



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación

TESIS DOCTORAL

***Una aproximación a la retórica del aburrimiento  
en el arte contemporáneo***

Presentada por

**Chao-Yang Lee**

Dirigida por

**Dr. José Luis Clemente Marco**

Valencia, septiembre de 2022



## AGRADECIMIENTOS

Como dice el refrán: «Roma no se hizo en un día», y en efecto este trabajo de tesis no ha sido completado en un día, ni en un año, sino más bien tras varios años de dedicación. Durante este proceso, he experimentado muchos ajustes psicológicos y batallas mentales. Entre los elementos de lucha más grande destacaría el aburrimiento, que coincide con el tema de esta investigación. Con una tediosa y repetitiva rutina en la cotidianidad de ir de la biblioteca a casa y viceversa, comer, dormir o confrontar complejos artículos. Hoy este trabajo ha sido posible terminarlo, no solamente por mi propio esfuerzo sino gracias a muchas personas que se han involucrado en ello.

En primer lugar, agradezco enormemente a mi tutor José Luis por su dirección. Inicialmente, cuando le propuse el tema de investigación, mostró interés sobre ello y siempre me dio ánimo para continuar en la indagación. Además, su diligencia en la guía y corrección del trabajo y sus sugerencias, han sido muy esclarecedoras. También destaco su paciencia y su apoyo. Si la tesis es una prueba respecto de mi capacidad para soportar el aburrimiento, él también es alguien que ha pasado esta misma prueba y la ha superado exitosamente.

A continuación, quiero agradecer a mi marido Joël por su infinita ayuda y apoyo en esta tesis. Sin su apoyo en el hogar, mentalmente y en la corrección de la redacción en lengua española, la completud de este trabajo en español no habría sido posible. Además, agradezco a algunos amigos y miembros de mi familia que han sido parte en esta ayuda en asuntos diversos relacionados con el proceso de la tesis: Kuang-Yi, María José, Marylena, Jheng-Kun, Hui-Mei, Hui-Tzu, Mariela, Lidia, Inés y Mollie, entre otros. Destaco mi agradecimiento también al Ministerio de Educación en Taiwán por su otorgamiento de la beca para este trabajo.

Por último y aunque no menos importante, doy gracias a mi Dios, el Señor Jesucristo, que me dio la fe para creer que *las montañas* pueden ser movidas y que

aunque las nubes de incertidumbre y aburrimiento me rodearon durante el trabajo, me permitió ver la luz tras ellas.

## RESUMEN

El aburrimiento es una sensación desagradable y los seres humanos lo experimentan en la vida cotidiana, en el trabajo, en el entretenimiento, o en la educación y la cultura. En dicha investigación, pretendemos explorar la poética del aburrimiento en el arte contemporáneo a través de la indagación en el formalismo y en el conceptualismo, rastreando cómo el aburrimiento afecta a la producción artística, conformándose como una estrategia del arte e influyendo en el espectador. Para realizar este trabajo, iniciamos el estudio de los recursos filosóficos, sociológicos y literarios relacionados con el aburrimiento, con el fin de configurar su rostro y valor. Después, a través de este entendimiento del aburrimiento, rastreamos su manifestación en el arte. Descubrimos que, en efecto, tradicionalmente la impresión establecida del arte ha sido una simulación de ilusión, creando un mundo asombroso en medio de la representación ilusionista de la realidad y la imaginación. Sin embargo, desde las vanguardias, el arte ha roto este lenguaje de la representación ilusionista y ha propuesto otro lenguaje basado en el conceptualismo y en la experiencia pura visual abstracta. Tales rupturas y conflictos con el arte convencional también llevan consigo la posibilidad del aburrimiento en el arte, donde el arte a primera vista ya no es visualmente comprensible y tampoco se basa plenamente en la representación visual. Además, hallamos este vínculo significativo del aburrimiento concretamente en el “Manifiesto Dadá”, en el que declara la intención de derrotar el aburrimiento del arte convencional. Sin embargo y paradójicamente el dadaísmo introdujo aquel lenguaje del aburrimiento en el arte, influyendo posteriormente en el arte contemporáneo. Es así que, con el análisis de diversos artistas y estrategias estéticas que utilizan el aburrimiento, revelamos la poética del aburrimiento en el arte contemporáneo.

**Palabras clave:** aburrimiento; arte contemporáneo; arte; dadaísmo; estética.

## ABSTRACT

Boredom is an unpleasant feeling that is experienced by human beings in everyday life, in work, entertainment, education, and culture. In this research, we intend to explore the poetics of boredom in contemporary art through the investigation of formalism and conceptualism, tracing how boredom affects artistic production, turns into an art strategy, and affects the viewer. To carry out this work, we began with the study of philosophical, sociological, and literary resources related to boredom in order to configure its features and value. Later, through this understanding of boredom, we traced its manifestation in art. We discovered that, indeed, traditionally the established impression of art has been a simulation of illusion, creating an amazing world between the illusionistic representation of reality and imagination. However, since the avant-gardes, art has broken this language of illusionist representation and has proposed another language based on conceptualism and pure abstract visual experience. Such ruptures and conflicts with conventional art also bring with them the possibility of boredom in art, where art at first sight is no longer visually understandable and also does not completely depend on visual representation. In addition, we find this significant link between boredom and art specifically in the "Dada Manifesto," which declares the aim of defeating boredom in conventional art. However, paradoxically, Dadaism introduced strategies of boredom into art, which subsequently became influential in contemporary art. Thus, with the analysis of various artists and aesthetic strategies involved with boredom, we have revealed the poetics of boredom in contemporary art.

**Keywords:** boredom; contemporary art; art; Dadaism; aesthetics.



## RESUM

L'avorriment és una sensació desagradable i els éssers humans l'experimenten en la vida quotidiana, en el treball, l'entreteniment, o l'educació i la cultura. En aquesta investigació, pretenem explorar la poètica de l'avorriment en l'art contemporani a través de la indagació en el formalisme i en el conceptualisme, rastrejant com l'avorriment afecta a la producció artística, conformant-se com una estratègia de l'art i influint en l'espectador. Per a fer aquest treball, iniciem l'estudi dels recursos filosòfics, sociològics i literaris relacionats amb l'avorriment, amb la finalitat de configurar el seu rostre i valor. Després, a través d'aquest enteniment de l'avorriment, rastregem la seua manifestació en l'art. Descobrim que, en efecte, tradicionalment la impressió establida de l'art ha sigut una simulació d'il·lusió, creant un món sorprenent enmig de la representació il·lusionista de la realitat i la imaginació. No obstant això, des de les avantguardes, l'art ha trencat aquest llenguatge de la representació il·lusionista i ha proposat un altre llenguatge basat en el conceptualisme i en l'experiència pura visual abstracta. Tals ruptures i conflictes amb l'art convencional també porten amb si la possibilitat de l'avorriment en l'art, on l'art a primera vista ja no és visualment comprensible i tampoc es basa plenament en la representació visual. A més, trobem aquest vincle significatiu de l'avorriment concretament en el "Manifest Dadà", en el qual declara la intenció de derrotar l'avorriment de l'art convencional. No obstant això i paradoxalment el dadaisme va introduir aquell llenguatge de l'avorriment en l'art, influint posteriorment en l'art contemporani. És així que, amb l'anàlisi de diversos artistes i estratègies estètiques que utilitzen l'avorriment, revelem la poètica de l'avorriment en l'art contemporani.

**Paraules clau:** avorriment; art contemporani; art; dadaisme; estètica.





## AGRADECIMIENTOS

## RESUMEN (CASTELLANO, INGLÉS Y VALENCIANO)

|  |     |
|--|-----|
| <b>ÍNDICE</b> .....  | 9   |
| <b>INTRODUCCIÓN</b> .....  | 13  |
| <br>   |     |
| <b>CAPÍTULO I. EL GRAN ABURRIMIENTO</b> .....  | 22  |
| 1.1 Sísifo y los rastros del aburrimiento en la Antigua Grecia.....  | 25  |
| 1.2 El sin placer como máximo placer. La expresión literal y la filosofía acerca del aburrimiento en la antigua China..... | 34  |
| 1.3 Tipología del aburrimiento.....  | 46  |
| 1.4 Giacomo Leopardi y Søren Kierkegaard: la experiencia del tedio y la nulidad.....                                       | 54  |
| 1.5 Friedrich Nietzsche: la dualidad del aburrimiento.....   | 62  |
| <br>   |     |
| <b>CAPÍTULO II. TEDIO Y MODERNIDAD</b> .....   | 69  |
| 2.1 El sin sentido. La modernidad aburrida.....  | 73  |
| 2.2 Henri Lefebvre: alienación y ausencia de estilo en la cotidianidad.....  | 85  |
| 2.3 Saliendo del estancamiento. Juego y creatividad en la sociedad contemporánea.....                                      | 94  |
| 2.4 Adiós al agotamiento y el retorno al aburrimiento profundo.....  | 109 |

|  |            |
|--|------------|
| <b>CAPÍTULO III. ARTE Y HASTÍO.....</b>  | <b>119</b> |
| 3.1 Contra el placer: El arte que nos aburre.....  | 123        |
| 3.2 Rastreado la raíz del vacío. Caspar David Friedrich, la transfiguración de lo sublime y la nada..... | 145        |
| 3.3 El legado de Dadá y el aburrimiento.....   | 162        |
| 3.4 <i>Ready-mades</i> y el papel del aburrimiento en el arte de Duchamp.....                            | 175        |
| 3.5 Arte y vida. Allan Kaprow: el Happening y la escena del aburrimiento.....                            | 186        |
| <br>   |            |
| <b>CAPÍTULO IV. ARTE CONTEMPORÁNEO Y SU VÍNCULO CON EL ABURRIMIENTO.....</b>                             | <b>198</b> |
| 4.1 El rompecabezas del arte contemporáneo.....  | 201        |
| 4.2 El péndulo del tedio. ¿Repetición o novedad?.....  | 213        |
| 4.3 El aburrimiento como zona de confort: una indagación en lo real de Andy Warhol.....                  | 225        |
| 4.4 Lo insaciable. Estrategias del aburrimiento en el arte minimal y el conceptualismo.....              | 238        |
| <br>   |            |
| <b>CAPÍTULO V. LA POÉTICA DEL ABURRIMIENTO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO....</b>                              | <b>253</b> |
| 5.1 Lo repetitivo. El aburrimiento de John Baldessari y su búsqueda de un arte nuevo.....                | 257        |
| 5.2 Del tiempo. Tching Hsieh y su resistencia monótona.....  | 274        |
| 5.3 Lo banal. La pésima odisea de Mierle Laderman Ukeles y Sophie Calle.....                             | 290        |

|  |            |
|--|------------|
| 5.4 La inutilidad. Francis Alÿs y su ejercicio poético de lo ineficaz..... | 313        |
| 5.5 Lo absurdo. Las intervenciones radicales de Maurizio Catellan.....     | 332        |
| 5.6 Lo narrativo. Desilusión, parodia y aburrimiento de Hito Steyerl.....  | 346        |
| <br>   |            |
| <b>CONCLUSIÓN.....</b>   | <b>364</b> |
| <br>   |            |
| <b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>   | <b>373</b> |



## INTRODUCCIÓN

«El aburrimiento es una mala hierba, pero también una especia que hace digerir muchas cosas»<sup>1</sup>.

Johann Wolfgang von Goethe

El magnate Elon Musk además de crear los muy populares coches eléctricos, se ha aventurado en otros negocios fundando por ejemplo *The Boring Company* (*La Compañía Aburrida* o *La Compañía de Perforación*), compañía de excavación e infraestructuras a finales de 2016. El objetivo de esta es aumentar la velocidad de viaje, acortando el tiempo de tránsito de un punto a otro. De hecho, el nombre de esta compañía tiene un doble significado, ostensiblemente significa "la compañía aburrada", pero en realidad la palabra *bore* no solo tiene el significado de aburrir sino también de perforar. El acto de perforar es, en efecto, bastante aburrido, ya que la excavación de un punto a otro es inherentemente mecánica, monótona y repetitiva. Sin embargo, a pesar de que el proyecto de cavar un túnel sea un trabajo aburrido, desde el punto de vista de la idea es creativo. Por lo tanto, a través de la connotación del nombre de la empresa nos recuerda a la relación entre el aburrimiento y la creatividad, y a la posibilidad de invertir en el aburrimiento o en la perforación.

Sin duda alguna, el aburrimiento en sí es un estado de molestia física y mental. Fernando Pessoa afirmó:

El tedio es, sí, el aburrimiento del mundo, el malestar de estar viviendo, el cansancio de haberse vivido; el tedio es, en verdad, la sensación carnal de la vacuidad prolija de las cosas [...] No es solamente la vacuidad de las cosas y de los seres lo que duele en el alma cuando siente tedio: es también la vacuidad de otra cosa

---

<sup>1</sup> En *Sprichwörtlich* de Johann Wolfgang von Goethe, citado en BREUNINGER, Renate y SCHIEMANN, Gregor. *Langeweile*. Frankfurt am Main: Campus Verlag GmbH, 2015. p. 85. Texto original en alemán: «Langeweile ist ein böses Kraut, Aber auch eine Würze, die viel verdaut».

cualquiera, que no las cosas y los seres, la vacuidad de la propia alma que siente el vacío, que se siente vacío, y que en él de sí misma se enoja y se repudia<sup>2</sup>.

Pessoa relaciona el aburrimiento con el estado físico y el alma, enfatizando el cansancio y vacío que se siente. En efecto, los seres humanos encuentran en muchas ocasiones un estado de cansancio y agotamiento que tiene relación con el aburrimiento, y que encontramos en las rutinas diarias, trabajos repetitivos y conversaciones monótonas, entre otros ejemplos. Por causa de la incomodidad que produce el aburrimiento y también del cansancio que se siente física y mentalmente, se tiende a buscar liberarse de ello. La lucha contra este estado es como una batalla contra un gigante en la que se necesita mucha táctica y ayuda. Es similar a la batalla que enfrentó al Rey David con los filisteos, en la que se enfrentó al cansancio y casi perdió la lucha. Al final y debido a la ayuda de Abisai, pudieron vencer a su enemigo<sup>3</sup>. Por lo tanto, en nuestra batalla contra el aburrimiento, se requiere también una “ayuda” para librarnos del gigante del aburrimiento. Sin embargo, ¿cómo encontrar al “liberador” del aburrimiento en nuestras obligaciones? y ¿en realidad vale la pena invertir en el aburrimiento o en “la perforación” (el trabajo mecánico y repetitivo), en acciones que requieren una tediosa dedicación?

Estas preguntas se hallan en la mente de muchas personas, reflejando también mi lucha personal y dilema, en la que el deseo de deshacerme del aburrimiento se encuentra en conflicto con el requerimiento diario de las dedicaciones monótonas que me ocupan en el cumplimiento de los trabajos y obligaciones. Así que el aburrimiento es como un fantasma que rodea mi vida, constituyéndose como un objetivo a conquistar o una superación.

Por otro lado y más allá del interés del tema del aburrimiento, mi observación del aburrimiento del arte contemporáneo ha sido la principal motivación en esta tesis. Desde el arte vanguardista, vemos al aburrimiento deambulando libremente, considerándose incluso creativo. Por ejemplo Duchamp, Piero Manzoni, Wolf Vostell,

---

<sup>2</sup> PESSOA, Fernando. *Libro del desasosiego*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1997. p. 183.

<sup>3</sup> Santa Biblia. Carol Stream (Illinois): Tyndale House Publisher, 2014. p. 215.

Gabriel Orozco, Tony Cragg y Martin Creed, entre otros, han ganado su fama a través de los objetos cotidianos e incluso de los objetos viles. Estas obras desde la perspectiva formalista son aburridas. Es así que me preguntaba si el aburrimiento juega un papel clave en el arte de vanguardia y en el arte contemporáneo. Asimismo, escucho a menudo a mis amigos hablar del arte contemporáneo, haciendo comentarios como: «No puedo entenderlo» o «Es muy aburrido», y luego recurren a las pinturas clásicas u obras impresionistas que les resultan entretenidas. Ahora bien, ¿es realmente aburrido el arte contemporáneo?

Desde la lucha personal contra el aburrimiento hasta la observación de la conexión entre el aburrimiento y el arte contemporáneo, impulsan ambas la motivación de investigación de esta tesis. Nos hacemos en este momento la siguiente hipótesis: el gen original del arte contemporáneo viene influido por el arte vanguardista, influencia que no solo está en el lenguaje artístico, sino también en el uso de estrategias del aburrimiento en la producción artística. El aburrimiento es lo que el manifiesto dadaísta busca vencer, aunque paradójicamente también utiliza el lenguaje formal del aburrimiento para alcanzar su propósito. A través de la investigación de esta tesis, tratamos de construir un hilo conductor del aburrimiento desde el arte vanguardista hasta el arte contemporáneo.

Principalmente, nuestro objetivo es construir la conexión entre el aburrimiento y el arte contemporáneo, configurando el aburrimiento como estrategia estética en el arte contemporáneo y analizando las obras de los artistas del citado arte y que aplican las estrategias del aburrimiento. Secundariamente, para poder alcanzar este objetivo, es imprescindible establecer un entendimiento epistemológico del aburrimiento. Por lo tanto, también tenemos como objetivo indagar en el aburrimiento desde distintos tiempos y espacios, así como el estudio del aburrimiento en la Antigua Grecia y la antigua China, la exploración de la tipología y pensamientos filosóficos del aburrimiento y la indagación en la relación entre el aburrimiento y la sociedad moderna.

En cuanto a la metodología del trabajo, se realiza de forma epistemológica. Se explora el significado y los diferentes aspectos del aburrimiento desde una



perspectiva literaria, histórica, filosófica y sociológica para configurar las múltiples facetas del aburrimiento. Más allá de sus muchos valores negativos, buscamos también la utilidad del aburrimiento, como la cualidad de la creatividad. Después de la aproximación a la retórica del aburrimiento, nos enfocamos en el objetivo principal de la tesis, donde exploramos el aburrimiento del arte desde un punto de vista estético y, a partir del desarrollo de la historia del arte, podemos ver los cambios en el lenguaje del arte y el papel del aburrimiento en el mismo. Por medio del análisis del desarrollo de distintos movimientos artísticos y desde las múltiples perspectivas del formalismo, estructuralismo, postestructuralismo y posmodernismo, examinamos la relación entre aburrimiento y arte contemporáneo.

En torno a la estructura del trabajo, distribuimos la tesis en cinco capítulos, abarcando la teoría del aburrimiento y su deriva en el arte. En el primer capítulo intentamos establecer el panorama del aburrimiento desde la antigua China y la antigua Grecia hasta las filosofías del aburrimiento del siglo XX. En el capítulo II nos centramos en el tema del aburrimiento en la vida moderna, manifestando sus problemas y a su vez buscando el valor de ello. En cuanto al capítulo III, entramos en la manifestación del aburrimiento en el arte, buscando la raíz del aburrimiento en el arte moderno y su formación como lenguaje del arte en el dadaísmo y las diversas prácticas de los artistas. Enfatizamos en la fusión entre el arte y la vida, que aporta el aburrimiento de la cotidianidad a la escena del arte. En el capítulo IV tratamos del aburrimiento en el arte contemporáneo, indicando el problema de la incertidumbre del arte contemporáneo y su crisis de la novedad, sugiriendo interpretaciones alternativas para ello. De hecho, interpretamos el aburrimiento en las obras de Warhol con el psicoanálisis para proponer la función del aburrimiento, en vez del valor negativo del mismo. Por último, sugerimos unas estrategias del aburrimiento aparecidas en el arte minimal y en el conceptualismo. En el capítulo V, escogemos seis de las estrategias que se utilizan en el arte contemporáneo, demostrando cómo los artistas contemporáneos aplican estas estrategias.

En cuanto a las fuentes que utilizamos, exponemos las siguientes. En el capítulo I contemplamos el aburrimiento desde el prisma filosófico y también

rastreamos su huella en la antigua Grecia y en la antigua China. Nos detenemos en *Boredom, a Living History (Aburrimiento, una historia viva)* de Peter Toohey y *Searching for Boredom in Ancient Greek Rhetoric: Clues in Isocrates* de Kristine Bruss (*En busca del aburrimiento en la retórica griega antigua: pistas en Isócrates*) con la posibilidad de investigación del aburrimiento en la antigua Grecia; asimismo, analizamos ideas filosóficas para configurar el posible pensamiento del aburrimiento en la antigua China a través de *道德經(Tao Te Ching)* de Lao Tsé y *莊子(Zhuang Zi)* de Zhuang Zi. Además, investigamos las ideas filosóficas y la tipología del aburrimiento por medio de los pensamientos de Blaise Pascal, Voltaire, Arthur Schopenhauer, Giacomo Leopardi, Friedrich Nietzsche, Siegfried Kracauer, Martin Heidegger, Martin Doehlemann y Elizabeth Goodstein. Indagamos también en diversas ideas del aburrimiento en medio de *Operette morali (Diálogos Morales)* y *Zibaldone di pensieri (Zibaldone de pensamientos)* de Giacomo Leopardi, *Enten-Eller (O lo uno o lo otro)* de Søren Kierkegaard y *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música)*, *Menschliches, Allzumenschliches (Humano, demasiado humano)* y *Die fröhliche Wissenschaft (La gaja ciencia)* de Friedrich Nietzsche. Con todo ello pretendemos observar las múltiples facetas del aburrimiento desde el prisma filosófico.

En el capítulo II, entramos en la relación compleja entre el aburrimiento y la modernidad. Desde *Le peintre de la vie moderne (El pintor de la vida moderna)* de Charles Baudelaire, percibimos el entusiasmo sobre la vida moderna, sin embargo, en *Experience without Qualities: Boredom and Modernity (Experiencia sin cualidades: aburrimiento y modernidad)*, Elizabeth Goodstein señala el vacío y el sin sentido en la modernidad. En torno a la investigación de la cotidianeidad, Henri Lefebvre en su *Critique de la vie quotidienne I-III (Crítica de la vida cotidiana I-III)* llamó a una revolución cotidiana para despojarse de la alienación y de la falta de estilo de vida. Además, nos basamos en diversos recursos para hablar de la conexión entre la creatividad y el aburrimiento, aportando un valor positivo a este último, a través de fuentes como: *Homo Ludens* de Johan Huizinga, *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention (Creatividad: el flujo y la psicología del descubrimiento y la*

*invención*) de Mihaly Csikszentmihalyi y *Creating Minds: An Anatomy of Creativity (Mentes Creativas: una anatomía de la creatividad)* de Howard Gardner. Por otro lado, enfatizamos también en la tendencia de mantenerse en el aburrimiento para alcanzar un mayor beneficio a través del pensamiento de obras como *Die Müdigkeitsgesellschaft (La sociedad del cansancio)* de Byung-Chul Han, *On Kissing, Tickling and Being Bored: Psychoanalytic Essays on the Unexamined Life (Sobre los besos las cosquillas y estar aburridos: Ensayos psicoanalíticos sobre la vida no examinada)* de Adam Phillips, el ensayo de Joseph Brodsky, “In Praise of Boredom” (“Elogio del aburrimiento”) y “Attention and the Cause of Modern Boredom” (“La atención y la causa del aburrimiento moderno”) de Erik Ringmar.

En el capítulo III establecemos el vínculo entre arte y aburrimiento. Inicialmente, examinamos la percepción del aburrimiento en el arte a través de la introducción de la estética de lo feo por Karl Rosenkranz, y también involucramos la subjetividad de la percepción del arte por medio de los pensamientos de Kant, Hegel y Pierre Bourdieu. En nuestro rastreo de las huellas del aburrimiento en el arte moderno, encontramos que las obras de Caspar David Friedrich tienen ya los rasgos del arte moderno y a través de la lectura de *La pintura de Manet* de Michel Foucault, probamos este argumento anterior. Además, nuestro estudio del aburrimiento en el dadaísmo se basa en fuentes como *The Dada Painters and Poets: An Anthology (Los pintores y poetas dadaístas: una antología)* editado por Robert Motherwell, *Shock and the Senseless in Dada and Fluxus (Shock y el sin sentido en Dada y Fluxus)* de Dorothée Brill, y *Siete Manifiestos Dadá* de Tristan Tzara, entre otros. Asimismo, examinamos los *ready-mades* de Duchamp y el papel del aburrimiento en sus obras, empleando textos de Pierre Cabanne, Octavo Paz, Herbert Marcuse, Hal Foster, Arthur Danto y del propio Duchamp, entre otros. Indagamos también en la tendencia artística de fusionar el arte y la vida, en la que en cierto modo se aplica el aburrimiento en el arte. Al respecto, examinamos *El happening* de Allan Kaprow. Utilizamos fuentes principales como *Art as Experience (El arte como experiencia)* de John Dewey, y *La educación del des-artistas* de Kaprow.

En el capítulo IV, profundizamos en la relación entre el arte contemporáneo y el aburrimiento. Inicialmente, discutimos la adecuación del arte contemporáneo a través de los argumentos de Terry Smith, Peter Osborne, Hal Foster y Okwui Enwezor. A continuación, a través de los discursos de Clement Greenberg y Peter Bürger hablamos de la crisis de novedad y del aburrimiento del arte contemporáneo. Sin embargo, aportamos también interpretaciones estructuralistas y posestructuralistas por medio de los pensamientos de Foster y Rosalind Krauss, ofreciendo una mirada alternativa hacia la cuestión del aburrimiento y hacia la falta de novedad en el arte contemporáneo. Además, en el análisis de las obras de Andy Warhol, proponemos que el aburrimiento tiene la función de zona de confort refiriéndonos a los textos de Foster y Jacques Lacan, Lars Svendsen y Fredric Jameson, entre otros. Al final de este capítulo intentamos configurar algunas estrategias del aburrimiento en el arte minimal y en el conceptualismo, haciendo referencia a las obras de Kazimir Malévich, Donald Judd, John Cage, Wolf Vostell, Joseph Kosuth, Nam June Paik e Isidoro Valcárcel Medina, entre otros.

El capítulo V se centra en el análisis de las estrategias del aburrimiento en el arte contemporáneo, tales como la repetición, el tiempo tedioso, la banalidad, la inutilidad, el absurdo y la negación de lo narrativo, analizando a su vez la obra de artistas que de alguna manera son icónicos en el arte contemporáneo y utilizan estas estrategias. Introduciendo el concepto de repetición, encontramos aportaciones teóricas sobre este tema a través de Kierkegaard, Nietzsche, Freud, Deleuze y Jameson; asimismo, examinamos las obras de John Baldessari. En la estrategia del tiempo tedioso, nos detenemos en los pensamientos de Martin Heidegger y analizamos las obras de Tehching Hsieh. Sobre la estrategia de la banalidad, examinamos la banalidad en la cotidianeidad por medio de Georg Simmel y Simone de Beauvoir y exploramos las obras de Mierle Laderman Ukeles y Sophie Calle. En la estrategia de la inutilidad, utilizamos el pensamiento taoísta y teoría de Michel de Certeau para buscar la utilidad de lo inútil e indagamos al respecto en las obras de Francis Alÿs. En cuanto a la estrategia de lo absurdo, empleamos el concepto de Henri Bergson en *Le Rire: Essai sur la signification du comique (La risa: ensayo sobre*

*el significado de la comicidad*) para hacer el vínculo entre el absurdo y el sueño. Escogemos a Maurizio Cattelan como artista a investigar. En la estrategia de la negación de lo narrativo, demostramos diversos tipos de narraciones y la tendencia hacia negar la narración, explorando asimismo la desilusión a través de la teoría de Jean Baudrillard. En cuanto a esta estrategia, analizamos las obras de Hito Steyerl.

En definitiva y a través de este trabajo, examinamos la retórica del aburrimiento por medio del análisis de los textos filosóficos, sociológicos y literarios para obtener un entendimiento panorámico del aburrimiento. Y lo más importante de todo es que logramos el objetivo de vincular el aburrimiento y sus manifestaciones multifacéticas con el arte contemporáneo, rastreando a su vez sus huellas en el arte. En el transcurso de la investigación, descubrimos que esta raíz del aburrimiento en el arte contemporáneo proviene específicamente del dadaísmo, donde el aburrimiento a través de diferentes maneras fue utilizado como estrategia del arte. De hecho, desde una mirada convencional hacia el arte contemporáneo, podría considerarse este último como aburrido. Sin embargo, al entender el lenguaje nuevo del arte, se puede apreciar el contexto de la obra sin entrar en tal incompreensión y aburrimiento.



## CAPÍTULO I

### EL GRAN ABURRIMIENTO

«Como el placer de vivir solo puede ser aburrido e insípido, incluso vacío y como que no hay nada en ello»<sup>4</sup>.

元好問( Hao Wen Yuan)

El estado emocional del aburrimiento es común en la sociedad actual. A pesar de que esta emoción puede haber existido a lo largo de toda la historia de la humanidad, el registro histórico de este sentimiento está ampliamente manifestado desde el siglo XVIII en Occidente, y desde el origen o formación de las lenguas occidentales no se ha encontrado una referencia directa respecto de esta emoción. En este capítulo, intentamos explorar el concepto del aburrimiento desde una perspectiva epistemológica a través de la literatura y la filosofía, comenzando desde la Antigua Grecia y la antigua China, para explorar la posibilidad del aburrimiento. En particular y por medio de la indagación sobre el aburrimiento en la antigua China, logramos alcanzar una perspectiva respecto de un territorio con muy poca investigación en esta área. Junto con la manifestación de las ideas filosóficas modernas, configuramos el discurso del aburrimiento en la historia.

En el epígrafe 1.1, rastreamos el aburrimiento en la Antigua Grecia, buscando la posibilidad de dicha expresión emocional. Además, analizamos la mitología griega

---

<sup>4</sup> El texto es un fragmento de una prosa 《送秦中諸人引》[Sòng qín zhōng zhū rén yǐn] escrita por 元好問(Yuan, Hao Wen, d. C 1190-1257). Texto original en chino: «若夫閑居之樂，澹乎其無味，漠乎其無所得。」[Xiàng nà xiánjū de lèqù, huòxǔ shì píngdàn dé wúwèi, kōngxū dé yīwúsúǒyǒu].

por medio de la historia de *Sísifo*, pretendiendo obtener una perspectiva del tiempo remoto sobre el aburrimiento. En el epígrafe 1.2, volteamos nuestra mirada hacia el Oriente en la antigua China, intentando encontrar un uso literal sobre el aburrimiento, indagando específicamente en la transformación histórica del significado de la palabra “無聊” [wúliáo], equivalente a la palabra “aburrimiento”. Por otro lado, desde la filosofía taoísta, deducimos el pensamiento del aburrimiento en la antigua China. En el epígrafe 1.3, exponemos el concepto general del aburrimiento a través de ideas breves provenientes de una variedad de filósofos y eruditos, tales como Blaise Pascal, Voltaire, Arthur Schopenhauer o Martin Heidegger, entre otros, ofreciendo una amplia comprensión en cuanto a la definición, categorización y pensamiento sobre este tema. En el epígrafe 1.4, comparamos las ideas del aburrimiento entre Giacomo Leopardi y Søren Kierkegaard, en las que encontramos una rivalidad contra un estado tedioso, al que consideran inútil y vano para la vida. Por último, en el epígrafe 1.5 exponemos un cambio en la mirada hacia el aburrimiento en Friedrich Nietzsche, encontrando en sus ideas sobre el tema una dualidad del aburrimiento, en la que por un lado es algo negativo y una molestia, y por otro lado puede producir beneficios si uno es capaz de soportarlo para que luego pueda llevarle a la creatividad.





## 1.1 Sísifo y los rastros del aburrimiento en la Antigua Grecia.

«El aburrimiento sufre no a pesar de su felicidad, sino colmo del absurdo y de la burla, a causa de ella»<sup>5</sup>.

Vladimir Jankélévitch

El aburrimiento es una condición que pertenece a la naturaleza del ser humano y, desde esa consideración, podemos reconocerlo en todas las culturas y a lo largo de la historia de la humanidad. Aunque se suele referir al aburrimiento como un fenómeno particular del mundo moderno, hay indicios y argumentos de que el aburrimiento pudiera existir desde antes, hasta incluso desde el inicio de la existencia de los seres humanos. Una de las características más comunes del aburrimiento es su relación con el tiempo, debido a que nuestra existencia se da en una dimensión espacial y temporal, dimensión de la que no podemos escapar y que afecta de diferentes maneras a los individuos. En esta investigación, indagaremos en el tema del aburrimiento en la Antigua Grecia, por medio del análisis de la mitología de Sísifo y de algunos pensamientos sobre ello. Además, y a través de todo esto, no solamente rastreamos la posibilidad de la presencia del aburrimiento en la Antigua Grecia, sino que a su vez cuestionamos la subjetividad e ideología en cuanto a la determinación del aburrimiento.

En *Boredom, a living history (Aburrimiento, una historia viva)* de Peter Toohey, se preguntó el autor si el aburrimiento tiene historia. Es así que mencionó lo siguiente:

¿Tiene historia el aburrimiento? Todo depende de lo que tú entiendes por aburrimiento. Si es el simple aburrimiento al que los humanos y

---

<sup>5</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Trad. Elena Benarroch. Altea: Taurus, 1989. p.69.

animales, lo articulado y lo inarticulado, lo joven y lo anciano parecen propensos, entonces la respuesta es un sí y un no. Es una emoción, y las emociones son constantes a lo largo de la historia. Pero, como he sugerido, en algunas circunstancias es posible que el simple aburrimiento juegue un papel menor: en prealfabetismo y en algunas sociedades preindustriales su importancia puede ser ocluida por una abrumadora presencia de ritual. Y en otros, tal vez aquellos que prefieren explicar los aspectos intangibles de la emoción a través del cuerpo, puede expresarse de diferentes maneras, como nostalgia, añoranza o utopía<sup>6</sup>.

Aquí se señaló que el aburrimiento es una emoción que existe a lo largo de la historia. Sin embargo, en el comienzo mismo de la historia humana, la importancia del aburrimiento en cierto modo se ve anulada por otras expresiones emocionales o actividades rituales. Como consecuencia, es probable que se ignore.

Aunque somos propensos a creer que el aburrimiento es una emoción que ha estado presente en toda la historia de la humanidad, existen dificultades para acceder a su contexto más temprano en la historia, ya que su conceptualización se ha producido desde algunos cientos de años atrás. Como observó Patricia Meyer Spacks: «El mundo que no conoció el aburrimiento como aburrimiento habría sido necesariamente uno cuyos habitantes creen en una noción de responsabilidad personal, viviendo en ella»<sup>7</sup>. La existencia del aburrimiento si uno no es consciente o no tiene una idea de lo que es, está condenado a ser ignorado por completo o a ser

---

<sup>6</sup> TOOHEY, Peter. *Boredom, a lively history*. New Haven: Yale University, 2011. p. 168-169. Texto original en inglés: «Does boredom have a history? It all depends on what you mean by boredom. If it's the simple boredom to which humans and animals, the articulate and the inarticulate, the young and the old seem to be prone, then the answer is a yes and a no. It's an emotion, and emotions are constants throughout history. But, as I have suggested, in some circumstances it's possible that simple boredom plays less of a role: in preliterate and in some pre-industrial societies its importance may be occluded by an overpowering presence of ritual. And in others, perhaps those that prefer to explain the intangible aspects of emotion through the body, it may be expressed in different ways – as nostalgia, or homesickness, or utopianism».

<sup>7</sup> SPACKS, Patricia Meyer. *Boredom*. Chicago: University of Chicago. University of Illinois Press. 1995. p.11. Texto original en inglés: «The world that did not know boredom as boredom would necessarily have been one whose inhabitants believe in, lived by, a notion of personal responsibility».

atribuido a otras emociones<sup>8</sup>. Según la investigación de Jon Elster, el aburrimiento, junto con “guilt” (la culpa), es una *protoemoción* en la Antigua Grecia<sup>9</sup>. Sus conceptos relevantes faltaban en ese momento. Por lo tanto, la investigación del aburrimiento en la Antigua Grecia es un gran reto. Como también señala el investigador del mismo tema Toohey: «En el griego de los períodos Arcaico, Clásico y Helenístico, las referencias al aburrimiento son muy difíciles de encontrar. Además, son conjeturas»<sup>10</sup>.

De hecho, el enfoque conjetural puede ser una manera para acercarnos al aburrimiento en la Antigua Grecia. En la misma línea, Elster propuso que las “protoemociones” como emociones universales pueden ser «identificadas de manera conductual y confiable por observadores externos o por historiadores de todas las culturas»<sup>11</sup>. Por tanto, a través de indicaciones externas, como comportamientos sociales y prácticas culturales, posiblemente se puedan desvelar las emociones ocultas. Casualmente, según la investigación de David Konstan: «Los griegos no concibieron las emociones como estados internos de excitación. Más bien, las emociones son provocadas por nuestra interpretación de las palabras, actos e intenciones de los demás, cada uno en su forma característica»<sup>12</sup>. A tenor de dicha característica sobre la emoción en la Antigua Grecia, se refuerza nuestro enfoque al investigar el aburrimiento de aquel tiempo por medio del método conjetural que examina las fuentes externas y el trasfondo cultural, en lugar de la indicación directa del aburrimiento como un estado interno de emoción.

---

<sup>8</sup> Jon Elster consideró que Emma Woodhouse, la protagonista de la novela *Madame Bovary*, confundió su estado de aburrimiento con el amor. Es un ejemplo de atribución errónea de la emoción. Véase: ELSTER, Jon. *Alchemies of the Mind: Rationality and the Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 260.

<sup>9</sup> *Ibidem*. p. 257.

<sup>10</sup> TOOTHEY, Peter. “Some Ancient Notions of Boredom”. *Illinois Classical Studies*. XIII. 1. Champaign: University of Illinois Press. 1988: 151-164. p. 153. Texto original en inglés: «In Greek of the Archaic, Classical and Hellenistic periods, references to boredom are very hard to find. They are, furthermore, conjectural».

<sup>11</sup> ELSTER, Jon. *Alchemies of the Mind...op. cit.* p.260. Texto original en inglés: «identified behaviorally and reliably by external observers or by historians in all cultures».

<sup>12</sup> KONSTAN, David. *The Emotions of the Ancient Greek: Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto: University of Toronto Press Incorporado, 2006. xii. Texto original en inglés: «The Greeks did not conceive of emotions as internal states of excitation. Rather, the emotions are elicited by our interpretation of the words, acts, and intentions of others, each in its characteristic way».

En la investigación de Toohey, también examinó los comportamientos exteriores en la literatura antigua para aludir a la existencia del aburrimiento. Por ejemplo, en la *Iliada* 24. 403 de Homero y en *Ifigenia en Áulide* 804-08 de Eurípides, encontró el estado de una larga espera y además por medio de la descripción de personajes, aludió al suceso del aburrimiento. Sin embargo, enfatizó que, aunque se puede esperar aburrimiento de tales situaciones, ninguno de los contextos menciona directamente dicha emoción<sup>13</sup>.

