

Ensayo: Influencia de la filosofía del romanticismo en el arte contemporáneo

Luna González Ramírez ¹

¹ Universidad de Guadalajara

Guadalajara, Jalisco, México

E-mail: lunagonzalezr@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-5941-0615>

Resumen: El texto aborda la influencia de la filosofía estética del romanticismo en el arte contemporáneo. Múltiples obras de arte contemporáneo son criticadas fuertemente por ser *conceptuales*, *feas* o *egoístas*. Estas categorías estéticas no surgen de la nada, ya que fueron trabajadas durante el romanticismo. En esta época se puede apreciar en la filosofía un pensamiento radical al respecto de la obra de arte que motivó nuevas formas de producción y expandió el criterio mediante el cual una pieza podía ser considerada una obra de arte. La influencia filosófica de Hegel, Rosenkranz y Schopenhauer sigue siendo vigente en el siglo XXI, por lo que es fundamental evidenciar los aspectos en los que sus filosofías coinciden con obras de arte contemporáneas.

Palabras clave: Estética, espíritu, fealdad.

Abstract: The text addresses the influence of the aesthetic philosophy of romanticism on contemporary art. Many works of contemporary art are strongly criticized for being *conceptual*, *ugly* or *selfish*. These aesthetic categories do not emerge from nowhere, since they were developed during the romanticism. At this time, radical thinking concerning the work of art can be seen in its philosophy which motivated new forms of production and expanded the criteria by which a piece could be considered a work of art. The philosophical influence of Hegel, Rosenkranz and Schopenhauer is still present in the 21st century, so it is essential to highlight the aspects in which their philosophies coincide with contemporary works of art.

Keywords: Aesthetic, spirit, ugliness.

Agradecimiento: Es justo dejar una nota de agradecimiento al Mtro. Aldo Carbajal Rodríguez por su apoyo durante la realización de este trabajo. Es un hecho que las sugerencias y anotaciones del Mtro. Carbajal enriquecieron invaluablemente este trabajo, así como a su servidora.

Introducción

El presente trabajo propone examinar la influencia filosófica del romanticismo en el arte contemporáneo. Muchas piezas del arte contemporáneo son fuertemente criticadas por el carácter conceptual que tienen y se catalogan como *inferiores* en comparación a obras clásicas. Si bien es cierto que el arte contemporáneo es distinto al arte clásico, este no debería ser catalogado como *inferior*. Si se busca entender y apreciar el arte contemporáneo, es necesario comprender el romanticismo en su historia, arte y filosofía.

La filosofía del romanticismo plantea supuestos estéticos que siguen siendo vigentes en el arte contemporáneo. Para poder entender los planteamientos de estas filosofías es preciso hacer un recorrido histórico de filosofías previas, con el fin de comprender a más detalle los conceptos que presentan cada uno de estos filósofos. Los conceptos a tratar son: *espíritu absoluto*, *fealdad* y *desinterés*. Estos tres conceptos son, en muchos casos, el fundamento mediante el cual se crea una obra de arte contemporánea. Es por eso que en el arte contemporáneo comúnmente se pueden apreciar obras que son; o conceptuales; o feas en un sentido estético filosófico; o sin algún objetivo teleológico o altruista.

Si bien, los conceptos presentados previamente ya fueron trabajados durante la historia del arte con anterioridad, no era hacia donde la mayoría de las obras tendían. Es por eso que es importante demostrar en qué obras previas al contemporáneo se pueden distinguir estas características con el fin de evidenciar la evolución del arte desde la época antigua hasta la época contemporánea. De igual manera, para constatar esta relación, es menester hacer un análisis de obras de arte contemporáneas donde se evidencien los conceptos presentados por los filósofos romanticistas.

La tesis de este ensayo consiste en que, para comprender ampliamente el arte contemporáneo, es necesario acercarse a las filosofías de tres filósofos romanticistas: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Karl Rosenkranz y Arthur Schopenhauer. En primera instancia, Hegel, con su pensamiento estético, explica de mejor manera cómo la belleza no es un concepto que impere durante toda la historia del arte, así como también, demuestra de qué manera es imprescindible el contexto histórico para lograr la coherencia o adecuación de la producción artística. Rosenkranz, por otra parte, introduce las categorías estéticas de la fealdad y, por último, Schopenhauer habla de la actitud de desinterés ante la producción artística. El pensamiento de estos autores está presente en múltiples piezas re-

levantes de arte contemporáneo, las cuales serán presentadas al final de la exposición de sus filosofías, con el fin de esclarecer el objetivo de este trabajo, a saber: explicar de qué manera puede el arte contemporáneo ser considerado filosóficamente románticista.

La imposibilidad de explicar el arte contemporáneo como un fenómeno lineal

La complejidad del arte contemporáneo reside en que la historia del arte universal es enseñada de manera lineal, sin embargo, esta no es así. Cuando se habla de los grandes artistas de la historia del arte, generalmente se habla de hombres europeos que vivieron en el renacimiento y posteriormente, de manera arbitraria, se da un salto de más de cuatrocientos años para situarse de golpe en el arte moderno de París y Nueva York. En el primer grupo de artistas se habla de Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y Rafael, por nombrar algunos. En el segundo grupo, se habla de Picasso, Delaunay, Braque, Mondrian, Kandinsky, etc. Si bien es cierto que hay artistas de la época que eran mujeres o que eran de otras partes del mundo, generalmente se habla de estos artistas como nota a pie de página o como un trabajo especializado. Son pocas las excepciones a la tendencia de historiadores que omiten mujeres y minorías, y resulta relevante que existan libros con títulos como: *Otra historia del arte* por Miguel Ángel Cajigal Vera, *History of Art in Japan*¹ de Tsuji Nobuo o *The Story of Art Without Men*² de Katty Hessel.

Cuando se habla de arte contemporáneo es importante reconocer que los artistas provienen de distintas culturas, religiones, formas de pensamiento, nacionalidades, identidades sexo-genéricas, razas, etc. Pero el reconocimiento de esta riqueza cultural proviene de un criterio realmente reciente, simbólicamente datado en 1950 y 1952 con la introducción del *Pabellón Sudafricano* y posteriormente el *Pabellón Egipcio* en la Bienal de Venecia (Proctor, 2022)³. Posterior a la inserción de Sudáfrica y Egipto a la Bienal de Venecia, se llevó a cabo en Nueva York la controversial exposición “*Primitivism*” in 20th Century Art: *Affinity of the Tribal and the Modern* de 1984 en el MOMA, la cual brindó la oportunidad a artistas africanos de exponer con su propio nombre (Museum of Modern Art, 1984)⁴. Si bien son este tipo de instituciones cuasi coloniales las que validan el arte producido por la humanidad, es importante que estas hayan hecho tal reconocimiento histórico al respecto de la población artística del continente africano. La aceptación de la capacidad

¹ *Historia del arte en Japón*. Traducción de la autora.

