



**UNIVERSIDAD FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**RAFAEL ANTONIO ZUNIGA MEJIA**

**HACIA UNA REFLEXION ONTOLOGICA DEL ARTE MODERNO HONDUREÑO:  
UNA VISION DESDE LA FILOSOFIA DE ARTHUR C. DANTO**

**BELÉM-PA  
2018**

**RAFAEL ANTONIO ZUNIGA MEJIA**

**HACIA UNA REFLEXION ONTOLOGICA DEL ARTE MODERNO HONDUREÑO:  
UNA VISION DESDE LA FILOSOFIA DE ARTHUR C. DANTO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará (UFPA), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Linha de Pesquisa: Estética, Ética e Filosofia Política  
Orientadora: Profa. Dra. Jovelina Maria Ramos de Souza.

**BELÉM-PA  
2018**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

Z95h      Zuniga Mejia, Rafael Antonio  
            Hacia una reflexion ontológica del arte moderno hondureño: una visión desde la filosofía de Arthur C.  
            Danto / Rafael Antonio Zuniga Mejia. — 2018  
            106 f. : il. color

            Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Filosofia (PPGF), Instituto de Filosofia e  
            Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.  
            Orientação: Profa. Dra. Jovelina Maria Ramos de Sousa

            1. Filosofia da arte. 2. Ontologia. 3. Arte moderna. I. Ramos de Sousa, Jovelina Maria, *orient.* II. Título

---

RAFAEL ANTONIO ZUNIGA MEJIA.

HACIA UNA REFLEXION ONTOLOGICA DEL ARTE MODERNO HONDUREÑO: UNA  
VISION DESDE LA FILOSOFIA DE ARTHUR C. DANTO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia (PPGFIL) da Universidade Federal do Pará (UFPA) como requisito para a obtenção do título de Mestre, na Linha de Pesquisa “Estética, Ética e Filosofia Política”, sob a orientação da Profa. Dra. Jovelina Maria Ramos de Souza.

Belém, 13 de março de 2018

Banca Examinadora:

---

Profa. Dra. Jovelina Maria Ramos de Souza (Orientadora)  
Universidade Federal do Pará (UFPA)

---

Prof. Dra. Imaculada Maria Guimarães Kangussu (Examinador Externo)  
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

---

Prof. Dr. Ivan Risafi de Pontes (Examinador Interno)  
Universidade Federal do Pará (UFPA)

---

Prof. Dr. Ernani Pinheiro Chaves (Examinador Interno)  
Universidade Federal do Pará (UFPA)

BELÉM-PA

2018

## AGRADECIMIENTOS

A la Organización de los Estados Americanos OEA y al Grupo Coimbra de Universidades brasileñas y a la CAPES por haber otorgado una beca de estudios y poder obtener el título de Maestría en Filosofía.

A la Universidad Federal de Pará y a su cuerpo de docentes que facilitaron el conocimiento que ayudo a la culminación de la maestría.

A mi orientadora profesora Jovelina Ramos por su apoyo y paciencia para conseguir escribir la investigación cumpliendo cada uno de los lineamientos teóricos y formales de dicho documento.

A mi familia, especialmente a mis padres y hermanos por su apoyo incondicional desde la lejanía y por estar pendientes de mi persona.

A los colegas hondureños por la ayuda brindada con textos y comentarios al momento de hacer las lecturas correspondientes y que son parte de este trabajo.

A cada una de las personas que ayudaron a la realización de este trabajo de investigación, a mis amigos hondureños que desde la lejanía hacen más grata mi estadía enviando sus mensajes y correos, a mis amigos brasileños, a mis hermanos latinoamericanos que también estudian en la Universidad Federal do Pará por su grata compañía y por el tiempo que conseguimos estar juntos disfrutando y conociendo la cultura de Brasil.

Ulises recomendaba a sus tripulantes que se taparan con cera los oídos para que no los cautivasen las sirenas. Las bellas artes y las letras son sirenas que embelesan a todos con sus cantos; pero solo a unos pocos les ofrecen el don de sus melodías; a otros, los ahogan.

Luis Andrés Zúñiga. Fragmento de Fabula El  
jumento ambicioso.

## **RESUMEN**

Se buscará entender como fueron los orígenes del arte moderno de Honduras analizando la obra de los artistas más renombrados. Para ello, se utilizará la filosofía y visión estética de Arthur C. Danto con el fin de realizar una ontología del arte hondureño que permita establecer como este se ha ido desarrollando. El objetivo es reflexionar sobre el tipo de lenguaje utilizado por los artistas contemporáneos de Honduras, clasificando la obra de estos temporalmente e identificando cada uno de los estilos propuestos desde la pintura de representación mimética, la pintura abstracta, la instalación y el arte objeto.

**Palabras clave:** Arte Moderno. Ontología. Lenguaje.

## **ABSTRACT**

The work will seek to understand how were the origen of modern art in Honduras, analyzing the work of the most renowned artist. For this, the phylosophy and aesthetic visión of Arthur C Danto will be used in order to make and ontology of Honduras art that allows to establish how this has been developed. The objective is to reflecto n the type of language used by contemporary artist in Honduras classifying the work of these artist temporally and identifying each of the proposedstyles from mimetic representation painting, abstract painting, installation and object art.

**Keywords:** Modern art. Ontology. Lenguage.



## SUMARIO

<b>1</b>	<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>FILOSOFÍA DEL ARTE DE ARTHUR C. DANTO</b>	<b>13</b>
<b>2.1</b>	<b>Teoría de representación mimética y el arte moderno</b>	<b>16</b>
<b>2.2</b>	<b>El problema de los indiscernibles</b>	<b>39</b>
<b>2.3</b>	<b>Después del fin del arte y la propuesta de un arte post histórico</b>	<b>52</b>
<b>3</b>	<b>ARTE MODERNO EN HONDURAS</b>	<b>63</b>
<b>3.1</b>	<b>Base teórica del arte moderno hondureño</b>	<b>69</b>
<b>3.2</b>	<b>Propuesta para una ontología del arte hondureño</b>	<b>76</b>
3.2.1	El taller de la Merced	81
3.2.2	El mundo del arte y la nueva práctica artística	90
<b>4</b>	<b>CONCLUSIONES</b>	<b>99</b>
	<b>REFERENCIAS</b>	<b>104</b>

## 1 INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo de investigación nace de inquietudes sobre el arte moderno hondureño. La problemática comenzó al estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Tegucigalpa, y teniendo la oportunidad de ir a diferentes exposiciones de arte en la ciudad, no me quedaba claro cuáles eran los lindes que separan una obra de arte de las demás cosas de la realidad. Entablando pláticas con algunos amigos artistas comencé a enterarme que su propuesta era desde poéticas que algunas veces hacían que esos objetos comunes con los que realizaban sus obras, perdieran su significado cotidiano y se introdujera dentro del mundo del arte. Fue entonces cuando comencé a sospechar que toda creación plástica retoma valores que son asignados por un grupo de personas, situación que las hace diferentes a las demás cosas de la realidad.

Es así que el problema de investigación nace; de esa inquietud, de saber cuál es la diferencia que tienen las obras de arte contemporáneo con las demás cosas que forman parte de nuestro mundo. Este problema puede abordarse desde la filosofía pues se está refiriendo a diferencias no externas o aparentes, sino a diferencias que van más allá que eso porque tienen una relación con el ser, son diferencias ontológicas.

Retomando algunas ideas de la filosofía del arte de Arthur C. Danto, filósofo norteamericano, se rescatan algunas de sus teorías. Danto trabaja la idea de que todas las obras de arte tienen algo que las identifica como arte, y en su texto *El mundo del arte* publicado en 1964 concluye que el arte se tiene que entender por medio de teorías que permiten que el arte adquiera significado. Pero se hace muy problemático definir como “arte” las cosas de la realidad común, cosas que pueden servir como parte material de una propuesta artística. Danto dirá que estas cosas fueron tomadas desde la realidad común y no tienen significados que se representan desde su propia semántica, como las obras de arte, y esto es lo que el artista ha diferenciado para expresar algo. Es por eso que su propuesta está enfocada en realizar una ontología del arte desde la cual se pueda dar una definición general que abarque todo tipo de arte.

De igual forma en el escrito se construye un supuesto teórico filosófico desde las tesis planteadas por Danto, pero también se evidencia que algunas de sus teorías no pueden ser generalizadas y usadas en el sentido que Danto hubiese querido. Lo importante es dejar abertura para repensar el problema desde otros autores, como por ejemplo desde una teoría de la expresión al estilo de Benedetto Croce.

En el primer capítulo se explicará cada uno de los conceptos a utilizar en este trabajo de investigación sobre la filosofía del arte de Danto. Para ello, se describirá como las artes plásticas tuvieron la concepción de un arte mimético dirigido a la perfección de las formas. Desde la historia del arte, se hará un recorrido para entender como este cambio de sentido mimético en las artes plásticas, llega a su fin con las vanguardias europeas.

Se hace necesario entender como estas vanguardias se desarrollaron y como cada manifiesto artístico dio forma al arte moderno del siglo XX. Para una mejor comprensión se cita al crítico de arte moderno norteamericano Clement Greenberg, con el fin de comprender como desde la visión de este crítico formalista se entiende el arte moderno. También por la cercanía intelectual que Danto tuvo con Greenberg y por la forma como este logro refutar alguna de sus teorías.

Danto anuncia que seis siglos de arte (1400 – 1964) han llegado a su fin. En 1964 con las Brillo Box de Warhol el arte moderno llegó a su fin y es necesario realizar otro tipo de valoraciones para reconocer este nuevo tipo de arte. Ya no hay un a priori artístico definido a seguir dentro del mundo del arte, no hay meta relatos – dirá Danto.

El problema de los indiscernibles y su solución desde la interpretación misma de la obra es su propuesta. Para concebir un verdadero significado de una obra de arte hay que realizar un análisis desde el lenguaje y los predicados que se hacen desde las interpretaciones; es decir, desde una semántica discursiva. El arte, por tener un distanciamiento de la realidad al igual que el lenguaje tiene una relación con la filosofía. Aquí es donde radica la propia ontología de una obra de arte, en esa capacidad de representación que tienen de la realidad, característica de la cual carecen los objetos comunes que no llegan a formar parte del mundo del arte.

Reflexiones de como la contraparte material de una obra; entendida esta como cada una de las partes o propiedades que dan forma y sentido a la obra, y cómo el arte se relaciona con la realidad ayudaran para entender desde la interpretación una ontología propia de las obras de arte.

También se explicará porque el método que utiliza Danto es historicista y como justifica su arte post histórico después del fin del arte, entendido este como un arte que se convierte en filosofía con características muy propias de este nuevo arte post histórico.

En el capítulo dos se desarrolla como llegó el arte moderno a Honduras. Se estudiarán las ideas de Pablo Zelaya Sierra y los supuestos sobre los cuales se instauró el arte moderno en Honduras. También se comprobarán algunos supuestos modernos con las ideas de Greenberg y

Danto con el texto inédito de Zelaya Sierra *Hojas escritas con lápiz*, donde expresa su espíritu modernista.

Con el sentido de claridad al momento de identificar una ontología del arte hondureño, se analiza primero a los artistas que surgieron desde Pablo Zelaya Sierra hasta 1960. Después en el tópico llamado el taller de La Merced se indagara al grupo de artistas que sobresalieron en dicho taller desde 1973 hasta la década de 1990. Se identificarán las influencias que estos artistas tuvieron y cómo fue su aporte al mundo del arte hondureño.

Por último se revisaran los supuestos sobre los cuales se desarrolla el arte contemporáneo hondureño y si realmente es un tipo de arte que puede llamarse postmoderno. La idea es resaltar las formas artísticas más sobresalientes de este periodo para identificar de qué forma este grupo de artistas realizan sus propuestas desde objetos cotidianos y como los integran a su obra.

Lo que se pretende con este trabajo de investigación es conocer el mundo del arte hondureño y como ciertos artistas que utilizan cosas de la realidad común logran una solución estética al momento de hacer sus propuestas.

## 2 FILOSOFÍA DEL ARTE DE ARTHUR C. DANTO

La Filosofía del Arte trata sobre problemas que se han suscitado en el pensamiento de teóricos y artistas, que viviendo en un determinado momento histórico se interesaron por la relación existente entre el arte, razón y el espíritu colectivo de una época. Es así como la reflexión filosófica genera preguntas que abordan el mundo, el individuo, la realidad y cómo estos se corresponden con el arte. La intención de abordar algunos estudios que se han desarrollado desde el pensamiento filosófico es afrontar la realidad logrando entender cómo se pueden dar respuestas que ayuden al desarrollo de la razón y al pensamiento reflexivo.

Con el surgimiento de la Filosofía del arte se puede reflexionar “no conjunto das criações do espírito humano, a função que ela desempenha, ao lado da ciência, da religião, da moral e, também, fato digno de nota, ao lado da própria filosofia, cujo atual interesse pela Arte não encontra paralelo em épocas passadas”. (NUNES, 1999, p. 9)

Este trabajo de investigación y Disertación tiene como propósito realizar una reflexión sobre el arte moderno hondureño, utilizando ciertas ideas de la Filosofía del arte de Arthur C. Danto. El propósito es el de identificar una ontología y entender de qué forma el arte moderno hondureño se relaciona con el mundo del arte.

Arthur Clark Danto, nacido el 1 de enero de 1924 en Ann Arbor, Michigan Estados Unidos y fallecido el 25 de octubre del 2013 en Manhattan, realizó sus estudios sobre Historia del Arte en la Universidad de Wayne y en la Universidad de Columbia. Entre 1949 y 1950 estudio en Paris con una beca Fulbright y en 1951 regreso como profesor Emérito de Filosofía en la Universidad de Columbia. Estudio el arte moderno norteamericano de las décadas de 1950 y 1960 con el fin encontrar un abordaje correcto del arte moderno que se estaba produciendo en ese momento.

Meu primeiro estudo sobre filosofia da arte foi escrito em 1964, num momento em que minha criatividade filosófica estava no auge. Comecei a me interessar pela arte pop depois de ver uma tela de Roy Lichtenstein reproduzida na Artnews, que era então a mais importante revista da arte do Estados Unidos [...] O quadro de Lichtenstein intitulava – se O beijo e mostrava um piloto beijando uma moça, como **si** a imagem tivesse saído diretamente da tira de uma história de quadrinhos [...] Minha primeira reação foi de indignação, por que acreditava nos mais altos ideais da pintura. E a verdade é que minha vida mudou completamente depois de contemplar essa pintura, e quando voltei a Nova York sai à cata das galerias que mostravam em arte pop. (DANTO, 2006. p. 15)

Para Danto, “el arte pop también transfiguró en arte lo que todos conocemos: los objetos e iconos de una experiencia cultural común, el repertorio común de la mente colectiva en el momento

actual de la historia [...] una celebración hacia lo ordinario”. (DANTO, 2006, p. 157) En este sentido – dirá Danto- fue una crítica dirigida hacia los medios de comunicación de masas y de ambiente comercial en una sociedad hedonista de post guerra y altamente orientada hacia el consumo cultural.

Su interés por el arte comienza con una temprana y corta carrera como artista de la plástica, situación por medio de la cual conoció los procesos teóricos del arte moderno, con la experimentación en lienzos y la búsqueda de nuevos horizontes.

Con el arte Pop norteamericano, con las pinturas de Roy Lichtenstein en 1964, y cuando las “*Brillo Box*” de Andy Warhol fueron expuestas en Nueva York por primera vez en ese mismo año, presenta su texto *El Mundo del Arte* en el simposio sobre la Obra de arte en el 61º Encuentro da American Philosophical Association. En este se plantea el problema de cómo el arte mimético no reconoce ciertas obras de arte que no imitan la realidad, sino más bien; utilizan el objeto mismo que está en la realidad y lo eleva a la categoría de arte. La pregunta principal de Danto en este momento es ¿Qué hace que entre dos indiscernibles, uno sea considerado una obra de arte y el otro se mantenga dentro de la categoría de objeto de la realidad cotidiana?

Para una posible solución de identificación que puede existir entre ellos, Danto se da cuenta de la necesidad de una teoría del arte planteada de forma general que pueda aplicarse a todas las obras de arte, no importando que sean de representación mimética, de arte moderno o contemporáneo. Es por medio de estos constructos teóricos que el arte adquiere su independencia ontológica pasando a ser parte del Mundo del arte. Sintetizando esta idea nos dirá Danto:

É claro que, sem a teoria, é improvável que alguém veja isso como arte e, a fim de vê-lo como parte do mundo da arte, a pessoa deve dominar uma boa dose de teoria artística, assim como uma quantia considerável da história da recente pintura nova-iorquina. Isso poderia não ter sido arte cinquenta anos atrás [...] O mundo tem que estar pronto para certas coisas – o mundo da arte não menos do que o real. É o papel das teorias artísticas, hoje como sempre, tornar o mundo da arte e a própria arte possíveis. (DANTO, 2006, p. 22)

El supuesto teórico que utiliza Danto es teleológico porque su concepción de una historia del arte que ha evolucionado, es decir; pasando por el arte de representación mimética respondiendo a las necesidades históricas, para luego a finales del siglo XIX comenzar con el arte moderno, atendiendo una experimentación de los medios artísticos, hasta llegar al fin del arte, donde el arte se vuelve post histórico. Para Danto algo en el mundo del arte cambio en la década de los 60 y “el arte, históricamente pensado, había alcanzado el final de la línea porque se había

movido hacia un plano diferente de la conciencia” (DANTO, 2006, p. 161). Por eso la necesidad de llegar a la culminación del ciclo histórico. Esta propuesta de un Fin del arte tiene una fuerte influencia de Hegel y eso es perceptible cuando dice “o conhecimento é absoluto quando não há nenhum lapso entre o conhecimento e seu objeto, ou o conhecimento é seu próprio objeto, portanto, sujeito e objeto ao mesmo tempo”. (DANTO, 2014, p. 150)

El arte ha llegado a un auto reconocimiento, y ahora la función no es imitar, sino usar las mismas cosas de la realidad para realizar obras de arte. Lo que separa las obras de arte de las demás cosas de la realidad – dirá Danto – es que estas tienen teorías desde donde pueden ser interpretadas.

El trabajo realizado por el crítico de arte es el de interpretar la obra de arte para que esta obtenga un significado, y “o problema central da filosofia da arte é explicar cómo a obra se relaciona com o objeto” (DANTO, 2005, p. 19). Por lo tanto, Danto identificó su trabajo como crítico de arte desde una concepción de un arte que ha tomado conciencia y ha llegado a convertirse en Filosofía.

Los argumentos que utiliza para proclamar la llegada de un arte post histórico obliga a los estudiosos de la filosofía a reflexionar sobre ello, y a realizar aportes que enriquezcan la estética contemporánea.

Como gran estudioso del crítico de arte Clement Greenberg,<sup>1</sup> Danto reconoce que es por medio de la historia del arte que se ha alcanzado gran conocimiento estético en el arte moderno, y es así como toma algunas de las teorías de Greenberg y otras las debate, con el fin de encontrar una solución a los problemas planteados de forma analítica. “ A história, em suma, por ser inseparável da interpretação, era inseparável da própria arte exatamente porque as próprias obras da arte são internamente relacionadas com as interpretações que as definem”. (DANTO, 2014, p. 27)

Es así como esta concepción basada en la interpretación refuta la propuesta de una estética formalista. La crítica se dirige hacia cómo se desarrolló en el periodo denominado de arte moderno, una búsqueda incansable por la esencia del arte. Por ejemplo, los movimientos artísticos que sobresalieron en este periodo necesitaron acreditar la forma como partirían para realizar sus valoraciones y perspectivas de creación, de su estilo y apropiación del medio. Fue así que el Fauvismo, el cubismo, futurismo, Abstraccionismo, Surrealismo, Dada, Expresionismo,

---

<sup>1</sup> Por un autentico reconocimiento del arte moderno, “Greenberg definiu uma nova narrativa em termos de uma ascensão as condições identificadoras da arte. E ele encontrou – as nas condições materiais do médium”. (DANTO, 2014, p. 14)

Expresionismo Abstracto y el arte Pop; son estilos que acreditan una linealidad histórica que termina en 1964 según Danto. El estilo es aquel que hace que las obras de arte sean consideradas un conjunto con propiedades que comparten características similares, ya sea por la utilización del medio y por las circunstancias políticas y sociales bajo las cuales el artista vive. Cada estilo – dirá Danto - tratará de buscar la esencia del arte, en una superación de las realizaciones teóricas y prácticas de otros estilos.

El modernismo marca un punto en el arte, antes del cual los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes y eventos históricos tal como se les presentaban o hubieran presentado al ojo. Con el modernismo, las condiciones de la representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido, se vuelve su propio tema. (DANTO, 2006, p. 29)

Proclamar el fin del arte fue precisamente una superación del arte moderno en su búsqueda por la esencia del arte. Danto se dio cuenta que para conseguir este proyecto tenía que proponer el fin de la historia, y es con las *Brillo Box*, obra del artista norteamericano Andy Warhol cuando comienza una nueva forma de entender el arte, un arte post histórico. Ahora bien, la preocupación de Danto esta precisamente en investigar qué es lo que hace diferente una obra de arte de un objeto cotidiano. Danto en su ensayo *La Apreciación y la interpretación de las obras de arte* comenta:

Warhol diz que é importante sentar e olhar para a mesma coisa – “ Não quero que seja essencialmente a mesa. Porque quanto mais você olha para exatamente a mesma coisa, mais o significado vai embora e você se sente melhor e mais vazio”. [...] desejo enfatizar o desaparecimento do significado, deixando os simples objetos, ainda que – por vivermos como vivemos em mundos intencionalizados e situacionalizados – não seja nada óbvio, como procurei argumentar acima, que esteticamente muita coisa restará se o significado for subtraído. Em todo caso, seria apenas sob essa subtração que o objeto que resta ocasionaria em nós o que estou chamando de reações puramente estéticas. (DANTO, 2014, p. 73)

Entonces quitar el significado de los objetos es lo que buscó Warhol cuando expuso sus *Brillo Box* con la intención de lograr otra interpretación haciendo referencia a la sociedad de consumo estadounidense de la década del 60’.

## 2.1 Arte de representación mimética y arte moderno

Los Filósofos de la Grecia Clásica del siglo IV a.C. se preguntaron sobre esa relación que tienen las obras de arte con el mundo, y la forma como estas representan la realidad. Sócrates realiza una reflexión sobre la imitación. Según Sócrates el pintor Parrásio y o escultor Cleito,



artistas que reproducían la realidad exterior de los cuerpos que toman como modelos, reconocieron la idea de belleza como perfección idealizada y “em conjunto, as duas, Pintura e Escultura, trocam o real pela semelhança de suas representações com os objetos, e serão tanto mais perfeitas quanto mais se aproximarem da Beleza exemplar que têm por função imitar” (NUNES, 1999, p. 18). En otras palabras, imitar implicaba tener las técnicas artísticas necesarias para conseguir un arte que fuera lo más real posible en sus representaciones de la realidad.

*Tekhne* o *ars* fue entendido como el medio de hacer o producir. Entonces “artísticos são todos aqueles processos que, mediante o emprego de meios adequados, permitem-nos fazer bem uma determinada coisa [...] arte é a própria disposição prévia que habilita o sujeito a agir de maneira pertinente, orientado pelo conhecimento antecipado daquilo que quer fazer ou produzir.” (NUNES, 1999, p. 12)

También existe una relación con la *poiesis* que significa creación, fabricación de una realidad nueva de un ser con materia bruta preexistente en su estado de mera potencia y según Benedito Nunes:

A Arte, enquanto processo produtivo, formador, que pressupõe aquilo que ordinariamente chamamos técnica, e enquanto atividade prática, que encontra na criação de uma obra o seu termo final, é *poiesis*. Foi como *poiesis* que Aristóteles estudou a Epopeia, a Tragédia e a Comédia, e abordou, em princípio, a Pintura e a Música, entendendo que é a imitação (*mimese*) da realidade natural e humana, a essência comum das artes. (NUNES, 1999, p. 12)

El proceso de *mimesis* será entendido como una representación hacia la perfección de la realidad; es decir, entre más se acerca a la cosa representada logra un mayor placer en la contemplación.

Platón en su libro *La Republica* hace implicaciones filosóficas entre lo que es arte y realidad. Para este filósofo la escultura y la pintura pertenecen al mundo aparente pues son una copia de lo que estas representan de la realidad y por lo tanto, algo ilusorio. Esto porque para Platón, el verdadero ser de las cosas es su esencia que nunca muda y se encuentra en la dimensión de lo inteligible. Pero las cosas que son mutables pertenecen al mundo de los sentidos, y estas existen en la medida que participan del mundo de las esencias que son su modelo o forma. Una pintura por ejemplo, no representa el mundo de las ideas o esencias y por eso – diría Platón –, los pintores miméticos

representan una copia de copia de lo real.<sup>2</sup> El artista crea realidades que solo son copias de los arquetipos esenciales o ideas. Es por esta razón que para Platón el esfuerzo de los artistas es nulo:

A mente do artesão, que concebe a forma de um leito, fazendo-a passar a uma dada matéria, está mais em contato com a ideia universal, de que participam todos os leitos possíveis, do que o pintor, que reproduz a figura singular de um desses objetos existentes. Em consequência de tal raciocínio, a obra de arte, colocada na hierarquia dos seres, estaria abaixo da própria realidade sensível, que é aparência da verdadeira. Admitindo-se que as artes imitam, elas não podem reproduzir mais do que essa aparência [...] o artista imita por deficiência de conhecimentos. Se fosse verdadeiramente sábio, não trocaria a realidade pela aparência. Sua *práxis*, supérflua, é apenas um jogo, uma atividade gratuita, que nada tem de séria, e que pode, contudo, aumentando a sedução equívoca da matéria sobre a sensibilidade, enredar a alma na trama de falsos sentimentos e emoções. (NUNES, 1999, p. 18)

Pero es con la filosofía de Aristóteles y su idea de *poiesis* que toma relevancia durante los siglos posteriores, el papel que tiene el artista dentro de las sociedades europeas. Así lo interpreta el filósofo paraense Benedito Nunes:

Segundo Aristóteles, os seres naturais originam-se de causas necessárias que independem da nossa vontade. Os produtos da arte, decorrentes da atividade prática (*práxis*), são contingentes, dependendo de nós para existir: Sob esse aspecto, Natureza e Arte ocupam pólos opostos. A primeira possui movimento próprio, como no-lo demonstram a geração e a corrupção das coisas, determinadas pela ação de duas causas principais: matéria e forma. A segunda, que tem na atividade prática o seu princípio produtivo, acrescenta à Natureza uma dimensão puramente humana, artificial, que em nada participaria dos processos naturais. (NUNES, 1999, p. 14)

El arte es una actividad que se lleva a cabo desde una *praxis* y que depende del acto de creación de un artista para existir. La metafísica aristotélica habla de materia (*hyle*) que es potencia que necesita una forma (*morphe*). Aristóteles cambia el mundo de la metafísica platónica en donde la forma se determina por las ideas puras. En la visión aristotélica, la forma es la idea que el artista coloca sobre la materia, es decir; la obra de arte como tal en su culminación. Este proceso de creación es práctico y es análogo a las formas naturales (humanos y demás seres de la existencia) ya que ambos precisan de una inteligencia para su creación.

Aristóteles concibe la *poiesis* como un acto de creación que imita la realidad de la naturaleza humana “valendo-se, para isso, de diversos meios, que são elementos (como as cores e figuras na pintura) e princípios estéticos gerais, como o ritmo e a harmonia.” (NUNES, 1999, p. 16) Reconoce

---

<sup>2</sup> En el X libro de *La Republica* 597d-e, Sócrates advierte que el pintor está en el grado inferior de la *mimesis* cuando dice: “Acaso diremos que también el pintor es artesano y productor de una cama? – De ninguna manera. – Pero, ¿qué dirás de éste en relación con la cama? – A mi me parece que la manera más razonable de designarlo es 'imitador' de aquello de lo cual los otros son artesanos.

la *mimesis* como punto de partida en las artes. *Mimesis* deriva del vocablo griego *methexis* que “foi usada por Platão para indicar um dos modos possíveis de relação entre as coisas sensíveis e as ideias (*Parm.* 132d). Os outros modos em que Platão concebeu essa mesma relação são: mimese ou imitação (*Rep.* 597a; *Tim.* 50c) e presença da ideia nas coisas (*Fed.* 100d). (ABAGGNANO, 2007, p. 668)

En el siglo XV surge el Renacimiento de las artes, donde se da un nuevo sentido a la creación artística. La imitación de la naturaleza toma relevancia siendo una “síntese da *práxis* com a imaginação, da atividade formadora com a inteligência, que se destina a patentear a beleza das formas naturais em obras que solicitem, ao mesmo tempo, a visão sensível e a contemplação intelectual”. (NUNES, 1999, p.19) En la obra *La Historia del Arte*, Gombrich<sup>3</sup> explica que:

A palavra renascença significa nascer novamente ou ressurgir, e a ideia de tal renascimento ganhou terreno na Itália desde o tempo de Giotto. Quando as pessoas desse período queriam elogiar um poeta ou um artista, diziam que sua obra era tão boa quanto a dos antigos. Giotto fora exaltado assim como um mestre que tinha liderado um verdadeiro ressurgimento da arte: as pessoas queriam significar com isso que a arte de Giotto era tão boa quanto a daqueles famosos mestres cujas obras encontravam louvadas nos autores antigos da Grécia e de Roma. Não surpreende que essa ideia se tornasse popular na Itália. Os italianos estavam perfeitamente cômicos de que, num passado distante, a Itália, tendo Roma por capital, fora o centro do mundo civilizado, e que seu poder e glória se dissipara quando as tribos germânicas, godos e vândalos, invadiram o país e desmantelaram o Império Romano. A ideia de um renascimento associava-se na mente dos romanos à ideia de uma ressurreição da "grandeza de Roma". (GOMBRICH, 2012, p. 154)

La idea de un renacer en las artes se expandió desde Italia para los demás países de Europa, donde un nuevo arte secular fue patrocinado por mecenas que encontraron en los artistas de la época, el genio de pintar escenas para sus intereses. Surgen las primeras escuelas de la pintura renacentista siguiendo un patrón muy diferente al arte que se siguió en la edad media porque los temas habían cambiado. También no es casual que con la invención de la pintura al óleo por el pintor de origen flamenco Jan Van Eyck (1390-1441) la destreza de muchos pintores se volcó hacia la perfección mimética. Gombrich nos dice:

Mas quem quer que tivesse tido a ideia, por certo havia compreendido rapidamente as tremendas possibilidades existentes na nova maneira de pintar de Van Eyck. Pela primeira vez na história, o artista tornou-se a testemunha ocular perfeita, na mais verdadeira acepção da palavra. (GOMBRICH, 2012, p. 242)

---

<sup>3</sup> Ernst Gombrich, nasceu em Viena, em 1909. Ingressou no Instituto Warburg de Londres em 1936, em onde serviu também como diretor. Foi professor da História da Tradição Clássica na Universidade de Londres de 1959 até sua aposentadora em 1976.

