



## HACIA UNA NUEVA CRÍTICA DEL ARTE DESDE AMÉRICA LATINA: PERSPECTIVISMO, SIGNATURAS Y SEMIÓTICA<sup>1</sup>

TOWARDS A NEW ART CRITICISM FROM LATIN AMERICA:  
PERSPECTIVISM, SIGNATURES AND SEMIOTICS

Cecilia Suárez Moreno  
Facultad de Artes, Universidad de Cuenca (Ecuador)

Recibido: 15 de Septiembre de 2016  
Aceptado: 1 de Noviembre de 2016

### Resumen:

*Este trabajo propone superar los entrapamientos que afectan a la crítica de arte para construir un nuevo saber cualitativo e interdisciplinar, que modifique los excesos de subjetivismo, los reduccionismos de la lógica binaria y dicotómica y los residuos del marxismo vulgar que aún persisten. Esta transformación persigue cuando menos dos grandes objetivos: a) rearticular las perspectivas de la crítica del arte con los nuevos aportes de la estética, la semiótica, la teoría política cultural, la historia del arte, la antropología, la economía política del signo, la ontología, etc.; y, b) comprender la multiplicidad y la complejidad arte contemporáneo, cuyas aceleradas mutaciones demuestran que el arte se desplaza a una velocidad mayor que las teorías. En realidad, objetivos tan ambiciosos solo pueden cumplirse dentro de un programa de investigación que supera, y con mucho, el presente trabajo. Sin embargo, es preciso iniciarlo.*

**Palabras clave:** Crítica de arte, arte contemporáneo, perspectivismo, signatura, semiótica, América Latina.

### Abstract:

*This work proposes to overcome the entrapments that affect art criticism in order to construct a new qualitative and interdisciplinary knowledge which modifies the excesses of subjectivism, the reductionisms to a binary and dichotomous logic and the residues of vulgar Marxism that still persist. This transformation pursues at least two major objectives: a) rearticulate the perspectives*

---

<sup>1</sup> Este trabajo es uno de los resultados del proyecto de investigación “Maquinaciones estéticas. Maquinaciones simbólicas. Hacia una estética desde América Latina”, auspiciado por la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, Ecuador, durante el período marzo-agosto 2016. Su escritura se nutre de las reflexiones suscitadas por las lecciones magistrales del Dr. Carlos Rojas Reyes, asesor del proyecto, sobre sus recientes libros: *Estéticas Caníbales* (2011) y *Teoría de la Forma* (2016); por ello, dejo constancia de mi agradecimiento.

*of art criticism with the new contributions of aesthetics, semiotics, cultural political theory, art history, anthropology, political economy of the sign, Ontology, etc. ; and b) to understand the multiplicity and complexity of contemporary art, whose accelerated mutations show that art moves faster than theories. In fact, such ambitious objectives can only be fulfilled within a research program that far exceeds the present work. However, it is mandatory to start it.*

**Keywords:** Art criticism, contemporary art, perspectivism, signature, semiotics, Latin America.

\* \* \* \* \*

## 1. Introducción

Para comenzar, es necesario señalar que partimos de la teoría formulada por el filósofo latinoamericano Bolívar Echeverría (1941-2010) sobre la crisis generalizada de la modernidad capitalista, desarrollada con inmenso rigor y persistencia a lo largo de toda su vasta obra. Como bien lo precisa el mismo Echeverría, esta no es una crisis temporal ni pasajera: se trata de una crisis civilizatoria que afecta a todas las expresiones y manifestaciones de la modernidad capitalista, sean estas económicas, políticas, sociales y culturales.

Por ello, sostenemos que, al estar inextricablemente vinculadas, las expresiones culturales, bien sean las del arte y la crítica de arte, no escapan, no pueden hacerlo, de esa gran crisis civilizatoria, y muchas de ellas, por desgracia, se hallan a la zaga de las complejas interpelaciones de esta época tardía. Las causas pueden encontrar su origen en un subjetivismo extremo del discurso de la crítica de arte o porque, en gran medida, la producción artística está signada por un solipsismo estético.

Recordemos también otro punto de partida fundamental , y es que, a partir de la Ilustración, se ha promovido con incansable denuedo la autonomía de la estética y de la obra artística, especialmente a partir de Kant (1724-1804) y su *Crítica de la facultad de juzgar* (1790), también conocida como la “*Tercera crítica*”, la cual ha sido traducida por Pablo Oyarzun con un título muy interesante, *La facultad del discernimiento*, donde se opera la separación de lo estético de la teoría del conocimiento y de la ética <sup>2</sup>.

Según Kant y los neokantianos, cuya influencia se prolonga incluso en la contemporaneidad, el arte no produciría conocimiento ni comportamientos éticos. En el arte, a su criterio, tan sólo habría lugar para el predicado del juicio de gusto que se refiere no al objeto sino al sentimiento del sujeto. Recordemos los cimientos realistas del empirismo y el realismo, cuyo énfasis radica en las cualidades del objeto mismo (Oliveras, 2008, pág. 170).

