

(A)
MARÍA MINERA

(B)
DANIEL MONTERO

DEBATE





(094-103)

(A)
Pintura en tiempos
de algoritmos

(B)
La boca de la muerte

*Los economistas podrían analizar
si aquí se manifiesta una tendencia
de la sociedad superacumuladora a
volver al estadio de la reproducción
sencilla de la ideología.*

Theodor Adorno, “Sobre el jazz”

En 2019, *The New York Times* invitó a un grupo de curadores y artistas a proponer veinticinco obras que a su parecer definían la era contemporánea. Más allá de que la selección se centró en artistas de Estados Unidos (porque ya sabemos que el mundo, como nos ha enseñado la Serie Mundial, va de California a Nueva York), lo más llamativo fue que ninguna de las obras elegidas era una pintura. Lo más parecido fueron las *Flores de Andy Warhol*, de Sturtevant, una artista que se pasó la vida reproduciendo la obra de sus colegas masculinos para señalar el hecho de que sobre todo son ellos los que llenan las paredes de los museos y las galerías. Las flores, entonces, son exactamente iguales a las de Warhol —es más, están hechas con la misma ma-
lla con la que él hizo sus serigrafías, que desde luego, como buen copista, no tuvo problema en prestar a la artista, un par de años después, para que produjera las suyas. La complicidad era tal que cuando se le preguntaba a Warhol por el sentido de su trabajo, él respondía: “pregúntenle a Sturtevant”. Sobre decir que su meticulosa versión no puede considerarse falsificación o plagio; tampoco realmente homenaje o parodia. Es obra de ella, que se distingue de la de Warhol (o de aquellas de los muchos otros hombres en las que se basó) como lo hace el *Quijote* de Pierre Menard del de Cervantes. Una distancia apenas

Vista general de la feria
de arte contemporáneo Art
Basel Miami Beach 2024.
Cortesía de Art Basel.



perceptible que, por cierto, reconoció mucho antes Marcel Duchamp, y hasta nombre le dio: infraleve, aquello que separa, por ejemplo, un urinario de su urinario.

En la lista había, eso sí, varios videos, algunas instalaciones y un par de actos de corte existencial, como la venta callejera de bolas de nieve que David Hammons llevó a cabo en 1983;¹ una acción de la que sólo quedan algunas fotografías, que muestran al artista parado detrás del cuidadoso arreglo, por tamaño, de sus redondos productos sobre un tapete africano, mientras otros a su lado venden sacos usados o collares. La mercancía, desde luego, se derritió esa misma tarde, pero su reverberación conceptual —como ocurre con las bolas de nieve— no ha hecho más que crecer. (Como dijo alguna vez la crítica Amy Goldin sobre el arte conceptual: “cuando más inventivo es, tiene el misterio y el encanto de la vida misma. Es la dureza del arte lo que le falta”).²)

El periódico acompañó las imágenes de las veinticinco obras con una conversación entre los participantes, quienes, en algún momento, se dieron cuenta de que no habían incluido pinturas. Entre ellos había un pintor, Torey Thornton, así que la moderadora lo cuestionó: “¿No es contemporánea la pintura?” Él sólo atinó a decir: “Es vieja. No sé”. Alguien in-

1 *Bliz-aard Ball Sale* (difícil de traducir, ya que el *ard*, de *blizzard*, ventisca, es casi *art*, arte).

2 Amy Goldin, citado en Lucy R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, California, 1997, p. XIX.

MARÍA MINERA

Pintura en tiempo de algoritmos

tentó salir al quite: “Amo la pintura, pero nomás no apareció”.

Así eran las cosas hace seis años: la pintura nomás no aparecía. O muy poco. No era, desde luego, que se la hubiera tragado la tierra —pintores había, algunos fabulosos—, pero casi. Después de que Duchamp la encontró amarga una tarde de 1913, la pintura empezó a caminar muy lentamente hacia el cadalso. Claro que luego no nos atrevimos a darle final, pero sí llegó el día en que dejó de ser un imperativo exponer pintura (y pintar). Los museos ciertamente se despolblaron de cuadros. Y no cabe duda de que la comprensión de la pintura como algo insuficiente es clave para entender el arte de los años setenta para acá (tal fue el rango planteado para la lista del *Times*).