Los grandes artistas comienzan a plasmar en sus pinturas nuevos temas que representan las historias caballerescas míticas y las grandes batallas romanas logrando representaciones de la realidad por medio del claro oscuro y la perspectiva. Los grandes maestros florentinos fueron Brunelleschi, Donatello y Masaccio. Realizaron sus estudios basados en nuevas técnicas e innovando en la realización del uso de nuevos materiales y nuevas composiciones. Representaban en sus pinturas, situaciones que la gran historia universal versaba sobre los grandes personajes; que cambiaron de alguna forma la visión que se tenía del mundo. Algunos de sus aprendices, como Andrea Mantegna (1431-1506) siguieron esta línea y según el relato de Gombrich:

Mantegna, por seu turno, também se interessava pelas circunstâncias externas. Sabia que S. Tiago tinha vivido no tempo dos Imperadores romanos e estava ansioso por reconstituir a cena tal como poderia ter realmente acontecido. Fizera, para esse fim, um estudo especial de monumentos clássicos. A porta da cidade pela qual S. Tiago acaba de ser levado é um arco triunfal romano e os soldados da escolta vestem todas as roupas e armaduras de legionários romanos, tal como as vemos representadas em monumentos clássicos autênticos. Não é apenas nesses detalhes de vestuário e ornamentação que a pintura nos recorda a escultura antiga. Toda a cena é insuflada pelo espírito da arte romana em sua rigorosa simplicidade e austera grandeza. (GOMBRICH, 2012, p. 179)

La relevancia de este periodo fue el de apropiación de un nuevo medio desde el cual se estableció una ruptura con el arte medieval logrando así, un cambio sustancial en la forma de producción artística. También es de importancia señalar que en este periodo, los artistas buscaron sus representaciones en alusiones de los grandes relatos de la literatura, los cuales se convirtieron en una consecuencia de los temas del imaginario que se instauró en las artes plásticas. Los mecenas tuvieron una labor muy importante en esta nueva visión del artista. Gombrich señala que:

Havia muitas pequenas cortes na Itália que precisavam desesperadamente de honra e prestígio. Erigir magníficos edifícios, encomendar esplêndidos túmulos ou grandes ciclos de afrescos, ou dedicar uma pintura para o altar-mor de uma famosa igreja, era considerado um modo seguro de perpetuar-se o próprio nome e de adquirir um monumento condigno à sua existência terrena. Como havia muitos centros competindo pelos serviços dos mestres mais famosos, estes podiam, por seu turno, ditar seus termos. Em épocas anteriores, era o príncipe quem concedia seus favores ao artista. Agora, os papéis estavam quase invertidos e era o artista quem concedia um favor a um rico príncipe ou potentado, aceitando uma encomenda dele. Assim, aconteceu que os artistas puderam frequentemente escolher a espécie de encomenda de que gostavam, e deixaram de precisar acomodar suas obras aos caprichos e fantasias de seus clientes. E difícil decidir se esse novo poder foi, a longo prazo, uma pura bênção para a arte. Mas no início, de qualquer modo, teve o efeito de uma libertação que soltou uma quantidade tremenda de energia represada. Finalmente, o artista era um ser livre. (GOMBRICH, 2012, p. 203)

Los grandes maestros de la pintura y escultura como Leonardo da Vinci, Rafael y Miguel Ángel son claves, pero lo que es de relevancia entender es que este nuevo arte secular que se

desarrolló bajo la influencia de estos artistas del renacimiento siguió el patrón griego de *mimesis*. A esto se refiere Gombrich cuando hace referencia a Da Vinci diciendo:

Leonardo certamente sabia como obteve esse efeito, e por que meios. O grande observador da natureza sabia mais sobre a forma como usamos os nossos olhos do que qualquer pessoa do seu tempo ou antes dele. Leonardo viu claramente o problema que a conquista da natureza tinha criado para os artistas — um problema não menos intrincado do que a combinação de desenho correto e composição harmoniosa. (GOMBRICH, 2012, p. 210)

Y esa armonía de representar la naturaleza solo se lograría por medio de una representación mimética. Para Gombrich fueron dos los acontecimientos que se desarrollaron en el arte renacentista italiano los que lograron que este supuesto mimético cobraría sentido y vigor dentro de los artistas. El primero es para Gombrich (2012, p. 240) “a descoberta da perspectiva científica, a segunda o conhecimento de anatomia — e, concomitantemente, a representação perfeita do belo corpo humano”.

Como se dijo, en este período histórico el arte que se desarrolló y se orientó en temas clásicos, con los cánones griegos clásicos. Pero ya en el siglo XVI, las nuevas generaciones de artistas desarrollaron sus propias técnicas y medios, como es el caso de Miguel Ángel Bounarroti, quien por la irreverencia en sus temas y las nuevas hazañas al momento de apropiarse de los medios artísticos, logro establecer una nueva actitud nunca vista en el arte:

Por muito que ele admirasse as maravilhosas obras dos grandes mestres vivos, certamente se perguntaria se era verdade que nada mais restava por fazer, porque tudo o que a arte tinha possibilidade de realizar já estava feito. Alguns pareciam aceitar essa ideia como inevitável e estudavam com afino para aprender o que Miguel Ângelo tinha aprendido e imitar sua maneira o melhor que podiam. Miguel Ângelo comprazia-se em desenhar nus em atitudes complicadas; bem, se isso era a coisa certa a fazer, eles copiariam seus nus e colocá-los-iam em seus quadros, quer se ajustassem ou não. O resultado era, por vezes, um tanto burlesco; as cenas sagradas da Bíblia ficavam congestionadas do que parecia ser uma equipe de jovens atletas em exercícios de treinamento. Críticos mais recentes, compreendendo que esses jovens pintores tinham errado simplesmente porque imitaram a maneira e não o espírito das obras de Miguel Ângelo, denominaram o período durante o qual isso foi moda "período do maneirismo. (GOMBRICH, 2012, p. 254)

Esta nueva actitud que comienza con el Manierismo de Miguel Ángel es de importancia para los artistas venideros porque crean sus obras con más libertad. Quizá lo que más marco a los artistas fue esa tendencia por crear en sus obras, su propia forma de ver la realidad y de entender el mundo. Es el caso de Domenico Theotocopoulos (1541-1614) el “Greco” quien con las figuras alargadas de sus pinturas, desafió los cánones establecidos por la academia.

Otro pintor que desafió lo establecido fue Michelangelo da Caravaggio (1573-1610) quien fue catalogado como un pintor naturalista por la intención de copiar fielmente la naturaleza y por la forma como representaba a sus personajes bíblicos, con ropas y características muy naturales y semejantes a cualquier individuo que vivió en su época. Para Gombrich:

Caravaggio deve ter lido repetidamente a Bíblia e meditado sobre suas palavras. Foi um dos grandes artistas, como Giotto e Dürer antes dele, que quis ver os eventos sagrados ante seus próprios olhos como se estivessem acontecendo na casa do seu vizinho. E fez todo o possível para que as figuras dos textos antigos parecessem mais reais e tangíveis. Até a sua maneira de tratar a luz e a sombra reforçava essa finalidade. A luz não faz o corpo parecer gracioso e macio; é áspera e quase ofuscante em seu contraste com as sombras profundas. Mas faz toda a estranha cena destacar-se com uma honestidade intransigente que poucos de seus contemporâneos poderiam apreciar, mas teria um efeito decisivo sobre artistas subsequentes. (GOMBRICH, 2012, p. 281)

No es de extrañar que dos siglos después las obras de estos dos artistas citados tomaran importancia dentro del mundo del arte, ya que fueron admirados por las vanguardias de la primera mitad del siglo XX por su forma tan peculiar de pintar y por su libertad de creación.

Lo que aconteció después, en el siglo XVII y comienzos del XVIII en Italia e Inglaterra, no dejo de ser diferente en su medio al arte de representación elaborado por los maestros del renacimiento, ya que las representaciones hechas por los artistas de este momento histórico son un apéndice del arte renacentista, llevado a la decoración de los espacios en el caso del decadente renacimiento italiano. En el caso de Inglaterra la búsqueda fue más dirigida y guiada por el racionalismo y lo que el arte podía ofrecer como utilidad ya que “[...] Sabia ser muito provável que perguntassem: "Qual é a utilidade de uma pintura?", e decidiu que, a fim de impressionar pessoas criadas na tradição puritana, a arte deve ter uma finalidade óbvia”. (GOMBRICH, 2012, p. 334)

En el siglo XVII, las artes plásticas estaban centradas a los caprichos de los cortesanos que decoraban sus casas y palacios. No existía en ese momento una verdadera pintura independiente ya que todo lo que pintaban los artistas no se distanciaba de estos espacios. Para Greenberg (2001) la pintura y la escultura ya habían logrado avances, pero fue característica de estas buscar su ilusión e inspiración en la literatura y se subordinan a esta. La consecuencia es que todo el énfasis es retirado del medio y se transfiere al tema.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Greenberg retoma la figura de Lessing y su texto *Laokoon* (escrito en la década de 1760) donde este señala una confusión de las artes teóricas y prácticas. Lessing criticó los poemas de James Thomson quien vio una invasión del dominio de la pintura de paisaje, y por la invasión de la poesía en la pintura y “tudo que conseguiu foi condenar pinturas alegóricas que requeriam uma explicação.” (ibid, p. 47)

Pero a finales del siglo XVIII una nueva forma de entender el mundo desde la razón crítica se estaba gestando desde el pensamiento de Kant, y su tendencia hacia una autocrítica “no uso de métodos característicos de una disciplina para criticar esa misma disciplina, no por intuición de subvertirla, sino para entrenchirla (to entrench) más firmemente en su área de competencia”. (GREENBERG, 2001 p. 101) Pero no es de confundir la autocrítica iluminista que critica desde el exterior, con la autocrítica del modernismo que lo hace desde el interior “mediante los propios procedimientos de lo que está siendo criticado” (GREENBERG, 2001, p.101). La autocrítica moderna de las artes se llevó a cabo en la medida que se iba haciendo particular e independiente la pintura, la música, la literatura, la poesía; eliminando otros medios que no permitiesen llegar a sus propios efectos exclusivos, por lo tanto “restringir su área de competencia, pero al mismo tiempo iría consolidar su posesión de esa área” (GREENBERG, 2001, p.102). Esto es lo que hace legítimo el modernismo pues la autocrítica estableció que cada arte fuera particular desde sus medios, lo que tuvo como consecuencia que “cada arte se tornaría puro, y en esa pureza iría encontrar la garantía de sus estándares de calidad, así como de su independencia. Pureza significaba auto definición, y la misión de la autocrítica en las artes se convirtió en una misión de auto definición radical (*with a vengeance*)”. (GREENBERG, 2001, p.102).

Este cambio hacia nuevos valores de lo establecido en la religión, la tradición y el estilo desarrolló en los artistas un nuevo pensar; un alejamiento del Alejandrismo<sup>5</sup> que había estado presente en las artes desde el renacimiento, y que ahora estaría siendo superado por los artistas de las primeras décadas del siglo XIX. Para Greenberg “al esforzarse por superar el alejandrismo, una parte de la sociedad burguesa occidental ha producido algo desconocido anteriormente: la cultura de vanguardia”. (GREENBERG, 2001, p. 16) Esto se ha reconocido como una nueva conciencia histórica desde la cual el papel del artista, que es parte de esta vanguardia; es la de ser un “crítico histórico” que lo compromete en considerar una utopía no inmóvil, sino por el contrario examinando como es su rol histórico dentro de la sociedad. De esta forma considera el crítico de arte Clement Greenberg cuando dice que:

[...] el actual orden social burgués ya no se presenta como una condición “natural” y eterna de la vida, sino sencillamente como el último término de una sucesión de órdenes sociales. Artistas y poetas pronto asumieron, aunque inconscientemente en la mayoría de

---

<sup>5</sup> Este término Alejandrismo se refiere al sistema neoplatónico establecido en Alejandría propio de los poetas griegos que vivieron cuando esta ciudad fue la cuna de la cultura. Para Greenberg este alejandrismo es inmóvil porque no cuestionaba el academicismo por concentrarse en los pequeños detalles de la forma. Los mismos temas se repetían de mil maneras y por eso no se producía nada nuevo. (ibid, p. 16)

los casos, nuevas perspectivas de este tipo, y pasaron a formar parte de la conciencia intelectual avanzada de las décadas quinta y sexta del siglo XIX. (GREENBERG, 2001, p. 17)

La influencia que tuvo la literatura en la pintura de caballete estaba terminando y ya en la segunda mitad del siglo XIX, la creación de obras de imitación realista también. El surgimiento de la revolución romántica en Francia después del fin del imperio napoleónico (segunda mitad del siglo XIX) revivió la espiritualidad medieval y arte gótico. Para el historiador Argan:

Com o cristianismo se introduziu no espírito dos povos um sentimento novo, desconhecido pelos antigos e singularmente desenvolvido entre os modernos, um sentimento que pertence mais a seriedade do que a tristeza [...] a melancolia é, ela também, um movimento de atração e de distanciamento: um desejo insatisfeito de união entre o indivíduo e o mundo. Não mais a justaposição clássica de sujeito e objeto, o equilíbrio ou o paralelismo entre si e o mundo; mas uma ligação sensível, uma alternância de exaltação, depressão, efusão do mundo e clausura em si mesmos. (ARGAN, 2010, p. 347)

Esta melancolía hace que los pintores románticos establezcan sus temas desde el drama del teatro como un principio de organización de los espacios que constituyen las obras y elementos que están dentro de estas como ser la iluminación. Pintores como Hogarth, David Garrick y Delacroix se hacen partícipes de esta forma romántica de representación pictórica. Para Greenberg, la revolución romántica fue en la pintura el inicio de una revolución temática con el abandono de la literatura frívola del siglo XVIII trayendo a cambio un contenido literario más original y sincero que ayudo a los medios pictóricos. Por ejemplo, la pintura inglesa del finales del siglo XVIII y la pintura francesa de este mismo periodo, que experimento un resurgimiento como no se había visto desde el siglo XVI y “as escolas de Ingres y Delacroix se uniram as de Morland, Greuze e Vigee – Lebrun para se converter na pintura oficial do século XIX. Houve académicos antes, mas pela primeira vez tivemos academicismo.” (GREENBERG, 2001, p. 49)

Se puede señalar también que según Argan existio una lucha entre dos formas pictóricas opuestas: la pintura que representaba el maestro Ingres que era lisa, acabada y la pintura grasienta que no disimula la materia, es decir; “entre uma pintura que busca ser esquecida, como meio, para valorizar as coisas representadas, e uma pintura que se oferece como pintura, como uma realidade propria, que se sobrepeoe a realidade representada”. (ARGAN, 2010, p. 352) Y esta realidad significa una autonomía absoluta de la pintura. La pintura alcanza una poética que se basa en las experiencias culturales y existenciales desde el espíritu crítico del artista siendo la poética “um impulso constante, uma corrente de energia que abrange e unifica a existência e a obra do artista –



uma obra que, por sua vez, só pode ser a expressão da personalidade do artista”. (ARGAN, 2010, p. 358)

Esta forma de expresión de la personalidad del artista es el Romanticismo. Esta fue la última tendencia resultante de la sociedad burguesa europea en el siglo XIX. No es extraño que para Greenberg:

Segundo a teoria romântica da arte, o artista sente algo e transmite seu sentimento a seu público – não a situação ou coisa que o estimulo. Para preservar o caráter imediato do sentimento era ainda mais necessário que antes, quando a arte era imitação mais que comunicação, ocultar a função do meio. O meio ainda que necessário, era um deplorável obstáculo físico entre o artista e seu público, que num estado ideal iria desaparecer por completo, deixando a experiência do leitor idêntica à do artista. (GREENBERG, 2001, p. 48)

Las críticas realizadas por Charles Baudelaire, el mayor poeta francés del siglo XIX respecto al Romanticismo fueron de mucha importancia para la forma como serian entendidas las artes plásticas en el futuro, y de igual forma coincide con Greenberg al plantear que el medio en la pintura es lo que establece una relación más personal y autentica con el público pero sin olvidar la emotividad del artista. Baudelaire decía que la pintura no tenía que ser solo un medio de comunicación entre el artista y el espectador ya que esta dependía de la emotividad y espíritu del pintor y una pintura no solo sirve para una comunicación visual porque:

O pintor deve justapor cores de maneira a determinar no espectador uma reação emotiva, provocando com isso uma comunicação. Um pintor que comunique apenas que o céu é azul, ou seja, que é dia de sol, comunica, segundo Baudelaire, algo da mesma ordem, mas de valor inferior em comparação a uma comunicação de conteúdos históricos, sentimentais ou passionais. (ARGAN, 2010, p. 372)

En este sentido, Baudelaire se anticipó en denotar el arte de la plástica moderna, la actitud individual hacia las preferencias emotivas del artista, lo subjetivo daría paso a los últimos vestigios del arte mimético para la concepción de las primeras pinturas modernas.

Greenberg, como crítico de arte moderno pensaba que el medio no tenía que ocultarse en una pintura, pues esto solo significaba el olvido de la formalidad pictórica causada por la tolerancia de la pintura hacia algún tipo de hegemonía literaria; lo que tendría un desfase histórico pues el modernismo ya estaba libre de meta relatos que seguían obras de la literatura clásica.

Es así como una nueva generación de artistas se volcará hacia esta actitud de no tolerancia hacia una clase burguesa hegemónica dominante, situación que los distanciara aún más del mecenazgo para convertirse en auténticos artistas de experimentación, artistas que cada día iban tomando un distanciamiento de una cultura oficialmente burguesa. El artista intentaba elevar al

máximo su arte encontrando una actitud de autenticidad, o como lo llama Greenberg (2001, p. 18) “aparecen el arte por el arte y la poesía pura, y tema y contenido se convierten en algo de lo que huir como de la peste”. Esto es notable porque ya no se seguirán en las artes plásticas los relatos de la literatura clásica griega y romana en las representaciones y “el contenido ha de disolverse tan enteramente en la forma que la obra de arte puede ser reducible, en todo o en parte, a algo que no sea ella misma”. (GREENBERG, 2001, p. 19)

Esto sucedía teniendo como salón de fondo dos acontecimientos históricos en Europa: primero la revolución industrial y al factor económico de las sociedades europeas, situación que estableció la gran diferencia entre un arte industrializado y un arte de manufactura. Una gran masa social que se identificaba con un arte menos elaborado surgiría en el seno de la burguesía. Esta sería la clase obrera. La segunda consecuencia nace del surgimiento de esta nueva clase obrera, ya que los artistas al ver la carencia de un mecenas que comprara sus obras, se concentraron en crear una nueva forma de representar la realidad donde ya no trabajaban por encargos pre establecidos, sino más bien, lo hacían bajo la plena libertad que les permitió un avance hacia una nueva experimentación en las artes plásticas. Esto es lo que dice Gombrich en relación a los artistas que en siglos anteriores al XIX trabajaban para una burguesía que aseguraba su situación económica, con la compra de pedidos realizados por estos mecenas:

Foi justamente esse sentimento de segurança que os artistas perderam no século XIX. A ruptura na tradição abriu-lhes um campo ilimitado de opções. Incumbia ao artista plástico decidir se queria pintar paisagens ou cenas dramáticas do passado, se preferia temas inspirados em Milton ou nos clássicos, se adotava a maneira comedida da ressurreição clássica de David ou a maneira fantástica dos mestres românticos. Mas, quanto mais ampla se tornava a gama de opções, menos provável era que o gosto do artista coincidissem com o do público. Aqueles que compram quadros têm usualmente uma certa ideia em mente. Querem adquirir algo muito semelhante ao que viram alhures. No passado, essa demanda era facilmente satisfeita pelos artistas porque, embora suas obras diferissem muito no método artístico intrínseco, todas as obras de um determinado período se assemelhavam mutuamente em vários aspectos. Agora que essa unidade de tradição tinha desaparecido, as relações do artista com o seu cliente tornavam-se freqüentemente difíceis. O gosto de cliente estava fixado numa direção; o artista não se sentia obrigado a satisfazer tais imposições. Caso se via forçado a fazê-lo por falta de dinheiro, sentia estar fazendo "concessões", perdia seu amor-próprio e a estima dos outros. (Gombrich, 2012, p. 361)

La vanguardia buscará su autenticidad desde otros valores y medios. Esta vanguardia es para Greenberg, en un solo tiempo, hija y negación del romanticismo y es la encargada de auto preservar el arte. Su primer aporte fue el de liberar de ideas que contaminaban el arte con las luchas ideológicas de la sociedad. Las ideas las entiende Greenberg como tema y “toda obra de arte tem

que ter conteúdo, mas o tema é algo que o artista pode ou não ter em mente quando está realmente trabalhando”. (GREENBERG, 2001, p. 50) Concluye Greenberg diciendo que se dio más énfasis a las formas y esto elevó a la pintura a ser reconocida como disciplina autónoma; afirmando absolutamente la separación y el predominio de la literatura clásica sobre la pintura, desde donde salían los temas a representar en las artes plásticas.

Entendiendo lo anterior, es certero decir que “la historia de las formas no permanece quieta jamás. Hay épocas de redobrado afán y épocas en las que la actividad de la fantasía es lenta; pero aun entonces, un ornamento que se está repitiendo sin cesar va cambiando paulatinamente su fisionomía” (OLFFLIN, 2007, p. 423). Los cambios se estaban produciendo en el arte europeo.

En el artista europeo se puede detectar un cierto descontrol por causa tanto por el factor económico como de temáticas externas a la pintura y por ideologías. Las personas que eran afines al arte comenzaron a tener una relación diferente con la sociedad. Así lo comenta Gombrich en el texto *La Historia del Arte*, cuando afirma:

A ideia de que a verdadeira finalidade da arte era expressar a personalidade só poderia ganhar terreno quando a arte tivesse perdido todas as outras finalidades. Não obstante, do modo que as coisas tinham evoluído, isso era um enunciado verdadeiro e valioso. Pois o que as pessoas interessadas em arte passaram a procurar em exposições e estúdios já não era uma exibição de habilidade comum — a qual se tornara comum demais para justificar qualquer atenção; o que elas queriam era que a arte as pusesse em contato com homens com quem valeria a pena ter relações, homens cujo trabalho era testemunho de uma sinceridade incorruptível, artistas que não se contentavam em copiar efeitos de outros e não dariam uma única pincelada sem perguntarem a si mesmos se ela satisfazia à sua consciência artística. A esse respeito, a história da pintura no século XIX difere muito consideravelmente da história da arte que estivemos considerando até agora. (GOMBRICH, 2012, p. 362)

Vale recalcar que la pintura mudo de lo pictórico a lo pintoresco, es decir; la pintura como resultado viable, transmisible y comprensible en donde “a imagen pintada se desdobra num espaço vazio, indeterminado; é por mero acaso que está num quadrado de tela e dentro de uma moldura” (GREENBERG, 2001, p. 50). Lo pintoresco para Argan es un término que surge en Italia en el siglo XVII y se refiere a como el artista plasma en sus lienzos la naturaleza. La visión que tiene Argan sobre lo pintoresco coincide con la de Greenberg cuando dice que es una forma de “pintar a la brava” pero advierte que:

O pitoresco, então, é uma poética fundada na história. É uma poética, e não uma teoria da arte, mas apenas quais aspectos e valores da natureza melhor favorecem a atividade do artista; e porque se dirige justamente e apenas a atividade, ou melhor, a operação do artista. (ARGAN, 2010, p. 114)

Lo pintoresco es la libertad que tiene el artista de captar la naturaleza desde su propia visión con el fin de dejar plasmada en su obra su pensamiento de libertad. “Para a crítica italiana e francesa a obra de arte deveria ser natural, e assim se transferia a arte a qualidade da Natureza [...] a função do pintor é, portanto, a de escolher entre os aspectos naturais, isto é, ver- e ensinar a ver pela sua própria obra – a Natureza segundo critério de valor”. (ARGAN, 2010, p. 114)

Lo pintoresco es la variedad de escoger los temas que se quieren pintar y la utilización de los colores que el artista escoge con libertad. Lo pintoresco está presente en la pintura de las vanguardias del siglo XIX causando una verdadera revolución en las artes plásticas en el periodo moderno.

Todos estos cambios que se vieron reflejados en el arte europeo antes de la llegada del arte moderno, no pueden pensarse sin tomar en cuenta la revolución industrial, y es a partir de este momento que los cambios sociales y culturales desmantelan un nuevo sentido artístico en Europa central.

Es así que la pintura moderna comienza a surgir con el llamado grupo de los pintores impresionistas. Para entender mejor el impresionismo es necesario mencionar dos acontecimientos importantes. El primero fue la fotografía. Los adelantos en tecnología y óptica ayudaron a que los pintores impresionistas representaran en sus pinturas ángulos inesperados, ángulos que muchas veces no se podían captar en una imagen técnica.

Esto llevo a los impresionistas a interesarse por representar la intensidad de las luces en sus pinturas y la libertad de poder experimentar con el medio. Los pintores ya no eran llamados para realizar retratos de personajes o pinturas. Ahora la fotografía había tomado el lugar de la pintura al momento de hacer retratos e imágenes por medio de la imagen técnica y de una forma realista. Esto fue de importancia para el impresionismo porque el interés por realizar composiciones diferentes a las alcanzadas con la fotografía, ayudo para una exploración del medio.

El segundo factor que sirvió como influencia para los impresionistas fue la cromotipia japonesa, que representaba escenas de la vida humilde por medio de grabados coloridos y “os artistas do círculo de Manet estiveram entre os primeiros a apreciar a sua beleza e a colecionar avidamente essas estampas. Descobriram aí uma tradição não contaminada pelas regras e clichês acadêmicos que os pintores franceses se empenhavam em eliminar” (GOMBRICH, 2012, p. 380). Pintar escenas en espacios abiertos donde las luces se identificaran con facilidad interesó a los impresionistas, al igual que representar escenas cotidianas de la vida en los campos, parques,

atardeceres y retratos. Los impresionistas mantuvieron su actitud hacia una pintura reflejada en la práctica pictórica y no en manifiestos. Así es como lo describe Greenberg:

Observemos assim como uma planaridade começa a se insinuar nas pinturas impressionistas, como estas permanecem próximas da superfície, apesar da “perspectiva atmosférica”, e como a natureza física da tela e da tinta sobre ela aplicada é abertamente declarada – a fim de, também, enfatizar a diferença entre pintura e fotografia. (GREENBERG, 2001, p. 63)

Esto llevo hacia una exploración pictórica casi radical en el arte moderno, en donde las formas planas y la carencia de perspectivas fueron características genuinas que tuvo la pintura. Los impresionistas pintaban figuras planas por seguir la propia naturaleza de la superficie, situación que le dio autonomía a la pintura haciéndola diferente de la escultura o el teatro por ejemplo.<sup>6</sup>

Greenberg pensaba que para reconocer una obra de arte era necesario tener un ojo diestro para diferenciar lo artísticamente bueno de lo malo, y esto solo se logra con la experiencia. Es un supuesto que entra en el mundo del arte por necesidad casi obligatoria con la llegada del impresionismo y las nuevas vanguardias.

Otra característica de los impresionistas fue esa postura hacia una imaginación entorpecida por lo visual. Sus pinturas ya no despiertan en la imaginación el carácter de soñar con la obra porque el mundo exterior no se representa de manera tan sugestiva como lo hacía el arte del Renacimiento por ejemplo. Esta nueva forma de entorpecimiento se debió a que “a pintura se aproxima da condição da música, que segundo Aristóteles, é o mais direto e portanto o mais subjetivo meio de expressão, tendo pouquíssimo a ver com a representação da realidade exterior” (GREENBERG, 2001, p. 65). La pintura impresionista tiene una forma subjetiva genuína y esto hará que encuentre una armonía más directa con su próprio médio.

François Millet (1814-1875) pintor realista francés, quien inspiraría e los impresionistas con sus temas. Fue un revolucionario de la pintura por su forma de representar la realidad en sus lienzos. Realizó dentro de sus composiciones temas que estaban en el exterior, fuera del taller de pintura, lugar donde el pintor tradicional realizaba sus obras. En este sentido el “Quis pintar cenas da vida camponesa tal como realmente era, pintar homens e mulheres trabalhando no campo”. (GOMBRICH, 2012, p. 366)

---

<sup>6</sup> Hay que recordar que para la pintura del Romanticismo los aspectos de la teatralidad y el color dentro de las composiciones fueron elementos utilizados. La pintura moderna es una antítesis de estas consideraciones de la pintura del Romanticismo, lo que genero la utilización del medio inmediato de la pintura sobre las otras artes; su superficie plana aprovechada al máximo.