² *La historia del arte sin hombres*. Traducción de la autora.

³ Son los únicos dos países africanos que tienen un pabellón fijo en la bienal, por lo que los otros 52 países soberanos siguen siendo insuficientemente representados.

⁴ Si bien, previamente ya se habían hecho exposiciones con artistas africanos, los museos y curadores no les brindaban el debido reconocimiento, pues eran objetos o souvenirs coleccionados por los artistas europeos, así como también máscaras, esculturas de ídolos y tejidos resguardados en el museo de arte etnográfico.

poética y creativa en la humanidad inicia en la segunda mitad del siglo veinte, antes de ello no se reconoce que un *primitivo* pudiese hacer arte. La investigación y teorización de lingüistas como Roman Jakobson y Mijail Bajtin, y filólogos como Giorgio Colli, Thomas McEvelley y Émil Benveniste, aportó una comprensión más completa al fenómeno de la creación artística en general. En cambio, los estudios teóricos de Adolf Loos en arquitectura, Otto Weininger en psicogenética y Freud en la psicología, motivaron una concepción del arte como el producto del genio humano que supera o sublima sus estados psicológicos o impulsos animales, lo cual logra los grados más álgidos de la evolución o desarrollo histórico, dejando así en un estatus ontológico relegadas a todas las personas que no fuesen europeas ni modernas. Por si esto fuera poco, se considera como *degenerados* y *criminales* a los seres humanos que tuvieran prácticas de los *primitivos* (Loos, 1908/2011). Además, las personas que caían en la categoría de *no del todo evolucionadas* eran los seres humanos que no vivían en Europa. Es decir que las personas provenientes de África, Indonesia, Melanesia, Australia y América eran consideradas primitivas.

Después de la exposición de los prejuicios del arte moderno es preciso preguntarnos ¿En el arte contemporáneo qué se tiene que saber para entender un artefacto o proceso artístico? En pocas palabras: su cultura, tradición, biografía y, finalmente, su estética. Con el fin de esclarecer esta complejidad interseccional, se presentarán tres artistas contemporáneos y sus contextos, los cuáles influyen directamente en sus piezas. El primer ejemplo por analizar es el de Marina Abramović. Para entender el arte de Marina Abramović, se debe comprender en primera instancia lo que es ser una mujer en Serbia, proveniente de un seno familiar militar que formaba parte de la Iglesia Ortodoxa Serbia (Crawford, 2023). El segundo ejemplo por analizar es el de Arca. Su obra artística nos remite a su contexto, el cual está ligado especialmente a lo que es ser una mujer transgénero y no-binaria (Vogue México, 2022) que tuvo que huir de Venezuela durante la ocupación de Nicolás Maduro para poder tener una carrera artística. Por último, la tercera artista a examinar es Farah Al Qasimi. Para asimilar el arte de esta fotógrafa, es preciso posicionarse como una mujer en los Emiratos Árabes que ha vivido situaciones sociopolíticas que las culturas occidentales jamás se han representado (Jam, et al., 2022). Por lo tanto, cuando Marina hace un performance, Arca una pieza musical o Farah una colección fotográfica, el espectador debe contextualizar los mundos de estas artistas contemporáneas para que el arte que producen cobre sentido. De lo contrario, en el primer ejemplo se contemplaría únicamente a una mujer sentada por horas, en el segundo ruidos de sintetizadores analógicos y en el último un set de fotos sin sentido alguno. En resumen, la complejidad del arte contemporáneo yace en que el sentido de una obra de arte es su ejecución y coherencia con aquel que lo produce, pues el arte se hace o se vive experiencialmente, y este no remite a conceptos de una teoría en particular.

¿Por qué el arte contemporáneo no es tan *bello* como el arte del renacimiento?

El preguntarse el motivo por el cual el arte del renacimiento es más *bello* que el contemporáneo, evoca una de las problemáticas fundamentales de la filosofía estética del arte contemporáneo que tiene que ver con la superioridad del concepto y del contexto ante la pieza. El público que no está inmerso en el mundo del arte contemporáneo generalmente critica las obras expuestas, argumentando que antes el arte era mejor porque técnicamente los artistas eran más *hábiles*. Un comentario análogo sería decir que La Gioconda de Leonardo Da Vinci es *mejor* que Dhatu (2010) de James Turrell porque no cualquiera pinta como Da Vinci pero cualquier electricista, técnicamente, podría recrear un cuarto iluminado. Sin embargo, al estudiar la estética del arte contemporáneo conceptual es evidente que la intención de los artistas no es pintar como los clásicos, sino generar experiencias o desarrollar y mostrar un concepto. De hecho, esta no es una tesis nueva, sino una continuidad de las tesis modernas que derivaron en tal postura. El mismo Da Vinci llegó a decir que el arte es producto de la teoría y del sentido interno, sin ellos, la experiencia sería imposible, y el arte, en consecuencia, simplemente inexistente (De Vinci, 1784)⁵. Los casos venidos a revisión ahora son los del arte conceptual, aquellos que, de entrada, con una sola experiencia no se entienden o no se consideran valiosos, mucho menos bellos. Los artistas de principios del siglo pasado Marcel Duchamp y Joseph Beuys, son realmente importantes para el desarrollo del arte en esta vía de producción porque son ellos quienes se arriesgan a criticar y poner en tela de juicio el trabajo de los intermediarios, curadores y críticos de arte que muestran los prejuicios del arte moderno. El primero se afianza en una tesis clásica del pirronismo escéptico (Jiménez, 2016), el segundo en las prácticas del chamanismo de pueblos Samoyedos en el norte de Europa (Sarriugarte, 2008). Accidentalmente, ambos llegan a ideas similares por vías distintas, a saber: el arte es una idea humana, la creatividad es propiedad de todos y, en cualquier caso, el arte tiene sentido simplemente si se realiza, independientemente del objetivo que se proponga. Así, *explicar, mostrar, desarrollar, purificar, sanar, curar, criticar, cuestionar, interpelar, visualizar, recuperar, politizar, concientizar*, etc., son verbos utilizados en el arte contemporáneo. Para lograr tales objetivos, los artistas desarrollan su propia estética independientemente de los cánones de las Bellas Artes francesas e ilustradas, así como tampoco toman los criterios de la modernidad evolucionada austriaca y alemana, la cual apostó por la forma geométrica pura y la idea de la *limpieza*.