El otro ejemplo en el rastreo del aburrimiento en la Antigua Grecia, puede encontrarse en *Searching for Boredom in Ancient Greek Rhetoric: Clues in Isocrates (En busca del aburrimiento en la retórica griega antigua: pistas en Isócrates)*, de Kristine Bruss, donde se tomó la noción contemporánea de aburrimiento, como "difusa", "extensa" y "repetitiva", para examinar las obras de Isócrates (436 a. C.-338 a. C), sugiriendo que las mismas tenían el potencial de ser aburridas<sup>14</sup>. Bruss citó la propia declaración de Isócrates con respecto al efecto de sus extensos textos sobre él y sus oyentes al utilizar la palabra "ochlos", que significa «problema» o «molestia», por lo que para Bruss este es un vocabulario antiguo de aburrimiento<sup>15</sup>. A través de la búsqueda de descripciones literales, Bruss demostró la posibilidad del aburrimiento en la retórica griega antigua.

En nuestro estudio de la mitología griega antigua sobre la historia de *Sísifo*, intentamos encontrar el rastro del aburrimiento por medio de la "actividad" y el "comportamiento" descrito en la historia. En la mitología griega, Sísifo (Σίσυφος) fue fundador de la ciudad de Corinto. Zeus envió al dios del inframundo, Hades, para encadenarlo por revelar su secreto, pero Sísifo lo burló. Sin embargo, esto provocó que nadie en la tierra pudiera morir. Finalmente, Ares liberó al dios de la muerte, el cual tan astuto como Sísifo, persuadió a la diosa del inframundo, Perséfone, para dejarle ir al mundo de arriba. Después de conseguir tal objetivo, se negó a regresar.

<sup>13</sup> TOOTHEY, Peter. "Some Ancient Notions of Boredom" ...*op. cit.* p.154.

<sup>14</sup> BRUSS, Kristine. *Searching for Boredom in Ancient Greek Rhetoric: Clues in Isocrates*, Philosophy & Rhetoric, Vol. 45, No. 3 (2012), pp. 312-334. p.319.

<sup>15</sup> *Ibidem*. p.321. Texto original en inglés: «trouble» or «annoyance».

Es así que al final Sísifo fue castigado «eternamente a rodar una piedra pesada colina arriba, la cual, al llegar a la cima, volvía a bajar rodando»<sup>16</sup>.

Nuestra atención principal aquí está en el castigo al que fue enviado Sísifo, con un eterno e inútil trabajo sin sentido. Es quizás una de las primeras descripciones relacionadas con el nihilismo en la historia. El esfuerzo de Sísifo moviendo la piedra colina arriba y luego haciéndola descender hacia el lugar de donde subió es en vano, dado que las acciones son repetitivas e infinitas. Desde este punto de vista, el castigado no tiene otra salida que soportar un eterno aburrimiento. Tal castigo es espantoso, y más aterrador incluso que la muerte. Durante la tortura, hay algunos aspectos o factores que hacen que la sentencia sea más insoportable y que agravan el sufrimiento. En primer lugar, el factor del tiempo pues la condenación es eterna, con un sufrimiento sin fin. En segundo lugar, la acción es repetitiva y completamente monótona, como una privación del "juego" (desarrollamos este segundo punto en el siguiente apartado). En tercer lugar, la acción de mover la roca hacia la cima de la montaña y de hacerla retroceder es una labor tediosa. Según la descripción de Homer en *La Odisea*, durante su trabajo, «el sudor brotaba de sus (600) extremidades y el polvo se elevaba por encima de su cabeza»<sup>17</sup>. Estos tres factores hacen que el castigo sea inaguantable y que el dolor del aburrimiento sea mayor que cualquier otra cosa.

Como acabamos de mencionar, la labor que Sísifo fue condenado a realizar estaba privada del "juego", carente por completo de interés. La palabra del griego antiguo para "juego" es *paidia*, teniendo también la connotación de juego infantil, pasatiempo y diversión<sup>18</sup>. Según la *Real Academia Española*, el significado de "jugar" es: «Hacer algo con alegría con el fin de entretenerse, divertirse o desarrollar

<sup>16</sup> TATLOCK, Jessie M. *Greek and Roman Mythology*. New York: The Century Co. 1917. p.237. Texto en inglés: «eternally to roll a weighty stone up a hill, which ever, as it reached the top, rolled down again».

<sup>17</sup> HOMER, *The Odyssey*. Trad. by Thomas R. Walsh and Rodney Merrill. Michigan: the University of Michigan. 2002. p.128, Texto en inglés: «the sweat poured from his (600) limbs and the dust rose high above his head».

<sup>18</sup> " παιδία". *Eulaxis-web*. Lemmatiseur de grec ancien (version en ligne). Web. 20 de enero 2021 <<https://outils.bibliissima.fr/fr/eulaxis-web/?lemma=paidia&dict=LSJ>>.

determinadas capacidades»<sup>19</sup>. Por tanto, vemos claramente como "jugar" tiene que ver con el placer y la diversión. En el caso de Sísifo, su actividad se construye sobre una base monótona, ya que su esencia es el castigo y no el entretenimiento. En consecuencia, es lo contrario al juego y es un tiempo privado de alegría. Asimismo, la vida condenada de Sísifo es un derroche de energía y de tiempo, y conforme al sentido común, tampoco es una construcción positiva para el hombre. Así y sobretodo, no tiene ningún sentido y es puramente aburrida.

De hecho, según la forma de tortura de Sísifo, es poco probable que desde una perspectiva moderna sea una especie de "juego". Sin embargo, desde el recordatorio de Camus, se nos demuestra la posibilidad del "juego", del compromiso de la alegría en la situación de Sísifo. Esta perspectiva es viable, según la investigación de Stephen E. Kidd en *Play and Aesthetics in Ancient Greece (Juego y estética en la Antigua Grecia)*: «El juego no es un determinado conjunto de actividades que desencadena un cierto sentimiento de placer; es más bien una cierta sensación de placer que da rienda suelta a las actividades que pensamos como "juego"»<sup>20</sup>. Esto refuerza la mente subjetiva de Sísifo y su posibilidad de no encontrarse en un estado de aburrimiento, sino más bien al contrario, en un estado de alegría ante el castigo.

En realidad, los antiguos filósofos griegos, Platón y Aristóteles, estaban en desacuerdo sobre la idea del juego<sup>21</sup>. Platón exaltó el juego, poniéndolo como una categoría superior a las artes miméticas y no miméticas y considerándolo como una actividad "por el placer solamente"<sup>22</sup>. Sin embargo, se indica que los objetos que se nos hacen placenteros no son necesariamente placenteros en sí mismos, sino que es nuestro "juego" el que los hace placenteros. Por otro lado, Aristóteles degradó el concepto de juego, poniendo su valor por debajo del trabajo. La razón de esto, según

<sup>19</sup> "Jugar". *Real Academia Española*. Diccionario de la lengua española (23.ª). Madrid: Espasa-Calpe. 2014. Web. 26 de febrero 2021 <<https://dle.rae.es/jugar>>.

<sup>20</sup> KIDD, Stephen E. *Play and Aesthetics in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. p.6. Texto original en inglés: «Play is not a certain set of activities which unleashes a certain feeling of pleasure; it is rather a certain feeling of pleasure that unleashes the activities we think of as "play"».

<sup>21</sup> *Ibidem*. p.49.

<sup>22</sup> *Ibidem*. p. 50.

la investigación de Kidd, no es solo que el juego se relaciona con los niños, sino también su asociación con palabras como “basuras” y “tonterías”, el tipo de actividades o declaraciones sin valor<sup>23</sup>. Parece que jugar para Aristóteles no es lo suficientemente serio en comparación con el trabajo, y por este motivo no se debe de apreciar más que el trabajo.

A partir de esta observación, se demuestra que Platón aplaudió la forma del placer, pero Aristóteles oprimió tal forma. Dentro de la visión de Platón, el placer es viable a través del juego, más que a través de los objetos o actividades en sí mismos. El placer es subjetivo y se relaciona con la actividad mental. En cuanto a Aristóteles, dado que el juego está oprimido, la característica del trabajo serio como tedioso puede ser superior al juego y al placer. Si la sociedad está bajo tal pensamiento, la exaltación del trabajo puede llevar a una opresión del aburrimiento para que el ser humano no llegue a expresar tal emoción.

Tanto desde el punto de vista de Platón como de Aristóteles, cuestionamos el absoluto aburrimiento de Sísifo y la posibilidad de un cambio cualitativo en su castigo. Desde el punto de vista de Platón, vemos que el placer de las cosas no depende de sí mismas, lo cual implica una considerable subjetividad. La percepción del juego y la sensación de placer difiere de una persona a otra. De hecho, desde este punto de vista al examinar el castigo de Sísifo, no podemos asumir plenamente el proceso penalizado de Sísifo como aburrido y disgustado. En cuanto al punto de vista de Aristóteles, se suprime el entretenimiento relacionado con el juego y se eleva el estatus del trabajo. Por tanto, puede que no sea tan horrible si consideramos que lo que estaba haciendo Sísifo es en realidad un trabajo regular y monótono. Sin embargo, la actividad de Sísifo se define como un castigo más que como un trabajo regular con una determinada finalidad laboriosa. En consecuencia, se constituye una paradoja respecto del castigo de Sísifo, proponiéndose como posible respecto de tal actividad de Sísifo, el ser un trabajo noble superior al ocio pero al mismo tiempo un castigo. Mientras tanto, sospechamos que el sentimiento

---

<sup>23</sup> *Ibidem*. P.134.



de aburrimiento era un estado normalizado en el tiempo de Aristóteles y por lo tanto el concepto del aburrimiento no fue formado.

Aunque podemos juzgar la posibilidad del aburrimiento en la Antigua Grecia a partir de algunas acciones o palabras externas, estamos inevitablemente atrapados en lo variable del concepto de aburrimiento en las distintas épocas y en la subjetividad del aburrimiento en sí mismo. Estos son factores significativos al estudiar el tema del aburrimiento. A través del análisis de la mitología de Sísifo en la Antigua Grecia, podemos percibir el aburrimiento desde la forma del castigo que recibió Sísifo, esto es, el sinsentido y la repetitividad. Sin embargo, utilizamos el punto de vista de Platón para deducir la incapacidad de juzgar por medio de la actividad o el objeto en sí, su relación o no con el aburrimiento, ya que esto tiene que ver con la propia involucración física y mental del receptor. Por otra parte, en opinión de Aristóteles, en la Antigua Grecia el juego o el entretenimiento pueden ser reprimidos o devaluados, lo que hace que el tedioso trabajo sea superior a ello. Esto también significa que el aburrimiento puede ser un estado emocional que se racionaliza o incluso se ignora. A través del análisis de los diferentes aspectos en la actividad de castigo de Sísifo, se reconoce que el aburrimiento está determinado por nuestra ideología y conciencia de él. Y esto es la razón de que Albert Camus en el siglo XX escribiera en su *Le mythe de Sisyphe (El mito de Sísifo)*, imaginando que Sísifo está feliz.



## 1.2 El sin placer como máximo placer. La expresión literal y la filosofía acerca del aburrimiento en la antigua China.

«No sé lo que ronda mi mente, es difícil dejarlo ir; estoy aburrido cuando me despierto, al igual que cuando me emborracho»<sup>24</sup>.

納蘭性德 (Xing De Na Lan)

«La suprema felicidad es la ausencia de felicidad»<sup>25</sup>.

莊子(Zhuang Zi)

El aburrimiento es un estudio emergente en Occidente, al igual que en China. En la actualidad, la investigación sobre el aburrimiento en China se centra principalmente en la educación y la psicología, y tiene escasa investigación en la literatura, la filosofía o el arte. Por lo tanto, en este epígrafe tratamos de realizar una indagación preliminar sobre este tema, limitada a la era antigua (1600 a.C. - 221 a.C), con el motivo de analizar algunos conceptos primarios del aburrimiento en la literatura y la filosofía de la antigua China, indagando en su expresión primitiva y en el pensamiento taoísta sobre ello, esperando aportar un recurso complementario a la investigación occidental en esta área.

---

<sup>24</sup> El texto fue escrito por 納蘭性德 (Xing De Na Lan, 1655 d.C. -1685 d.C.). Véase en: 納蘭性德, 〈采桑子·誰翻樂府淒涼曲〉《古詩文網》, <[https://so.gushiwen.cn/shiwenv\\_56191649bea1.aspx](https://so.gushiwen.cn/shiwenv_56191649bea1.aspx)>, (2022年2月16日檢索)。 (Na Lan, Xing De, 〈"Cǎi sāngzi-shuí fān yuèfǔ qīliáng qū", Red de Poesía y Literatura Antiguas, <[https://so.gushiwen.cn/shiwenv\\_56191649bea1.aspx](https://so.gushiwen.cn/shiwenv_56191649bea1.aspx)>, recuperado el 16 de febrero de 2022). Texto original en chino: «不知何事縈懷抱, 醒也無聊, 醉也無聊».

<sup>25</sup> Referencia en chino: 莊子、郭慶藩, 《莊子》, 收入《莊子集釋》, 臺北: 華正書局, 1994, 頁 611. Referencia en español: Zhuang Zi. *Zhuang Zi*. Trad. Iñaki Preciado Idoeta. Editor digital: Titivillus. p.123.

La palabra "aburrimiento" en chino se reconoce en general como “無聊 [wúliáo]”. Sus otros sinónimos son “枯燥”[kūzào], “乏味”[fáwèi], “無味”[wúwèi]、 “無趣”[wúqù], “厭煩”[yànfán] o “厭倦”[yànjuàn], entre otros. Además, la palabra “無聊”[wúliáo] tiene diferentes funciones según el contexto, pudiendo usarse como verbo, sustantivo y adjetivo. En el artículo de 倪永澤(Yongze Ni) y 郭立建(Lijian Guo), *無聊一詞形成初探 (La indagación preliminar de la formación de la palabra "無聊" [wúliáo])*<sup>26</sup>, siendo muy probablemente la única investigación realizada en China sobre la evolución lingüística de la palabra “無聊” [wúliáo], se proporcionan los cambios en el significado y uso de esta palabra según las distintas dinastías históricas.

Desafortunadamente, el estudio no fue muy preciso. Por ejemplo, Ni y Guo hacen una división de cuatro períodos históricos en su investigación, que son “el período anterior a la dinastía Qin” (221 a.C.), “el período de las dinastías Qin, Han y Tang” (221 a.C.-618 d.C.), “el período de las dinastías Sui, Tang, Song y Yuan (589 d.C.-1368 d.C.)” y “el período de las dinastías Ming y Qing” (1368 d.C.-1912 d.C.), existiendo superposición entre el segundo y el tercer período, causando confusión y falta de precisión en el entendimiento de su contexto. Además, en el análisis de los textos de la literatura sobre “el período anterior a la dinastía Qin”, se utilizan cuatro distintos textos como ejemplos para demostrar el uso de la palabra “無聊”[wúliáo] en este período. Sin embargo, al menos tres de ellos no son de este período<sup>27</sup>. Por lo tanto, este error no hace creíble el análisis que se realiza de este período.

En la sección de resumen, los autores tratan de concluir que el significado de la palabra “無聊”[wúliáo] ha sido transformado durante diferentes períodos:

<sup>26</sup> 倪永澤, 郭立建, “無聊”一詞形成初探, 《現代語文》, 5 期 (2012.5), 頁 135-137. (Yongze Ni y Lijian, Guo. *La indagación preliminar de la formación de la palabra "無聊[wúliáo]"* Vol. 5, mayo 2012.)

<sup>27</sup> Los ejemplos que Ni y Guo han dado son los siguientes: 1.“愁思無聊, 身困窮也。”(楚辭卷第四); 2.“思君兮無聊。”(楚辭卷第十五); 3“心煩憤兮意無聊。”(楚辭卷第十七); 4.“上下相愁, 民無所聊”(戰國策·秦策一)。En realidad, el texto del primer ejemplo no viene del libro *楚辭(Chu Ci)*, sino que proviene de un libro de comentarios a esta obra escrito por 洪興祖(1090 d.C.-1155 d.C.), por lo tanto, mucho tiempo después de la dinastía Qin (221 a.C. - 206 a.C.). En el segundo ejemplo, la frase es de *楚辭*, escrita por 王褒 (Bao Wang, 90 a.C.- 50 a.C.) de la dinastía Han, más que un siglo después de Qin, y en el tercer ejemplo lo mismo, pues es una frase escrita por 王逸 (Yi Wang, 89 d.C.- 158 d.C.) de la misma dinastía Han. En cuanto al cuarto ejemplo, el texto viene del libro *戰國策(Zhan Guo Ce)*, sin embargo, este libro fue compilado por 劉向 (Xiang Liu, 77 a.C. - 6 a.C.), y por tanto posterior a la dinastía Qin, desconociéndose cuándo se escribió el mismo.

1. En el período anterior a la dinastía Qin, el significado de la palabra es "la incapacidad de reposar o confiar [en algo] por alguna razón"; 2. Desde las dinastías Qin y Han hasta las dinastías Song y Yuan coexisten los dos significados de "la incapacidad de reposar o confiar [en algo] por alguna razón" y el de "deprimido y no quiere hacer algo"; 3. En el período de las dinastías Yuan, Ming y Qing, la palabra usada predominantemente es la del sentido de "la mente vacía y deprimida"<sup>28</sup>.

"La incapacidad de reposar o confiar [en algo] por alguna razón", por ejemplo cuando uno se encuentra deprimido por algo, o cuando por la pobreza y con una carencia de recursos económicos, no es posible encontrar algo donde poner su confianza y descargarse de aquella incómoda situación. Aunque esta conclusión es discutible ya que la investigación de Ni y Guo está equivocada en la citación de ejemplos de determinados períodos por la confusión del tiempo en que los distintos textos aparecen, cierto es que nos han ofrecido una orientación para reexaminar la evolución del significado de la palabra "無聊" [wúliáo] y del significado del "aburrimiento" manifestado en las escrituras chinas.

Por tanto y en la actualidad, existe una carencia de textos anteriores a la dinastía Qin en las que aparezca el término "無聊" [wúliáo], lo cual nos impide poder concretar con exactitud su significado en el período anterior a la dinastía Qin. En cuanto a los escritos posteriores a esta dinastía, podemos encontrar ejemplos de textos en los que Ni y Guo lo describieron como "la incapacidad de reposar o confiar [en algo] por alguna razón". Por ejemplo: en 九懷(楚辭) [Jiǔ huái (chǔ cí)], escrito por 王褒(Bao Wang) de la dinastía Han (90 a.C. - 51 a.C.), se menciona: «蒹藴兮黻鰲,

<sup>28</sup> 倪永澤，郭立建，“無聊”一詞形成初探，頁 137。(Yongze, Ni y Lijian, Guo. *La indagación preliminar de la formación de la palabra "無聊[wúliáo]"*. p. 137.) Texto original en chino: «1. 先秦時期的“因某種原因而無法寄托或憑藉”之意；2. 秦漢至宋元時期的“因某種原因而無法寄托或憑藉”和“鬱悶而不想幹什麼事”兩種意思並存；3. 元明清時期絕大多數以“心裏空虛鬱悶”之意為主».

思君兮無聊» [fén yùn xī méi lí, sī jūn xī wúliáo]<sup>29</sup>, lo cual significa que "La tristeza se acumula, y el rostro se oscurece y adelgaza; extrañar al rey causa la depresión y el desánimo". Aquí, “無聊”[wúliáo] está relacionado con la depresión y el desánimo debido a una causa que produce tristeza, expresándose también la incapacidad de salir de este estado. Por lo tanto, la palabra “無聊”[wúliáo] todavía no tiene el significado moderno que expresa simplemente un estado de desánimo por falta de algo estimulante.

El autor 王逸 (Yi Wang, 89 d.C.-158 d.C.) en el artículo 九思 [Jiǔ sī] menciona lo siguiente: «心煩憤兮意無聊，嚴載駕兮出戲遊» [xīnfán kuì xī yì wúliáo, yán zài jià xī chū xì yóu]<sup>30</sup>, cuyo significado es: "Me sentía molesto y deprimido, y me apresuré a tomar el carro para hacer un viaje". La palabra “無聊”[wúliáo] en este tiempo todavía está relacionada con la infelicidad y tristeza del corazón, tratando el escritor de evitar este estado, yendo de viaje para buscar alguna diversión. El significado de esta palabra busca transmitir el mensaje de que "la mente está preocupada por algo, en un estado de infelicidad o tristeza", lo cual tiene poca relación con el uso moderno de la palabra “無聊”[wúliáo], que describe "la insatisfacción en un estado de ánimo causado por un vacío en el ser interior o por falta de estímulos".

A continuación, seguimos rastreando el posible uso moderno de “無聊” [wúliáo]. En el poema de 溫庭筠 (Tingjun Wen, alrededor de 812 d.C.- 866 d.C.), “菩薩蠻·南園滿地堆輕絮” [púsà mán·nányuán mǎn dì duī qīng xù], Wen escribió: «時節欲黃昏，無慄獨倚門» [shíjié yù huánghūn, wú liáo dú yǐ mén]<sup>31</sup>, queriendo decir que “el tiempo está cercano a anochecer, sintiéndose *aburrida (o sola)* y no teniendo

<sup>29</sup> 王褒，〈卷十五九懷〉《數位經典》<<https://www.chineseclassic.com/content/1233>>，（2021年2月16日檢索）。(Wang, Bao. "Volumen 15 Jiu huai". "Digital Classics". Web. 16 de febrero 2021<<https://www.chineseclassic.com/content/1233>>.

<sup>30</sup> 王逸，〈卷十七九思〉《數位經典》<<https://www.chineseclassic.com/content/1235>>，（2021年2月16日檢索）。(Wang, Yi. "Volumen 17 Jiu si". "Digital Classics". Web. 16 de febrero 2021 <<https://www.chineseclassic.com/content/1235>>.

<sup>31</sup> 溫庭筠，〈菩薩蠻·南園滿地堆輕絮〉《古詩文網》，<[https://so.gushiwen.cn/mingju/juv\\_5efc944ab957.aspx](https://so.gushiwen.cn/mingju/juv_5efc944ab957.aspx)>，（2021年2月16日檢索）。(Wen, Tingjun. "Púsà mán·nán yuán mǎn dì duī qīng xù". *Red de Poesía y Literatura Antiguas*. Web. 16 de febrero 2021 <[https://so.gushiwen.cn/mingju/juv\\_5efc944ab957.aspx](https://so.gushiwen.cn/mingju/juv_5efc944ab957.aspx)>.

nada ni nadie con quien aliviarse, apoyándose únicamente sobre la puerta para ver el paisaje”. No podemos asegurar que el significado de la palabra “無憯”[wú liáo] es “aburrido” o “un sentir de soledad porque no hay lugar donde encontrar reposo”. Aunque en *唐宋詞鑒賞辭典* (唐·五代·北宋) (*Diccionario de apreciación de la poesía Tang y Song “Tang, Cinco Dinastías, Dinastía Song del Norte”*) de 胡國瑞 (Guorui Hu), se apoya el sentido de “aburrido” respecto de la palabra “無憯”[wú liáo]<sup>32</sup>, sin embargo este poema está transmitiendo el sentimiento de soledad de una mujer. Además, en dicha época el uso de “無憯”[wú liáo] o “無聊” [wúliáo] tiende a ser el de “no encontrar nada o nadie para reposar o confiar” en vez de la descripción de un estado de vacío espiritual. Por tanto, suponemos que en aquel momento la palabra “無憯”[wú liáo] todavía no sugiere un sentido de aburrimiento.

La palabra “無聊” [wúliáo] más cercana al uso moderno apareció en la dinastía Ming (d.C 1368-1644) en la obra *剪燈新話* [Jiǎn dēng xīn huà]. La fecha de cumplimiento de la obra aunque es discutible, generalmente se considera que fue en el año 1378 (d.C.) y que el autor fue 瞿佑 (You Qu). En esta obra se utilizó la palabra “無聊” [wúliáo] en varias ocasiones. Por ejemplo, en la historia “綠衣人傳” [Lù yī rén chuán] se describe lo siguiente: «源獨居無聊，嘗日晚徙倚門外» [yuán dú jū wúliáo, cháng rì wǎn xǐ yǐ ménwài]<sup>33</sup>, lo que significa que “Yun vivía solo y se aburría. Una vez por la noche fue a pasear y (luego) se apoyó sobre la puerta de afuera”. En otra obra como *水滸傳* [Shuǐhǔ zhuàn], también apareció un uso similar de “無聊” [wúliáo]. Por ejemplo, en el capítulo 39 de este libro se describe: «因賢弟不在，獨自無聊，自去潯陽樓上飲了一瓶酒» [yīn xián dì bùzài, dúzì wúliáo, zì qù xúnyáng lóu shàng yǐnle yī píng jiǔ]<sup>34</sup>. (“Como el hermano no estaba, yo estaba solo y aburrido,

<sup>32</sup> 胡國瑞等，《唐宋詞鑒賞辭典（唐·五代·北宋）》，上海：上海辭書出版社，1988，頁54-55。（Hu, Guorui, etc., "Diccionario de apreciación de la poesía Tang y Song (Tang, Cinco Dinastías, Dinastía Song del Norte)", Shanghai: Editorial Shanghai Cishu, 1988, p. 54-55).

<sup>33</sup> 瞿佑，〈卷四·綠衣人傳〉《古詩文網》，<[https://so.gushiwen.cn/guwen/bookv\\_46653FD803893E4F9526311B06C93A6D.aspx](https://so.gushiwen.cn/guwen/bookv_46653FD803893E4F9526311B06C93A6D.aspx)>，（2021年2月16日檢索）。（Qu, You. "Juǎn sì·lù yī rén chuán". *Red de Poesía y Literatura Antiguas*. Web. 16 de febrero 2021 <[https://so.gushiwen.cn/guwen/bookv\\_46653FD803893E4F9526311B06C93A6D.aspx](https://so.gushiwen.cn/guwen/bookv_46653FD803893E4F9526311B06C93A6D.aspx)>.

<sup>34</sup> 施耐庵，《水滸傳（中）》，新北市：新潮社文化出版，2019，頁501。（Shi, Nai'an. "Shuihu zhuàn (medio)". Nueva Taipéi: Editorial Xinchaoche, 2019. p. 501).

por lo que me fui a Xunyanglou a tomar un trago de alcohol”). La fecha de publicación es también dudosa, ya que mientras algunos afirman que es más o menos del inicio de la dinastía Ming, allá por el año 1370 (d.C.), sin embargo el año 1524 (d.C.) es el más reconocido en general. Sobre todo, en la dinastía Ming comenzó a aparecer la palabra “無聊” [wúliáo] con la connotación o como expresión de un estado de ánimo con falta de estimulación y con la necesidad de distracciones. Esta expresión se ha utilizado ampliamente en la posterior dinastía Qing y hasta la actualidad.

Aunque no podemos asegurar el uso moderno de la palabra “無聊” [wúliáo] hasta el siglo XIV, podemos encontrar otras palabras que tienen la connotación del aburrimiento, por ejemplo, “無味” [wúwèi] y “無趣” [wúqù]. En *道德經* (*Tao Te Ching*) de Lao Tsé (571 a.C.- 471 a.C.), se menciona: «道之出口，淡乎其無味» [dào zhī chūkǒu, dàn hū qí wúwèi]<sup>35</sup>. La palabra “無味” [wúwèi] originalmente significa “sin sabor”, extendiéndose también su significado a algo que es “insípido o aburrido”. En esta frase Lao Tsé quería transmitir que el verdadero 道 [dào]<sup>36</sup>, expresado en palabras, es como algo que no tiene sabor. Más adelante, el uso del término “無味” [wúwèi] con el sentido de insipidez o aburrimiento apareció en otros textos de la literatura. Por ejemplo, en el poema de 李白 (Bai Li, 701 d.C.-762 d.C.), “江上望皖公山” [jiāngshàng wàng wǎn gōng shān], escribió: «獨遊滄江上，終日淡無味» [dú yóu cāng jiāngshàng, zhōngrì dàn wúwèi]<sup>37</sup>, que traducido es: “Vagando solo por el río Cangjiang, sintiéndose muy aburrido todo el día”. Más allá de “無味” [wúwèi], otro término que expresa algo similar es “無趣” [wúqù], que literalmente significa “no interesante”. En *送高司直尋封閩州* [sòng gāo sīzhí xún fēng lán zhōu] de 杜甫 (Fu Du, 712 d.C.-770 d.C.), escribió: «荒山甚無趣» [huāngshān shén wúqù]<sup>38</sup>,

<sup>35</sup> 老子、餘培林，《道德經》，頁 75。(Lao Tsé y Yu Peilin, "Tao Te Ching" ...op.cit. p. 75).

<sup>36</sup> El 道 [dào] (Tao) es un término taoísta que se traduce literalmente como “el camino” o “el método” y que se refiere al principio de toda realidad y es el orden natural de la existencia. Según Lao Tsé, el verdadero 道 [dào] no se puede ser nombrado.

<sup>37</sup> 李白、王琦，《李太白全集》，北京：中華書局，1999，頁 991。(Li, Bai y Wang, Qi, *Obras completas de Li Tai-Bai*, Beijing: Librería Zhonghua, 1999. p. 991).

<sup>38</sup> 杜甫、仇兆鼈，《杜詩詳注》，北京：中華書局，1999，頁 1828。(Du, Fu y Qiu, Zhaoao, "Notas detalladas sobre las poemas de Du", Beijing: Librería Zhonghua, 1999, p. 1828).



describiendo la sensación aburrida de la montaña. Por lo tanto y a pesar de que la palabra más utilizada para expresar el aburrimiento en la actualidad es “無聊” [wúliáo], esta no ha sido claramente utilizada como aburrimiento hasta el siglo XIV, pudiendo encontrar otros términos como “無味” [wúwèi] y “無趣” [wúqù] que expresan la idea del aburrimiento en un periodo muy anterior al siglo XIV.

Por otro lado y más allá de esta investigación sobre los vocablos que refieren el aburrimiento, también podemos deducir una perspectiva filosófica sobre el aburrimiento a través del siguiente análisis del pensamiento en la antigua China. Es así que entre los antiguos filósofos chinos, especialmente taoístas, la visión del aburrimiento puede ser bastante positiva. El taoísmo tiene un pensamiento muy vanguardista conforme al punto de vista actual, como su énfasis en “無” [wú] (no ser), como la nada, la ausencia o la inexistencia. Por ejemplo, en la obra *道德經 (Tao Te Ching)*<sup>39</sup> de Lao Tsé, se menciona lo siguiente: «無為而無不為» [wúwéi ér wú bù wéi]<sup>40</sup>, lo cual describe que "aunque parece que se realiza una acción limitada sobre algo, haciendo poca cosa, en realidad no se deja nada sin hacer". Esta es la filosofía de “無為” [wúwéi], significando literalmente la “no-acción”. Por lo tanto, Lao Tsé enfatiza en “無知無欲” [wúzhī wúyù]<sup>41</sup>, que es "no tener demasiado conocimientos superfluos y no tener demasiados deseos innecesarios para poder llegar a la armonía". Este estado es relativamente aburrido en comparación con la búsqueda general de los seres humanos, en la que los deseos y estímulos suelen ser el único objetivo.

Además, en el capítulo treinta y cinco del *道德經 (Tao Te Ching)*, Lao Tsé mencionó: «道之出口，淡乎其無味» [dào zhī chūkǒu, dàn hū qí wúwèi]<sup>42</sup>, que hemos ya mencionado anteriormente para expresar lo ordinario, indiferente e

<sup>39</sup> Referencia en chino: 老子、餘培林，《道德經》，收入《新譯老子讀本》，臺北：三民書局，2002。(Lao Tsé y Yu Peilin, "Tao Te Ching" en «Lectura de Lao Tsé traducido al lenguaje actual», Taipei: Librería Sanmin, 2002.) Referencia en español: Lao Tsé, *Tao Te Ching*, Trad. Pablo Ulises Ontiveros Pimienta, Guadalajara (Mexico): Editorial Universitaria, 2018.

<sup>40</sup> 老子、餘培林，《道德經》，頁 78。(Lao Tsé y Yu Peilin, "Tao Te Ching" ...op.cit. p. 78).

<sup>41</sup> 老子、餘培林，《道德經》，頁 7。(Lao Tsé y Yu Peilin, "Tao Te Ching" ...op.cit. p. 7).

<sup>42</sup> 老子、餘培林，《道德經》，頁 75。(Lao Tsé y Yu Peilin, "Tao Te Ching" ...op.cit.. p. 75).

insípido que es la esencia del verdadero 道 [dào]. En este sentido, lo ordinario y lo aburrido son características superiores a lo excitante y estimulante.

Zhuang Zi (aprox. 369 a.C - 286 a.C), como heredero de la filosofía de Lao Tsé presentó el concepto de "至樂無樂，至譽無譽" [zhì lè wú lè, zhì yù wú yù], que significa «La suprema felicidad es la ausencia de felicidad, la suprema gloria es carecer de gloria»<sup>43</sup>. Zhuang Zi consideró que la mayor felicidad del hombre es mantenerse con vida, y “無為”[wúwéi] es la actitud ideal para conseguir el objetivo, lo cual se refiere a la ausencia de una búsqueda deliberada de riqueza, fama o cosas materiales. Dado que la idea de “無為”[wúwéi] es abstenerse, implica por tanto una falta de estímulo, causando una ausencia de diversión y felicidad. Sin embargo, para Zhuang Zi este estado insípido, con falta de gusto y aburrido es dónde se halla la suprema felicidad.

Además, Zhuang Zi también presentó la idea de “無用之用” [wúyòng zhī yòng], en cuanto al uso de la inutilidad. Por ejemplo, en su obra 莊子(內篇·逍遙遊) [zhuāngzi (nèi piān · xiāoyáo yóu)]<sup>44</sup>, Hui Zi le preguntó a Zhuang Zi cuál es el valor de que un árbol se agrande sobremanera, siendo inútil de todas formas, como por ejemplo: «su gran tronco está lleno de nudos, que no se le puede acomodar cuerda y tinta; y tampoco compás y escuadra a sus retorcidas ramas. Está al borde del camino, mas no hay carpintero que lo considere»<sup>45</sup>. Zhuang Zi le respondió:

¿Por qué no lo plantáis en el país donde nada existe, en la desolada vastedad? Así podríais pasear sosegadamente junto a él, y tumbáros debajo con todo regalo. Y el árbol mismo no sufriría los golpes del hacha, ni cosa alguna lo podría maltraer. Ser de ningún provecho, ¿por qué habría de ser ocasión de tanto embarazo y cuidado?<sup>46</sup>

<sup>43</sup> Referencia en chino: 莊子、郭慶藩，《莊子》，收入《莊子集釋》，臺北：華正書局，1994，頁 611。  
Referencia en español: Zhuang Zi. *Zhuang Zi*. Trad. Iñaki Preciado Idoeta. Editor digital: Titivillus. p.123.

<sup>44</sup> 莊子、郭慶藩，《莊子》，收入《莊子集釋》，臺北：華正書局，1994，頁 1-42。

<sup>45</sup> Zhuang Zi. *Zhuang Zi*. Trad. Iñaki Preciado Idoeta. Editor digital: Titivillus. p.26.

<sup>46</sup> Zhuang Zi. *Zhuang Zi. op. cit.* p.26-27.

Para Hui Zi, este gran árbol no sirve para nada. Sin embargo, para Zhuang Zi el pensamiento de Hui Zi está limitado, pensando desde otra perspectiva y colocando un gran árbol en un ambiente diferente, en el que el árbol no necesita ser cortado para tener su utilidad, sino ajustándolo a las características que la naturaleza le ha dado. Así por ejemplo, con la sombra producida por un árbol que puede proporcionar a las personas un lugar de descanso. Esta es una utilidad de un árbol que parece inútil en su materia, reflejando de nuevo la filosofía de Zhuang Zi, en que no hay que hacer manipulaciones o buscar provecho extra de algo, sino conformarnos a la naturaleza de la misma.

De hecho, cualquier objeto o circunstancia, hay que localizarlo en la naturaleza y respetar su estado buscando también su utilidad aunque en su apariencia parezca inútil o vacío. Por ejemplo, para Hui Zi es la existencia física de un árbol la que le ofrece su utilidad. En cambio, para Zhuang Zi es la sombra del árbol la que le genera la utilidad. La sombra está generalmente considerada como “無”[wú] (no ser), como “la nada” o “la ausencia del objeto”, ocupando un espacio vacío. En el capítulo 11 del *Tao Te Ching*, Lao Tsé proporciona una excelente explicación del uso de “無”[wú] (no ser):

Treinta radios convergen en el buje de una rueda,  
y es ese espacio vacío lo que permite al carro cumplir  
su función.

Modelando el barro se hacen los recipientes,  
y es su espacio vacío lo que los hace útiles.

Puertas y ventanas se abren en las paredes de una casa,  
y es el espacio vacío lo que permite que la casa pueda  
ser habitada.

Lo que existe sirve para ser poseído.

Lo que no existe sirve para cumplir una función<sup>47</sup>.

El espacio vacío y la nada desde el punto de vista de Lao Tsé juegan un papel fundamental para la utilidad y formación de la rueda, del recipiente y de la casa, pues estos es imposible que se formen sin ese vacío. De hecho, la supuesta inutilidad tiene en realidad su función e importancia.

Desde este punto de vista, podemos deducir el valor del aburrimiento. Lo aburrido se considera contrario a lo interesante. Sin la existencia de lo aburrido, es imposible que se forme lo interesante, valorándose este último mucho más que el primero. Ahora bien, lo aburrido tiene su plena utilidad al hacer posible y dar lugar a lo interesante. Por lo tanto y al entender la utilidad del aburrimiento, se nos hace más fácil apreciarlo o valorarlo positivamente en vez de detestarlo, pudiendo alcanzar el estado de “placentera libertad” que Zhuang Zi describe. Este último considera que «la tranquilidad, la soledad, el vacío y la no-acción se consideran estados ideales»<sup>48</sup>, siendo el aburrimiento un estado ideal en medio de ellos.

En el comentario de Wang Bi sobre el capítulo 38 del *Tao Te Ching*, se dice que: «...天地雖廣，以無為心...萬物雖貴，以無為用。不能舍無以為體也。....» [tiāndì suī guǎng, yǐ wúwéi xīn... Wànwù suī guì, yǐ wúwéi yòng. Bùnénɡ shě wú yǐwéi tǐ yě]<sup>49</sup>, cuya traducción es “aunque el cielo y la tierra sean vastos, se toma el “無”[wú] (no ser) como el corazón. [...] Aunque todas las cosas son preciosas, se empeña el “無”[wú] (no ser) como su uso. No se puede renunciar el “無”[wú] (no ser) para formar el objeto”. Por lo tanto, el “無”[wú] (no ser) es el inicio de la existencia de todas las cosas, y sin el “無”[wú] (no ser), no hay "ser". Es así que en nuestra vida,

<sup>47</sup> LAO TSÉ, *Tao Te Ching*, Trad. Pablo Ulises Ontiveros Pimienta, Guadalajara (Mexico): Editorial Universitaria, 2018. p. 25.

