creatividad sería una cuestión abierta y plural; ante el nuevo supuesto otorgado por el arte contemporáneo del siglo XX, en donde la creatividad implica algo más que una nueva producción de cosas u objetos materiales. Lo que supone, es una manipulación de signos, para dar inicio, simultáneamente, al universo de sentidos, en los distintos procesos artísticos.



Definitivamente, la experiencia reflexiva de la Teoría del Arte y de la Historia del Arte, nos aconseja que no es posible definir la naturaleza del arte de forma resuelta. El arte continuamente reta nuestra capacidad reflexiva. Hemos de unir las distancias que median entre la vivencia artística y el análisis para el logro de su “explicación” y “comprensión”; es decir de su entendimiento. Lograr el desplazamiento del arte como una noción abstracta, al arte como un concepto abierto. Puesto que el significado de un término queda reducido a lo denominado concepto. Denota y connota algo, en el sentido lingüístico.

Sí los seres mentales son los productores de los conceptos a lo largo de la historia, por ende, el arte se constituirá en una historia de conceptos. Por tanto “es propio de la naturaleza del arte el cambiar o tener historia” (Wolheim,1972,p.25). Hemos de intentar sacar conclusiones de las historias particulares y de los cambios particulares que experimentan, puesto que están basados en la propia naturaleza artística. De esta manera, reconoceremos la diversidad de objetos que reciben el calificativo de artísticos y las actitudes que adoptamos frente a ellos. Conocer el problema de la “obra” artística, en su aspecto objetual, procesual y conceptual. En fin, sintonizarnos con las diversas condiciones históricas de cada momento y los diversos problemas, generados en cada momento.

Textos Consultados.-

- Adorno, T. (1983). Teoría estética. Barcelona, España: Orbis.
- Aguilera, V. (1974). El arte en la sociedad contemporánea. Valencia, España: Fernando Torres.
- Aguilera, V. (1979). Diccionario del Arte Moderno. Valencia, España: Fernando Torres.
- Argan, G.C. (1969). Proyecto y destino. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Barnett, J.E.(1998). El péndulo del tiempo: en pos del tiempo: De los relojes de sol a los atómicos. Barcelona, España: Península-Atalaya.
- Cirlot, J.E. (1986).El mundo del objeto a la luz del surrealismo. Barcelona, España: Anthropos.
- Coveneney, P. y R. Highfield. (1997). La flecha del tiempo: la organización del desorden. España: Plaza & Janés.
- Danto, A. (1999). Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia. Barcelona, España: Paidós.
- De la Calle, R. (1973). Estética & crítica y otros ensayos. España: Edivart.
- Dorfles, G. (1975). El significado de las opciones. Barcelona, España: Lumen.
- Fernández Arenas, J. (1988). Arte efímero y espacio estético. Barcelona, España, Anthropos.
- Husserl, E. (1991). La crisis de las ciencias europeas. Barcelona, España: Crítica.
- Jiménez, J. (1986). Imágenes del hombre: fundamentos de estética. Madrid: Tecnos.
- Marchan Fiz, S. (1994). Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”. Antología de escritos y manifiestos. (6ªed.) Madrid: Akal.
- Morgan, R. (1998). El fin del mundo del arte y otros ensayos. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Samaja, J. (1997). Epistemología y metodología: elementos para una teoría de la investigación científica. Buenos Aires: Eudeba.
- Sánchez Vasquez, A. Invitación a la estética. México: Grijalbo.
- Thomas, K. (1978). Diccionario de arte actual. España: Labor.
- Van Lier, H. (1969). Los Objetos. (2ªed.) Buenos Aires: Tiempo Cntemporáneo.
- Wolheim,R. (1972). El arte y sus objetos. Barcelona, España: Seix Barral,