La forma en que Millet logró representar en sus lienzos la realidad fue revolucionaria porque las grandes escenas de representación religiosa y de personajes importantes de la burguesía europea quedaron de lado. Pero fue Gustave Coubert (1819-77) el que denominó a este grupo de “impresionistas” por plasmar en sus pinturas una impresión inusual por los colores. Para Greenberg (2001) Coubert fue el primer verdadero pintor de vanguardia porque intento reducir el arte a los datos sensoriales inmediatos y por escoger para sus pinturas, temas de la vida prosaica contemporánea. También dice que “ abandonou a experiência do senso comum e procuro emular a imparcialidade da ciência, imaginando, com isso, chegar a própria essência não só da pintura como da experiência visual” (GREENBERG, 2001, p. 51). El propósito de Coubert, como la de estos artistas era captar las luces que envuelven a los objetos, no importando una clara definición en el dibujo de las cosas representadas en el lienzo. Para Coubert:

A ideia de um pintor representar-se em mangas de camisa como uma espécie de andarilho deve ter parecido um ultraje aos artistas "respeitáveis" e seus admiradores. Essa, de qualquer modo era a impressão que Courbet queria causar. Pretendia que seus quadros fossem um protesto contra as convenções aceitas do seu tempo, "chocassem a burguesia" para fazê-la sair de sua complacência, e proclamassem o valor da intransigente sinceridade artística contra a manipulação hábil de clichês tradicionais. (GOMBRICH. 2012. p. 367)

Otro de los pintores de este grupo que influencio al nuevo arte moderno del siglo XX por su grande elocuencia fue Edouard Manet (1832-83) quien siguiendo los pasos de su maestro Millet consiguió retirarse totalmente de los pintores académicos que seguían el arte de representación mimético. Gombrich aclara que:

Pode-se dizer, portanto, que Manet e seus seguidores provocaram uma revolução na reprodução de cores que é quase comparável à revolução na representação de formas causada pelos gregos. Eles descobriram que, se olharmos a natureza ao ar livre, não vemos objetos individuais, cada um com sua cor própria, mas uma brilhante mistura de matizes que se combinam em nossos olhos ou, melhor dizendo, em nossa mente. Essas descobertas não foram todas efetuadas de uma vez ou todas por um só homem. Mas até as primeiras pinturas de Manet em que ele abandonou o método tradicional de sombras suaves, em favor de contrastes fortes e duros, causaram um clamor de protestos entre os artistas conservadores. (GOMBRICH. 2012. p. 370)

Es de importancia mencionar que Manet con sus cuadros se desborda en intensidades cromáticas que son un medio propio de la pintura, logrando un distanciamiento de la fotografía que invade con sus detalles las superficies fotográficas. Entonces “ a pintura, em suma, é certamente o resultado do percepção, mas também a consciência de seu poder cognitivo” (ARGAN, 2010, p.421). Según Greenberg, tanto Manet como Coubert cambiaron la pintura occidental y el

impresionismo logró superar la reproducción mimética. Las pinturas planas comienzan a surgir con el impresionismo y las superficies tienen manchas de pintura aplicada de forma que surja con claridad la diferencia entre una pintura y una fotografía. La pintura se convierte en anti idealista en donde los claros oscuros en blanco y negro, las perspectivas lineales y los efectos tridimensionales de la pintura tradicional iban siendo abandonados poco a poco. El dibujo y el color competían en una situación puramente óptica donde ahora ganaban espacios para crear un ambiente más modelado que sugería lo escultórico.

As pinturas de Manet tornaram-se as primeiras pinturas modernistas em virtude da franqueza com que declaravam as superfícies planas em que estavam pintadas. Os impressionistas, seguindo Manet, repudiaram as subcamadas e os vernizes para não deixar nenhuma dúvida, ao olhar, de que os cores usadas eram feitas de tinta saída de tubos ou potes. (GREENBERG, 2001, p. 102)

Claude Monet (1840-1926) y Auguste Renoir (1841-1919) vivieron la revolución del impresionismo en las primeras décadas del siglo XX. Fueron admirados por la vanguardia al ser un referente para las influencias del nuevo arte moderno que comenzaba a desarrollarse. En el caso de Monet, según Greenberg en su texto *Arte e Cultura* (2014) tuvo momentos en los cuales retocaba sus pinturas por semanas porque no alcanzaba el ideal que buscaba, y diferente a otros artistas impresionistas vivió y sintió la naturaleza como parte de su abstracción y esto lo llevo a no tener la capacidad de ser autocrítico con su obra, es decir; sus pinturas siempre estuvieron abiertas a cambios lo que beneficio su obra. Esta pelea con sus pinturas lo caracterizo en el nuevo arte de experimentación, con sus pinceladas cargadas de forma escultural distanciándolo de seguir a los grandes maestros de la pintura clásica. Su propia esencia del arte fue la abstracción. Esto es curioso porque siendo un artista que pintaba la naturaleza al aire libre, esta no era confiable para él ya que lo que conseguía captar en sus lienzos era una realidad visual fantasmagórica que estaba muy distante de la realidad, lo que captaba con su pintura eran sus propias sensaciones. La naturaleza se tornó para Monet el punto de partida de su creación abstracta, y esto fue lo que hizo que este pintor de paisajes tuviera mucha influencia para los artistas norteamericanos que consideraron el impresionismo maduro de Monet<sup>7</sup> clave, porque llega a una máxima abstracción renunciando al énfasis de colocar sobre sus lienzos la luz y sombra. En el caso de Renoir logro que sus pinturas alcanzasen la tridimensionalidad aplicando el color en forma de bajo relieve y como lo comenta Greenberg (2014) las formas solidas se alineaban en un único plano frontal modelando todo con

---

<sup>7</sup> Sus pinturas después de 1,880 considerado por algunos críticos de arte, el fin de su época clásica impresionista.

colores blanco y rojos de cobre ceniza plateados traslucidos, y su método de modelado en la pintura fue un ingrediente básico del modernismo académico.

Se puede percibir como estos artistas impresionistas lucharon contra el arte establecido por las burguesías europeas desde el renacimiento, pasando por el Romanticismo y produciendo el nacimiento de una nueva crítica artística, que apertura la visión hacia una nueva forma de concebir la creación dentro de las artes plásticas, situación que será de vital importancia en el las futuras generaciones de artistas. Esta separación de los críticos tradicionales que no acreditaban este nuevo arte causó que:

Alguns desses jovens rebeldes, pelo menos, notadamente Monet e Renoir, viveram o tempo bastante para gozarem os frutos dessa vitória e tornarem-se famosos e respeitados em toda a Europa. Presenciaram o ingresso de suas obras em coleções públicas e a sua conversão em bens cobiçados pelos ricos. Essa transformação, além disso, causou uma impressão duradoura em artistas e críticos indistintamente. Os críticos que haviam escarnecido provaram ser deveras falíveis em seus juízos. Tivessem comprado essas telas em vez de zombarem delas, e teriam ficado ricos em pouco tempo. Portanto, a crítica sofreu uma perda de prestígio de que nunca mais se recuperou. A luta dos impressionistas tornou-se a valiosa legenda de todos os inovadores em arte, que podiam apontar sempre esse notório fracasso do público em reconhecer novos métodos. Num certo sentido, esse fracasso é tão importante na história da arte quanto a vitória final do programa impressionista. (GOMBRICH. 2012. p. 379)

Esto hace que el impresionismo sea considerado por muchos historiadores del arte y estetas como el ápice de la primera etapa de la pintura moderna europea de finales del siglo XIX, ya que el artista alcanza un estado de libertad con el medio renunciando a todas las formas anteriores de hacer arte; ya no hay pre conceptos. La importancia histórica de este movimiento es notable porque entendió la pintura desde la esencia misma del arte, demostrando que la representación pictórica logró avances considerables al independizarse de la literatura estableciendo al hombre moderno con la característica “do homem definido exclusivamente pela autenticidade de suas experiências” (ARGAN, 2010, p. 426). Esto implica la renuncia de todo principio de autoridad de creación estética y de tradición histórica de valores, lo que eleva a este periodo moderno fuera de nacionalismos, y lo define como un arte que se logra establecer con una estética establecida sobre poéticas particulares. Es el caso del grupo de los artistas impresionistas que lograron coincidir en ciertos criterios pictóricos. Gombrich señala que la problemática impresionista gira en torno:

A dissolucao de contornos firmes na luz bruxuleante e a descoberta de sombras coloridas pelos impressionistas tinham, uma vez mais, criado um novo problema: como poderiam esas realicaoes ser preservadas sem acarretar uma perda de ordem e clareza? Numa linguagem mais simples: as telas impressionistas tendiam a ser brilhantes, mas confusas.



[..] Entretanto, não queria retornar as convenções acadêmicas do desenho e do sombreado para criar a ilusão de solidez, assim como não pretendia voltar as paisagens “compostas” para obter construções harmoniosas. (GOMBRICH, 2012, p. 539)

Es con esta nueva visión estética que marcó al impresionismo, se inicia una nueva forma de representación artística que se alejaba del arte figurativo lo que permitió la exploración hacia la abstracción. Estas nuevas propuestas en donde el artista ya no solo se refería a la *mimesis* en sus representaciones, sino también a una apropiación de la naturaleza para representarla con libertad y subjetividad comenzaban.

Greenberg (2001, p.50) dice que en sus inicios, el modernismo no tuvo como principal labor realizar una ruptura con el pasado. Esta etapa del modernismo según este autor, reconoce una continuidad con la tradición, un prolongamiento de su evolución y se relaciona con el mundo instaurándose como parte de la cultura. Además, es importante saber que:

Não poderá haver corrente artística moderna que não leve em conta, ainda que polemicamente, a nova concepção do mundo e do homem, mas especialmente do homem no mundo, que os impressionistas propuseram e que agora quer ser aprofundada, explicada, levada as extremas consequências. (ARGAN, 2010, p. 430)

Algo que es de vital importancia fue como las artes se expandieron en su medio para expresar sensaciones y “parecía que a vanguarda, em sua tentativa de escapar da literatura, resolverá triplicar a confusão das artes, levando-as a imitar qualquer outra arte exceto a literatura” (GREENBERG, 2001, p. 52). Lo más interesante es que la música por ser considerada desde los tiempos de Aristóteles como una forma artística especial, que se alejaba del arte mimético por ser abstracción sonora y logrando una diferencia entre la pintura y la escultura, era considerada por los artistas del modernismo temprano como un arte a seguir por “sua absorção quase completa na própria qualidade física de seu meio, bem como em razão de seus recursos de sugestão, a música passou a substituir a poesia como arte modelo” (*idem*). Por eso para Greenberg la música causó una nueva confusión en las artes, situación que atrajo a los artistas de la época. Fue su poder de sugestión que “era um ideal poético imposto a música – mas também que atingesse o leitor ou ouvinte com sensações mais imediatas e mais fortes” (*ibidem*). La reflexión de Greenberg gira en torno a cómo la música fue fuente de inspiración para las nuevas formas artísticas que se enmarcaran dentro del arte moderno dirigiéndose cada vez más hacia lo que sería denominado como arte abstracto. La música, por ser un arte de pura forma penetra a la conciencia por la

sensación. Además de la forma abstracta de la música, lo que la pintura también sustrajo de la música fue su pureza y auto suficiencia.

La influencia que tuvo la música en la pintura y su tendencia hacia la abstracción, se puede apreciar en las deformaciones subjetivas que realizó Gauguin en sus pinturas por ejemplo, liberando el espíritu del artista. Desde ahora el arte ya no sería una copia de la naturaleza. En el caso de Seurat, su propuesta está en una nueva forma de ver la pintura, ya no desde los supuestos impresionistas de emoción visual, sino más bien con la intención de lograr pinturas más coloridas. Expone en el Salón de los Independientes en 1884 su pintura *Bañistas en Asnières*, obra que es considerada neo impresionista.

La postura estética neo impresionista es más apegada a la ciencia óptica siendo así que “o neoimpresionismo, com seus pressupostos científicos, pode ter uma difusão europeia (caso típico, o divisionismo italiano), constituindo o ponto de partida de todas as correntes devotadas a análise da visão, como o cubismo e futurismo”. (ARGAN, 2010, p. 428)

Existe un simbolismo en la pintura moderna creada después del impresionismo, donde el artista ya no solo representa la realidad por medio de colores y figuras planas, sino que se interesa por introducir un lenguaje especial. Para Argan, el neo impresionismo trata de descubrir la forma de la luz y el color, la forma de la estructura de la conciencia dentro del fenómeno porque no se puede pensar la conciencia en abstracto. En otras palabras, es necesario superar las formas subjetivas del impresionismo porque hay que alcanzar la clareza absoluta de las formas “mas sem perder nada da experiência sensorial que constitui o conteúdo da consciência e sem a qual não pode haver consciência, se esta não é outra coisa além de seu conteúdo”. (ARGAN, 2010, p. 429)

El impresionismo comienza con la pintura moderna que seguirá desarrollándose en el siglo XX hasta la llegada del arte Pop norteamericano, siendo para Danto el fin de los meta relatos artísticos, el fin del arte.

Para Greenberg, el arte Pop no tiene sentido por ser parte de toda una cultura de consumo que viene formándose desde el siglo XIX y según el autor:

[...] eso que los alemanes han bautizado con el maravilloso nombre de *Kitsch*, un arte y una literatura populares y comerciales con sus cronotipos, cubiertas de revistas, ilustraciones anuncios [...] el *kitsch* es un producto de la revolución industrial que urbanizó las masas de la Europa occidental y Norteamérica y estableció lo que se denomina alfabetismo universal. (GREENBERG, 2001, p. 21)

Esta cultura universal se desborda por los países europeos y ahora los campesinos “se establecen en las ciudades como proletarios y los pequeños burgueses que aprendieron a leer y a escribir en pro de una mejor eficiencia, pero no accedieron al ocio y al confort necesarios para disfrutar de la tradicional cultura de la ciudad” (GREENBERG, 2001, p. 22). El cambio con la masificación de la cultura muchas de las obras de los grandes artistas del pasado, se valorizaran como inmóviles en sus propuestas. Es así que nace la necesidad de un arte para las masas, dirigido para una nueva generación de obreros proletarios; y de ahí viene la idea del arte *Kitsch*. En su estudio sobre el arte europeo, Argan dice que este fenómeno se debió al *art nouveau* y a la industrialización naciente que existió en Europa a comienzos del siglo XX, pero que este se diluyo con el surgimiento de un nuevo lenguaje que aporó el cubismo y las vanguardias venideras.

Esta reflexión sobre el arte *Kitsch* que realiza Greenberg ayuda a comprender como los artistas de vanguardia logran desarrollar sus propuestas desde donde “todos los valores son valores humanos, valores relativos, en el arte y en todo lo demás”. (GREENBERG, 2001, p. 25) Y estos valores relativos se entienden en los artistas de vanguardia como una nueva escena de creación en donde sus obras son una causa para la reflexión estética para la exploración de nuevos medios artísticos; aparte de oponerse a la burguesía en su búsqueda por encontrar nuevas formas culturales y de expresión.

También la crítica del arte *kitsch* que realiza Greenberg se puede interpretar desde una cultura dirigida por la ausencia de valor estético, a las personas que habitan en las grandes urbes y que tienen un mal gusto por el arte. Esto lo hace realizar una propuesta de un arte autentico que “haga hincapié en el medio y en sus dificultades, añadiendo que la historia de la vanguardia es la de la sumisión progresiva a la resistencia del medio” (MURRAY, 2010, p. 168). Esto acredita entonces, que el surgimiento de nuevos estilos artísticos modernos sea la causa de una legítima superación del arte *Kitsch* en las artes plásticas.

Esta superación llevo con el Cubismo, el expresionismo y el arte abstracto de la primera mitad del siglo XX. La crisis del impresionismo en 1880 afirmo la exigencia de una doctrina que se interesase por la realización de un arte abstracto. Para el crítico de arte moderno Venturi (2007) esta superación se dio con el Fauvismo y el Cubismo, movimientos que según él estaban más próximos al intuicionismo bergsonian. El Cubismo tenía la intención de lograr un acercamiento con la ciencia y “declaravam querer superar a sensibilidade dos impresionistas e querer entrar em uma realidade mais profunda e mais verdadeira” (VENTURI, 2007, p. 272). Pero con esta intención

de entrar en una realidad más profunda y verdadera, se tomó distancia de una propuesta de la Historia universal occidental para acercarse a una micro-historia, lo que trajo un elemento de importancia en el cubismo: el arte negro africano. Sus primeros antecedentes que fueron Picasso y Braque. La búsqueda de una teoría cubista fue para Venturi “uma revisão da tradição, um empenho dirigido em reencontrar as leis matemáticas que se supõe regerem e ordenarem a natureza, uma análise determinada a restaurar os valores mais profundos e originais da linguagem figurativa”. (VENTURI, 2007, p. 272).

De igual forma, el cubismo fue para Greenberg una propuesta de destrucción del plano pictórico realista. Señala que el esfuerzo de la pintura de vanguardia es de resistencia a su medio, y esta resistencia consiste en “na negativa categoria que o plano do quadro opõe aos esforços feitos para atravessá-lo em busca de um espaço perspectivo-realista” (GREENBERG, 2001, p. 55). Esto hizo que la pintura superará la imitación realista. Como se dijo antes, la búsqueda de las figuras planas pictóricas, la utilización de colores directamente del tubo de óleo y los esfuerzos por lograr una atmosfera bidimensional por parte de los métodos académicos del impresionismo, fue lo que marcó la diferencia con la llegada de la pintura cubista, ya que está presto su interés a otras situaciones, como ser la eliminación del color para una obtención de volumen de profundidad desde el sombreado y la perspectiva. La multiplicidad de planos sucesivos que parecen tener una profundidad infinita convierte a estas pinturas cubistas en espacios tridimensionales.

Pero algo que hizo del cubismo más legítimo aun fue la utilización de elementos colocados en la pintura como arena, periódicos, pedazos de tela o madera dentro de la superficie de la tela. A esto se le llamo como colagem. Los iniciadores de la técnica del colagem fueron Braque y Picasso entre los años de 1911 y 1912 con la intención de conseguir dentro de sus pinturas, un acercamiento más directo a la realidad tridimensional. La ilusión que trajo el colagem a las pinturas cubistas, significo que cada plano cambiara en la profundidad de la superficie. A esta se le conoce como etapa analítica del cubismo porque “aspira a descoberta de uma realidade pura, para lá da ilusão sensorial” (VENTURI, 2007, p. 279) La tridimensionalidad fue abstraída convirtiéndose en un campo ilusorio.

Algo interesante que marco la pintura cubista fue lo que trabajo por muchos años Picasso y el llamado arte cubista aplicado a la decoración. Antes de su pintura El Guernica, Picasso trato de realizar sus pinturas desde una propuesta basada en figuras planas decorativas, que tenían su fuente en la naturaleza. Esto quizás fue herencia de Matisse, pues este pintor también recogía todo de la

naturaleza, pero lo que hizo único a Picasso en esto, fue dar una tridimensionalidad a las formas naturales. Greenberg señala que:

É como se em Guernica Picasso tivesse se conscientizado da natureza das dificuldades que havia enfrentado, pois em 1938 ele reavaliou seu estilo num esforço para relaxar o espaço cubista. Desde então ele manteve seus fundos mais distintamente separados das formas à frente deles, e manteve a tendência a conciliar mais aquelas distorções que são impostas pela pressão de um espaço pouco profundo e as que são exclusivamente figurativas e expressionistas. Isto teve como consequência, entretanto, fazer divergir ainda mais a forma e a expressão. Agora a estrutura e a articulação cubistas parecem acrescentar-se ao impulso original da pintura, e não mais coincidir com ele. O elemento decorativo intervém mais uma vez em seu sentido inferior. (GREENBERG, 2014, p. 97)

Esta superación de las formas hace del cubismo la puerta para el arte abstracto y tendrá una gran repercusión en Europa y especialmente en Estados Unidos, después de la II Guerra Mundial. Greenberg señala que los franceses y españoles que vivieron en París en los años 30 lograron avances sustanciales en la creación abstracta. Pero después de 1939, fue Londres el centro de la creación abstracta, pues los pintores jóvenes que vivían en Francia en ese periodo habían retornado a la confusión que existía entre la pintura y la literatura. Estos nuevos jóvenes eran los surrealistas. El surrealismo no es considerado legítimo ni por Greenberg (2006, *apud* MURRAY, 2010, p. 168):

El surrealismo sigue los mismos métodos que anteriormente habían adoptado los prerrafaelistas. Ambos movimientos revitalizaron el academicismo. Tanto el Surrealismo y el prerrafaelismo son literarios y se basan para sus efectos en las connotaciones de los objetos que yuxtaponen, al tiempo que pintan de una manera académica convencional. El surrealismo choca porque pretende provocar. Algunos espectadores se sienten ajenos a los artistas modernos auténticos porque el Surrealismo es un inevitable derivado de sus experimentos formales y de su rechazo al *Kitsch*.

El surrealismo pasó a ser parte de lo mismo para Greenberg, y valorizo más los avances que se estaban haciendo desde la pintura abstracta, de preferencia la norte americana.

As melhores pinturas de Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Hans Hofmann, Franz Kline, De Kooning, Robert Motherwell, Barnett Newman, Pollock, Rothko (e estes não são nossos únicos pintores) oferecem uma plenitude de presença raramente alcançada pelas pinturas de Jean Fautrier, e até mesmo as de Dubuffet de 1945-48, ou as de Hans Hartung ou Pierre Tal Coat (os quatro de que mais gosto entre os pintores parisienses com menos de 55 anos cujo trabalho vi). (GREENBERG, 2014, p. 173)

Se refiere a la pintura norteamericana con una superficie más clara y abierta donde el espacio pictórico no es creado por veladuras o contraste de colores<sup>8</sup>. Greenberg se convierte en este

---

<sup>8</sup> Es así como el *drip-painting* caracterizo la pintura de los años 50 como un movimiento.

sentido, en el gran protector del arte abstracto norteamericano y es considerado un crítico formalista, situación que contrastara con el pensamiento de Arthur C. Danto.

Danto se da cuenta que desde un supuesto materialista que valoriza las formas, las superficies en sus formas planas y la búsqueda de una tercera dimensión por medio del uso de colores y pinceladas gruesas, no contestaría al arte venidero. “La pintura modernista, como Greenberg la ha definido, sólo podía responder a la siguiente pregunta: ¿Qué es esto que tengo y que ninguna otra clase de arte tiene?” (DANTO, 2006, p. 36). Danto está de acuerdo con Greenberg cuando dice que todo proceso dentro del mundo del arte ha sido histórico, pero utiliza esta concepción histórica para proponer el fin del arte; situación que según él se dio en la década de los 60 en Estados Unidos.

La necesidad de una historia del arte moderno fue importante para Greenberg para poder dar sentido a su defensa del arte abstracto de la década del cincuenta, último estilo de la pintura moderna según Danto. La búsqueda de la esencia de la pintura utilizó y agotó los medios de la pintura, lo que creó un ambiente que insinuaba que todo ya se había realizado en la pintura. El fin de la época de los manifiestos había dejado esa sensación y también, una fuerte inquietud en los artistas jóvenes por crear un arte nuevo.

Danto no niega la importancia de los manifiestos producidos por las vanguardias modernas, que en consecuencia lograron una época de mucha producción y experimentación. Lo que si entiende lejos de su Filosofía del arte es que:

Por supuesto, no es filosófico todo el arte visual de la era posthegeliana en el modo en que lo es el arte relacionado con los manifiestos. Muchos de ellos alcanzan lo que Hegel denominó «gozo inmediato», lo que entiendo que quiere decir gozo no mediado por una teoría filosófica. Mucho arte del siglo XIX - y especialmente pienso en los impresionistas, a pesar del alboroto que provocaron al comienzo - da un placer inmediato. (DANTO, 2006, p. 55)

La crítica de Danto (2006, p. 98) se dirige a como el arte moderno utilizó metarelatos para establecer y legitimar su propuesta “cuando la pintura en sí misma llegó a ser un fin más que un medio, y cuando la pincelada indicó que se debía mirar la pintura antes que mirar a través de ella como un fin, ya no más como un medio”. El formalismo de Greenberg identifica y reconoce la calidad de una obra por práctica empírica. Es decir, el experto en arte tiene que tener los criterios necesarios para saber cuál era una obra de arte con calidad y esto solo se aprendía por experiencia y por eso, Danto piensa que:

El modernismo llegó a su fin cuando el dilema reconocido por Greenberg entre obras de arte y meros objetos reales ya no pudo ser articulado por más tiempo en términos visuales, y cuando fue imperativo sustituir una estética materialista en favor de una estética del significado. Esto, nuevamente desde mi punto de vista, sucedió con el advenimiento del Pop. Del mismo modo en que en su primera fase el modernismo encontró resistencia en las afirmaciones de que sus practicantes eran incapaces de pintar, el posmodernismo no fue percibido por Greenberg como el comienzo de una nueva era, sino como un destello en la historia materialista del arte, cuyo episodio siguiente fue la abstracción pospictórica. (DANTO, 2006, p. 99)

La solución para Danto será proponer una teoría del arte que busque la interpretación para llegar al significado de la obra misma, situación que llevará hacia un arte post histórico en donde las limitaciones que constituyen el medio de la pintura agotan todas las puertas de novedad posibilitando la llegada del arte Pop. En el tópico que trata sobre la propuesta del fin del arte y arte post histórico, se abordará más a fondo reflexionando sobre cómo se entenderían los *Ready mades* de Duchamp de 1917, en la propuesta del fin del arte.

Greenberg pensaba que era necesario tener una virtud estética para poder identificar como el medio<sup>9</sup> era utilizado por el artista para hacer una propuesta de calidad. Pero pensar en obras de arte de calidad no nos dice nada sobre la obra en sí, y esto es lo que reprocha Danto (2006, p. 116) porque “cuando el universalismo kantiano fue reemplazado por esta implacable especie de relativismo, el concepto de calidad se volvió odioso y chauvinista”. El significado que dio Danto a este nuevo mundo contemporáneo fue de permisión. Todo estaría permitido dentro de las propuestas artísticas porque el arte había llegado a reconocerse como filosofía, y esto permitió que existiera una multiculturalidad en las propuestas del arte post histórico.

## 2.2 El problema de los indiscernibles

Arthur C. Danto hace su propuesta tomando y estableciendo el Fin del arte como punto de partida. En su texto *El mundo del arte*, escrito en 1964 realiza un amplio cuestionamiento ontológico sobre la obra de arte. Las cosas de la realidad común invaden museos, exposiciones de arte moderno. La confusión se hace presente al percibir que una obra de arte tiene connotaciones ontológicas particulares que hacen que se eleven de la realidad y se valoricen de forma diferente. Entonces ¿Qué es lo que hace que un objeto abstraído de la realidad logre convertirse en una obra

---

<sup>9</sup> Cuando hablamos del medio nos referimos a la superficie plana, la forma del soporte, las propiedades del pigmento que utilizaron los artistas modernos para conseguir llegar a la esencia de la pintura.

de arte exhibida en algún museo de la ciudad? Si se acredita que existe una diferencia ontológica entre las cosas que son consideradas arte y las cosas comunes, hay espacio para preguntarse ¿por qué una obra de arte no puede ser considerada una cosa de la realidad común?

Estos cuestionamientos hacen que surja una filosofía del arte que ofrezca solución enfocándose en la interpretación, en virtud de un reconocimiento mucho más legítimo en la necesidad de diferenciar dos cosas que son en apariencia visualmente idénticas, pero son diferentes porque una es obra de arte. Parecen ser completamente iguales pero tienen connotaciones ontológicas diferentes. Por ejemplo, para Greenberg la pintura impresionista parte desde de una nueva forma de utilizar el medio. Los representantes del movimiento impresionista, se apropiaron al momento de desarticular una teoría de la imitación mimética; de la creación de obras de arte que se ajustaron al medio de la pintura consiguiendo nuevos resultados de color, figuras planas y un nuevo uso de la perspectiva. El punto es que desde una estética formalista no da para realizar un abordaje correcto de las obras de arte como *Brillo Box* por ejemplo, porque al utilizar una caja de jabón como elemento material, las intenciones del artista son las de representar esa caja ofreciéndole un significado especial, y no el significado que pueda tener la cosa común que es la caja de jabón.



Andy Warhol. *Brillo Box*. 1964

Se hace necesario mencionar acontecimientos que sucedieron a nivel mundial en la primera mitad del siglo XX porque tuvieron impacto en la sociedad a todo nivel. Los adelantos en tecnología, dos guerras Mundiales y las crisis económicas y sociales; son causas del denominado periodo contemporáneo, iniciado en la mitad de la década de 1940. Fue así que “as grandes mudanças no panorama artístico, que se centralizaram em Nova York, irradiaram dessa cidade para diversas capitais do mundo – Londres, Roma e Tokio -, levando a Nova York a dividir com Paris



a honra de patrocinar novos e importantes movimientos” (CHIPP, 1996, p. 509). La escuela de Nueva York se convierte en pionera de la creación y desarrollo de nuevos movimientos artísticos que fueron superando a Europa después de la Segunda Guerra mundial. Esto género que el movimiento del Expresionismo Abstracto se desarrollara en Estados Unidos y que surgieran otros movimientos artísticos más osados.

Uno de estos nuevos movimientos es el Arte Pop norteamericano en la década de los 60. Danto se interesara por el Arte Pop al considerarlo lo suficientemente filosófico. Los indiscernibles será tema principal de su libro *La transfiguración del lugar común* libro donde justifica que toda obra de arte tiene la condición necesaria de tener un significado. Esto lo demostrará desde una teoría representacional y abordando el problema para lograr reflexionar sobre una ontología de las obras de arte.

Las obras de arte son vehículos de representación – dice Danto – pero no todos los vehículos de representación son obras de arte. Pero para concebir un verdadero significado de una obra de arte en la propuesta de Danto, hay que realizar un análisis desde el lenguaje y los predicados que se hacen desde las interpretaciones de una obra de arte, es decir; desde una semántica discursiva.

Esto ayuda para realizar una filosofía del arte dirigida hacia la interpretación semántica de los indiscernibles. La problemática central se realiza partiendo desde la banalidad que parece existir en las obras de arte Pop por ser en apariencia indistinguibles de las cosas de la realidad, por ejemplo las *Brillo Box* de Warhol o la obra *El Beso* de Roy Lichtenstein. Danto (2005, p. 15) relata en el prefacio de su texto *La Transfiguración del lugar común*:

Meu primeiro estudo sobre filosofia da arte foi escrito em 1964, num momento em que minha criatividade filosófica estava no auge. Comecei a me interessar pela arte pop depois de ver uma tela de Roy Lichtenstein reproduzida na *Artnews*, que era então a mais importante revista da arte do Estados Unidos [...] O quadro de Lichtenstein intitulava-se *O beijo* e mostrava um piloto beijando uma moça, como se a imagem tivesse saído diretamente da tira de uma história de quadrinhos [...] Minha primeira reação foi de indignação, por que acreditava nos mais altos ideais da pintura. E a verdade é que minha vida mudou completamente depois de contemplar essa pintura, e quando voltei a Nova York sai à cata das galerias que mostravam em arte pop. (DANTO. 2006. p. 15)

En el caso de “Brillo Box” son una serie de reproducciones de cajas de jabón que con la ayuda del fotograbado y serigrafía, Warhol realizó su propuesta artística. La diferencia son los materiales y dimensiones que tienen las cajas del supermercado con respecto a las realizadas por el artista. Este vuelco ontológico será la problemática de las investigaciones de Danto al realizar

su filosofía del arte, con el fin de establecer como este tipo de manifestaciones artísticas pueden ser parte del mundo del arte logrando comprensión y autonomía desde su propia ontología.