El pensamiento marxista se ha preguntado si el arte puede contribuir a la transformación del mundo. Al dirigirse a estas cuestiones, Adorno conserva en la obra de Kant la idea de que es adecuado pensar que las “obras de arte” o el “arte hermoso” se caracterizan por la autonomía formal. Pero Adorno combina el énfasis kantiano en la forma con el énfasis que Hegel asigna a la importancia intelectual, más la tesis de Marx sobre el arraigo del arte en la sociedad en su conjunto. (Zuidervaart, 2015).

---

<sup>2</sup> Kant, Emmanuel, *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas: Monte Avila, 1992. Traductor: Pablo Oyarzún.

Promovido y exaltado por una crítica del arte de filiación posmoderna, ese relativismo declaró la “muerte del arte” y, por ende, de su valoración. Entonces, ¿qué nuevos senderos podría transitar este saber para discernir en torno del arte producido en la época del capitalismo tardío?

No es casual que las reflexiones de este trabajo se produzcan en un atroz escenario, el de una nueva crisis del capitalismo a nivel mundial que, con exceso de pruebas, confirma la hipótesis mayor de la obra del gran pensador latinoamericano Bolívar Echeverría sobre su caducidad y agotamiento definitivos.

Por desgracia, las propuestas que desbrocen senderos para una resolución política son, aún, incipientes; sin embargo, numerosas voces de pensadores, artistas, escritores y académicos<sup>3</sup> claman alrededor de todo el planeta por la urgencia y la necesidad de un gran esfuerzo colectivo que explore y proponga otros horizontes en todos los órdenes de la vida.

En el mundo del arte resulta necesario un giro fundamental del carácter de la producción estética, de modo que explore la posibilidad de nuevas representaciones artísticas y supere los agotados cánones modernos y posmodernos. Quizás así podríamos interpretar las siguientes reflexiones de Alain Badiou, cuando sostiene:

“Creo que el arte debería transformarse en algo más afirmativo que, más que criticar el estado del mundo y criticar el arte mismo, debería buscar los recursos secretos de mundo, las cosas positivas pero escondidas, los elementos de liberación que aún están a punto de nacer, que están naciendo.” (Badiou, 2013)

Es evidente que las expresiones de la presente crisis de la modernidad capitalista no se manifiestan sólo en la dimensión económica, y, menos aún tienen como causa única el descenso coyuntural de los precios de las *comoditties* y del barril de petróleo en el mercado mundial que, sin duda, afectan a las perspectivas de crecimiento de los países exportadores de tales materias primas.

Siendo evidentes tales expresiones, estas atestiguan un cambio en el ciclo de la acumulación capitalista y son tan sólo los rastros más visibles de un iceberg que navega inevitable, irreversible y aceleradamente hacia el agotamiento de una forma de totalización civilizatoria, es decir, hacia la caducidad definitiva de todos sus valores económicos, políticos, sociales, éticos e incluso estéticos, como ya lo anticiparon tanto Marx como Nietzsche en el siglo XIX.

Por ello, y siguiendo las huellas que marcan las obras de pensadores contemporáneos que con rigor y creatividad critican la modernidad capitalista desde América Latina, como Bolívar Echeverría y Carlos Rojas, creemos que la superación de la crisis que nos afecta demanda su crítica radical y la exploración de nuevos caminos en los más vastos y amplios territorios de lo económico, político, social y cultural.

En los territorios de la cultura, por ejemplo, es preciso promover y producir una honda transformación de las agotadas expresiones artísticas contemporáneas, secuestradas como están por el círculo vicioso de auto referencialidad que impide la realización de las

---

<sup>3</sup> Enrique Dusell, Boaventura de Souza Santos, Viveiros de Castro, Carlos Rojas, entre los más destacados.

experiencias estéticas comunes, pues quien se expresa es el Yo que ha renunciado a mirar a los Otros, encapsulándose en el solipsismo o el narcisismo estéticos.

Se trataría, entonces, de aquello que Viveiros de Castro se propuso como la moral de su viaje teórico-político: comprender el mundo de los indígenas amazónicos para entender el suyo propio. A este itinerario, él mismo lo ha denominado “perspectivismo”, que en modo alguno nos remite a ningún relativismo y que se define con sus propias palabras: “¿Cómo hacer que el otro venga antes del yo? ¿Cómo hacer que el pensamiento de ellos venga delante del nuestro?” (Viveiros de Castro, 2013, pág. 273).

En *La Mirada del Jaguar*, él mismo ha definido con extrema precisión lo que es el concepto y el sentido de su perspectivismo:

“La cuestión de la perspectiva aparece como conector de especies diferentes, una posición relativa en el sentido radical de la palabra, que se aplicaba a la posición de sujeto, del Yo, de manera completamente pronominal, completamente deíctica —yo es quien dice yo— (...) ellos (los indígenas amazónicos) encuentran que el Yo es una posición completamente permutable y que todo el mundo, todos los seres, se ven en esa posición” (Viveiros de Castro, 2013, pág. 268)

Se trataría, entonces, de un enriquecimiento de perspectivas tanto desde el arte como desde su crítica, de modo que se produzca un poderoso giro en el campo, sin rastro alguno del aquel gesto mesiánico que se autodefinió como redentor del mundo, como alguna vez aspiró, intentando cambiarlo, pero que, ahora, debería renunciar a su centralismo solipsista —*ego solus ipse* (sólo yo existo) —reducido a su auto referencialidad.