<sup>48</sup> 金谷治, 《“無”的思想展開—從老子到王弼》, 收入《道家文化研究第一輯》, 上海: 上海古籍出版社, 1992, 頁 95. (Kanaya, Osamu, «El desarrollo del pensamiento de “Wu”: de Lao Tsé a Wang Bi», *La Primera Serie de Estudios Culturales Taoístas*, Shanghai: Editorial de Libros Antiguos de Shanghai, 1992, p.95). Texto original en chino: «恬淡、寂寞、虛無、無為當作是理想狀態».

<sup>49</sup> 金穀治, 《“無”的思想展開—從老子到王弼》, 頁 99. (Osamu, Kanaya, «El desarrollo del pensamiento de “Wu”: de Lao Tsé a Wang Bi», *op. cit.* p.99).

la búsqueda de riquezas y felicidad suele ser el objetivo, sin embargo, sin la “no riqueza o no felicidad” primero, es imposible conseguir el objetivo. Por tanto, lo banal, aburrido y ordinario son elementos esenciales para la vida y deben de ser apreciados.

En este epígrafe, exploramos la posibilidad de la expresión del aburrimiento y el pensamiento filosófico en cuanto a ello en la antigua China. Encontramos que la connotación del aburrimiento puede encontrarse en la palabra “無味” [wúwèi] y “無趣” [wúqù], al menos en el siglo VIII. El uso más común en la actualidad para expresar el aburrimiento es el de la palabra “無聊” [wúliáo], uso moderno que claramente apareció al menos desde el siglo XIV, utilizándose ampliamente en las escrituras de la dinastía Qing y hasta la actualidad. Por otro lado y a través de nuestro estudio sobre el taoísmo, entendemos que antiguos filósofos chinos como Lao Tsé o Zhuang Zi pueden tener una visión muy positiva y admirable del aburrimiento. Ambos no enfatizaron en el deseo ni en la acción, y se opusieron a la búsqueda deliberada de cosas hermosas o placenteras, elogiando en cambio el estado de insipidez y creyendo incluso Zhuang Zi que la mayor felicidad era la falta de felicidad. Este punto de vista anti-convencional hace que el antiguo pensamiento filosófico chino siga siendo actualmente muy vanguardista, lo cual junto al pensamiento de Zen que surgió a posteriori, tienen influencia en la filosofía occidental e incluso en el arte.



### 1.3 Tipología del aburrimiento.

«El aburrimiento es como un acercamiento implacable a la epidermis del tiempo. Cada instante se dilata y magnifica como los poros del rostro»<sup>50</sup>.

Jean Baudrillard

El aburrimiento puede ser experimentado de forma diferente. De igual modo, la respuesta para evitarlo o resolverlo tendería a ser igualmente distinta. Cuando alguien no consigue alejarse del sentimiento de aburrimiento, puede caer en una indefensión y tormento de espíritu<sup>51</sup>. En la filosofía, la novela, la poesía, la sociología y la psicología, existen abundantes obras que abordan el tema del aburrimiento. El aburrimiento es un estado que se experimenta frecuentemente y puede ser una fuente de expresión e investigación. Como mencionamos anteriormente, el uso más temprano de la palabra *ennui* se puede rastrear al menos desde el siglo XII. Aunque su significado original era el abatimiento causado por dolor severo o profundo, gradualmente fue extendiéndose como una clase de sensación de cansancio o de molestias por la existencia o situación<sup>52</sup>. Desde la siguiente indagación, hilvanaremos algunas discusiones sobre el aburrimiento desde el punto de vista de diversos

---

<sup>50</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Cool Memories, Volumen 4*. New York: Verso. 1990. p.100.

Texto original en inglés: «Boredom is like a pitiless zooming in on the epidermis of time. Every instant is dilated and magnified like the pores of the face».

<sup>51</sup> Ludwig Tieck en su *William Lovell* escribió: «Sin duda el aburrimiento es el tormento del infierno, pues hasta ahora no he encontrado un tormento mayor; los dolores del cuerpo y del alma ocupan al espíritu, el desdichado se quita de encima el tiempo con quejas, y bajo la multitud de ideas que asaltan a uno [...]». Texto citado en Safranski, Rüdiger. *Tiempo. La dimensión temporal y el arte de vivir*. Trad. por Raúl Gabás, Barcelona: Tusquets Editores, 2017. p.34.

<sup>52</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Web. 25 de mayo 2021 <<https://www.cnrtl.fr/definition/ennui>>.

pensadores, explorando además unas tipografías del aburrimiento a través de las aportaciones de diferentes pensadores.

Blaise Pascal (1623-1662), el matemático, filósofo y teólogo francés del siglo XVII, en su obra *Pensées (Pensamientos, 1669)*, realizó un profundo análisis sobre la mente contradictoria del ser humano y su lucha contra el aburrimiento. Afirmó: «Buscamos el descanso luchando contra unos obstáculos y si los hemos superado, el descanso se vuelve insoportable por el aburrimiento que genera. Hay que salir de él y suplicar el tumulto»<sup>53</sup>. Es así que el hombre está siempre en una lucha constante contra algo, buscando su liberación. Pascal también señaló que el que puede librarse del aburrimiento es el que juega. Sin embargo, el jugar debe estar involucrado con el entusiasmo y la pasión, porque «la diversión lánguida y sin pasión lo aburrirá»<sup>54</sup>.

Sin embargo, ¿existe algún entretenimiento que en verdad pueda entusiasmar a las personas y hacerlas felices sin sentirse vacías para siempre? Según Pascal, «este abismo infinito sólo puede ser llenado por un objeto infinito e inmutable, es decir, por Dios mismo»<sup>55</sup>. El aburrimiento para él es un vacío oscuro que los seres humanos tratan de llenar en vano, salvo que busquen al Supremo.

Voltaire (1694-1778), escribió en su cuento filosófico *Candide ou l'Optimisme* lo siguiente: «el hombre nació para vivir en las convulsiones de la preocupación o en el letargo del aburrimiento»<sup>56</sup>, indicando que la preocupación y el aburrimiento forman parte de la naturaleza de los seres humanos. Para deshacerse de ello, el trabajo puede ser un elemento de alivio. Según él: «El trabajo nos quita tres grandes males: el aburrimiento, el vicio y la necesidad»<sup>57</sup>.

---

<sup>53</sup> PASCAL, Blaise. *Pensées de Pascal*, Tours: Alfred Mame et fils, éditeurs, 1873. p. 40. Texto original en francés: «On cherche le repos en combattant quelques obstacles et si on les a surmontés le repos devient insupportable par l'ennui qu'il engendre. Il en faut sortir et mendier le tumulte».

<sup>54</sup> *Ibidem*. Texto original en francés: «Un amusement languissant et sans passion l'ennuiera».

<sup>55</sup> *Ibidem*. P. 64. Texto original en francés: «ce gouffre infini ne peut être rempli que par un objet infini et immuable, c'est-à-dire que par Dieu même».

<sup>56</sup> VOLTAIRE. *Candide ou L'Optimisme*. TV5Monde. 2014, p. 81. Web. 25 de mayo 2021

<<https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/189/Candide>>. Texto original en francés: «l'homme était né pour vivre dans les convulsions de l'inquiétude, ou dans la léthargie de l'ennui».

<sup>57</sup> *Ibidem*. p.82. Texto original en francés: «le travail éloigne de nous trois grands maux : l'ennui, le vice, et le besoin».



Arthur Schopenhauer (1788-1860), padre del pesimismo metafísico, consideró «el dolor y el aburrimiento»<sup>58</sup>, como los grandes enemigos de la felicidad humana. Sostuvo también que: «Una persona llena de espíritu se entretiene a la perfección en la soledad más absoluta con sus propios pensamientos y fantasías; mientras que una persona con el espíritu romo siente aburrimiento a pesar de constantes distracciones de teatro, fiestas y excursiones»<sup>59</sup>. Por tanto, señaló que la capacidad de llenura de espíritu puede ser una vía para alejarse del aburrimiento, a pesar de que esté en un ámbito aparentemente aburrido.

El poeta y filósofo Giacomo Leopardi (1798-1837) fue una auténtica víctima del aburrimiento, declarando que «el aburrimiento es en cierto modo el más sublime de los sentimientos humanos»<sup>60</sup>. Veía una destacada característica de la naturaleza humana que está en una mezcla entre la acusación de la insuficiencia y nulidad de las cosas y del sufrimiento de aburrimiento. En cuanto a Søren Kierkegaard (1813-1855), veía que «el tedio es la raíz de todo mal»<sup>61</sup>. El aburrimiento trajo un efecto de producción de lo malo, afectando al orden social. Así como Kierkegaard anotó: «El hombre estaba en lo más alto y cayó a lo más hondo, primero por Eva, después de la torre babilónica»<sup>62</sup>.

Tal vez, Kierkegaard podría verificar su argumento a partir de *Les fleurs du mal* (*Las flores del mal*) creado por Baudelaire, otro escritor que adoleció de aburrimiento. Baudelaire sostuvo que el aburrimiento es un monstruo delicado<sup>63</sup>. En cuanto a la perspectiva de Friedrich Nietzsche (1844-1900), éste consideró que cuando aumenta el interés, el aburrimiento disminuye<sup>64</sup>. Por lo tanto, «para escapar al fastidio, el hombre trabaja más allá de la medida de sus demás necesidades, o

<sup>58</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. *El Arte de Ser Feliz: En 50 Reglas para la Vida*. AMA, 2019. p. 44.

<sup>59</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. *El Arte de Ser Feliz...op. cit.* p.54.

<sup>60</sup> LEOPARDI, Giacomo. *Pensieri, Moralisti greci*. Comisariada por Alessandro Donati. Bari, Laterza, 1932. Web. 2 de enero 2020: <[https://it.wikisource.org/wiki/Pensieri\\_\(Leopardi\)/LXVIII](https://it.wikisource.org/wiki/Pensieri_(Leopardi)/LXVIII)>. Texto original en italiano: «La noia è in qualche modo il piú sublime dei sentimenti umani».

<sup>61</sup> Kierkegaard, Søren. *O lo uno o lo otro*, Trad. de Darío González y Begonya Sáez Tajafuerce. Madrid. Trotta, 2006. p. 293.

<sup>62</sup> *Ibidem*. p. 294.

<sup>63</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*. Valparaíso: Editorial del cardo, 2006. p. 6-7.

<sup>64</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Trad. Jaime Gonzales. Ciudad de Mexico: Editores Mexicanos Unidos 5a., 1986. p. 206.

inventa el juego, es decir, el trabajo que no apacigua ninguna otra necesidad»<sup>65</sup>. Además del trabajo y el juego, Nietzsche propuso un tercer estado que «sería en relación al juego lo que patinar es a bailar, lo que bailar a caminar, un movimiento dichoso y apacible: tal es la división de la dicha de los artistas y de los filósofos»<sup>66</sup>.

Como afirma Elizabeth Goodstein, el aburrimiento es una forma de malestar subjetivo propio de la modernidad<sup>67</sup>, momento en que el aburrimiento es más visible y discutido, surgiendo un mayor número de investigaciones al respecto.

Desde esta perspectiva proponemos a continuación algunas tipologías sobre el aburrimiento. Siegfried Kracauer (1889-1966) distingue entre dos tipos de aburrimiento: el aburrimiento vulgar y el aburrimiento extraordinario y radical<sup>68</sup>. Para Kracauer, el primero es un estado de insatisfacción y puede ser fácilmente sustituido cuando algo interesante aparece. El segundo tipo se da cuando uno tiene inclinación hacia su trabajo. Aunque durante el trabajo uno mismo no experimenta el aburrimiento, en realidad él mismo es “un aburrimiento”, siendo incluso más aburrido que el aburrimiento vulgar. Kracauer enfatizó también que a pesar de que la pasión tiene la posibilidad de acabar con el aburrimiento, la pasión puede desaparecer de nuevo y quedarse el aburrimiento.

Martin Heidegger (1889-1976) en su obra *Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt-Endlichkeit-Einsamkeit (Los conceptos fundamentales de la metafísica: mundo, finitud, soledad, 1929-1930)*, estableció tres variedades del aburrimiento: «el ser aburrido por algo», «aburrirse con algo» y el «aburrimiento profundo».

En cuanto a aburrirse por algo, Heidegger observó que cosas aburridas como un libro, un espectáculo, un hombre o una zona, no son el aburrimiento en sí

<sup>65</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano...op. cit.* p. 324.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> GOODSTEIN, Elizabeth. *Experience without Quality: Boredom and Modernity*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2005. p.18.

<sup>68</sup> KRACAUER, Siegfried. *The Mass Ornament*. Trad. by Thomas Y. Levin. London: Harvard University Press, 1995. p. 331.

mismo<sup>69</sup>. Tal y como mencionó Heidegger, el aburrimiento es «un ser híbrido: en parte objetivo, en parte subjetivo»<sup>70</sup>. Por ejemplo, estar esperando en la estación de tren puede ser aburrido. Pero lo que contribuye al sentir de aburrimiento puede darse por varios factores, como el ambiente, el tiempo de espera o la actividad que se realiza durante ese tiempo, entre otros.

Con respecto a «aburrirse con algo», es un aburrimiento más profundo que el anterior. En esta forma, Heidegger señaló que «el peculiarismo de que pasa el tiempo que le pertenece como la forma en que lo aburrido surge del propio *Dasein*»<sup>71</sup>. A diferencia de la primera forma, la segunda está menos condicionada por las circunstancias. Heidegger refirió el ejemplo de una reunión nocturna que se desarrolló con fluidez y sin observar señales de la presencia del aburrimiento. Sin embargo, el invitado se sintió igual de aburrido tras terminar la velada<sup>72</sup>. En esta situación, «estamos más orientados a nosotros mismos, de algún modo somos reclamados a la propia gravedad de la existencia»<sup>73</sup>. En comparación con la primera forma del aburrimiento, la segunda no se debe simplemente a una situación singular o a un objeto.

En la tercera forma, el «aburrimiento profundo», es un desarrollo posterior a la primera y segunda forma. Como afirmó Heidegger: «vemos que el aburrimiento, cuanto más profundo se hace, tanto más estamos plenamente enraizados en el tiempo, en el tiempo que nosotros mismos somos»<sup>74</sup>. No obstante y curiosamente, el pasar del tiempo desaparece y no está permitido en este tipo de aburrimiento. «*Es ist einem langweilig*» es el carácter de este profundo aburrimiento en el que un ser se ve obligado a escuchar y está dentro de la libertad más recóndita del *Dasein*. No hay una situación singular y determinada que cause ese aburrimiento profundo. El estado del aburrimiento profundo aquí implica que la fuerza abstracta del mismo

---

<sup>69</sup> HEIDEGGER, Martin. *Los conceptos fundamentales d la metafísica: mundo, finitud, soledad*. Madrid: Alianza, 2007. p. 116.

<sup>70</sup> *Ibidem*. p. 122.

<sup>71</sup> *Ibidem*. p. 127.

<sup>72</sup> *Ibidem*. p. 147.

<sup>73</sup> *Ibidem*. P. 167.

<sup>74</sup> *Ibidem*. P. 175.

nos retrotrae a nuestra existencia; mientras tanto, la prolongación del tiempo en un profundo aburrimiento se manifiesta como «el ampliarse el horizonte temporal y el perderse el vértice de un instante»<sup>75</sup>. Es también donde uno se anima a reflejarse más allá de su percepción o interés habitual. Heidegger no especificó este tipo de aburrimiento con ningún ejemplo, a diferencia de las dos formas previas, ya que en esta tercera forma es necesario que pase el tiempo, sin que dependa de una situación particular. Esta forma del aburrimiento tiene su raíz en la primera y supone un desarrollo avanzado de la segunda.

Por último, queremos mencionar los cuatro tipos de aburrimiento distinguidos por Martin Doehlemann: *einer situativen Langeweile* (aburrimiento situacional), *einer überdrüssigen Langeweile* (aburrimiento de la saciedad), *einer existentiellen Langeweile* (aburrimiento existencial) y *die schöpferische Langeweile* (aburrimiento creativo)<sup>76</sup>.

En el primer tipo, el aburrimiento situacional es similar a la característica de «aburrirse por algo» distinguida por Heidegger. Es así que uno se siente aburrido en una determinada situación, como al leer un libro, mirar una película o esperar a alguien en una estación de tren. En cuanto al aburrimiento de la saciedad, no describe una situación singular, sino una «(...) monotonía cotidiana, en la (total) presencia pendiente de lo banal y lo burgués. Cuando se nos asignan ciertos deberes, eso es tan parte de ello como la hambrienta saciedad de quienes constantemente persiguen placeres, o los grandes bostezos frente a la tautología del mundo»<sup>77</sup>. Este tipo de aburrimiento se refiere a la saciedad de cosas repetitivas y banales, especialmente a los sucesos de la cotidianeidad.

Con respecto al aburrimiento existencial, el ser mismo no está satisfecho, a pesar de no tener razón para aburrirse, su alma está vacía, sufriendo de esta

<sup>75</sup> Ibidem. p. 196.

<sup>76</sup> DOEHLEMAN, Martin. *Langeweile?: Deutung eines verbreiteten Phänomens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. p. 22-23.

<sup>77</sup> Ibidem. p. 23. Texto original en alemán: «(...) täglichen Einerlei, an der pene tranten (All-) Gegenwart von Banalem und Spießigem. Wenn uns gewissel Pflichten anöden, gehört das ebenso dazu wie die hungrige Übersättigung dessen, der dauernd nach Genüssen jagt, oder das große Gähnen angesichts der Tautologie der Welt"».

vaciedad. Y en el último tipo de aburrimiento, el aburrimiento creativo, el énfasis no está en el aburrimiento mismo, sino en el resultado creativo que por medio de la fuerza del aburrimiento se produce. Es decir, cuando uno se aburre, busca otras cosas nuevas para hacer, siendo una clase de aburrimiento creativo para Doehlemann.

Desde esta indagación, se nos brindan distintas perspectivas acerca del aburrimiento por medio de diferentes pensadores. Según sus miradas, el aburrimiento no es un estado agradable, sino un fenómeno de sufrimiento mental. Además, el factor del aburrimiento puede tener como consecuencia la producción de lo malo, tal y como sugirió Kierkegaard. Por otro lado, también hemos analizado las tipografías del aburrimiento según distintos autores. Así, se hace viable la averiguación de distintos tipos y niveles del aburrimiento, ampliando nuestra visión sobre el mismo. Todo ello conforma una importante base en el análisis del aburrimiento en el arte, y más específicamente en cuanto al desarrollo de la forma y del lenguaje artístico, como también en la motivación de los artistas y en la expresión artística basada en la experiencia de la sociedad.



## 1.4 Giacomo Leopardi y Søren Kierkegaard: la experiencia del tedio y la nulidad.

«Bastante cansado de la aburrida naturaleza occidental, realmente cansado de Europa, como a veces me sentía en ese momento, este trozo de oriente, que ahora se movía alegre y colorido ante mis ojos, era un refrescante refrigerio, mi corazón refrescaba al menos unas gotas de esa bebida, tras la cual languidecía tantas veces en las lúgubres noches de invierno de Hannover o de la real prusia»<sup>78</sup>.

Heinrich Heine

*Europamüde*, cansado de Europa, es una expresión muy común en el siglo XIX. El cansancio implica un sentimiento de hastío. Este término fue utilizado por primera vez por Heine en su texto de 1828 para expresar su cansancio por el paisaje occidental y el deseo por la vivacidad del oriente. Ese sentir de hastío nos intriga y nos lleva al estudio sobre los pensamientos del aburrimiento en aquella época. Es así que, para tratar este tema hemos escogido dos filósofos, uno del sur y el otro del norte de Europa, Giacomo Leopardi y Søren Kierkegaard respectivamente. Desde sus observaciones, se nos abre la puerta hacia un acercamiento al fenómeno del tedio en aquella época y también a las experiencias subjetivas de estos filósofos. A través de nuestra investigación, encontramos que ambos autores veían el aburrimiento

<sup>78</sup> “Europamüde”. *WordSense Online Dictionary*, 2022. Web. 10 de junio, 2022 <<https://www.wordsense.eu/europam%C3%BCde/>> Texto en español: «Des dumpfen abendländischen Wesens so ziemlich überdrüssig, so recht europamüde, wie ich mich damals manchmal fühlte, war mir dieses Stück Morgenland, das sich jetzt heiter und bunt vor meinen Augen bewegte, eine erquickliche Labung, mein Herz erfrischten wenigstens einige Tropfen jenes Trankes, wonach es in trüb hannövrischen oder königlich preußischen Winternächten so oft geschmachtet hatte, [...]».

como una experiencia abatida, pues a pesar de que las personas busquen más diversiones o actividades para tratar de anular las molestias de hastío que están experimentando, la lucha termina en vano.

Las obras de Leopardi se caracterizan por el pesimismo. En la misma línea, el filósofo pesimista alemán Arthur Schopenhauer lo describió de la siguiente forma:

En nuestros días nadie ha tratado ese tema [la miseria de nuestra existencia] tan profunda y exhaustivamente como Leopardi. Todo él está lleno y penetrado de ese ánimo: su tema es siempre la ironía y la miseria de esa existencia, lo presenta en cada página de sus obras pero con tal variedad de formas y aplicaciones, con tal riqueza de imágenes, que nunca llega a saturar sino que siempre entretiene y emociona<sup>79</sup>.

La miseria de la existencia de Leopardi proviene de una visión nihilista, en la que se produce el efecto del aburrimiento. Su sufrimiento se ve manifestado cuando afirma que «el aburrimiento es en cierto modo el más sublime de los sentimientos humanos»<sup>80</sup>. Su profunda experiencia acerca del aburrimiento es diferente a la de la gente común. Incluso veía la mayoría de las cosas como vacías, y la realidad del aburrimiento más grande que estas cosas. Sostuvo que «nada es más razonable que el aburrimiento. Los placeres son todos en vano»<sup>81</sup>. Pensó que muchas cosas parecen buenas superficialmente, pero en realidad están vacías por dentro. Sin embargo, «solo el aburrimiento, que siempre surge de la vanidad de las cosas, nunca

<sup>79</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación II*. Trad. Pilar López de Santa María. Madrid: Editorial Trotta, 2009. p. 644.

<sup>80</sup> LEOPARDI, Giacomo. *Pensieri, Moralisti greci*. Comisariada por Alessandro Donati. Bari, Laterza, 1932. Web. 17 junio. 2022 <[https://it.wikisource.org/wiki/Pensieri\\_\(Leopardi\)/LXVIII](https://it.wikisource.org/wiki/Pensieri_(Leopardi)/LXVIII)>. Texto original en italiano: «La noia è in qualche modo il più sublime dei sentimenti umani».

<sup>81</sup> LEOPARDI, Giacomo. *Operette morali*. Ed. Francesco Flora, Milano: Letteratura italiana Einaudi, 1959. p. 207. Texto original en italiano: «E nessuna cosa è più ragionevole che la noia. I piaceri sono tutti vani».



es vanidad, no es engaño»<sup>82</sup>. Por tanto, consideró que el aburrimiento es «lo que la vida de los hombres tiene de sustancial y real»<sup>83</sup>.

Dado que los placeres no son reales, no podemos alcanzar la realidad a través de los mismos y deshacernos del aburrimiento. En cuanto a la relación entre el placer y el aburrimiento, Leopardi hizo algunos análisis. En su concepto, los múltiples placeres no pueden satisfacer el alma, ya que «la multiplicidad de sensaciones, confunde el alma, le impide ver los límites de cada una, quita el repentino agotamiento del placer»<sup>84</sup>, pues a la gente «la hace vagar de un placer a otro sin poder profundizar en nada»<sup>85</sup>. Los placeres que suele buscar el hombre son superficiales para el alma, sin que esta pueda estar plenamente satisfecha.

Leopardi comparó al hombre de su época con el de épocas anteriores, indicando que la vida exterior de este último era «[...] tan grande así que al envolver a los grandes espíritus en su vórtice, llegó a abrumarlos en lugar de dejarse agotar»<sup>86</sup>. En cambio, el hombre de su tiempo «por su extraordinaria sensibilidad, se agota en un momento. Una vez hecho esto, queda vacío, profunda y permanentemente desilusionado, porque lo ha sentido todo profunda y vívidamente: no se detuvo en la superficie, no se hundió poco a poco»<sup>87</sup>. Esto señala la tendencia del hombre que queda dominado por su propia sensibilidad interna, y sigue sintiendo un vacío interior, a pesar de haber probado con distintas actividades y diversiones.

El descontrol del alma sigue buscando algo que «lo agita» y «lo ejercita»<sup>88</sup>. Sin embargo, la búsqueda es equivalente a la nulidad, y su destino es el agotamiento. Según Leopardi, aunque la novedad es siempre agradable para el alma, mayor dolor

---

<sup>82</sup> *Ibidem*. Texto original en italiano: «Solo la noia, la qual nasce sempre dalla vanità delle cose, non è mai vanità, non inganno».

<sup>83</sup> *Ibidem*. p. 208. Texto original en italiano: «quanto la vita degli uomini ha di sostanzievole e di reale».

<sup>84</sup> LEOPARDI, Giacomo. *Zibaldone di pensieri*. Le Monnier: Firenze, 1921. p. 200. «la molteplicità delle sensazioni, confonde l'anima, gl'impedisce di vedere i confini di ciascheduna, toglie l'esaurimento subitaneo del piacere».

<sup>85</sup> *Ibidem*. Texto original en italiano: «la fa errare d'un piacere in un altro senza poterne approfondire nessuno».

<sup>86</sup> *Ibidem*. p. 1153. Texto original en italiano: «[...] tanto che avvolgendo e grande di spiriti nel suo vortice arriva piuttosto a sommerger li, che a lasciarsi esaurire».

<sup>87</sup> *Ibidem*. p. 1153. Texto original en italiano: «per la sua straordinaria sensibilità, esaurisce la vita in un momento. Fatto ciò, egli resta vuoto, disingannato profondamente e stabilmente, perchè ha tutto profondamente e vivamente provato: non si è fermato alla superficie, non si va affondando a poco a poco».

<sup>88</sup> *Ibidem*. p. 1518. Texto original en italiano: «l'agita» y «l'esercita».

es el cansancio de los placeres particulares<sup>89</sup>. Los placeres deben de ser algo que produzca un sentir placentero, pero según la mirada de Leopardi, es una fuente que puede causar el sentir negativo del cansancio. La velocidad de cambio de un placer a otro da lugar a la fatiga.

En pocas palabras, para Leopardi, el aburrimiento es el más sublime de los sentimientos humanos, y es la esencia de la vida. Es más real que las actividades que la gente busca para llenar su existencia, pues tratan de derrotar al aburrimiento a través de los placeres, siendo al final una lucha en vano.

En cuanto a Kierkegaard constituye uno de los puntales del existencialismo. Aunque no fue una víctima notoria del aburrimiento como Leopardi, veía la “grandeza” del aburrimiento: «Qué tremendo es el tedio; tremendamente tedioso; no conozco expresión más poderosa, más certera; pues sólo lo igual se reconoce en su igual. Ojalá hubiese otra expresión más sublime, más poderosa, ya que entonces cabría todavía un movimiento»<sup>90</sup>. El aburrimiento es un sentimiento tan tremendo y sublime, que nada puede ocupar un espacio que de lugar al movimiento, señalando la vaciedad como su característica, con una intolerancia hacia cualquier elemento que pueda llamar la atención o producir agitación en la mente.

Kierkegaard veía que la esencia del aburrimiento es negativa y está conectada con el mal, declarando varias veces en su *Enten-Eller (O lo uno o lo otro)* que el aburrimiento es “la raíz de todo mal”. En su concepto del aburrimiento, lo vincula con una fuerza que influye al desarrollo de las cosas. Sin embargo, según él, «El efecto ejercido por el tedio es completamente mágico, sólo que este efecto no es atractivo sino repulsivo»<sup>91</sup>, enfatizando que el aburrimiento es “pernicioso”<sup>92</sup> para el hombre.

---

<sup>89</sup> *Ibidem*. p. 200.

<sup>90</sup> KIERKEGAARD, Søren. *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*. Ed. y trad. Begonya Saez Tajafuerce y Darío González. Madrid: Editorial Trotta, 2006. p. 61.

<sup>91</sup> *Ibidem*. p. 293.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

Kierkegaard enfatizó en el protagonismo del aburrimiento en el desarrollo humano y su dominación del mundo. Según él, la creación del mundo es por causa del aburrimiento. Dijo: «Los dioses se aburrían y por ello crearon a los hombres. Adán se aburría porque estaba solo y por ello fue creada Eva»<sup>93</sup>. De la misma manera, los problemas o los sucesos del mundo también se ejecutan por el aburrimiento. Añadió:

En ese instante entró el tedio en el mundo y en él fue creciendo exactamente en la misma medida en que crecía la población. Adán se aburría solo, luego se aburrían Adán y Eva en conjunto, luego se aburrían Adán, Eva, Caín y Abel *en famille*, luego aumentó la población en el mundo y las gentes se aburrieron *en masse*. Para esparcirse, concibieron la idea de construir una torre tan alta que traspasase el cielo. Esta idea es tan tediosa como alta era la torre y, además, es una prueba formidable de hasta qué punto el tedio predominaba. Luego se esparcieron por el mundo, del mismo modo en que ahora se viaja al extranjero, pero siguieron aburriéndose. ¡Y qué consecuencias no había de tener este tedio! El hombre estaba en lo más alto y cayó a lo más hondo, primero por Eva, después de la torre babilónica<sup>94</sup>.

Kierkegaard trató el aburrimiento como una fuerza y efecto que fomenta el desarrollo humano. Su interpretación de la creación del mundo según la Biblia y la historia posterior a la creación humana es interesante. Sin embargo, es muy subjetiva y puede ser discutible.

Además, su visión sobre el aburrimiento es absolutamente negativa, incluso lo describió como el “panteísmo demoníaco”<sup>95</sup>. Consideró Kierkegaard que «si uno permanece en él como tal, entonces se convierte en el mal»<sup>96</sup>. Explicó además que: «El panteísmo radica por lo general en la determinación de plenitud; con el tedio

---

<sup>93</sup> *Ibidem.* p. 294.

<sup>94</sup> *Ibidem.* P. 294.

<sup>95</sup> *Ibidem.* p. 297.

<sup>96</sup> *Ibidem.*

sucede todo lo contrario, que se basa en el vacío, siendo precisamente por eso una determinación panteísta»<sup>97</sup>. La substancia o el elemento con el que uno busca llenar el vacío del aburrimiento es la diversión. Sin embargo, la diversión no garantiza que uno pueda ser privado del aburrimiento, ya que conducirá a un constante cambio sin fin.

Kierkegaard propuso la idea de “rotación de cultivos” para explicar este fenómeno. Según él, este método «consiste en ir alternando el terreno sin cesar» y su base es «una ilusión»<sup>98</sup>. Él puso el ejemplo del cambio de lugar en que uno vive, diciendo «...uno está *europamüde* [cansado de Europa] y viaja a América, etc., uno se entrega a la exaltada esperanza de un viaje interminable de estrella en estrella»<sup>99</sup>. La búsqueda por acabar con la vaciedad proviene del aburrimiento, terminado sin éxito y en vano, y estando “demoníacamente poseído” con el aburrimiento e intentando evitarlo con todo empeño. Kierkegaard dijo: «[uno] quema la mitad de Roma para contemplar el incendio de Troya. Este método se supera a sí mismo y es la infinitud perversa »<sup>100</sup>.

El intento de buscar un cambio o alternativa, se vuelve inválido. Kierkegaard propuso otro método, declarando: «Cuanto más se limita uno, más se dota uno de inventiva»<sup>101</sup>. En vez de buscar otra manera para deshacerse del aburrimiento, la mejor manera para él es limitarse a sí mismo, aprovechando el recurso que uno mismo ya tiene. Dio el ejemplo del preso solitario que está confinado, y que aunque no puede buscar abundante entretenimiento, se puede divertir a través de una cosa diminuta, como una araña<sup>102</sup>. Por lo tanto, para él la capacidad de divertirse es un remedio importante para evitar el aburrimiento.

El aburrimiento de Kierkegaard es un impulso que causa la activación de muchas cosas. Sin embargo, lo veía de manera negativa, dado que causa una

---

<sup>97</sup> *Ibidem*. p. 298.

<sup>98</sup> *Ibidem*. p. 298.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> *Ibidem*. p. 299.

<sup>102</sup> *Ibidem*. p. 299.

búsqueda infinita de elementos para llenar este vacío, siendo al final inválido este intento. Para él, la solución al aburrimiento es limitarse a sí mismo, en vez de buscar un recurso externo.

Comparando los modelos del aburrimiento de Leopardi y Kierkegaard, podemos encontrar varias similitudes. Leopardi consideró que el aburrimiento es una emoción sublime; Kierkegaard lo tomó como “panteísmo demoníaco” y la raíz de todo el mal. Este último entendió que la vieja Dinamarca se estaba hundiendo por culpa del aburrimiento<sup>103</sup>. En su análisis del aburrimiento, Kierkegaard se refirió más al impacto del aburrimiento en la sociedad en su conjunto, mientras que Leopardi se centró más en la influencia o afectación del aburrimiento sobre el estado de ánimo. Ambos pensaron que soluciones para el aburrimiento, tales como la diversión y el trabajo, no son “reales” sino al final inválidas. Kierkegaard propuso “limitarse” en sí mismo para alcanzar la capacidad de divertirse a través de la carencia de estímulos externos. En cambio, Leopardi descartó la posibilidad de deshacerse del aburrimiento, afirmando que es la única verdad y esencia de la vida.

A través del análisis de las perspectivas de Leopardi y Kierkegaard acerca del aburrimiento, se ofrece una visión del aburrimiento en la primera mitad del siglo XIX y su afectación a la humanidad. Por medio de ella, podemos prever una lucha constante en el tiempo posterior contra el “maligno” aburrimiento, como por ejemplo, con la influencia del capitalismo en el siglo XX, donde el aburrimiento fue eliminado temporalmente, aunque con prontitud revivió por medio del entretenimiento y del consumo. A pesar de la impotencia que ello implicó, los pensadores pudieron darle utilidad al aburrimiento a través de la creatividad, obteniendo un beneficio. Con respecto al arte, los vanguardistas pretendían deshacerse del aburrimiento intentando desvincularse del lenguaje artístico tradicional, desarrollando un nuevo arte. Este avance es producto del maléfico aburrimiento abordado por Leopardi y Kierkegaard.

---

<sup>103</sup> *Ibidem.* p. 295.



## 1.5 Friedrich Nietzsche: la dualidad del aburrimiento.

«De la misma manera, su inteligencia superior lo hace más sensible al hastío que los hombres más burdos; pero también se vuelve, si es individualmente muy completo, una fuente inagotable de entretenimiento»<sup>104</sup>.

Arthur Schopenhauer

En los escritos de Nietzsche aunque no se abordó en particular el tema del aburrimiento, sí se mencionó en varias partes. Para él, la vida es demasiado corta como para tener tiempo de aburrirse. En comparación con otros pensadores anteriores, el aburrimiento de Nietzsche ya no es un gran monstruo, sino que tiene potencia para llevar a cabo un trabajo creativo o avanzado espiritualmente. Es un elemento necesario para los seres humanos y animales superiores, ya que el resto de criaturas no tienen esta característica. A continuación, exploraremos en detalle los puntos de vista de Nietzsche sobre ellos.

Aunque Nietzsche no trató el aburrimiento como una gran bestia, el aburrimiento es un problema que acecha a los seres humanos. Nietzsche, defensor de lo antidialéctico y del pluralismo, no solo expuso la negatividad del aburrimiento, sino que también paradójicamente sostuvo una perspectiva positiva acerca de él. En cuanto a nuestro análisis sobre el concepto del aburrimiento de Nietzsche, iniciamos

---

<sup>104</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. *The World as Will. Vol. III.* Trad. R. B. Haldane and J. Kemp. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1909. p. 17. Texto en inglés: «In the same way his higher intelligence makes him more sensible to *ennui* than the brute; but it also becomes, if he is individually very complete, an inexhaustible source of entertainment».

la investigación con su famosa obra, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música*).

Nietzsche creía que el desarrollo del arte está ligado a la dualidad de *lo apolíneo* y de *lo dionisiaco*<sup>105</sup>. Entre ellos, el arte se forma en una variedad de maneras y con diferentes cualidades. Apolo es la representación de la alegría, la sabiduría y la belleza, y es «la magnífica imagen divina del *principium individuationis*»<sup>106</sup>. A través de él, se logra la experiencia onírica. En cuanto a Dioniso, el dios griego de la fertilidad y el vino, su naturaleza es irracional y destructiva. Lo que se involucra ya no es un sueño dulce, hermoso y racional, siendo en cambio «la analogía de la *embriaguez*»<sup>107</sup>, y ascendiendo desde «el fondo más íntimo del ser humano»<sup>108</sup> cuando se produce un colapso del *principium individuationis*.

Aunque lo apolíneo y lo dionisiaco son dos oposiciones binarias, Nietzsche creía que coexistían en la tragedia griega e incluso se intensificaban entre sí. Nietzsche observó lo siguiente:

“Titánico” y “bárbaro” parecíanle al griego apolíneo también el efecto producido por lo dionisiaco: sin poder disimularse, sin embargo, que a la vez él mismo estaba emparentado también íntimamente con aquellos titanes y héroes abatidos. Incluso tenía que sentir algo más: su existencia entera, con toda su belleza y moderación, descansaba sobre un velado substrato de sufrimiento y de conocimiento, substrato que volvía a serle puesto al descubierto por lo dionisiaco<sup>109</sup>.

Lo dionisiaco no solo juega el papel de la destrucción, sino también el de la estimulación e inspiración. La combinación entre lo apolíneo y lo dionisiaco se ve en las primeras tragedias griegas, pero luego se separa en la obra de Eurípides.

<sup>105</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2004. p. 41.

<sup>106</sup> *Ibidem*. p. 45.

<sup>107</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de ...op. cit.* p. 45.

<sup>108</sup> *Ibidem*. p. 45.

<sup>109</sup> *Ibidem*. p. 60-61.



Nietzsche tenía ilusión de que las obras de Wagner los reunieran, sin embargo, al final se desilusionó<sup>110</sup>.

La demostración de la coexistencia de estas dos oposiciones binarias muestra la intención de Nietzsche de romper con el “dualismo”, conduciendo a un mayor desarrollo del pluralismo. Deleuze afirmó: «Lo trágico sólo se encuentra en la multiplicidad, en la diversidad de la afirmación como tal. Lo que define lo trágico es la alegría de la multiplicidad, la alegría plural»<sup>111</sup>. Declaró más allá que la filosofía de Nietzsche es «una lógica de afirmación múltiple»<sup>112</sup>. Su famosa frase, «No hay hechos, sólo interpretaciones»<sup>113</sup>, ha sido de gran influencia al mundo filosófico del siglo XX. A partir de esta lógica de afirmación múltiple, podemos examinar su concepto de aburrimiento.

Nietzsche consideró que «sólo los animales más *finos* y activos son capaces de aburrimiento»<sup>114</sup>, añadiendo que «un tema para un gran poeta sería el aburrimiento de Dios en el séptimo día de la creación»<sup>115</sup>. Por lo tanto, el aburrimiento es un fenómeno específico para animales superiores, especialmente de los seres humanos y en opinión de Nietzsche, incluso de Dios, requiriendo este tema del aburrimiento mucho arte para tratar, y particularmente después de terminar de hacer algo grande o llamativo, como por ejemplo la creación del mundo.