Toda obra de arte tiene un contenido que sugiere algún significado y esto quizás sea la característica más importante, y lo que hace la distinción entre indiscernibles. Lo difícil es establecer esta frontera porque no hay claridad y pareciera que su solución se da por consensos establecidos dentro del mundo del arte. Por ejemplo, la diferencia entre una pintura minimalista de color rojo que este en un museo como parte de una exposición y un pedazo de tela roja que sea del mismo tamaño y dimensión, pero que no sea parte de ninguna exposición y que este fuera de cualquier espacio cultural no es clara, porque en apariencia ninguna dice algo sobre la realidad. Lo que sí se puede acreditar es que la pintura fue creada con la intención de ser interpretada, con un significado desde una postura que tomo el artista al momento de crearla.

Danto (2005, p. 42) sostiene que la teoría mimética no puede dar una explicación de dos cosas que son indiscernibles, y más si una de ellas es arte. “Creio que a tese de Sócrates era a de que a arte é uma imitação da realidade, e a imitação foi caracterizada meramente como aquilo que reproduz uma realidade preexistente”. Si el arte imita la realidad, la *mimesis* sería la reproducción de las apariencias y esto es lo que hace que una obra de arte parezca tener un estatus ontológico más bajo que las cosas comunes. Quizás esto fue lo que hizo que Sócrates se preguntará ¿cuál era la finalidad del arte si solo imitaba las cosas de la realidad del mundo? Platón fue más allá con su metafísica al considerar las formas como inmutables, no cambian. Las cosas pueden aparecer y desaparecer, pero las formas no porque:

Dado que as produções dos artistas seduzem as almas dos amantes da arte com o que são, pouco mais que sombras de sombras, desviam nossa atenção não só do mundo das coisas comuns, mas também do domínio mais profundo das formas por meio das quais o mundo das coisas comuns se torna inteligível. Como a filosofia tem justamente o objetivo de chamar a atenção para essa realidade superior e a arte tem como consequência distanciar-nos dela, arte e filosofia são antitéticas. (DANTO, 2005, p. 47)

Aquí se centra el problema de toda la tradición de arte mimético, porque los artistas tuvieron la intención de establecer una ontología al intentar conseguir superar la distancia entre arte y realidad. La imitación de las formas es lo que buscaron durante mucho tiempo con sus representaciones. La reflexión viene en ese sentido, ya que para poder establecer la diferencia entre una obra de arte y un objeto real se necesita saber que la semejanza o similitud no es lo mismo que una imitación. Por ejemplo, la obra *Billo Box* aparentemente es una caja de jabón, pero no una imitación ya que es necesario aprender a distinguir entre apariencia y realidad, entre una obra de

arte y objetos reales. Así que la persona que aprecia y gusta del arte “que não consegue distinguir a diferença entre realidade e aparência: o prazer do apreciador da arte baseia-se exatamente em uma diferença que ele deve ser capaz de estabelecer logicamente”. (DANTO, 2005, p. 52)

Imitar significa representar el mundo real, y esta representación debe de ser lo bastante parecida con la realidad para ser reconocida como *mimesis*. Danto advierte “o confundir uma realidade com sua imitação ou, mais provavelmente, o de confundir uma imitação com a realidade que designa, e em consequência o de assumir para o que é apresentado as atitudes e expectativas apropriadas unicamente a sua contraparte em um plano ontológico diferente”. (DANTO, 2005, p. 59)

Una representación verdadera de una cosa que existe es una imitación, pero no alguna cosa que no existe en la realidad pues “as imitações são veículos com significado” según la convicción de Danto en su texto *La Transfiguración del Lugar Común* (2005, p. 121). Dice que hay dos maneras de entender la imitación que representa alguna cosa. La primera es entender este término como lo que está en lugar de otra cosa o lo denota como significado. Pero muchas veces, alguna cosa no está en lugar de lo que denota o es su extensión, el significado del término. Esta sería la segunda forma de entender la imitación. Si esto fuera así, nos indica que no hay una definición para este término ya que tiene extensión nula, hay que recurrir a otro factor además de la denotación o extensión para explicarlo y “as duas acepções correspondem ao espírito da distinção estabelecida por Frege entre *Sinn* (sentido) e *Bedeutung* (referência) de uma expressão. As imitações também têm um sentido e uma referência, isto é, contém duas maneiras diferentes de ser caracterizadas como representações de uma coisa”. (DANTO, loc. cit.)

El interés se vuelca hacia esa forma extravagante de entender la imitación cuando no tiene un referente con un predicado, y su referencia es confusa. Danto retoma este sentido de la imitación concebida por Nelson Goodman de su libro *Languages of art* cuando dice casi todo puede representar cualquier cosa. Por ejemplo, si queremos representar la ciudad de Paris en un tablero de un juego de mesa, lo podemos hacer con la foto de la Torre Eiffel. Esa representación no nos dice que realmente la ciudad de Paris sea de esa forma, porque para ello necesitaríamos un mapa exacto de la ciudad para su representación. Otro ejemplo, si se quisiera representar en el mismo tablero de juego de mesa al ejército del General Manstein cuando fue la invasión de Francia en la II guerra mundial, y en vez de tener las fotografías (vale para el ejemplo por ser la fotografía una copia fiel de la realidad) del ejército alemán entrando a Paris tenemos un par de banderas de colores

que los representen, la denotación de la representación no hace una referencia exacta a lo que quiere representar. Claro que Goodman quería dejar claro que una representación puede llevarse a cabo por cualquier cosa y su reflexión va en el sentido de mostrar la diferencia entre significado y referencia de una imagen.

Los artistas miméticos tienen que lograr acercarse lo más posible a los objetos de la realidad, para que la representación no sea una imitación sin sentido. En este punto, no hay nada que perder dentro de una obra de arte porque lo que pretende el artista, se logra como una copia de la realidad. Danto (2005) cuando cita a Aristóteles dice que el placer que nos proporcionan las imitaciones, dependen de saber que no es la realidad misma, sino una representación que se acerca lo más posible a la realidad, y esto es lo que proporciona sentido a la imitación.

Por eso en el ensayo *Mundo del arte* establece una nueva forma de creación artística que debe ser entendida “não como imitando fracassadamente formas reais, mas como criando de modo bem-sucedido formas novas, tão reais quanto as que a arte mais antiga pensava – nos seus melhores exemplares – estar imitando com credibilidade” (DANTO, 2006, p. 15). Pero existe un tipo de arte que se inscribe dentro de una teoría que implica “uma área aberta entre objetos reais e *fac-símiles* reais de objetos reais: ela é, se se requer uma palavra, um não-fac-símile e uma nova contribuição para o mundo” (DANTO, 2006, p. 16). En su ensayo *El mundo del arte*, la teoría de la realidad (TR) sirve para abordar estas nuevas creaciones que efectuaron los artistas impresionistas y para ser salvadas de ser retiradas del mundo del arte, porque estas se refieren a objetos de la realidad misma que no son parte de una teoría de la imitación (TI). Un arte entendido desde la (TR) es una nueva entidad; como por ejemplo la cama de Rauschenberg suspendida en una pared y manchada con pintura. Pero si la cama es un objeto de la realidad que está siendo transfigurado a una obra de arte, cada una de sus partes deben ser tomadas como irreductibles de sí propias, aceptando que las manchas de pintura que tiene la cama de Rauschenberg, no sean parte del objeto real, pero sí de la cama considerada como una obra de arte. Para Danto:

Isso pode ser generalizado numa caracterização preliminar de obras de arte que por acaso contêm objetos reais como partes de si próprias: nem toda parte de uma obra de arte A é parte de um objeto real R, quando R é parte de A e pode, além do mais, ser destacado de A e aparecer apenas como R. O erro, então, certamente terá sido confundir A com uma parte de si próprio, a saber, R, mesmo que não fosse incorreto dizer que A é R, que a obra de arte é uma cama. Esse é o ‘é’ que requer clarificação aqui. (DANTO, 2006, p. 17)

Si la cama que está expuesta en el museo tiene una condición especial que la hace ser distinta de las otras camas, la cama de Rauschenberg solo notara la diferencia por ser aceptada

dentro del mundo del arte y estar dentro de un espacio cultural. “Até aqui, tudo o que temos são as convenções que definem o espaço no qual essa comédia dialética pode ser representada” (DANTO, 2005, p. 70). Entonces todo lo que es aceptado dentro de esas convenciones puede ser denominado arte, según este último argumento. Pero esto no nos dice aun, cuáles son los méritos que tienen ciertos objetos para ser considerados pertenecientes al mundo del arte. Las obras de arte tienen su propio valor ontológico ya que no son copias ni imitaciones de objetos de la realidad. Por ejemplo, una imitación de  $x$  no es igual a  $x$ . Las *Brillo Box* no son una copia o falsificación de las cajas de jabón desde las cuales Warhol realizó su propuesta artística, porque la diferencia no es estética, ni perceptual. Para Danto, la diferencia es histórica por ser parte de una cantidad de hechos que marcan una distancia ontológica, entre cómo fue creada esta obra de arte; desde una determinada situación temporal. Por ejemplo, no se puede concebir que una pala de mano o una rueda; en el caso de los *ready-mades* de Duchamp que fueron concebidas y diseñadas como instrumentos de utilidad durante muchos años ahora sean consideradas obras de arte porque:

A evolução do mundo da arte naquele tempo excluía esse tipo de objeto como obra da arte aceitável, a não ser que tivesse sido produzido no passado e sobrevivido como uma antiguidade. O mundo da arte daquela época banira do vocabulário expressivo dos contemporâneos a exploração deliberada de formas arcaicas, ao contrário da situação atual, em que se tolera que um artista escolha usar formas arcaicas. (DANTO, 2005, p. 88)

Con base a lo anterior, se puede reflexionar que hay objetos que fueron creados como meras cosas banales en el pasado, pero en la medida que el mundo del arte va avanzando históricamente, en épocas posteriores pueden tener equivalencias con las obras de arte. Lo que hace que un objeto sea una obra de arte es lo que este representa y como es parte del mundo del arte. Esta reflexión lleva a Danto a realizar una propuesta con cimientos en la teoría de la representación que realiza Descartes en las *Meditaciones*, cuando dice que podemos identificar una representación de otra, en la medida que tenemos una idea clara y una historia causal de esta representación. Por ejemplo, la representación de una fotografía solo es correcta con aquello que es la causa y con lo que se parece, pues la historia causal es la claridad de la idea que tenemos de lo que esta representa. Por lo tanto; si tiene una historia causal diferente, no es una representación correcta. Mientas mis ideas sean nítidas de la cosa que representa, ellas deben corresponder correctamente y hacer efectiva una teoría de la representación.

Es importante señalar que una Teoría de la Representación desde la cual se pueda entender la problemática de los indiscernibles requiere concebir la interpretación artística desde un nivel

semántico. La relación que el arte tiene con la realidad al momento de representarla por medio de objetos comunes es una interpretación que toma distancia de la realidad a la cual se refiere. Danto explica este distanciamiento desde la forma en que Wittgenstein lo concibió en el *Tractatus*, en el cual se establece una diferencia entre el mundo por un lado, y por otro, la imagen referida en el discurso, el cual está compuesto por proposiciones que se refieren directamente a los hechos del mundo. Lo que interesara a Danto es como el *Tractatus* establece la diferencia entre un discurso que se refiere al mundo, y las proposiciones que son netamente filosóficas, lo que hace que tomen distancia del mundo. Podemos representar la totalidad de la realidad del mundo pero jamás la realidad como un todo, es decir; tendríamos que colocarnos fuera del lenguaje y hablar sobre el lenguaje y el mundo para comprender la realidad como un todo. Esto indica que podemos tomar a las palabras como externas al mundo porque pueden representar o distorsionar la visión que tenemos de este, y es desde este mundo, que se toman como verdaderas o falsas en su uso representacional.

Tomadas como portadoras de propriedades representacionais e conseqüentemente sujeitas a identificação semântica, as palavras – porque são sobre alguma coisa ou de alguma coisa – se opõem às coisas e as representações se opõem à realidade, pois as coisas e a realidade são logicamente imunes a essa avaliação, já que destituídas de uma propriedade representacional as coisas têm com as representações uma relação (ou conjunto de relações) muito diferentes das que mantem com as coisas (não é como traços de tinta que as frases se ligam a outras frases). Há uma classe de termos que se pode chamar de nosso vocabulário semântico – inferência, denotação, satisfação, exemplificação e semelhantes – e uma classe adicional de palavras que servem para registrar o êxito ou fracasso da ligação semântica: verdadeiro, existe, vazio e tantas outras com seus respectivos antônimos. (DANTO, 2005, p. 131)

Lo que pretende con el abordaje de esta teoría de Wittgenstein es establecer que las nociones semánticas pueden ser entendidas con sentidos distintos dependiendo de las palabras, proposiciones o vehículos semánticos como ser imágenes, ideas, gestos, pinturas, mapas diagramas.

Las reflexiones de Danto sobre el lenguaje y su relación con la obra de arte lo lleva hasta el “estratagema de lo metafísico” de Austin<sup>10</sup> de la siguiente forma:

Para que haja alguma comunicação, é preciso haver um estoque de símbolos de alguma espécie [...] e podemos chamá-los de palavras, embora, é claro, nos seja necessário que os símbolos se pareçam com o que normalmente chamamos de palavras – podem ser

<sup>10</sup> J. L. Austin en su texto *Philosophical Papers* (Oxford University Press, 1970) se pregunta si las cosas son verdaderas cuando el objeto no tiene ningún modo obvio de ser falso con la intención de llevar a un extremo embarazoso lo verdadero.

bandeiras de sinalização etc. Deve haver também outra coisa diferente das palavras, comunicável por meio das palavras: essa coisa podemos chamar do mundo. Não há razão alguma para que o mundo não inclua as palavras, de todos os modos possíveis, exceto de modo de enunciado que estamos fazendo sobre o mundo numa ocasião determinada. (DANTO, 2005, p. 134)

Las palabras – para Austin – son constructos así como las cosas o el lenguaje de la ciencia natural de Wittgenstein y están fuera del mundo porque solo en el mundo ellas son verdaderas. Danto (2005, p. 135) toma los dos ejemplos anteriores y hace relación con las obras de arte, y desde el punto de vista lógico hará una comparación con las palabras, porque además de tener un equivalente con las cosas reales tiene su propio significado y “como clase as obras da arte se opõem as coisas reais do mesmo modo que as palavras, ainda que sejam de todos os outros modos possíveis reais”. El arte – concluye – por tener un distanciamiento con la realidad al igual que las palabras y el lenguaje tiene una relación con la filosofía. Esto quiere decir que el arte tiene una ontología que es equivalente con la del lenguaje y que tiene una misma relación con la realidad.

Ahora hemos avanzado al revelar que las tesis desarrolladas por Danto nos llevan hacia una ontología del arte que se identifica con el lenguaje. Pero no podemos decir que arte y lenguaje son iguales ontológicamente. Danto se plantea el problema desde un fundamento lógico:

Por mais que uma imagem se assemelhe à coisa que representa, continua sendo uma entidade de ordem logicamente distinta, apesar de ser a imagem de uma imagem. Degas pintou o retrato de seu amigo Tissot, também um pintor, mostrando-o em uma sala onde havia alguns quadros, entre os quais um retrato um estilo flamenco que tem uma maliciosa semelhança com Tissot. Imaginemos que se corte o quadro, deixando à vista apenas o retrato flamenco. É possível que esse retrato se pareça com uma pintura flamenca, talvez uma cópia de uma pintura flamenga do século XIX, mais a verdade não é uma coisa nem outra, é a imagem de um quadro flamenco, que se assemelha ao que denota. (DANTO, 2005, p. 138)

Se puede percibir con naturalidad que la afirmación de Danto no es tan descabellada como parece, pues lo que denota la parte representacional de una imagen no tiene que coincidir necesariamente con las cosas de la realidad. Por ejemplo, sabemos que para denotar el número dos se utiliza una cierta forma gráfica. Pero está representación se puede hacer utilizando la representación 2 o siendo representado II. Lo que asegura que estos “são co-denotativos quando tomados como números pertencentes a diferentes sistemas de notação” (DANTO, 2005, p. 139). Este ejemplo da para entender que ambas notaciones denotan lo que entendemos por número dos, pero lo que es de interés; es que se pueden utilizar diferentes imágenes para representarlo. Para Danto, algo parecido sucede con el arte.

Entonces el distanciamiento existente entre la realidad y las imágenes que tenemos de esta realidad, por medio de la cual los artistas logran sus representaciones, es lo que hace que las obras de arte tengan un nivel ontológico propio. Así como el número dos es representado por imágenes diferentes, la realidad puede ser representada por formas diferentes.

Las valoraciones estéticas son variaciones que tienen las obras de arte al momento de ser apreciadas. No importa cuales sean las diferencias que se encuentren entre individuos que realicen las valoraciones, lo que importa es ese valor estético que hace que una obra de arte sea considerada diferente de las cosas de la realidad.

[...] aprender que um objeto é uma obra da arte é saber que ele tem qualidades que faltam ao seu símile não-transfigurado e que provocara reações estéticas diferentes. E isso não é institucional, mas ontológico – estamos lidando com ordens de coisas completamente diferentes. (DANTO, 2005, p. 157)

Se ha dicho que ontológicamente las obras de arte son diferentes y es por eso que estas son independientes de las cosas de la realidad. La hipótesis de Danto (2005, p. 160) es que “uma obra de arte não pode ser reduzida a seu suporte material e simplesmente identificada com ele, pois se assim fosse ela seria o que a mera coisa real é”.

Cada parte de la obra de arte es intrínseca a su contraparte material<sup>11</sup> y no podemos solo identificar la obra de arte desde sus componentes materiales, pues existe todo un lenguaje que las reconoce y eleva a una distancia de las cosas de la realidad:

A diferença entre obras da arte e as meras coisas reais reaparece então como uma distinção entre a linguagem utilizada para descrever as obras e a linguagem das meras coisas. Uma vez que ainda não “constituímos a obra” – para usa a expressão dos fenomenólogos –, a que estamos reagindo esteticamente? Em outras palavras, não sabemos se estamos diante da coisa certa e de reação correta. (DANTO, 2005, p. 163)

El soporte material puede tener múltiples interpretaciones dependiendo las cosas de la realidad común que representen, cualquier combinación de cosas que existen en el mundo pueden ser utilizadas por el artista como contra parte material. Por ejemplo, *El Urinol* de Duchamp tiene como soporte material una cosa de la realidad que se puede encontrar en cualquier comercial de comidas y bebidas. Pero cuando Duchamp lo muestra en una galería de arte, cambia su nivel ontológico reconociendo de forma diferente al urinol de una cafetería. Esta cualidad de las obras de arte es la que interesa ahora, este cambio de lo común a lo artístico. Por lo tanto, el correlato

---

<sup>11</sup> Para Danto (2005, p. 161) contraparte material son las partes o propiedades que forman las obras de arte.



material de las cosas de la realidad común no es el mismo del que tienen las obras de arte; su correlato es diferente por tener interpretaciones y significados que adquieren sentido en el mundo del arte.

Las valoraciones estéticas de Danto son muy diferentes a las de Greenberg ya que el análisis que hace de las obras de arte es más dirigido hacia lo que representan en su interpretación. La contraparte material que tienen las obras de arte puede ser muy distinto según el sentido que representen. Danto utiliza como ejemplo a los expresionistas abstractos estadounidenses ya que ellos – según Danto – utilizaban la contraparte material de las obras con el fin de no transgredir y dejarlo por fuera de la obra. El tema de la pintura abstracta es la pintura misma. El pintor Roy Lichtenstein utilizaba la técnica de *Dripping*<sup>12</sup> como parte de metafísica de su obra, con la intención de alejarse de las representaciones miméticas en una reacción del modernismo por superar este tipo de arte. Esta son valoraciones del expresionismo abstracto para Danto:

Os expressionistas abstratos aplicavam as tintas em camadas espessas e evitavam as transfigurações a que sempre eram induzidas pelas imagens e pelos temas: substancia o tema eram só uma e mesma coisa. Como a tinta era o objeto da obra, um artista era um pintor (no sentido técnico do termo) e a ação artística era o ato de pintar (não de copiar, imitar, representar, exprimir, uma mensagem, mas tão-somente pintar). (DANTO, 2005, p. 167)

Estas relaciones que se dan entre la contraparte material y el sentido es la interpretación, elemento clave para entender la ontología de una obra de arte. Estas interpretaciones funcionan de forma parecida como lo hace la ciencia, ya que no hay teorías sin hechos observacionales “na filosofia da arte nao há apreciação sim interpretação” (DANTO, 2005, p. 174). La interpretación de las obras de arte ocupa de un proceso cognitivo que las diferencie de los objetos comunes, y “como as obras da arte podem-se parecer tão perfeitamente com coisas reais, talvez seja preciso um ato de desinterpretação em casos de confusão inversa, quando tomamos um mero objeto por uma obra da arte” (DANTO, loc. cit.). La interpretación de una obra “é propor uma teoria sobre o assunto de que ela trata, sobre seu objeto” (DANTO, 2005, p. 183) y esto se debe de hacer tomando en cuenta todos los soportes materiales y formales que dan sentido a esta. Si no existen interpretaciones de una obra de arte, se realiza un “mirar neutro” y no se logra identificar su estructura narrativa, su historia que permite que sea íntegra en todos sus elementos.

---

<sup>12</sup> Drip: se refiere a la técnica pictórica del expresionismo abstracto que utiliza la pintura escurrida como contraparte material.

Se podría pensar que si la interpretación de la estructura de una obra de arte cambia según el sentido de su interpretación, se transforma su estructura narrativa lo que deja espacio para hacer infinidad de lecturas. Pero lo que importa es como Danto desarrolla un discurso dirigido al reconocimiento del significado de la obra de arte. Es por eso que:

Procurar uma discrição neutra é ver a obra como uma coisa e portanto não como uma obra da arte, já que uma condição analítica do conceito do obra da arte é que deva haver uma interpretação. Ver uma obra sem saber que ela é arte é como ter a experiência da matéria impressa antes de aprender a ler; ve-la como obra de arte significa passar da esfera das meras coisas para a esfera do significado. (DANTO, 2005, p. 187)

Entender una obra de arte es lograr una interpretación de esta y abrir un espacio para que ingrese en el mundo del arte. Toda contraparte material y formal de una obra de arte tiene que ser interpretada para lograr integrar el ser mismo de la obra. Esta es la diferencia entre el arte y las cosas comunes que son vistas de forma neutra, sin buscar significados porque no pertenecen a la esfera artística. “Na arte cada nova interpretação é uma revolução copernicana, no sentido que estabelece uma nova obra”. (DANTO, 2005, p. 189).

Además cuando se realiza una interpretación existe un elemento lógico lingüístico de las obras de arte. Danto analiza la situación identificando los diferentes tipos de sentidos que tiene la palabra “es”. Hay un sentido ingenuo que utilizan los niños, por ejemplo; al identificar las cosas de la realidad. Pero el sentido que nos interesa para diferenciar los indiscernibles es diferente y lo llama como un “es” de identificación artística, que responde por alguna propiedad física específica de un objeto y por lo tanto “É uma condição necessária para algo ser uma obra de arte que alguma parte ou propriedade dela seja designada pelo sujeito de uma sentença que emprega esse é especial” (DANTO, 2006, p. 18). Para que esto suceda, el sujeto que está haciendo la valoración artística tiene que identificar el “es” que enmarca una obra de arte y “por meio desse é ele está fazendo uma identificação artística está persistindo no âmbito do idioma da arte” (DANTO, 2005, p. 202). Sino lo hace no logra trascender en el nivel ontológico del arte y “ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte”. (DANTO, 2006, p. 20)

Por medio de la metáfora las cosas son transfiguradas hacia la mundo del arte, es decir es parte de la estructura de interpretación. Es necesario – continua Danto – que esta interpretación tenga límites para normalizar el mundo del arte, desde la cual una obra de arte obtiene su nivel ontológico. Para Danto (2005, p. 193) “os limites da interpretação, assim como os da imaginação,

são os limites do conhecimento”. Deben de existir condiciones cognitivas para que el proceso de imaginación se lleve a cabo. En primer lugar, tiene que existir conocimiento de lo que se quiere imitar, es decir saber lo que se quiere transmitir por medio de la contraparte material de la obra en sus interpretaciones. En segundo lugar, saber que la imitación que se quiere realizar no es el original. Por lo tanto, solo hay un proceso de imaginación “quando a atribuição de uma propriedade estranha ao objeto de alguma forma o esclarece; do contrário, ela é vista como mera extravagância conceitual ou excrescência gótica [...] a estrutura da interpretação em parte deve ser governada pelas crenças do artista” (DANTO, 2005, p. 195). Esto obliga a tener conocimiento previo de como el artista entiende el mundo, y de qué forma él lo está interpretando desde su propuesta. Los límites de la interpretación se cierran en la medida que los límites del conocimiento del artista restringen las interpretaciones que se puedan hacer de su obra.

Esto solo acredita la necesidad de una teoría que valide el mundo del arte y pueda encontrar una diferencia ontológica entre cosas que son indiscernibles, para comprender como una es parte del mundo del arte. La teoría, no la deja caer de esa condición que la hace una obra de arte sosteniendo cuál es su distinción con las demás cosas u objetos de la realidad.

Por essa razão, é essencial para o nosso estudo compreender a natureza de uma teoria da arte, de uma teoria tão poderosa a ponto de extrair objetos do mundo real e torná-los parte de um mundo diferente, um mundo da arte, um mundo de coisas interpretadas [...] pois nada é uma obra de arte sem uma interpretação que a constitua como tal.” (DANTO, 2005, p. 203)

Es por lo anterior, que existe una necesidad de pensar en una teoría desde la cual se puedan establecer todas las obras de arte dentro del mundo del arte, es decir; una teoría que ayude a identificar cuál es la interpretación que tiene una pieza artística. Existe en el arte contemporáneo la tendencia de establecer una normalidad permisiva de una obra de arte. Parece que en el arte contemporáneo todo es permitido, y por eso la intención es encontrar un criterio teórico común que ayude a entender como una obra de arte se establece dentro del mundo del arte.

Los artistas contemporáneos juegan con los límites materiales que establecen las formas artísticas. Ejemplo de ello es el arte Pop, arte objeto, *ready-mades*. Esto quizás fue lo que hizo considerar a Danto que:

O fenômeno das contrapartes indistinguíveis que pertencem a ordem ontológicas distintas somente ocorre quando pelo menos uma das coisas equivalentes tem propriedades representacionais, quando pelo menos uma das contrapartes diz respeito a alguma coisa, possui um conteúdo, um assunto ou uma significação. (DANTO, 2005, p. 209)

Toda obra de arte tiene una contraparte material – argumenta Danto – y esta contraparte material puede ser igual en su estructura. Pero este solo es el medio o la forma como puede ser transmitido el mensaje, no es el mensaje. El arte post histórico hace uso de la estructura misma de la obra de arte como recurso estilístico. Entre dos indiscernibles puede existir compatibilidad de contenido y visual, pero advierte Danto:

Qualquer representação que não seja uma obra da arte pode ter um correlato em outra que é arte, e a diferença está no fato de que a obra de arte usa a maneira como a não-obra de arte apresenta seu conteúdo para propor uma ideia relacionada com a maneira com que esse conteúdo é apresentado. (DANTO, 2005, p. 219)

Es en este punto donde Danto utiliza por vez primera una característica del arte post histórico cuando dice “é claro que nem todas as obras de arte nascem dos seus correlatos não-artísticos, e aquelas que o fazem quase sempre podem ser definidas como modernistas”. (DANTO, 2005, p. 219) Entonces, una obra de arte tiene una propia ontología que la distingue de un objeto común, porque para interpretar una obra de arte siempre se tiene que analizar la relación de contenido, y el modo como este contenido es presentado. Para la creación de *Brillo Box*, Warhol explora las cajas de jabón en su contenido, y propone una idea de este contenido, utilizando una retórica y metáfora que da sentido.

### **2.3 Después del fin del arte y la propuesta de un arte post histórico**

Hasta el momento se han venido desarrollando algunas de las ideas sobre la ontología del arte según la visión de Danto, con el fin de reflexionar sobre el problema de los indiscernibles. En el tópico anterior, se explicó que la solución a este problema en la visión de Danto, está en la interpretación que pueden tener las obras de arte; es decir, estas tienen un significado en su contenido, dependiendo la visión del artista que las crea. La teoría de la Representación sirve para esclarecer la ontología de las obras de arte, ya que estas se distinguen de las cosas comunes porque presentan interpretaciones que tienen un significado.

En este tópico se desarrollara la idea del Fin del arte y lo que Danto llamo como Arte post histórico. Lo que se quiere lograr es identificar como el arte conceptual contemporáneo ha sido clasificado; también como el arte mimético y formalista logran una propuesta que estableció – por lo menos en la concepción de algunos filósofos y estetas – la idea de un progreso histórico.

La propuesta de Danto tiene una clara influencia de la filosofía de la historia de Hegel “segundo a qual o Espírito está destinado a tornar-se consciente de sí. Ela produziu esse curso especulativo da história tornando-se autoconsciente – a consciência da arte sendo arte sob uma forma reflexiva comparável à da filosofia, que é ela própria consciência da filosofia”. (DANTO, 2002, p. 102)

También por Hegel y su propuesta del fin de la historia por el advenimiento del espíritu absoluto; Danto sabe que Hegel se refiere al arte como una fuente para la autorreflexión del espíritu y dice:

Quando Hegel falou sobre o fim da arte, ele queria dizer que a arte havia atingido seus limites enquanto veículo cognitivo pelo qual o autoconhecimento do espírito podia progredir, cedendo tal papel a religião e, depois, a filosofia. Isso foi muitas vezes tratado por aqueles a quem Hegel influenciou como uma proclamação da queda da qualidade artística, mas isso está longe da visão de Hegel. O fim da arte é, para Hegel, somente a fim da capacidade da arte de continuar a servir como uma fonte adequada para a autorreflexão do Espírito, estando excessivamente ligada as questões materiais e a apresentação sensorial para obter a forma puramente conceptual que o mais avançado estado do conhecimento do Espírito requer. A arte, depois desse fim, é libertada, significando isso não que ela deixe de ser produzida, mas que ela já não porta o fardo de ser o modo de organização do princípio da autoconsciência do Espírito. (DANTO, 2014, p. 13-14)

El fin del arte para Danto será el fin del perfeccionamiento de las técnicas artísticas. Desde ellas la búsqueda de la perfección de las formas había llegado a su fin y el arte mimético paso a segundo plano. Los artistas ahora buscan la experimentación; una degradación de técnicas para manifestar cada vez más el medio de cada manifestación artística.