Seis años después, sin embargo, una lista así es impensable. El mundo del arte ha cambiado por completo de parecer. Hasta hace no tanto, uno sabía que en las exposiciones de arte contemporáneo podían pasar cosas extravagantes (por fuera de los límites, esto es), como que no hubiera nada más que cajas y bultos apilados en una orilla; llenos, no obstante, de las obras recién robadas de la muestra de la galería de al lado.³ Hoy, un espectador al que eso le parecía elogiabile —e hilarante, claro está— lo que teme es no encontrar otra cosa que pinturas gigantescas, que difícilmente le producen algo más que una ceja levantada.

La pintura ha vuelto. Y como dicen los anglos, *with a vengeance*.

Hace mucho que dejó de importar si el arte va hacia adelante o hacia atrás, o, incluso, si no se mueve. Pero que la pintura haya regresado, y con un ímpetu irrefrenable, no pa-

P. 094

Vista de la exposición *Pintura contemporánea en México*, Museo Amparo, 23 de marzo-28 de julio de 2024. Cortesía del museo.

P. 095

Vista general de la feria de arte contemporáneo Art Basel Miami Beach 2024. Cortesía de Art Basel.

rece sino apuntar a la condición crepuscular en la que —cada vez es más claro— lleva tiempo sumida la producción artística. Es cierto que la pintura nunca ha mostrado la menor disposición a relajar su monopolio milenariorio; después de la posguerra la hemos visto hacer varios intentos por reinstalarlo. Lo distinto ahora sería lo que alcanza a percibirse como una vitalidad impostada, que complica el intento de dilucidar qué tan viva se encuentra todavía esa cosa llamada arte, o si, en una de esas, y por más que nos pueda parecer, por momentos, aún hermosa, nos damos cuenta de que en realidad está muerta, pero como lo están esas flores disecadas que, sin perder del todo su encanto, pueden quedarse para siempre adornando un jarrón polvoriento.

(Aclaración no pedida: amo la pintura, pero no así.)

En su regreso al mundo, después de haber sido desterrada por el arte conceptual, la pintura ha adoptado una forma mecánica e insustancial. Lo más

tangible del mundo —un cuadro— se ha vuelto lo más etéreo, inasible. No hablamos, desde luego, de la pintura que siempre ha estado ahí, aunque relegada por décadas a un segundo plano (ésa que han venido haciendo sin descanso pintores a quienes las veleidades del mundo del arte los tienen sin cuidado). Cualquiera que haya ido a una feria de arte en los últimos años sabe cómo se ve la nueva pintura: esos lienzos lustrosos, vociferantes, orgullosos de hablar la lengua de las bienales biempensantes, que abarrotan los pasillos y convierten el paisaje en un tapiz homogéneo, premasticado, pero “altamente *instagramable*”, como escribió Daniel Montero hace unos meses.⁴ Se trata, explicaba él, de “pinturas que se sabe van a ser fotografiadas desde un inicio”, y que

3 Como ocurrió en la muestra de 1996, *Otro maldito readymade*, de Maurizio Cattelan, el artista cuya obra *Comediante* (que consiste en un plátano pegado a la pared con cinta adhesiva) se vendió por seis millones de dólares hace unos meses.

4 Daniel Montero, “Un nuevo *affaire* por la pintura (2 de 2)”, *Revista Cubo Blanco*, 31 de mayo de 2024.

actúan, así, como dispositivos que se desdoblán “en lo real como materia, y como dato digital en la red”. La ventana renacentista ahora da paso, pues, a la pantalla boba de los teléfonos inteligentes.

Esta inmediatez es la que permite intuir una suerte de final o, cuando menos, de límite: estamos rodeados de cuadros que perfectamente podría haber generado una inteligencia artificial. Tal vez sean irreprochables en su factura, pero no hay casi rastro de actividad humana allí, por mucho que estén inyectados de lo que los robots entienden por pasión: pinceladas furiosas, colores estridentes. El verbo aquí ni siquiera es pintar, es diseñar. Son esquemas que carecen del sabor de lo empírico; fríos espectros de pinturas calculadamente posibles. Quizá por ello se resisten a adherirse a la memoria: insustanciales, como videos de TikTok —y tan volátiles como Snapchat o efímeros como la desaparición programada de mensajes de WhatsApp.

