

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas

De la dificultad de definir el Arte

Steven Paul Segovia Betancourt

Arte Contemporáneo

Trabajo de integración curricular presentado como requisito para la obtención
del título de
Licenciado en Arte Contemporáneo

Quito, 10 de diciembre de 2019

Universidad San Francisco de Quito USFQ

COLEGIO DE COMUNICACIÓN Y ARTES CONTEMPORÁNEAS

**HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE INTEGRACIÓN CURRICULAR**

De la imposibilidad de definir el Arte

Steven Paul Segovia Betancourt

Calificación:

Nombre del profesor, Título Académico: Ana María Garzón, MA

Firma del profesor:

Quito, 10 de diciembre de 2019

Derechos de autor

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante: _____

Nombres y apellidos: Steven Paul Segovia Betancourt

Código: 00127780

Cédula de Identidad: 1722078449

Lugar y fecha: Quito, 10 de diciembre de 2019

RESUMEN

El arte se presenta a través de la historia con específicas características que lo definen y que el siglo veinte se encarga de difuminar y diversificar tanto el fenómeno que llega un momento en el cual definir el arte se vuelve una gran travesía llena de complejidades. Este texto explora varias de estas complejidades articulando por qué definir el arte es un trayecto mucho más complejo del que se esperaría, atravesando ideas sobre la experiencia humana y terminando en reflexiones que muestran la ironía de lo que supone “la problemática de definir el arte” para el arte en sí.

Palabras Clave: Arte, Definición, Significado, Significante, fenomenología, experiencia humana.

ABSTRACT

Art is presented through history with specific characteristics that define it and that the twentieth century is responsible for blurring and diversifying the phenomenon to such point that comes a time when defining art becomes a great journey full of complexities. This text explores several of these complexities articulating why defining art is a much more complex journey than would be expected, going through ideas about human experience and ending in reflections that show the irony of what “the problem of defining art” implies. For art itself.

Key words: Art, Definition, Meaning, Signifier, Phenomenology, human experience.

TABLA DE CONTENIDO

Abstract	5
Introducción.....	7
El Surgimiento De La Imposibilidad De Definir El Arte	8
La Imposibilidad De Definir El Arte	12
Aquello Propio E Irónico Del Arte	15
Arte Y Texto: Propuesta De Obra.....	18
Referencias Bibliográficas	24

INTRODUCCIÓN

El arte ha sido un fenómeno que sin duda no ha quedado falto de discusión a través de la historia. Moverse, ha evolucionado de un modo fascinante. En esta evolución este fenómeno siempre ha sorprendido con su versatilidad hasta llegar a la contemporaneidad. Giorgio Agamben expuso que “contemporáneo es aquel que mantiene su mirada fija en su tiempo, para percibir no sus luces, sino su oscuridad” (2008, p. 21). El texto a continuación, que constará de tres partes, es el resultado de haber reflexionado no acerca de la correcta definición del arte, sino de la problemática de encontrar una definición que dé justicia a tan amplio y fascinante fenómeno.

El recorrido empezará debatiendo cómo es que la problemática de definir el arte surgió históricamente, prosiguiendo con las reflexiones de qué implica y por qué hay esta problemática al tratar de definir el arte; la reflexión de estas ideas terminará por volver a la problemática inicial y ver si después de dar justicia a la problemática de definir el arte, podemos encontrar algo que podríamos llamar aspecto único y propio del arte. Después de este texto se encontrará una propuesta artística que intente reflejar estas consideraciones.

EL SURGIMIENTO DE LA IMPOSIBILIDAD DE DEFINIR EL ARTE

La historia contemporánea del arte es una combinación paradójica de conductas dedicadas a afianzar la independencia de un campo propio y otras empeñadas en abatir los límites que lo separan.

Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato*, 2010

No hay duda que el arte actualmente es uno de los campos más vastos y diversos que existen y esto se lo debemos a un periodo histórico donde varias obras y formas de pensamiento no solo desafiaron momentáneamente una discusión, sino que cambiaron completamente el panorama artístico y desafiaron su entendimiento. La obra donde podemos ejemplificar este punto de quiebre en cómo definimos el arte es la *Caja de Brillo* de Andy Warhol. Lo que esta obra planteó, siendo en resumen una copia exacta de las cajas productos de limpieza del mundo cotidiano, es que la aparentemente diferencia de formas visuales y táctiles ya no servían para diferenciar un objeto artístico de un objeto cotidiano fuera de este campo. Es decir, lo que la *Caja de Brillo* expuso en definitiva es que “ella misma puso de manifiesto que la definición de arte iba a tener que ser bastante más abstracta de lo que nadie se había imaginado anteriormente” (Danto, 1999, p.29). Esto sirve precisamente de ejemplo para lo que Néstor García Canclini llama conductas “empeñadas en abatir los límites que lo separan” (2010). Esta idea de que el límite que definía qué tenía forma de arte y que no queda difuminada, por lo que virtualmente todo el arte expande su campo a todo posible objeto imaginable.