El libro de H. Belting *La imagen antes de la era del arte* sirve a Danto para explicar cuál es la diferencia que existe entre lo moderno y lo contemporáneo. Belting, realiza una historia de las imágenes del cristianismo en el Occidente desde los tiempos romanos hasta aproximadamente el 1400 d.C. La tesis de Belting fue radical cuando dijo que las imágenes que se realizaron antes del 1400 d.C., no pueden establecerse como específicamente artísticas porque “su condición artística no figuraba en la elaboración de las mismas, dado que el concepto de arte aún no había aparecido realmente en la conciencia colectiva” (DANTO, 2006a, p. 25). No quiere decir que el arte apareció de repente en el 1400 d.C. sino que la forma de ser, entendido como un arte representativo del mundo, inició en ese momento según la tesis de Belting. El argumento utilizado por Danto es que si Belting pensó en un arte antes de la era del arte “debemos pensar en el arte después del fin del arte, como si estuviésemos en una transición desde la era del arte hacia otra

cosa, cuya forma y estructura exacta aún se debe entender” (DANTO, 2006a, p. 26). Para Danto se comenzó a hacer una diferencia entre moderno y contemporáneo en la década de 1970. Lo que diferencia al arte contemporáneo es que este no desecha y menosprecia el arte pasado, sino más bien utiliza elementos del modernismo como materia prima de creación. Lo que si tiene diferencia es el espíritu con el cual fue creado ese arte; es decir, no fue como el cambio que se dio entre la pintura mimética y la pintura moderna, donde los pintores modernos se distanciaron de ciertas técnicas y condiciones propias del arte mimético, sino que los artistas contemporáneos reconocen el arte del pasado adoptando algunas de sus tesis para la creación de sus obras.

Antes del arte moderno, existía una pintura donde los pintores “representaban el mundo pintando personas, paisajes o eventos históricos utilizando el plano, la conciencia de la pintura y la pincelada, la forma rectangular, la perspectiva desplazada, el escorzo, el claroscuro, son los elementos de la secuencia de un proceso” (DANTO, 2006a, p. 30). Con el arte moderno en cambio, la pintura no era una representación del mundo, sino más bien; un aproximarse hacia lo conceptual y hacia la misma esencia de la pintura, como lo hizo el impresionismo y el cubismo.

Este cambio tan repentino que tuvieron las vanguardias de finales del siglo XIX y comienzos del XX están influenciadas según Greenberg por la forma en que Kant concibió la crítica, supuesto teórico del modernismo. Danto afirmará:

Es interesante que Greenberg tomara como modelo del pensamiento modernista al filósofo Immanuel Kant: «Concibo a Kant como el primer modernista verdadero porque fue el primero en criticar el significado mismo de crítica». Kant no concibió una filosofía que tan sólo añadiera algo a nuestro conocimiento, sino que respondiera a la pregunta de cómo es posible el conocimiento. Supongo que la concepción de la pintura correspondiente no debería representar la apariencia de las cosas, sino responder a la pregunta de cómo fue posible la pintura. (DANTO, 2006a, p. 29)

Entonces la pintura moderna tiene el mismo sentido kantiano y su crítica es hacia la pintura misma. La pintura moderna sufre una discontinuidad histórica en relación a la propuesta de Vasari<sup>13</sup> en donde el progreso de la pintura era de acuerdo a las representaciones miméticas que se realizaban. Fue así que se consideró en esa época que entre más cercana era una representación a la realidad se consideraba haber realizado un progreso en la pintura.

---

<sup>13</sup> El libro de Vasari se tituló *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores* fueron los pintores los que crearon la historia. La visión de Vasari sobre la pintura como arte es que “es un sistema de estrategias aprendidas para hacer representaciones cada vez más exactas, juzgadas bajo criterios perceptivos inmutables”. (DANTO, 2006a, p. 73)

En el modernismo la pintura tomo otro rumbo. Para Greenberg, las intenciones de los pintores modernistas fueron las de encontrar la esencia de la pintura en la pintura misma, olvidándose de la representación mimética como única fuente legítima. Esto hace pensar porque para Greenberg el surrealismo no fue considerado parte del proyecto modernista, ya que el surrealismo tuvo un relato desde el cual se buscaba representar los sueños y el subconsciente retomando el psicoanálisis como legitimador de su metarrelato, pero con una fuerte regresión al arte mimético y “el surrealismo, como pintura académica, descansa (siguiendo a Greenberg), «fuera del linde de la historia»” (DANTO, 2006a, p. 31) Los pintores surrealistas siendo contemporáneos a los pintores abstractos, no imaginaban el alcance que tendría la pintura abstracta y la llegada del fin del arte moderno según Danto.

Esto da para establecer una diferencia entre moderno y lo contemporáneo. Para Danto

Moderno, después de todo, implica una diferencia entre el ahora y el antes: el término no se podría usar si las cosas continuaran siendo firmemente y en gran medida las mismas. Esto implica una estructura histórica y en este sentido es más sólida que una expresión como lo más reciente. «Contemporáneo», en el sentido más obvio, significa lo que acontece ahora: el arte contemporáneo sería el arte producido por nuestros contemporáneos. (DANTO, 2006a, p. 32)

El reconocimiento de los momentos históricos en la historia del arte, solo se producen cuando existe una lejanía temporal. Pero “lo moderno pareció haber sido un estilo que floreció aproximadamente entre 1880 y 1960” (DANTO, 2006a, p. 33). Esto solo afirma que los eventos que pasan en el presente en el arte necesitan de tiempo para confirmar una tendencia o movimiento artístico y “que la conexión entre arte y estética es una contingencia histórica y no forma parte de la esencia del propio arte”. (DANTO, 2006a, p. 47) El surrealismo se encuentra dentro de este periodo histórico y fue contemporáneo de la pintura abstracta; ambos diferentes pero enmarcados dentro del periodo del arte moderno.

Pero lo que marco definitivamente el fin del arte moderno, fue cuando el arte contemporáneo dio la apertura hacia una libertad de creación; donde todo es posible de realizar. Y esto se da después del fin del arte. Ahora la historia del arte no tiene sentido porque no hay más telos a seguir y esto hace que el arte se vuelva pluralista. Esto, agudizo momentos de claridad y credibilidad en el mundo del arte, y para Danto la década de 1970 es una década oscura, porque según él, fue aquí en donde se comenzó a establecer la distinción de un arte contemporáneo, y “sólo cuando quedó claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar en el arte filosóficamente, y fue allí donde se asentó la posibilidad de una verdadera filosofía general del

arte”. (DANTO, 2006a, p. 36) En la filosofía del arte de Danto, el fin del arte comienza cuando las cosas representadas por los artistas no tienen una demarcación visual distinta de las cosas de la realidad, como con las *Brillo Box* en la década de los 60’ que inquietaban en su forma de entender la relación arte y mundo. También dirá que el arte contemporáneo comienza en la década de los 70’ porque se da una apertura a lo permitido.

Vale aclarar que estas distinciones que se están realizando son en el mundo del arte estadounidense y no en el arte mundial, pero son de importancia para entender la propuesta de un arte post histórico. Las pretensiones históricas son las de indicar que el modernismo terminó porque la propuesta de Danto es que:

El modernismo fue demasiado local y materialista, interesado por la forma, la superficie, la pigmentación, y el gusto que definía la pintura en su pureza. La pintura modernista, como Greenberg la ha definido, sólo podía responder a la siguiente pregunta: ¿Qué es esto que tengo y que ninguna otra clase de arte tiene? (DANTO, 2006a, p. 36)

Esto nos indica que el modernismo llega a su fin cuando se pregunta ¿Qué es una obra de arte? Si el arte tiene su propio ser, lo que aquí nos importa es entender como el arte logra tener auto conciencia, lo que lo eleva a un nivel superior.

Cuando en los años sesenta las propuestas de arte dejaron de ser representaciones que son imitaciones de las cosas, la distancia entre las cosas y el arte se oscureció. Esto obligo a pensar el arte como un problema filosófico y posibilito la reflexión desde una verdadera filosofía del arte. Esta certeza lleva a pensar, que los posibles progresos que se han dado en el arte desde Vasari y su propuesta mimética, pasando por Greenberg y su defensa a la pintura Moderna, hasta llegar al arte Pop; tienen una conexión histórica que se ha desarrollado de acuerdo a cada acontecimiento que se produjo en una época determinada. Esto solo afirma que los eventos que pasan en el arte necesitan de tiempo para confirmar una tendencia o movimiento artístico.

Es así que los artistas contemporáneos utilizan problemas que parten desde un supuesto permisivo, en donde se envuelve lo económico, político y filosófico al momento de la escogencia de temas. El legado del arte contemporáneo – opina Danto (2006a, p. 37) – “es la aparición de la imagen «apropiada», o sea, el «apropiarse» de imágenes con significado e identidad establecidos y otorgarles nueva significación e identidad”. Entonces, no hay imperativos a priori sobre como tienen que ser las obras de arte, porque existe una apertura para concebir todo como arte. Para concluir con la distinción entre lo moderno y lo contemporáneo se dirá que:



El arte contemporáneo es demasiado pluralista en intenciones y acciones como para permitir ser encerrado en una única dimensión. Se puede argumentar que en gran parte es incompatible con los imperativos de un museo donde se requiriera una clase totalmente diferente de administración [...] Sin embargo, el museo mismo es sólo una parte de la infraestructura del arte que tarde o temprano asumirá el fin del arte, y el arte de después del fin del arte. (DANTO, 2006a, p. 39)

Los espacios museísticos, muchas veces limitan la producción de nuevas propuestas, y encierran en moldes el arte que es más factible para el mercado. Por ejemplo, en la década de 1980 se vendieron obras de arte a precios millonarios, lo que da para entender que el mercado lo establecieron los marchands de arte, quienes aprovechando los museos como espacios culturales, se introdujeron en el negocio de venta y compra de arte. Danto considera que:

En todo caso, el fin del arte tal como yo lo concibo tuvo lugar antes de que el mercado de los años ochenta lo hubiese imaginado. Se produjo dos décadas antes de que publicara «El fin del arte. No fue un evento dramático, como la caída de los muros que marcaron el fin del comunismo en Occidente. Fue, como muchos eventos de apertura y cierre, invisible a aquellos que lo viven. En 1964 no hubo artículos de portada en el New York Times, no fue noticia de último momento en los informativos vespertinos. Ciertamente noté los eventos, pero no percibí que marcaran el fin del arte, no hasta 1984. (DANTO, 2006a, p. 46)

Algo curioso ocurrió con la pintura moderna y su relación con los museos. Cada movimiento artístico surgió con el fin de establecerse como el verdadero arte en su búsqueda de la esencia misma del arte. Daba la impresión que el arte producido fuera de algún manifiesto no conocido, no era un arte legítimo ni verdadero.<sup>14</sup> Y es aquí el papel importante que tuvieron estas instituciones para la construcción de una historia cultural “ao reconhecer que a cultura obedece aqueles que exerceriam controle sobre ela”. (CRIMP, 2005, p. 183) Los museos sirvieron para dar reconocimiento a estos nuevos movimientos artísticos que se formaron en el arte moderno, pero eso no impidió, que con la audacia de nuevos estilos pictóricos se considerará un progreso hacia la búsqueda de la esencia misma de la pintura.

---

<sup>14</sup> Ejemplo de esto lo expone Danto cuando dice “En febrero de 1913, Malevich aseguró a Matiushin que «la única dirección significativa para la pintura era el cubismofuturismo». En 1922 los dadaístas de Berlín celebraron el fin de todo arte excepto el Maschinekunst de Tatlin, y ese mismo año los artistas de Moscú declararon que la pintura de caballete como tal, abstracta o figurativa, pertenecía a una sociedad históricamente caduca. «El verdadero arte como la verdadera vida sigue un único camino», escribió Piet Mondrian en 1937 Mondrian se vio en ese camino en la vida y en el arte, en la vida a causa del arte. Creyó que los otros artistas vivían vidas falsas si el arte que hacían seguía un camino falso. Clement Greenberg, en un ensayo que caracterizó como «una apología histórica del arte abstracto» – «Toward a Newer Laocoon» –, insistió en que el «imperativo de hacer arte abstracto venía de la historia» y que el artista estaba atrapado y sólo podría escapar, en el presente, renunciando a su ambición y regresando a un pasado agotado. (DANTO, 2006a, p. 49)

Para la historiadora Phyllis Freeman “El manifiesto define cierto tipo de movimiento, cierto estilo, el cual en cierto modo proclama como el único tipo de arte que importa”. (DANTO, 2006a, p. 50) Danto consideró que no hay un arte mejor que otro y no hay un manifiesto que posea la esencia del arte, porque no le “resulta coherente identificar la esencia del arte con un estilo particular – monocromo, abstracto o lo que sea, con la implicación de que el arte de cualquier otro estilo es falso”. (DANTO, 2006a, p. 51)

La era de los manifiestos – como llama Danto al arte moderno – son críticas que los artistas hacen hacia otra tendencia artística, de un manifiesto anterior como lo hizo la pintura impresionista y la pintura abstracta, donde ambos tuvieron en común una búsqueda hacia la esencia de la pintura. El primero utilizando la luz como materia prima, las sombras y colores con pinceladas gruesas; el otro llevando al límite el medio de la pintura en un intento por superar lo figurativo buscando su tema en la propia pintura, llegando a la esencia de la pintura por medio de las formas abstractas.

Los estilos que surgieron en el arte moderno ayudan a diferenciar algunos aspectos de propiedades que comparten algunas obras de arte, pero estas diferenciaciones no nos dicen porque estas son consideradas obras de arte, que las hace tener ese “ser” que las sitúa dentro del mundo del arte, tema que se discutió en el tópico anterior.

Precisamente en este punto vale preguntarse lo siguiente: si el arte se desarrolla por situaciones históricas como lo afirma Danto ¿Que sucedió con los *ready-mades* que expuso Duchamp cuatro décadas antes de la muerte del fin del arte? Parece ser que este es un punto flaco en las teorías de Danto.

Con esta afirmación de la llegada del Fin del arte en la década de los 60’ con el arte Pop da para preguntar ¿con esto asegura una postura regionalista insinuando que el fin del arte llegó de la mano y abrazando a la libertad norteamericana? Puede ser que esto ocurrió por el auge que tuvo el expresionismo abstracto en Nueva York en la década del cincuenta, pero pasó por alto que Duchamp con su arte conceptual, ya había adelantado la fecha del fin del arte.

Danto sabía que los *ready-mades* de Duchamp fueron parte de la historia oficial del arte y no estaban fuera de los lindes de la historia, pero quizás la seguridad de Danto para realizar tal aseveración en los años 60’ del siglo pasado, se debió al enflaquecimiento al que habían llegado las artes plásticas. La pintura moderna parecía haber sufrido un agotamiento con los diferentes movimientos artísticos que surgieron desde el impresionismo hasta el expresionismo abstracto. Quizás esto fue lo que animó a Danto a postular el Fin del arte 40 años después, entendiendo que

en 1917 aún faltaba experimentar con el medio de la pintura. Además, Danto usa como defensa que el argumento de Duchamp al colocar el mictório en un museo fue en un acto de neutralidad estética.

Se podría pensar que el arte Pop tuvo influencia directa de los Ready Mades y también pensar que la fecha del fin del arte sería en 1913-1914 cuando Duchamp presento en Paris por primera vez su *porta botellas*.

Duchamp pegara um porta garrafas e uma roda de bicicleta e simplesmente os assinara como obras. Em Nova York, ao contrário, para a exposição no salão dos independentes, ele chegou a enviar um mictório, produto comercial de serie, com o titulo Chafariz. (DE MICHELI, 2004, p. 139)

Es Duchamp fue el primer artista pre conceptual que se opuso a la tradición y colocó el arte como una idea dejando en el ambiente de la época una apertura al considerar cualquier cosa de la realidad como arte, y es por eso que:

Duchamp deu a entender que a arte podia existir fora dos veículos convencionais e manuais da pintura e da escultura, e para além das considerações de gosto; seu ponto de vista era que a arte relacionava-se mais com as intenções do artista do que com qualquer coisa que ele fizesse com as próprias mãos ou sentisse a respeito da beleza [...] a tradição alternativa de *avant-garde* artística do século XX estava lançada. (STANGOS, 2000, p. 223)

La propuesta artística de Duchamp es una crítica del arte de su tiempo. Su aporte fue colocar un porta botellas dentro de un museo y decir que era arte. Instituyó una historia cultural y como lo pensaría Walter Benjamin<sup>15</sup> el museo “arranca os objetos de seus contextos históricos originais não como um ato de celebração política, mas com o objetivo de criar a ilusão do conhecimento universal” (CRIMP, 2005, p. 181). El museo construyó una historia cultural con los *ready-mades* de Duchamp porque “ él demostró que si eran arte pero no bellos, la belleza realmente no podría formar parte de ningún atributo definitorio del arte” (DANTO, 2006a, p. 106). El proyecto de Duchamp fue el de establecer una diferencia entre arte y realidad. Muy pocos entendieron los *ready-mades* pues se pensaba que el arte estaba muy próximo al concepto de belleza, y presentar un objeto que fue creado con una utilidad específica dentro de lo cotidiano, era inusual. Pero este tipo de acontecimiento marco el camino hacia una nueva estética:

---

<sup>15</sup> La cita que utiliza Danto tiene como referencia: Walter Benjamin, *Das passagens – Werk*, v. 1 (Frankfurt, Sushkamp,1982), p. 280.

O que Duchamp tinha posto em marcha culminou, pelo menos por algum tempo, num movimento “aberto a todos”, num período de tremenda libertação, experimentação e até licença, que parece ter deixado muito pouco no tocante a arte dita convencionalmente “grande arte”, a pesar de suas posições extremas, seus manifestos, seu idealismo o pensamento contestador que gerou a respeito da arte e de suas possibilidades. (STANGOS, 2000, p. 233)

La importancia de los *ready-mades* fue la de establecer una nueva crítica más apegada a la filosofía del arte. Esto marca un nuevo acontecimiento dentro de la historia del arte.

Para Danto esto surgió en la década de los sesentas y es según él, con el nacimiento un nuevo tipo de arte, un Arte Post histórico que para Danto parte desde:

el relato legitimador de la historia del arte en Occidente, aunque no sólo allí es que hay una era de la imitación, seguida por una era de ideología, seguida por nuestra era posthistórica, en la cual podemos decir, que vale todo [...] La crítica de arte en el período mimético o tradicional estaba basada en la verdad visual. La estructura de la crítica de arte en la era de la ideología es aquella de la que intenté liberarme: de manera característica fundó su idea filosófica acerca de qué es el arte en una distinción exclusivista entre el arte que ella aceptaba (el verdadero) y el resto, considerado no auténtico. El período posthistórico está marcado por la separación de los caminos entre la filosofía y el arte, lo que significa que la crítica de arte en el período posthistórico debe ser tan pluralista como el mismo arte posthistórico. (DANTO, 2006a, p. 69)

El Arte Post Histórico se refleja en la necesidad teórica de conceptualizar un inicio y un final de la pintura moderna. El argumento de Danto es que el ser humano y su necesidad de reconocer el mundo produce imágenes “e a necessidade de aprendizado faz parte da razão pela qual a arte – ou pelos menos a arte representacional – tem uma história”. (DANTO, 2014, p. 128) Esto atiende la necesidad de concebir una historia del arte de forma lineal, y esto coincide con la concepción de la historia de Hegel en donde la historia termina con la llegada de la conciencia que se reconoce a sí misma. Entonces, esto da paso para un progreso cognitivo “no qual está comprometido que a arte se aproxima progressivamente daquele tipo de cognição, quando a cognição é alcançada, a arte realmente deixa de ter um propósito ou uma necessidade”. (DANTO, 2014, p. 144)

Si este fuera el caso, el arte post histórico pudo haber comenzado con Duchamp y pasó desapercibido por no ser de interés en ese momento o por ser presentado en un momento histórico donde las intenciones del arte fueron otras y quizás las de una postura en contra de lo que las vanguardias reconocían por arte. Y precisamente lo que dice Danto en relación a las *Brillo Box* marca un distanciamiento entre estas dos:

Una posible ventaja de ver el arte en el contexto más amplio que podamos concebir, por lo menos en este caso, es que nos ayuda con el problema de diferenciar entre los *ready-mades* de Duchamp y algunas obras Pop como la *Caja de Brillo* de Andy Warhol. Nada de lo que hizo Duchamp celebró lo ordinario. Tal vez debilitaba a la estética y desafiaba las fronteras del arte [...] Lo que diferencia a Duchamp de Warhol es mucho menos difícil demostrar que la diferencia entre arte y realidad. Situar el pop en este profundo momento cultural nos ayuda a mostrar cuán diferentes fueron las causas que movían a Duchamp medio siglo antes. (DANTO, 2006a, p. 157)

La salida que toma Danto parece ser buena si dentro de su definición de un arte post histórico; que es multicultural y donde todo es válido, entendemos la principal hipótesis teórica a los cambios que se dan dentro del mundo del arte, cambios que solo adquieren su sentido desde los procesos históricos estando intrínsecamente conectados con los procesos sociales y económicos del ser humano, y por lo tanto; por el conocimiento de la realidad en que vive el artista que las produce. Para Danto entonces, es en 1913-1914 cuando Duchamp expone sus primeros *ready-mades* con la intención de “descrever os objetos fabricados em série que ele escolhia, comprava e, a seguir, designava como obras de arte”. (ARCHER, 2012, p. 2)

Para Danto, solo fue hasta 1964 cuando el nivel ontológico del arte llegó a un momento crucial: la obra de arte tiene algo en común con todas las otras cosas comunes que no son arte. Y estos indiscernibles necesitan de un conocimiento previo para ser identificados como obra de arte.

Los artistas Pop reaccionaron ante lo que representan las cosas cotidianas, y sus temáticas fueron extraídas de la banalidad urbana norteamericana, y para ello utilizan “técnicas da cultura universal de massas”. (ARCHER, 2012, p. 7)

Desde la visión de Danto, solo a partir de la llegada del arte Pop se pueden hacer reflexiones e interpretaciones de los temas que este grupo de artistas trataba. Danto afirma que:

Foi observado que objetos indiscerníveis tornam – se obras de arte muito diferentes e distintas em virtude de interpretações distintas e diferentes, portanto considerarei as interpretações como funções que transformam objetos materiais em obras da arte. A interpretação é, com efeito, a alavanca com a qual um objeto é alçado para fora do mundo real e para dentro do mundo da arte, onde é trajado de uma vestimenta muitas vezes inusitada. Um objeto material só é uma obra de arte em relação de uma interpretação, o que obviamente não implica que o que é uma obra de arte seja relativo de alguma outra maneira interessante. A obra de arte que uma coisa se torna pode ter, de fato, uma notável estabilidade. (DANTO, 2014, p. 74)

Es como si se diera un proceso de desmaterialización en donde ya no importa la materialidad de la obra, sino más bien las interpretaciones que se puedan tener de esta. Es así que algunas manifestaciones artísticas se vuelven arte disturbacional – según Danto – donde la realidad es de tipo perturbadora y “usualmente essa realidade é, ela própria, de um tipo perturbador:

obscenidade, nudez frontal, sangue, excremento, mutilacao, perigo real, dor verdadeira, norte possivel”. (DANTO, 2014, p.159) En otras palabras, “El fin del arte” da inicio a una filosofía del arte que atiende las situaciones que se plantean cuando el arte llega su fin histórico, cuando el arte logra su autonomía y se reconoce como tal. Pero para Danto “una obra de arte, además de ser posible por una teoría del arte indexada a un momento histórico particular, también es una función parcial de una interpretación limitada por la posibilidad histórica”. (DANTO, 2014, p. 12), La teoría propuesta no debe de tener limitantes históricas: Danto necesita de la idea del “Fin del arte” porque “el arte realmente acabo habiéndose transformado en filosofía”. (DANTO, 2014, p. 124)

Entonces hablar de un arte post histórico en donde todo es permitido dentro de la creación artística, hace del arte una actividad que está llena de relaciones que tiene el artista con el medio y esto posibilita la producción artística. Es por eso que los performance, instalaciones, *body art* y demás manifestaciones contemporáneas requieren de la participación directa del público para concretar el cuerpo de la obra.

### 3 LA PINTURA MODERNA EN HONDURAS

El arte moderno es una nueva actitud de pensamiento que se dio en la segunda mitad del siglo XIX. Esta nueva forma de concebir la realidad en las sociedades europeas, tuvo como resultado un nuevo cuestionamiento por la vida y sus nuevas relaciones, que junto a los avances tecnológicos y científicos, tuvo una visión hacia el progreso. Los cambios culturales en arte y literatura, tienen como supuesto una actitud hacia lo “nuevo” olvidando algunos cánones establecidos en la cultura por la tradición. En consecuencia, el mundo del arte también demostró nuevos cambios estéticos. Las revoluciones sociales y de pensamiento que venían sucediendo desde el siglo XVIII, obligaron a una búsqueda diferente en las formas de expresión, lo que trajo una renovación dentro de la creación artística. Fue con esta nueva visión desde la cual surgieron en la poesía y las artes plástica, personajes como Manet, Rimbaud, Baudelaire y Mahler inspirados en realizar cambios desde una nueva cosmovisión y con una propuesta que moverá los cimientos de todas las entidades culturales.

Los grandes Teóricos Sociales y artistas de este periodo, comenzaron a especular sobre lo establecido por la tradición, concibiendo nuevas teorías e ideologías, sirviendo estas como base de la nueva producción artística. En este sentido, el arte moderno expresa un nuevo sentimiento desde el cual se representan contenidos con otra visión estética que se aleja de la tradición.

Nietzsche (2004) en su libro *el Nacimiento de la Tragedia* nos habla de la aproximación de las artes y las ciencias desde la concepción del hombre teórico, capaz de dominar todos los espacios desde su capacidad cognitiva, promoviendo una nueva visión que ha causado en el hombre moderno una actitud hacia el agotamiento de la razón científica, lo que es una muestra de los límites del saber general. El hombre teórico, comienza a remover los cimientos establecidos cuando las ciencias se vuelven ilógicas, es decir; ya no se puede entenderlas como poseedoras de una validez y metas universales. Y es esta calamidad espiritual la que se revela en el arte haciendo que el hombre moderno se revele y comprenda la existencia con una nueva forma de valorar lo establecido.

Existe entonces, una nueva forma de entender la creación artística y literaria, con temas ya no supeditados a la reproducción fiel del objeto representado, sino hacia una apertura de nuevas valoraciones, desde las cuales los artistas expresaron su sensibilidad.

Pero es esta nueva sensibilidad la que marco el modernismo desde una nueva forma de entender lo histórico entendiendo los procesos sociales y económicos desde los cuales se establece la ciencia y el arte. Los cambios en las artes y las ciencias se reflejan primero en lo espiritual entendido como “el giro espiritual de una manera real, reflejando la sombría imagen del presente, y la intuición de algo grande, todavía lejano e imperceptible para la gran masa; una gran oscuridad aparece apenas esbozada, volviéndolos sombríos”. (KANDINSKY, 1989, p. 28)

Esto es lo que pasaba en Europa en el siglo XIX. Ahora bien, revisemos la situación histórica y social de Honduras. Hay que entender que desde la llegada de los europeos al territorio centroamericano, la doctrina religiosa y de pensamiento se estableció de una manera violenta; siendo de este modo como la sociedad fue sometida al yugo de la conquista. En el periodo de la conquista española, la religión cristiana versaba sobre profetas y santos, siendo estos los temas más frecuentes de las representaciones artísticas. La base filosófica de este periodo de la historia de Honduras se regía por la cultura de la escolástica. Esta se exporto desde una tradición española, lo que permitió por más de tres siglos, un dogmatismo religioso que fue utilizado para el beneficio de la conquista y según don Longino Becerra:

Las fuentes doctrinarias de las clases dominantes de la época colonial se encontraba en Aristóteles, despojado de todo valor científico [...] El escolasticismo era infelizmente el que regía: el que influyo en las constituciones de nuestra universidad; el que hizo de esta casa una institución oscura, donde no penetraba la luz sino envuelta en nieblas o confundida en exhalaciones pútridas; el que entreteniendo a nuestros mayores en sutilezas inútiles, les alejaba de las ciencia provechosas. (BECERRA, 1998, p. 96)

Representaciones cristianas e iconos santos, fueron trabajos realizados por artistas europeos y sus discípulos americanos en este periodo. El primer pintor profesional hondureño, José Miguel Gómez (1714-1806) pintaba estos temas religiosos, ya sea por encargo de alguna parroquia o de alguna familia de abolengo de la época.

[...] egresado del colegio Tridentino de Comayagua. Hizo estudios de pintura en Guatemala y, a su regreso al país a mediados del siglo XVIII, realizo una amplia labor pictórica. El obispo de Honduras, Fray Diego Rodrigo de Rivas, le encargo varias obras para la catedral de Comayagua, entre ellas “La Sagrada Familia”, “La Santísima Trinidad” y “San Juan de Calazán”. Durante 1786 pintó en la catedral de Tegucigalpa “La Sagrada Cena” y “Los Cuatro Evangelistas”, esta última en la bóveda central. (BECERRA, 1998, p. 72)

Sus cuadros sobre escenas religiosas, son el reflejo de la tradición pictórica hondureña, carente de un trabajo artístico secular desligado de esta tradición. Se reproducía únicamente lo que



era permitido por la corona, manteniendo la armonía entre fe religiosa y conocimiento, evitando de este modo, un cambio cultural que pudiese mover los pilares establecidos por la conquista.

La pintura, en la mayoría de los casos, servía para representar escenas religiosas en las iglesias y tuvo fines pragmáticos para mantener la ideología y el bienestar de la corona reproduciendo iconos que servían para glorificar momentos épicos de las sagradas escrituras.