Que lo digital se haya inmiscuido a fondo en el ensueño pictórico quiere decir que lo más aterrador ya sucedió: la inteligencia artificial ha empezado a colonizar la imaginación humana. La pintura regresó, con su capacidad especulativa mermada, para entrar dócil en la buena noche de los algoritmos.

Cualquier día uno se topa con noticias como ésta: “Petra Cortright es una artista digital que navega por internet para pintar como una impresionista”.⁵ Justo lo que hacen los *transformers* que están llegando (ChatGPT *et al.*): resolver problemas que impliquen una gran búsqueda a través de un espacio combinatorio. Habrá quien diga que eso es muy parecido a la mecánica del arte, que efectiva-

mente pasa por buscar, en un mar infinito de posibilidades, la solución apropiada a un problema determinado (digamos, la hoja o el lienzo en blanco que deben ser “llenados”). Pero sabemos —o sabíamos— que si bien algunas prácticas pueden describirse en esos términos (por ejemplo, algunas escrituras automáticas), el arte desborda, y con mucho, las recetas que siguen al pie de la letra los diligentes cerebros electrónicos. Ya empezamos a ver, no obstante, obras que parecen generadas por un sistema (tipo DALL-E) al que se le da una instrucción; por decir algo: “¿Cómo se vería el *Hombre de Vitruvio* sobrepuesto a la Coatlicue en estilo ligeramente muralista?” Vaya manera de desmovilizar la imaginación.

Pinturas hechas en Photo-shop, podría decirse, aunque eso contradiga profundamente el hecho de que la pintura ocurre sobre el lienzo, no antes ni después. “La *imago* del mundo técnico”, dice Adorno, “contiene algo ahistórico que la hace idónea para

el engaño mítico de la eternidad”. Pero es engaño, “imagen *tramposa*”, como llama Joan Fontcuberta a los productos de estos programas que permiten actuar sobre lo que vemos, con suturas invisibles. El propósito de las máquinas es ése: ser eficientes; de ahí que simplifiquen y dejen fuera todo lo que no es esencial; que se queden, pues, con la opción que resulta más acertada —por razones numéricas— y anulen el resto. Con lo cual creen demostrar lo astutas que son, porque encuentran la aguja en el pajar en unos segundos, sin rodeos, sin intentos fallidos, sin tachones, sin amagos, sin ganas de llorar, sin morderse las uñas. Lo que ellas no saben es que la obra es el resto. Es más, no está en ellas entender que no se trata de hacer arte, sino de ser humano.

Cuando la pintura regresó en los años ochenta, los críticos pusieron el grito en el cielo, porque era excesiva, decadente (sobre todo

5 “Petra Cortright Is a Digital Artist Who Surfs the Internet to Paint Like an Impressionist”, *Heni News*, 17 de mayo de 2023.

comparada con el minimalismo entonces reinante). Hoy la recordamos con nostalgia, pues por lo menos ahí había mucho de algo: pigmento, para empezar, pero también cuerpo —presente en esas pinceladas que maltrataban una y otra vez la superficie—. La nueva nueva nueva pintura (porque hemos tenido varias) es puro protocolo; producción planificada para parecer audaz e imprevisible, cuando en realidad segrega del proceso todo lo no dirigido a deleitar a los ojos detrás de las pantallas —ojitos con cartera, que no sabían ni dónde posarse en lo que había antes, que más que obras eran actos sostenidos en la fragilidad de una verdad pulsional y no en el acostumbrado rigor técnico.

La conclusión que de ahí se desprende no es sólo que estamos ante una pintura en la que consideraciones de formato, de precio de venta y de expectativa de mercado importan más que los imperativos internos de la invención artística —que ya es gravísimo—. También nos lleva a suponer que esto es parte de una tendencia que se deja sentir en múltiples ámbitos culturales (clarísima en series de televisión y libros *superventas*), cada vez más alejados, como escribía hace no tanto, en *The Atlantic*, la periodista Amanda Mull, de “las ideas y los instintos creativos de los individuos” y, en cambio, muy pendientes de los sistemas de previsión, que eliminan conjeturas y apuestan, sin más, “por lo que se vende más rápido”.⁶ Ella se refería a la moda, pero, fatalmente, no es difícil extender sus observaciones al mundo del arte.