Es por estas razones por las que existen piezas de lo más variadas e incomprensibles a pura vista sin contexto ni idea. Por ejemplo, *Projeto Coca-Cola*, 1970 de Cildo Meireles, quién mediante un proceso de serigrafía alteró botellas de Coca-Cola retornables con mensaje políticos en contra de la dictadura militar en Brasil y posteriormente con el nuevo mensaje inscrito las volvía a poner en circulación de forma inmediata. En las botellas vienen frases como *Yankees regresen a casa* o

⁵ De Vinci es Leonardo Da Vinci, sin embargo, la traducción que empleo es del siglo XVIII y el traductor escribe Leonardo De Vinci en vez de Leonardo Da Vinci.

¿*Quién mató a Herzog?* (MACBA, s.f.). Estos mensajes son transgresores tanto política como artísticamente. La pieza de Meireles en sí no es más que una botella de Coca-Cola retornable con una serigrafía simple, sin embargo, lo que se valora de la pieza no es si es *bella* o *sublime*, lo que se valora es el concepto, que mediante un mensaje político transgrede al régimen dictatorial de Emilio Garrastazu Médici.

¿Todo el arte contemporáneo es conceptual?

Mientras que es cierto que muchas obras contemporáneas son conceptuales, total o parcialmente, esta no es una regla ya que cualquier artista puede hacer la producción que decida crear. Daniel Boyd es un artista australiano que usa a su favor puntos, luz y espacio negativo para crear piezas con una combinación de óleo, acrílico y pegamento. El estilo que usa es un tanto impresionista al estilo de Monet y tiene el objetivo de retratar la violencia que viven los aborígenes en Australia y de igual manera hablar del otro lado de la historia de la comunidad aborígen, retratando a pseudo héroes de la historia de Australia como el capitán James Cook y el Rey George III de Inglaterra como piratas, un ejemplo es su obra *Untitled, WWBMDIS*, 2019 (Jam, et al., 2022). En las pinturas de Daniel Boyd sí hay un concepto detrás de la pintura, pero no es lo más emblemático de la pieza como el caso de la botella de Coca-Cola de Meireles. La obra por sí sola presenta el tema, el cual se puede entender con conocimientos básicos de historia universal. Igualmente, en pinturas clásicas hay un concepto detrás de la pintura y esto no las vuelve conceptuales, como el caso de *La escuela de Atenas* (1510-1511) de Rafael Sanzio, la cual retrata los orígenes del pensamiento occidental.

De igual manera hay obras de arte contemporáneo sin concepto alguno. Un artista reconocido de *Land Art* llamado Jim Denevan crea dibujos en la arena masivos y tiene un tiempo limitado para poder crearlos dadas las condiciones climáticas y geográficas. Este artista tiene particularmente una fijación con los círculos perfectos y en mayo del 2009 realizó uno de sus trabajos más grandes en extensión. Durante dos semanas estuvo dibujando en el fondo del Gran Lago Salado en Utah mandalas de círculos de una magnitud tal que tuvo que apoyarse del *GPS*, utilizar cadenas y hasta una furgoneta (CIRCARQ, 2014). Esta obra y muchas otras no tienen nombre ni concepto. Denevan únicamente hizo sus dibujos masivos porque tenía la intención y voluntad de hacerlas, aunque en un futuro cercano estas piezas dejarán de existir por las condiciones climáticas. Es decir, que no hubo un fin ulterior o algún significado, únicamente la voluntad de crear por el simple hecho de crear.

Ahora bien, los artistas como Denevan o Boyd, por la naturaleza de sus piezas, no son lo que causan las mayores controversias en el mundo del arte contemporáneo. Lo más controversial suele ser el arte conceptual del que hablé anteriormente con la obra de *Projeto Coca-Cola* de Meireles, la cual

tiene un dispositivo del arte, a saber, la botella, pero no es una obra de arte por sí sola como las pinturas de Boyd o los paisajes de Denevan. El arte contemporáneo comprendido en su totalidad puede parecer complejo a primera vista, sin embargo, si se explica la filosofía estética del romanticismo, esta época del arte se vuelve comprensible para todas las personas interesadas. Cabe aclarar que la extensión de este trabajo no se limita únicamente a piezas de arte conceptual, sino que integra múltiples ramas y disciplinas del arte contemporáneo universal.

La estética de Hegel y el criterio historicista

Un punto fundamental del que parte Hegel para plantear su pensamiento estético es el distanciamiento que tiene ante la estética kantiana, afirmando que el arte no está regido ni por la razón ni por el entendimiento, ya que el arte no tiene regla o concepto determinado (Hegel, 1834/2003). El pensamiento estético de Kant parte del supuesto de que el libre juego de la imaginación y de la razón permite crear el contenido y la forma de un concepto, y con ello, se transmite algún tipo de sentido espiritual y humano a través de una obra de arte (Kant, 1790/2012). Sin embargo, para Hegel esto es inadmisibles porque el humano en sí no es el creador del concepto. Recordemos que para Hegel el arte es una de las disciplinas de la filosofía del espíritu absoluto, la cual estudia la configuración de la *idea que regresa a sí desde su ser-otro*. Esto quiere decir que el arte estudia el espíritu absoluto, lo que significa que el concepto ya está dado y no se pueden crear nuevos conceptos mediante el entendimiento y la razón. Sin embargo, el arte no estudia el espíritu absoluto en su totalidad porque el arte es producto de una expresión manifiesta de una realidad adecuada al sujeto. Es decir, que entre el arte y el espíritu hay un sujeto mediador. Hegel sostiene que el arte separa la verdad de las formas ilusorias y engañosas de este mundo que es imperfecto y rudo, para demostrar el carácter elevado y puro creado por el espíritu mismo (Hegel, 1834/2003). El arte, por ende, al ser una creación del espíritu y conciencia humana, encierra más realidad y verdad que las existencias del mundo fenoménico. Es por eso que para Hegel el mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y de la historia.