Lo que supone esto es una gran dificultad para definir el arte. Para definir cualquier elemento se necesita de dos elementos. Primero clarificar a qué grupo mayor corresponde aquello que tratamos de definir, lo que se conoce como carácter genérico; y segundo, las características propias de aquello que deseamos definir que lo separan de todos los demás objetos u fenómenos, llamados “caracteres diferenciales”. Así una definición es aquella “proposición que expone con claridad y exactitud los caracteres genéricos y diferenciales de algo material o inmaterial” (RAE, 2017). Sin estas dos características una definición no se puede dar. Por lo que regresamos al nacimiento de la dificultad de definir el arte, pues con Warhol, y antes con Duchamp, lo que en otras palabras sucedió fue que las características diferenciadoras de los objetos artísticos se ampliaron virtualmente a cualquier objeto posible, o, lo que es igual, que en cuanto a objeto artístico los caracteres diferenciadores se difuminaron.

Otro ejemplo de esto es la estética, por siglos considerada como uno de los aspectos diferenciales del arte y que simplemente no podía seguir funcionando después de una de las “muertes del arte” donde “no se podía seguir hablando de belleza después de la segunda guerra mundial. En otras palabras, la estética dejó de ser un carácter diferenciador del arte y eso también lo ejemplificó Warhol en sus Cajas de Brillo pues “la estética se mostraba aquí incapaz de explicar por qué uno era una gran obra de arte y el otro no, siendo a todos los efectos prácticos estéticamente indiscernibles entre sí: si uno era hermoso, el otro por fuerza debía serlo también, puesto que eran idénticos. De manera que, sin más, la estética desapareció de (...) “la problemática de definir el arte”” (Danto,).

Podemos seguir con lo trascendental pues, en un principio, la estética de danto es muy terrenal pero otra forma de entender la estética es en su relación con lo trascendental, como el exponer que “la función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto

entre lo ideal y lo real” (Gadamer, 1991, p. 52). O la perspectiva de Alexander Alberro *Beauty Knows no Pain* donde la estética en sí abarca el aspecto sublime, que expone en sí mismo un aspecto trascendental de no poder materializar en lo real la magnificencia trascendental. O una perspectiva puramente trascendental como la de Schopenhauer donde expone que artista es quien realiza la “objetivación de la Voluntad” (1819, p. 177). Es decir: la traducción incompleta en la realidad de la razón humana aspectos trascendentales. Todas estas muestras de trascendentalidad como aspecto diferenciador, o incluso genérico del arte fueron igualmente relegados a aspectos no necesarios, posibles, pero no necesarios del arte en el momento en que aparecieron vastas cantidades de obras enfocadas únicamente en crítica social como ciertas obras de arte relacional (Borriaud, 2007, p.5) o ciertas obras relacionadas con política y biopolítica (Agamben, 1995).

Benjamín dio evidencia pronostica de este fenómeno cuando escribió sobre el arte abandonando valor ritualístico (a mi entendimiento de sus ideas, relacionado con una trascendentalidad en tiempo y valor del aura auténtica de una obra artística) y resignándose a un valor de exhibición; entonces escribió “pero el valor de culto no cede sin resistencia. Retrocede a un último atrincheramiento: el semblante humano” (1939, p. 440). Aunque después de Warhol todo objeto podía ser considerado arte en ciertos contextos, el performance, el conceptualismo y la biopolítica, concluyeron la idea que venía formándose desde décadas atrás con Benjamín: que el Arte puede difuminar todos los límites de objeto, cuerpo e idea hasta el punto en que la única afirmación sólida que quedó es que no podemos hablar arte sin hablar de la experiencia humana de alguna forma. O, la verdadera problemática que surgía con esa misma afirmación: que el afán de diferenciar el arte retrocedió hasta las mismas bases de diferenciarse de la vida misma.