En conclusión, antes del siglo XX en Honduras existía muy poca tradición hacia la creación plástica y los pocos intentos estaban relacionados con temas religiosos o encargos de alguna familia en particular, lo que permitió que la llegada del arte moderno a Honduras coincidiera con las ideas planteadas por los promotores de una reforma liberal para establecer en el país la modernización de las instituciones del estado.<sup>16</sup>

Entre ellas estaba la reforma del sistema educativo del país donde “la enseñanza se basaba en los principios de laicidad, gratuidad y obligatoriedad que son propios de la educación científica” (BECERRA, 1998, p. 131). Esto fue de importancia pues la creación de la Escuela de Artes y oficios nace bajo este paradigma y de la propuesta del pensamiento moderno de Pablo Zelaya Sierra.

La pintura moderna y su nueva visión de las artes plásticas son introducidas en Honduras casi de forma inédita e inesperada. Con su llegada al país a principios del siglo XX y con toda la influencia de las vanguardias europeas dedicadas a entender los procesos creativos bajo un nuevo pensamiento que sustituye los códigos establecidos por la tradición. Artistas como Cezanne, Monet, Marcel Duchamp, Kandinsky y Picasso surgen con una nueva propuesta pictórica.

Es en este momento histórico que surge la figura del hondureño Pablo Zelaya Sierra (1896-1933) quien desde un nuevo espíritu con base en el pensamiento moderno europeo de la primera mitad del siglo XX, inaugura la pintura moderna hondureña.

Esto implica en una nueva forma de producción desde un nuevo lenguaje plástico, en donde los temas contenidos en las pinturas tienen una nueva visión naturalista, con contenidos y situaciones cotidianas de la realidad hondureña, remarcando la geometría implícita dentro de la pintura. Según el crítico de arte hondureño Carlos Lanza:

---

<sup>16</sup> Los cambios que trajo la reforma liberal se dieron tanto para la estructura económica como para la superestructura, en la ideología del Estado. Uno de los impulsores de la reforma fue Ramón Rosa quien “inicio una dura batalla contra el escolasticismo y en favor de la filosofía positiva, es decir, el pensamiento propio de las transformaciones capitalistas impulsadas por ellos. (BECERRA, 1998, p. 131)

El momento de Zelaya Sierra se caracteriza por una declaración conceptual y plásticamente moderna, en su forma y significación histórica. Él operó este proceso secular que en contigüidad y secuencia con el arte religioso y de gabinete (tan glorificado por ahí) supo ofrecer una alternativa erudita que, sin embargo, se disolvió rápidamente en medio de la presión más rotunda que Euceda, Zúñiga, y luego la Escuela Nacional de Bellas Artes ENBA (1940), hicieron sincronizar a través del lenguaje descriptivo. (LANZA et al, 2007, p. 97):

Nacido en Ojojona, Municipio del Departamento de Francisco Morazán y proveniente de una familia humilde, de escasos recursos económicos, Zelaya Sierra se graduó como maestro de instrucción en la Escuela Normal de Varones Pedro Nufio de Tegucigalpa. Mostrando gran habilidad para el dibujo según lo relatan los críticos de arte hondureño Carlos Lanza y Ramón Caballero, aseguran al citar las palabras de su maestro Nicolas Urquieta:

[...] le enseñó las técnicas del sombreado y el sfumado al carboncillo, los principios de la perspectiva y lo instruyó en la pintura al óleo [...] En 1918 llegó a San José para gestionar su incorporación a la Escuela de Bellas Artes y luego arreglar su manutención, dando clases de dibujo en la Escuela Normal de San José. En la brevedad de su estancia, logró ganarse el respeto de sus maestros y de algunos intelectuales tales como Joaquín García Monge y Marco Zumbado Cabezas de la revista *Repertorio Americano* quienes después gestionaron, ante el gobierno hondureño de Rafael López Gutiérrez, una beca para el artista, quien se preparaba para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. (LANZA et al, 2007, p. 98)

Su permanencia en España (1920-1932) le permitió tener contacto con artistas que estaban dentro de esta tendencia moderna. Daniel Vásquez Díaz, madrileño y precursor del poscubismo y Manuel Benedito, pintor de tendencia expresionista; fueron sus maestros de pintura. La influencia de la época se vio reflejada en la obra de Zelaya Sierra, según comentarios del crítico de Arte español, Leon Pacheco luego de tener tres obras expuestas en la Exposición Nacional de París en 1922 dice:

Zelaya es de los pintores que conocen, por lo demás, los secretos anatómicos de un paisaje y de un hombre; pero su espíritu busca esa libertad de «devenir estético», en donde una lógica atormentada desintegra las dimensiones de toda visión donde desarrolla su técnica pictórica y expone sus obras. (LANZA et al, 2007, p. 99)

En el Salón Heraldo de Madrid (1929) y en el Ateneo de la misma ciudad (1932) otro crítico español, Gil Fillol dice:

El carácter americano precolombino, mejor dicho, tan patente en *Dos muchachas*, *Muchacha del guacal*, *La aldea*, *Mujer y niño*, etc., es matiz de sensibilidad del que, a mi juicio, no debe desprenderse, cualquiera que sea su orientación definitiva. La solidez estructural, ese afán de cuidar la forma y hacerla constante buscando calidades de materia por encima de las fidelidades descriptivas, y esa manera de devolver los temas pictóricos

dentro de las gamas coloristas de un solo acorde, me parecen un acierto. (LANZA et al, 2007, p. 100)

La pintura *Muchacha del Guacal* demuestra una tendencia pictórica hacia los nuevos temas y variantes del arte europeo de la primera mitad del siglo XX. La escena, poco peculiar en esa época, representa a una muchacha sentada sosteniendo un guacal en su mano derecha, lo que demuestra la nueva gramática en el contenido de su pintura. La técnica pictórica (LANZA et al, 2007) no solo enaltece los colores, sino que también da sentido a los elementos formales que componen la obra. Pero lo más peculiar de esta pintura, es el uso de las figuras geométricas, su ubicación dentro de la obra conformando la totalidad. Se puede observar un acercamiento al arte moderno por parte de Zelaya Sierra e igual que sus contemporáneos europeos, demuestra sus inquietudes e intereses por explorar y conocer un nuevo medio en las artes plásticas.



Pablo Zelaya Sierra. *La muchacha del guacal*. Oleo sobre lienzo. 94,6x80,3cm.

Los temas de sus pinturas eran exóticos para la pintura europea, llamaban la atención y su forma de entender la pintura con el uso de un nuevo lenguaje, marcó y destacó su forma de apropiación de la realidad por medio de la plástica. Entendió que el lenguaje que elaboraba con su pintura, representaba algo más que un proceso de *mimesis*. Entendió que el arte no solo es agrado

a la retina del espectador que lo observa, sino que además; el arte es un medio efectivo para elaborar un lenguaje desde la obra misma.

El sentido lo decidía ahora el lenguaje, ofreciéndole algo de firmeza y restándole muchas contingencias que le venían de la vida cotidiana. La estructuración lingüística le era sugerida – según el mismo dice – por las obras del Greco, Botticelli, Gauguin y Cezanne, haciendo incluso que la pintura de este último, le humedeciera los ojos de emoción, nos cuenta el crítico de arte español León Pacheco. Y como no, si tenía fe en el arte puro, lejos de todo esnobismo [...] La re – colocación del lenguaje, de instrumento en método, no le impidió a Sierra seguir con sus temas. (VALLECILLO, 2012, p. 76)

Según lo anterior la pintura de Pablo Zelaya Sierra está influenciada por los primeros pintores modernos. Pero poco distante de la obra de los impresionistas y su impresión óptica, sino más cerca de un naturalismo y desde donde realizó su producción plástica. La unidad de su pintura es como la de los maestros del Renacimiento. Según Greenberg, los antiguos maestros del renacimiento trataron de conducir el ojo a través “de un sistema rítmicamente organizado de convexidades e concavidades no qual gradações variadas de luz e sombra, indicando reentrância e saliência, eram dispostas em torno de pontos de interesse” (GREENBERG, 2014, p. 61). En este sentido, la pintura de Zelaya Sierra no se aleja de este sistema rítmicamente organizado, pero se logran percibir simplificaciones cubistas en donde consigue “llegar a lo constructivo a través de proporciones numéricas”. (KANDINSKY, 1989, p. 36)

Se puede agregar citando a Danto, toda obra de arte es reflejo del tiempo histórico y del conocimiento del artista que la crea, y en este sentido se puede establecer una primera identificación de la pintura de Zelaya Sierra, una referencia para ubicarlo como un artista que navega por un naturalismo académico y fue influenciado por el arte moderno europeo de finales del siglo XIX.

Es seguro que la influencia europea cautivo el espíritu de una época y muchos artistas hondureños de la primera mitad del siglo XX experimentaron con estas nuevas tendencias, donde las formas y la experimentación de nuevas soluciones técnicas son puntos clave de la pintura moderna hondureña.

Esta nueva forma de entender la pintura marcó un hito en artistas posteriores que identificaron estas nuevas tendencias y las expresaron. Por cierto, estos primeros intentos de reproducir la realidad utilizando un lenguaje más elaborado y con una elevada abstracción, obliga a concebir elementos gramaticales y formales, donde la obra ya no es más una reproducción en el buen sentido aristotélico, sino más bien; ahora el artista busca otras valoraciones estéticas desde

las cuales su función es inducir el imaginario del espectador hacia la conceptualización de los elementos formales de la pintura, desde donde se puede elaborar un discurso.

La pintura hondureña estuvo influenciada por la vanguardia europea de principios de siglo XX y tuvo como máximo representante a Pablo Zelaya Sierra, quien es considerado, precursor del arte moderno en el país. La influencia de Zelaya Sierra en los artistas de generaciones posteriores se debe a su nueva visión moderna de las artes plásticas siendo ese su legado histórico.

### **3.1 Base teórica del arte moderno: Hojas escritas con lápiz**

La repentina desaparición física de Pablo Zelaya Sierra a la edad de 37 años dejó inconclusa su obra pictórica, pero esto no impidió que su pensamiento influenciara el arte de Honduras. Esto lo dejó plasmado en el texto de su autoría *Hojas Escritas con Lápiz*, que es producto de su pensamiento,<sup>17</sup> según lo manifiesta el crítico de arte hondureño, Ramón Caballero en su texto *Contra Punto de la Forma*, dando a entender que Zelaya Sierra es el primer icono de la pintura moderna en Honduras.

*Hojas escritas con Lápiz* fue encontrado por la familia del artista entre sus documentos personales y junto a sus últimos bocetos. Es considerado por muchos artistas y críticos de arte como el primer manifiesto de arte moderno en Honduras.

En este escrito, el autor hace un resumen sobre su vida y los estudios realizados durante diez años en Europa, con el fin de ilustrar como fue su acercamiento al movimiento moderno en la pintura. En este sentido, Pablo Zelaya redacta “Hojas Escritas con Lápiz” sabiendo la importancia de explicar su visión sobre el arte. Es interesante como Zelaya Sierra utiliza sus méritos pedagógicos al momento de la redacción de su texto lo que facilita su comprensión.

La lucidez de su pensamiento narra su aprendizaje por Europa, por tierras lejanas donde aprendió los discursos del arte clásico, del modernismo y las vanguardias. Esto lo relata el mismo cuando dice:

---

<sup>17</sup> Ramón Caballero hace una reflexión sobre la situación histórica de Pablo Zelaya y concluye que “es el resultado de una experiencia artística surgida en el mismo momento histórico (primeras décadas del siglo XX) en que las vanguardias europeas proponían un arte nuevo, confrontador y diverso, en un tiempo en que para Zelaya Sierra «no bastaba conocer el movimiento transformador, y sentir las ideas del pensamiento moderno, sino que se hacía necesaria una voluntad fuerte para ponerlas en práctica». (LANZA et al, 2007, p. 100)

Desde que principie mis estudios tuve el angustioso problema de orientarme entre las distintas tendencias que, a mi espíritu, ofrecía el gran movimiento del arte moderno. Naturalmente, debí empezar, teórica y prácticamente, por el arte clásico, para saber que era esto de arte clásico, y distinguir lo substancial y permanente de lo secundario y adjetivo. Después de esta etapa de clausura, en los museos, decidí, por convicción, y por obra de los mismos museos, respirar el aire libre de las nuevas ideas, y tome los caminos difíciles, abismos y, a veces callejones sin salida, de las nuevas teorías, que daban origen a lienzos, que yo, entonces no comprendí, pero que contaban con todas mis simpatías. (SIERRA, 1964, p. 55)

Su formación como artista en España, le obligo a conocer la pintura clásica del Renacimiento para lograr desarrollar una habilidad técnica y teórica sobre la pintura. Pero no solo le basto poder dominar la técnica pictórica, sino que elaboro toda una filosofía de la actitud del artista hacia el mundo y su realidad.

Para Zelaya Sierra el artista tiene que tomar otra actitud hacia su oficio de pintor, y ya no solo tiene que reproducir un arte basado en la *mimesis*, porque ahora el artista tiene que tener conciencia profesional estudiando la naturaleza, con la disciplina de indagar, conocer en exposiciones y salones de arte.

Las orientaciones hacia una pintura moderna son claras: conocer la tradición al momento de hacer una propuesta pictórica, lo que obliga a conocer los clásicos al igual que las nuevas tendencias de mediados del siglo XIX y comienzo del siglo XX, y así lograr una propuesta con sentido. Esto obliga al artista a ser un estudioso de la historia del arte y de las vanguardias.

Tan fuerte fue la exigencia de Pablo Zelaya, que clasificó a los artistas de finales del siglo XIX y principios del XX en tres grupos:

El primer grupo de artistas son los que consideran el goce estético desde lo banal, copiando en sus pinturas, las formas que les enseñaron sus maestros.

Todos estos artistas emplean el tópico, a manera de un común denominador. Si pertenecen a la música, serán compositores de cantatas, couplets, etc, música pegajosa, como alguien la llaman, que se mete en los oídos, y sin darse cuenta, se tatara [ ... ] En pintura les agradara el tema, mientras más anecdótico mejor, la composición, los acordes de color, la fuerza expresiva, y los materiales quedaran supeditados a las asociaciones literarias que evoque el cuadro. Con el concepto fotográfico del arte, creen que la Pintura debe imitar la naturaleza. (SIERRA, 1964, p. 56)

Para este grupo de artistas, el arte está supeditado solamente a la representación del objeto exterior; esto hace valedero su quehacer plástico. Estos artistas, se interesan solamente en dar

ambiente a las figuras representadas en el lienzo, olvidando la geometría implícita que debe de tener una pintura en su composición.<sup>18</sup>

Esta nueva pintura moderna, es un atentado contra esa copia fiel que existía en la visión tradicional del arte: ahora existen nuevos elementos en donde la subjetividad, tanto del artista como del espectador, son claves para la valoración de una pintura. El nivel de abstracción ha aumentado por parte del artista, quien es un verdadero creador de una verdad dentro de su obra, una verdad que – como lo pensaba Zelaya Sierra – se debía a la sensibilidad del individuo al momento de percibir su realidad en el mundo. Según Pablo Zelaya el papel que juegan los sentidos no concuerda porque:

[...] para muy pocos son órganos intermediarios de la fruición estética, y, si alguna vez sirven para el goce artístico, es a medias, cuando lo que se ve o se oye, no concuerda completamente con la asociación de carácter sensorial. Esta es, a mi juicio, la situación de una gran mayoría de artistas y del público que los admira. (SIERRA, 1964, p. 57)

Esta concepción de la pintura es acorde con los supuestos con que surge el arte moderno en Europa y como todo proceso histórico, dominado por las vanguardias de principio del siglo XX tiene su contraparte. Esta contraparte es a lo que Zelaya Sierra se refiere con esta clasificación de artistas que buscan el goce estético de lo banal con sus obras.

Se puede identificar este pensamiento de un “arte de lo banal” como moderno ya que es una consecuencia directa de los procesos económicos y sociales de Europa y América como “una característica prácticamente inevitable de la cultura de masas en una situación moderna”. (MURRAY, 2010, p. 167). Vale aclarar que el pensamiento de Zelaya Sierra coincide con la propuesta de Greenberg cuando se refiere al arte *kitsch* como una consecuencia del modernismo afirmando que,

destinado àqueles que, insensíveis aos valores da cultura genuína, ainda assim estão famintos pela diversidade que somente algum tipo de cultura pode proporcionar [...] Ele foi capitalizado com enormes investimentos que deveriam produzir retornos compatíveis; é compelido a estender, assim como a manter, seus mercados. Embora ele seja essencialmente seu próprio vendedor, criou-se para ele um grande aparato de vendas, que exerce pressão sobre cada membro da sociedade. Armadilhas são dispostas até mesmo

---

<sup>18</sup> Pablo Zelaya manifestaba que bajo esta visión, la pintura estaba incompleta. No es casual que Pablo Zelaya diga “algunos presumen de modernos, solo porque quieren dar la sensación de la luz del sol, que es imposible. Ignoran que los colores más brillantes, que suministra la industria, son tierras negras en relación con la luminosidad solar. Además, en esa aparente luz del sol, que hay en los cuadros, conseguida por procedimientos tan ingenuos como empíricos no existe una expresión artística, ni profunda, ni delicada, como en toda obra hija de la imitación. Con un concepto de dibujo mezquino, solo comprenden las figuras bien proporcionadas, sin tomar en cuenta que el dibujo, como el color, está bien, cuando guarda equilibrio perfecto con las demás partes de cuadro.” (SIERRA, 1964, p. 56)

naquelas áreas que, por assim dizer, representam os reservatórios da cultura genuína. (GREENBERG, 2014, p. 25)

La distinción que realiza Zelaya Sierra del arte banal demuestra el interés personal por otro tipo de arte que tiene sus cimientos en las formas espirituales existentes en el arte moderno.

También es importante señalar que la conciencia de una idea de progreso por medio de las artes, se puede percibir en el pensamiento de Zelaya Sierra. Pensaba que las obras de Velásquez, Goya, Monet y Renoir, proponen una nueva pintura que insiste en esa búsqueda por encontrar otras valoraciones estéticas lo que les ocasionó a estos artistas muchos problemas, por considerar el público sus primeros cuadros, sin sentido e incomprensibles para los críticos y museos de arte.

En el caso de Monet y Renoir “se produce un escándalo en el Público de Paris, que se da cita en las salas de exposiciones, para reír de la nueva escuela” (SIERRA, 1964, p. 57). Esta nueva escuela que era mofa para algunos, fue la que promovió un progreso fortuito logrando que estas pinturas fueron aceptadas, dominando los espacios de las salas de museos de arte.

Los artistas comenzaron por desterrar el lugar común, la pintura de historia, lo grandilocuente, y la escenografía, para dedicarse a estudiar la naturaleza, en la calle, en los parques, en todas partes, amando la vida y las cosas, e interpretándolas con espíritu franciscano. (SIERRA, 1964, p. 57)

Zelaya Sierra es claramente un artista de espíritu moderno que se aleja de la tradición pictórica con una nueva práctica en la utilización del medio. Esta utilización del medio, tiene una relación directa con las nuevas formas de concebir los temas. Vale aclarar que desde mediados del siglo XIX, se fue apartando gradualmente de la pintura la influencia de la literatura concibiéndose un nuevo espíritu de creación para los artistas. Ahora tienen una plena libertad en la utilización del medio. Según Greenberg, el arte moderno ya no es reducible a la literatura Griega y Romana. Ganó su libertad y es el momento para que los artistas de la nueva vanguardia experimenten con el medio y hagan sus propuestas plásticas.

Además, el reconocimiento de la historia del arte como un conocimiento necesario para todo artista profesional, ayudo a Zelaya Sierra a tener una poética propia desde la cual se podían identificar un equilibrio entre las obras clásicas del Renacimiento y la inconformidad, con las vanguardias y pintura moderna. Siendo un gran observador y estudioso de lo obra de Giotto, sustrae la iconografía y el lenguaje de la pintura Italiana.

Pablo Zelaya Sierra tuvo una conciencia muy al estilo de Heráclito y se da cuenta como ha mudado esta nueva pintura moderna, y como estos cambios estéticos dan valor ontológico a la obra



y al arte; e igual que el espíritu humano, está en un constante movimiento y no puede perder su espacio dentro de la historia. Si el arte es un reflejo del pensamiento y modo de sentir de una época, los hechos vividos y sentidos por los artistas, tienen que fluir.

Lo fundamental es reconocer que el artista, si es un verdadero creador, está obligado a buscar parámetros desde los que pueda proyectar su producción, delimitando entre lo mediato y lo inmediato, entre la técnica de manipulación y el hacer artístico, entre la caligrafía y la gramática, determinando también qué es lo fundado o lo huidizo, lo textual y lo gimnástico, lo inédito y lo reproductivo. (LANZA et al, 2007, p. 105)

Los artistas que indagan la realidad para redescubrir la naturaleza y tomarla como tema de su pintura (por ejemplo, las pinturas impresionistas de Cézanne y Monet) forman el segundo grupo de artistas de la clasificación que realiza en *Hojas Escritas con Lápiz*. Estos artistas consagrados, de finales del siglo XIX, son la influencia directa de la pintura de Pablo Zelaya Sierra.

La necesidad de una nueva valoración estética, y la reflexión y el estudio de la historia del arte, es crucial para Zelaya Sierra, quien piensa que la pintura tiene que buscar nuevos rumbos creativos, los cuales demuestran que existe un progreso en las artes plásticas. La creación de nuevos cánones estéticos permite que exista evolución dentro del mundo del arte.

Este punto es interesante y da para revisar la visión tanto de Greenberg como la de Danto respecto a esto. Greenberg, en su defensa inmediata del arte abstracto pensaba que no era necesaria una teoría que legitimase que es una obra de arte, porque para reconocer una obra de arte basta con tener un ojo diestro. De esta forma, se puede diferenciar lo artísticamente bueno de lo malo, y esto solo se logra con la experiencia. La postura de Danto es más acorde con la expuesta en *Hojas Escritas con Lápiz*. Tanto Zelaya Sierra como Danto tienen en común ese pensamiento de un arte que necesita de un contexto teórico-histórico. El mundo del arte de Danto es totalmente arraigado a esta idea y toda obra de arte que sea creada en un determinado tiempo histórico se puede entender buscando una teoría para explicarla. Lo inédito que se refiere Zelaya Sierra podría tomarse como esa aventura de lanzarse a indagar con nuevas técnicas adscritas al medio de la pintura. En este sentido, todo artista tiene que conocer sobre historia del arte para poder identificar su obra y el lugar que ocupa en el mundo del arte.

El artista tiene la función de representar en sus obras un lenguaje y de ofrecer la posibilidad de generar conocimiento en el espectador. “El hombre, con afán creador, se le plantean problemas y quiere resolverlos. Por eso hay nuevas teorías y hechos nuevos y el mundo evoluciona, gracias a los no conformistas”. (SIERRA, 1964, p. 58)

Esta nueva visión del arte como generador de conocimiento, obliga al artista a estudiar de forma permanente y así poder ofrecer con sus obras una genuina estética logrando superar la establecida.

Toda la historia del arte es una renovación constante. Esta clase de modos que impone la inteligencia, termina por ser aceptada por los reacios, ya tarde, cuando por evolución natural ha pasado de moda. Así ha sucedido siempre que se ha tratado de avanzar en la marcha ascendente de la Historia. (SIERRA, 1964, p. 58)

Es un método innovador el propuesto por Zelaya Sierra, donde la realización de una pintura ya no solo implica dominar la técnica y teoría del color, sino que más bien; implica desarrollar la formalidad de la obra con nuevos elementos conociendo la pintura del pasado, para desarrollar con un criterio y conocimiento un lenguaje hacia nuevas formas de valoración en la pintura. Danto nos dirá que “el arte es siempre sobre algo y que los contenidos de la representación y de la expresión artística están básicamente constituidos por la interpretación” (2005, *apud* MURRAY, 2010, p. 105). En este sentido, Zelaya Sierra sabía que el contenido de su pintura tenía que ser una representación de la realidad de Honduras, y todavía con un alto sentido por lo figurativo, desde donde se pueden identificar algunos intentos por seguir a las vanguardias.



Pablo Zelaya Sierra. *Hermano contra hermano*. 1932. Óleo sobre lienzo.

Por ejemplo, su pintura *Hermano contra hermano*, realizada en sus últimos años de vida, es una representación de la crudeza de la guerra que existía por la lucha del poder por parte de los partidos políticos tradicionales hondureños. También se puede notar en la composición de la pintura, un dominio de las formas del cuerpo humano, logrando una composición muy parecida a las pinturas academicista y se “manifiesta la necesidad de construir el espacio plástico y los objetos a partir de la de la geometrización cubista, la alteración lumínica del impresionismo y las pinceladas densas y tortuosas del expresionismo”. (GALEANO, 2017, p. 2)

Zelaya Sierra también expresa su afiliación al cubismo. Los pintores cubistas son para nuestro artista, el tercer grupo de pintores de su clasificación. Así lo expresa cuando dice:

El tercero y último grupo, con el que mis ideales están más de acuerdo formado por hombres con disciplina en el cubismo, tienen por norma llevar, a los cuadros, las leyes constructivas, olvidadas desde el segundo renacimiento italiano. Gino Saverini, en su libro *Du cubisme au classicisme*, define con claridad esas leyes. Se desea volver a los principios de la gran pintura, adaptándolos naturalmente a nuestro tiempo. [...] Se piensa que el estudio de las matemáticas, en partículas de la Geometría, es el cimiento fuerte de una cultura sólida, tan necesaria en nuestra época de improvisaciones. (SIERRA, 1964, p. 59)

Esta es una visión clara del pensamiento moderno que tenía Zelaya Sierra, situación por la cual expresa que:

El artista de este grupo, intenta formar una obra eurítmica, producto de una comprensión del universo, según las leyes de las vibraciones y ondulaciones, indagando las leyes de la óptica y la teoría del color, lo que no es un obstáculo del mantenimiento de lo fundamental en la pintura, calidad de las materias y genuinidad de la obra. (SIERRA, 1964, p. 59)

Existe un cambio ontológico con respecto a la creación artística. Ahora la obra se entiende como un objeto independiente de la naturaleza y en la visión de Zelaya Sierra, es con la ayuda de la geometría y con un espíritu artístico selecto, que el arte moderno debe de concebirse. Para lograr eso:

el pintor debe de ser un poeta, un artista puro. El lirismo de sus cuadros solamente se conseguirá por los medios pictóricos, excluyendo toda asociación literaria, que para esto ya está la literatura. El cuadro debe de quedar en el plano de las matemáticas y la poesía. [...] un cuadro es un objeto y no una ventana sobre un escenario. (SIERRA, 1964, p. 59)

Esta nueva forma de entender el arte, necesita de espacios culturales especiales, como ser una Escuela de Bellas Artes desde donde se enseñe a los estudiantes y futuros artistas, la instrucción necesaria para que sean creadores que promocionen el arte moderno.

Zelaya Sierra demanda un proyecto Nacional de instrucción y muestra de obras de arte, impulsando también la idea de creación de espacios desde donde se expongan dichas obras, y donde se fomente la cultura nacional e internacional. Para ello, es necesario la creación de salas de exposiciones permanentes y museos. Su estadía en Europa le hizo comprender que,

la vida moderna con las maquinas, ha perfeccionado nuestra vista, nuestros sentidos en general. Y por tanto, nuestro espíritu exige un arte, de precisión intenso. La obra artística es el reflejo o resonancia de espiritualidad de una época, de un pueblo. (SIERRA, 1964, p. 58)

La figura de Pablo Zelaya Sierra en el arte hondureño es de importancia porque propuso una nueva forma de entender el arte, forma que será punto de referencia para las futuras generaciones de artistas que entienden esta nueva postura desde un sentido de modernidad; postura que durará, hasta que una nueva casta de artistas experimentales logren concebir y experimentar con las vanguardias modernas europeas de la primera mitad del siglo XX en sus los elementos plásticos necesarios para realizar sus propuestas artísticas. Es en este momento cuando se marca un arte neo figurativo dentro de las propuestas de los artistas de la década del 60 en Honduras, fenómeno que será analizado con más detalle en el punto 3.2.2 de este escrito.

### **3.2 Propuesta para una ontología del arte moderno hondureño**

Desde la filosofía del arte se estudian los procesos de creación, las teorías y todo lo que implica la identificación de una obra de arte. Desde la filosofía del arte, se pueden hacer reflexiones que dan solución a problemáticas estéticas. En este sentido nos interesa identificar como sería una propuesta ontológica del arte moderno hondureño. Como parte de la estrategia a seguir para lograr este fin, se utilizaran ciertos criterios de la filosofía del arte de Arthur C. Danto en su propuesta de una ontología del arte; o como el mismo dirá, de la esencia del arte.

La afirmación que hace Danto cuando afirma que todas las obras de arte son vehículos de representación, nos da un elemento más para hacer una ontología del arte; es decir, “as obras de arte presentificam seus significados, enquanto o significado de uma descrição é exterior a esses significados” (DANTO, 2005, p. 19). Según lo anterior, el crítico de arte hace interpretaciones de las obras de arte; de su significado exterior que valora conceptualmente. Es en este sentido que se realizará un estudio de las artes plásticas en Honduras, que servirá para delimitar el camino hacia

una ontología en donde lo importante es ubicar las tendencias artísticas más representativas y relevantes del arte hondureño e identificar valoraciones estéticas.

Desde luego, para Danto lo primero que se tiene que considerar es que esas interpretaciones conceptuales que se realizan de las obras de arte nos llevan a la concepción de un conocimiento especial y siguiendo a Danto:

[...] hoje em dia alguém pode não estar cômico de estar num terreno artístico sem uma teoria artística para lhe dar conta disso. E parte da razão disso reside no fato de que o terreno é constituído como artístico em virtude de teorias artísticas, de modo que um uso de teorias, além de nos ajudar a discriminar a arte do resto, consiste em tornar a arte possível. (DANTO, 2006b, p. 14)

Antes de comenzar, me gustaría aclarar que lo que se pretende con este trabajo es realizar un análisis sobre el arte moderno y contemporáneo de Honduras desde una reflexión filosófica, para reconocer una ontología. También se advierte que las teorías de Danto serán utilizadas en ese sentido; es decir, la comprensión de las mismas nos servirá para realizar una filosofía del arte, contrastándolas con las teorías de otros autores, y de esta forma lograr el objetivo dirigido hacia una mejor comprensión ontológica del arte hondureño.