Y eso, de nuevo, es lo que preocupa: que la inteligencia artificial esté permeando en la manera en que hacemos arte, al punto de convertirla en una actividad parecida, en su au-

Vista general de la feria de arte contemporáneo Art Basel Miami Beach 2024. Cortesía de Art Basel.



tomatismo, a comprar en Amazon. No es que ya haya por ahí algoritmos en operación, pero empiezan a ser visibles mecanismos que remedan su impulso decantador, que privilegia unas formas (aquellas que atrapan la mirada de golpe) sobre otras. O, pensándolo bien, tal vez sí podemos hablar de un empuje algorítmico, puesto que las plataformas (como Instagram y TikTok) que se usan para sacar al mundo estas pinturas lo llevan en la sangre.

No augura nada bueno que dejemos el futuro del arte en manos de los algoritmos. Es evidente que las máquinas son capaces de crear cosas que se asemejan a las obras de arte, y cada día lo harán mejor. Lo que en absoluto queda todavía claro es si esto les parecerá importante o necesario, como nos lo ha parecido a nosotros a lo largo de nuestra historia. Es posible que la falta de utilidad del arte lo convierta en un elemento prescindible en su configuración del mundo.

A lo mejor es lo que tocaba, como si toda la historia del arte hubiera sido una larga postergación de un final que en realidad estaba anunciado desde el primer día. En todo caso, se fue muriendo de a poco. Dejó de ser sagrado, dejó de ser reflejo, dejó de ser hermoso, de ser umbral, de ser aullido, dejó de ser irrepitable, de ser objeto, está dejando de ser humano y, así, dejará de ser.

P. S. Donde yo veo un hundimiento irrevocable, Daniel ve un comienzo, una posibilidad. Espero que sea él quien tenga la razón. Pero temo que para eso tendrían que pasar muchas cosas que no se ve que estén por pasar en este mundo cada vez más artificial, monstruoso e inhabitable. ¶¶

6 Amanda Mull, “Fashion Has Abandoned Human Taste”, *The Atlantic*, 23 de junio de 2022.

DANIEL MONTERO

La boca de la muerte

*quiero entrar a la boca de la muerte
con la boca abierta
para que nadie sepa quién
se come a quién*
Paola R. Senseve

En el sistema del arte contemporáneo hay un cementerio. Pero es un cementerio peculiar: no tiene cuerpos, sólo lápidas con declaraciones de que algo ha muerto (y uno que otro obituario), pues todos los cadáveres se han convertido en *zombies* y andan deambulando por ahí, con otros cuerpos, esos sí vivos de verdad, más sanos y vigorosos. O a veces esos *zombies* son como Lázaro y de alguna manera inexplicable regresan a la vida y se vuelven a ubicar en el centro del sistema artístico, dejando tras de sí un campo de criptas vacías. Para muchos, la crítica de arte fue asesinada por el dueto curaduría-mercado. Ésta aún persiste, a pesar de todo, en ciertas dinámicas discursivas contemporáneas. En actos de traición, a veces el mercado también mata a la curaduría, pero su cadáver sigue deambulando por las galerías.

Muchas veces la tradición del arte ha sido asesinada por nuevas formas y manifestaciones artísticas, o por nuevas tradiciones que a su vez han sido relevadas por otras, han surgido incontables “post-” y “neo-” que se suceden unos a otros en cadenas interminables. Con todo, tal vez la declaración de muerte más reiterada ha sido la de la pintura, que en los últimos sesenta años ha fallecido y ha renacido en una dinámica inquietante. En “Pintura en tiempo de algoritmos”, María Minera proclama una vez más su muerte, esta vez por la operación de las

inteligencias artificiales generativas y los algoritmos. No se trata de una muerte sin más, sino de un asesinato operado por las máquinas, que han sustraído lo humano de la creación artística.