Nietzsche sarcásticamente declaró en su *Anticristo*: «Contra el aburrimiento luchan en vano incluso los dioses»<sup>116</sup>. Esta declaración es indudablemente subjetiva, ya que no podemos asegurar que los dioses tengan un sentimiento de aburrimiento.

<sup>110</sup> KAUFMANN, Walter, *From Shakespeare to Existentialism: An Original Study*. Princeton: Princeton University Press. 1959. pp. 207-8.

<sup>111</sup> DELEUZE, Gilles. *Nietzsche and Philosophy*. Trad. Hugh Tomlinson. London: Continuum. 2002. p. 17. Texto en inglés: «The tragic is only to be found in multiplicity, in the diversity of affirmation as such. What defines the tragic is the joy of multiplicity, plural joy».

<sup>112</sup> *Ibidem*. p.17.

<sup>113</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Fragmentos póstumos Volumen IV. Ed. Diego Sánchez Meca. Trad. Juan Luís Vermal y Juan B. Lunares. Madrid: Tecnos, 2002. p. 222.

<sup>114</sup> “[...]los animales más *finos* [énfasis de la autora]” se refiere a los animales más sutiles y activos. Citado en NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: un libro para espíritus libres, Volumen 2*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2007. p. 139-140.

<sup>115</sup> *Ibidem*. p. 140.

<sup>116</sup> NIETZSCHE, Friedrich y Wayne Thomas. *Ecce Homo: How One Becomes what One is; The Antichrist: a Curse on Christianity*. New York: Algora Publishing, 2004. p.152. Texto en inglés: «Against boredom the gods themselves fight in vain».

Sin embargo, se demuestra precisamente que “el aburrimiento” es una lucha, por lo menos para los seres humanos. En este sentido, si tenemos que luchar contra el aburrimiento, es porque se considera como algo negativo de lo que se tiende a huir.

Para escapar del aburrimiento, Nietzsche suponía que era necesario aumentar el interés. Por lo tanto, según él: «para escapar al fastidio, el hombre trabaja más allá de la medida de sus demás necesidades, o inventa el juego, es decir, el trabajo que no apacigua ninguna otra necesidad»<sup>117</sup>. Aunque es cuestionable que una persona que trabaja más de lo que necesita pueda evitar el aburrimiento, al menos, si que es seguro que puede oprimirlo. En cuanto a los que no tienen ganas de trabajar ni jugar, Nietzsche consideró que buscarán un tercer estado, que «sería en relación al juego lo que patinar es a bailar, lo que bailar a caminar, un movimiento dichoso y apacible: tal es la división de la dicha de los artistas y de los filósofos»<sup>118</sup>. En este tercer estado, se produce un resultado creativo. De hecho, el aburrimiento no es un sentimiento completamente inútil. Al contrario, puede ser un elemento importante para la creatividad.

Por otro lado, el aburrimiento no solamente produce que uno se oriente a hacer algo creativo, sino que también favorece al proceso de producción creativa. Según Nietzsche: «Para el pensador, y todos los espíritus sensibles, el aburrimiento es esa desagradable “calma” del alma que precede al viaje feliz y a los vientos briosos; tiene que soportarla, esperar a que produzca en él su efecto»<sup>119</sup>. A pesar del sufrimiento al enfrentar el aburrimiento, es necesario pasar por el tiempo aburrido para conseguir rendimiento en los trabajos involucrados con un nivel más alto de pensamiento.

La capacidad de poder aguantar el aburrimiento tiene un recompensa enorme:

---

<sup>117</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano...op. cit.* p. 324.

<sup>118</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano...op. cit.* p. 324.

<sup>119</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *La gaya ciencia*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2009. p. 43.

Se recibe como recompensa por tanto hastío, desaliento, aburrimiento -como una soledad sin amigos, libros, deberes, pasiones que deben traer consigo- esos cuartos de hora de más profunda contemplación dentro de uno mismo y de la naturaleza. El que se atrinchera por completo contra el aburrimiento también se atrinchera contra sí mismo: nunca podrá beber el trago más fuerte y refrescante de su fuente más íntima<sup>120</sup>.

Nietzsche valoró el tiempo aburrido que se pasa en la soledad para poder alcanzar la inspiración más profunda de uno mismo, detestando a la gente que no puede soportar ese tiempo necesario en aburrimiento, y afirmando que huir del aburrimiento es vulgar, al igual que trabajar sin placer<sup>121</sup>.

Además, la capacidad de aguantar el aburrimiento se convirtió en un criterio para juzgar la calidad de las personas por parte de Nietzsche, considerando que los asiáticos son superiores a los europeos ya que el primero es capaz de experimentar un reposo más prolongado y profundo<sup>122</sup>. Por lo tanto, aunque el aburrimiento es un sentimiento repulsivo, los que son capaces de tolerarlo pueden obtener un valor positivo. Así como Svendsen afirmó en su indagación sobre el aburrimiento de Nietzsche: «La superación del tedio puede conducir a la dicha. Ahora bien, en qué medida esa dicha nos es accesible, es otra cuestión. Una dicha semejante es sobrehumana, es tanto que el tedio es humano, demasiado humano»<sup>123</sup>.

Ciertamente, la idea de sobrehumano (o superhombre) de Nietzsche pretende explorar la potencia de un hombre normal al máximo, afirmando a través

---

<sup>120</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *A Nietzsche Reader*, Selected and translated by R.J. Hollingdale Harmondsworth: Penguin, 1977. p. 273-4. Texto en inglés: «One receives as reward for much ennui, despondency, boredom -such as a solitude without friends, books, duties, passions must bring with it -those quarter-hours of profoundest contemplation within oneself and nature. He who completely entrenches himself against boredom also entrenches himself against himself: he will never get to drink the strongest refreshing draught from his own innermost fountain».

<sup>121</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *La gaya ciencia...*op.cit. p. 43.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> SVENDSEN, Lars. *Filosofía del tedio*. Trad. Carmen Montes Cano. Barcelona: Tusquets Editores, S.A., 2006. p. 74.

de su protagonista Zaratustra que: «El hombre es algo que debe ser superado»<sup>124</sup> y «el superhombre es el sentido de la tierra»<sup>125</sup>. Para Nietzsche, aceptar el mundo y enfrentarlo es la clave para la vida, en vez de una búsqueda sobreterrenal. Por tanto, cuando el humano puede superar el aburrimiento de la tierra, puede alcanzar la felicidad de ser un superhombre. En este sentido, la superación del aburrimiento se da por medio de la voluntad propia del hombre, en lugar de encontrar la liberación por medio de lo espiritual.

Desde nuestro análisis, se ha mostrado que Nietzsche sostiene un valor mezclado de lo negativo y lo positivo en torno al aburrimiento. No lo comprendió como un completo monstruo ni tampoco lo atacó ferozmente, sino que descubrió un nuevo poder en el aburrimiento, en el fomento del desarrollo creativo y en la producción de la espiritualidad superior. Es así que se demuestra la tendencia de Nietzsche en favor del pluralismo, por lo que no hay una sola verdad respecto de algo sino múltiples verdades.

En resumen, la mirada de Nietzsche hacia el aburrimiento nos ofrece una luz hacia lo repugnante. Para Nietzsche, aunque el aburrimiento es algo difícil de vencer, los que tienen capacidades de soportarlo encontrarán la recompensa. Por lo tanto, el aburrimiento no debe de ser algo horrible de lo que ahuyentarse, sino algo que puede impulsar la potencia de cada uno. El aburrimiento en Nietzsche es un sentimiento que tiene estos dos valores opuestos, pues como dijo él, es desagradable pero a su vez “calma” del alma. Esta coexistencia de la dualidad del aburrimiento nos da un rostro del aburrimiento definido y equilibrado.

---

<sup>124</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2003. p. 36.

<sup>125</sup> *Ibíd.*



## CAPÍTULO II

### TEDIO Y MODERNIDAD

«¡Dejo a Sísifo al pie de la montaña! Siempre encontramos nuestra carga. Pero Sísifo enseña la mayor fidelidad que niega a los dioses y levanta las rocas. También concluye que todo está bien. Este mundo, en adelante sin amo, no le parece ni estéril ni inútil. Cada uno de los granos de esta piedra, cada brillo mineral de esta montaña llena de noche, por sí solo, forma un mundo. La lucha misma hacia las cumbres es suficiente para llenar el corazón de un hombre. Hay que imaginarse feliz a Sísifo»<sup>126</sup>.

Albert Camus

A partir de la Revolución Francesa se inicia el periodo álgido de la modernidad, con un abandono de los valores tradicionales a partir del desarrollo de las libertades según el pensamiento ilustrado y la fundamentación del capitalismo. Al mismo tiempo, influidos por la corriente del romanticismo, se valora más la expresión y subjetividad del pensamiento interior y la emoción. Por lo tanto, al hablar del aburrimiento concomitante con la emoción y la percepción, creemos que esto se dio más profundamente con el surgimiento de la modernidad respecto de otros periodos anteriores, motivo por el que en este capítulo nos centramos en el aburrimiento y en la modernidad.

Además, la modernidad estableció la idea de progreso a través de la ciencia y de la tecnología, lo que en cierto modo se ha convertido en el núcleo del desarrollo

---

<sup>126</sup> CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe. Les essais XII*. Paris : Les Éditions Gallimard, 1942. p. 168. Texto original en francés: «Je laisse Sisyphe au bas de la montagne ! On retrouve toujours son fardeau. Mais Sisyphe enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers. Lui aussi juge que tout est bien. Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni futile. Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul, forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux».

humano, trayendo a su vez problemas sin precedentes, como los derivados del capitalismo y del consumismo ya en la segunda mitad del siglo XX. La corriente principal en la exposición del problema la encontramos en el pensamiento de Marx, que no solo critica la relación desigual entre trabajadores y capitalistas, sino también la alienación de los seres humanos respecto de su esencia en el proceso de trabajo, todo lo cual califica en gran medida la modernidad. Asimismo, otro problema de la modernidad también se revela por medio del nihilismo. Aunque las personas se encuentran en un entorno donde se han mejorado las condiciones materiales y de calidad de vida, disfrutando de la libertad por medio del individualismo, esto no puede ocultar el vacío y sinsentido de la vida. En este punto, el bostezo expresivo del aburrimiento se manifiesta como propio de la modernidad. Aunque en el desarrollo de la modernidad surgen numerosas novedades tendentes a la mejora de las condiciones de vida, este mal del aburrimiento no se puede eliminar por completo. Es así que en la segunda mitad del siglo XX, surgió la tendencia del pensamiento que propuso enfrentar el valor negativo del aburrimiento bajo la influencia del modernismo, buscando salir de ello o incluso ser beneficiados por ello. Este intento es similar a la propuesta de Albert Camus en su ensayo *Le mythe de Sisyphe (El mito de Sísifo)*, pretendiendo transformar el tedio de Sísifo a la alegría y esperanza a través de un cambio de perspectiva.

En este capítulo trataremos la cuestión de la modernidad y su relación con el tedio. En el epígrafe 2.1, exploramos el sinsentido que surge en la modernidad y el aburrimiento que conlleva. En el epígrafe 2.2, continuaremos la indagación del aburrimiento desde la perspectiva de la vida cotidiana, basándonos en el discurso de Henri Lefebvre en el que expuso la alienación y su afectación al aburrimiento y estilo de vida, sugiriendo hacer una revolución de la cotidianidad. En el epígrafe 2.3, hablamos de la relación entre el aburrimiento y la creatividad. Aunque el aburrimiento es como una rata corriendo por la calle con todo el mundo gritando “¡mátala!”, descubrimos el valor creativo desde el aburrimiento, por ejemplo con el arte de vanguardia y contemporáneo que han sido beneficiados por ello e incluso

han utilizado el aburrimiento como una herramienta para su desarrollo. Finalmente, en el epígrafe 2.4 y por medio de los pensamientos de algunos filósofos, sociólogos y psicólogos, hemos encontrado una posible salida para la vida multitarea e hiperactividad de la vida moderna por medio del aburrimiento profundo.





## 2.1 El sin sentido. La modernidad aburrida.

«La vida no tiene sentido, pero vale la pena vivir, siempre que reconozcas que no tiene sentido»<sup>127</sup>.

Albert Camus

El modernismo es un movimiento literario y artístico surgido a finales del siglo XIX, que apunta a buscar nuevas formas frente a una expresión convencional. El surgimiento de la modernidad permitió un ambiente propicio para el desarrollo de la economía capitalista, la política y el mundo artístico. Sin embargo y hasta un cierto grado con el desarrollo de la modernidad, comienzan a surgir numerosos conflictos como la alienación y el nihilismo. En la siguiente investigación, trataremos inicialmente el aspecto de la modernidad y los problemas que surgen por causa de ella, así como la lucha constante en la búsqueda de sentido a la vida por los seres humanos.

Con carácter general, el término “moderno” se refiere al periodo «que pertenece al presente, al tiempo actual»<sup>128</sup>. Convencionalmente, el surgimiento de la modernidad según la periodización de la historia corresponde al auge del Renacimiento y hasta la primera mitad del siglo XX. Marshall Berman periodizó la modernidad en tres fases y Peter Osborne la simplificó como modernidad temprana (1500-1789); modernidad clásica (1789-1900) y modernidad tardía (1900-presente)<sup>129</sup>. Berman distinguió estos tres períodos por las experiencias de la modernidad que en cada fase se experimentó. En la primera fase de la modernidad,

<sup>127</sup> “Frases de Albert Camus”. El Universal. 4 de enero 2019. Web. 21 marzo 2021 <<https://www.eluniversal.com.mx/cultura/las-frases-mas-inspiradoras-de-albert-camus>>.

<sup>128</sup> "Moderno". Lexico. Web. 9 Oct. 2021 <<https://www.lexico.com/es/definicion/moderno?locale=es>>.

<sup>129</sup> OSBORNE, Peter. “Modernity Is a Qualitative, Not a Chronological, Category: Notes on the Dialectics of Differential Historical Time”. *Postmodernism and the Re-reading of Modernity*. Ed. Francis Barker, Peter Hulme, y Margaret Iversen. Manchester: Manchester University Press, 1992. p. 23-45.

las sociedades apenas comenzaron a experimentar la vida moderna, mientras que en la segunda fase, con la revolución francesa recién sucedida, la gente fue capaz de distinguir el mundo antiguo y el mundo moderno. En la tercera fase, la modernidad se ha expandido pero fragmentado, perdiendo su capacidad de dar sentido a la vida de las personas<sup>130</sup>.

La modernidad en general es relevante en cuanto al vuelco de los viejos sistemas establecidos en áreas como la política, la economía y la filosofía. Desde el surgimiento del Renacimiento y posteriormente con la ilustración y la revolución industrial, el mundo occidental pasó de dirigir su atención del teocentrismo al antropocentrismo, introduciéndose también el materialismo y la ciencia. El estallido de la revolución francesa y su resultado, planteó cuestiones como el poder irracional del Antiguo Régimen y los derechos de los hombres y de los ciudadanos. Se fomentó la idea de subjetividad e individualismo para desarrollar o dar forma a uno de los rasgos fundamentales de la modernidad. Heidegger afirmó que la modernidad hace aflorar el concepto de subjetivismo y objetivismo:

Ciertamente, la edad moderna, como consecuencia de la liberación de la humanidad [de la autoridad de la religión en la Edad Media], introdujo el subjetivismo y el individualismo. Pero sigue siendo igualmente cierto que ninguna época anterior a esta ha producido un objetivismo comparable [...] Lo esencial aquí es la interacción necesaria entre subjetivismo y objetivismo. Pero precisamente este condicionamiento recíproco del uno por el otro nos remite a procesos más profundos<sup>131</sup>.

---

<sup>130</sup> BERMAN, Marshall. *All that is Solid Melts into Air: the Experience of Modernity*. New York: Penguin Books, 1982. p. 17.

<sup>131</sup> HEIDEGGER, Martin. *Off the Beaten Track*. Trad. Julian Young and Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 66. Texto en inglés: «Certainly, the modern age has, as a consequence of the liberation of humanity [from the authority of religion in the Middle Ages], introduced subjectivism and individualism. But it remains just as certain that no age before this one has produced a comparable objectivism... Of the essence here is the necessary interplay between subjectivism and objectivism. But precisely this reciprocal conditioning of the one by the other refers us back to deeper processes».

La idea de los seres humanos como sujeto de toda la creación es central en la modernidad. Fomenta el desarrollo del individualismo, centrándose en los derechos, la productividad y el pensamiento subjetivo de los individuos. Es así que la celebración de lo fantástico de la modernidad se percibe a través de los ojos de Baudelaire.

En su ensayo de 1863 *Le peintre de la vie moderne (El pintor de la vida moderna)*, Baudelaire declaró que «La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable»<sup>132</sup>. Aquí el término de modernidad (*modernité*) se utilizó por primera vez en lengua francesa. Así, Baudelaire elogió las obras del pintor “MG”, en las que se retrataron momentos fugaces de la vida urbana. Para él, el pintor de la vida moderna es el *flâneur* que disfruta de la multitud, amando experimentar la diversidad del mundo. Afirmó: «También se le puede comparar con un espejo tan inmenso como esa multitud; con un caleidoscopio dotado de conciencia, que, en cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia inestable de todos los elementos de la vida»<sup>133</sup>. El *flâneur* de Baudelaire está fascinado por la vida moderna y está lleno de curiosidad. Baudelaire elogió al *flâneur* urbano por ver las cosas frente a ellos con mirada poco convencional, al igual que el pintor “MG” que, utilizando técnicas nuevas, pintó la vida moderna de París. Baudelaire alababa la belleza del presente, creyendo que si desprecia este elemento transitorio y fugaz, caería inevitablemente en el vacío de una belleza abstracta e indefinible. Por tanto, es un firme partidario de las nuevas ideas de la modernidad y de lo efímero, planteando una ruptura con la tradición.

La modernidad de Baudelaire pertenece a la segunda fase de Berman, cuando la industria se encontraba en un período de vigoroso desarrollo. El Reino Unido celebró la primera Exposición Universal en 1851 como una exhibición para mostrar la fuerza nacional. Las obras expuestas incluyen muchas máquinas de la revolución

---

<sup>132</sup> BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Ed. Antonio Pizza y Daniel Aragón. Trad. Alicira Saavedra. Murcia : Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1995. p. 92.

<sup>133</sup> *Ibidem*. p. 87.

industrial, como máquinas de vapor, maquinaria agrícola, telares, etc. Desde la exposición no solo fuimos testigos del proceso de desarrollo industrial y tecnológico del mundo, sino que también nos permitieron ver los cambios y el proceso de modernización en cuanto a la tecnología. Además de la revolución en la producción, también se percibe un cambio enorme y novedoso en la cultura consumista, el ocio y el entretenimiento, estimulando los sentidos de la persona, al igual que el *flâneur* es atraído por la experiencia de la ciudad moderna.

En *Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus (Un poeta lírico en la era del alto capitalismo)*, Benjamin analiza el *flâneur* de Baudelaire y lo compara con el de otros autores, indicando que el primero ha llegado a su fin en la cultura de consumo capitalista<sup>134</sup>. En contraste con la identificación de Baudelaire con su *flâneur*, y su propio sentir de atracción por la cultura consumista, como por ejemplo vitrineando en la gran ciudad, Benjamin vio el problema de que el *flâneur* de Baudelaire se aliena bajo el capitalismo. Escribió: «La intoxicación a la que se rinde el *flâneur* es la intoxicación de la mercancía alrededor de la cual surge el flujo de clientes»<sup>135</sup>, señalando que la situación del *flâneur* es similar a la de la mercancía, pero no es consciente de ello.

Aunque el *flâneur* es similar a un artista moderno, comercializa la producción literaria, a pesar de desconocer el proceso capitalista. Benjamin afirmó: «Va al mercado como *flâneur*, supuestamente para echarle un vistazo, pero en realidad para encontrar un comprador»<sup>136</sup>. Benjamin estableció el vínculo entre el *flâneur* y la mercancía, alejando la impresión del *flâneur* que Baudelaire describió como una persona que tiene afán por la subjetividad, la inmediatez y la actualidad del mundo. Por tanto, el *flâneur* pasa a ser un miembro del capitalismo, caracterizado por su alienación junto con la subjetividad que ha estado proclamando, así formando dos

<sup>134</sup> BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Trad. Harry Zohn. London: Verso Editions, 1985. p.54.

<sup>135</sup> *Ibidem*. p.55. Texto en inglés: «The intoxication to which the *flâneur* surrenders is the intoxication of the commodity around which surges the stream of customers».

<sup>136</sup> *Ibidem*. p. 34. Texto en inglés: «He goes to the marketplace as *flâneur*, supposedly to take a look at it, but in reality to find a buyer».

características contradictorias de la modernidad. Sin duda, la interpretación de Benjamin de *flâneur* pertenece al marxismo.

Para Berman, Marx es un escritor moderno. Según su lectura de Marx, obtuvo la siguiente definición de modernismo:

La gloria de la energía y el dinamismo modernos, los estragos de la desintegración moderna y el nihilismo, la extraña intimidad entre ellos; la sensación de estar atrapado en un vórtice donde todos los hechos y valores se arremolinan, explotan, descomponen, recombinan; una incertidumbre básica sobre lo básico, lo valioso, incluso lo real; un estallido de las esperanzas más radicales en medio de sus negaciones radicales<sup>137</sup>.

La energía, la innovación y el cambio provocados por el modernismo, y la polémica de alienación y nihilismo que más tarde fue comprendida por los marxistas, han hecho que el modernismo se convierta en un estado de contradicción. Sin embargo, es esta contradicción interna que se sigue desarrollando continuamente, la que manifiesta el verdadero rostro de la modernidad.

Daniel Bell en su *The Cultural Contradictions of Capitalism (Las contradicciones culturales del capitalismo)*, también expuso una contradicción en la modernidad, afirmando:

El modernismo también insiste en la falta de sentido de la apariencia y busca descubrir la subestructura de la imaginación. Esto se expresa de dos formas. Una, estilísticamente, es un intento de eclipsar la "distancia" —distancia psíquica, distancia social y distancia estética— e insistir en la presencia absoluta, la simultaneidad y la inmediatez de la experiencia. El otro, temáticamente, es la insistencia en la absoluta

---

<sup>137</sup> BERMAN, Marshall. *All that is Solid Melts into Air...op. cit.*p.121. Texto original en inglés: «the glory of modern energy and dynamism, the ravages of modern disintegration and nihilism, the strange intimacy between them; the sense of being caught in a vortex where all facts and values are whirled, exploded, decomposed, recombined; a basic uncertainty about what is basic, what is valuable, even what is real; a flaring up of the most radical hopes in the midst of their radical negations».

imperiosidad del yo, del hombre como criatura "autoinfinitezante" impulsada a buscar el más allá<sup>138</sup>.

Consideró que la modernidad ha sido el «sensor», y «su poder derivado de la idolatría del yo»<sup>139</sup>. Bajo la influencia del modernismo se valoran los derechos y libertades individuales, incluso las exploraciones ilimitadas, desafiando las fronteras tradicionales morales, políticas y económicas. Sin embargo, esto también trae problemas, pues: ¿cómo mantener el equilibrio entre el apetito privado y la responsabilidad pública<sup>140</sup>? Cuando los intereses personales aumentan, entran en conflicto con los intereses y responsabilidades públicas, y la tensión entre ellos con el tiempo va aumentando, exponiéndose más y más los desequilibrios provocados por el modernismo, así como los problemas sociales derivados del mismo.

Por otro lado, además del énfasis en el individualismo, la civilización científica y tecnológica ha traído consigo el problema de la alienación, ajustando los seres humanos a una ecología condicionada por sistemas sociales y económicos, donde el deseo, la necesidad y la relación interpersonal son influidos por la corriente, convirtiéndose en el significado de la existencia humana. En la absurda novela de Franz Kafka *Die Verwandlung* (*La metamorfosis*, 1915), podemos ver la tristeza de la existencia humana y su indiferencia en las relaciones interpersonales. El protagonista Gregorio Samsa se despertó una mañana y se encontró transformado en un gran insecto. Este vendedor ambulante fue originalmente el sostén de la familia, y debido a la causa de esta horrible situación, se convirtió en una carga para la familia, y finalmente ni siquiera admitieron que él era el Gregorio original. Gregorio murió de hambre antes del amanecer y así su familia se sintió aliviada. Esta novela refleja que la identidad humana y su valor está determinada por su productividad y su

---

<sup>138</sup> BELL, Daniel. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York: Basic Books, 1976. p.47. Texto original en inglés: «Modernism, too, insists on the meaninglessness of appearance and seeks to uncover the substructure of the imagination. This expresses itself in two ways. One, stylistically, is an attempt to eclipse "distance"—psychic distance, social distance, and aesthetic distance—and insist on the absolute presentness, the simultaneity and immediacy, of experience. The other, thematically, is the insistence on the absolute imperiousness of the self, of man as the "self-infinitezante" creature who is impelled to search for the beyond».

<sup>139</sup> *Ibidem*. p.19. Texto original en inglés: «seducer», y «its power derived from the idolatry of the self».

<sup>140</sup> *Ibidem*. p.20. Texto original en inglés: «how to maintain the balance of private appetite and public responsibility?».

rendimiento económico, y la relación interpersonal solo depende del beneficio mutuo, alejándose del valor transcendental.

Cuando el valor del ser humano es determinado por factores externos, como el cálculo de la economía y la fama, la vida está privada de su esencia natural, de cualidades como la bondad, la generosidad y la empatía, convirtiéndose en superficial y vacía. Bell cree que el extremo de la modernidad es el "nihilismo", que es el proceso final del racionalismo<sup>141</sup>. En 1888, Nietzsche declaró «el advenimiento del nihilismo»<sup>142</sup> en el libro *Der Wille zur Macht (La voluntad de poder)*. Según la observación de Bell, el nihilismo mencionado por Nietzsche tiene firme relación con la aparición del racionalismo y el cálculo, que son características del inicio del modernismo. Por tanto, es así que Nietzsche criticó el modernismo y mientras desarrolló su propia modernidad, centrado en el nihilismo y desarrollo del poder de los individuos.

Para Nietzsche, en el nihilismo ya no se encuentra nada de sentido y valor, sino un «desierto apático»<sup>143</sup>. El tema del “sin sentido” se manifiesta no solo en las obras de Nietzsche, sino también en las obras literarias de Gustave Flaubert, Ivan Turgenev, León Tolstói, Fiódor Dostoyevski, Samuel Beckett, Albert Camus, Kafka, entre otras, dominando el mundo literario y artístico hasta la actualidad. Si el nihilismo es una expresión extrema de la modernidad, ¿“la pérdida de sentido” no es también un signo importante de la modernidad? Rastreando el origen del término nihilismo, encontramos que se acuñó en 1787 por Jacob Hermann Obereit, adquiriendo popularidad por medio de Friedrich Heinrich Jacobi, como una sátira del idealismo de Kant. Más tarde, los discursos filosóficos de Nietzsche llevaron el nihilismo a la cima, especialmente con su declaración de "Dios ha muerto", abordando la pérdida de la fe en la sociedad y viviendo el ser humano una vida más y más independiente, dando entrada a los conceptos de “superman” y “el retorno

---

<sup>141</sup> *Ibidem*. p.4.

<sup>142</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *The Will to Power*, ed. Walter Kaufmann. New York: Random House, 1967. p. 3. Texto en inglés: «I describe what is coming, what can no longer come differently: *the advent of nihilism*».

<sup>143</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. Joan Vinyoli y Michèle Pédanx. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000. p. 36.



eterno". Por tanto, el modernismo es ateo, negando la existencia del sentido de la vida, aunque paradójicamente y a su vez reivindicando nuevos significados para la existencia humana.

En cuanto al "sin sentido" o "creación de sentido" de la modernidad, podemos explorarlo a través de Baudelaire, pionero de la modernidad. En una de sus obras más notorias, *Les fleurs du mal (Las flores del mal)*, se opone al sentido de los valores tradicionales. Los temas involucraban el amor, la sensualidad, las drogas, el alcohol, el crimen, la muerte, etc. Escribe desde un punto de vista decadente, antimoral y secular. Desde su propia estética, la "belleza" se manifiesta a través de la "fealdad", mencionando en su *Himno a la belleza*: «¡Oh, Belleza! ¡Monstruo enorme, horroroso, ingenuo!»<sup>144</sup>. Todos los valores y costumbres tradicionales pueden ser considerados como la nada para Baudelaire, quien pretende situarse en el lado opuesto y buscar otras inspiraciones, como por ejemplo el antagonismo o desvío respecto de la moral y el pecado como nuevos estímulos, nuevos significados y belleza para él. Aunque, lo que realmente se hace intolerable para Baudelaire es el tedio. Mencionó en el poema *Al lector*:

¡Hay uno más feo, más malo, más inmundo!  
 Si bien no produce grandes gestos, ni grandes gritos,  
 Haría complacido de la tierra un despojo  
 Y en un bostezo tragaríase el mundo:

¡Es el Tedio! -los ojos preñados de involuntario llanto,  
 Sueña con patíbulos mientras fuma su pipa,  
 Tú conoces, lector, este monstruo delicado,  
 -Hipócrita lector, -mi semejante, -¡mi hermano!<sup>145</sup>

Baudelaire comparó el tedio con un monstruo, llamándolo feo, malo e inmundo. No solo no pudo soportar el tedio, sino que despreció a aquellos que no pudieron emocionarse con aquello que fue inspirador para él, como mencionó en *Le peintre*

<sup>144</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*. Valparaíso: Editorial del cardo. 2006, p. 20.

<sup>145</sup> *Ibidem*. p. 6-7.

*de la vie moderne (El pintor de la vida moderna)*: «todo hombre que no se sienta abrumado por una de esas penas de una naturaleza tan concreta que absorbe todas sus facultades, y que se aburre en el seno de la multitud, es un tonto»<sup>146</sup>. "Multitud" es el producto urbano de la modernidad, y es también la fuente de inspiración y elemento estimulante para los *flâners* de Baudelaire. Por el contrario, las cosas viejas, inmutables e inimaginables lo hacen sentir aburrido, y las grandes ciudades no son excepcionales. Escribió: «Sin escaparates. Pasear, algo que las naciones con imaginación aman, no es posible en Bruselas. No hay nada que ver, y las calles son inutilizables»<sup>147</sup>. La falta de posibilidad de vitrinear o pasear entre la multitud obviamente decepciona su imaginación de ciudad moderna.

Elizabeth Goodstein ha observado que el *ennui* de Baudelaire «anatomiza la estructura fundamental de la subjetividad moderna, exponiendo las relaciones entre deseo y finitud que son sus componentes inconmensurables»<sup>148</sup>. Esto nos señala que a pesar de que la modernidad favorezca la subjetividad individual, tiene su límite y no ayuda a la liberación plena del aburrimiento, alcanzando todavía el "sin sentido" a los individuos.

La creación de sentidos a través de lo material finalmente dominó la vida moderna, provocando el rugido de muchos eruditos y filósofos. En 1964, Herbert Marcuse publicó *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society (El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada)*, criticando que en la "sociedad industrial avanzada", los individuos viven bajo los sistemas establecidos por los medios de comunicación y la cultura de consumo, y les han convertido en "hombres unidimensionales", personas que siguen la idea y el comportamiento de la corriente principal sin capacidad de tener un pensamiento crítico. Bauman en su obra *Vidas desperdiciadas*:

<sup>146</sup> BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna...op. cit.* p. 87.

<sup>147</sup> BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet ...op. cit.* p. 50. Texto en inglés: «No shopwindows. Strolling, something that nations with imagination love, is not possible in Brussels. There is nothing to see, and the streets are unusable».

<sup>148</sup> GOODSTEIN, Elizabeth. *Experience without qualities...op.cit.* p. 402. Texto original en inglés: «anatomize the fundamental structure of modern subjectivity, exposing the relations between desire and finitude that are its incommensurable components».

*la modernidad y sus parias* también lamenta el efecto negativo del condicionamiento a los consumidores en la cultura consumista, afirmando que: «los consumidores no están dispuestos a realizar ellos mismos los trabajos de los basureros. Después de todo, les han preparado para disfrutar de las cosas, no para sufrirlas. Se les ha educado para rechazar el aburrimiento, el trabajo penoso y los pasatiempos tediosos»<sup>149</sup>. Por lo tanto, la cultura de consumo no solo hace que el hombre sea unidimensional, sino que también impulsa a las personas a buscar como objetivo toda clase de diversiones en lugar de soportar el aburrimiento.

Además, la crítica sobre los medios y la cultura del consumo también apareció en la obra de Guy Debord de 1967, *La société du spectacle (La sociedad del espectáculo)*, en la cual criticó ese mal fruto de los medios de comunicación y el engaño de la cultura consumista que nos ha llevado al momento histórico en el que «la mercancía completa su colonización de la vida social»<sup>150</sup>. Afirmó:

Las constantes innovaciones del proceso de producción no tienen eco en el consumo, lo cual no presenta más que una repetición expandida del pasado. Debido a que la obra muerta sigue dominando la obra viva, en un tiempo espectacular el pasado sigue dominando el presente<sup>151</sup>.

Esta fabricación aparentemente innovadora es para Debord un repetitivo sin sentido. Su famosa frase «L'ennui est contre-révolutionnaire» (El aburrimiento es contrarrevolucionario), resonaba en los acontecimientos de mayo de 1968 en París, y sigue haciendo eco hasta la actualidad. La cultura consumista para Debord es definitivamente aburrida.

La creación de nuevos sentidos por medio de lo material finalmente fracasa en su propia trampa del aburrimiento. Como observó Goodstein: «En el aburrimiento moderno, sostengo, esas condiciones de posibilidad de la experiencia

<sup>149</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 81.

<sup>150</sup> DEBORD, Guy. *The Society of the Spectacle*. Trad. Ken Knabb. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2014. p.16. Texto en inglés: «the commodity has succeeded in totally colonizing social life».

<sup>151</sup> *Ibidem*. p. 85. Texto en inglés: «The production process's constant innovations are not echoed in consumption, which presents nothing but an expanded repetition of the past. Because dead labor continues to dominate living labor, in spectacular time the past continues to dominate the present».

aparecen como las condiciones para su desaparición; el enfoque ilustrado y racional hacia los seres humanos, la fuente de su sinsentido»<sup>152</sup>. El auge de la modernidad y su posterior caída se deben al factor de la búsqueda de nuevos sentidos, esfuerzos que están condicionados por la dificultad de librarse de la condición humana, el aburrimiento.

La modernidad es una puerta abierta hacia el individualismo, el liberalismo, el nihilismo y, sobre todo, hacia lo contemporáneo. Cuando profundizamos en la subjetividad individual del ser humano, deshaciéndonos de la estructura social del teocentrismo, nos dejamos llevar por una manipulación de lo material. La perspectiva de la modernidad de Baudelaire es fascinante. Sin embargo, más de un siglo y medio después, la modernidad ha traído muchas contradicciones y consecuencias negativas, pudiendo afirmar incluso que la modernidad ha pasado y nos encontramos en el auge de la posmodernidad. En dicha investigación, encontramos que aunque la modernidad nos da la expectativa de crear sentidos subjetivos, solo nos lleva a deambular en un mundo materialista. Finalmente, descubrimos que en lo más profundo de la realidad en que vivimos aparece repetidamente el llamado monstruo por Baudelaire, el tedio.

---

<sup>152</sup> GOODSTEIN, Elizabeth. *Experience without qualities...op. cit.* p. 405. Texto original en inglés: «In modern boredom, I argued, those conditions of possibility of experience appear as the conditions for its disappearance; the enlightened and rational approach to human life, the source of its meaninglessness».



## 2.2 Henri Lefebvre: alienación y ausencia de estilo en la cotidianidad

«El aburrimiento es el fondo de la vida; es el que ha inventado los juegos, las distracciones, las novelas y el amor» <sup>153</sup>.

Miguel de Unamuno

La modernidad, como hemos señalado en el epígrafe anterior, abrió la puerta al individualismo, procurando un progresivo nivel de libertad. Sin embargo, también ha traído consigo numerosas problemáticas como el nihilismo y la alienación. Henri Lefebvre (1901-1991) indagó sobre los problemas de la vida cotidiana desde la teoría de la alienación del marxismo. Asimismo, Lefebvre criticó la falta de estilo y el aburrimiento de la vida cotidiana, considerando la importancia de reexaminar la cotidianidad para obtener inspiraciones críticas y creativas en medio de la conciencia de la alienación y del "arte de vivir".

Lefebvre predicó el marxismo, dedicando su vida a la investigación y dialéctica de la vida cotidiana. En sus principales obras como *Critique de la vie quotidienne I-III (Crítica de la vida cotidiana I-III)*, publicadas respectivamente en 1947, 1961, 1981, y *La vie quotidienne dans le monde moderne (La vida cotidiana en el mundo moderno)* en 1968, aborda el problema de la alienación de Marx y su reflejo en la vida cotidiana. Sin embargo, ¿por qué tenemos que indagar en el tema de la vida cotidiana? y ¿por qué puede haber alguna problemática en la cotidianidad? Según Lefebvre:

La vida cotidiana, en un sentido residual, definida por "lo que queda" después de que todas las actividades distintas, superiores,

---

<sup>153</sup> MIGUEL DE UNAMUNO. *Niebla*, Ed. Mario J. Valdés. Madrid: Escelicer, 1914. p. 93.

especializadas y estructuradas han sido señaladas por el análisis, debe definirse como una totalidad. Consideradas en su especialización y su tecnicismo, las actividades superiores dejan entre unos y otros un "vacío técnico" que se llena con la vida cotidiana, la vida cotidiana está profundamente relacionada con todas las actividades y las engloba con todas sus diferencias y sus conflictos, es su lugar de encuentro, su vínculo, su terreno común. Y es en la vida cotidiana donde la suma total de relaciones que hacen del ser humano - y de todo ser humano - un todo toma su forma y se constituye<sup>154</sup>.

La observación de Lefebvre señala nuestra ignorancia sobre la importancia de la cotidianidad, al convertirla en algo residual en nuestra vida. Es así que en realidad lo cotidiano es la base de nuestra vida. Por lo tanto, no debemos de posicionar a la vida cotidiana en un nivel inferior a la política, el estado, la tecnología avanzada o la alta cultura<sup>155</sup>. En realidad, antes de la industrialización, la vida cotidiana estaba más integrada en la cultura en su conjunto<sup>156</sup>, en lugar de situarse en el nivel inferior. Lefebvre había descubierto tal distinción y tenía como objetivo recuperar el valor de la vida cotidiana.