“El mundo indígena es un mundo múltiple, no existe naturaleza única y lo que hay de único es la cultura humana, que es una posición meramente formal, meramente pronominal. En tanto para nosotros la naturaleza es el lugar de lo Uno, yo veía en el mundo indígena que lo que había de universal era una mera posición del sujeto, pero que circulaba; y como particular, como diferenciante, como singularizante, el mundo de la materia, el universo corporal.” (Viveiros de Castro, 2013, pág. 269)

Es más, no existe posibilidad de construir una imagen que sea la poseedora de la completitud ni de la perfección, sin que por ello sea de ninguna manera relativista: lo dice el autor: “El perspectivismo necesariamente implica que la manera como yo estoy describiendo es imperfecta, es incompleta (...)” (Viveiros de Castro, 2013, pág. 272).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> “Sin ser un relativismo, porque el relativismo es subjetivista ya que piensa que cada uno ve el mundo de una manera. Hay una frase importante de Whitehead que me ayudó a diferenciar perspectivismo de relativismo. Él dice, “la expresión ‘mundo real’ es como las palabras ayer y mañana, ellas dependen de donde uno está”. Ayer y mañana no es algo subjetivo; hoy es 30 de agosto, entonces ayer, para quien está aquí hoy, es perfectamente objetivo. Pero si usted estuviera en diciembre, ayer va a ser otra cosa. Es decir, la referencia varía, es algo relativo, pero no es subjetivo. Entonces Whitehead dice que el “mundo real” es una expresión del mismo orden que ayer y mañana. Se trata de una afirmación profunda, con varias implicaciones. Él no está diciendo que sea subjetiva, que dependa de la opinión de cada uno, sino que está diciendo que depende de la posición de cada uno. ¿Posición dónde? En la realidad. Pero la posición en la realidad varía, y la realidad varía conforme cambiemos la posición dentro de ella, no estamos nunca fuera de ella. Ése es el punto. Cada uno ve el mundo de una manera, pero cada uno ve el mundo de una manera interior al propio mundo. Este ver el mundo dentro del mundo es lo que yo llamo perspectivismo, y es distinto al relativismo que supone diferentes culturas girando por fuera de la naturaleza.

Artistas y críticos podríamos emprender una transformación que responda a las exigencias e interpelaciones de esta trágica época que aún no atisba los rasgos de lo que podría llegar a ser una comunidad que está por hacer. Nunca mejor dicho que con las palabras del propio pensador brasileño:

“Es un proceso de auto transformación por el otro, y no de transformación del otro en sí mismo, porque como decía el famoso dicho de Oswald (de Andrade), “sólo me interesa lo que no es mío... en tanto no es mío”. Pasó a ser mío, no me interesa más. La antropofagia, por lo tanto, no es un proceso de cancelación de la diferencia, sino de reposición de la diferencia, mediante su interiorización.” (Viveiros de Castro, 2013, pág. 274)

En asombrosa cercanía, pese a las épocas y experiencias que los separan, Georg Lukács (1885- 1971) en su *Estética*, definió la función catártica del arte como una transformación del individuo singular en humanidad, operación estética al extremo relevante, pues, es capaz de propiciar un giro radical del subjetivismo extremo de la crítica de arte tanto como del solipsismo estético y, justamente, por ello, no podemos dejar de mencionarla:

“Una obra de arte lograda puede pues tener el efecto de "catarsis" (GW 11: 811), la transformación de la "persona completa" de la vida cotidiana (la persona que se enreda en sus diversas relaciones) en una "persona como un todo" (la persona que se da cuenta de su humanidad mediante la adquisición de un sentido de auto-conciencia en cuanto a la riqueza de las relaciones humanas que constituyen el desarrollo histórico de la humanidad)” (Stahl, 2013)

El mismo Lukács sostiene que son las condiciones históricas las que propician este tipo de operaciones que llegarían a coagular en obras artísticas y en territorios baldíos de épocas tan trágicas como la nuestra:

“Este trágico *Weltanschauung* sólo existe en períodos de desintegración social donde las emociones individuales y hechos objetivos se encuentran en una relación de desajuste tan intensa que provocan formas heroicas de la negación de la realidad social.” (Stahl, 2013)

Desde comienzos del presente siglo XXI y, especialmente, en la última década, en algunos Estados latinoamericanos, la crisis de la modernidad capitalista ha pretendido ser resuelta por algunos regímenes con el impulso de un conjunto de mecanismos que invocan la ejecución de supuestos nuevos modos de organización social que, desafortunadamente, evidenciarían solamente una reorganización modernizadora del capital a escala planetaria de la que, por supuesto, este continente no es ajeno.