En resumen, la crisis de las meta-narrativas (Lyotard) apareció en el arte también y la problemática de definirla por completo nació poco a poco, pues, en el arte, a diferencia las otras meta-narrativas, todos sus aspectos habían dejado de ser caracteres diferenciadores. En otras palabras, si bien la crisis de las meta-narrativas se enfocaba en que nunca podríamos reconocer todas las excepciones que una definición podría dejar de lado, en el arte todas las excepciones desaparecieron y todos los caracteres diferenciadores perdieron su título. “la definición de arte iba a tener que ser bastante más abstracta de lo que nadie había imaginado anteriormente” (Danto, 1999, p. 29)

LA IMPOSIBILIDAD DE DEFINIR EL ARTE

Domesticamos el mundo porque tenemos miedo de la extensividad de nosotros mismos, esta expansiva descontrolada, misteriosa consciencia.

Peter London, *Art as Transformation*, 1992

Aunque la belleza hubiera demostrado ser mucho menos esencial para las artes visuales de lo que la tradición filosófica había imaginado, eso no quería decir que no fuera esencial para la vida humana.

Arthur C. Danto, *El abuso de la belleza*, 2005

Sin embargo, ¿Por qué el afán de definir el arte? ¿Cuál es la necesidad? O, en otras palabras, ¿por qué existen estas “conductas dedicadas a afianzar la independencia de un campo propio” (Néstor García Canclini, 2010)? Tal vez, para hacerle justicia a la pregunta deberíamos empezar en ¿por qué necesitamos *definir*? como tal en primer lugar. Para accionar en el mundo necesitamos dar por hecho ciertos factores, sino lo hacemos no podríamos accionar. Accionar, o vivir desde este punto de vista, necesitan como prerequisite el dar por hecho ciertos factores, aunque no los entendamos y eso lo sabemos porque conocemos los destinos del camino opuesto: Aunque decir que somos muy limitados como para comprender por completo algo puede ser una aseveración verdadera con la “realidad”, pero no es una aseveración sana. Si bien los somos limitados como para comprender todas las redes de la realidad, el actuar acorde a esto y expresar que un

fenómeno “puede ser cualquier cosa” lleva a un nihilismo donde la única conclusión es: si no hay ninguna certeza, a pesar de ser incompleta, no hay acción, y por lo tanto no se vive. En otras palabras, si bien es real que “frecuentemente (se dé la) opción de optar por lo difuso. Porque lo difuso copera con la lucidez; mientras que la afirmación de la forma pone en juego una claridad que no rélvele el alcance de la complejidad real” (Biasco, 2013); lo difuso todavía no llega a ser caos total, pues en este extremo nace la necesidad “domesticar el mundo porque tenemos miedo de la extensividad de nosotros mismos, esta expansiva descontrolada, misteriosa consciencia. (Peter London, 1992).

Dentro de este contexto surge este otro dilema: Y es que hay un miedo por perder el aspecto que define el campo, él significante, el término, la palabra *arte*. Como lo expone Jacques Derrida al hablar de Gramatología, cuando los significantes se alejan demasiado de sus significados, cuando deja de haber un discurso certero que pueda albergarse en un único significante, se corre el riesgo de que se pierda la unidad entre significado y significante, que deje de ser un discurso, que pierda su episteme (1967). Y esto es precisamente lo que sucedió con el arte: el campo se diversificó tanto que llegó a abarcar el todo. Es decir, este campo ha rehuído constantemente características esenciales que lo retenían para ampliarse, sin estas el campo puede, y lo hace, expandirse virtualmente hasta abarcar toda perspectiva y característica posible.

Siempre al arte se lo ha relacionado con la vida, en especial con la experiencia humana, pero en el momento en que esta característica es la única que queda después de que el arte ha negado todas sus otras características esenciales, el concepto virtualmente empieza a abarcar todo lo que abarca la vida, que es virtualmente todo lo que podemos

conocer y percibir. En otras palabras, Si lo único que queda de significado realmente esencial en el significante *arte* es vida, ¿que lo diferencia del significante *vida*?

AQUELLO PROPIO E IRÓNICO DEL ARTE

“La amplia amalgama de campos complementarios en los que se posiciona la disciplina moderna de la historia del arte nunca logró una integración institucional uniforme y fija. Sin embargo, a la larga, su soltura y la adaptabilidad oportunista de sus componentes institucionales y profesionales, resultaron particularmente efectivas para naturalizar y validar la idea misma del arte como un fenómeno humano ‘universal’”.