A través de su análisis, Lefebvre encontró que «la teoría de la alienación y del 'hombre total' sigue siendo la fuerza impulsora detrás de la crítica de la vida cotidiana»<sup>157</sup>. Con respecto a la teoría de la alienación, Lefebvre extrajo la idea de Marx, quien designó cuatro tipos de alienación en *Ökonomisch-philosophischen Manuskripte aus dem Jahre 1844 (Manuscritos económicos y filosóficos de 1844)*,

---

<sup>154</sup> LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne I: Introduction*. Paris: l'Arche Editeur, 1958. p. 108. Texto original en francés: «En un sens résiduelle, définie par «ce qui reste» lorsque par analyse on a ôté toutes les activités distinctes, supérieures, spécialisées, structurées- la vie quotidienne se définit comme totalité. Considérées dans leur spécialisation et leur technicité, les activités supérieures laissent entre elles un «vide technique» que remplit la vie quotidienne. Elle a un rapport profond avec toutes les activités, et les englobe avec leurs différences et leurs conflits ; elle est leur lieu de rencontre, et leur lien, et leur terrain commun. Et c'est dans la vie quotidienne que prend forme et se constitue l'ensemble de rapports qui fait de l'humain - et de chaque être humain - un tout».

<sup>155</sup> LEFEBVRE, Henri. *Key Writings*, Ed. Stuart Elden, Elizabeth Lebas y Eleonore Kofman. New York: Continuum, 2017. p. 113.

<sup>156</sup> *Ibidem*.

<sup>157</sup> LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne I...op. Cit.* p. 87. Texto original en francés: «la théorie de l'aliénation et celle de "l'homme total" restent directrices pour la critique de la vie quotidienne».

sugiriendo la posible alienación de: (a) el producto del trabajo; (b) la actividad productiva; (c) él mismo como “ser genérico”; (d) otros trabajadores u otros de la sociedad<sup>158</sup>. En cuanto al “hombre total”, Marx explicó: «El hombre se apropia de su esencia integral de manera integral, es decir, como un hombre total»<sup>159</sup>. En la sociedad industrial y capitalista, en vez de lograr ser hombres totales, los hombres tienden a experimentar la alienación más que en la época premoderna, debido a la división del trabajo y cambio de estilo de vida. Según Lefebvre, «el término 'estilo' se refiere a un atractivo estético o ético del que precisamente carecen las clases medias. En cuanto al estilo de vida, se define fácilmente: es la cotidianidad en sí misma»<sup>160</sup>. Desde la observación de Lefebvre, la alienación de la cotidianidad es una manifestación de la vida aburrida y falta de estilo, por lo que Lefebvre sugirió que hagamos una revolución de la cotidianidad, a través del «empoderamiento completo y la realización del ser-especie de la humanidad, y la realización de lo que él llama el 'hombre total'»<sup>161</sup>.

Antes de abordar el método que Lefebvre propuso para la desalienación, exploremos primeramente más a fondo sobre la afectación de la alienación en la cotidianidad y cómo hace que la vida sea aburrida. La alienación como forma de alejamiento de una persona respecto de un objeto, de su ser o de los demás, lo llevará a vivir meramente por su existencia física. Lefebvre consideró que la importancia de deshacerse de la alienación debe realizarse a través de la base de la vida, la cotidianidad. Como mencionamos anteriormente, la vida cotidiana se ha devaluado, como lo peor de todo, y la alienación está presente en la vida moderna. Pero no solo eso, sino que la alienación también lleva al resultado de una vida sin

---

<sup>158</sup> MARX, Karl. *Economic and Philosophical Manuscripts*. Trad. Martin Milligan, Moscow : Progress Publishers. 1959. (Transcrito para marxists.org por Andy Blunden en 2000). Web. 30 mayo. 2021<<https://www.marxists.org/archive/marx/works/1844/manuscripts/preface.htm>>.

<sup>159</sup> MARX, Karl. *Economic and Philosophical Manuscripts...op.cit.*. Texto en inglés: «Man appropriates his total essence in a total manner, that is to say, as a whole man».

<sup>160</sup> LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne III: de la modernite au modernisme*. Paris: l'Arche Editeur, 1981. p. 158. Texto original en francés: «Le terme *style* désigne une allure esthétique ou éthique dont précisément manquent les classes moyennes. Quant au genre de vie, il se définit facilement ; c'est la quotidienneté elle-même».

<sup>161</sup> GARDINER, Michael. *Critiques of Everyday Life*. London: Routledge, 2000. p. 78. Texto original en inglés: «the complete empowerment and fulfilment of humanity's species-being, and the realization of what he calls the 'total man'».



estilo, una vida aburrida. Por ejemplo, como observó Lefebvre: «La televisión permite a todos los hogares mirar el espectáculo del mundo, pero es precisamente este modo de mirar el mundo como un espectáculo el que introduce la no participación y la pasividad receptiva»<sup>162</sup>. La invención de la televisión ha ofrecido una actividad extra en el hogar, sin embargo, también ha aumentado el hábito de participación pasiva. Además, «la 'noticia' sumerge al espectador en un mar monótono de novedad y actualidad que embota la sensibilidad y desgasta el deseo de saber»<sup>163</sup>. La curiosidad y el deseo de saber son instintos humanos, sin embargo, la difusión y recepción intensiva de noticias ha alejado a la gente de esos instintos.

Aunque “el deseo de saber” se ha reducido y se ha alejado del ser humano natural, el exceso de deseo de consumo es también una forma de alejar a las personas de su ser original. Lefebvre relacionó el “crecimiento de las necesidades” con la “alienación del deseo” de esta manera: «la necesidad externa de las necesidades y la aleatoriedad de las satisfacciones, siendo la vida privada el escenario de estas necesidades y satisfacciones desarticuladas»<sup>164</sup>. Lefebvre observó este exceso de deseo proveniente de la cultura de consumo y que se integra como parte de las “necesidades” en la vida familiar y privada. Según él, «la aparición de necesidades y el consumo de bienes en la actualidad puede verse como 'funcional' en el marco 'institucionalizado' de la familia y de la vida privada»<sup>165</sup>. En efecto, la necesidad dentro de este “marco institucionalizado” se está intensificando y conformando como parte de la nueva existencia humana.

Las celebraciones de hoy y el turismo, son una necesidad institucionalizada, proponiendo un escapismo que no puede garantizar una pura satisfacción y estilo de

---

<sup>162</sup> LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne II: Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*. Paris: l'Arche Editeur, 1961. p. 80. Texto original en francés: «Elle (la télévision) insère dans chaque foyer le spectacle du monde, mais c'est précisément sur le mode du spectacle, c'est-à-dire de la non-participation et de la passivité réceptive».

<sup>163</sup> *Ibidem*. Texto original en francés: «Les 'nouvelles' submergent les spectateurs dans une monotonie de la nouveauté et de l'actualité, qui émousse la sensibilité et exténue le désir de connaître».

<sup>164</sup> *Ibidem*. p. 92. Texto original en francés: «nécessité extérieure des besoins, hasard des satisfactions, la vie privée restant le lieu et le lien de ces besoins et satisfactions disjoints».

<sup>165</sup> LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne II...op. cit.* p. 92-93. Texto original en francés: «L'émergence des besoins et la con sommation des biens peuvent d'ailleurs passer aujourd'hui pour 'fonctionnelles', dans le cadre 'institutionnalisé' de la famille et de la vie privée».

vida, y que tiene el riesgo de producir alienación. Como afirmó Lefebvre: «lo extraordinario [la industria turística] se vende muy bien, pero ahora no es más que una triste mistificación. De esta manera, toma forma la imagen de una pseudo-libertad, una que prácticamente se organiza y sustituye a la 'libertad genuina', que ha permanecido abstracta»<sup>166</sup>. El tiempo libre no se considera como vida cotidiana, sino como un momento de relajación. Sin embargo, se puede convertir en otro momento en el que el ser humano caiga en la trampa de la alienación. En cierta manera, cuando el ocio se vuelve obligatorio y más allá del trabajo para un ser humano moderno, las actividades organizadas o generalizadas o también el sentido de esa obligación de llenar el vacío del ocio, pueden hacer que eventualmente se vuelva aburrido, pésimo y falto de imaginación.

El formalismo de la vida moderna, junto con otras ideologías como el individualismo, según Lefebvre, «significa que las actividades y capacidades humanas están siendo alienadas de una multiplicidad de formas, heterogéneas y sin embargo tristemente monótonas, que mientras se proyectan formas externas una a la otra y externas al hombre vivo, las actividades y capacidades humanas se separan»<sup>167</sup>. En este punto, la ideología se convierte en una noción de alienación, como «un uso abstracto (aislado, especulativo)»<sup>168</sup>.

Hasta el momento, hemos visto que los seres humanos buscan medios externos para lograr la desalienación, sin embargo y eventualmente esto los llevará a otro estado de alienación. Por lo tanto, la importancia de alejarse de la alienación no depende de algunas actividades concretas, sino de nuestra conciencia de alienación. Según Lefebvre, cuando empezamos a reflexionar sobre la cuestión de la alienación, como hizo Marx, «esto nos obliga a buscar en documentos y obras (literarias,

---

<sup>166</sup> LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne III...op. cit.* p. 83. Texto original en francés: «L'extra-quotidien se vend donc très bien, mais il n'est plus qu'une mystification triste. Ainsi prend forme le tableau d'une pseudo-liberté organisée pratiquement et substituée à la 'véritable liberté', restée abstraite».

<sup>167</sup> LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne I...op. cit.* p. 93. Texto original en francés: «Ce formalisme général ne correspond-il pas à une aliénation multiple, bigarrée et monotone à la fois, des activités et des puissances humaines ? à leur séparation accompagnée d'une projection en formes extérieures les unes aux autres et extérieures à l'homme vivant?».

<sup>168</sup> LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne I...op. cit.* p. 93. Texto original en francés: «d'un usage abstrait (isolé, spéculatif) ».

cinematográficas, etc.) pruebas de que está naciendo una conciencia de alienación, aunque sea indirectamente, y que ha comenzado un esfuerzo hacia la 'desalienación', no importa cuán indirecta y oscura sea»<sup>169</sup>.

Además, el propio Lefebvre también propuso “el arte de vivir” como un acercamiento al fin de la alienación, sugiriendo lo siguiente:

El arte de vivir presupone que el ser humano ve su propia vida - el desarrollo y la intensificación de su vida - no como un medio hacia "otro" fin, sino como un fin en sí mismo. [...] Recetas y técnicas para aumentar la felicidad y el placer son parte del bagaje de la sabiduría burguesa, una sabiduría superficial que nunca traerá satisfacción. El auténtico arte de vivir implica una realidad humana, tanto individual como social, incomparablemente más amplia que ésta. El arte de vivir implica el fin de la alienación, y la voluntad contribuir a ello<sup>170</sup>.

Aunque la desalienación absoluta no es posible, existen opciones de girar en esa dirección. Por ejemplo, siendo consciente de la alienación y llevando a cabo el “arte de vivir”, a través de actividades superiores como los sueños, la imaginación, el arte, el juego, la ética o la vida política, entre otros, derivadas de la “materia prima humana” de la vida cotidiana, siendo al mismo tiempo «su expresión culminante, y la crítica directa o indirecta, y la alienación que encarna un intento más o menos consciente y exitoso de lograr la 'desalienación'»<sup>171</sup>.

---

<sup>169</sup> LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne I...op. cit.* p. 77. Cela nous oblige à chercher dans les documents, dans les œuvres (littéraires, cinématographiques, etc ... ) au moins une conscience indirecte naissante de l'aliénation et un effort au moins indirect et obscur vers la 'désaliénation'».

<sup>170</sup> *Ibidem.* p. 213. Texto original en francés: «L'art de vivre suppose que l'être humain considère sa propre vie - l'épanouissement, l'intensification de sa vie - non comme un moyen pour une 'autre' fin, mais comme sa propre fin [...] Recettes de bonheur et procédés pour gagner du plaisir ont fait partie de la sagesse bourgeoise - vaine sagesse, toujours déçue. Le véritable art de vivre implique une réalité incomparablement plus large de l'humain individuel et social. L'art de vivre implique la fin de l'aliénation - et il y contribuera».

<sup>171</sup> *Ibidem.* p.97. Texto original en francés: «Les activités supérieures en naissent, elles en sont à la fois l'expression culminante, et la critique directe ou indirecte, et l'aliénation enveloppant un effort - plus ou moins conscient et victorieux - vers la 'désaliénation'».

“El arte de vivir” es sin duda una forma de vivir alejada de la repetición, de lo tedioso y de la falta de estilo. Un estilo de vida de clase media con automóviles, electrodomésticos y vacaciones no significa tener un estilo de vida. Lefebvre sugirió que nuestro interés por los objetos e ideas de otras sociedades tan distantes a la nuestra, así como el deseo de comprender su contexto histórico, es en realidad un indicio de que anhelamos un “estilo de vida” diferente respecto del vacío de nuestra vida cotidiana<sup>172</sup>.

Nietzsche veía el concepto de estilo como: «comunicar un estado, una tensión interna de patetismo, por medio de signos, incluso el tempo de estos signos, ese es el significado de todo estilo»<sup>173</sup>. Los signos, la tensión y los tiempos constituyen el estado de un estilo. Desde el punto de vista de Lefebvre: «El ritmo es una parte integral y determinante del tiempo cualitativo. [...] En la repetición lineal, se reconoce la identidad formal y material de cada 'señal', generando la situd, aburrimiento y cansancio»<sup>174</sup>. Es decir, los signos repetitivos se reconocen en una duración sin tensión ni tempos, provocando el período de tiempo falta de calidad y de estilo.

Lefebvre pidió una revolución en la vida cotidiana. Afirmó que la revolución «podría y debe extenderse hasta la vida cotidiana, hasta la 'desalienación' real, creando una forma de vida, un estilo, en una palabra, una civilización»<sup>175</sup>. Influenciado por la idea de Hegel de que «Was ist bekannt ist nicht erkannt»<sup>176</sup> (Lo que es familiar no se sabe), Lefebvre pretendía buscar la realidad detrás de la vida cotidiana “familiar”, a través de la revolución de la misma. Es así que consideró que

<sup>172</sup> LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne II...op. cit.* p. 322.

<sup>173</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo: How One Becomes What One Is*. Trad. R. J. Hollingdale, Penguin: Harmondsworth, 1979. p. 44. See also his *Beyond Good and Evil*, translated by Walter Kaufmann, New York: Vintage, 1966, §§ 28, 246 and 247. Texto en inglés: «to communicate a state, an inward tension of pathos, by means of signs, including the tempo of these signs – that is the meaning of every style».

<sup>174</sup> LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne III...op. cit.* p. 128-129. Texto original en francés: «Le rythme fait partie intégrante et déterminante du temps qualitatif. [...] dans le répétitif linéaire, l'identité formelle et matérielle de chaque 'top' se reconnaît, engendrant lassitude, ennui et fatigue».

<sup>175</sup> *Ibidem.* p. 21. Texto original en francés: «[...] elle peut et doit, pour mériter ce titre, aller jusqu'à la vie quotidienne, jusqu'aux 'désaliénations' effectives, en créant une façon de vivre, un style, en un mot une civilisation».

<sup>176</sup> LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne I...op. cit.* p. 22.

«las cosas más extraordinarias son también las más cotidianas. Las cosas más extrañas suelen ser las más triviales»<sup>177</sup>. Por ejemplo, a pesar de que el lenguaje en las conversaciones utilice banalidades, un cambio repentino de perspectiva durante estas conversaciones puede hacerlas muy interesantes y llenas de significado<sup>178</sup>. Es así que, mediante esta práctica del arte de vivir, como un proceso de desalienación, se pudo recuperar la «fragilidad primitiva con alegría y sabiduría»<sup>179</sup> de la vida para salir de lo que llamó Lefebvre, *le soleil noir de l'ennui* (el sol negro del aburrimiento) en el mundo moderno<sup>180</sup>.

A partir de la teoría de la alienación de Marx, Lefebvre exploró el problema de la alienación de la cotidianidad, generado por el consumismo, el entretenimiento o las celebraciones, entre otros, y que derivan del aburrimiento y falta del estilo. Lefebvre hizo un llamado a la desalienación de la vida cotidiana, sugiriendo hacer una revolución en ella a través de la conciencia de la alienación y del "arte de vivir", implicando a su vez un despertar de la creatividad mental en la cotidianidad. La propuesta de Lefebvre es valiosa y digna de pensar y practicar. Sin embargo, los enfoques de desalienación que uno desarrolla no son permanentes, pues siempre existe la posibilidad de volver a caer en el estado de alienación y de aburrimiento. En este punto, podríamos aceptar el hecho de la oscilación entre la alienación y la desalienación, o buscar otro enfoque que asegure una vida cotidiana con alegría y sentido permanente, sin alienación.

---

<sup>177</sup> LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne I...op. cit.* p.21. Texto original en francés: «Le plus extraordinaire, c'est aussi le plus quotidien».

<sup>178</sup> LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne II...op. cit.* p. 312-313.

<sup>179</sup> LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne I...op. cit.* p. 264. Texto original en francés: «[...]faiblesse primitive, lui conférait joie et sagesse».

<sup>180</sup> LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne II...op. cit.* p.79.



## 2.3 Saliendo del estancamiento. Juego y creatividad en la sociedad contemporánea.

«El secreto para no tener problemas, al menos para mí, es tener ideas»<sup>181</sup>.

Eugène Delacroix

«El aburrimiento no es un producto final, es comparativamente más bien una etapa temprana de la vida y el arte. Tienes que pasar por el pasado o por el aburrimiento, como sucede a través de un filtro, antes de que emerja el producto transparente»<sup>182</sup>.

F. Scott Fitzgerald

La palabra “creatividad” fue introducida en inglés por primera vez en 1875<sup>183</sup>; sin embargo, el tema de la creatividad no fue un discurso ampliamente hablado hasta la segunda mitad del siglo XX. Durante las últimas décadas, el estudio de la creatividad ha extendido sus tentáculos al aburrimiento, explorando la influencia de este último en la creatividad. Convencionalmente, se ve difícil asociar uno al otro, ya que el aburrimiento se ha considerado usualmente como un estado negativo de la mente, vinculándose con el desánimo, mientras la creatividad se considera inspiradora, como estimulación para despertar la mente. Ahora bien, si examinamos a fondo la relación entre ambos términos, podemos encontrar que el aburrimiento es una vía fundamental hacia la creatividad, así como también una fuerza potente en la activación de la producción creativa. En el siguiente epígrafe, analizamos el papel

<sup>181</sup> DELACROIX, Eugène. *Journal de Eugène Delacroix tome deuxième 1850-1854*. Paris: Librairie Plon, 1893. p.12. Texto original en francés: « Le secret de n’avoir pas d’ennuis, pour moi du moins, c’est d’avoir des idées».

<sup>182</sup> FITZGERALD, F. Scott. *The Crack-up*. Ed. Edmund Wilson. New York: New Directions Publishing Corporation, 2009. p. 157. Texto original en inglés: «Boredom is not an end-product, is comparatively rather an early stage in life and art. You’ve got to go by or past or through boredom, as through a filter, before the clear product emerges».

<sup>183</sup> “Creativity”. *Merriam-Webster.com*. Merriam Webster. 2021. Web. 09 de noviembre 2020<<https://www.merriam-webster.com/dictionary/creativity>>.

del aburrimiento en el proceso de la creatividad; destacamos también “el juego” como algo que favorece el desarrollo de la civilización. Sobre todo, establecemos el vínculo existente entre el aburrimiento y la creatividad, y examinamos dicho vínculo en medio de la sociedad contemporánea desde el punto de vista psicológico, sociológico y filosófico.

Con los avances tecnológicos y los cambios en los sistemas de producción, la creatividad se ve como un elemento importante para promover la eficiencia económica y se valora en distintos campos como son la ciencia, las artes, la educación, la industria del entretenimiento o el mundo empresarial, entre otros. Podríamos definir la creatividad como hacer algo novedoso, bien comenzando desde cero o también desde algo ya existente. A la cuestión de la creatividad no se le prestó mucha atención hasta 1950, momento en el que el psicólogo Joy Paul Guilford manifestó su interés de emprender una investigación sobre este tema<sup>184</sup>. Publicó su artículo *The Creativity (La creatividad)*<sup>185</sup> y diseñó un modelo para evaluar la creatividad, abriendo una gran puerta para la investigación de este campo.

De hecho y hasta la actualidad, Guilford ha realizado numerosos estudios sobre la creatividad desde varias disciplinas. Para desvelar el mito de la creatividad, podemos postular unas sencillas preguntas: ¿es posible que todos tengamos la capacidad de ser creativos?, ¿cómo determinamos que algo es creativo? y ¿es posible fomentar y aumentar la habilidad de la creatividad?

Según Paúl Matusek: «ser creador no es una característica de unos pocos grandes hombres o espíritus, sino una cualidad común de muchos hombres, y, en última instancia de todos los individuos»<sup>186</sup>. La creatividad forma parte de instintos humanos que todos tenemos, aunque hay una diversidad entre individuos con diferentes capacidades en distintas áreas. Si bien cada uno puede tener cierta creatividad en alguna área, la determinación de la creatividad se forma por varias fuerzas, y nunca por un factor individual. El psicólogo húngaroestadounidense

---

<sup>184</sup> ROMO SANTOS, Manuela. *Psicología de la creatividad*, Barcelona: Editorial Planeta, 2019. p. 24.

<sup>185</sup> GUILFORD, J. P. Creativity. *American Psychologist*, 5(9), 1950. pp.444–454.

<sup>186</sup> MATUSEK, Paúl. *La creatividad*, Barcelona: Herder, 1977. p. 7.



Mihály Csikszentmihalyi, destaca que la creatividad es el resultado de la interacción entre tres sistemas, *field (campo)*, *domain (dominio)* e *individual (individuo)*. Según él:

Sin un dominio de acción culturalmente definido en el que sea posible la innovación, la persona ni siquiera puede empezar. Y sin un grupo de pares para evaluar y confirmar la adaptabilidad de la innovación, es imposible diferenciar lo que es creativo de lo que simplemente es estadísticamente improbable o extraño<sup>187</sup>.

De hecho, una persona puede ser creativa en algo en su propia cultura, pero si cambia de territorio a una cultura muy distinta, puede perder este valor que tiene en su lugar de origen. La determinación y formación de la creatividad involucra varios factores.

Csikszentmihalyi atribuye dos direcciones del estilo cognitivo de los individuos potencialmente creativos, el “pensamiento divergente” propuesto por Guilford y la “orientación al descubrimiento”. La primera viene referida a la capacidad de generar variedades con base en el recurso dado; la segunda implica la capacidad de descubrir el problema dentro del recurso dado. Para cuantificar esta potencia para la creatividad, el psicólogo estadounidense Ellis Paul Torrance, creó basado en la idea de Guilford, el Test de Pensamiento Creativo de Torrance (TTCT), sugiriendo los siguientes indicadores para evaluar la creatividad del individuo: la curiosidad, la flexibilidad, la sensibilidad ante los problemas, la redefinición, la confianza en sí mismo, la originalidad y la capacidad de perfección<sup>188</sup>. En la misma línea, el profesor de psicología Robert Sternberg descubrió que las teorías sobre la creatividad implícita de la gente parecen contener ocho componentes principales: no atrincheramiento (ver las cosas desde nuevas perspectivas), integración e intelectualidad, gusto e imaginación estéticos, habilidad y flexibilidad de decisión,

<sup>187</sup> CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *The Systems Model of Creativity: The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi*. New York: Springer. 2014. P. 48. Texto original en inglés: «Without a culturally defined domain of action in which innovation is possible, the person cannot even get started. And without a group of peers to evaluate and confirm the adaptiveness of the innovation, it is impossible to differentiate what is creative from what is simply statistically improbable or bizarre».

<sup>188</sup> ESQUIVIAS SERRANO, María Teresa. *Creatividad: definiciones, antecedentes y aportaciones*. Revista Digital Universitaria. 31 de enero. 2004. vol. 5. n.º1: 1-17. p. 13.

perspicacia (intuición, agudeza de percepción, discernimiento o comprensión), impulsos para la realización y el reconocimiento, carácter inquisitivo e intuición<sup>189</sup>. María Luisa Vecina Jiménez, después de examinar a diferentes expertos, destaca los siguientes rasgos: cierta tendencia al riesgo, inconformismo, gusto por la soledad y por el establecimiento de reglas nuevas, independencia de juicio y tolerancia a la ambigüedad<sup>190</sup>.

A través de estas características que definen una personalidad creativa, obtenemos orientación sobre cómo progresar en la creatividad. Por ejemplo, cultivando la curiosidad y el interés, ampliando nuestra capacidad de discriminación perceptiva, ejercitando nuestras capacidades de pensamiento lateral y relativizando la importancia del juicio de los demás<sup>191</sup>. No obstante, el entrenamiento para el aumento de la creatividad puede ser viable, pero no garantiza que la producción creativa pueda ser calificada como creativa por el mercado o el público, ya que tal y como hemos mencionado, la determinación de la creatividad depende de tres sistemas (*campo, dominio e individuo*), según Csikszentmihalyi. Es así que escribe: «lo que frena la creatividad no es siempre la falta de productos, ideas, obras originales y novedosas, sino la falta de interés manifestada por los observadores»<sup>192</sup>. De hecho, la subjetividad en la percepción de la creatividad afecta a la determinación de la creatividad y su producción.

Hemos tenido un breve exordio sobre la creatividad. A continuación, exploraremos su vínculo con el aburrimiento. Según Benjamin: «el aburrimiento es el pájaro de sueño que incuba el huevo de la experiencia»<sup>193</sup>, expresando el efecto productivo que el tedio puede producir. Asimismo, Byung-Chul Han también aportó una idea similar, señalando la necesidad del aburrimiento profundo y de la atención

---

<sup>189</sup> STERNBERG, Robert y O'HARA, Linda. Trad. Eva, Aladro. *Creatividad e inteligencia*, CIC (Cuadernos de Información y Comunicación). octubre de 2005. p. 133.

<sup>190</sup> VECINA JIMÉNEZ, María Luisa. *Creatividad*. Papeles del Psicólogo. vol. 27. n.º 1. 2016: 31-39. p. 35.

<sup>191</sup> *Ibíd.* p. 37.

<sup>192</sup> CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Creatividad. El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós, 1998.

<sup>193</sup> BENJAMIN, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. Ed. Hannah Arendt. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968. p. 91. Texto en inglés: «Boredom is the dream bird that hatches the egg of experience».

profunda para alcanzar una relajación corporal y espiritual y para potenciar la creatividad<sup>194</sup>. En ambos casos, el aburrimiento en si mismo es un lugar de estancamiento, pero como punto de partida hacia la creatividad.

En el breve ensayo *Aburrimiento y creatividad*, Alberto Loschi utilizó “la creencia” que reconocemos como un estado familiar, y que denomina como “suelo familiar”, afirmando que cuando se atraviesa este suelo, es «una transgresión a la ‘ley del padre’»<sup>195</sup>. Consideró que cuando «Edipo traspasa los límites de su ‘suelo familiar’ entra en el camino que lo llevará a ‘su’ tragedia. La que a cada hombre le está reservado atravesar»<sup>196</sup>. Y es ante ese crimen que se encuentra el horror, ya que el aburrimiento que no puede “metabolizarse”<sup>197</sup>. Por tanto y según este análisis de Loschi, el aburrimiento se encuentra en el “suelo familiar” o campo estancado. El paso del aburrimiento hacia la creatividad, requiere de un lanzamiento, y en el caso de Loschi éste es el acto criminal, acto que puede ser una interesante metáfora para el acto creativo aunque cometer un crimen no es la creatividad que calificamos.

Por otro lado, Csikszentmihalyi nos ofrece otro modelo relacionado con el aburrimiento y la creatividad. Csikszentmihalyi considera el juego y la creatividad como análogos al “fluir”<sup>198</sup>, concepto creado por si mismo y que se refiere al estado armonioso, satisfactorio y feliz que uno siente cuando realiza actividades como deportes, juegos, arte, o cualquier afición, entre otras<sup>199</sup>. Sin embargo, no todas las actividades del flujo pueden garantizar este efecto del flujo. Explica Csikszentmihalyi lo siguiente:

El flujo se experimenta cuando las personas perciben que las oportunidades para la acción están a la par de sus capacidades. Sin embargo, si las habilidades son mayores que las oportunidades para usarlas, el aburrimiento seguirá. Y finalmente, una persona con

<sup>194</sup> HAN, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Herder: Barcelona, 2012. p.33-39.

<sup>195</sup> LOSCHI, Alberto, “Aburrimiento y creatividad”. *La Peste de Tebas*. (20). Buenos Aires: “La Peste” S.R.L., 2001: 26-39. p. 26-27.

<sup>196</sup> *Ibidem*. p.27.

<sup>197</sup> *Ibidem*. p. 27.

<sup>198</sup> CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Beyond boredom and anxiety*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers, 1975. p.37.

<sup>199</sup> CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Fluir (Flow): Una psicología de la felicidad*. Barcelona: Debolsillo, 2011. p. 20.

grandes habilidades y pocas oportunidades para aplicarlas pasará del estado de aburrimiento de nuevo hacia este de ansiedad. Se deduce que una actividad fluida es aquella que proporciona desafíos óptimos en relación con las habilidades del actor<sup>200</sup>.

La insatisfacción de un jugador con buenas habilidades se encuentra con el aburrimiento en un juego que no es un reto para él, y si esta situación continúa le produce ansiedad. En cambio, cuando pueda encontrar a otro jugador equivalente, la involucración en el juego y diversión aumentan. Podríamos decir que cuando el jugador está en un estado óptimo en cuanto al “fluir” durante el juego, se encuentra más plenamente con la potencia de la creatividad. Aunque también y muy a menudo está presente la creatividad en un estado con carencia del “fluir”, para el creador o el jugador mismo la creatividad se desarrolla dentro del un marco del “fluir” con el objetivo de escapar del aburrimiento. Por tanto, desde el punto de vista del participante en el proceso creativo, se involucra éste en una batalla contra el aburrimiento para poder llegar a un terreno de satisfacción y de exuberancia.

Esta búsqueda de plenitud desde un territorio insípido, el aburrimiento, es el impulso creativo. Freud considera que «la creatividad se origina en un conflicto inconsciente. La energía creativa es vista como una derivación de la sexualidad infantil sublimada, y que la expresión creativa resulta de la reducción de la tensión»<sup>201</sup>. Según la descripción de Freud, podemos considerar que la creatividad proviene de cierta fuerza, proveniente del deseo sexual, insinuando que la tensión por la insatisfacción da lugar a la producción creativa. Los niños dedican mucho tiempo en el juego, y es una manera de ir conformando la creatividad y de liberar el impulso creativo. Por lo tanto, la intuición de jugar es innata en los seres humanos.

---

<sup>200</sup> CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Beyond boredom and anxiety*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers, 1975. p.50. Texto original en inglés: «Flow is experienced when people perceive opportunities for action as being evenly matched by their capabilities. If, how ever, skills are greater than the opportunities for using them, boredom will follow. And finally, a person with great skills and few opportunities for applying them will pass from the state of boredom again into that of anxiety. It follows that a flow activity is one which provides optimal challenges in relation to the actor's skills».

<sup>201</sup> L. CARBAJO, Nuria y Q. CARCELÉN, Carmen. *Creativiza-T: La creatividad a su disposición*. Sevilla: Punto Rojo Libros, 2016. p. 18.

Jugar es un medio de importancia para la materialización de la creatividad, así como para escapar del aburrimiento y alcanzar la producción creativa.

De hecho, trataremos de exponer esta relación entre el juego y la creatividad. Johan Huizinga subrayó en el libro *Homo Ludens* (1938), que el juego es consustancial en el desarrollo de los humanos<sup>202</sup>. Durante el juego, se suele acompañar algún tipo de tensión, la cual es competitiva y emocional para llevar adelante el juego. Para Huizinga, el juego se compone de las reglas y tiene su formalidad. De hecho, un niño que sabe jugar no es infantil o pueril. Se hace pueril cuando el juego le aburre o cuando no sabe a qué tiene que jugar<sup>203</sup>. Por ejemplo, cuando dos niños se enfrentan con una pelota, pueden jugar de acuerdo con una regla establecida por ellos o inventar una serie de acciones, como lanzar, patear o golpear y que generalmente involucran elementos lúdicos, los cuales sirven como la fuerza que llevará el juego a otro nivel. Huizinga reconoció que «una cultura auténtica no puede subsistir sin cierto contenido lúdico, porque la cultura supone cierta autolimitación y autodominio, cierta capacidad de no ver en las propias tendencias lo más excelso, en una palabra, el reconocer que se halla encerrada dentro de ciertos límites libremente reconocidos»<sup>204</sup>. Por lo tanto, la auténtica cultura, no sólo contiene el juego en sí misma, si no que añade el aspecto lúdico para alcanzar la plenitud de la excelencia cultural, la cima de la creatividad.

Csikszentmihalyi señaló que la descripción de la experiencia creativa suele tener reportes obtenidos de personas en el juego, tal como la que se muestra en las obras de Montmasson, Ghiselin, Dillon, Getzels y de sí mismo<sup>205</sup>, considerando él mismo que el juego es la experiencia del “fluir” *par excellence*<sup>206</sup>, en la cual la producción creativa se realiza. La importancia de alcanzar el objetivo creativo depende mucho del juego, así como D.W. Winnicott enfatizó: «Un rasgo importante del juego, a saber: que en él, y quizá solo en él, el niño o el adulto están en libertad

---

<sup>202</sup> HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Alianza Editorial, 1972.

<sup>203</sup> *Ibidem*. p. 262.

<sup>204</sup> *Ibidem*. p. 268.

<sup>205</sup> CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Beyond boredom and anxiety*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers, 1975- p.37.

<sup>206</sup> *Ibidem*. p. 37.

de ser creadores»<sup>207</sup>. En el ámbito social y personal, el juego ocupa un papel importante, permitiendo que la cultura o la persona quite algún prototipo y liberalmente desarrolle a su plenitud. El juego es un vehículo que contiene el “pensamiento divergente” de Guilford, pensamiento que se considera un factor para evaluar la creatividad. En la filosofía de Nietzsche podemos ver el compenetración del juego con la creatividad, especialmente en los trabajos de artistas y filósofos<sup>208</sup>.

La creatividad es una capacidad para generar algo nuevo, como un salto desde lo normal, ordinario y aburrido hacia lo nuevo y estimulante. Este salto entre el aburrimiento y la creatividad requiere de un impulso creativo, siendo el juego muy habitualmente un vehículo vital para alcanzar la plenitud de la creatividad. En la siguiente indagación, pretendemos examinar otros aspectos de la creatividad en su relación con el aburrimiento, como son *las ideas creativas y la elaboración del proyecto creativo*.

Con respecto a *las ideas creativas*, aparte de la fuerza de la creatividad, la idea creativa en muchos casos se genera desde cierto estado de aburrimiento. Como señalamos anteriormente, el aburrimiento profundo puede llevar a una relajación espiritual que ayudará a potenciar la creatividad. Cuando se está experimentando esa relajación, significa que los pensamientos están vagando libremente y tienen más posibilidad de obtener ideas creativas. Como señaló Andreas Elpidorou, «el aburrimiento contribuye a la pérdida de valor, significado o sentido»<sup>209</sup>, pues al estar aburrido durante un periodo de tiempo uno tiende a desbloquear su mente para romper el sin sentido, tal y como señalamos anteriormente en cuanto al impulso creativo.

En la película clásica de Alfred Hitchcock, *La Ventana Indiscreta (Rear Window, 1954)*, se muestra un excelente ejemplo de cómo transformar el tedio en curiosidad. El protagonista del filme, Jeffrey, es fotoperiodista. Durante la recuperación en su

---

<sup>207</sup> WINNICOTT, D.W. *Realidad y juego*. Trad. Floreal Mazía. Editorial Gedisa: Barcelona, 2003. p.79.

<sup>208</sup> Véase el Capítulo 1.5 de la tesis.

<sup>209</sup> ELPIDOROU, Andreas. “The bright side of boredom”. *Frontiers in Psychology*. Nov. 2014. Vol. 5. Artículo 1245. p.2. Texto original en inglés: «boredom contributes to a loss of value, significance, or meaning».

apartamento por causa de un accidente, mira constantemente a través de la ventana trasera para tratar de poner fin al tormentoso aburrimiento que la acompaña. Finalmente y para su sorpresa, se encuentra con un horrible caso de asesinato que involucra a su vecino. La mente apagada del protagonista se activa de nuevo por algo en el exterior que atrae su atención y le incita a realizar una investigación. Por tanto, podríamos deducir que desde un estado de aburrimiento, la mente despierta a la captación de otros sentidos e información que, de otro modo, pasaría desapercibida.

Otro ejemplo de lo que el tedio aporta a la creatividad se puede encontrar en la vida de Thomas Edison. Edison era una víctima del aburrimiento. Desde el análisis médico, muy probablemente hubiera sido un paciente de TDAH con problemas para concentrarse. Sin embargo y a pesar de esta carencia, logró 1.093 patentes en su vida. Scott Teel anotó: «Thomas Edison nunca fue empleado por alguien por mucho tiempo. Parecía aburrirse en cada trabajo que cogía, y a menudo trataba de aliviar su aburrimiento llevando a cabo experimentos no autorizados mientras se suponía que estaba trabajando»<sup>210</sup>. Aunque el aburrimiento le causó problemas para mantener un trabajo fijo, también lo llevó a experimentar otras ideas creativas, logrando inventar objetos increíbles para el mundo.

Por último, respecto a *la elaboración del proyecto creativo*, se corresponde también de forma considerable con el aburrimiento, por el hecho de que, para alcanzar el cumplimiento de una obra, se requiere una capacidad de atención profunda, derivado de una habilidad de sostener el tedio. En el caso de Edison, aunque pudiera haber concebido fácilmente las ideas creativas, el proceso hacia la consecución del proyecto era un gran desafío, al ser demasiado aburrido para él<sup>211</sup>. No solo los científicos en el laboratorio demandan una alta habilidad de atención,

---

<sup>210</sup> TEEL, Scott. *Defending and Parenting Children who Learn Differently: Lessons from Edison's Mother*. Maryland: R&L Education, 2009. p. 13. Texto original en inglés: «Thomas Edison was never anyone's employee for very long. He seemed to become bored at every job he took, and often tried to alleviate his boredom by conducting unauthorized experiments while he was supposed to be working».

<sup>211</sup> SWEITZER, Letitia. *The elephant in the ADHD room: beating boredom as the secret to managing ADHD* Jessica Kingsley: London, 2014. p.26.

sino que también los escritores, artistas y profesionales de otras áreas necesitan pasar por una serie de procedimientos repetitivos y de enfoque.

Además, la elaboración de un proyecto creativo exige atención intensiva. Csikszentmihalyi señaló que para alcanzar la creatividad en un campo ya existente, se ha de disponer de atención sobrante<sup>212</sup>. Ciertamente, para tener un avance significativo en cualquier campo específico, frecuentemente se necesita gran dedicación de tiempo y concentración. Tener la aptitud de mantener la atención en una cosa durante un período de tiempo más largo significa también tener la capacidad de soportar el aburrimiento. Además, aquellos que son capaces de sostener el tedio son, en cierto modo, los que tienen la potencia de aguantar en la soledad. Cuando Albert Einstein era pequeño, prefería normalmente jugar con juguetes o leer un libro a mezclarse con otros niños<sup>213</sup>. La tendencia de disfrutar el estar en soledad contribuyó en mucho a los logros científicos de Einstein. Además, construir un entorno desconectado de lo habitual puede ayudar a reflexionar sobre sí mismo.