El hecho de que Hegel afirme que el mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y la historia, manifiesta un distanciamiento entre la ciencia y el arte. Hegel sostiene que en la obra de arte se suspenden las leyes y las reglas, y se abandonan las ideas abstractas para poder hacer una obra viva y animada. Esto quiere decir que el arte anima y vivifica las ideas, mientras que la ciencia les quita la vida y las sumerge en la abstracción o determinación de las teorías (Hegel, 1834/2003). Por esta razón el arte no puede ser ciencia, ya que sus procedimientos son distintos. Además, al ser el arte una expresión del espíritu va de acuerdo a su época o sistema vigente. Esto quiere decir que el arte sigue el desarrollo y desenvolvimiento del espíritu en la historia. Para poder entender este desarrollo y desenvolvimiento Hegel utiliza el análisis formal de la obra de arte concreta junto con el análisis de la realidad externa o circunstancia histórica. Uno se debe posicionar simplemente en las siguientes cuatro épocas del arte: antigüedad, edad media, renacimiento y modernidad. Si se

comienza analizando la historia y obras de arte de la Grecia antigua se puede caer en cuenta, de que en esta época primaba el concepto de *belleza* en la creación artística. Por otro lado, si se analizan los mismos aspectos de la Europa occidental de la Edad Media durante el cristianismo primitivo se puede distinguir que en esta época primaba el concepto de *simetría* aplicado a los temas estipulados por el dogma de la fe⁶. Por su parte, en el renacimiento primaba la *armonía* y la apuesta por los *adelantos tecnológicos*, los cuales abrieron los géneros artísticos a una multiplicidad de temas, además de que permitieron la interpretación libre de los cánones religiosos. Sin embargo, en la modernidad, se evoluciona a lo *abstracto* y a la *aplicación geométrica* tratando de evitar los temas canónicos. En este sentido cabe preguntarse: ¿en el contemporáneo cuáles son los conceptos artísticos e históricos que están vigentes?

Para responder la pregunta anterior es preciso en primera instancia recordar que para Hegel es jerárquicamente superior el arte que la ciencia, porque el arte es una expresión del espíritu, mientras que la ciencia únicamente hace abstracción de la naturaleza. Es por eso, que Hegel, al igual que Aristóteles, no cree que una copia exacta de algún fenómeno de la naturaleza es arte, ya que tiene que haber una mediación o perfeccionamiento del artista que exponga la verdad del espíritu. Si este planteamiento lo llevamos al arte contemporáneo, especialmente al arte conceptual, encontramos que esta disciplina busca la representación de la verdad de un concepto y no la imitación o representación de algún fenómeno de la naturaleza. Mientras que en Aristóteles, el proceso de perfeccionamiento de los procesos contingentes de la naturaleza se daba con la mimetización de la perfección de las esferas celestes (Aristóteles 2004), en Hegel es más importante la exposición del concepto que se encuentra desde el origen en el espíritu absoluto. Indicios de este pensamiento lo vemos en obras de arte contemporáneas a Hegel.

La música romántica y su rompimiento con la época clásica

Eroica (1803-1804), la tercera sinfonía de Ludwig Van Beethoven, marca el inicio del romanticismo en la música. Esta es una pieza extravagante la cual marca un hito en la historia, no sólo por su extensión, sino también por su forma de composición. En el primer movimiento de la obra, Beethoven expone un tipo de discontinuidad que suprime elementos constitutivos de la música, a saber: el desarrollo temático, el resquebrajamiento de la métrica y la adición de dos compases suplementarios (Plantinga, 1992). Durante la obra, Beethoven presenta no sólo cambios tonales, sino tam-

⁶ Obras de referencia: *Cristo Pantocrátor* y el *Ícono de la Virgen* en el monasterio de Santa Catalina (siglo VI). Posterior a estas obras del periodo bizantino y el medievo temprano, durante el periodo románico de la edad media, se añadieron los temas de la Anunciación, la Familia Sagrada y la Adoración de los Magos. Estas obras únicamente ilustraban los hechos y no hacían ninguna interpretación propia. Desgraciadamente, por la naturaleza material del *fresco*, quedan escasos ejemplos de estas obras.

bién narrativas que siguen siendo discutidas hoy en día. *Eroica* fue originalmente escrita con Napoleón Bonaparte en mente, sin embargo, Beethoven al enterarse que Bonaparte se proclamó emperador de Francia, el compositor destruyó el primer movimiento y lo volvió a componer a la forma que se conoce hoy en día. Contemporáneos de su época narran que Beethoven estaba profundamente decepcionado con los actos de Bonaparte, a quién Hegel consideró como la encarnación del espíritu absoluto (Singer, 2001), el cual nos llevaría a una nueva era, a saber: la modernidad.

Durante la época clásica de la música se puede apreciar el desarrollo de distintos elementos, los cuales motivaron cambios en el sistema rítmico, armónico y melódico. Este desarrollo fomentó una estandarización de la música e impulsó el progreso de la música sinfónica. La música del romanticismo sorprendió por sus cambios y propuestas alternativas. Robert Schumann, en su terminología particular, hablaba no sólo de *fantasía*, sino también de lo *característico* y lo *poético* de un compositor, el cual debía dominar el piano, ser original y tener su estilo o expresión personal. A juicio de Schumann, la lucha en el campo del estilo personal es lo que desarrolló la pianística y el romanticismo en la música. El objetivo principal de la música del romanticismo era terminar con las formas instrumentales monumentales como las compuestas por Beethoven. En contra de toda idea de progreso y superación de la música, Schumann hacía énfasis más bien en la continuidad y originalidad (Schumann, 1834). Sin embargo, esta visión estandarizante sometida a reglas y estructuras se fue rompiendo poco a poco con artistas como Arnold Schönberg, quién durante la segunda revolución industrial compuso su obra *Fünf Orchesterstücke, op. 16* (1909) la cual evoluciona el concepto de *cromatismo total*. Cabe agregar que la obra de Schönberg en su época fue recibida con hostilidad o en el mejor de los casos con miradas vacías, ya que no cumplía con el canon de la música clásica (Glass, s.f.). La obra de Schönberg era en muchos sentidos fea, y no fea como un *close-up*⁷ de la cara de una hormiga, era fea en un sentido estético en particular. Este sentido estético es expuesto y desarrollado por Karl Rosenkranz, contemporáneo de Hegel, quién habla sobre la estética de la fealdad y argumenta que no sólo lo *bello* y *sublime* es arte, sino que también lo *feo* y sus derivados son arte.

Estética de Rosenkranz

La estética de lo feo de Rosenkranz es la primera exposición teórica exclusiva sobre la *fealdad*. En la historia del pensamiento filosófico, y en la estética en particular, no se había hecho un intento claro y dirigido a analizar las obras de arte bajo este enfoque de conceptos que se contraponen a la belleza y tienen como concepto a la *fealdad en sí*. Los trabajos de Vitruvio (s. I a.C.), Plinio el viejo (s. I d. C.), el de Pseudo-Longino (s. I d. C.) y los de Vasari, entre otros, se focalizan en el concepto de la belleza. Los primeros dos autores con ideas platónicas o pitagóricas, mientras que los dos últimos recuperan las clasificaciones aristotélicas para hacer juicios sobre la obra de arte concreta. En

⁷ *Primer plano*. Traducción de la autora.

su texto, *La estética de lo feo*, en contraposición a estos autores, describe Rosenkranz una serie de procesos y síntomas de la fealdad en el arte tales como el distanciamiento de la pintura del canon clásico; la representación escultórica e inmutable de la obscenidad; la pérdida de la condición de imagen de las copias realizadas por las artes gráficas y por la naciente fotografía; la banalización de la ópera; la injustificada representación del delito en la novela naturalista y de lo fantasmal en la novela gótica, etc. (Rosenkranz, 1853/1992). Aunque Rosenkranz consideraba que las obras de Shakespeare, Lessing y Goethe eran modelos insuperables, esto no debe de interpretarse como una vuelta acrítica a ideales clásicos.