En algunos países latinoamericanos, hemos asistido a una sustitución autoritaria del *ethos* barroco por un *ethos* realista, como probablemente podrían explicarse algunos sucesos ocurridos en lo que va del presente siglo, si proyectamos las reflexiones de Bolívar Echeverría sobre los infortunios del presente.

---

Whitehead dice que es necesario poner un observador para describir la realidad, no hay realidad que no pueda ser descripta sin observador. Él dice: “no podemos olvidar que lo que define es el cuerpo del observador, no su mente. No importa si el observador está viendo, lo importante es dónde él está. Es decir, necesitamos del observador material y no del observador espiritual.” (Viveiros de Castro, 2013, pág. 275). (...) “Entonces, creo que hay que probar esa otra forma de política indirecta, lateral, elusiva, en lugar de una política de confrontación, de competición por un objeto, por un centro, por un cetro.” (Viveiros de Castro, 2013, pág. 280)

En efecto, si partimos de la caracterización que hace el filósofo ecuatoriano-mexicano de los cuatro *ethe*, que construyen la modernidad capitalista, (Echeverría, 1998), podríamos emprender en el análisis de ciertas operaciones modernizadoras practicadas por algunos regímenes latinoamericanos que han promovido dicha sustitución del *ethos* barroco predominante en la cultura y la identidad regionales.

Instalado autoritariamente, ese *ethos* realista, invocando la urgencia de que, por fin, se instaure a plenitud, “la modernidad, el desarrollo y el progreso”, aunque el discurso invoque nada menos que su antítesis, lo que en realidad se ha implantado es una lógica capitalista tardía, que se evidencia en algunos indicadores como una mayor concentración de la riqueza, la depredación de la naturaleza, un giro geopolítico de la dependencia financiera, aunque se hayan renegociado ciertas mejoras mínimas en las condiciones de la venta de la fuerza de trabajo y su acceso a ciertos derechos como la educación y la salud, entre otros.

Si volvemos nuevamente sobre las reflexiones de Bolívar Echeverría, especialmente las que están desarrolladas en su lúcido texto denominado “La modernidad de lo barroco” (1998), encontraremos que uno de los mayores valores del *ethos* barroco esgrimido por los pueblos ancestrales a lo largo de los siglos XVI y XVII, ante el arrollador avance de la conquista, la colonia y la modernidad, fue un despliegue activo y altamente creativo de una resistencia económica, política, social, cultural y estética. Este *ethos* barroco se expresa de modo especialmente rico en la dimensión cultural y simbólica que, sin duda, incluye la vida cotidiana, la fiesta, el juego, el eros y, por supuesto, el arte. (Echeverría, 1998)

Por insólito que parezca, en el contexto esbozado tan ligerísimamente en este trabajo, aquella sustitución de *ethos* barroco y sus expresiones de resistencia, han neutralizado el carácter crítico que, generalmente, ha tenido la producción artística en América Latina, subsumiéndola también y de modo radical, en la lógica de las industrias culturales, en una estetización generalizada de la vida cotidiana, sometiéndola a los artificios de la publicidad, a la extensión del espectáculo, a un nuevo y renovado fetichismo de las mercancías e incluso la ha sometido como objeto de políticas culturales estatales.

En este gigantesco aparato de captura, la producción artística se ha transformado ontológicamente en respuesta a estos fenómenos cuya extensión ya es, ciertamente, global, pues, nada está fuera de un todo ni de su lógica productiva, por inmanente que sea y de hecho lo es, mas no puede prescindir del doble vínculo que mantienen arte y sociedad.

Por ello, es pertinente preguntarnos por la necesidad de nuevas aproximaciones a un arte que ya no es moderno pero que permanece secuestrado por un solipsismo estético y la lógica del Mercado.

La operación teórico-política que proponemos, entonces, trataría de esbozar, cuando menos, otras aproximaciones, otras formas de discernimiento y de ejercicio del criterio estético que podemos y debemos asumir ante las obras de arte contemporáneo.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Entendemos aquí el concepto de “arte contemporáneo”, como lo define Alain Badiou, esto es: “En realidad, la expresión “arte contemporáneo” se entiende a partir de la expresión “arte moderno”: el arte

Erróneas interpretaciones de algunas de las más importantes tesis de las *Lecciones de Estética* (Hegel) sobre “el carácter de pasado del arte”, interpretado como su supuesta muerte, así como de las que se derivan de *El arte después del fin del arte* (Danto, 2012) han generado absurdas conclusiones y extrapolaciones como aquellas que declaran el “deceso” también la crítica de arte.

Sin embargo, como sabemos, ese “carácter de pasado” del arte (Hegel) no es sino la confirmación de que cada época produce su propio arte, por ende, su propia crítica de arte; el arte de cada época posee rasgos estilísticos específicos que, a su vez, demandan criterios y valoraciones pertinentes, en atención a sus características específicas y las condiciones de la etapa histórica en que son producidos.