Por medio del análisis anterior, vemos distintas relaciones entre el proceso creativo y el aburrimiento. El aburrimiento puede actuar como un impulso para despertar acciones creativas, generando ideas innovadoras. Paradójicamente y en cuanto a la elaboración del proyecto creativo, se requiere tolerancia al aburrimiento.

En la observación contemporánea, el aburrimiento y la creatividad ya no se distinguen como dos elementos diferentes que toman rumbos opuestos, sino que el aburrimiento en las últimas décadas se ha convertido en un recurso para la creatividad. En la estética y hasta en el estilo de vida, podemos encontrar fácilmente el rasgo del aburrimiento. Por ejemplo, en anuncios publicitarios, imágenes y videos de Internet, en relación con el diseño, la performance o en la terapia mental y física, entre otros. Por lo tanto, se puede sugerir que *la voluntad para el aburrimiento (the*

---

<sup>212</sup> CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly, *Creatividad: el flujo y la psicología del descubrimiento*. Barcelona: Paidós, 1998. p.23.

<sup>213</sup> GARDNER, Howard. *Mentes creativas : una anatomía de la creatividad*. Madrid: Paidós, 2010. p. 118.



*will to boredom*)<sup>214</sup> contribuye en parte a la formación de la psiquis contemporánea. En *Estética del aburrimiento en la modernidad tardía (Late-Modern Aesthetic of Boredom)*, Julian Jason Haladyn declaró: «la voluntad para el aburrimiento: el apasionado *sí* que perdura ante la falta de sentido de un mundo meramente subjetivo con la esperanza de ver más, de experimentar a través de esa falta, la posibilidad de crear un significado donde no existe»<sup>215</sup>. La falta de sentido y la nada no eran apropiadas para ser contenido creativo. Sin embargo, en la modernidad tardía e incluso antes, estas se han convertido en el material y el lenguaje de la creación artística, aumentando la visión estética a un nivel más amplio.

Además, la práctica de *Mindfulness* está aumentando su popularidad en las últimas décadas, siendo un ejemplo de *la voluntad de aburrimiento*. Su ejercicio de atención plena, permite dirigir toda la atención a la experiencia de vida del momento presente. Se trata de una forma de reducir el estrés y de restaurar la resistencia al aburrimiento. Por ejemplo, cuando uno está merendando una galleta, se le pide que sólo realice la acción de comer sin ninguna otra actividad involucrada, como ver la televisión o utilizar el móvil. También se le recomienda percibir cada detalle del sabor, textura o tamaño de la galleta. A través de este ejercicio, se puede descubrir un nuevo terreno al que nunca se ha prestado atención. De manera similar, Rosanne Somerson, presidente de la Escuela de Diseño de Rhode Island, expuso que el aburrimiento es la clave para un buen diseño. Somerson señaló: «en un momento en que nuestra cultura celebra un pensamiento disruptivo e inventivo, debemos trabajar más arduamente, al no hacer nada, para fomentar momentos de avance que nos guíen en nuevas direcciones, crear sistemas y estructuras mejorados y mejorar la calidad de nuestra vida cotidiana»<sup>216</sup>.

---

<sup>214</sup> El término tomado de HALADYN, Julian Jason. *Boredom and art: passions of the will to boredom*. Zero: Washington, 2015.

<sup>215</sup> HALADYN, Julian Jason. *Boredom and art: passions of the will to boredom*, Zero: Washington, 2015. p. 120. Texto original en inglés: «the will to boredom: the passionate *yes* that endures standing before the meaninglessness of a merely subjective world in the hopes of seeing more, of experiencing through this lack the possibility of creating meaning where none exists».

<sup>216</sup> SOMERSON, Rosanne. *Why boredom is the key to good design*. 17 de junio 2016. Web. 06 Jun. 2021 <<https://www.archdaily.com/789488/why-boredom-is-the-key-to-good-design>>.

Asimismo, en el desarrollo de las artes contemporáneas, el aburrimiento también es una contribución significativa como estrategia artística. Desde *Fountain (Fuente, 1917)* de Marcel Duchamp, *4,33''* (1952) de John Cage, hasta *Brillo Box (Caja de Brillo, 1964)* de Andy Warhol, los artistas frustraron la expectativa de los espectadores al mostrarles algo banal, la nada. Sin embargo, el gesto de banalizar no pretende poner la atención en la nada, sino provocar el cuestionamiento acerca de si el objeto o la performance son o no son arte, al tiempo que pretende plantear qué es el arte. La tentativa de tales artistas vanguardistas es disruptiva, pero no cierra el discurso dialéctico en el arte. En cambio, ha abierto una nueva posibilidad de diálogo. John Baldessari, en su obra de arte en 1971, declaró que no hará más arte aburrido. En la obra litográfica, simplemente se repite muchas veces la frase «I will not make any more boring art (no voy a hacer más arte aburrido)», y no hay ninguna demostración de excelencia técnica y visual. A pesar de que el autor afirmó que no haría más arte aburrido, esta pieza podría ser percibida como un trabajo aburrido a los ojos de la audiencia convencional. Sin embargo, en términos de arte conceptual, la idea de la obra es la protagonista principal. Por lo tanto, el cambio en el modo de percepción respecto del "trabajo aburrido" podría considerarse como interesante. La estrategia de no satisfacer la expectativa del espectador es una manera de provocar discusiones, y ha sido utilizado por muchos artistas como una manera de abordar sus ideas, o también para crear polémica en relación con el cuestionamiento del arte o el propio papel del observador del arte. Por ejemplo, el ganador del premio Turner 2001, Martin Creed, presentó su obra *Work No.227: The Lights going on and off (Obra nº 227: Las luces encendidas y apagadas, 2000)*, provocando gran controversia<sup>217</sup>. En dicha obra no presenta casi nada, solo una galería con paredes vacías y luces que se encienden y apagan cada cinco segundos.

---

Texto original en inglés: «At a time when our culture celebrates disruptive, inventive thinking, we need to work harder—by actually doing nothing—to foster breakthrough moments that lead us in new directions, create improved systems and structures, and enhance the quality of our everyday lives».

<sup>217</sup> "The Turner Prize 2001 was awarded to Martin Creed. The £20,000 prize was presented to the artist by Madonna". *Tate*. Web. 1 de octubre 2020 <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-2001>>.

En otras producciones creativas a través de los medios de comunicación, como videos e imágenes, se puede encontrar el elemento del aburrimiento. Por ejemplo, los YouTubers o videógrafos, con el fin de aumentar el número de espectadores, se han “roto la cabeza” buscando ideas creativas para sus canales. En lugar de enfatizar en las técnicas, cualidades de los videos y narrativas convencionales, el aburrimiento ha sido una salida creativa para ellos, por ejemplo, demostrando su vida personal y cotidiana. Según una noticia de CNN, el «llamado "Muk-Bang" en coreano, que se traduce como "transmisiones de comida,” en los canales en vivo se ve a personas que comen enormes porciones de alimentos mientras charlan con los que están observando<sup>218</sup>. Sorprendentemente, esos canales de alimentación en línea han sido un gran éxito, independientemente de su banalidad. Además, la imagen con más *likes* del mundo en Instagram es la de un huevo. En esta imagen con el fondo blanco se presenta meramente un huevo campero que se sitúa en el medio, ocupándose la gran mayoría del espacio visual. Fue subido en la red por la cuenta de Instagram 'world\_record\_egg,' publicada el 4 de enero de 2019 y consiguiendo 54,493,740 *likes*, verificado el 13 de mayo de 2020<sup>219</sup>. Paradójicamente, en esta era de la información explosiva, esos videos e imágenes aparentemente aburridos son los que generan un efecto de más “llamativos”, aunque no necesariamente sean creativos, pero llaman la atención. Es así que lo aburrido puede ser perceptivamente llamativo porque rompe con las narrativas convencionales de la información visual y de su forma.

Sin embargo, a pesar de la creatividad y los beneficios mentales y físicos que pueda producir el aburrimiento, debemos tener en cuenta que los que sufren de aburrimiento crónico no pueden siempre beneficiarse de ello. Como el psicólogo Sandi Mann señaló, el aburrimiento conduce a las personas a consumir alimentos grasos y azucarados, porque buscan algún tipo de estimulación<sup>220</sup>. Además, él

<sup>218</sup> CHA, Frances. *South Korea's Online Trend: Payig to Watch a Pretty Girl Eat*. CNN. 3 de febrero 2014. Web. 09 jun. 2021<<https://edition.cnn.com/2014/01/29/world/asia/korea-eating-room/index.html>>.

<sup>219</sup> Guinness World Records. *Most liked image on Instagram*. 13 mayo. 2020. Web. 09 jun. 2021 <<http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/most-liked-image-on-instagram>>.

<sup>220</sup> GIANG, Vivian, *Cómo el aburrimiento puede ser la semilla de la creatividad*. 15 sep. 2017. Web. 09 jun. 2021 <<https://www.bbc.com/mundo/vert-cap-40784675>>.

también advirtió que a pesar de tener muchas cosas que hacer, si carecen de significado o propósito, también es, posiblemente, que estén sufriendo de ocio crónico<sup>221</sup>. Por lo tanto, no es prudente afirmar que el aburrimiento pueda conducir absolutamente a la creatividad. En efecto, depende de cómo lo trata cada individuo.

En pocas palabras, el vínculo entre el aburrimiento y la creatividad es evidente. En la historia humana, el aburrimiento es un factor importante que ha desencadenado el desarrollo de la civilización. Es un impulso energético que lleva adelante la progresión de la ciencia, del arte y de la tecnología. Desde el inicio de las ideas creativas hasta la realización de los proyectos creativos, podemos encontrar la sombra del aburrimiento en todos los lugares. Es un elemento significativo que contribuye al ímpetu de la creatividad y es también una manifestación que hace posible llevar a cabo el proyecto creativo. Durante el proceso creativo, específicamente el juego tiene un papel importante en este desarrollo de la creatividad, ya que provee la posibilidad de la producción divergente, llevando la obra o la actividad desde un estado ordinario o tedioso a alcanzar algo más allá de su punto de partida. Además y en la última década, el aburrimiento se ha convertido en una estrategia que ha influido enormemente en la estética y en el estilo de vida. Aún así, es muy probable que lo interesante de nuestra época se convierta en algo aburrido en el futuro. Sin embargo, el aburrimiento continuará estando, como fuerza crucial de empuje hacia la ocurrencia de una nueva creación, siendo un factor importante para el avance de la sociedad.

---

<sup>221</sup> *Ibíd.*



## 2.4 Adiós al agotamiento y el retorno al aburrimiento profundo.

«La incapacidad para tolerar el espacio vacío limita la cantidad de espacio disponible».

W.R. Bion, *Cogitations*<sup>222</sup>.

La película alegórica de Fritz Lang, *Metropolis* (1925), sitúa la escena en 2026, cien años después de la finalización de la obra, mostrando la vida monótona y opresiva de los obreros que viven debajo de la ciudad, acompañados por la frialdad de grandes máquinas. En contraste con ello, los burgueses viven en una escala superior en los rascacielos. Aunque en la actualidad, las cosas son distintas a las previstas por Fritz Lang, sin embargo, los desafíos y la opresión que la clase trabajadora debe de enfrentar son igualmente opresoras en países en desarrollo. Más allá del tiempo y la energía dedicado al trabajo, hoy en día las personas emplean una gran cantidad de tiempo y energía también en otros asuntos como las redes sociales, el entretenimiento o la educación, entre otros. Este bombardeo de actividades fuera del trabajo asalariado y que también fatigan, es algo que Lang de seguro no pudo predecir ni esperar. Además de los problemas del trabajo en sí, la sociedad está formada por cambios y flujos de corriente que afectan a diversos aspectos de la vida. Tanta diversidad de opciones en actividades, es un elemento de configuración de los seres humanos en la modernidad tardía. Al aceptar tal esquema o patrón de vida, las personas acaban agotados mental y físicamente, en medio de una gran competencia e intensa búsqueda de la excelencia. De hecho, los cambios e innovaciones que se producen de forma muy rápida o acelerada en distintos

---

<sup>222</sup> BION, W. R. *Cogitations*, citado en PHILLIPS, Adam. *On Kissing, Tickling and Being Bored: Psychoanalytic Essays on the Unexamined Life*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993. p. 71. Texto original en inglés: «Inability to tolerate empty space limits the amount of space available».

aspectos de la vida, facilitan que las personas reciban un nuevo estímulo, pero que también a su vez lo pierdan rápidamente, causando el aburrimiento persistente. Este es un fenómeno común de esta era. Ante tal problema, los eruditos y filósofos no están sugiriendo mantenerse alejados del aburrimiento, sino que animan a las personas a afrontar el aburrimiento de una forma activa, llegando pese a ello a alcanzar lo más profundo del aburrimiento.

Zygmunt Bauman en *Modernidad líquida* propuso la idea de la “fluidez” o “liquidez” para aprehender la modernidad actual<sup>223</sup>, lo cual según su observación, se debe a una tendencia hacia la disolución del sistema sólido de la antigua modernidad. Destacó que las relaciones entre los seres humanos han sido reasignadas y redistribuidas según nuevos órdenes y prioridades, y los que tienen poder de control o dominación tienden a eliminar la base territorial, deshaciéndose de barreras y fronteras. Asimismo, la velocidad y facilidad de llevar a diferentes espacios una cosa u objeto, son factores que se buscan para aumentar el nivel de poder. En la *modernidad líquida*, la tendencia del mundo se manifiesta de forma metafóricamente líquida y fluida. Es un fenómeno que implica un cambio frecuente y rápido en los hábitos sociales, políticos y económicos, a diferencia de la tradición que se dirige hacia una solidez moral y territorial. Así, no es de extrañar que, en el prólogo del libro, Bauman haya citado las palabras de Paul Valéry, el cual afirmó: «Ya no toleramos nada que dure. Ya no sabemos cómo hacer para lograr que el aburrimiento dé fruto»<sup>224</sup>.

Han en *La sociedad del cansancio*, compartió un concepto semejante. Afirmó que nuestra sociedad busca el “rendimiento”, como una sociedad “multitarea” que ha conducido al mundo hacia el agotamiento. Según él: «La sociedad del siglo XXI ya no es disciplinaria, sino una sociedad de rendimiento. Tampoco sus habitantes se llaman ya “sujetos de obediencia”, sino “sujetos de rendimientos”»<sup>225</sup>. Así, Han está comparando la sociedad actual con la sociedad disciplinaria de Foucault. En esta

<sup>223</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002. p. 8.

<sup>224</sup> *Ibidem*. p. 7.

<sup>225</sup> HAN, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio...op.cit.* p.25.

sociedad del rendimiento, todo es posible y el ser humano está preparado para obtener los mejores resultados. Aunque la consigna «Sí, podemos» señala un carácter de positividad, la sociedad del rendimiento produce sin embargo «depresivos y fracasados»<sup>226</sup>. La positividad, expresada hacia un sentido de libertad, es en la sociedad del rendimiento un lobo disfrazado de oveja, en la que el explotador a su vez está siendo explotado<sup>227</sup>. De hecho, el ser humano es como un niño ingenuo que se conduce con este positivismo, pero al final descubre que es un camino infinito y sin esperanza hacia la muerte. Las obras y actividades infinitas ocupan nuestra limitada vida diaria. Lo peor de todo en esta sociedad dominada por la multitarea, es que dividimos nuestra atención en actividades múltiples, provocando en consecuencia una hiperatención, aunque superficial y sin calidad.

En efecto, la atención deficitaria en una vida multitarea, da lugar al aburrimiento. Erik Ringmar, en su ensayo, *La atención y la causa del aburrimiento moderno*, señaló: «El aburrimiento moderno es el resultado de la forma en que nos separamos de la tradición, y estamos forzados a prestar atención a nuestras vidas en lugar de simplemente vivirlas»<sup>228</sup>. Insinuó que nuestra sociedad moderna, ha tomado la costumbre de prestar demasiada atención a los asuntos cotidianos, como la alimentación, nuestro peso, la computadora, el móvil o las redes sociales, entre otros, causando esto el aburrimiento. De hecho, Joseph Brodsky en su *Elogio del aburrimiento*, expuso que la sociedad está llena de aburrimiento. También señaló que la repetición es la madre de ello<sup>229</sup>. Y no importa si eres rico o pobre, no hay exención de la redundancia del tiempo<sup>230</sup>. Además, para deshacerse del aburrimiento, la gente tiende a buscar alternativas. Sin embargo, encontrarán una liberación temporal del aburrimiento, pero en medio de un bucle infinito del aburrimiento que vuelve a pasar.

---

<sup>226</sup> *Ibíd.* p.27.

<sup>227</sup> *Ibíd.* p.32.

<sup>228</sup> RINGMAR, Erik. "Attention and the cause of modern boredom". *Boredom studies reader : frameworks and perspectives*. Ed. Michael E Gardiner y Julian Jason Haladyn. Milton Park (Oxfordshire): Taylor Francis Ltd, 2017: 193-201. p. 200. Texto original en inglés: «[...] modern boredom is a result of the way we were separated from tradition, forced to pay attention to our lives rather than to simply live them [...]».

<sup>229</sup> BRODSKY, Joseph. *Del dolor y la razón*. Barcelona: Ediciones Destino, 2000. p. 111.

<sup>230</sup> *Ibíd.* p.112-113.



En cuanto a la búsqueda constante de alternativas. Brodsky observó:

Palabras como *neurosis* y *depresión* empezarán a aparecer en vuestro vocabulario y las pastillas, en vuestro botiquín. En sí, nada tiene de malo convertir la vida en una búsqueda constante de alternativas, en un baile incesante de trabajos, parejas, entornos, etc. [...] El problema es que esa búsqueda acabe convirtiéndose en una ocupación constante, y que vuestra necesidad de novedades venga a asemejarse a la de la dosis diaria de un drogadicto<sup>231</sup>.

La búsqueda constante de alternativas y frecuente insatisfacción, podría ser uno de los problemas más destacados que encontramos en la vida moderna tardía. A pesar de que la sociedad ofrezca muchas opciones o alternativas para elegir o probar, la mente no encuentra más que una ola de aburrimiento tras otra, enfrentándose finalmente con el sin sentido de la vida. Como indica Fernando Pessoa: «No es el tedio la enfermedad del aburrimiento por no tener nada que hacer, sino la enfermedad mayor de sentir que no vale la pena hacer nada, y siendo así, que cuanto más queda por hacer, más tedio se siente»<sup>232</sup>. Por tanto, es la hiperatención la que reduce la capacidad de contemplar, incapacidad que aumenta fácilmente la sensación de aburrimiento. En nuestra sociedad actual, observamos que la disminuida capacidad de atención a menudo desemboca en TDAH (Trastorno por Déficit de Atención e Hiperactividad), padecida actualmente no solo por muchos niños sino también por adultos. Además, como la tolerancia al aburrimiento se reduce, las personas buscan más actividades para alejarse del aburrimiento. Aunque la involucración en unas u otras actividades pueden aliviar temporalmente el aburrimiento, no es un remedio definitivo para siempre y las personas siguen sufriendo de cansancio y aburrimiento. En la película *American Psycho* (2000), el protagonista principal Patrick Bateman, muestra un buen ejemplo de sufrimiento por la vaciedad y aburrimiento que estamos tratando. A pesar de tener un estatus social

---

<sup>231</sup> *Ibíd.* p.114.

<sup>232</sup> PESSOA, Fernando. *El libro del desasosiego*. Ediciones Baile del sol: Tenerife, 2010. p. 453.

alto, Bateman nunca estuvo satisfecho con su estilo de vida lujosa y extravagante, buscando con frecuencia una nueva estimulación en lo material y en las relaciones sexuales.

La solución para liberarse de este estado de aburrimiento, según Brodsky, no es huir del tedio de una misma actividad u opción, sino que es el ir por él, alcanzando lo más profundo del aburrimiento. Así, sugirió:

Cuando os golpee el aburrimiento, id por él. Dejad que os inunde; sumergíos, tocad fondo. En una situación desagradable, la regla es tocar fondo cuanto antes para volver con más rapidez a la superficie. De lo que se trata, diríamos parafraseando a otro gran poeta de lengua inglesa, es de dar un repaso al fondo a lo malo. La razón de que el aburrimiento merezca tal escrutinio es que representa al tiempo en toda su pureza, en todo su repetitivo, superfluo y monótono esplendor<sup>233</sup>.

El aburrimiento aunque sea un estado desagradable, no es fácil de deshacerse de él para siempre. Por tanto, Brodsky propuso la aceptación del mismo, aumentando la capacidad de soportar el aburrimiento a través de tocar lo más hondo del aburrimiento.

Adam Phillips conectó la capacidad de estar aburrido con el logro para un niño de su desarrollo<sup>234</sup>. Según él: «Una de las demandas más opresivas de los adultos es que el niño se interese, en lugar de tomarse el tiempo para encontrar lo que le interesa. El aburrimiento es parte integral del proceso de tomarse el tiempo»<sup>235</sup>. Muy a menudo, los adultos intentan distraer a los niños con múltiples cosas de las que se muestran interesados. Sin embargo, esto puede disminuir la capacidad de los niños para tomar el tiempo en cosas que les interesen menos. Esta

<sup>233</sup> BRODSKY, Joseph. *Del dolor...* op. cit. p. 114.

<sup>234</sup> PHILLIPS, Adam. *On Kissing, Tickling and Being Bored: Psychoanalytic Essays on the Unexamined Life*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993. p. 69.

<sup>235</sup> PHILLIPS, Adam. *On Kissing...* op. cit. p. 69. Texto original: «It is one of the most oppressive demands of adults that the child should be interested, rather than take time to find what interests him. Boredom is integral to the process of taking one's time».

habilidad para soportar el tiempo aburrido es una aptitud a mejorar por niños y adultos, de forma que puedan lograr una dedicación profunda, estando consigo mismos sin necesidad de un estímulo exterior.

Ringmar en *La atención y la causa del aburrimiento moderno*, habló de la hiperatención como uno de los factores que causa el aburrimiento moderno. La hiperatención implica la activación constante de la mente en multitud de cosas. Este tipo de atención es superficial, y no hay una absorción profunda. Por tanto, causa la deficiencia en contemplar algo por un tiempo más largo. Para Ringmar, el método de aumentar nuestros lapsos de atención es «negarse a prestar atención»<sup>236</sup>. Según él: «Nos despediríamos, si nos atrevemos; no mantenerse al día con las noticias; no dejarnos alimentar por los *feeds*; no actualizar nuestro estado de Facebook. Lo que debemos hacer es abrazar el aburrimiento»<sup>237</sup>. Negarse a prestar atención es una manera de abrazar el aburrimiento y de extender nuestra capacidad de soportarlo. Ringmar añadió: «Solo cuando nos hemos defendido con éxito, podemos continuar reestructurando nuestras vidas. En el siglo XXI, solo los aburridos son libres»<sup>238</sup>.

En este sentido, Han aportó un método similar pero aún más filosófico, sugiriendo la idea de la búsqueda de un aburrimiento más profundo desde el punto de vista filosófico para enfrentar la tendencia hacia la multitarea y el cansancio del que adolece la sociedad actual. Han observó: «Incluso Nietzsche, que reemplazó el Ser por la voluntad, sabe que la vida humana termina en una hiperactividad mortal, cuando se elimina todo elemento contemplativo»<sup>239</sup>. El elemento contemplativo, contrario a la atención hiperactiva, se involucra con la relajación corporal y mental, dirigiéndose hacia una profundidad más honda y contribuyendo así a la capacidad de mirar y reflexionar. Debido a la hiperactividad o también a la búsqueda del

---

<sup>236</sup> RINGMAR, Erik. "Attention and the cause of modern boredom". *Boredom Studies*. Ed. Michael E. Gardiner y Julian Jason Haladyn. London: Routledge, 2017. 193-201. p.201. Texto original en inglés: «refuse to pay attention».

<sup>237</sup> *Ibidem*. p.201. Texto original en inglés: «We would sign off, if we dare; not keep up with the news; not let ourselves be fed by the feeds; not update our Facebook status. What we must do is to embrace boredom».

<sup>238</sup> *Ibidem*. p.201. Texto original en inglés: «It is only once we successfully have defended ourselves, that we can go on to restructure our lives. In the twenty-first century, only the bored are free».

<sup>239</sup> HAN, Byung-Chul. *La sociedad... op. cit.* p.38-39.

rendimiento, en nuestra sociedad actual sólo vivimos de forma mecánica los eventos, involucrándonos poco en ellos. Hay una pérdida de atención y falta de reflexión más profundas. Todas las experiencias están orientadas a alcanzar objetivos y no hay alma en ellas. Por tanto, la atención contemplativa como una atención profunda constituida en un aburrimiento profundo, es algo fundamental y en cierto modo nos sirve también para repensar respecto de toda nuestra vida. Por tanto, Han propuso una solución para ello y según él: «Los logros culturales de la humanidad, a los que pertenece la filosofía, se deben a una atención profunda y contemplativa. La cultura requiere un entorno en el que sea posible una atención profunda»<sup>240</sup>. La atención profunda es una atención al hastío, una atención del aburrimiento profundo.

Este aburrimiento profundo en el contexto de Han está vinculado al desarrollo cultural y a la creatividad. Afirmó que «Walter Benjamin llama al aburrimiento profundo el pájaro de sueño que incuba el huevo de la experiencia». Según él: «Si el sueño es el punto máximo de la relajación corporal, el aburrimiento profundo corresponde al punto álgido de la relajación espiritual»<sup>241</sup>. Hay dos puntos que se deben anotar en este apartado de Han. En primer lugar, en el texto original de Benjamin y para especificar su idea no se usa el término «aburrimiento profundo», sino solamente la palabra «aburrimiento». A diferencia del análisis detallado del aburrimiento de Heidegger, Benjamin y Han comparten una idea más general del aburrimiento. Aunque Han enfatizó en la profundidad del aburrimiento, el aburrimiento profundo para él no se explica con claridad y tampoco hace ninguna referencia a la idea de Heidegger. Utilizó el ejemplo de alguien que está «profundamente aburrido» de caminar y se impulsa a bailar. Por tanto, el aburrimiento o aburrimiento profundo es una fuerza que produce la ocurrencia de una cosa o evento nuevo en el discurrir del tiempo. En efecto, esta idea también está descrita de forma similar en la primera forma del aburrimiento de Heidegger<sup>242</sup>. Sin embargo, Han lo especificó como un aburrimiento profundo, mientras que para

---

<sup>240</sup> *Ibidem.* p.35.

<sup>241</sup> *Ibidem.* p.35.

<sup>242</sup> HEIDEGGER, Martin. *Los conceptos...* op. cit. p. 93.

Heidegger es imposible dar un ejemplo de ese aburrimiento profundo porque falta el factor del paso del tiempo. Por tanto, el "aburrimiento profundo" de Han no es exactamente el mismo aburrimiento que el descrito por Heidegger. Sin embargo, el aburrimiento profundo de Han se dirige hacia el referido por Heidegger, ya que este último nos recordó que «el aburrimiento superficial debe llevarnos al aburrimiento profundo»<sup>243</sup>. En la teoría del aburrimiento del propio Heidegger, la primera forma del aburrimiento (aburrirse por algo) es el nivel más básico del aburrimiento, desarrollándose a partir de ahí a la segunda (aburrirse con algo) y a la tercera forma (aburrimiento profundo). En cuanto al concepto del aburrimiento profundo de Han, hay un énfasis en la profundidad y en el grado del aburrimiento, que coinciden con el desarrollo del aburrimiento por Heidegger. Sin embargo, el aburrimiento profundo de Han se puede demostrar, pero el de Heidegger es más profundo, abstracto y dirigido hacia el infinito.

En la presente modernidad tardía, la vida multitarea con su exigencia de atención múltiple hacia distintas cosas, ha causado constantemente cansancio y aburrimiento en la gente. Se trataría, no de buscar más experiencias novedosas para llenar la agenda, sino lo que Brodsky, Han y Ringmar proponen para aliviarse de los efectos negativos del aburrimiento, y que consiste en extender los brazos hacia él, tocando su profundidad para poder aumentar el nivel de tolerancia hacia él.

En definitiva, desde la revolución industrial hasta la modernidad, hemos establecido un modo de vida determinado por el tiempo y dedicado al trabajo y al ocio. Además, en la actualidad con el avance de la tecnología, como son los dispositivos electrónicos e Internet, la gente tiene la oportunidad de acceder fácilmente a una gran variedad de informaciones y actividades por medio de los aparatos de comunicación. En la moderna líquida procurada por Bauman, la realidad cambia constantemente y el estilo de vida multitarea no nos libera del aburrimiento, sino que nos atrapa en el abismo de la pérdida de sentido. Por tanto, unos filósofos han sugerido que la solución para esta sociedad afectada por el cansancio y el

---

<sup>243</sup> *Ibíd.* p.128-129.

aburrimiento, es la de una necesidad de alcanzar el aburrimiento profundo, abrazando el aburrimiento y ampliando en consecuencia la capacidad de soportarlo, pudiendo entrar en un terreno nuevo donde hallamos descanso, inspiración y creatividad. Además, tocar la profundidad del aburrimiento es también una forma de luchar contra la esencia más dura de la vida, que es el tiempo. Durante el proceso de alcance del aburrimiento profundo, obtenemos gradualmente una relajación física y mental. En dicha investigación, obtenemos que experimentar como objetivo en la agitada vida contemporánea el aburrimiento profundo, en lugar de llenar nuestro tiempo libre con actividades placenteras y de entretenimiento, puede permitir un alivio de nuestra vida fatigada y sin sentido. En el arte contemporáneo, la experiencia del aburrimiento profundo no es solo una importante fuente que alimenta la creatividad del artista, sino que también es una experiencia estética para el espectador al volver a encontrarse consigo mismo.



## CAPÍTULO III

### ARTE Y HASTÍO

«El aburrimiento es un vacío lleno de insistencia»<sup>244</sup>.

Leo Stein

En el siglo XXI, la mayoría de la gente desea que el arte siga siendo, como en el pasado, "hermoso". Sin embargo, muchas obras de arte contemporáneo no han cumplido esta expectativa. En realidad, el arte no siempre ha jugado ese papel, sino que ha tenido diferentes funciones y perspectivas según la época y la cultura social del momento. Desde la función de imitación sugerida por Platón, o las funciones instrumentales y artesanales de Aristóteles, y hasta el período medieval con la función religiosa del arte. En el Renacimiento, el arte pasó del teísmo al humanismo, y al mismo tiempo, se centró en la técnica de la representación. Asimismo, y una vez Baumgarten creó el término "estética" en el siglo XVIII, se comenzó a profundizar en el estudio de la estética. Desde finales del siglo XVIII, el juicio estético propuesto por el idealista Kant, ha sido un canon en el área de la estética. De ahí que el arte tiene un trasfondo estético, relacionado con el placer. Por lo tanto, el concepto convencional de la estética es agradable y placentero. Sin embargo y después de varios siglos de desafíos, la evolución del arte ha llevado a una apertura más amplia y dirección opuesta a este estética convencional, dando más lugar al arte no convencional, y presentándose muy a menudo un arte desagradable, feo e incluso aburrido.

El enfoque principal de este capítulo es la indagación en una de las estéticas negativas, el aburrimiento en la historia del arte. Exploramos la posibilidad del

---

<sup>244</sup> FADIMAN, Clifton y Van Doren, Charles Lincoln. *The American Treasury, 1455-1955*. New York: Harper, 1955. sp.899. Texto original en inglés: «Boredom is emptiness filled with insistence».



aburrimiento en medio del análisis de la estética, la evolución artística y la crítica cultural, entre otras. Los temas de investigación son: la emergencia del aburrimiento en el contexto artístico; la representación de lo aburrido en el formalismo; la crítica del aburrimiento en el arte convencional por el dadaísmo y su paradójico uso de un lenguaje aburrido y por último la inspiración del lenguaje del aburrimiento en el arte neo-vanguardista.

En primer lugar, en el epígrafe 3.1, analizamos la percepción del aburrimiento por parte del espectador en las obras de arte. No sostenemos que la descripción de "temas aburridos" es una causa de la percepción del aburrimiento en el espectador. En cambio, creemos que la percepción del aburrimiento involucra muchos factores, como el tiempo de la percepción, el trasfondo cultural del espectador, así como la forma y el contenido de la obra, entre otros. La evolución del lenguaje artístico, desde el énfasis en distintas maneras de representación hasta el enfoque en el concepto filosófico previsto por Hegel, subvierte nuestro concepto tradicional de juzgar el arte desde la apariencia. Esto implica que la adaptación de un lenguaje artístico puede influir en la percepción del aburrimiento. Por tanto, en esta parte de la investigación, buscamos los factores que pueden intervenir en la percepción del aburrimiento.

A continuación, en el epígrafe 3.2, exploramos más en profundidad sobre las transformaciones en la forma y en el lenguaje artístico, y su vínculo con el aburrimiento. Planteamos cómo las obras de Casper David Friedrich (1774-1840) tienden a ser pioneras en la pintura moderna, con una tendencia a la vaciedad, lo cual implica un agotamiento en la representación y la emergencia del aburrimiento. En efecto, la estructura abstracta creada por Friedrich es anterior a las obras de Manet estudiadas por Foucault, y es todavía más abstracta en su forma. Además, a través de la presentación de casi nada para alcanzar lo sublime, Friedrich fue pionero en la pintura vanguardista. Pintores como Malevich, Rodchenko, Rothko y Newman, crearon pinturas de campo de color, que no muestran la representación ilusionista, sino el vacío, que se considera aburrido. Por otro lado, Friedrich valoró el

sentimiento interior por encima de la representación de la realidad, lo que presagiaba la llegada de una era en la que la filosofía iba a reemplazar a la representación.

En el epígrafe 3.3, abordamos la relación entre el dadaísmo y el aburrimiento, así como su influencia en el arte posterior. El dadaísmo no solo es anti-arte, sino que también es anti-aburrimiento. Los dadaístas utilizan la exageración, el humor, la sátira y otras estrategias en un sentido de anti-arte para abordar sus temas. El efecto que producen es la controversia, llevando a sus espectadores fuera de la rutina y lejos de la cotidianidad y del aburrimiento. En el epígrafe 3.4, a través de los *ready-mades* de Duchamp, exploramos asimismo el uso de un nuevo lenguaje de arte y los materiales artísticos, y su relevancia respecto del aburrimiento.

En el epígrafe 3.5, a través del *Happening* iniciado por Allan Kaprow, vemos la integración de arte y vida, heredado del dadaísmo. Kaprow incorporó actividades triviales y aburridas de la vida cotidiana en la performance e invitó a los espectadores a participar en la actuación, permitiendo que la actuación rompiera los esquemas del arte performativo aún más. Cuando el arte no es diferente de la vida, el arte es empujado desde una posición misteriosa o sagrada a la banalidad, llevando el arte al aburrimiento. Sin embargo, Kaprow animó a los artistas a “jugar” a crear el *no-arte*, un arte fuera de la práctica convencional, teniendo tales obras la característica de innovación artística.

A través de este capítulo, pretendemos configurar la relación entre el arte y el aburrimiento, rastreando la raíz del aburrimiento en el arte y logrando una comprensión previa del aburrimiento en el arte contemporáneo.



### 3.1 Contra el placer. El arte que nos aburre.

«La gente dice 'es aburrido', como si ese fuera un estándar final de apelación y ninguna obra de arte tuviera el derecho de aburrirnos. Pero la mayor parte del arte interesante de nuestro tiempo es aburrido. Pero Jasper Johns es aburrido. Beckett es aburrido, Robbe-Grillet es aburrido. Etc. Etc»<sup>245</sup>.

Susan Sontag

Desde el siglo XVII, el arte se ha separado del concepto original de la técnica, la artesanía y la ciencia, y se ha convertido en una disciplina propia. Tradicionalmente, la gran mayoría de la investigación por parte de los filósofos sobre el arte, aborda la belleza del arte y analiza qué es la belleza, la cual se suele vincular con el placer. Pero, ¿es el arte solo una expresión de lo bello como estética de la complacencia<sup>246</sup>? En 1853, Karl Rosenkranz publicó su libro *Estética de lo feo* que explora la fealdad en el arte, abriendo el discurso del arte frente a lo bello. La irrupción del arte de vanguardia a principios del siglo XX, se oponía a la corriente dominante anterior, basada en los principios de belleza y representación de la realidad o de la imaginación, trayendo consigo obras anti-estéticas y anti-artísticas, produciendo un gran impacto y drástico cambio en el arte. Sin embargo, este cambio no ha sido satisfactorio para todos. Hasta la actualidad, el arte contemporáneo con frecuencia ha sido criticado como un arte aburrido, lo cual tiene mucho que ver con la influencia del arte de vanguardia. ¿Existe algún tipo de arte aburrido? ¿Cuáles son

<sup>245</sup> SONTAG, Susan, *As consciousness is harnessed to flesh: journals and notebooks, 1964-1980*. Ed. David Rieff. New York. Farrar. Straus and Giroux, 2012. p. 131.

Texto original en inglés: «People say "it's boring"— as if that were a final standard of appeal, and no work of art had the right to bore us. But most of the interesting art of our time is boring. Jasper Johns is boring. Beckett is boring, Robbe-Grillet is boring. Etc. Etc». Todos los textos en inglés de este artículo son traducidos al español por la autora.

<sup>246</sup> Según Han Byung-Chu: « La estética de lo bello es un fenómeno genuinamente moderno. No será hasta la estética de la modernidad cuando lo bello y lo sublime se disgreguen uno de otro. Lo bello queda aislado en su positividad pura. El sujeto de la modernidad, al fortalecerse, hace de lo bello algo positivo convirtiéndolo en objeto de agrado». Véase en HAN, Byung-Chul. *La salvación de lo bello*. Trad. Alberto Ciria. Editor digital: Titivillus, 2015. p.14.

las causas del aburrimiento en el arte para sus espectadores? En este capítulo, indagaremos sobre este tema desde la perspectiva estética, filosófica e histórica.

Así e inicialmente, aunque Baumgarten no propuso el término estética hasta 1735 en su trabajo *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, ya se han realizado estudios previos del arte. Platón en el libro X de *la República*, a partir de la representación de una cama por parte del pintor, propuso que el arte es una imitación y el artista es solo un imitador<sup>247</sup>. Sin embargo, también creía que la realidad imitada por el artista está demasiado lejos de la realidad. Consideraba que la virtud en si es una especie de belleza, y despreció la contemplación estética y el uso del arte como herramienta para satisfacer los deseos de las personas. Creía que el arte debe estar al servicio de la moral y la educación. Sugería también que «todo lo útil es bello». En cuanto a Aristóteles, el arte es un producto realizado por el ser humano y es un ejercicio que requiere de aprendizaje y capacidad innata. Para él, el arte también es artesanía. Por tanto, su definición del arte es muy amplia.