Algunas de las categorías estéticas que trabaja Rosenkranz son lo *vulgar*, lo *vil*, lo *muerto*, lo *horrible*, lo *ingenuo*, lo *grotesco*, entre otras. Si bien es cierto que el autor propone estas categorías estéticas para la producción artística, también se debe entender que él estaba interpretando el arte de su época. La pintura del romanticismo tiene una característica muy particular, en la que, si bien se están usando técnicas *neoclásicas* de representación, se pueden ver en muchos casos elementos estéticamente feos. Esto se puede apreciar de manera muy sutil en piezas como *Goethe in der römischen Campagna* (1817) de Tischbein, en la cual se puede ver que Goethe tiene dos pies izquierdos. En obras posteriores como *Destruction of Pompeii and Herculaneum* (1821) de John Martin se puede distinguir cómo el artista se orienta a temáticas y representaciones más oscuras y ligeramente grotescas en comparación con la época clásica del arte. Francisco de Goya es uno de los exponentes más emblemáticos del romanticismo y quizás uno de los que dio pie al expresionismo. En su serie de murales titulados *Pinturas Negras* se muestran claramente los ideales estéticos de una época todavía llena de dogmas y mitos que generan el horror en la sociedad. Goya muestra particularmente la fealdad de las personas que se dedican a hacer cosas brutales o estúpidas con sus propios cuerpos de distintas maneras. Esto se puede apreciar desde una perspectiva mecánica, dada la naturaleza de los fusiles, en la obra *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1814), donde se puede distinguir el carácter inhumano y sombrío de los soldados que apuntan a matar, pero no pueden dar la cara a sus víctimas. En *El aquelarre* (1798) se puede ver, en comparación, el modo mediante el cual mujeres de cultos paganos⁸ asesinan a sus propios hijos para brindarlos como ofrenda, de manera fetichista, a una figura demoníaca. En comparación, en la obra *Caprichos* (1799), Goya representa mediante un conjunto de grabados la estupidez en el rostro de la sociedad española del siglo XVIII, donde se pueden apreciar nobles, curas, alcohólicos, entre otros.

Basta dedicarles un poco de estudio para encontrar a detalle cómo las obras de finales del siglo XVIII y de casi todo el siglo XIX se rigen por una crítica de la sociedad y de las ideas y cultos sostenidos por la población, pero no es la descripción de hechos lo que determina la obra sino la creación de escenarios o imágenes lo que importa. Se renuncia un poco a la pericia y el detalle del engaño al ojo, para dirigir la atención a una idea o concepto. En el romanticismo se puede percibir violencia

⁸ Estos personajes pueden ser interpretados como *brujas*.

ejercida por brutos, locos, enfermos, criminales, o incluso los vestigios del crimen con escenarios llenos de partes desmembradas de sus cuerpos, el pecado nefando, demonios, titanes, deformaciones corporales, entre otros muchos. Sin embargo, como bien lo apuntó Rosenkranz, el arte también muestra su polo opuesto al concepto, y es verdad que el romanticismo muestra la relación del hombre con su espiritualidad y belleza, la cual, algunas veces vuelve a sus referentes iconológicos en las religiones, otras, al reconocimiento de la naturaleza humana y, sobre todo, de la relación del hombre con la naturaleza en sí. Este giro a la espiritualidad y simbolismo de finales del siglo XIX abrió las puertas al modernismo y posteriormente al arte contemporáneo.

Estética de Schopenhauer

El sistema filosófico de Schopenhauer unifica la filosofía de Platón, Kant y los textos hindúes llamados *Upanishads*. Este filósofo idealista parte de los mismos supuestos kantianos presentados en la *Crítica de la Razón Pura*, la cual plantea en un primer momento que el mundo está construido mediante las *intuiciones a priori*, las cuales son el *tiempo* y el *espacio*. Sin embargo, Schopenhauer cree que si bien la teoría kantiana es correcta, señala que esta realidad existe únicamente en la percepción del sujeto, lo cual no debería perderse de vista: el mundo es una representación útil e inmediata, sin embargo, se pierde con ella la relación con las *cosas en sí*. Esto quiere decir, de manera simplista, que si se percibe algo, entonces, se podría caer en el error de decir que no existe, conclusión a la cual había llegado el idealismo cristiano de Berkeley y Bolzano, quienes sostuvieron la necesidad de un Dios omnipresente para la conservación de las cosas, entendidas estas como seres percibidos por alguien. Pero todas esas afirmaciones son tomadas por Schopenhauer como un engaño (Janaway, 2002).

Para el filósofo ateo y pesimista, la *argumentación por caja oscura*⁹, o simplemente metafísica, no es más que un truco de los cristianos que no explica ni resuelve el problema de la fundamentación de la existencia del mundo y, con ello, de la vida y acciones humanas. Para Schopenhauer la única cosa que realmente existe es la *cosa en sí*, la cual es independiente de las representaciones, pero la condición de ellas; a dicha condición la llama *voluntad*. Es por eso por lo que Schopenhauer distingue entre el *mundo como representación* y el *mundo como voluntad*. En el *mundo como representación* están contenidas las *apariencias*, es decir, lo que percibimos. En el *mundo como voluntad*, por el otro lado, está contenida la *cosa en sí*. La *cosa en sí* es, por ende, la sustancia en la filosofía de

⁹ El argumento metafísico es realmente simple y común de encontrar en los filósofos. Consiste en afirmar una serie de cosas que no están demostradas, pero las blindan intencionalmente con frases como *no se demuestran* y *existen*, con todo son tomadas como verdaderas en un sentido absoluto: *todo mundo las entiende, todo mundo las conoce, es natural* etc., son tipos de palabras que sostienen los filósofos típicamente metafísicos.

Schopenhauer. A diferencia de todos los autores anteriores, Schopenhauer no admite que la sustancia es Dios y se separa completamente de la forma de pensar hegeliana, sobre todo del idealismo subjetivo y cristiano, haciendo un regreso y una unificación de las filosofías de Platón y Kant.