Como se desprende de una lectura atenta de las afirmaciones de Hegel y Danto, nada más alejado del sentido de sus afirmaciones que una supuesta “muerte del arte” y de las consecuencias que ello supone, pues, ambos autores, en momentos tan diversos, han afirmado, más bien, el carácter eminentemente histórico de toda la producción artística; en consecuencia, también de los criterios de valoración que, obviamente, cambian y se transforman.

Ahora bien, el filósofo ecuatoriano Carlos Rojas (1950), en la gran tarea de desarrollar nuevas aproximaciones teóricas que nos permitan comprender el arte de esta época tardía, ha formulado una consideración fundamental: “El arte no es una expresión que se vuelva sobre la realidad; sino que la subjetividad puede expresarse en la medida en que aprehende el mundo de una determinada manera” (Rojas, 2015, pág. 3) (el subrayado es nuestro). Entonces, es necesario preguntarnos: ¿Si la realidad es una sola de qué modo el artista la aprehende y la transforma en máquina estética? Por tanto, ¿de qué maneras el arte y el artista aprehenden el mundo? Esto supone que, al hacerlo, el artista ocupa un lugar específico, una posición. Mejor aún: asume una perspectiva.

Las operaciones estéticas que desarrollan los artistas se derivan, entonces, de ella, de esa perspectiva. En efecto, como señala Rojas, esta es una cuestión de perspectivas; porque es evidente que ninguna obra de arte es neutral ante nada, por abstracto o minimalista que fuera su lenguaje y estilo.

Las maneras en que el arte aprehende el mundo y lo representa nos remiten, sin duda, a los territorios de la ontología pero también a los de la axiología; sus productores –artistas, músicos, dramaturgos, escritores, etc.- al representar el mundo mediante la producción de formas, lo hacen tanto en los territorios de la estética como en los de la política y la ética; de modo que, a través de numerosas mediaciones, como sostiene Georg Lukács en su *Estética*, el arte expresa una determinada perspectiva del mundo, pues, el poder del arte proviene de ella, y, por eso, Rojas denomina a su *Estética Caníbal*, una estética perspectivista.

Por ello, es preciso pensar cómo las obras de arte asumen perspectivas y examinar ¿Cuál es, entonces, el proceso estético y ontológico de construcción de esa perspectiva? ¿Cómo se expresan las perspectivas en el arte? ¿Podemos suponer, entonces, que las perspectivas

---

contemporáneo es lo que viene después del arte moderno. De modo que, para entender bien el arte contemporáneo, tenemos que volver al arte moderno. El problema está en saber si existe una ruptura entre lo moderno y lo contemporáneo.” (Badiou, 2013)

estéticas que expresan las obras artísticas son también perspectivas ético-políticas?

¿Es la perspectiva lo que convierte a una determinada obra de arte en Documento (Brecht) o Memoria (Benjamin) de una época? ¿Por qué unas obras alcanzan a ser parte de la Memoria del hirviente hierro del tiempo, mientras otras pasan desapercibidas, sin dejar huella ni rastro alguno, en la subjetividad del público o en la Memoria social? Porque no hay que olvidar jamás que, junto a las posibles perspectivas ético-políticas, el arte es una forma que posee su propia lógica estética y que las obras artísticas son máquinas estéticas con funciones pragmáticas.

¿Cómo descubrir, valorar y discernir, entonces, entre distintas perspectivas que podría asumir una obra de arte? ¿Qué mundos se expresan en los lenguajes que crea una obra de arte? ¿Qué tipo de representación privilegia? ¿Expresan estas obras el mundo del individualismo solipsista? ¿Son formas de representación de cuestiones más colectivas que, por supuesto, nacen de la subjetividad de los artistas pero que, sin embargo, en un proceso de construcción de formas estéticas, nos transportan a los territorios de esa gran batalla que libra la condición humana contra la soledad, el infortunio, el desasosiego, por el amor o por otras cuestiones de la misma naturaleza?

Algunas obras de arte trascienden el yo del artista y atraviesan el cuerpo colectivo o comunitario porque, si bien nacen de sus dramas o tragedias individuales, representan al género humano; mientras que otras obras quedan capturadas en los pantanos del solipsismo sin dejar huella ni marca de su *ethos* epocal.

Siguiendo las reflexiones del perspectivismo amerindio, podemos pensar que en el campo del arte también existe la posibilidad de analizar la cuestión de las perspectivas, asunto nada fácil, porque demanda varias mediaciones; una de ellas puede provenir del territorio de la teoría de las signaturas, cuya historia hunde sus raíces en las antiguas reflexiones de Paracelso y ha sido desarrollada, en diversos momentos, por Benjamin, Lukács, Foucault, Jameson, Agamben, Rojas, entre otros. Se trataría de explorar con ellas o desde ellas qué mundos se expresan a través de dichas signaturas y comprender qué perspectivas se revelan en ellas.