Sin embargo, lo que pasa en la actualidad no tiene parangón histórico. Ahora, parece decir Minera, no son las lógicas artísticas y sus genealogías (materiales, críticas, técnicas, institucionales) las que están aniquilando a la pintura y el arte, sino más bien una forma diferente de producción, distribución y consumo, mediada por máquinas y vinculada al capitalismo tardío, la que ha alterado todas las imágenes y se ha introducido en la mente de los artistas, haciendo que las pinturas contemporáneas se parezcan a las hechas por esas máquinas. Se trata de una operación de doble vía: la máquina deviene artista y el artista, máquina; en esa relación, el arte comienza a dejar de existir.

Creo, en efecto, que Minera tiene razón al decir que estas máquinas están alterando la manera en que se produce, circula y se consume el arte, pero considero que su diagnóstico y sus predicciones hay que tomarlos con cautela. Sin embargo, como ya lo dijo Hal Foster en su texto “Funeral para el cadáver equivocado”, esas muertes son sintomáticas, pues señalan una rearticulación que pone en duda las condiciones generales del arte.

POR UNA VITALIDAD/ VERDAD EN PINTURA

Es un hecho que ha habido un auge pictórico en la actualidad, que se dio, me parece, durante y después de la pandemia, aunque tal vez se venía gestando desde un poco antes. Este repunte se



Vista de la exposición *Pintura contemporánea en México*, Museo Amparo, 23 de marzo-28 de julio de 2024. Imágenes para prensa, cortesía del museo.

manifestó en la creación ingente de pinturas, pero también en la gran difusión que les dieron distintos dispositivos de exhibición: teléfonos inteligentes, museos y galerías incluidos. Además, luego del lanzamiento de las inteligencias artificiales generativas, en 2022, otro tipo de imágenes ha comenzado a convivir con las pinturas en las redes digitales. No sólo se crean más pinturas, sino que éstas aparecen más fácilmente ante nuestros ojos por la operación del *hardware* y el *software*, así como por otras operaciones institucionales.

Sólo puedo especular respecto a ese auge, pues es un asunto que necesita mayor elaboración: tal vez muchos artistas migraron a la pintura para mantenerse activos durante el encierro y continuaron porque les resultó productivo; o bien, aquellos que pintaban desde antes empezaron a *postear* más regularmente su trabajo en las redes sociales para promover su obra; o quizá, muchos encontraron en ese medio una forma de expresión de su subjetividad, reelaborando la idea romántica del sujeto que se circunscribe a la pintura, en un momento histórico en el que la autoexpresión se demanda permanentemente; o es posible que, en los últimos años, las galerías y los museos hayan promovido intensamente la pintura como un arte redituable en términos simbólicos y económicos. Además, la pintura ha entrado en una relación completamente diferente con la fotografía, el video y otro tipo de imágenes digitales, haciendo que su presencia sea más conspicua. El resultado de esas interacciones está por estudiarse en detalle, pero lo que sí puede decirse, es que ha habido una alteración del contexto en el que la pintura aparece, generando un colapso contextual inusitado. Como veremos, ese colapso ha sido fundamental para pensar en nuevas condiciones del arte en general y de la pintura en particular.

Sin embargo, y como lo he manifestado en otro lugar,¹ el auge actual de la pintura ha sido capitalizado por diferentes instituciones de exhibición y de mercado. Acerca de esta relación de producción y de gestión de la pintura, en que las máquinas están operando parte del proceso, qué es lo que nos dice, en el fondo, Minera. ¿Estamos ante el fin de la pintura o del arte? Desde mi perspectiva, lo que está en juego es una noción de libertad que ha cambiado con la entrada en acción de las inteligencias artificiales y que se expresa particularmente en la pintura. Lo que puedo ver es que, al contrario de la argumentación de Minera, algunos pintores han comenzado a preguntarse qué posición deberían tomar al respecto y, desde allí, qué tipo de operación artística puede tener lugar.