La voluntad es la pulsión de creación y autoconservación del mundo. Sin embargo, esta no debe ser confundida con el concepto de *fuerza*. Una analogía para entender la voluntad la presenta Schopenhauer cuando dice que la voluntad la podemos encontrar en:

[...] la fuerza que incita y vegeta en la planta, en la fuerza que hace cristalizar el cristal, en la que orienta hacia el polo norte una aguja imantada, en aquella cuya descarga eléctrica brota del contacto de metales heterogéneos, en aquella que por afinidades electivas de ciertos materiales parece separar y reunir cual fobia o filia e incluso, por último, en la gravedad que se aplica tan impetuosamente en toda materia, atrayendo la piedra hacia la tierra, y la tierra hacia el sol. (Schopenhauer, 1818/2023: 266)

Esta voluntad que hace que una persona quiera sobrevivir una guerra, es la misma voluntad con la que opera el cuerpo de manera inconsciente cuando el corazón decide latir o los pulmones respirar. Sin embargo, la voluntad opera de manera completamente ciega y no es causa de nada, es decir que, la voluntad no es una providencia que piensa en el funcionamiento del mundo porque eso es algo completamente empírico, de ahí que Schopenhauer afirme que sólo la voluntad es cosa en sí.

Es aquello de lo cual toda representación, todo objeto, es la manifestación, la visibilidad, la *objetivación*. Es lo más íntimo, el núcleo de todo lo individual e igualmente del conjunto; se manifiesta en cada fuerza de la naturaleza que actúa ciegamente y también se manifiesta en el obrar reflexivo del hombre. (Schopenhauer, 1818/2023: 267)

Esta voluntad de la que habla Schopenhauer es lo que resta cuando el mundo como representación cesa de ser pensado. Es decir que no ocupa ningún espacio ni se mueve en el tiempo, por lo que la voluntad es completamente inmaterial. El sistema mundo de Schopenhauer compuesto de voluntad y representación es elemental para la exposición que hace el autor sobre la estética ya que da la base de la que el autor parte.

Hasta ahora se ha dicho que en la filosofía de Schopenhauer hay dos mundos, a saber: el de la voluntad y el de la representación. La experiencia estética que presenta el autor invierte por completo la dirección que hasta ahora había tenido su filosofía, ya que en la experiencia estética la voluntad del sujeto es suspendida. Schopenhauer, con el fin de explicar la *suspensión de la voluntad en el sujeto*, aclara que se percibe con el objetivo de vivir, sin embargo, únicamente si se cesa de tener voluntad por completo, puede entonces el objeto destacar en la conciencia, ya que estaría

despojado de toda relación de tiempo, espacio, causa y efecto. Schopenhauer es uno de los principales filósofos que afirman que debe haber una actitud de desinterés hacia el objeto durante la experiencia estética. Su idea principal es que al experimentar algo de manera estética, uno debe desprenderse por completo de cualquier deseo ante el objeto, ignorando plenamente cualquier consideración teleológica, de necesidad o intereses que pueda efectuar (Schopenhauer, 1818/2023). Se le llama *principio de individuación* al deseo consciente del sujeto por tomar a las experiencias y a sí mismo como unidad cerrada o delimitada. Este es el primer paso para el mundo como representación determinada en la categoría del objeto y la clase del concepto, pero es precisamente el paso para la construcción de un edificio teórico con bases de barro, pues el mundo se edifica sobre el producto de la imaginación y de la estética. Schopenhauer prefiere tomar a la aprehensión sin determinación o límite preciso, esto es, sin la proyección de la figura en el espacio y sin la continuidad de la unidad en el tiempo, menos aún, como si fuera causado por algo previamente. Afirma que la manera en la que el objeto se presenta ante la percepción es suficiente para que se logre la intuición de la *cosa en sí*, como algo que no responde ni necesita de las facultades humanas para existir, con todo, a falta de lógica, de física o de metafísica, se presenta como un misterio. Esta intuición básica es la que mete de golpe al sujeto en una experiencia estética o contemplativa.

La actitud de desinterés hacia la experiencia puede ser llevada a cabo únicamente por lo que él llama un *genio*. El *genio* es la más completa objetividad. Un *genio* está compuesto de dos tercios de intelecto y un tercio de voluntad, mientras que una persona normal está compuesta de un tercio de intelecto y dos tercios de voluntad. El *don del genio* es, entonces, la habilidad de ignorar por completo nuestros deseos de conocer e intereses particulares, nuestra voluntad y nuestros objetivos para descartar completa y temporalmente nuestra propia personalidad, con el fin de permanecer sujeto puro del conocimiento. Esta es la única manera, plantea Schopenhauer, mediante la cual se puede llevar a cabo lo que él llama una *gran obra de arte*. Una *gran obra de arte* tiene la posibilidad de reflejar de una manera más clara la realidad cuando la obra transmite una realidad más elevada, teniendo la obra más claridad y definición que la experiencia ordinaria misma.

Una parte fundamental en la que se aleja Schopenhauer de Hegel es cuando afirma que la *percepción imaginativa* es lo que demarca al genio y no el *pensamiento conceptual*. Opina el autor que el arte que es estructurado alrededor de alguna proposición o mediante un plan racional está muerto y es poco interesante. Aunque es cierto que estos filósofos plantean cosas completamente distintas sobre la obra de arte, el desinterés que presenta Schopenhauer hace una invitación a delinear el panorama de creación artística. Mientras que es cierto que la actitud desinteresada ya la había presentado Immanuel Kant, este autor añadía que una obra de arte debía pensarse con el gusto universal en mente. Sin embargo, Schopenhauer incita a un desinterés más radical, donde el gusto ante la pieza es completamente irrelevante y lo eminente es más bien el desprendimiento de la voluntad y

de las facultades de la percepción dentro de los límites del hombre¹⁰. De igual forma, por dichas razones, se pierde todo sentido teleológico y altruista ante la obra de arte. Gracias a esta rama del pensamiento son admisibles las obras de *Land Art* de Jim Denevan presentadas anteriormente, donde el artista no tiene ningún fin ulterior ante la pieza, no está apelando al gusto de nadie y está completamente sumergido en su propio intelecto creando una obra que en génesis no tiene ningún sentido. Si posteriormente la obra acabada es un reflejo de la realidad más clara que la realidad misma, es por este mismo desinterés ante la pieza y desprendimiento de la voluntad y facultades de la percepción.

Conclusión

Si bien ya se abarcaron tres filosofías estéticas romanticistas, es importante hacer un regreso al tema inicial de este trabajo que es el arte contemporáneo. A continuación, se analizarán tres obras de arte contemporáneo de artistas que nacieron no antes de 1980, con el fin de demostrar los aspectos en los que coinciden con alguna o todas las filosofías estéticas que se presentaron anteriormente. Es menester dejar en claro que este trabajo no sugiere ni admite la idea de que el arte contemporáneo no está generando su filosofía estética particular. Es preciso señalar que el arte contemporáneo está trabajando con conceptos y realidades que habían sido opacadas o ignoradas anteriormente. Es cierto que en este trabajo se demostraron las influencias de la filosofía estética del romanticismo en el arte contemporáneo, sin embargo, el arte contemporáneo no se reduce a esta relación. Más bien, este trabajo es únicamente un resquicio de un inmenso portón que a primera vista sublima con su tamaño. Sin embargo, mientras más se acerca la mirada se puede apreciar un rayo de luz que da la esperanza de algún día poder ver y conocer el contenido que yace dentro. Sin más preámbulos, para concluir, se expondrán las obras de arte contemporáneo en cuestión contenidas en el libro *PRIME; Art's Next Generation*, (Jam, et al., 2022).