Para Danto el arte parte de la realidad, pero señala que “existen condiciones necesarias y suficientes para que algo se considere arte; por ende, el arte se puede definir” (2005, *apud* MURRAY, 2010, p. 104). Además, los contenidos de las representaciones están constituidas por la interpretación. Bajo estos supuestos se realizará el análisis de las obras de pintores hondureños que siguieron en cierta forma a Pablo Zelaya Sierra, continuando así con propuestas bajo una tradición que es parte del arte moderno hondureño.

Los intentos de los pintores hondureños por conseguir nuevas narrativas desde la experimentación, con nuevas formas desde un lenguaje que parte desde la realidad social-política del país, hacen que la pintura moderna de Honduras de inicios del siglo XX se identifique con las vanguardias europeas.

Con el propósito de ilustrar y entender los cambios que se han dado en la plástica hondureña desde Zelaya Sierra; otro gran pintor hondureño que tuvo relevancia por estar cerca de una estética apegada al futurismo y simbolismo fue Ricardo Aguilar (1915-1951).

El futurismo bajo una poética concebida como la de Boccioni en su *Manifiesto de los pintores futuristas* y en el *Manifiesto técnico de los pintores futuristas* escrito en 1910, menciona

los siguientes enunciados de “expansão dos corpos no espacio, simultaneidade, penetração dos planos, dinamismo e tema”. (DE MICHELI, 2004, p. 219) para referirse a las pinturas futuristas.

Así lo ilustra el crítico de arte Carlos Lanza cuando se refiere a su pintura *Dinamismo*:

Visualmente impactante, rara para 1948 cuando lo artístico se limitaba a la elaboración del paisaje bucólico, al retrato, al bodegón o a la escena familiar. Esta pieza de Aguilar está más cerca del futurismo italiano que de cualquier práctica local. Sorprende el desplazamiento versátil de las líneas, el gusto por lo gráfico y lo traslúcido del color, pero sobre todo, el contrasentido de la composición: mientras el vector amarillo se desplaza hacia la izquierda, las ondas de luz se desplazan hacia la derecha y ambas orientaciones son conjuntadas por siluetas de color que las envuelven. (LANZA et al, 2007, p. 55)

Es interesante como para Boccioni el concepto de dinamismo es el más importante de todos dentro de su poética futurista. Define el Dinamismo como:

[...] solidificação da impressão sem amputar o objeto ou isolá-lo do único elemento que o nutre: a vida, ou seja o movimento [...] as linhas força são manifestação dinâmica dessa forma, são a representação dos movimentos da matéria na trajetória que é ditada pela linha de construção do objeto e de sua ação. Na tela, essas linhas força são resolvidas pelas várias direções das formas-cor, isto é, pelos volumes coloridos que criam a forma-cor em sua infinita mobilidade. (DE MICHELI, 2004, p. 221)

Parece que la pintura *Dinamismo* de Aguilar es un referente obligado de las nuevas representaciones dentro de la vanguardia hondureña, pues tanto en el uso del medio y el manejo del contenido conceptual de la obra, logran satisfacer una propuesta futurista.



Ricardo Aguilar, *Dinamismo*

Es importante recalcar que con Aguilar la pintura se aleja totalmente de la *mimesis* representativa; de aquel supuesto tradicional donde se entiende la pintura como una copia fiel del

objeto representado en el lienzo. El aspecto tautológico entre representación y objeto representado se pierde en la pintura de Aguilar.

Lo que demuestra este artista es que los límites del arte pueden traspasar esa barrera de imitación, para situarse en un nuevo lenguaje metafísico desde el cual se pueda establecer una nueva propuesta plástica. A pesar que este artista nunca tuvo la oportunidad de traspasar las fronteras de Honduras, logró un lenguaje propio dentro de sus pinturas: las figuras geométricas y el uso de los colores dan razón y sentido, siendo elementos necesarios para manifestar y asegurar que la obra tiene un significado propio, lo que da la oportunidad de elaborar un discurso genuino que nos permite hacer una lectura para comprenderla. Es así como lo dijo el crítico de arte Ayarzun cuando:

[...] al visitar la primera bienal Iberoamericana en Madrid (1951), se permitió declarar que ese artista era “lo más representativo” de Honduras en la Muestra. En todo ello, Aguilar no parece ser distinto a Matisse, quien en 1908, y a miles de kilómetros de distancia, le enseñó que una obra de arte “debe tener un significado completo por sí misma [...] incluso antes que el espectador descubra su tema. (VALLECILLO, 2012, p. 78)

Puede resumirse que las primeras manifestaciones artísticas modernas de comienzo del siglo XX en Honduras inician con las inquietudes plásticas de Pablo Zelaya Sierra, mismas que lo llevaron a conocer las primeras vanguardias artísticas cubistas e impresionistas durante su estadía por 12 años en España; y con la nueva propuesta plástica de Ricardo Aguilar se puede identificar una inquietud hacia una abstracción que puede vincularse con el futurismo italiano.

Zelaya Sierra, utilizando un lenguaje figurativo consiguió materializar su argumento ontológico “pois apresentam como fazendo parte de sua estrutura aquilo a que dizem respeito – entidades exemplificadoras de si mesmas”. (DANTO, 2005, p. 142)

Pero en el caso de Ricardo Aguilar, según el crítico de arte hondureño Ramón Caballero, realiza una propuesta que “se empieza a desbordar en favor de un lenguaje que se activa en el extremo abstracto de lo icónico, propicio para el desarrollo de una producción más abierta al libre diseño de relaciones plásticas, asentado en lo sintáctico y rítmico”. (LANZA et al, 2007, p. 55)

Desde luego que para Danto toda obra de arte debe de tener un significado ya que es representacional “e por isso mesmo é passível de uma espécie de análise semântica, e de que o formalismo é inadequado como filosofia da arte”. (DANTO, 2005, p. 18)

Pero en el caso del pintor Aguilar, su propuesta tiene un valor ontológico diferente con respecto a la pintura representacional mimética porque no es una imitación de alguna cosa de la realidad.

Según el crítico de arte Allan Núñez, el arte hondureño en la primera mitad del siglo pasado:

Tiene eco en los primeros dos sobresaltos del arte local gestados en la primera mitad del siglo XX: Pablo Zelaya Sierra (1896-1932) y Ricardo Aguilar (1915-1951). Si el primero transforma radicalmente los códigos que daban sustento al arte local, Aguilar los observa desde el exterior, subrayando su intento de ampliarlos. Probablemente sea esta situación de exterioridad la que le permitirá a Aguilar dar paso a una estética nueva al margen de los parámetros declinantes de la pintura de entonces. (AGUILAR, 2013, p. 122)

Otro acontecimiento de gran importancia fue la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) en Tegucigalpa en 1940 teniendo al maestro Arturo López Rodezno como primer director de dicha institución. La ENBA ayudó a fomentar el espíritu artístico de una época que comenzó con Zelaya Sierra y “proveniente de la práctica artística de sus coetáneos Carlos Zúñiga Figueroa (1884-1964) y Máx Euceda (1891-1987), quienes tuvieron la oportunidad de formar generaciones de creadores antes y después de la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes” (LANZA et al, 2007, p. 135). No hay que olvidar que en la década del 50 algunos artistas se formaron en el exterior “de donde proceden sus ideas y formación estética interpretativa. La cercanía que tuvieron Alvares Canales, (1919-83), Ruiz Matute (1928) y Dante Lazzaroni (1929-1995) con el muralismo mexicano dejó huella espiritual en nuestra tradición” (AGUILAR, 2013, p. 122). Y quizá no muy lejano de los acontecimientos que hicieron del muralismo mexicano surgir en la plástica denunciando los albores de una nueva sociedad pregonada por los partidarios del socialismo, y de igual forma esta eventualidad histórica fue atractiva para algunos artistas plásticos hondureños, por el alto grado de violencia generada por las desigualdades sociales durante las primeras seis décadas del siglo XX, teniendo como resultado guerras entre los dos partidos políticos tradicionales, el Partido Liberal y el Partido Nacional<sup>19</sup>.

El arte hondureño estuvo ligado a temas relacionados con el paisaje, retratos, bodegones que fueron pintados con diferentes técnicas pero que no salieron de los márgenes de lo establecido. Solo casos aislados como el de Ricardo Aguilar y su pintura futurista, Arturo López Rodezno y sus murales y tejidos, lograron con sus diseños estar muy cerca del arte abstracto, mostrando un interés

---

<sup>19</sup> Partidos políticos tradicionales hondureños: El Partido Liberal, fundado en 1891 con principios y fundamentos ideológicos del liberalismo y El Partido Nacional, fundado en 1923 bajo una política de derecha.



por una nueva neo-figuración, que alcanza su clímax en el denominado Taller de la Merced en la década de 1970.

### 3.2.1 El Taller de la Merced

El *Taller de la Merced* fue uno de los espacios culturales más importantes del siglo XX para las artes plásticas. Comenzando a funcionar como *Taller* desde 1973, contaba con jóvenes promesas de las artes plásticas que practicaron y experimentaron con el medio de la pintura. También en el taller se practicó la literatura y el teatro logrando nuevas propuestas que dejaron un legado cultural en el país.

Teniendo como un telón de fondo acontecimientos históricos que van desde golpes de estado, dictaduras militares y la guerra fría, estos artistas se caracterizaron por denunciar por medio de la plástica situaciones de la realidad del país. Sintetizando, el contexto histórico de estos artistas en palabras del historiador hondureño Marvin Barahona:

Se creyó entonces que ejército y pueblo eran una conjugación armónica y popular [...] El gobierno militar, mareado por el incienso que a su loor servían los dirigentes del liberalismo, se creyó el redentor y restaurador de las libertades y derechos del pueblo hondureño. La principal consecuencia fue que los militares se convirtieron en un factor político determinante, desde 1956 hasta 1979. (BARAHONA, 2005, p. 187)

Siendo esta la época que le toca vivir a los miembros del taller, estos se pronunciaron en una actitud de rebeldía contra las atrocidades e injusticias que sucedían en el país.

Según Ramón Caballero:

Al circunscribimos al arte moderno, es indudable que el Taller de la Merced se ha presentado como el taller más importante de la época en un sentido instaurador y modélico. Y esto último gracias a su poder socializante, por lo cual además logró establecerse como causa del arte contemporáneo [...] esta concesión simbólica nos parece sorprendente, sobre todo porque lo suyo parecía más afín a la ideología de la actualización histórica, que se caldeaba por entonces en la arena política. (SUAZO, 2013, p. 102)

En una nueva forma de interesarse por temas que parten desde la realidad social del país, los artistas comienzan a trabajar apegados a lo que el materialismo histórico interpretaría como un abuso de una clase social dominante sobre otra en su relación de producción. Todo un cambio ocurrió cuando los artistas pintan problemas de la realidad para realizar sus creaciones “em outras palavras, a realidade-conteúdo, agindo com o seu prepotente impulso dentro do artista, determinava

también a fisionomía da obra, a sua forma” (DE MICHELI, 2004, p. 9). Así se refiere al taller el pintor Ezequiel Padilla Ayestas:

Puedo manifestarles que no nos dábamos cuenta que abríamos las puertas y nos asomábamos a la posmodernidad platicando sobre problemas y promesas en salud, educación y vivienda [...] era platica diaria el Banana Gate, la desaparición del Instituto de la Vivienda, las eternas comisiones, los editoriales de Ramón Oquelí, el paisaje árabe y el chino, el crecimiento de la banca en contraste con las barriadas marginales, la Comisión Nacional de Inversiones, el eterno pleito de las instituciones de comercio con el Ejecutivo, el Legislativo y el Judicial, la toma de la UNAH, de Palmerola’s Souvenirs, de la terrible Asociación para el Progreso de Honduras. Esto es el marco referencial y la influencia de la obra que se realizó en el Taller de la Merced. (SUAZO, 2013, p. 41)

Algo importante por señalar es la visión tradicional que tuvieron los miembros del *Taller de La Merced* predominando la pintura de caballete como característica esencial. Estos pintores, trabajaron experimentando con el medio logrando avanzar de una forma sustancial hacia una nueva estética alejada de la reproducción mimética. Sus integrantes oficiales, que según Delia Fajardo fueron “Aníbal Cruz, César Rendón, Dino Fanconi, Felipe Burchard, Luis Hernán Padilla, Lutgardo Molina, Víctor López y Virgilio Guardiola [...] Para la crítica panameña Mónica Kupfer, sin embargo se deben enlistar también a Ezequiel Padilla y Mario Mejía”. (SUAZO, 2013, p. 103)

La postura de no abandonar la pintura de caballete muestra que el arte hondureño, en ese momento aún mantiene como limitante el medio, lo que posibilita la experimentación logrando una identificación con el arte moderno mundial, pero que aún no llega a hacer propuestas no tradicionales como por ejemplo *ready-mades*. Pero si hay que reconocer que el taller de la Merced, por ser un espacio cultural amplio – como lo afirma Virgilio Guardiola líder intelectual del taller – “se abrieron espacios para la plástica nacional [...] hoy los espacios para el arte son otros, generan un mercado que promueve y profesionaliza al artista”. (SUAZO, 2013, p. 28) La nueva estética que se estaba condensando dentro del Taller La Merced era muy diferente a la tradicional y artistas como:

Aníbal Cruz y Dino Fanconi no se colgaban en cualquier lado y al hacerlo no necesariamente era para vender, al menos no era ese su propósito al pintar. Ya Leticia de Oyuela nos explica en la batalla pictórica la negación del mercado que propugno Aníbal; y siendo secundado por sus colegas”. (1995, ipud, SUAZO, 2013, p. 81)

Esta actitud anti mecenazgo es muy propia del arte moderno, en donde los artistas plásticos comienzan a crear sin ningún esquema o pedido establecido, lo que ayuda a una verdadera búsqueda personal en la experimentación y creación con libertad.

Personas como Luis Enrique Trundle Faggott quien estuvo “siempre anuente a solventar un espasmo crítico en el bolsillo de alguien, con pagos simbólicos o en cuotas [...] Como apoyo institucional se recuerda al Banco Atlántida cuyo papel fue hacer un mecenazgo denigrante” (SUAZO, 2013, p. 81) solventaron de alguna forma las necesidades materiales de los mercedarios.

Un dato interesante que nos da Delia Fajardo en su ensayo *La generación del 65: reacción extrema y agresiva*; es que todos los miembros del taller La Merced eran muy buenos lectores de obras de escritores latinoamericanos y europeos, y “no hubo nadie que no leyera libros de García Márquez, Cortázar o Mario Benedetti o libros de crítica de arte”. (SUAZO, 2013, p. 82) Esto demuestra que las creaciones de estos artistas fueron con un sentido revolucionario por estar ligados a escritores y filósofos de la izquierda latinoamericana, situación que quizás disgustaba a algunos por su posición reaccionaria.

Puede ser que estos artistas del *Taller de la Merced*, por haber tenido formalidad en sus estudios en Honduras; y en el caso de algunos, en el exterior; conocían todo lo relacionado con las vanguardias y algún otro estilo artístico más reciente que se estaba gestando y según el crítico de arte hondureño Ramón Caballero:

Al momento de fundar el Taller de la Merced, todos los mercedarios habían conocido la escuela o el viaje, o ambos. Pero también sabían, aunque talvez de modo intuitivo, la historia reciente del arte nacional. Ya conocían la biografía y obra de los grandes referencialistas Carlos Zuniga Figueroa, Maximiliano Euceda, Alvaro Canales, Arturo López Rodezno y Dante Lazzaroni, de los lingüistas Confucio Montes de Oca, Miguel Ruiz Matute, Moisés Becerra y Mario Castillo, y de los sintetistas Zelaya, Aguilar y Luna [...] conceptos lingüísticos, que no fueran ni figuración directa ni abstracción pura. Y estructuras sintéticas, porque era necesario denotar el texto y el contexto. (SUAZO, 2013, p. 104)

Se entiende ahora que los artistas hondureños, desde el primer modernismo con la figura de Pablo Zelaya y el Taller de la Merced, tienen en común ser asiduos a la búsqueda del conocimiento para mejorar sus propuestas plásticas, lo que demuestra que dichas propuestas son producto directo de una teoría del arte moderno, nada más que variando en su espacio temporal; o como Danto argumenta al reflexionar que “uma obra de arte, além de se tornar possível por uma teoria da arte indexada a um momento histórico particular, também é uma função parcial de uma interpretação limitada pela possibilidade histórica”. (DANTO, 2014, p.12)

La interpretación que se pueden tener de la pintura realizada en el Taller de La Merced es causa directa de la posibilidad histórica desde la cual fue creada; es decir, la década de los setentas fue el comienzo del arte experimental en Honduras, y las interpretaciones de las pinturas muchas

veces no eran para un disfrute o deleite del ojo; iban más allá de lo que tradicionalmente se entiende por belleza; es decir, eran pinturas realizadas desde la trinchera de la interpretación histórica del momento donde la problemática social, económica y política fue determinante.

Para tener una mejor idea de cómo se desarrollaron estos artistas veremos cuáles fueron las influencias más notables que se pueden reconocer en su obra, y así comprender como se configura el arte moderno en la década del setenta y del ochenta en Honduras. Tanto Ezequiel Padilla, Víctor López, Luis H. Padilla, Virgilio Guardiola y Dino Fanconi fueron influenciados por el cubismo, estilo pictórico que se ve altamente relacionado a la geometría y las matemáticas, tal como lo pronuncio Picasso al decir que “matemática, trigonometría, química, psicanálise, música e não sei que mais o que foram aparentadas ao cubismo para explicá-lo”. (DE MICHELI, 2004, p. 184)

Desde un cubismo analítico y sintético,<sup>20</sup> las composiciones de estos artistas se alejaban cada vez más de un arte de imitación, situación que llevo a este grupo de pintores a seguir explorando con otros estilos entendiendo que la libertad del artista no tiene límites, y según palabras del artista plástico Ezequiel Padilla “en La Merced nació una reacción, una concentración de esencias en los límites propios de la pintura hondureña: reeducar a los hondureños en el arte de pintar”. (SUAZO, 2013, p. 41)

---

<sup>20</sup> O cubismo analítico ligado a planos simples, largos, volumétricos, que ainda transmitiam uma imagem disposta de certo modo em profundidade. Os planos simples e largos despedaçam-se num jogo de faces denso, contínuo, que quebra o objeto, desmembra-o em todas suas partes, analisa-o enfim, fixando-o na superfície da tela, onde o relevo já está reduzido ao mínimo. O elemento fundamental do cubismo sintético é a livre reconstituição da imagem do objeto definitivamente liberto de perspectiva: o objeto não é mais analisado e desmembrado em as todas suas partes constitutivas, mas resumido em sua fisionomia essencial, sem nenhuma sujeição as regras da imitação. (DE MICHELI, 2004, p. 185)



Luis H. Padilla. *Los Deportistas*. 1973. Óleo sobre tela, 57x75 cm.

Pero los artistas del *Taller de La Merced*, en su actuar diario buscaron hacer nuevas propuestas desde diferentes estilos pictóricos encontrando en la experimentación una estética propia. Ejemplo de esta búsqueda es el expresionismo. Tanto Ezequiel Padilla, Felipe Burchard, Victor López, Luis H. Padilla, Virgilio Guardiola y Dino Fanconi trabajaron bajo los supuestos del expresionismo.

Los artistas del *Taller de La Merced* lograron desde un expresionismo<sup>21</sup> social realizar propuestas con un sentido de denuncia. Esto tiene una importancia porque se rompen los lazos del arte con los hechos que se presentan al ser observados y reproducidos desde la realidad exterior, como fue el caso del impresionismo y el realismo por ejemplo. Ahora, los artistas que eran asiduos

---

<sup>21</sup> El expresionismo nace como una reacción al positivismo que existió en Europa en los últimos 30 años del siglo XIX y “tratava-se, portanto de uma doutrina de ordem, que dava um colorido de espiritual entusiasmo à sociedade burguesa em sua face de prepotente desenvolvimento econômico”. (DE MICHELI, 2004, p. 59)

al expresionismo consiguen reproducir la realidad tomando en cuenta la problemática política y social del país. Estos artistas eran muy apegados a la idea que tuvieron los expresionistas alemanes del denominado grupo *Die Brücke* en 1905 y según Kirchner el jefe del grupo:

A pintura é a arte que representa num plano um fenômeno sensível ...O pintor transforma em obra de arte a concepção da sua experiência. Com um exercício contínuo ele aprende a utilizar os seus meios. Não há regras fixas para isso. As regras para a obra individual formam-se durante o trabalho, a través da personalidade do criador, do estilo de sua técnica e do tema a que se propõe... A sublimação instintiva da forma no acontecimento sensível é traduzida de impulso no plano [...] É um dos pontos fundamentais da poética do expresionismo; a intolerância para com uma lei, uma disciplina e, ao contrário, a obediência as pressões emotivas do próprio ser. (DE MICHELI, 2004, p. 59)

Es así que nace el expresionismo político-social dentro del taller desde donde se denuncia la corrupción, la injusticia, el hambre, desempleo y muchos otros males que achacaban la sociedad hondureña en esos años.

También algunos pintores del *Taller de La Merced* se inclinaron por el surrealismo como lo hizo Felipe Burchard al final de la década del 70. Seguro por la forma como el surrealismo mira positivamente la libertad “ a pintura surrealista tende também a um outro resultado: a criação de um mundo em que o homem encontre o maravilhoso, um reino do espírito onde ele se liberte de toda gravidade e inibição, de todo complexo, atingindo uma liberdade inigualável, incondicionada”. (DE MICHELI, 2004, p. 160)

Casos particulares son los de Cesar Rendón y Aníbal Cruz. Los dos estudiaron en el exterior y lograron tener un estilo muy propio dentro de la plástica hondureña. El caso de Rendón egresa de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Comayagüela en el año de 1967 para luego viajar a Florencia a realizar estudios sobre restauración de monumentos. Después llega a México a estudiar con la escuela muralista, situación que marcaría su estética. A finales de la década de los 80, después de ser director de artes de la Secretaria de Cultura y Turismo y tener un cargo diplomático en México, retorna a Europa a estudiar pintura. Es por eso que para la historiadora hondureña Leticia de Oyuela comenta que su inclinación se reflejaba:

En una especie de pintura muy conectada con lo que en su momento se llamó realismo mágico, en el cual se alternaron imágenes de especial colorido, cuyas propuestas centrales se debatían en las visiones tradicionales de la cultura hondureña, que oscilan en los temas del amor y la muerte, la vida y la familia”. (1995, upud, SUAZO, 2013, p. 132)

En el caso de Aníbal Cruz, quien también egreso de la Escuela Nacional Bellas Artes de Comayagüela en el año de 1967, viaja a Barcelona y esto le permite reconocerse con una plástica

propuesta hacia una nueva figuración. Su interés por la búsqueda de una nueva estética lo llevo hacia un arte donde:

Lo puramente plástico, echará mano tanto a la escritura como al grafismo infantil [...] en Cruz, debemos imaginar muchas influencias y mediaciones, pero con seguridad tiene algo que ver con la obra de Jean Dubuffet, informalista, y uno de los primeros que intento hallar un nuevo vocabulario figurativo, recobrando la inocencia primigenia. (SUAZO, 2013, p. 135)

A su regreso a Honduras en la década del 70 se incorpora al *Taller de La Merced* con una propuesta desde lo neo figurativo, experimentando logrando figuras y formas muy características de su propuesta plástica. En un comienzo, se interesó sobre temas colectivos, temas donde el interés era denunciar las injusticias que sufre la colectividad. A finales de la década de los 70 su propuesta sigue con el espíritu barcelonés, y su pintura tiene un giro antropológico, donde lo cotidiano se aferra al lienzo. En la década de los años 80, tiempos difíciles y llenos de angustia, clandestinidad sus pinturas versan sobre “imágenes de hombres y mujeres que huyen, que suspiran, que se arrullan, como si después del mundo solo quedara el amor y las miradas”. (SUAZO, 2013, p. 136)

Al final de esta década, cambia su temática dando un giro hacia lo subjetivo, ofreciendo escenas de encuentros nocturnos representados por cuerpos que se amalgaman entre sí. “Después de 1988 empiezan a surgir los grandes fondos, conseguidos con aplicaciones lechosas, grises y amarillos, y también los conglomerados figurativos – azulados por lo general – ricos en apariencias grafitiadas y datos perceptuales”. (SUAZO, 2013, p. 136)

La importancia que tuvo el *Taller de La Merced* en el arte moderno hondureño por reconocer algunas referencias pictóricas basadas en las vanguardias europeas es un aporte que será un referente para las futuras generaciones de artistas. A pesar que los artistas Aníbal Cruz, Gregorio Sabillon, Virgilio Guardiola y Ezequiel Padilla pertenecieron al grupo por ellos mismo denominado de lo no-vendible, su aporte estético es sustancialmente importante porque cambiaron el concepto de belleza que se tenía como parte del pedestal metafísico de la pintura hondureña figurativa y realista. Ahora con este grupo de artistas, se tiene otra concepción. Muchas de sus pinturas fueron elaboradas para estar fuera de los museos, como parte de una utopía que denuncia las atrocidades del mundo contemporáneo. Como lo escribió Barnett Newman en 1948 “o impulso da arte moderna foi esse desejo de destruir a beleza [...] pela negação completa da que a arte tenha alguma preocupação com o problema da beleza”. (DANTO, 2014, p. 46)



Aníbal Cruz. Sin Titulo. 1975. Mixta s/cartón.

Aníbal Cruz y su interés por una plástica que articula al máximo sus elementos y donde lo realmente de interés, era la expresión representada, se logró alcanzar un nivel de abstracción y una propuesta desde una neo-figuración. “En otras palabras, desfeticizó el valor abstracto del soporte, porque su arte era asumido como comunicación inmediata, de modo que no había tiempo para hacer cálculos de durabilidad y empaque”. (LANZA et al, 2007, p. 168) Esta falta de atención del soporte es un aporte importante para el arte contemporáneo hondureño porque utiliza en su totalidad teórica lo efímero y lo no duradero, elementos de importancia para artistas contemporáneos que realizan instalaciones, performance y *happening*.





Ezequiel Padilla Ayestas. *Reforma Agraria*. 1978. Óleo sobre tela.

Otro artista del *Taller de La Merced* que es influencia para las nuevas generaciones es Ezequiel Padilla, y según el crítico de arte hondureño Ramón Caballero “en todo ello, la ironía es su herramienta retórica por excelencia. Y por esto mismo, su incidencia no se ha dejado esperar en el nuevo movimiento experimentalista, sobre todo en creadores como Víctor López, Xenia Mejía y Byron Mejía”. (LANZA et al, 2007, p. 168)

La importancia del grupo de creadores que se consolidó como *Taller de La Merced* dio los lineamientos para las nuevas propuestas artísticas que se desarrollaron en las postrimerías del siglo XX, las cuales forman parte del arte moderno hondureño.

### 3.2.2 El mundo del arte y la nueva práctica artística hondureña

Una nueva generación de artistas plásticos se desarrolló desde otros elementos estéticos en los últimos años de la última década del siglo XX. Situándonos en un contexto histórico, la propuesta de una modernización del estado según el historiador Marvin Barahona “se propone redefinir las funciones del estado en el escenario de la globalización y de sus relaciones con la sociedad civil en un marco de participación ciudadana”. (BARAHONA, 2005, p. 277)

Es así que muchos artistas realizaron propuestas que marcaron el arte hondureño con un interés orientado a una problemática social que es resultante de la globalización, de políticas neoliberales y del asedio resultante de una economía en decadencia.

Este es el escenario desde donde comienzan a sobresalir nuevos artistas que buscan otro lenguaje en sus propuestas y es así que para el crítico de arte hondureño Ramón Caballero, la “versatilidad que hoy se conoce – a veces captada sin conocimiento – tiene la ventaja de ser ya una rutina y hasta una maña, a diferencia de las décadas previas a los 90, donde se le trabajó en la clandestinidad o disimuladamente”. (VALLECILLO, 2011, p. 75)

La modernidad avanza a paso muy lento en la plástica hondureña, pues la falta de una verdadera educación cultural y la creación de espacios donde se lleven a cabo dichos eventos culturales evitan que el ciudadano tenga un contacto más próximo con las artes, con estudios sobre historia del arte y estética.

Pero no todo es reclamo, hay cosas positivas como la Galería de arte Nacional, la apertura del Museo del Hombre Hondureño<sup>22</sup> y por la iniciativa del Banco Central de Honduras y la Embajada de España, gestores de la Pinacoteca de arte moderno Arturo Medrano y de la Antología de las artes plásticas y visuales (realizado entre los años 1990-2007), evento anual que premio a muchos artistas jóvenes haciendo reconocimiento de artistas consagrados. Como parte del problema es lo que Caballero (2011, p. 90) identifica como mal funcionamiento profesional y político-cultural por parte de estas instituciones.

Evidencia de lo anterior es el informe Arte Emergente de Honduras, de la Directora de la Asociación Mujeres en Las Artes, Leticia de Oyuela MUA (1995), América Mejía cuando señala el desinterés de las instituciones culturales de no promover ni tomar en cuenta el arte emergente.

---

<sup>22</sup> El Museo del Hombre Hondureño desapareció en noviembre del 2017 debido a un incendio que arrasó con todas las instalaciones físicas y biblioteca.

Consecuencia de ello es la carencia de una educación artística que sirva como un supuesto teórico para la creación y una mejor comprensión del arte contemporáneo y el postmoderno<sup>23</sup>.

Es interesante como las propuestas de artistas como Santo Arzú Quioto, Bayardo Blandino, Víctor López, este último artista que integro el *Taller de La Merced*, surgen de forma emergente con una propuesta innovadora. Bayardo Blandino cambia su eje de realización siendo así que la obra *Iconos de resistencia* es presentada en el Museo de Arte Moderno de Santo Domingo en 1997. Así como Caballero se expresa sobre ella:

Aquí encontraremos una de sus propuestas más sólidas conceptualmente; interpreta la noción de identidad a través de una red simbólica que nos remite a la cultura precolombina, la cual constituye una nota fundamental a considerar en cualquier proyecto de identidad e integración cultural auténtica. Lo de Blandino es menos una recuperación y más un acercamiento a lo más íntimo de la cultura centroamericana. (LANZA et al, 2007, p. 137)



Bayardo Blandino. *Recintos*. 1995.