Hasta el siglo XVIII, los filósofos comenzaron a realizar un análisis más profundo y sistemático de la estética. En 1790, Kant publicó *La crítica del juicio*, proponiendo la posibilidad de los juicios de gusto a priori sintéticos y estableciendo las bases de la estética metafísica. Para Kant, el juicio del gusto no es lógico ni tampoco depende del conocimiento de los objetos que se observan. El juicio del gusto es estético y desinteresado<sup>248</sup>. Kant creía que la belleza es universal, pero diferente de las actividades prácticas de la bondad. En cuanto al arte, él lo distingue de la ciencia y el arte mercenario, enfatizado en su espíritu libre<sup>249</sup>.

Hegel siguió la línea del idealismo de Kant, pero añadió el concepto de contenido a la estética, intentando resolver las contradicciones en la teoría de Kant. Al mismo tiempo, Hegel consideraba la investigación estética como «filosofía del arte» y habla de la belleza desde un punto de vista dialéctico racional. Hegel

---

<sup>247</sup> PLATÓN. *Diálogos IV República*. Trad. Conrado Eggers Lan. Madrid: Editorial Gredos, 1988. p.457.

<sup>248</sup> KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, Ed. y Trad. Manuel García Morente. Madrid: Editorial Espasa Calpe. p. 131-132.

<sup>249</sup> *Ibidem*. p. 257-259.

consideraba que «el arte es la aparición sensible de la idea»<sup>250</sup>, enfatizando en que el arte nace del espíritu y es un proceso de interiorización de la idea con la imagen. Él observó que «el arte ya no otorga aquella satisfacción de las necesidades espirituales que tiempos y pueblos anteriores buscaron»<sup>251</sup>. El arte, «se ve inducido e inficionado por su entorno reflexivo, por la costumbre generalizada de la reflexión y del juicio artísticos, que le mueven a poner en sus trabajos más pensamientos que en tiempos anteriores»<sup>252</sup>. Por tanto, se requiere un estudio de la esencia del arte cada vez más profundo, que al final lleva a «una finalidad del arte», ello sugerido por Arthur Danto.

Bajo la influencia de Hegel, la estética de Marx se centra en la ideología, la política y la economía. Marx creía que la belleza pertenece a la ideología y es «producto de la práctica socio-histórica»<sup>253</sup>. De hecho, la estética marxista enfatiza en la función social del arte. Por tanto, la investigación estética pasó del idealismo al materialismo, e influyó en pensadores posteriores como Benjamin, Adorno, Marcuse, Brecht, Barthes, entre otros.

De la precedente introducción, podemos tener una vaga idea del desarrollo de la estética a través diferentes pensamientos filosóficos. Del idealismo al materialismo, el arte pasa de ser un objeto de contemplación a convertirse en un objeto reflexivo. El estudio de la estética no solamente define qué es lo bello, sino que también establece la relación entre el sujeto y el objeto. En lo sucesivo, pretendemos exponer el placer del sujeto sobre el objeto del arte, que es uno de los ejes de este capítulo.

Kant en *La crítica del juicio* distingue tres modos diferentes de la satisfacción. Sostiene que la complacencia en lo agradable, lo bueno y lo bello no es lo mismo. Los dos primeros tienen relación con la facultad de desear y están vinculados con el interés del sujeto, mientras que el tercero de ellos es un juicio, indiferente con la

---

<sup>250</sup> BIENMEL, Walter. *La estética de Hegel*. Colonia: Universidad de Colonia, 1962. p. 149.

<sup>251</sup> HEGEL, G. W. F. *Lecciones de estética, Vol. 1. Trad. Raúl Gabás*, Barcelona. Península, 1989. p. 12.

<sup>252</sup> *Ibidem*. p. 13.

<sup>253</sup> FILOSOFÍA EN ESPAÑOL. *Diccionario de filosofía*. Ed. Iván Frolov. Trad. O. Razinkov, Moscú: Editorial Progreso, 1984. Web. 9 ene. 2021 <<http://www.filosofia.org/enc/ros/bello.htm>>.

existencia de un objeto, y enlazado con el sentimiento de placer<sup>254</sup>. De hecho, la satisfacción de lo bello es un placer desinteresado, pero lo agradable y lo bueno son un placer interesado y sensual.

Hegel, aunque era un seguidor de Kant, veía el arte como una forma reflexiva más que como un proveedor del placer estético. Robert Wicks hizo la siguiente observación: «El rechazo total de Hegel de la teoría del conocimiento de Kant debido a la dependencia de esta última de la hipótesis de la incognoscible “cosa en sí” , y con esto, un rechazo final de la segmentación radical de Kant de la mente humana en las esferas difíciles de unir sobre "cognición", "placer/disgusto" y "juicio"»<sup>255</sup>. Hegel tiende a mirar el arte a través de la integridad de la obra y su entorno cultural e histórico, más que a través de la percepción y la crítica racional. Por eso Wicks reconoció que Hegel demostró «una renuencia a reconocer un papel fundamental de los procesos mentales no conceptuales como el sentimiento o el placer, ya sea reflexivo o sensorial»<sup>256</sup>.

Por otro lado, partiendo del espíritu absoluto de Hegel, podemos inferir que el placer artístico depende de la satisfacción espiritual, y está relacionado con la cultura, el tiempo y la cognición propia del sujeto. El espíritu absoluto enfatizado por Hegel es un ideal último que permite que el espíritu esté plenamente satisfecho. Cuando el arte cambia de una forma o estilo a otra, se señala la obtención de un nuevo placer artístico. Por tanto, podemos inferir que el placer artístico y la satisfacción espiritual artística son variables y se ven afectados por la cultura, el tiempo y la formación intelectual.

---

<sup>254</sup> KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Ed. y Trad. Manuel García Morente. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1999. p. 139.

<sup>255</sup> WICKS, Robert. *The Cambridge Companion to Hegel*. Ed. Frederick C. Beiser. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p.362. (Texto original en inglés: Hegel's wholesale rejection of Kant's theory of knowledge owing to the latter's dependence upon the hypothesis of an unknowable thing-in-itself, and with this, an ultimate rejection of Kant's radical segmentation of the human mind into the difficult-to-bridge spheres of "cognition," "pleasure/displeasure," and "judgment").

<sup>256</sup> *Ibidem*. (Texto original en inglés: That is why Wicks recognized that Hegel was “reluctance to acknowledge a foundational role for non-conceptual mental processes such as feeling or pleasure, whether it be reflective or sensory).

Los marxistas, influenciados por Hegel, pasaron de una perspectiva idealista a materialista. En cuanto al placer del arte, Brecht afirmó que «el propósito del teatro, como el de todas las artes, consiste en divertir a la gente. Este propósito le confiere siempre su especial dignidad: no le es necesaria otra función que la de divertir»<sup>257</sup>. Por otro lado, enfatizó también en que el placer del arte está vinculado con la productividad, diciendo: «En la era que se anuncia, el arte logrará el goce de la nueva productividad, la que es capaz de mejorar en gran medida nuestro bienestar y podría constituir en sí misma, cuando no se la trabe, el deleite más grande»<sup>258</sup>. Así cuando la población pueda alcanzar un mejor bienestar, el nivel del gozo aumentará, por lo que el placer se relaciona con la economía.

Los filósofos idealistas tienden a ver el placer del arte a través de la satisfacción espiritual, brindada por la contemplación; los filósofos materialistas miran el placer del arte desde la perspectiva de la política, la sociedad y la economía. Con carácter general, el arte bello produce el placer estético, y el arte que no puede despertar el placer estético se considera el arte feo. Según Bolzano: «Feo es aquel objeto que nos produce displacer porque todo concepto extraído de alguna de sus determinaciones defrauda nuestras esperanzas en corresponderse con aquél, de tal manera que topamos con algo contradictorio»<sup>259</sup>. En *La estética de lo feo*, Rosenkranz afirmó: «lo feo como bello negativo»<sup>260</sup>. En este libro, se habla del arte feo a través de la forma, el contenido y el estilo, a través de aspectos como la desarmonía de forma, la incorrección de los estilos, y el desfiguramiento, entre otros. Sin embargo y a diferencia de otros filósofos como Platón o Hegel que atribuyen directamente lo malo a lo feo, en el caso de Rosenkranz aunque se utiliza lo feo en lo interno, si la estructura externa puede configurarse bien, no es completamente inutilizable estéticamente<sup>261</sup>.

---

<sup>257</sup> BRECHT, Bertolt. "El arte como diversión". *Estética y Marxismo, Tomo I*. Adolfo Sánchez Vázquez. México: Ediciones Era, 1970. p. 205.

<sup>258</sup> *Ibidem*. p. 208.

<sup>259</sup> SALMERÓN, Miguel. "Presentación". *Estética de lo feo*. Ed. y Trad. M. Salmerón. Madrid: Julio Ollero Editor, 1992. p. 27.

<sup>260</sup> *Ibidem*. p. 107.

<sup>261</sup> *Ibidem*. p. 348-350.



En efecto, Rosenkranz proporcionó un espacio para el discurso estético del arte feo, y también abrió el camino para la estética negativa. Como dijo Wes Furlotte, «Considerada históricamente, *La estética de lo feo* funciona como una coyuntura de transición en las teorías estéticas alemanas del Siglo XIX»<sup>262</sup>.

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, con el auge del arte romántico, los artistas comenzaron a explorar y a expresarse sobre las emociones internas, incluyendo emociones y sentimientos negativos como la melancolía, el miedo, la ansiedad o la oscuridad moral. En 1857, Baudelaire publicó la primera edición de *Les Fleurs du mal (Las flores del mal)*, contenido basado en la decadencia y el sexo, y que tuvo una influencia significativa en el desarrollo del simbolismo y en la literatura del modernismo. Debido a los materiales audaces, el contenido impactante y la falta de respeto a la religión, *Las flores del mal* pronto fue demandada en el tribunal del Segundo Imperio Francés por cargos de obstruir la moral pública y de ser indecente. Aun así, el escritor francés Víctor Hugo la elogió como una «estrella brillante» que trajo «un nuevo temblor» al panorama poético francés<sup>263</sup>.

Poco tiempo antes, los pintores realistas representados por Gustave Courbet estaban descontentos con las obras imaginarias del clasicismo y del romanticismo, creyendo que no se correspondían con la vida real, por lo que comenzaron a pintar obras realistas basadas en escenas reales. Los temas a menudo incluyen la vida laboral de agricultores y trabajadores o la cotidianidad de la clase baja. Algunos críticos creen que las obras de Courbet vilipendian deliberadamente la imagen y el contexto de la obra<sup>264</sup>. Independientemente de si las obras de Courbet son o no son arte feo, podemos estar seguros de que se ha alejado de los valores artísticos tradicionales que transmiten valores religiosos y bellos, así como de la esclavitud de

<sup>262</sup> FURLOTTE, Wes. "Karl Rosenkranz, Aesthetics of Ugliness". *Canadian Society for Continental Philosophy*. 26 agosto. 2017. Web. 10 de enero 2021 <<https://www.c-scp.org/2017/08/26/karl-rosenkranz-aesthetics-of-ugliness>>. Texto original en inglés: «Historically considered, Aesthetics of Ugliness functions as a transitional juncture in German aesthetic theories of the nineteenth century».

<sup>263</sup> "Baudelaire y el 'tonto' Victor Hugo". *EL PAÍS*. 18 de junio 2014. Web. 1 de enero 2021 <[https://elpais.com/cultura/2014/06/18/actualidad/1403108080\\_417226.html](https://elpais.com/cultura/2014/06/18/actualidad/1403108080_417226.html)>.

<sup>264</sup> GALITZ, Kathryn Calley, "Gustave Courbet (1819–1877)". *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Web. 1 de enero 2021 <[http://www.metmuseum.org/toah/hd/gust/hd\\_gust.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/gust/hd_gust.htm)>.

obras artísticas de belleza idealizada, dando lugar a lo ordinario, lo realista e incluso a lo feo una oportunidad para exponerse.

A través de la apertura del discurso de la negatividad de lo bello, podemos empezar a analizar el aburrimiento en el arte. El aburrimiento, como mencionamos en el Capítulo 1, es un estado de emoción evidentemente contra el placer, y es un estado mental causado por la falta de estimulación, gozo y distracción. El aburrimiento se manifiesta como una insatisfacción y vacío en el alma, como algo repugnante. Leopardi dijo: «El aburrimiento es en cierto modo el más sublime de los sentimientos humanos». En *La estética de lo feo*, Rosenkranz vinculó lo aburrido con lo feo y mencionó, «lo aburrido es feo; o más bien, la fealdad de lo muerto, lo vacío, de lo tautológico produce en nosotros el sentimiento de aburrimiento»<sup>265</sup>. Para él, el aburrimiento no tiene vida y hace que la gente sea consciente de la existencia del tiempo; en cambio, lo bello es interesante y hace que la gente olvide el tiempo<sup>266</sup>. Además, desde la estética kantiana, el placer desinteresado se produce contemplando lo bello y no en lo aburrido. En este capítulo, nuestra discusión sobre el arte que nos aburre pertenece al primero de los tres tipos de aburrimiento de Heidegger- *aburrirse por (algo)*<sup>267</sup>, siendo una de las formas más sencillas y básicas del aburrimiento.

Así y en concreto, *aburrirse por* causa del arte significa que tal arte no nos satisface y más bien, nos genera un estado de descontento y vacío. Ahora bien, no pretendemos decir que el arte que nos aburre es arte feo. La determinación del arte como aburrido o no dependerá de muchos aspectos. En la siguiente discusión, intentaremos acercarnos a ello a través de la estructura, el contenido, el tiempo, la mecánica de la producción y la interpretación de la obra.

---

<sup>265</sup> ROSENKRANZ, Karl. *La estética de lo feo*. Ed. Miguel Salmerón. Madrid: Julio Ollero Editor, 1992. p.299.

<sup>266</sup> *Ibíd.*

<sup>267</sup> En *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, Finitud, Soledad*, Heidegger distingue tres tipos de aburrimiento: *aburrirse por*, *aburrirse en* y *uno se aburre*. Véase: Heidegger, Martin. *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, Finitud, Soledad*. Trad. Alberto Ciria. Madrid: Alianza Editorial, 2007. pp. 113-203.

En *Estética de lo feo*, Rosenkranz creía que si no se resuelve el aburrimiento en lo interno del trabajo y se hace una representación puramente trivial, ello resultará en un trabajo aburrido. Según él: «(lo banal) sin ser serio y digno en sentido épico, sin ser cómico en sentido irónico el cuadro de género sería vulgar y aburrido»<sup>268</sup>. Para Rosenkranz, aunque la pintura de género es trivial para la vida cotidiana, ha despertado el interés de muchos filósofos, toda vez que el énfasis excesivo en la descripción detallada puede hacer perder el carácter poético de la obra, y convertir la obra en aburrida. Él dijo: «La falta de idealidad, la trivialidad del contenido, lleva en todas las artes a ampliar los detalles, y el ornamento viene a sustituir a la poesía. Se da lugar a una permanencia sin medida en lo habitual, porque no se quiere omitir nada y con esta tendencia se da lugar al mal acabado [y] nace un espantoso aburrimiento»<sup>269</sup>.

En realidad, para Rosenkranz lo banal no es necesariamente aburrido, sino que puede haberse convertido en cómico al tratarse así mismo con ironía<sup>270</sup>. Según él, el aburrimiento «es el punto de inflexión de lo cómico, cuando precisamente lo tautológico y lo aburrido vienen producidos como autoparodia o ironía»<sup>271</sup>. De hecho, el aburrimiento es un factor importante en la creación de un efecto cómico. Lo cómico en sí mismo no es aburrido pero tampoco es feo. Por lo tanto, el aburrimiento interno no necesariamente contribuye al resultado del aburrimiento de toda la obra. La representación aburrida y tediosa, si se da con ironía o exageración, puede producir un efecto irónico o cómico.

Respecto al aburrimiento en la estructura interna del trabajo, como el aburrimiento mostrado en el contenido, podemos examinar los bodegones. Aunque el tema de la pintura de bodegones siempre es banal, el artista dispone cuidadosamente la naturaleza muerta, considerando el color, la luz y la composición. De hecho, la obra terminada puede generar un aura especial, poética y estética,

---

<sup>268</sup> ROSENKRANZ, *La estética de lo feo...op. cit.* p.225.

<sup>269</sup> *Ibidem.* p. 227.

<sup>270</sup> *Ibidem.* p. 225.

<sup>271</sup> *Ibidem.* p. 229.

siendo, en lugar de aburrida, atractiva. Además de los bodegones, el contenido muestra el aburrimiento de los personajes del cuadro, pero ello tampoco hace que la obra sea aburrida. Por ejemplo en *L'Ennui* (*El aburrimiento*, 1893), de Gaston La Touche, la protagonista del cuadro se sienta en el sofá con una mano apoyando su rostro y con expresión imperturbable. Por el título de la obra, podemos saber que lo que representa es un estado del aburrimiento. Sin embargo, el aburrimiento solo se usa como el tema del trabajo, por lo que no hace que el trabajo sea aburrido para los espectadores. Debido a la rigurosa composición, color y disposición de luz de la pintura, la obra puede generar interés en los espectadores.



Gaston La Touche. *L'Ennui*, 1893. Óleo sobre lienzo.



Édouard Manet. *Le Chemin de fer*, 1873.  
Óleo sobre lienzo. 93 cm x 1,12 m. National Gallery of Art West Building.

En cuanto a la obra de Manet, *Le Chemin de fer* (*El ferrocarril*, 1873), una mujer se sienta al lado de una estación de tren con un libro en su mano y un cachorro durmiendo en su regazo. A su vez una niña pequeña está mirando hacia el ferrocarril. La obra demuestra el estado de esperar el tren. Esperar es aburrido, pero esta sensación no es transmitida a los espectadores porque la pintura convencionalmente es un objeto de contemplación y los espectadores no participan directamente en las actividades representadas. La historiadora Isabelle Dervaux describió la recepción que recibió esta pintura cuando se exhibió por primera vez en el Salón oficial de París de 1874: «Los visitantes y críticos encontraron su tema desconcertante, su composición incoherente y su ejecución esquemática. Los caricaturistas ridiculizaron el cuadro de Manet, en el que solo un pocos reconocieron el símbolo de la modernidad en que se ha convertido hoy»<sup>272</sup>. Según los críticos, el estado de esperar en la obra no les generó un disgusto, pero la composición y la técnica de la pintura sí que les molestó. Así también a los críticos e historiadores del arte posterior les ha llamado la atención la modernidad que puede verse representada en la obra. Esto demuestra una diferencia en el gusto y en la apreciación del arte en un tiempo distinto.

Hegel en *Lecciones sobre la estética* expone, «cada obra de arte pertenece a su tiempo, a su pueblo, a su entorno, y depende de especiales representaciones y fines históricos y de otros tipos»<sup>273</sup>. Es así que el juicio estético depende de los tiempos y de las diferencias de los individuos. El gusto y el juicio estético de cada individuo están determinados por la formación estética y el presente cultural y social. Los artistas y los críticos de distintas épocas, destacan por tener diferentes tipos de obras que les llaman la atención y atraen, siendo por tanto y en muchas ocasiones la interpretación de las obras muy diferente según los espectadores de cada época. Así, por ejemplo, las obras fauvistas encabezadas por André Derain y Henri Matisse

---

<sup>272</sup> ADAMS, Katherine H. y KEENE, Michael L. *After the Vote Was Won: The Later Achievements of Fifteen Suffragists*. Jefferson: McFarland & Company, 2010. p. 37. Texto original en inglés: «Visitors and critics found its subject baffling, its composition incoherent, and its execution sketchy. Caricaturists ridiculed Manet's picture, in which only a few recognized the symbol of modernity that it has become today».

<sup>273</sup> HEGEL, G. W. F. *Lecciones de estética, Vol. 1*. Trad. Raúl Gabás. Barcelona: Península, 1989. p. 16.

fueron criticadas en su momento, pero estas obras ya no causan un impacto negativo en la actualidad. Del mismo modo, una obra puede resultar aburrida para el espectador en determinado momento y a posteriori convertirse en interesante. La apariencia de las obras dadaístas fue controvertida en su momento, porque eran anti-arte y anti-estéticas. Si las miramos desde el punto de vista de la estética convencional, encontraremos una muralla que bloquea nuestro entendimiento, por lo tanto, no podemos relacionarnos con ellas, sintiéndonos naturalmente aburridos. Por ejemplo, Duchamp intentó exponer *Fontaine (La Fuente, 1917)* en la Sociedad de Artistas Independientes, pero fue rechazado y se convirtió en un escándalo. Hoy en día, sin embargo, es una obra icónica. La obra misma y lo que sucedió han convertido el trabajo en interesante. Asimismo, la aparición del *ready-made* también ha expandido el lenguaje del arte, haciendo que las formas de arte que originalmente no se consideraban arte sean actualmente consideradas como tal. En otras palabras, la expansión del lenguaje artístico hace que las creaciones que originalmente carecían de sentido en el arte se vuelvan significativas.

En 1970, Baldessari quemó muchas de sus pinturas de paisajes y abstracciones, declarando con su obra que *I Will Not Make Any More Boring Art (No haré más arte aburrido)*. Abandonó la pintura y empezó a desarrollar su interés por el arte conceptual<sup>274</sup>. Obviamente, el arte conceptual para él es más interesante que el arte convencional. Sin embargo, el arte conceptual desde los años sesenta se ha desarrollado como lenguaje del arte, aunque esto no ha sido aceptado por todos los espectadores ni tampoco por todos los artistas. Generalmente, estos espectadores y artistas mantienen su idea de que el arte debe de estar formado por objetos de contemplación y no por los de reflexión filosófica. Para ellos, estos últimos no les complacen e incluso les aburren. Por tanto, podemos decir que el rechazo a una forma de arte o un lenguaje artístico puede provocar aburrimiento en su apreciación.

---

<sup>274</sup> LIVASGANI, Raimond. "Plates and texts". *Artists and Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art*. Ed. Deborah Wye. New York: The Museum of Modern Art, 2004. p. 188.

Otro rechazo de la forma artística que causa el aburrimiento del arte se puede observar a través del desarrollo mecánico de la producción en el arte. La invención de la fotografía fue realizada por Joseph Nicéphore Niépce en 1826 o 1827. Hacia 1840, el pintor francés Paul Delaroche (1797-1856), declaró: «Desde hoy, la pintura está muerta»<sup>275</sup>. Sin embargo, la pintura no murió desde entonces. En cambio, la fotografía había sido rechazada como forma de arte durante muchas décadas. Baudelaire fue uno de los ardientes opositores de la fotografía. Baudelaire rechazó la fotografía por su función de copiar la realidad. En 1855, en su reseña de la *Exposition Universelle* consolidó sus puntos de vista sobre la fotografía. Al entrar en la sala dedicada a las obras de Ingres, no encontró nada más que aburrimiento y criticó que las obras carecían de imaginación<sup>276</sup>. Para él, la forma de duplicación de la vida real es falta de imaginación y es detestable. Él elogió la imaginación.

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935) Walter Benjamin señala que la reproductibilidad técnica lleva a cabo la pérdida del aura del arte<sup>277</sup>. La fotografía, debido a su carácter de reproducibilidad, naturalmente pierde su aura única, ya que no existe una única obra original. Por lo tanto, provoca que la foto pierda su originalidad y el espectador pierda su reverencia por la obra. Además, Benjamin cree que para apreciar una foto ya no depende de mirar sino de pensar, exigiendo «una determinada mirada»<sup>278</sup>. Esto indica que la fotografía se ha separado del arte tradicional requiriendo este último la contemplación más que la reflexión. Además, la disminución de la contemplación en una obra fotográfica implica también la pérdida de atención profunda en la obra. A su vez, la técnica de reproductibilidad permite la posibilidad de reproducir la misma imagen, y al final produce que cada imagen pierda su unicidad e insustituible valor. En cierta manera, la reproductibilidad hace que se reduzca el glamour de la obra.

---

<sup>275</sup> KRAUTH, Harald. *Artistic Photography: Methods and Techniques*. New York: Amphoto, 1976. p.125. Texto original en inglés: «From today, painting is dead».

<sup>276</sup> HANNAVY, John, *Encyclopedia of nineteenth-century photography: A-I, index*, Taylor & Francis, 2008. p.119.

<sup>277</sup> BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Trad. Wolfgang Erger. Madrid: Casimiro libros, 2018. p.16.

<sup>278</sup> *Ibidem*. p. 26.

Por medio de los avances tecnológicos, las máquinas también sirven para producir y reproducir obras de arte. Sin embargo, el arte producido por medio de las máquinas no puede satisfacer a todos los espectadores, y mucho menos a los especialistas. Por ejemplo, copias de pinturas que se venden en los centros comerciales o tiendas del hogar. Estas pinturas hechas a máquina imprimen incluso texturas de las pinturas acrílicas, pretendiendo fingir la autenticidad y originalidad. Estas obras se producen de acuerdo con una forma y un estilo específico, y los vendedores pueden elegirlos. A los compradores a menudo no les importa si las obras son originales o producidas en masa. En el ensayo *Avant-garde and Kitsch* publicado en 1939, Clement Greenberg ataca el surgimiento del *kitsch*:

El *kitsch* es mecánico y opera mediante fórmulas. El *kitsch* es experiencia vicaria y sensaciones falseadas. El *kitsch* cambia con los estilos pero permanece siempre igual. El *kitsch* es el epítome de todo lo que hay de espurio en la vida de nuestro tiempo. El *kitsch* no exige nada a sus consumidores, salvo dinero; ni siquiera les pide su tiempo<sup>279</sup>.

El *kitsch* al que se refiere Greenberg no es necesariamente una obra producida por una máquina, sino que es la que tiene características de una producción mecánica y sistemática. Aunque hay cambios de estilo, generalmente se repiten y carecen de connotaciones profundas. Al fin y al cabo, el *kitsch* es una mercancía para el intercambio de intereses, incapaz de presentar la profundidad del arte. Para Greenberg, el defensor del arte de élite, el *kitsch* no solo es barato sino también ofensivo. El *kitsch*, por su falta de inspiración y su naturaleza de imitación, se convierte en un aburrimiento para los especialistas. No obstante, actualmente en el arte contemporáneo y de forma paradójica no nos faltan elementos *kitsch* que aparecen en las exposiciones. El *kitsch*, producido bajo la influencia del capitalismo y la cultura consumista, forma parte de la cultura global.

---

<sup>279</sup> GREENBERG, Clement. *Arte y Cultura: Ensayos Críticos*. Trad. Justo G. Beramendi y Daniel Gamper. Barcelona: Paidós España, 2002. p.22.





Marcel Duchamp. *Roue de bicyclette*, 1913.

Rueda de bicicleta sobre un taburete. 129.5 x 63.5 x 41.9 cm. MoMA, Nueva York.

El avance de la ciencia y la tecnología ha acelerado los procesos de producción, lo que sumado al estímulo de la cultura de consumo, ha hecho que el arte aumente su tendencia de comercialización. El impacto del progreso tecnológico en el arte no se encuentra solo en la producción, sino también en el material de la obra en sí misma. Por ejemplo, la aparición del arte cinético y el Op art consiste en utilizar las ventajas de la ciencia y la tecnología para la producción artística, aumentando la dinámica de las obras de arte. En efecto, ya sea en el arte cinético o en el Op art, Duchamp es uno de los pioneros, tal y como vemos en sus obras, *Roue de bicyclette* (*Rueda de bicicleta*) y *Rotoreliefs*. Duchamp convirtió un producto industrial, el urinario, en una obra de arte, marcando un hito al transformar los productos fabricados con tecnología en obras de arte. Este producto industrial produjo en aquel momento un shock para el público en general, pero también fue aburrido, pues se apartó del criterio del arte tradicional. Además, *Roue de bicyclette* (*Rueda de bicicleta*) también podríamos considerarlo como una especie de arte cinético. Este tipo de síntesis de un arte cinético y prefabricado, en relación con un proceso industrial, tiene su influencia en el arte posterior. Es más, podemos decir que esta nueva síntesis es también una especie nueva de arte. Como un arte innovado, una de sus intenciones es atraer el interés de la audiencia. En la serie

*Rotoreliefs* (1935) de Duchamp, se utilizan efectos visuales científicos, intentando hacer que los espectadores jueguen. Sin embargo, este nuevo invento, a pesar de ser muy apasionante para el propio Duchamp, no es tan emocionante para el público. Los doce *Rotoreliefs* se exhibieron por primera vez en el Concours Lépine, una feria de inventores el 30 de agosto de 1935<sup>280</sup>. Según Henri-Pierre Roché:

[Duchamp] alquiló un pequeño stand entre los inventos en el Concours Lépine, cerca de la Porte de Versailles, y esperó a que llegara la multitud. Ninguno de los visitantes, siguiendo la pista de los útiles, pudo desviarse lo suficiente como para detenerse allí. Cuando me acerqué a él, Duchamp sonrió y dijo: 'Error, al cien por cien, está claro'<sup>281</sup>.

Esta clase de trabajo producido a través del conocimiento científico, está conformado en ocasiones por una gran brecha entre la intención del autor y la participación del espectador. Para superar esta diferencia y despertar el interés de los espectadores, se atiende al diseño de la obra, la condición del espectador y el entorno expositivo. Sin embargo, este tipo de obras orientadas a la "interacción" han sido apreciadas y practicadas por algunos artistas posteriores. En particular, el avance de la ciencia y la tecnología ha promovido la producción del arte interactivo, haciendo que el público se convierta en participante del arte en lugar de en espectadores pasivos. Así y por un lado, el público se transforma en uno de los creadores a través de su participación, y por otro lado, por medio del proceso de participación se incrementa el interés. Al mismo tiempo, los asombrosos efectos sonoros, luminosos y audiovisuales que aporta la tecnología juegan el papel de despertar el interés de los espectadores, como en *The Weather Project (Proyecto Clima, 2003)* de Olafur Eliasson. Por tanto, la incorporación de estas nuevas tecnologías provocan interés y fascinación entre el gran público por tratarse de algo nuevo relacionado con los avances en la sociedad. Sin embargo, no podemos ignorar

---

<sup>280</sup> ARS LIBRI LTD. *Modern Art. Catalogue 148*. Massachusetts: Ars Libri Ltd, 2009. p.20.

<sup>281</sup> *Ibíd.*

el impacto y la polémica en el momento en que la tecnología acaba de entrar en el arte. Los espectadores cuestionan si la tecnología o los productos industriales pueden convertirse en obras de arte. La aparición de *Fontainese* resolvió todas las dudas dando origen al conceptualismo. Aún así, la percepción e interpretación del espectador en este tipo de arte relacionado con el proceso industrial y tecnológico depende de la cognición de cada individuo.

Hasta ahora, hemos observado que el juicio del gusto del arte y su interpretación varia en cada individuo, según su cognición, experiencia e intuición. En *Cámara lucida* (1980), Roland Barthes propuso *studium* y *punctum*, los dos conceptos para la interpretación de la fotografía. Según Barthes, *studium* denota la interpretación cultural, histórica y política de una fotografía. Es una pasión general, «sin agudeza especial»<sup>282</sup>. En cambio, *punctum* es «pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me *despunta*»<sup>283</sup>. En términos generales, lo que apunta el *studium* es la intención del fotógrafo, pero también está relacionado con la cognición y el trasfondo cultural del espectador. El *punctum* no se produce en cada experiencia de percepción fotográfica. Es algo subjetivo e intuitivo, perturbando la mente del espectador, y no tiene nada que ver con el gusto o la moral. Por ejemplo, en una foto divertida de William Klein, en la que fotografió a los niños de un barrio italiano de Nueva York, el *punctum* para Barthes son los dientes estropeados del muchachito<sup>284</sup>. A los ojos de Barthes, cada uno tiene diferentes interpretaciones de la fotografía y distinto punto de atracción sobre ella, los cuales están relacionados con la propia experiencia y cognición.

En efecto, más de una década antes en 1967, Barthes ya había publicado su ensayo *La mort de l'auteur (La muerte del autor)*, enfatizando en la disminución del poder del autor y el aumento de la importancia del lector. Según Barthes:

---

<sup>282</sup> BARTHES, Roland, *Camera lucida, Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1990. p.64.

<sup>283</sup> *Ibidem*. p. 65.

<sup>284</sup> *Ibidem*. p. 90.

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura<sup>285</sup>.

Cuando el autor pierde su estado de insustituible, la interpretación del significado de la obra recae en el propio lector. La experiencia de lectura subjetiva de diferentes lectores también dará diferentes significados y valores a las obras. El concepto de «la muerte del autor» de Barthes no solo proporciona una lectura abierta, sino que también brinda una apreciación diversa en el arte, abriendo oportunidades para la lectura e interpretación múltiples.

Además y no solo en una determinada región o cultura, el derecho de interpretación ha dado paso a los espectadores, produciendo diversas perspectivas. Bajo diferentes culturas, existen también distintas interpretaciones. Especialmente, el actual pensamiento estético se basa en el pensamiento filosófico occidental, tratándose de la corriente principal, siendo imposible en otras regiones lograr la universalidad en el juicio estético del arte. Como resultado, un trabajo que es generalmente interesante en la sociedad occidental también puede interpretarse como aburrido, y viceversa. Por ejemplo, una película musical de la India que se suele componer de baile y canto, puede llegar a ser exitosa en su propio país o países que tienen culturas similares, pero no puede alcanzar su popularidad en el mundo occidental, por la falta de comprensión de la cultura e integración en el hábito de apreciación audiovisual por los espectadores, los cuales pueden encontrarse aburridos durante la película.

---

<sup>285</sup> BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje*. Trad. C. Fernández. Medrano. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1994. p. 69.

Está claro que el juicio estético depende de la perspectiva de cada espectador, igual que el gusto y el disgusto y esto está vinculado a concepciones culturales. Por ejemplo, la interpretación estética de los materialistas parte desde el prisma de la economía, la política y la ideología, entre otros, rompiendo con el método de mirar basado en la contemplación. Asimismo, en *La distinción. Critique sociale du jugement (La distinción. Criterio y bases sociales del gusto)* (1979) de Pierre Bourdieu, se expone que el buen gusto se determina por los que poseen mayor capital cultural. Quienes tienen menos capital tienen menos capacidad de entender o describir el arte de la alta cultura. De hecho, los que tienen menos capital pueden encontrar aburrida la alta cultura en el arte alto. Por lo tanto, la clase y la posesión de capital cultural afectarán el aburrimiento en la recepción del arte.

Por último, queremos exponer brevemente la cuestión del «fin del arte» en relación al aburrimiento. La idea del fin del arte fue propuesta por Arthur Danto en 1984, el cual heredó la idea de Hegel de que la filosofía finalmente se apoderará del arte, lo que sugiere que el arte ha llegado a su fin a través de la finalidad de sus manifiestos y sus relatos legitimadores. No hay más desarrollo histórico del arte. Él afirmó:

En nuestro relato, al principio sólo la mimesis era arte, después varias cosas fueron arte pero cada una trató de aniquilar a sus competidoras, y finalmente, se hizo evidente que no hay restricciones filosóficas o estilísticas. La obra de arte no tiene que ser de un modo en especial. Y éste es el presente y, como dije, el momento final en el relato legitimador. Es el fin del relato<sup>286</sup>.

Lo que Danto expuso consiste en una liberación total del arte en cuanto a la forma, el contenido y el estilo; la liberación también implica que no hay más novedades y nada sorprendería a los espectadores, especialmente a los especialistas.

---

<sup>286</sup> DANTO, Arthur. *Después del fin del arte*. Trad. Elena Neerman Rodríguez. Madrid: Paidós, 2002. p. 69.

El arte de Hegel y de Danto es concomitante con la satisfacción espiritual de los espectadores. Entonces, cuando el arte llegue a un límite, el espíritu dejará de colmarse y empezará a entrar en una etapa de vacío. Como la creación del arte ya no puede producir un nuevo progreso histórico, las nuevas producciones artísticas son repeticiones de las anteriores y podemos considerarlas producciones de aburrimiento.

En esta época actual del arte contemporáneo, después de que Danto afirmara el fin del arte, los artistas o especialistas siguen en la lucha por buscar el arte que les interesa o les convence. Aunque frecuentemente se encuentran con frustración. Por ejemplo, el arte contemporáneo entró en una crisis sin precedentes en la década de 1990. Muchos historiadores y críticos del arte comenzaron a sentir aversión por el arte contemporáneo, como recoge la revista francesa *Esprit*, considerándose «aburrido» y que «no ofrece ninguna emoción estética»<sup>287</sup>. Los opositores criticaron que el arte contemporáneo está vacío y no puede provocar emoción en los espectadores, exigiendo el retorno al arte convencional.

Por otro lado, el interés por un arte nuevo provoca una búsqueda del arte no occidental. El curador e historiador de arte suizo, Harald Szeemann, se interesó por el arte chino para alejarse del aburrimiento que encontraba en el arte occidental. Es así que expuso:

En Occidente, especialmente en Nueva York y París, todo se había vuelto aburrido y poco creativo..., desde la última revolución de las artes en los años sesenta, no ha habido arte subversivo; buenos artistas, sí, pero la rebeldía subcutánea ha desaparecido en occidente, y eso explica mi interés por China<sup>288</sup>.

<sup>287</sup> KARUL, Róbert. "The 'Distraction' of Contemporary Art according to Yves Michaud". *Modern and Postmodern Crises of Symbolic Structures: Essays in Philosophical Anthropology*. Ed. Peter Šajdap. Leiden: Brill Rodopi, 2020. p. 109.

<sup>288</sup> HARALD, Szeemann. "What makes Contemporary Chinese Art so Attractive?". *Chinese Artists, Texts and Interviews: Chinese Contemporary Art Awards (CCA) 1998-2002*. Ed. Uli Sigg y Harald Szeemann. Hong Kong: Timezone Books, 2002. p. 6. Texto original en inglés: «In the west, especially New York and Paris, everything had become boring and uncreative....since the last revolution of the arts in the sixties, there has been no subversive

Así Szeemann, rodeado por la cultura y el arte occidental al que se había acostumbrado, al final los encontró aburridos. Sin embargo, en el lejano oriente de China, encontró la novedad de una cultura con la que no estaba familiarizado, a través de expresiones artísticas exóticas y distintivas.