***Earwitness Inventory*, 2018. Lawrence Abu Hamdan, Dubai.**

En la exposición *Earwitness Inventory*, Lawrence Abu Hamdan presenta noventa y cinco distintos artículos, los cuales han sido usados para describir sonidos por testigos de algún crimen. En la exhibición se puede ver, de entre todos los artículos del inventario, una sandía, un huevo y un bloque de hormigón. Estos elementos en particular son puestos en escena, ya que testigos de un crimen en Oregón asimilaron el sonido de un golpe a mano cerrada, a ciertos sonidos que generan estos artículos en distintas condiciones. Por ejemplo: al ruido de una sandía siendo aplastada, un huevo siendo reventado y un bloque de hormigón cayendo al suelo. Estas comparaciones fueron dadas por dife-

¹⁰ Uso el término *hombre* porque Schopenhauer no admitía que las mujeres pudieran tener el *don del genio*.

rentes personas ante el mismo suceso, lo que sugiere que a pesar de que todos los testigos percibieron lo mismo, sus procesos de asimilación fueron completamente distintos. La tesis de Lawrence Abu Hamdan en esta exposición plantea que las declaraciones que describen las cualidades del sonido a menudo resultan en comparaciones extrañas, especialmente cuando hablan de hechos violentos. Concluye el artista que los objetos se pueden convertir en aproximaciones a actos violentos (Jam, et al., 2022).

La obra de Abu Hamdan, más que una exposición visual, se convierte en una exposición sonora que adquiere sentido hasta que el espectador imagina y asimila los sonidos de los objetos y los hechos en cuestión. En términos de Schopenhauer se podría plantear que la obra muestra una realidad más clara que la que es presentada ante los sentidos. Es probable que mientras se observa la exposición o se lee sobre ella se está en un estado de aislamiento del mundo exterior, sin embargo, la obra posiciona al espectador directamente en los hechos, si bien no de manera visual, sí de manera auditiva mediante la imaginación. La estética de Hegel, en relación a eso, le da más importancia al arte que a la naturaleza por esto mismo, porque el arte anima y vivifica las ideas. Sin el concepto inicial de Abu Hamdan no habría exposición de arte, la obra simplemente estaría muerta y sería vacía. Lo que sugiere que en vez de ver *Earwitness Inventory* se estaría observando simplemente un inventario de artículos elegidos al azar.

***Untitled (A Correct Chart of Hispaniola with the Windward Passage)*, 2020. Firelei Báez, República Dominicana.**

Firelei Báez a menudo trabaja con temas relacionados a la historia del Caribe y en sus piezas hace narraciones que relatan la historia de la dispersión étnica y religiosa en la región. República Dominicana fue la primera isla que irrumpió Cristóbal Colón en 1492. Durante la colonización, los españoles no sólo levantaron monumentos, fortificaciones e iglesias, sino también exterminaron por completo la raza taína en menos de 13 años, quienes fueron reemplazados por esclavos africanos utilizados en la industria azucarera (Embaixada da República Dominicana no Brasil, s.f.). Firelei Báez en su obra *Untitled (A Correct Chart of Hispaniola with the Windward Passage)* en vez de usar un lienzo, pinta sobre un mapa de ruta comercial colonial de 1794, en el cual se puede ver una extensa figura femenina que posada sobre el mapa, se hinca, proyectando así una sombra sobre las anotaciones del mapa. El cuerpo de la figura femenina es representado con una mezcla arremolinada de colores vivos, los cuales generan un efecto marmoleado, que dan la sensación de movimiento dentro de la corporeidad abstracta. La figura femenina en cuestión, resiste y domina la rigidez lineal del mapa y lo saca completamente de curso, desafiando así el trasfondo de migración forzada del mapa y reclamando de regreso el poder sobre el territorio (Jam, et al., 2022).

Las técnicas artísticas magistrales que usa Baéz en sus piezas, posicionan al espectador de inmediato en una experiencia estética, es decir, que no se tiene que leer ni entender absolutamente nada para poder apreciar en un primer momento la pieza. Es cierto que en el cuerpo de obra de la artista se distinguen claramente los elementos que usa, por ejemplo: una mujer de piel marmoleada, un incendio, una gran ola, un conjunto de plumas, una figura humana con una corona de flores, etc. Sin embargo, la obra de Báez se torna compleja cuando se comienzan a observar pequeños detalles dentro de sus piezas que cambian la narrativa por completo. En otras piezas, en vez de usar planos arquitectónicos o mapas, juega con elementos pictóricos, el caso de *Of Love Possessed (lessons on alterity for G.D. and F.G. at a local BSS)*, 2016, donde se puede apreciar que la artista cambia la piel humana de la figura femenina por el pelaje de la ciguapa¹¹ y el cabello por flores tropicales. Todos estos aspectos con los que trabaja Báez son elementos históricos y geográficos. Uno de los puntos esenciales de la estética de Hegel nos dice que al ser el arte una expresión del espíritu, este va de acuerdo a su época o sistema vigente. Esto quiere decir que el arte sigue el desarrollo y desenvolvimiento del espíritu en la historia y que lo que se realiza en la historia es la representación del espíritu (Hegel, 2013). La obra de Báez habla del fundamento mediante el cual se acabó la libertad en el Caribe, a saber: el colonialismo y postcolonialismo. En otras palabras, la tarea de la artista es generar conciencia sobre el despojo de la libertad del Caribe y demostrar de qué manera se puede recuperar. Hegel afirma que la historia universal es el progreso en la conciencia de la libertad, el cual se debe conocer en su necesidad. Mediante el conocimiento de la historia universal se evidencia el progreso o retroceso de la libertad, la cual, según Hegel, es la representación misma del espíritu absoluto.

***Untitled*, 2016. Harold Ancart, Bélgica.**

Harold Ancart es un artista belga que retrata objetos naturales con colores innaturales. Los objetos y escenarios que elige Ancart, son seleccionados sin ser asociados a alguna narrativa, simbología o ilusión pictórica. Este artista es reconocido en el mundo artístico por renunciar a cualquier significado que se le pueda dar a sus obras y por resistir el psicoanálisis de sus escenas luminosas (Jam, et al., 2022). En su obra *Untitled*, 2016, se puede apreciar un paisaje que puede ser interpretado de muchas maneras. El círculo central puede ser un sol o una luna, sin embargo, como el fondo de la obra es negro y toda la colorimetría ha sido intervenida de manera arbitraria, realmente esto está a criterio del espectador.