Santos Arzú Quito comienza su carrera como dibujante representacional en los primeros años de la década de los 90.

Arzú Quioto inicia su actividad plástica desde 1982, pero no despuntará hasta 1994 cuando es invitado a la IV Bienal de Pintura (Ecuador), a la II Bienal de Pintura de Centroamérica y el Caribe (República Dominicana) y al Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortazar (Nicaragua) y en 1995 desarrolla junto a Bayardo Blandino el proyecto artístico multidisciplinario Desde el centro de América, en el cual presentó su propuesta Templo en ruinas. (LANZA et al, 2007, p. 137)

<sup>23</sup> Ahora bien, decir contemporáneo no es necesariamente hablar de postmodernidad. Lo contemporáneo es una referencia temporal; la postmodernidad, además de ser una referencia temporal es una referencia cultural e ideológica bien definida, no es un simple prefijo post que está indicando una época más allá de la modernidad, al contrario, es una negación de ésta. ¿Qué niega la postmodernidad? Niega el espíritu crítico que heredamos de la ciencia y la filosofía modernas, es decir, la ciencia y la filosofía del capitalismo del siglo XVIII. (LANZA et al, 2007, p. 8)

Lo que se quiere resaltar es como estos dos artistas realizaron propuestas ya no solo desde la pintura como único soporte.

Otro artista que desde la escultura logro un lenguaje muy particular por utilizar cuerpos transfigurados es Alex Galo. Su obra *El destino del objeto o rituales de transparencia* problematiza “el tema endógeno de las extensiones de la escultura, de los medios y contra los medios; en fin, contra los aspectos sucedáneos de la figuración y la experimentación”. (VALLECILLO, 2011, p. 108)



Alex Galo. *El destino del objeto o rituales de transparencia*. 2006. Detalle.

Ahora bien, estos artistas siguen la tradición del arte moderno, de las vanguardias renovadas y “en este marco, el concepto contemporáneo nos sugiere dos referencias distintas aunque complementarias. Una de valor cronológico, lo dado en el tiempo actual; la otra de valor estético, lo estructurado recientemente”. (VALLECILLO, 2011, p. 71)

En este sentido, una nueva generación de artistas surge a finales de la década del 90 realzando propuestas que van desde el performance, *happening*, instalación; permitiendo una apertura hacia un arte que utiliza gramáticas diversas. Ejemplo de ello es la forma como los artistas se han ido apropiando de otros espacios como ser talleres de experimentación; espacios diferentes a los museos. Otra cosa que se puede resaltar es la implementación de tecnologías por parte de los artistas contemporáneos, que utilizan lo cotidiano como medio expresivo; es decir, se apropian de

un lenguaje que parte desde lo cotidiano y la reproducción del arte por medio de tecnologías de la comunicación, lo que permite una mayor abertura del arte contemporáneo, y como lo propuso Danto, hacia un arte post histórico.

A medida se llegaba al final del siglo XX, los cambios en el mundo del arte hondureño se hicieron visibles. Los denominados artistas del dos mil son:

Adán Vallecillo, Cesar Manzanares, Alex Galo, Gabriel Galeano, Darwin Andino, Jorge Oqueli, Lester Rodríguez, Jacob Gradíz, Leonardo Gonzáles, Celeste Ponce, Nahúm Flores, Medardo Cardona... entre otros, se han sumado en arduos cuestionamientos que buscan reformular las relaciones de inserción y presencia del arte en los espacios de lo contingente, de la vida. (VALLECILLO, 2011, p. 33)

Se puede percibir que el arte comienza a generar espacios para la reflexión tomando en cuenta temas que van desde la introspección y la búsqueda de nuestro origen precolombino, la violencia en las pandillas, la migración y demás trastornos sociales debidos a la mala funcionalidad de las políticas estatales y regionales. Es por medio del arte que se consigue renovar las fuerzas latentes de una sociedad; sociedad que está cada día más fragmentada y que busca alternativas democráticas y participativas. Muchas veces los valores estéticos se dejan de lado; por fuera de cualquier programa educativo olvidando que la dimensión estética del ser humano guía el camino hacia el conocimiento.

Por tal razón, el arte hondureño necesita reforzar lo estético, y estos artistas denominados del dos mil llenan expectativas positivas que ayudan a entender que se buscan respuestas desde la concepción de un arte contemporáneo renovado; aunque muchas veces tratando de buscar las relaciones que se puedan dar con lo pasado y lo vigente. Para el artista Adán Vallecillo:

Es así como esta modernidad tardía en el arte deviene como causa suprema e impulso motor de la elección de medios y ángulos para aprehender su realidad. Su finalidad es un proceso cada vez más auto referencial, es decir que se perpetua a sí mismo y genera sus propios mecanismos de exclusión temporal y generacional. (VALLECILLO, 2011, p. 220)

No se trata de entender lo contemporáneo en Honduras como una bofetada al arte de representación mimética figurativa, sino que, como lo conceptualiza Kerenia Cintra:

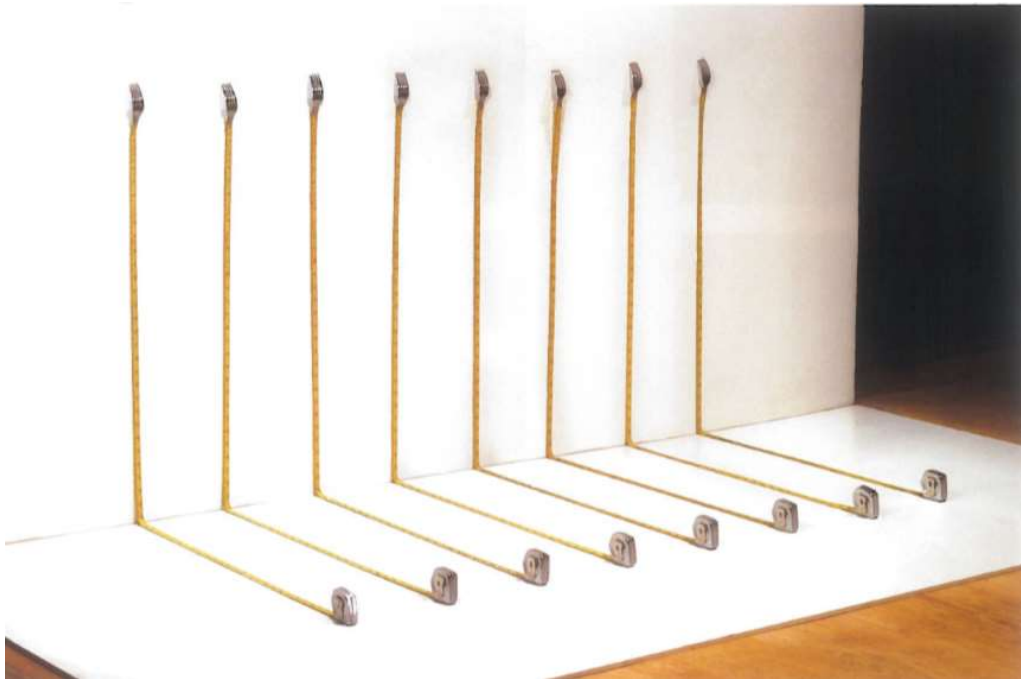
las producciones simbólicas contemporáneas habrá que situarlas sobre todo en nuevas capacidades remodelativas, y en un cambio de visualidad y de comportamiento estético. Se trata en esencia de aperturas polisémicas y connotativas, de otras sensibilidades y disposiciones, de profundas conversiones del rol del arte, y de ampliaciones de las posibilidades expresivas del campo artístico. (VALLECILLO, 2011, p. 28)

Además, el arte contemporáneo hondureño no se puede alejar del arte representacional, pero han existido algunos artistas que intentan establecer una poética propia por medio del performance como ser Cesar Manzanares, Adam Vallecillo y Jorge Ouelí; todos ellos participantes del “Taller Cerquín”, promovido por Cesar Rendón artista plástico y miembro del Taller de La Merced en la década del 70.



Adam Vallecillo. *Cacerólica*. 2006.

También la creación y promoción de proyectos grupales con artistas que se preocupan por realizar propuestas sobre una temática de la actualidad, ha sido un recurrente de esta generación de artistas, esto quizás por la falta de una institucionalidad artística que gestione proyectos de intercambio cultural. Estos proyectos grupales han funcionado como laboratorios con el fin transgredir de alguna forma la estética tradicional “pero en gran medida funcionan para encauzar poéticas, preocupaciones, investigaciones”. (VALLECILLO, 2011, p. 62) Tal es el caso “el taller Artería, grupo de creadores que recién egresados de la Escuela Nacional de Bellas Artes, se dispuso a hacer un nuevo giro estético. En él se vieron descollar Adán Vallecillo y Leonardo Gonzales (ahora cuarteros), Alejandro Durón y Johana Montero”. (LANZA et al, 2007, p.139) Otro es caso del taller El Círculo, manejado por el profesor y crítico de arte Carlos Lanza. Este taller integrado “por los jóvenes Léster Rodríguez, Jairo Bardales, Allan López y Darwin Andino, siendo relevantes para este momento Rodríguez y Bardales el primero ganador del premio único de la Antología del 2002, con su obra instalacional Lluvia”. (LANZA et al, 2007, p.140)



Adam Vallecillo. Alpinistas. Instalación con cinta métrica y tenedores. 2006

Cuartería fue un proyecto colectivo que reúne artistas que trabajan para explorar las rupturas y grietas dejadas por la generación de los años noventa del siglo XX, utilizando una retórica dirigida hacia “la apropiación de los objetos populares ricos en sugerencias semióticas, pero que no han

sido explotados plásticamente; o la confrontación directa con la tradición plástica anterior, oponiéndole otra estructura [...] ejercicios más de tolerancia que de ruptura”. (LANZA et al, 2007, p.140) Es así que se ha venido configurando el mundo del arte en Honduras en los últimos 17 años del siglo XXI, desde donde la propuesta artística sigue siendo dentro de un arte de representación, característica del arte moderno.

Según Kavenia Cintra (2011, p. 37) hay una fuerte inclinación hacia lo contextual por parte de los artistas contemporáneos hondureños en donde los temas son discursos articulados a partir de anfibiologías de la sociedad de consumo, de la narrativa personal y colectiva, la violencia, el poder, militarización, mecanismos de vigilancia, xenofobia y migración.

Uno de estos creadores es Adán Vallecillo. En su obra encontramos gran reflexión sobre la realidad del país que se ve reflejado en sus obras Cacerólica, Masterguetto y autopoiesis. Desde la sutilidad “se ha empeñado en descorrer velos, en liberar presiones, y en perturbar los (des) ordenes [...] releendo y asimilando sus códigos, sus canjes, sus señales y tratar de re armar los sentidos que han sido recolocados”. (VALLECILLO, 2011, p. 38) Ejemplo de ello es la obra Alpinistas de Vallecillo, donde utiliza ocho cintas métricas, cada una de ellas con tenedores en sus puntas que simbolizan la masificación del hambre.

La pieza de Vallecillo tiene una interpretación en su representación, pero solo es un ejemplo más de la permisividad, la libertad que existe en el arte contemporáneo hondureño donde se pueden utilizar cosas de la realidad común, y siguiendo el pensamiento de Danto, son diferentes de las demás cosas por poder ser interpretadas desde una teoría. Eso las eleva a la categoría de arte y es ahí donde se encuentra su diferencia. La superación que hace Danto con respecto a un arte que solo entendía los elementos materiales como verdaderos, eleva a la interpretación de la obra de arte desde un lenguaje de sí, desde su propia filosofía.

También Lester Rodríguez con su obra “2000 barcos de combate” parte desde una interpretación, en la utilización de los elementos materiales al momento de dar sentido a su propuesta. “Se trata de ingenuos barcos de papel que se desplazan y se mueven en el espacio expositivo. Nos plantean el viaje, el trasiego, e incluso los sentidos necesarios de la paz”. (VALLECILLO, 2011, p. 38)

Igualmente la obra “plagasos” de Celeste Ponce, “Campo de Frijoles” de Leonardo Gonzalez y “100% catracho” de Gabriel Galeano; son una muestra de cómo el arte contemporáneo



hondureño, bajo la inquietud de estos artistas, refleja una pluralidad de contenidos y de formas en un despliegue de construcciones semánticas.



Gabriel Galeano. *100% catracho*. 2004

El proyecto de Gabriel Galeano *100% catracho* puede acercarse a un arte de disturbación como lo llamo Danto, ya que con esta acción artística está realizando una provocación desde su poética. La obra de Galeano parte desde el descuido y violencia que existe en las granjas penales de Honduras haciendo referencia a la muerte de más de 100 personas sin libertad, que debido a un feroz incendio que sucedido dentro del centro penal de San Pedro Sula perdieron la vida. La metáfora parte desde lo material, en la acción de colocar cenizas en bolsas plásticas con la leyenda “Producto hecho en Honduras 100% catracho”, denunciando el descuido por la muerte de los reos que perdieron su vida quemados y el flagelo de una sociedad de consumo, en donde la muerte se convierte en un acto obscuro de producción mediática. Es en ese sentido, que Galeano “no se refugia atrás de las convenciones; el abre un espacio que las convenciones tienen como propósito tener cerrado”. (DANTO, 2014, p.162)

Entonces el arte contemporáneo hondureño adquiere un lenguaje diferente, en donde el problema no está en la representación, donde ahora se establece “no comunicar el arte como la vida (*mimesis*), o el arte como el arte (autorreferencia), sino comunicar la vida como arte (el referente como signo)”. (VALLECILLO, 2011, p. 96)

El arte contemporáneo hondureño experimenta con diferentes medios y esto lo posibilita a tener una ontología propia que parte desde lo conceptual. Quizás las lecturas de las obras de los artistas contemporáneos de Honduras busquen temas relacionados con la realidad regional, pero esto sirve para reconocer que existen propuestas donde todo parece ser válido, pero que tienen una naturaleza común basada en la interpretación logrando ser parte del mundo del arte nacional.

## 4 CONCLUSIONES

El arte moderno hondureño comienza a principios de siglo XX con la figura de Pablo Zelaya Sierra, artista que logro cruzar las fronteras nacionales consiguiendo estudiar arte en La Academia de San Fernando en España. Como es de esperar, su influencia es notable en la plástica nacional, ya sea por su visión de la creación de una Escuela de arte o por su peculiar obra artística. Esto hace de este personaje, un referente obligado por su visión estética y por la historia del arte hondureña. La primera mitad del siglo XX el mundo del arte hondureño giro en torno a estilos pictóricos como ser el impresionismo, expresionismo, cubismo y futurismo.

Para Danto, el fin del arte se dio en la década de los sesentas del siglo XX, cuando irrumpe en la escena artística el Pop art. No se puede hacer una relación directa con lo que sucedía en las artes plásticas hondureña en la década del 60 con el arte Pop, pues en ese momento los artistas de la plástica hondureña estaban experimentando con los movimientos artísticos que son parte del arte moderno.

En el tópico que trata sobre el taller de La Merced, se pueden identificar características muy propias de la influencia que tuvieron estos artistas como ser el cubismo, surrealismo, expresionismo; situación que duro en el arte hondureño durante los siguientes 20 años. En este sentido, se puede decir que si tomamos en cuenta la concepción histórica de Danto, cuando dice que el arte solo puede surgir y ser entendido desde determinada época histórica, en el taller de La Merced, se desarrolló un arte desde las vivencias de una situación histórica llena de calamidades sociales, políticas debido a un debilitamiento del estado por un supuesto neoliberal mal enfocado; situación que fue aprovechada para crear una plástica apegada a las influencias de los lugares donde fueron a estudiar muchos de los miembros del talles La Merced. Fue así que estos artistas de la plástica nacional se apropiaron de una gramática basada en el arte moderno europeo. Quizás algunos de ellos caminaron hacia la abstracción en sus pinturas como fue el caso de Ezequiel Padilla, Aníbal Cruz, Víctor López y Virgilio Guardiola.

Pero no fue hasta la última década de los noventas que artistas como Bayardo Blandino y Santos Arzú Quito, hacen sus propuestas desde otras poéticas y técnicas, lo que determino el comienzo de un cambio dentro de los lineamientos estéticos. Esto es el advenimiento hacia un nuevo arte que comenzará a desarrollarse desde 1999. Podría servir como referencia La Antología de las Artes Plásticas Hondureña realizada ese año en Tegucigalpa, donde con un gesto de dar

reconocimiento a nuevas propuestas de nuevos artistas, las convenciones dentro del mundo del arte hondureño se conciben con otros criterios más acordes a un arte contemporáneo. En dicho evento, el premio único lo obtuvo Gabriel Núñez Lagos con su obra *A puerta cerrada*. Lo peculiar de esta obra de Núñez es el soporte donde está montada. Los materiales mixtos utilizados daban la impresión de una desfragmentación material; situación que Núñez rescata desde un existencialismo, dando a entender la angustia de tener siempre la mirada del otro sobre nuestro ser, lo que posibilita – muy al sentido sartreano – un infierno en la mirada de los otros.

Es con una nueva generación de artistas del nuevo milenio que comienza a cambiar el arte contemporáneo hondureño, situación que obliga a realizar una lectura tomando en cuenta las valoraciones estéticas que quiera expresar el artista plástico.

Para Danto, las relaciones que se dan entre el correlato material y el medio son de mucha importancia para la interpretación que se pueda tener de la obra.

Esta nueva generación del dos mil, reconoce la importancia de otro tipo de valores estéticos que han sido expresados en un lenguaje propio para lograr ser interpretados. Las relaciones entre correlato material y el medio revelan que el arte hondureño ha girado hacia lo conceptual.

También es interesante la propuesta de un arte post histórico, porque con la llegada del fin del arte -según Danto-, todo parece ser permitido. El arte contemporáneo hondureño ha logrado experimentar poéticas que permiten tener un acceso hacia lo irremediabilmente caótico de la sociedad desde una reproducción que utiliza metáforas abiertas a la interpretación, y he ahí su permisión.

Entonces con la propuesta del mundo del arte, Danto asegura una mejor comprensión del arte post histórico. Para esto – dirá Danto – es necesario saber de historia y teoría del arte. De esa forma, se tendrá la capacidad teórica de reconocer que tipo de trabajo está realizando el artista. Su propuesta gira en torno a la utilización de una teoría que justifique la obra. Es ahí cuando las intenciones de llamar arte a cosas de la realidad cotidiana, cosas que son utilizadas por los artistas; objetos comunes que son tomados para ser parte de una obra de arte, tiene un lenguaje propio y se enmarcan dentro de un momento histórico específico; es decir, poseen una interpretación que solo puede ser entendida desde los límites de su posibilidad histórica.

Lo que sí es claro, es que el arte contemporáneo tiene que dirigirse hacia una apertura tanto material como formal, desde las diferentes maneras en que se puede expresar el artista, porque hoy en día “son tan amplias las posibilidades discursivas, y los caminos emprendidos, que a

diferencia de lo que podía suceder con el arte moderno, hoy ya no es posible intuir un único paradigma”. (VALLECILLO, 2011, p. 13)

También se podría pensar en las intervenciones de espacios públicos que hacen algunos artistas como Sinrry Salamanca denunciando el abuso del poder, Jorge Oqueli con su exploración espiritual y Cesar Manzañares en su momento mori; formando parte de nuevas maneras de expresión, que se enfocan hacia una reflexión de la condición humana dentro de las sociedades del siglo XXI. Las posibilidades de expresión ahora parecen no tener límite y la interpretación de una obra a veces parece tener complejidades.

Sí fuese como lo piensa Vallecillo (2011, p. 28) “lo postmoderno forjó su discurso en la frontal crítica de la representación” el arte hondureño aun no realiza una crítica hacia la representación. El paso hacia lo conceptual no deja de ser una manifestación moderna; pero quizás lo que sí es un logro en el arte contemporáneo hondureño es la búsqueda hacia un lenguaje que parte desde la representación semántica de lo material. En todo caso, da la impresión que solo se han reproducido ciertos lenguajes modernos y nada ha cambiado en las formas de representación. Pero esta reproducción es una característica de la tradición contemporánea. Esto lo aclara Lucie Smith cuando cita al artista ruso Ilya Kabakov diciendo que “la diferencia más profunda es la actitud hacia un lenguaje artístico. Los modernos están absolutamente seguros de su originalidad; creen haber creado un lenguaje universal auténtico [...] los artistas contemporáneos les interesa apropiarse del mundo ya no como referente; sino como signo referente”. (2000, apud, VALLECILLO, 2012, p.94) Quizás lo que ha sucedido es creer en un avance hacia lo post moderno partiendo desde la experimentación con elementos muy propios del arte moderno, sin hacer realmente una propuesta que renueve el mundo del arte hondureño.

Además de esto, se puede rescatar de la propuesta de un arte post histórico, acierto cuando se lo denomina como una época donde todo es permitido. La ubicación histórica del fin del arte con la llegada del arte Pop, dista del mundo del arte hondureño en la década de los años 60, pero parece tener sentido ahora si pensamos en como el arte se ha apropiado de espacios que décadas atrás parecerían impensables. El uso de tecnología por ejemplo, hace que el artista contemporáneo tenga la posibilidad de utilizar televisores, sonido y demás para realizar su propuesta.

Se puede resumir el rol que tiene el artista contemporáneo hondureño según el crítico de arte Ramón Caballero:

De todas las formas el rol del artista, concretamente el artista hondureño de hoy, tiene que implicarse en un complejo tejido sociocultural, y tiene que debatirse como ya decíamos entre deudas con el pasado, y saltos vertiginosos hacia el futuro. La habilidad interpretativa de estas problemáticas y el lugar del creador en el entorno contemporáneo dependerá de los derroteros ante cuales se sitúe. Aunque de modo paradójico, (en un mundo global vrs fragmentado), hay ciertos comportamientos que acusan lo participativo, lo constructivo, muy parecido a las actitudes vanguardistas, pero en distintos contextos ideológicos, políticos, económicos. Quizás sean signos de una utopía propia, muy particular, urgente. (VALLECILLO, 2011, p. 33)

Esto ha dado espacio para que los artistas se preocupen por realizar propuestas más conceptuales y esta es una característica del arte contemporáneo hondureño. La búsqueda se realiza desde lo antropológico y sociológico, siendo un recurrente. El arte contemporáneo hondureño, tiene un lenguaje que se va configurando desde la misma realidad del artista, quien desde una semiótica de representación transforma el signo según distintas interpretaciones. La interpretación viene desde las representaciones que el autor realizó de la obra; ya no es solo un proceso de representación que se dirige hacia el signo, sino que ahora se procede desde una semiótica de la obra, lo que la convierte en conceptual.

Quizás se pueda utilizar alguna de las teorías de Danto para la interpretación de alguna obra, pero siempre hay que recordar que su teoría esencialista busca una definición general para todas las obras de arte. También hay que recordar, que existen otros puntos de vista como la visión de Walter Benjamin, cuando acepta las obras auráticas como las más auténticas que no pueden tener copia porque sería una profanación hacerlo. Esta postura es contraria a la visión de Danto pues Benjamin consideraría el arte Pop, como un arte de reproducción que es producto de la sociedad de consumo en donde “la obra de arte profana, en la que predomina “el valor para la exposición”, sin dejar de ser, ella también, única y singular, es sin embargo siempre repetible”. (BENJAMIN, 2003, p. 16)

Pero en lo que Danto es certero es en la forma como concibió un mundo del arte, situación que ayuda desde su filosofía del arte a identificar tres etapas dentro del mundo del arte moderno hondureño. La primera, es la etapa de un arte moderno temprano, donde la figura de Pablo Zelaya Sierra inaugura el arte moderno a principios del siglo XX. Se caracteriza por la promoción de la educación artística y por la búsqueda de una nueva visión del arte; la segunda es con la creación del taller de La Merced en la década del setenta. Su propuesta es hacia un nuevo lenguaje que se basa en la experimentación y la utilización de técnicas que hacen su referencia a las vanguardias europeas. Se caracteriza por ser una época de creación con un alto contenido social y político; y la

tercera y última que comienza en la última década de siglo XX hasta nuestros días, donde se puede percibir un cambio en el uso de materiales por otros no tradicionales que sirven para dar forma a dichas obras, en espacio, dimensión y se caracteriza por ser más conceptual.

Es en la tercera clasificación se puede utilizar la ontología de Danto, pues algunos de estos artistas utilizan cosas de la realidad común en sus propuestas artísticas. Artistas como Adam Vallecillo, Leonardo González, Lester Rodríguez, Celeste Ponce, Dina Lagos, Alex Galo, Gabriel Galeano los han utilizado. Lo paradójico es la forma como estos artistas utilizan una poética que parte desde el objeto mismo, es decir, el mensaje parte desde la semántica del objeto. Esto da el espacio para reflexionar como se crean prácticas de representación que parten desde una realidad común, siendo prácticas artísticas que contribuyen a delimitar lo que es permitido en dicho contexto. Con esto, no se quiere decir que el arte contemporáneo hondureño cae en un absurdo dogmático, al contrario; pareciera que esta característica de partir desde un signo referente es un buen indicio dirigido hacia nuevas formas de creación en las artes plásticas.

## REFERENCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Diccionario de Filosofía**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** Chapecó: Argos, 2009.
- ARCHER, M. **Arte contemporânea: uma história concisa**. 2. ed. Trad. Alexander Krug. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ARGAN, G. C. **Arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso**. Trad. Lorenzo Mammi. São Paulo: Schwarcz, 2010.
- BARAHONA, Marvin. **Honduras en el siglo XX. Uma síntesis histórica**. Tegucigalpa: Guaymuras, 2005.
- BECERRA, Longino. **Evolución histórica de Honduras**. 13. ed. Tegucigalpa: Baktun, 1998.
- BENJAMIN, Walter. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**. Trad. Andres E. Weikert. Mexico: Itaca, 2003.
- CASSUTTA, F. **Elementos para a leitura dos textos filosóficos**. Trad. Angela de Noronha Begnami et al. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CHIPP, Herschell B. **Teorias da arte moderna**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COSTA, R. C. O. **Três questões sobre a arte contemporânea**. 2014. 325 f. Tese (Doutorado em Filosofia). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DANTO, Arthur Coleman. The Transfiguration of the Commonplace. **The Journal of Aesthetic and art Criticism**, Denver, CO, v. 33, n. 2, p. 139-178, Winter. 1974.
- \_\_\_\_\_. El final del arte, **El Paseante**, Granada, ES, n. 23-25, p. 28-55. 1995.
- \_\_\_\_\_. From Philosophy to Art Criticism. **American Art**, Chicago, EUA, v. 16, n. 1, p. 14-17, Spring. 2002.
- \_\_\_\_\_. A ideia da obra prima na arte contemporânea. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ**, Rio de Janeiro, RJ, p. 85-91. 2003.
- \_\_\_\_\_. **A Transfiguração do lugar Comum**. Trad. Vera Pereira: São Paulo. Cosac Naify, 2005.



\_\_\_\_\_. **Após o fim da arte:** a arte contemporânea e os limites da história. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: EDUSP, 2006a.

\_\_\_\_\_. O mundo da arte. **Artefilosofia**, Ouro Preto, MG, n.1, p. 13-25, jul. 2006b.

\_\_\_\_\_. From Philosophy to art criticism. **Porto Arte**, Porto Alegre, RS v. 16, n. 27, p. 159-161, Novembro. 2009.

\_\_\_\_\_. Crítica da arte após o fim da arte. Trad. Miguel Gally et al. **Revista de Estética e Semiótica**, Brasília, DF, v. 3 n.1, p. 82-98, jan/jun. 2013.

\_\_\_\_\_. **O descredenciamento filosófico da arte.** Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DE MICHELI, Mario. **As vanguardas artísticas.** 3 ed. Trad. Pier Luigi Cobra. São Paulo: Martin Fontes, 2004.

GALEANO, Gabriel. Principales hitos en la historia de las artes visuales en Honduras: De las vanguardias modernas al arte relacional. **Asociación Aragonesa de Críticos de Arte**, n. 40, set. 2014. Disponible en <<http://www.aacadigital.com/index.php>>. Acceso en 10 noviembre de 2017.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte.** Trad. Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GREENBERG, Clement. **E o debate crítico.** Trad. Maria Luiza X. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. **Arte e Cultura.** Trad. Octacilio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KANDINSKY, Wassily. **De lo espiritual en el arte.** 5. ed. Trad. Elisabeth Palma. Tlhuapan, Puebla: Premia, 1989.

LANZA, Carlos; CABALLERO, Ramón. **Contra punto de la forma:** Ensayos Críticos sobre Arte Hondureño y Centroamericano. Honduras: Edición de La Secretaría de Cultura, Artes y Deportes, 2007.

DE OYUELA, Leticia. **La batalla pictórica. Síntesis de la pintura hondureña.** Tegucigalpa, Centro Editorial, 1995.

MURRAY, Chris. **Pensadores clave sobre arte:** el siglo XX. Trad. Maribel Villarino. Madrid: Catedra, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo.** Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo**. Traducción Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: Ática, 1999.

OLFFLIN, Heinrich. **Conceptos fundamentales de la obra de arte**. España: Espasa Calpe, 2007.

PLATÓN. **La Republica**. Traducción Conrado Eggers Lan. Madrid: Edit. Gredos, 1988.

SMITH, Edward, Lucie. **Artes Visuales en el siglo XX**. Colonia: Konemann, 2000.

SUAZO, Walter. **El Taller de La Merced 1974-1976**. Tegucigalpa: Cultural, 2013.

VALLECILLO, Adam (compilador). **La otra Tradición: Un encuentro con el arte contemporáneo en Honduras**. Honduras: Consultores de Arte, 2012.

VENTURI, Lionello. **História da crítica da arte**. Trad. Roi Eduardo Santana Brito. Lisboa: Edições 70, 2007.

\_\_\_\_\_. Destino e liberdade: um ensaio sobre a teleologia latente na filosofia da arte de Arthur Danto. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, Rio de Janeiro, RJ, v. IX, n. 16, p. 11-26, jan-abr./2015.

ZELAYA SIERRA, Pablo. Hojas Escritas con Lápiz. **Revista de la Sociedad Geográfica e Histórica de Honduras**, Tegucigalpa, HN, n. 7, 8 y 9, tomo XII, enero, febrero y marzo. 1964.