Preziosi, 2010, *The Art of Art History: A Critical Anthology*

¿Qué es aquello que diferencia al arte de la experiencia humana como tal? El arte se ha diluido de tal forma que una respuesta es difícil, pues al ahora tener como características propias características de la experiencia humana, hereda todas las problemáticas que estas tenían. Comúnmente tendemos a dar al problema de la percepción humana la importancia que merece en los términos en los que Benjamín lo hizo: “así como todo el modo de existencia de los colectivos humanos cambia durante largos períodos históricos, también lo hace su modo de percepción. La forma en que la percepción humana está organizada está condicionada no solo por la naturaleza sino por la historia” (1939, p. 438). Así, las dificultades de la percepción en su variabilidad histórica forman ahora parte de la problemática de la definición artística. Pero igualmente hay que tomar en cuenta las

dificultades de la percepción en su variabilidad de naturaleza. A saber, para nuestros cometidos, la problemática fenomenológica: decir que nuestra experiencia humana no es definida por qué tan bien logramos percibir los aspectos verdaderos de la realidad, sino el entendimiento de que la realidad es el mismo fenómeno de percepción, es decir, que lo realmente verdadero nace de nuestra experiencia como tal, no de que tan bien la logremos destilar para conocer algo más allá de ello. En las palabras de Merleau-Ponty: que “no hay que preguntarse si percibimos verdaderamente el mundo, por el contrario, hay que decir que el mundo es aquello que percibimos” (Merleau-Ponty, 1999). Comúnmente tendemos a dar al problema de la percepción humana la importancia que merece en los términos en los que Benjamín lo hizo: “así como todo el modo de existencia de los colectivos humanos cambia durante largos períodos históricos, también lo hace su modo de percepción. La forma en que la percepción humana está organizada está condicionada no solo por la naturaleza sino por la historia” (1939, p. 438). Sin embargo, la fenomenología suma La problemática de la experiencia humana y, por herencia, del arte, supone dos importantes factores: que todo intento de expresar el fenómeno de la experiencia quedaría corto, pues, sesgados por ella, no entendemos por completo nuestra experiencia; y, segundo, que tal vez nunca podríamos hacerlo. Traducido al tema que nos compete: que el arte escapa a la definición no simplemente porque es demasiado grande para nuestro entendimiento, sino porque tal vez siempre lo será.

Sin embargo, denotar esta cualidad no se presenta como un reproche a nuestras capacidades, sino como un cumplido al fenómeno que es el arte. A saber, el arte es uno de esos pocos fenómenos al cual podemos tratar con el mismo respeto con el que tratamos al fenómeno de la experiencia humana. Eso es el reconocer que es un fenómeno que es parte de lo que somos, que es más grande de lo que podemos articular, y que no por eso no se

debe dejar de accionar. En otras palabras, que el arte rehúye todo intento de definición porque su esencia no está concebida para articularse en palabras, sino para ser experimentada en fenómenos de existencia. “nuestras ideas son lo que son porque nos las representamos. Los signos (...) verbales de les dan por añadidura” (Foucault, 1966, p. 174) Es decir, y con riesgo de ser afirmación cursi, que el arte, por sobretodo, debe vivirse.

Sin embargo, eso no es lo último que debe expresarse. ¿Existe algo propio del arte? En toda esta travesía hemos observado como el arte rehúye a todo intento de reducción. ‘Medio’, ‘artista’, ‘lenguaje’ todo concepto que pueda ser visto como aquello propio del arte, en realidad lo es...pero lo es también de la experiencia humana. Aun así el arte es un fenómeno único. Aunque toda palabra se queda corta, y aunque casi todo intento de aplicar inamovilidad al fenómeno parece, esa diversidad, esa complejidad, esa misma problemática de definir el arte, es aquello que permite que todo otro concepto sea visto como propio del arte. Esa misma problemática de definir el arte, es aquello propio e irónico de tan espléndido fenómeno.