¿Qué quiere decir que ha habido una alteración en la libertad en la pintura? Pensemos en el proceso pictórico creativo que Minera llama “capacidad especulativa”. El pintor es alguien que toma decisiones sobre el proceso pictórico, pero ese proceso es peculiar, porque éstas a veces se toman *a priori* (el tipo de superficie que se va a pintar, el tipo de materia, la paleta, etc.). Sin embargo, otras veces sólo *a posteriori* se adquiere conciencia de lo que se ha hecho y de lo que ha tenido lugar. Y es allí, entre las decisiones conscientes y las acciones inconscientes, que la pintura puede cambiar indeterminadamente. ¿Qué es lo que guía ese proceso? Una relación compleja entre la mirada, la mano, la materia pictórica y la superficie, la cual depende de cómo la pintora o el pintor se relaciona con el cuadro, en función de un tema, de un problema o de ambos.

La pregunta es ¿cómo se da la tensión entre las decisiones a

1 Daniel Montero, “Un nuevo *affaire* por la pintura (1 de 2)”, *Cubo Blanco*, 10 de mayo de 2024 y “Un nuevo *affaire* por la pintura (2 de 2)”, *Cubo Blanco*, 31 de mayo de 2024.

priori y la conciencia *a posteriori*? Eso es precisamente lo que dicta la libertad en la pintura. Se trata de un debate moderno que se ha manifestado varias veces en la historia tras la invención del cuadro en el siglo XVI, durante la transición entre el arte neoclásico y el romántico en los siglos XVIII y XIX, o en el conflicto entre el realismo y la abstracción en el siglo XX.

En esas tensiones, el problema de fondo es cómo se expresa la libertad en la pintura y es aquí donde el tema del humanismo cobra particular importancia. El humanismo de la pintura se manifiesta como una forma de libertad ante otros factores que la predeterminan (tecnológicos, materiales, mediales, políticos y sociales, entre muchos otros). La pintura depende de esos factores pero no se limita a ellos, porque siempre los excede. Digamos entonces que la libertad en la pintura es un exceso. Además, el humanismo asume que la pintura siempre reconoce de antemano a un público, es decir, una comunidad de observadores unidos por la experiencia de ver el cuadro, en la que el primer observador es el pintor. En ese sentido, la humanidad del cuadro acontece como un reconocimiento entre lo que el pintor ve y lo que potencialmente verán otros. Se produce así una suerte de comunidad en el reconocimiento colectivo que pone a la pintura en el centro y que provoca una serie de cuestionamientos de diferente orden: a quién representa esa pintura, a quién va dirigida, cómo me inscribo yo en ella, qué tecnologías e instituciones la gestionan.

Lo que han hecho las máquinas, ya sean los algoritmos de las redes sociales o las inteligencias artificiales generativas, es que las decisiones de los pintores sean mediadas por esos sistemas, es decir, la libertad es relativa a la máquina que la coopta cada vez que ésta es usada. Desde esta perspectiva, el fin de la pintura no es propiamente un final sin más, sino una pérdida. Pare-

ce que la máquina sólo simula una potencia de la libertad del arte, pero en realidad la cohibe, es decir, no permite la crítica y condiciona las acciones de los pintores y de los observadores.

Sin embargo, en mi opinión, sí hay pintores que han empezado a tomar postura ante este fenómeno: comienzan a preguntarse qué implica la tensión entre la materialidad y la inmaterialidad de las imágenes contemporáneas, cómo se toman las decisiones *a priori* y cómo se cobra conciencia *a posteriori* en cuanto a la creación de pinturas y qué implicaciones tiene para la pintura publicar fotografías de este tipo de obras en las redes digitales. Dichos pintores y pintoras no evaden el asunto de la transformación que se está llevando a cabo, sino que lo asumen y lo incorporan a su producción y reflexión artística. En ese sentido, empieza a plantearse una ontología de la pintura relacionada con una suerte de nueva teoría de la imagen. Se trata de una pintura que no desconoce que siempre habrá un desdoblamiento del arte debido a su imagen, pero es en ese nicho donde ésta comienza a ubicarse y a enunciarse: al tiempo que señala ese nicho, lo usa. Es *el cuadro* el que ha vuelto a aparecer, muchas veces como un resquicio de persistencia de la pintura, como lugar de enunciación.