Esta pieza puede ser considerada *fea* porque engaña los sentidos del público y además tiene una fuerte influencia de estilos que siguen siendo criticados hoy en día, como lo son el surrealismo y el fauvismo. Las obras de Ancart sugieren múltiples interpretaciones por lo abstracto de los objetos. Lo que a alguien le puede parecer una montaña, le puede parecer una foca a otra. Sin embargo,

¹¹ Figura mítica de la cultura dominicana.

todos estos análisis son en cierto sentido ingenuos porque el mismo autor no admite que haya una interpretación correcta o un sentido concreto de la obra. Es preciso añadir que la actitud del artista se puede considerar *desinteresada* y *egoísta* por no apelar a un sentido superior moral o al gusto universal, sin embargo, esta actitud es fundamental para la creación de una *gran obra de arte* para Schopenhauer. ¶

Bibliografía

ARISTÓTELES (2004). *Poética*. Villar, Alicia (Trad.). Alianza Editorial.

CIRCARQ (24 de abril de 2014). *Jim Denevan*. CIRCARQ. <https://circarq.wordpress.com/2014/04/24/jim-denevan/>.

CRAWFORD, Lillian (4 de noviembre de 2023). *La audaz carrera de Marina Abramović y hacia dónde va su legado*. BBC News Mundo. <https://www.bbc.com/mundo/articles/c1r4wl933ddo>.

DE VINCI, Leonardo (1784). *El tratado de la pintura*. Rejón de Silva, Diego Antonio (Trad.). La Imprenta Real.

EMBAIXADA DA REPÚBLICA DOMINICANA NO BRASIL. (s.f.). *Historia*. <https://www.republicadominicana.org.br/rp/a-republica-dominicana/#:~:text=Fue%20coloni- zada%20por%20los%20españoles,utilizados%20en%20la%20industria%20azucarera>.

GLASS, Herbert (s.f.). *Cinco piezas para orquesta, Op. 16, Arnold Schoenberg*. LA Phil. <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/1777/five-pieces-for-orchestra-op-16>.

HEGEL, G.W.F. 1834(2003). *Lecciones sobre la estética*. Giner, Hermenegildo (Trad.). Mestas Ediciones.

HEGEL, G.W.F. 1830(2005). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio. Para uso de sus clases*. Valls, Ramón (Trad.). Alianza Editorial.

HEGEL, G.W.F. (2013). *Introducción general y especial a las "Lecciones sobre la filosofía de la historia universal"*. Gaos, José (Trad.). Alianza Editorial.

HEGEL, G.W.F. 1807(2019). *Fenomenología del espíritu*. Roces, Wenceslao; Guerra, Ricardo y Leyva, Gustavo (Trads.). Fondo de Cultura Económica.

JAM, Acuzar; AHMED, Sabih; RAHEL, Aima; ALDRIDGE, Taylor; ALLENDE, Matías; ARUNDHATI, Skye; BELL, Jessica; BESTALL, Lucienne; BOWLING, Rebekah; BRANDT, Nicola; BUDD, Amy; BUTLER, Andy; BUTT, Zoe; BUYS, Anthea; CAMPBELL, Diana; CARTES, Jordan; CASTETS, Simon; CHARNLEY, Tess; CHRISTOVALE, Erin; COLAH, Zasha (*et. al.*) (2022). *Prime. Art's Next Generation* [PRIME. La nueva generación del arte]. Phaidon Press Limited.

JANAWAY, Christopher (2002). *Schopenhauer. A Very Short Introduction* [Schopenhauer. Una muy breve introducción]. Oxford University Press.

JIMÉNEZ, Ingrid (2016). “Retrosceso en el tiempo y avance del pensamiento: pirronismo en la obra y vida de Marcel Duchamp”. En *Revistas, Universidad de Puerto Rico, Diálogos*, N° 99, pp. 83-102. <https://revistas.upr.edu/index.php/dialogos/article/view/13167/10845>

KANT, Immanuel 1790(2012). *Crítica del discernimiento*. Aramayo, Roberto (Trad.). Alianza Editorial.

LOOS, Adolf 1908(2011). “Ornamento y Delito”. En *Paperback N° 7*. <http://paperback.info.es/articulos/loos/ornato.pdf>.

MACBA. (s.f.). Inserções em circuitos ideológicos. Projeto Coca-Cola, 1970 [Inserciones en circuitos ideológicos. Proyecto Coca-Cola, 1970]. MACBA. <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/meireles-cildo/insercoes-em-circuitos-ideologicos-projeto-coca-cola>.

MUSEUM OF MODERN ART, THE (1984, Agosto). *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern* [Primitivismo en el arte del siglo veinte. Afinidad con lo tribal y lo moderno]. En *For immediate reléase*, N° 17 [Rueda de prensa]. The Museum of Modern Art.

NEUE LEIPZIGER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK [Nuevo periódico de Leipzig sobre música] (1834). N° 19, 05 de junio de 1834.

PLANTINGA, León (1992). *La música romántica. Una historia del estilo musical en Europa decimonónica*. Celsa, Alonso (Trad.). Ediciones Akal.

PROCTOR, Rebecca (25 de mayo de 2022). *African Nations Are More Present at the Venice Biennale Than Ever. But Always on Their Own Terms* [Las naciones africanas están más presentes

que nunca en la Bienal de Venecia. Pero siempre bajo sus propios términos]. Artnet. <https://news.artnet.com/art-world/african-nations-venice-biennale-2120365>.

ROSENKRANZ, Karl 1853(1992). *Estética de lo feo*. Salmerón, Miguel (Trad.). Julio Ollero Editor.

SARRIUGARTE, Iñigo (2008). *El chamán Joseph Beuys. Del ritual alquímico al cristiano*. En *Liño*, N° 14. <https://reunido.uniovi.es/index.php/RAHA/article/view/385/377>

SCHOPENHAUER, Arthur 1818(2023). *El mundo como voluntad y representación*. Aramayo, Roberto (Trad.). Tomo I. Alianza Editorial.

SINGER, Peter (2001). *Hegel. A Very Short Introduction* [Hegel. Una muy breve introducción]. Oxford University Press.

VOGUE MÉXICO (2022). Diciembre 2021-enero 2022.



Acceso Abierto. Este artículo está amparado por la licencia de Creative Commons Atribución/Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0). Ver copia de la licencia en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>