En una primera aproximación, al extremo elemental, tan sólo como punto de partida de posteriores reflexiones, hemos podido advertir a lo largo de nuestras investigaciones sobre el arte contemporáneo (Suárez Moreno, 2015) que existen obras artísticas que:

- a) promueven experiencias estéticas contemplativas del mundo y de la vida;
- b) otras, cuya signaturas nos permiten conocer mundos cuya dimensión es reducidamente individual; y,
- c) obras de arte que, mediante una precisa y preciosa construcción de formas estéticas que se expresan mediante imágenes, sonoridades, palabras o movimientos, son capaces de “subvertir las verdades estatales” (Viveiros de Castro).

Agamben, al construir una nueva teoría de las signaturas, busca promover un desciframiento de los secretos ocultos del uso del lenguaje:

“En todos estos casos, la signatura no expresa simplemente una relación semiótica entre un



*signans* y un *signatum*; más bien es aquello que, insistiendo en esta relación pero sin coincidir con ella, la desplaza y disloca en otro ámbito, y la inserta en una nueva red de relaciones pragmáticas y hermenéuticas.” (Signatura rerum, p. 21)

Como podemos deducir, la teoría de las signaturas, al aplicarla al mundo del arte, nos permitiría conocer relaciones y contradicciones que nos remiten más allá de lo visible, ya que:

“La signatura es una especie de signo en el signo; es ese índice que, en el contexto de una determinada semiología, remite unívocamente a una interpretación. La signatura adhiere al signo en el sentido de que indica, por medio del modo en que ha sido hecho, el código con el cual descifrarlo.” (Enzo Melandri, 1970)

O, mejor aún, como insiste el propio Agamben:

“Ante todo la signatura ahora ya no es sólo aquello que, poniendo en relación ámbitos diversos, manifiesta la virtud oculta de las cosas; más bien es el operador decisivo de todo conocimiento, lo que vuelve inteligible el mundo, que es, en sí, mudo y sin razón.” (Agamben, 2009)

En este sentido, la teoría de las signaturas formulada por Agamben permite pensar que las obras de arte son verdaderos operadores de un conocimiento cuya especificidad estética no se agota en sí misma sino que, al insertarse en varias redes de relaciones, nos devuelven la inteligibilidad del mundo, la vida, sus conflictos y contradicciones.

A partir de una cita de una anónima obra medieval –*Summa setentiarum*– que reflexiona sobre el valor de los sacramentos, Agamben sostiene que los sacramentos no tienen su valor porque son signos sino por su eficacia, esto es, son eficaces porque unen al individuo con la comunidad.

De lo que se trataría, entonces, es de determinar qué perspectiva asumen las obras de arte, preguntándonos que signaturas están contenidas en las obras de arte. ¿Cómo son tratados los temas en las obras? ¿Cómo son representadas las relaciones sociales de su época? Los conflictos principales, típicos o característicos de una determinada época o sociedad, con lo que podremos conocer a que relaciones más generales o abarcadoras nos remiten.

Se trataría de analizar también cómo las formas estéticas simbolizan o alegorizan la multiplicidad de inequidades, las exclusiones más diversas que el capitalismo tardío impone en los terrenos de la economía, la política, los géneros, la cultura, la psicología, etc.

Así, pues, imágenes, sonoridades y movimientos producidos por las obras de arte, ya no son sólo el predicado del juicio de gusto de un sujeto, sino que, al ser una forma particular de conocimiento –estético– tienen dimensiones éticas y políticas, en la medida en que revelan y, al mismo tiempo, sugieren o provocan el deseo de otros mundos en el intercambio simbólico que establecen con el espectador, el oyente, el lector.

Las obras del arte son signos visibles, audibles y legibles; formas estéticas más o menos logradas, si recrean creativamente, con sensibilidad e imaginación, las reglas de cada lenguaje artístico –visual, sonoro, dramático, literario, etc.– entonces, son capaces de promover transformaciones en la subjetividad de los espectadores, oyentes, lectores, etc. quienes, a su vez, actúan cotidianamente sobre las formas del mundo y la vida.

Tanto la palabra como las imágenes y las sonoridades pueden conmover y transformar. Resta por describir y analizar, cómo lo hacen. Más aún, en el *ethos* posmoderno, lógica cultural del capitalismo tardío, marcado por la súper abundancia de industrias culturales, orientadas mayoritariamente al entretenimiento y a la distracción, hay un desplazamiento del valor ético y político del arte, neutralizándolo, en nombre de las leyes del mercado, lo que ha opacado su carácter de resistencia y crítica.

No es que ese carácter haya desaparecido sino que la facultad de discernir entre una obra potente y otra que carece de ella, ha sufrido un grave deterioro en los públicos. Si una obra de arte es mejor que otra, ¿dónde reside su valor estético? sabiendo, por supuesto, que los valores son históricos y sociales y se incorporan en lo que Jacques Rancière ha denominado un “régimen de la sensibilidad.”

Otro de los efectos de la lógica cultural del posmodernismo hegemónico, es la pérdida de la consciencia de la construcción de una forma estética, lo que ha provocado una inopia sobre el complejo conjunto de procesos y procedimientos mediante los cuales un artista conforma o da forma a una obra artística, hasta que alcance sus más alto grado de comunicabilidad y logro formal.