ARTE Y TEXTO: PROPUESTA DE OBRA

El medio que más interesar usar en la obra producto de esta investigación es el texto. Hay varias razones de esto: en primer lugar, el texto es una de las formas más naturales, o más bien condicionadas, por las cuales aprendemos a decodificar el conocimiento a como mejor funciona nuestro entendimiento y personalidad; se convierte en parte muy íntima y personal; podemos vernos reflejados en nuestros textos y solo nosotros podemos comprenderlos plenamente. Desde este punto de vista, el texto es muy importante en la problemática de definir el arte. Pues es precisamente es esta grandeza de un significado que se presenta tan diverso que su significante resulta como añadidura.

En segundo lugar, el texto en el arte conceptual ha sido usado precisamente para debatir su característica distintiva de “definir” algo. De reflexionar acerca de la maleabilidad de las palabras y la analogía con el mismo entendimiento humano. Así, no parece mejor medio al debatir sobre la misma idea de “definir” qué es arte. Por último, en la base central del tema existe la idea de que el arte es algo sumamente inmenso y caótico, tratar de juntar toda esta inmensidad es una tarea casi imposible, por lo que la obra no trata en ningún momento de mostrarse como vencedora y dándole finalmente palabras que definen tan grande concepto; sino más bien implica soltar el fenómeno para que se manifieste en su totalidad, lo que es decir: ver que todo intento de sumar palabras solo da cuenta de la característica elusiva a la definición del arte. En otras palabras: la obra no pretende ser una conclusión de una definición, sino un campo de batalla en el cual el arte dará su mejor batalla para mostrar eso que irónica y fascinantemente le es propio: el rehuir una definición.

Ahora resulta prudente brindar el contexto textual que ha existido en el arte. Si tomamos la perspectiva histórica encontraremos que el texto, como parte fundamental de la obra de arte visual, parte indispensable, empieza a aparecer precisamente con Duchamp y René Magritte en su obra ya expuesta anteriormente "*La traición de las imágenes*".

Analizándolo conceptualmente, el texto tomo un espacio sorpresivo, pues históricamente en el arte visual el texto implicaba información extra que contextualizaría la obra visual y la haría más entendible (Barthes, R. 1985). Sin embargo, Magritte sorprendió utilizando el texto y creando la sensación opuesta, la afirmación de que lo que vemos no es lo que vemos. Así, la obra de Magritte no solo implementa texto sin hacer que la obra sea más entendible, sino que el mismo texto pone en duda todo el conocimiento que visualmente ya habíamos conformado, sino que, además, por este mismo hecho, hace que el texto sea parte fundamental de la obra, que esta no pueda existir sin este medio.

Después de años el texto se afianza más como medio sólido sin necesidad de otros medios visuales que lo acompañen. Esto en parte fue posible gracias al arte conceptual, arte que priorizaba las ideas por sobre el objeto, y si ha habido un medio por excelencia de las ideas a lo largo de la historia ese medio es el lenguaje. Ejemplo claro de arte que utiliza el lenguaje textual como único medio es Joseph Kosuth. En estos momentos el lenguaje se vuelve clave porque a través de él se discute la misma esencia humana del entendimiento, y si lo ponemos en duda se pone en duda la mismísima cualidad humana, sobre cómo nos entendemos y cómo entendemos cualquier cosa. El texto así no aparece como un medio alternativo para expresar una idea similar sino cómo el medio necesario para reflexionar sobre el entendimiento mismo, pues es el cómo decodificamos el mundo colectivamente.

Otro de los factores sumamente importantes relacionados a los artistas y el texto es su cualidad masiva: un texto como obra tiene abierta la posibilidad de que su expectación

sea masiva y, sobretodo en el arte textual de los sesentas hasta los ochentas, que toda esa expectación masiva sea además diversa, no solo reducida al círculo de las instituciones y otros círculos excluyentes. Más allá de la importancia del acto político que supuso dar voz a grupos y accionares minoritarios del arte en contra de los círculos globales ya consolidados, para nuestro tema resulta más interesante el aspecto conceptual de la obra textual. Este aspecto hace referencia a que una de las oportunidades que posibilitó el arte textual y sobretodo el arte textual masivo, como revistas o libros, fue que las ideas que presentaba el texto, por ende, la obra, no se las presentaba como completas sino como ideas-por-completar por el espectador, y por reflexionar (Allen, G. 2011). Esa idea fue, por ejemplo, la base de revistas artísticas como *The Germ*, que exponían que “las ideas no son simplemente registradas e intercambiadas, sino germinadas” (Allen, G. 2011. p. 5). Un ejemplo de esto aparece en la revista *0 to 9* donde “los escritores de Kane repartieron las hojas de rexografías en las lecturas, para ser borradas o escritas, o llevadas a casa y mecanografiadas, el material se traía de vuelta, se resumía, y la revista resultante se devolvería y distribuiría la semana siguiente” (Allen, G. 2011. p. 73).