El problema de lo anterior es que, a pesar de que hay artistas que operan en su pintura una crítica de la situación, las plataformas virtuales hacen que todo se aplane ante la mirada. La responsabilidad de esto no sólo radica en la inteligencia artificial, también la comparten los sistemas contemporáneos de intercambio, tanto económicos como sociales, en los que las inteligencias artificiales son fundamentales. Es la relación entre la plataforma y la pintura, y no la pintura por sí misma, lo que ha ocasionado esa muerte a la que se refiere Minera, pues lo que está surgiendo es una operación postinstitucional del arte.

PINTURA POSTINSTITUCIONAL

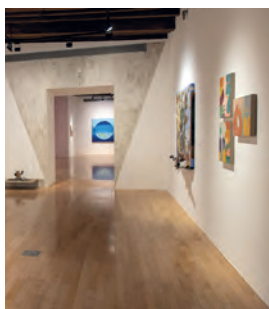
Es significativa la manera en que George Dickie involucra a la pintura en su argumento sobre la institucionalidad artística. Hacia el final de su texto seminal *What is Art? An Institutional Analysis*, sostiene que una pintura pintada por chimpancés no puede ser arte porque esto depende de cómo la institución otorga ese estatus.² Para Dickie, una obra de arte es, en primer lugar, un artefacto y, en segundo lugar, cumple con una serie de aspectos que se le han concedido para ser candidata de dicha apreciación. Además, una obra de arte siempre involucra una intención artística. A pesar de que este argumento data de hace cincuenta años y de que se refiere a la tradición institucional estadounidense, sigue operando parcialmente y, de cierta manera, está presente en el mundo del arte contemporáneo reciente, aunque con varias transformaciones y consideraciones, incluso tras las posturas de Andrea Fraser y de Boris Groys.

Sin embargo, la teoría de Dickie no contempla las operaciones de la imagen ni de la historia del arte en relación con la legitimidad institucional. No obstante, el argumento institucional del arte ha entrado en crisis por el “arte postinstitucional”, provocando su reconsideración. No significa que el arte ya no dependa de ciertas instituciones o sujetos; más bien, su administración, operada por máquinas y popularizada por medio de imágenes en las redes sociales, ha hecho que numerosas personas que no están familiarizadas con las diversas tradiciones artísticas puedan, de alguna manera, participar.

Esto tiene al menos tres consecuencias. La primera es que como en internet conviven todo tipo de imágenes, la mayoría de las veces, sin distinción

alguna, se ha generado una descontextualización sin precedentes del sentido de las mismas. La segunda es que, al contrario de lo que pensaba Dickie, la pintura también se ha codificado históricamente como una forma de arte en el cuadro y no sólo en la institución. Sin embargo, lo que se ha popularizado en las redes, donde la validación se otorga preponderantemente por el número de *views*, *likes* y comentarios, es la transformación del cuadro en un *performance* que apela a la sensibilidad colectiva, a un virtuosismo técnico o a una acción pictórica, ya sea figurativa o abstracta. Es en las redes donde la pintura puede aparecer como parte de un proceso y no sólo como resultado, como imagen-materia. Esta dinámica ha alterado la manera en que la pintura se presenta y es vista. Cuando afirmo que una pintura es *instagramable*, no sólo digo que fue realizada con el propósito de ser fotografiada; también sostengo que el procedimiento de desarraigo contextual ya está supuesto en la creación de muchas pinturas, antecediéndolas. Por supuesto, lo *instagramable* involucra una intención ante un público indeterminado, que ya no es el convencional.

Ese aplanamiento de las imágenes operadas por máquinas es una nueva crisis institucional, así como la generalización grosera de que todos los pintores han sido afectados por estas dinámicas de la misma manera, lo que ha llevado a pensar en un nuevo fin de la pintura y del arte. Creo que es en el replanteamiento de una nueva experiencia de lo real a través de la pintura que se podría entender al mismo tiempo su persistencia y su actualidad. No es ni una muerte del arte ni de la pintura. Es una reconfiguración del sistema artístico contemporáneo. JM



Vista de la exposición *Pintura contemporánea en México*, Museo Amparo, 23 de marzo-28 de julio de 2024. Cortesía del museo.

2 George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Nueva York, 1974.