Si todo arte tiene perspectivas éticas y políticas, aunque pueda ser complejo descifrarlas, expresan la perspectiva de su signador y, al hacerlo, revelan otra cosa más allá que está más allá de lo que es evidente o visible, una signatura, que le corresponde a la crítica del arte desvelar. ¿Qué está, entonces, en juego, en la producción, circulación y consumo del arte?

Estas perspectivas que, finalmente, se materializan en las obras de arte, muestran una perspectiva ontológica que deviene ética y política, sin perder su configuración primeramente estética. De manera que, lo que proponemos es la necesidad de descifrar precisamente esas perspectivas de las obras de arte y valorar qué cuestiones se expresan a través de ellas.

La operación no es, no puede ser, mecánica ni una mera o simple decodificación especular, menos aún, hoy, cuando la densidad de la dominación y la intensidad con que el arte se expresa son tan distintas si las comparamos con las que tuvo en otras épocas históricas y otras formaciones sociales.

## **2. A modo de conclusiones**

“¿Por qué hay obras que tienen más fuerza y gracia que otras?” se pregunta Agamben en su más reciente libro *El fuego y el relato* (2016). Quizás, porque la perspectiva de su signador se propuso interrumpir el curso de la banalidad y del fluir aparentemente natural del espectáculo, al colocarse en la perspectiva de alteridad. Quizás porque sus lenguajes han alcanzado tan alto grado de poeticidad y comunicabilidad que estremecen, y, al hacerlo, re-conocemos el mundo y la vida de la que provienen. Nietzsche lo decía con precisa nitidez, “lo bonito nunca es bello porque no transforma ni conmueve”. Podemos pensar, también, que las “imágenes dialécticas” de Walter Benjamin nos despiertan del sueño con las fantasmagorías que ha creado la modernidad.

Si analizamos las imágenes de nuestra época, podremos advertir que algunas de ellas tienen ese carácter épico y lírico “de la guerra que se está librando en todo el mundo”

(Didi- Huberman, 2008); transforman estéticamente ese “clima bélico” que enfrenta los intereses del capital con los de la Masa (Canetti).

Una parte de esas obras, desde muy diversos estilos, y con disímiles dispositivos - instalaciones, performances, teatro, música, etc.- ponen en evidencia estética el aniquilamiento de la vida y de su propia existencia que pretende ser sometida a la lógica del capital.

Hay otras obras de arte que, si bien expresan la subjetividad de sus productores, no son secuestradas por un solipsismo catatónico ni por una contemplación esteticista del mundo y la vida, porque sus productores se resisten, al tener conciencia del poder y los poderes vastos y diversos, y en una catarsis lukacsiana, asumen que su drama personal es el drama de la condición humana. Así se puede comprender la afirmación de Terry Eagleton cuando afirma:

“Desde un punto de vista político, tanto el concepto de literatura como la idea de la estética son, sin duda, conceptos de doble filo. Hay sentidos en los que se ajustan a los poderes dominantes, y otras formas en las cuales los desafían –una ambigüedad que es también verdad para muchas obras artísticas individuales.” (Eagleton, 2016)

Walter Benjamin buscaba afanosamente el desciframiento del pasado en sus tesis *Sobre el concepto de historia* tanto como en sus *Pasajes*, porque sospechaba que ambos llevan consigo un índice secreto que nos remitiría a la redención. Así, pues, la memoria se asemeja a “rayos ultravioletas capaces de detectar aspectos nunca vistos de la realidad, Benjamin (...) O, más claro, aún, cuando afirma que una “imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación.” (Tacetta)

Despreciada en el barroco, frente a una valoración mayor asignado al símbolo, la alegoría que Benjamin promueve en sus *Pasajes*, es considerada tanto o más valiosa que aquel, porque es la forma capaz de echar luz sobre la realidad.

Estas imágenes, entonces, que construyen o alimentan los archivos de la Memoria estética, esos “Documentos” -imágenes –plásticos, escénicos, literarios, sonoros, fílmicos- nos permiten descubrir y conocer otros mundos. Esta Memoria ya no es un mero reflejo especular de la imagen de un único mundo promovido por los poderes o las verdades estatales; es otra forma de conocimiento que puede llegar a revelar esos mundos ocultos, invisibilizados, silenciados y que, al mismo tiempo, puede promover o insinuar otros mundos más allá de los que conocemos.<sup>6</sup> Promover, al menos, la imaginación de otros mundos radicalmente distintos del actual, como lo sostiene *Teoría Estética*. (Adorno, 1970)

Carlos Rojas sostiene que “la verdad de una obra de arte estaría en su estética” (Rojas, 2015, pág. 3). Esta tesis podríamos comprenderla de la siguiente manera: si la Estética es la configuración de una obra desde una determinada sensibilidad, la obra de arte expresa una determinada perspectiva, un determinado contenido de verdad, frutos del perspectivismo de su signador.