Así, este momento aparece el factor decisivo donde podemos ver como el texto como obra aparece como el medio idóneo para incursionar en las reflexiones del arte donde su problemática latente y propia esa misma actitud de rehuir una definición: para hablar del arte como lo ambiguo, con todas sus ilimitaciones, no se lo puede hacer desde un punto de vista unilateral y dando una visión final, la obra, el concepto de arte es tan grande que debe continuar germinándose en los espectadores. Una manera de hacerlo es con la que los artistas utilizaron el uso del texto: es decir, los artistas utilizaron el texto porque su obra implicaba necesariamente el aporte conceptual de los espectadores. Como lo expresa Gwen Allen “considero la compleja “vida social” de las publicaciones, para tomar prestado el

término Arjun Appadurai, que indica cómo las ideas se animan en su circulación a través del tiempo y el espacio” (Allen, G. 2011. p. 9). Al tratar de hablar de la inmensidad del arte en una obra el aporte conceptual de los espectadores no es una opción sino una necesidad, de otro modo esta visión, esta obra, no representaría fielmente la ambigüedad del arte en su proceso.

PROPUESTA DE OBRA

- La obra consta de un diagrama en el cual en el punto central se encuentra la palabra *Arte*. Conectado con líneas se encontrarán todos los posibles conceptos relacionados al arte que se lleguen a pensar de una forma caótica. Este texto estará escrito con marcador permanente sobre una pared de galería de tres metros de alto por siete de largo aproximadamente. Se invitará a las personas a participar en la modificación del texto según su preferencia a través de marcadores colocados en repisas.



La idea base detrás de esta propuesta es que las personas pueden libremente dejar del texto original tanto como ellos deseen, pueden aumentar conceptos que ellos creen necesarios como deseen. La problemática de definir el arte está inscrita en el diagrama con todos los términos e ilimitaciones que se pueda pensar referente al arte y la obra no estará completa sin la intervención de los conceptos de las personas. El texto debería mostrarse caótico, como si en verdad no esté dando una respuesta sino un cúmulo de preguntas. Lo ventajoso del lenguaje en este tipo de diagrama caótico es que, como expone Gwen Allen

en relación a los artistas: “el lenguaje no es idealizado, es enmarañado, parece que produce sonido, que está produciendo algo” (Allen, G. 2011. p. 73), en nuestro caso ese algo es el concepto de arte que se sigue expandiendo con cada persona que modifique y experimente la obra.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2008). *¿Qué es lo Contemporáneo?*. Recuperado en noviembre del 2019 de <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- Allen, G. (2011). *Artists' Magazines: An alternative space for art*. The MIT press.
- Appadurai, A. (1996). *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Compendio de Estudios Críticos en Comunicación y Arte COM-200, Primer semestre 14- 15, Universidad San Francisco de Quito.
- Bauman, Z. (1999). *Modernidad Líquida*.
- Barthes, R. (1985). *Retórica de la imagen: en la semiología*. París
- Benjamin, W. (1939). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility En The Art of Art History*. Tercera Versión. Oxford University Press.
- Biasco, S. (2013). *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*.
- Danto, A. (1999). *Estética después del fin del arte*. Paidós. Barcelona.
- Danto, A. (2003). *El abuso de la belleza*. Paidós. Barcelona.
- Derrida, J (1967). *De la Gramatología*.
- Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato*.
- Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI Editores, S. A.
- Gadamer, H. (1991). *La actualidad de lo bello*. Ediciones Paidós.
- Greenberg, C. (1995). *The collected essays and criticism*. Chicago Press, Volume 4.
- Preciozi, D (2009). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. New Edition. Oxford University Press.
- London, P. (1992). *Art as transformation*. Vol, 45, No 3.
- Merleau-Ponty, M (1999) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona. Editorial Altaza.
- Real Academia Española. (2017). Definición. En *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=C2nxHO5>
- Schopenhauer, A. (1819). *El mundo como voluntad y representación*.
- Stayerl, H (2010). *Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy*. E-flux journal #21

Summers, D (1989). *'Form', Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description*. En *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford University Press.

Vilar, G. (1999). *Estética después del fin del arte*. Paidós. Barcelona.