---

<sup>6</sup> “La Realidad no es sólo una construcción social, el consenso de una colectividad, o un acuerdo inter- subjetivo. Tiene además una dimensión trans-subjetiva, en tanto que un simple hecho experimental puede arruinar a la más hermosa de las teorías científicas”. (Nicolescu, 2000)

Un tema clave es, entonces, el “contenido de verdad”<sup>7</sup>, presente en todo el pensamiento estético, desde Platón hasta el presente; en el siglo XX, autores fundamentales como Benjamin, Lukács y Adorno lo han examinado con hondura a lo largo de sus obras; este núcleo fundamental de la Estética podría ser analizado desde un programa completo hacia la construcción de una nueva crítica del arte que está por hacer.

Es, por cierto, una inmensa y creativa tarea que podría proponerse una adecuada combinación de las teorías perspectivista de Viveiros de Castro, las signaturas de Agamben y la semiótica de las Estéticas Caníbales y la Teoría de la forma de Rojas.

Un nuevo saber cualitativo e interdisciplinaria que modifique sustantivamente los excesos de subjetivismo, los reduccionismos a una lógica binaria y dicotómica y, por supuesto, los residuos del marxismo vulgar que aún persisten.

Como hemos dicho antes, esta transformación persigue cuando menos dos grandes objetivos:

a) re-articular las perspectivas de su propio campo –los de la crítica del arte– para enriquecerse con de los nuevos aportes de la estética, la semiótica, la teoría política cultural, la historia del arte, la antropología, la economía política del signo, la ontología, etc.; y,

b) comprender la multiplicidad y la complejidad de mundo del arte contemporáneo, cuyas aceleradas mutaciones demuestran que el arte se desplaza a una velocidad mayor que las teorías. En realidad, objetivos tan ambiciosos sólo pueden cumplirse dentro de un programa de investigación que supera, y con mucho, el presente trabajo; sin embargo, es preciso iniciarlo.

Sin duda, como lo precisa el propio Benjamin, no se trata de aprobar ningún relativismo sino de comprender que la búsqueda de la verdad es comparable a ese anhelo del amante que, afanosamente, busca lo que ama. De modo semejante a lo que ocurre en la dimensión erótica, el ser humano no persigue un ideal de belleza o verdad, sino que va en pos de una belleza y una verdad que son fundantes para aquel que la busca y para su época.

---

<sup>7</sup> “(Ya en el Banquete de Platón) “se desarrolla la noción de verdad (correspondiente al reino de las ideas) como el contenido esencial de la belleza. Y allí también la verdad es tenida por bella. Comprender la concepción platónica de la relación de la verdad con la belleza no sólo constituye un objetivo primordial de toda investigación perteneciente a la filosofía del arte, sino que resulta además indispensable para la determinación del concepto mismo de verdad.” (Benjamin, 1925, pág. 2)

## Trabajos citados:

- Adorno, T. W. (1970). *bjhuy Estética*. Barcelona: Orbis.
- Agamben, G. (2009). *Signatura rerum*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Badiou, A. (Mayo de 2013). Buenos Aires. Recuperado el 11 de Julio de 2016
- Benjamin, W. (1925). *El origen del drama barroco alemán*, pdf. Recuperado el 27 de Julio de 2016, de <http://server1.docfoc.us/uploads/Z2016/01/06/2fcNGf1wet/73f6df17f27023c009e6dc57dc742724.pdf>
- Danto, A. C. (2012). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado.
- Eagleton, T. (13 de 07 de 2016). “El discurso posmoderno pasa, el marxismo queda”. (A. R. Díaz, Entrevistador) Recuperado el 16 de julio de 2016, de <https://marxismocritico.com/2016/07/13/el-discurso-posmoderno-pasa-el-marxismo-queda/>
- Echeverría, B. (1998). *La modernidad de lo barroco*. México D.F.: Era. Hegel. (s.f.). *Lecciones de Estética*.
- Nicolescu, B. (2000). Transdisciplinarity and Complexity. *Bulletin Interactif du CIRET*. Obtenido de <http://cdjbv.ucuenca.edu.ec/ebooks/si1908.pdf>
- Oliveras, E. (2008). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel, Filosofía.
- Rojas, C. (2015). *Estéticas Caníbales*. Quito: Inédito.
- Stahl, T. (invierno de 2013). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Obtenido de Lukács: <http://plato.stanford.edu/archives/win2013/entries/lukacs/>.
- Suárez Moreno, C. (2015). *Mapas del arte contemporáneo en Ecuador*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Tacetta, N. (s.f.). Signatura e historia. Una aproximación al encuentro Benjamin-Agamben. Obtenido de <https://metahistorias.wordpress.com/foro/foro-memoria/signatura-e-historia/>
- Viveiros de Castro, E. (2013). La mirada del jaguar. Introducción al pensamiento amerindio. (S. Schavelzon, Entrevistador) Río de Janeiro: Tinta Limón. Obtenido de <file:///C:/Users/USUARIO/AppData/Local/Temp/LA-MIRADA-DEL-JAGUAR-Eduardo-Viveiros-de-Castro-1.pdf>
- Zuidervart, L. (2015). *Enciclopedia Stanford de Filosofía*. Obtenido de <http://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/Adorno/>.