La búsqueda de la atracción y el placer es un instinto natural del ser humano y es también una activación de las actividades humanas. En el arte, también tendemos a buscar lo que nos complace. En este epígrafe, hemos examinado el juicio del aburrimiento desde distintos aspectos. En el juicio estético desde lo bello a lo feo, abordamos el placer y displacer estético. El estudio de la estética de lo feo abre el espacio para el discurso de lo negativo del arte, incluso del aburrimiento del arte. Sin embargo, el aburrimiento del arte no necesariamente es el arte que nos aburre. El juicio del aburrimiento del arte depende del conjunto de la obra y de su relación con el espectador. A través de la estructura de la obra, el tiempo que se observa, la mecánica de la producción y la interpretación de la obra, analizamos el aburrimiento que el arte puede producir. Hemos encontrado que el contenido banal, trivial o aburrido, no necesariamente hace que los espectadores sientan el aburrimiento al ver el trabajo. La apreciación del mismo trabajo en diferentes épocas también pueden causar un sentimiento diferente. Además, el avance de la tecnología puede facilitar la producción artística, pero también puede llevar a la pérdida del aura, y por otro lado, puede causar rechazo entre el pensamiento conservador, al cuestionar su esencia como arte. La masiva producción de arte y la nueva forma artística por medio de la tecnología, producen aburrimiento. Por último, la muerte del autor propuesta por Barthes sugiere una interpretación abierta del trabajo. De hecho, la percepción del aburrimiento en el arte es subjetiva según cada individuo. En la era posterior a la proclamación del fin del arte por Danto, el arte se ha caracterizado por una falta de desarrollo en el relato legitimador, convirtiéndose en series de repeticiones basadas en sus precedentes. Desde este punto de vista, el arte contemporáneo es aburrido por su carencia de inspiración al desarrollar un

---

art; good artists, yes, but the subcutaneous rebelliousness has disappeared in the west, and that explains my interest in China».

paradigma nuevo en el arte. A través de dicho análisis, podemos tener una idea general sobre el arte que nos aburre. Sin embargo, se requiere todavía una investigación más profunda sobre este asunto.





### 3.2 Rastreando la raíz del vacío. Caspar David Friedrich, la transfiguración de lo sublime y la nada.

«Típicamente asociamos el aburrimiento con un paisaje del desierto, con la llanura, la sequedad, el color gris, el mediodía, la mediana edad; con turistas; con bostezos»<sup>289</sup>.

Michael Raposa

En el arte moderno del siglo XX, son comunes obras pintadas sobre lienzos enormes y formadas por bloques de color monocromáticos, simulando ser como una pared. Desde la perspectiva tradicional de la pintura, estas obras carecen de información narrativa, siendo incomprensibles y monótonas. Sin embargo, si rastreamos su prototipo, podemos encontrar un vínculo profundo con el arte del Romanticismo, movimiento este último que se desarrolló después del clasicismo, en el que se enfatiza la expresión interna y los pensamientos subjetivos, preparando un camino de libertad en la expresión artística para la llegada del arte moderno. Entre los artistas del Romanticismo, Caspar David Friedrich (1774-1840) utilizó grandes bloques de colores casi planos para componer sus cuadros, similares a las pinturas de campos de color en el arte moderno. Asimismo, la vacuidad que transmite a los espectadores también es una característica de las obras de Friedrich. En la siguiente investigación, exploraremos cómo Friedrich se convirtió en un precedente del arte moderno y, cómo trascendió la realidad visual para lograr un mundo más allá de esto. En efecto, la búsqueda de Friedrich sobre el paisaje mental también señala la destrucción de la representación ilusionista, cediendo al pensamiento espiritual, tal y como predijo Hegel.

---

<sup>289</sup> RAPOSA, Michael. *Boredom and the Religious Imagination*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1999. p.37. Texto original en inglés: «we typically associate boredom with the landscape of the desert, with flatness, dryness, the color gray, midday, midlife; with tourists; with yawning».

La percepción y evaluación de una obra variará según la época y según el ambiente social y cultural del espectador. Desde la perspectiva de la evolución de la historia del arte, diferentes movimientos artísticos se desarrollaron en diferentes épocas; la representación sofisticada de la realidad en el renacimiento durante los siglos XIV y XVI, el énfasis en la expresión de las emociones internas en el siglo XVIII, y el arte dadaísta frente a la representación ilusionista en el siglo XX. Sin embargo, los estilos y formas específicas de ciertos movimientos artísticos no sucedieron de repente, sino que muy probablemente dichos estilos ya fueron rastreados en obras de arte anteriores. En cuanto al origen de la pintura moderna, en la historia del arte, muchos artistas han sido nombrados como "padres de la pintura moderna": Goya, Manet, Cézanne y también Picasso. No cabe duda de que estos artistas son inspiradores del arte moderno. Sin embargo, además de estos artistas, existen obras de otros artistas que tienen características proféticas sobre el arte moderno, como el artista Friedrich. A continuación, aplicaremos el análisis formalista de Foucault sobre las pinturas de Manet para señalar la modernidad de las obras de Friedrich.

Foucault mencionó en su discurso de 1968: «Manet hizo posible toda la pintura posterior al impresionismo, toda la pintura del siglo XX, la pintura a partir de la cual, aún hoy, se desarrolla el arte contemporáneo»<sup>290</sup>. A través de la comparación de las tradiciones pictóricas del Renacimiento y el *quattrocento*, Foucault señaló que las obras de Manet eran contrarias a esta tradición. Él consideró: «Desde el *quattrocento* en la pintura occidental era tradición intentar hacer olvidar, intentar velar y eludir el hecho de que la pintura estaba insertada, o encuadrada[...]»<sup>291</sup>. De hecho, la designación de la iluminación del cuadro tiene una finalidad de «negar y eludir el hecho de que la pintura estaba insertada en una superficie rectangular»<sup>292</sup>. Además, «el cuadro representaba un espacio profundo, iluminado por una fuente de luz lateral, y se contemplaba como una escena desde una posición ideal»<sup>293</sup>. Sin embargo, en cuanto a las pinturas de Manet, se manifestaba una carencia de la

---

<sup>290</sup> Íbidem. p. 10-11.

<sup>291</sup> Íbidem. p. 12.

<sup>292</sup> Íbidem. p. 13.

<sup>293</sup> Íbidem. p. 13.

profundidad en el espacio. Según Foucault: «(Manet permitió) hacer el uso de las propiedades materiales del espacio sobre el que pintaba y jugar con ellas»<sup>294</sup>. Las líneas verticales, horizontales y diagonales fueron utilizadas como elementos junto a las luces y los colores para construir el espacio. En lugar de la construcción de un espacio ilusionista a través de la profundidad, el espacio construido por Manet tiende a ser plano y abstracto. Foucault llamó a este tipo de trabajo de Manet como el cuadro-objeto, y lo consideró como primordial en el arte moderno.



Caspar David Friedrich. *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818.  
Óleo sobre lienzo. 98cm x 74 cm. Kunsthalle de Hamburgo.

Las obras de Friedrich, medio siglo antes que Manet, también manifiestan la raíz de la modernidad. A continuación, examinaré dicho vínculo. Entre los trabajos de Friedrich, lo más destacado es *El caminante sobre el mar de nubes* (*Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818), en la cual se muestra un entorno de naturaleza con un viajero, vestido con un elegante traje y situado en el centro del cuadro, dándole la espalda al espectador y mirando hacia un destino desconocido. Destacamos algunas obras de Friedrich, como *Der Mönch am Meer* (*Monje a la orilla del mar*, 1808–1810), *Frau vor der untergehenden Sonne* (*Mujer Frente al Sol Poniente*, 1818), *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (*Dos hombres contemplando la luna*, 1819), *Frau am Fenster* (*Mujer en la ventana*, 1822) o *Die Lebensstufen* (*Las etapas de la vida*,

---

<sup>294</sup> Íbidem. p. 11.

1834), entre otras. En todas estas obras, vemos personajes ocupando los cuadros con distintas dimensiones, también dando la espalda al espectador. La mayoría de sus obras, en general, muestran una atmósfera silenciosa, melancólica y solitaria. Por otro lado, podemos decir que Friedrich no enfatizó mucho en la descripción del paisaje ni tampoco en los fenómenos naturales, a diferencia de otros pintores románticos, como John Constable y Joseph Mallord William Turner. Así, Friedrich prestó más atención a la presentación del sujeto como paisaje mental. En muchas obras suyas, podemos ver el cielo ocupando una gran proporción y todo lo demás casi vacío. Asimismo, se da una reducción de la profundidad del espacio, haciendo que el espacio visual sea aplanado. Este enfoque es similar a la pintura de campos de color del expresionismo abstracto y el constructivismo que eliminan la representación del mundo físico. Como en *Abtei im Eichwald* (*La abadía en el robledal*, 1809–1810), *Der Mönch am Meer*, *Wiesen bei Greifswald* (*Prados en Greifswald*, 1820), *Das Große Gehege* (*La gran reserva*, 1832), entre otras obras.



Caspar David Friedrich. *Der Mönch am Meer*, 1808–1810. Óleo sobre lienzo. 110 cm x 171,5 cm. Alte Nationalgalerie.



Caspar David Friedrich. *Frau vor der untergehenden Sonne*, 1818. Óleo sobre lienzo. 22cm x 30 cm. Museum Folkwang.



Caspar David Friedrich. *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*, 1819. Óleo sobre lienzo. 35cm x 44,5 cm. Galerie Neue Meister.



Caspar David Friedrich. *Die Lebensstufen*, 1834. Óleo sobre lienzo. 72.5 cm x 94 cm. Museum der bildenden Künste.



Caspar David Friedrich. *Frau am Fenster*, 1822. Óleo sobre lienzo. 73cm x 44.1 cm. Alte Nationalgalerie.



Caspar David Friedrich. *Die Schwestern auf dem Söller am Hafen*, 1820. Óleo sobre lienzo. 74 cm x 52 cm. Hermitage (San Petersburgo).

En comparación con las obras de Manet, las obras de Friedrich tienden a ser menos narrativas y su grado de abstracción en muchas ocasiones es todavía mayor que las de Manet. Así, no podemos ignorar las obras de Friedrich al rastrear la raíz e influencia del arte moderno. Desde el análisis formal y prisma espiritual podemos encontrar componentes anti-tradicionales en las obras de Friedrich. Según mencionó Norbert Wolf, lo que alejaría a Friedrich de la tradición clásica son «los elementos de una "belleza negativa": la monotonía deliberada, la repetición formal, el inconfundible sonido del vacío dentro del conjunto orquestal de la imagen y el extraño acoplamiento de proximidad a la naturaleza y lejanía de la naturaleza»<sup>295</sup>.

<sup>295</sup> WOLF, Norbert. *Caspar David Friedrich: 1774-1840: the Painter of Stillness*. Colonia: Taschen, 2003. p.34. Texto original en inglés: «the elements of a "negative beauty"- deliberate monotony, formal repetition, the

Por otro lado, Sándor Radnóti consideró que *Monje a la orilla del mar* se adelantó casi un siglo a su tiempo<sup>296</sup>. De hecho, podemos ver su influencia en obras de pintores modernos como Mark Rothko, Barnett Newman y Clifford Still, entre otros. En *Die Schwestern auf dem Söller am Hafen (Las hermanas del Söller en el puerto, 1820)*, hay dos *rückenfiguren femeninas* frente al puerto con la iglesia a un lado. El aplanamiento del espacio visual, las líneas geométricas y la reducción de la representación con trazos de pincel producen un elevado grado de abstracción, incluso superior al de *Le Port De Bordeaux (El puerto de Burdeos, 1871)* de Manet.

La tendencia de Friedrich a sustraer las ilusiones tridimensionales se debe en parte al hecho de que se preocupa más por los sentimientos personales que por las observaciones objetivas del mundo exterior. «Por mi parte, exijo de una obra de arte exaltación del espíritu y, aunque no sólo ni exclusivamente, inspiración religiosa»<sup>297</sup>, dijo el propio Friedrich. El énfasis en el sentimiento interno es muy importante en sus obras. Por medio de la contemplación de la naturaleza, se transportó a un terreno personal, mirando subjetivamente hacia el mundo. Según Robert Rosenblum, «Los espacios de Friedrich ofrecen contrastes nuevos y emocionalmente evocadores entre un primer plano inmediato y poco profundo y una distancia más allá de otro mundo inalcanzable»<sup>298</sup>. Friedrich tomó su inspiración de la naturaleza, transmitiendo el paisaje transcendental de su interior, reflejando la grandeza del universo y la vulnerable existencia humana. Por tanto, la búsqueda de lo sublime es la tendencia más destacada de Friedrich, transmitido a través de una atmósfera melancólica y solitaria.

En cuanto a lo sublime, Edmund Burke describió lo siguiente:

---

unmistakable sound of emptiness within the orchestral whole of the picture, and the strange coupling of proximity to nature and distance from nature».

<sup>296</sup> RADNÓTI, Sándor. "Being and Nothing. Caspar David Friedrich: The Monk by the Sea". *Acta Historiae Artium*. Tomus 59. 2018: 219-231. p.219.

<sup>297</sup> GRUMMT, Christina. "Introducción". *Caspar David Friedrich Arte de dibujar*. Madrid: Fundación Juan March, 2009. p. 8.

<sup>298</sup> ROSENBLUM, Robert y Boris I. Asvarishch. *The Romantic Vision of Caspar David Friedrich: Paintings and Drawings from the U.S.S.R.*, editado por Sabine Rewald. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1990. p. 9. Texto original en inglés: «Friedrich's spaces offer new and emotionally evocative contrasts between a shallow, immediate foreground and an otherworldly, unattainable distance beyond».

Todo lo que puede suscitar ideas de dolor y de peligro, es decir, todo lo que es incierto modo terrible, o se refiere a objetos terribles, o actúa de forma análoga al terror es una fuente de lo sublime, esto es, produce la emoción más fuerte que el alma es capaz a experimentar<sup>299</sup>.

Lo que uno siente ante de lo sublime es muy impactante, despertándose una concienciación sobre el límite y vulnerabilidad de los seres humanos. Kant distingue la diferencia entre lo sublime y lo bello, según él:

Lo sublime ha de ser siempre grande; lo bello puede también ser pequeño. Lo sublime ha de ser sencillo; lo bello puede estar limpio y estar adornado. Una gran altura es sublime del mismo modo que una gran profundidad; sólo que está va acompañada por la sensación de estremecimiento y aquélla por la de admiración. Por lo que esta sensación puede ser sublime-terrible y aquélla, noble<sup>300</sup>.

Así, la experiencia de lo sublime produce un impacto gigantesco, a diferencia de lo bello que se puede experimentar con tranquilidad, nobleza y paz. La sensación de lo sublime es difícil que quede plenamente representada en el cuadro. Y es que Friedrich era consciente de ello, al afirmar: «Este cuadro es grande, no obstante lo querría aun más grande, porque la superioridad con que el sujeto está concebido exige una extensión mayor en el espacio»<sup>301</sup>. Esto demuestra que hay una brecha entre el sentimiento y su materialización. Fabián Allegro afirmaba también: «Lo sublime, a diferencia de los bello, se manifiesta por fuera de la posibilidad del dominio de las formas, su territorio invade los aspectos de lo informe o lo no delimitado»<sup>302</sup>. La sensación sin límite de lo sublime, tal como el terror, necesita de

<sup>299</sup> BURKE, Edmund. *La indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Trad. Menene Gras Balaguer. Madrid: Tecnos, 1997. p. 86.

<sup>300</sup> KANT, Immanuel. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Trad. Luis Jiménez Moreno. Madrid: Alianza Editorial, 2015. p. 38.

<sup>301</sup> FRIEDRICH, Caspar David. *Observaciones sobre una colección de pinturas de artistas en su mayor parte vivos o fallecidos recientemente*. Milan: Scritti Sull'arte, 1830. p. 58.

<sup>302</sup> Allegro, Fabián. "Kant y la tristeza insípida". *El dolor como experiencia de lo sublime*. IX Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIV jornadas de Investigación XIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Buenos Aires: Facultad de Psicología- Universidad de Buenos Aires, 2017. p. 64



una suspensión para poder conseguir cierto placer y alivio<sup>303</sup>. El arte es un medio apto para esta suspensión. Lyotard respecto de la observación de Burke sobre el terror, el placer y lo sublime, hizo el siguiente comentario:

Aquí, entonces, es el desglose de la sensación sublime: un objeto muy grande y muy poderoso, amenaza con privar al alma de todos y cada uno de los "sucesos", la aturde (a intensidades más bajas, el alma es en este punto presa de admiración, veneración, respeto). El alma está muda, inmovilizada, y casi muerta. El arte, al alejar esta amenaza, procura un placer de alivio, de deleite. Gracias al arte, el alma vuelve a la zona agitada entre la vida y la muerte, y esta agitación es su salud y su vida. Para Burke, lo sublime no era una cuestión de elevación (la categoría dentro de la cual Aristóteles definía la tragedia), sino una cuestión de intensificación<sup>304</sup>.

Por tanto, la suspensión de lo sublime radica en el arte para aliviarse del peligro de la privación del alma, lo cual podría causar un estado inmóvil, vacío, aburrido e incluso muerto. Se insinúa que hay un vacío y aburrimiento extremo en el estado más elevado de lo sublime. Sin embargo, a pesar de que el arte es un medio para escapar de la vaciedad y el tedio, encontramos también un elemento que genera descontento, pues la intensa sensación o experiencia representada en el arte es reducida y contenida, existiendo en el arte una ruptura entre el sentimiento y lo representado. Friedrich subrayó mucho el sentimiento propio, considerando que «un cuadro no ha de ser inventado, sino sentido»<sup>305</sup>. Sin embargo, como hemos deducido anteriormente, no es posible que la obra alcance plenamente el sentido del artista. De ahí, se produce una insatisfacción en la mente del artista e incluso del

<sup>303</sup> LYOTARD, Jean-François. "The Sublime and the Avant-Garde". *Art Forum*. vol. 22. n.º 8. April 1984: 36-43. p. 40.

<sup>304</sup> *Ibíd.* Texto en inglés: «Here then is a breakdown of the sublime sensation: a very big, very powerful object threatens to deprive the soul of any and all "happenings," stuns it (at lower intensities, the soul is at this point seized with admiration, veneration, respect). The soul is dumb, immobilized, as good as dead. Art, by distancing this menace, procures a pleasure of relief, of delight. Thanks to art, the soul is returned to the agitated zone between life and death, and this agitation is its health and its life. For Burke, the sublime was not a matter of elevation (the category within which Aristotle defined tragedy), but a matter of intensification».

<sup>305</sup> GUTIÉRREZ MARÍN, Manuel. *Los paisajes de Caspar David Friedrich*. Barcelona: Orbis, 1944. p. 9.

espectador, a efectos de poder sentir al máximo a través de la obra. Por tanto, Friedrich terminó pintando sus cuadros con la mínima narración y descripción posible, para transportar la mirada de sus espectadores a un destino que va más allá de las imágenes. Como observó Manuel Gutiérrez Marín:

Las obras de Friedrich empiezan por provocar en el contemplador sensitivo el silencio, pero exigen más todavía: la entrega. Exigen el abandonarse a la visión expuesta, y así quiere demostrarlo el pintor cuando pone sus figuras de medio perfil o de espaldas al contemplador, pero de cara al paisaje, al mar o al cielo<sup>306</sup>.

Paradójicamente, el ambiente silencioso, vacío y para algunos incluso aburrido de las obras de Friedrich, sirve como medio para llevar a sus espectadores a otro terreno. La visión expuesta a través de la pintura ya no es lo más importante para Friedrich. Los espectadores esperan mirar más allá del cuadro, lo cual también significa mirar más allá de la realidad física.

Marín fue más allá, al afirmar que «[...] Friedrich (también) vivía de espaldas a la vida cotidiana y abismado en la contemplación de la naturaleza que tan pródigamente le revelaba muchos de sus misterios»<sup>307</sup>. Curiosamente, en muchas de las obras de Friedrich, las figuras humanas pintadas dan la espalda a los espectadores y la expresión de ellas está escondida. Joseph Leo Koerner, investigador de Friedrich, sugirió que el *Rückenfigur* es como «el viajero parado trabaja para naturalizarnos como espectadores, permitiéndonos entrar más completamente en el paisaje»<sup>308</sup>. Sin embargo, no todos los críticos están de acuerdo con la función del *rückenfigur* en las obras de Friedrich, especialmente en referencia a *El caminante sobre el mar de nubes* y *Mujer Frente al Sol Poniente*. Allí, los *rückenfiguren* están situados justamente en el centro de las obras. F.W. Basil von

---

<sup>306</sup> *Ibidem*. p.10.

<sup>307</sup> *Ibidem*.

<sup>308</sup> KOERNER, Joseph Leo. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. Londres: Reaktion Books, 2009. p. 245. Texto original en inglés: «the halted traveler works to naturalize us as viewers, enabling us to enter more fully into the landscape».

Ramdohr criticó el rückfiguren como «un insulto a todas las reglas de la óptica»<sup>309</sup>. Mientras tanto, Heinrich von Kleist se quejó de la experiencia visual de las obras de Friedrich diciendo que «el espectador siente como si le hubieran cortado los párpados»<sup>310</sup>. De hecho, los *rückenfiguren* pueden resultar inquietantes, ya que no podemos percibir sus rostros y, lo peor de todo, están situados en medio de las pinturas bloqueando la panorámica completa para los espectadores. Sin embargo, Sándor Radnóti, al interpretar *Monje a la orilla del mar* de Friedrich, señaló en tono filosófico: «El espectador externo que mira lo que mira el espectador interno, no ve nada, o más precisamente, ve *nada*»<sup>311</sup>. El espectador interno, el *rückenfigur* es insondable porque su rostro está oculto, y los espectadores externos no pueden percibir lo que hay en su mente. Por lo tanto, cuando el espectador interno se convierte en un espectáculo y la representación de la naturaleza es simple y sin mucha descripción, lo que ven los espectadores externos es cercano a la nada.

Lo interesante de este comentario de Radnóti es que se hace eco de la observación de Marín que hemos mencionado anteriormente acerca de que las pinturas de Friedrich «exigen el abandonarse a la visión expuesta»<sup>312</sup>. El efecto de no ver nada en las obras de Friedrich o la necesidad por el espectador de abandonar la visión que se presenta, es una forma de ver más desde la mente libre, y esto es precisamente lo que pretendía Friedrich. Dijo él: «Para poder sentir y ver plenamente la naturaleza, necesito estar solo y saber que estoy»<sup>313</sup>. Únicamente estando en la soledad, pudo iniciar un viaje interior para romper esa soledad y aburrimiento. En otras palabras, en la nada, «El aburrimiento es el pájaro de sueño que empolla el huevo de la experiencia», como dijo Walter Benjamin<sup>314</sup>. Desde la nada, al espectador se le abre la posibilidad de ver infinitamente, en vez de

<sup>309</sup> PRAGER, Brad. "Kant in Caspar David Friedrich's Frames". *Art History* 25. n.º 1. 2002: 68-86. p. 70. Texto original en inglés: «an insult to all rules of optics».

<sup>310</sup> MILLER, Philip. "Anxiety and Abstraction: Kleist and Brentano on Caspar David Friedrich". *Art Journal*. vol. 33. n.º 3. 1974: 205-10. p.207. Texto original en inglés: «the viewer feels as though his eyelids had been cut off».

<sup>311</sup> RADNÓTI, Sándor. "Being and Nothing. Caspar David Friedrich: The Monk by the Sea". *Acta Historiae Artium*. Tomus 59, 2018, págs.219-231, pp. 228-229. Texto original en inglés: «The external spectator who looks at what the internal spectator is looking at, does not see anything, or more precisely, sees nothing».

<sup>312</sup> GUTIÉRREZ MARÍN, Manuel. *Los paisajes... op. cit.* p.10.

<sup>313</sup> *Ibidem.* p. 8.

<sup>314</sup> BENJAMIN, Walter. *El narrador*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008. p.70.

permanecer en su estado de aburrimiento viendo lo limitado. De principios del siglo XX, las obras de Malévich, *Чёрный квадрат* (*El cuadrado negro*, 1915) y *Белое на белом* (*Blanco sobre blanco*, 1918) son dos pinturas monocromáticas que manifiestan acertadamente esta idea. Según Malévich: «He superado el revestimiento del colorido cielo...Nada en el blanco y libre abismo, el infinito está delante de ti»<sup>315</sup>.

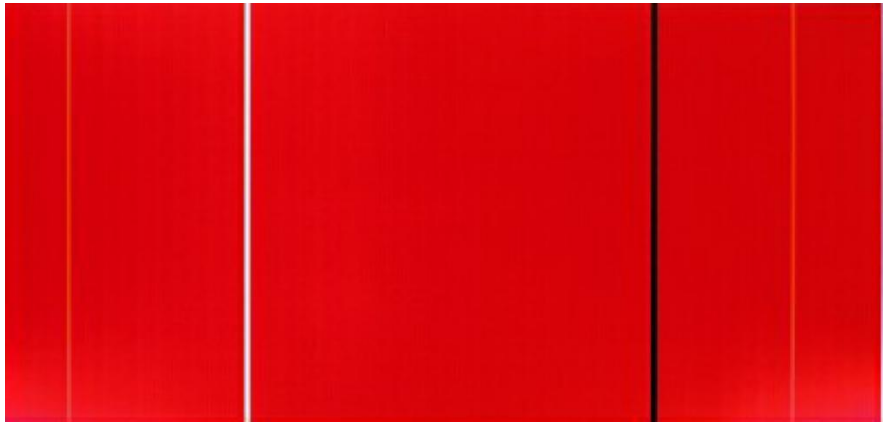
Aunque hubo algunos artistas modernos que adoptaron un enfoque similar para hacer pinturas monocromáticas, como Aleksandr Ródchenko, Agnes Martin, Robert Rauschenberg, Mark Rothko, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Robert Ryman y Yves Klein, entre otros, no todos ellos tenían la misma noción trascendental que Friedrich y Malévich. Algunos artistas vieron las pinturas monocromáticas desde una perspectiva materialista, como Ródchenko y Ryman. Ródchenko afirmó: «Reduje la pintura a su conclusión lógica y expuse tres lienzos: rojo, azul, amarillo. [...] Todo se acaba. Colores básicos. Cada plano es un plano y no habrá más representación»<sup>316</sup>. Asimismo, también hubo artistas que consideraron las pinturas monocromáticas como una fuente de evocación de emociones, como en el caso de Rothko, Newman y Martin. Sin embargo, no importa cuáles sean las intenciones de los artistas, pues lo que podemos asegurar es que «el monócromo conserva el status moderno de la pintura como hecha-para-la-exposición (incluso puede perfeccionarlo)»<sup>317</sup>, como observó Foster, habiendo ya Friedrich arrojado luz a esta tendencia desde principios del siglo XIX.

---

<sup>315</sup> GOVIN, Megan. "The Fullness and The Void: Rauschenberg and the Monochrome". *Art Sy*, 15 de Octubre de 2014. Web. 15 de junio 2021 <[www.artsy.net/article/megan-govin-the-fullness-and-the-void-rauschenberg-and](http://www.artsy.net/article/megan-govin-the-fullness-and-the-void-rauschenberg-and)> Texto original en inglés: «I have overcome the lining of the colored sky...Swim in the white free abyss, infinity is before you».

<sup>316</sup> BOIS, Yve-Alain, "Painting: The Task of Mourning". *Painting as Model*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1990. p.238. Texto en inglés: «I reduced painting to its logical conclusion and exhibited three canvases: red, blue, yellow. [...] It's all over. Basic colors. Every plane is a plane and there is to be no more representation».

<sup>317</sup> FOSTER, Hal. *El retorno... op. cit.* p.22.



Barnett Newman. *Vir Heroicus Sublimus*, 1951.  
Óleo sobre tela. 242.2 x 541.7 cm. MoMA (Nueva York).

Por otro lado, también podemos encontrar conexión entre Friedrich y la pintura moderna, a través de la utilización de las teorías sugeridas por Newman y Lyotard. En el ensayo de Newman de 1948, *The Sublime is Now (Lo sublime es ahora)*, éste observó que había una tendencia en el arte europeo a escapar de los patrones tradicionales del arte. Al ver la creación de nuevas imágenes sublimes y como único medio para crearlas la representación ilusionista, se optó «por distorsión o negándola por completo para un mundo vacío de formalismos geométricos, una pura retórica de relaciones matemáticas abstractas, se enredó en una lucha por la naturaleza de la belleza»<sup>318</sup>. Las obras de Newman *Vir Heroicus Sublimus* (1951), *Not There-Here (No ahí-aquí)*, 1962), *Canto II* (1964) y *Now II (Ahora II)*, 1967), entre otras, emplearon colores lisos y tiras de colores sobre lienzos grandes para que sus espectadores pudieran experimentar la sensación de lo sublime, pero que a su vez no representaban absolutamente nada. La esfera de la vacuidad en medio de la abstracción geométrica es una manifestación de lo sublime, en contraste con el ideal mayoritario de lo sublime de la representación ilusionista en el Romanticismo. Como

<sup>318</sup> NEWMAN, Barnett. "The Sublime is Now". *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of changing Ideas*. Ed. Charles Harrison & Paul Wood. Oxford: Blackwell, 1999. 572-574. p.574. Texto original en inglés: «by distortion or by denying it completely for an empty world of geometric formalisms—a pure rhetoric of abstract mathematical relationships, became enmeshed in a struggle over the nature of beauty».

decía el propio Newman: «La geometría (perfección) se tragó su metafísica (su exaltación)»<sup>319</sup>.

Más allá de todo ello, Lyotard, inspirado por la idea de Newman sobre lo sublime en el arte moderno, expandió esta idea al mundo moderno y capitalista. En su *The sublime and the avant-garde (Lo sublime y la vanguardia, 1984)*, señaló: «Hay algo de sublime en la economía capitalista. [...] Es, en cierto sentido, una economía regulada por una idea: riqueza o poder infinito»<sup>320</sup>. En este sistema económico, la importancia es «la distribución de la información»<sup>321</sup>, siendo la exposición del objeto mercantil crucial para el éxito del mercado comercial, al igual que el mercado del arte. La calidad y lo espiritual del arte pierden su importancia. Lyotard afirmaba: «Uno piensa que está expresando el espíritu del momento, mientras que uno simplemente está reflejando el espíritu del mercado. La sublimidad ya no está en el arte, sino en la especulación sobre el arte»<sup>322</sup>, y añadió: «La tarea de las vanguardias es deshacer los supuestos espirituales sobre el tiempo. El sentido de lo sublime es el nombre del desmantelamiento»<sup>323</sup>. La asunción de Lyotard sobre lo sublime en las vanguardias sugiere la creación de efectos sensoriales que suelen romper con la tradición, causando impacto al público. El concepto de tiempo se ha desplazado de la connotación de historias y memorias a la idea del suceso temporal de un incidente o evento, así como la exposición de una nueva obra de arte.

Por tanto, a partir de la perspectiva de Newman y Lyotard, hemos encontrado la sensación de lo sublime representada en los paisajes pictóricos del Romanticismo y tal sensación ha sido sustituida por lo sublime provocado por la ruptura cognitiva con el lenguaje convencional del arte. Lo sublime ya no es una

---

<sup>319</sup> NEWMAN, Barnett. "The Sublime is Now"... *op. cit.* p.574. Texto original en inglés: «The geometry (perfection) swallowed up his metaphysics (his exaltation)».

<sup>320</sup> LYOTARD, Jean-François. "The Sublime..." *op. cit.* p. 43. Texto en inglés: «There is something of the sublime in capitalist economy. [...] It is, in a sense, an economy regulated by an idea- infinite wealth or power».

<sup>321</sup> *Íbidem.* p.43. Texto en inglés: «the distribution of information».

<sup>322</sup> *Íbidem.* Texto en inglés: «One thinks one is expressing the spirit of the moment, whereas one is merely reflecting the spirit of the marketplace. Sublimity no longer is in art, but in speculating on art».

<sup>323</sup> *Íbidem.* Texto en inglés: «The avant-garde task is to undo spiritual assumptions regarding time. The sense of the sublime is the name of the dismantling».

sensación basada meramente en la experiencia visual de la representación ilusionista, sino una sensación basada en la novedad del arte volcado.

Ahora, basándonos en las ideas de Newman y Lyotard sobre el cambio de lo sublime entre el Romanticismo y la vanguardia, intentamos determinar el significado de lo sublime de Friedrich en términos históricos. De nuestras indagaciones anteriores sobre las obras de Friedrich, hemos visto que él no tenía la intención de representar con precisión lo sublime provocado por los fenómenos naturales. En cambio, hizo hincapié en sus sentimientos y pensamientos interiores. Cuando los subjetivos sentimientos internos se apoderan de la creación de la obra, se reduce la descripción objetiva de la realidad. También la tendencia a la reducción de la narrativa y descripción en las obras de Friedrich lleva a un campo de abstracción y forma mínima. Por tanto, la reducción en términos del espacio visual y los contenidos se puede considerar como un camino contra la forma tradicional de representación. La tendencia a mostrar "lo menos" posible y la confianza en la percepción mental es una forma de lograr un sentimiento de lo sublime en la mente. Por lo tanto, se enfatiza más en la consecución de lo sublime interior que de lo sublime exterior en el mundo físico.

Como sugirió el propio Friedrich: «El pintor no debe pintar meramente lo que ve ante sí, sino también lo que ve en sí. Y si en sí mismo no viera nada, que deje entonces de pintar lo que ve ante sí»<sup>324</sup>. Por tanto, aunque las pinturas tienden a ser vacías, dado el hecho de que las pinturas no están abundantemente pintadas con ricos contenidos y colores, los espectadores están invitados a un viaje mental. Sin embargo, tal intento podía fallar cuando los espectadores no llegaban a adoptar esa voluntad de participar en el juego mental, terminando aburridos al ver poco de lo visual en los cuadros. Por tanto, lo que Friedrich había estado sugiriendo a través de sus pinturas era cambiar la forma de ver, viendo a través de la mente en lugar de los ojos.

---

<sup>324</sup> FRIEDRICH, Caspar David. "Declaraciones en la visita a una exposición". *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Ed. Novalis, Schiller et al. Madrid: Tecnos, 1987. p.98.

Además, en algunas de las obras de Friedrich se encuentran uno o algunos *rückenfiguren* mirando hacia destinos desconocidos para los espectadores, lo cual hace que se sientan frustrados por no tener acceso a las expresiones faciales del *rückenfigur*. También, en ocasiones, los *rückenfiguren* bloquean la vista completa del paisaje para los espectadores. En vez de considerar los *rückenfiguren* como parte de los cuadros, se ven como bloqueos, debido a sus relaciones relativas con el contenido de las obras y los espectadores. En efecto, la manera de componer los *rückenfiguren* presentes en las obras de Friedrich es contraria a la forma convencional de composición. A pesar de que el paisaje esté en una atmósfera sublime, los espectadores se ven perturbados por los *rückenfiguren*, y lo sublime del paisaje disminuye. En cambio, la mente libre de los espectadores se convierte en lo más sublime de todo si tiene voluntad de mirar más allá de la imagen que hay delante de él.

En conjunto, podemos concluir que si bien las pinturas de Friedrich aparecieron casi un siglo antes del movimiento de vanguardia de principios del siglo XX, estas obras demostraron una tendencia a dismantlar la forma tradicional de ver. Por otra parte, su aclamada representación de lo sublime es paradójica y problemática cuando examinamos su intención en las pinturas, al encontrar que lo sublime de la representación ilusionista se dismantela y demanda la producción de un nuevo sublime. En el caso de Friedrich, giró lo sublime desde la imagen a lo espiritual, al reducir la narración y descripción de las pinturas. Por lo tanto, del análisis de Newman y Lyotard sobre lo sublime en las vanguardias, podemos ver que las obras de Friedrich prevén un tipo de sublime diferente al sublime de la representación ilusionista, lo cual ha sido practicado por muchos otros pintores del Romanticismo. Lo sublime que anticipó Friedrich fue más allá de la representación ilusionista, convirtiéndolo en un importante pionero que contribuyó al inicio de la modernidad.

Sin embargo, la privación de la representación en el arte es frecuentemente un desafío para los espectadores. La noción de transformar una pintura sin nada



excepto el color en lo sublime, como en las pinturas de Newman, requiere un proceso de comprensión cognitiva de la idea adoptada por el artista. Si dicha comunicación falla, la nada no se puede transfigurar en lo sublime. Es decir, el aburrimiento sigue siendo aburrido. La práctica de Friedrich en sus obras, es un intento de transfigurar el vacío y el aburrimiento en lo sublime a través de un cambio en la forma de ver.

En pocas palabras, Friedrich, siendo uno de los artistas más destacados en el arte romántico, y a pesar de que lo sublime y el nacionalismo sean los temas más tratados en sus obras, encontramos en ellas a través de nuestra investigación una tendencia de derrotar la tradición de la representación ilusionista y de profetizar la llegada del arte moderno. En medio de la narrativa reducida, el aplanamiento de las imágenes y los *rückenfiguren* que aparecían en diferentes obras, Friedrich invitó a los espectadores a proyectar sus mentes más allá del vacío y del aburrimiento a un mundo elevado en lo espiritual. Además, a través de las teorías de Newman y Lyotard, podemos ver que el arte de vanguardia ha transformado lo sublime del arte tradicional, de la representación ilusionista que no ha sido capaz de alcanzar lo sublime conceptual. La obra de Friedrich muestra el fin del arte de la representación ilusionista, que no ha podido expresar plenamente el sentimiento interno, produciendo un vacío como vehículo para transportar a los espectadores más allá de lo que ven. Por tanto, Friedrich creó un nuevo lenguaje de observación. Él escapó de su vida cotidiana para estar en soledad, en la nada, con el motivo de alcanzar al máximo el mito de la naturaleza, con sus obras pictóricas que tienden a representar la vacuidad para lograr lo sublime fuera de la naturaleza, con una forma de mirar el arte que anunciaba la llegada del arte moderno en el siglo XX.



### 3.3 El legado de Dadá y el aburrimiento.

«La única forma cómo el arte puede convertirse para ustedes en un solaz contra el aburrimiento, contra el equivalente existencial del cliché, es si ustedes mismos se vuelven artistas»<sup>325</sup>.

Joseph Brodsky

Desde el siglo XX, el arte se ha alejado cada vez más de la representación de la realidad, como se puede ver en el fauvismo, el cubismo, el expresionismo, la abstracción, el dadaísmo y el surrealismo. La irrupción del arte de vanguardia es sin duda una reacción al iluminismo y al modernismo, al absorber elementos del arte tradicional, aunque también y en contraposición, violando la ley de la producción tradicional del arte al cambiar incluso hasta la forma de mirar y abriendo sin duda alguna, una nueva página en el arte. Así, el surgimiento de Dadá no solo subvirtió los puntos de vista artísticos convencionales, sino que también se distinguió de otros movimientos artísticos de vanguardia, enfrentándose incluso a ellos. Y es que lo que enfrenta el dadaísmo ya no es el problema de cómo continuar el arte, sino de cómo aborrecerlo. Dadá es anti-arte, anti-tradición, y pone en cuestión la propia naturaleza del arte. El movimiento dadaísta ha tenido y tiene en la actualidad una profunda influencia en el arte, surgiendo particularmente a partir de los años 60 y hasta el momento presente, numerosas tendencias y artistas que operan con las características propias de este movimiento. En realidad, creemos que la influencia del arte dadaísta viene relacionada con un cambio en el lenguaje formal y estratégico, por el que el aburrimiento domina el destino del dadaísmo, causando un

---

<sup>325</sup> BRODSKY, Joseph. *Del dolor y la razón*. Trad. Antoni Martí García. Madrid: Siruela, 2015. p. 91-92.

efecto de choque, según el término de Benjamin<sup>326</sup>, produciendo una ruptura impactante en la historia del arte y dejando un legado importante para los artistas posteriores.

El término Dadá se eligió por un grupo de artistas mientras estaban reunidos en el Cabaret Voltaire en Zúrich, y no de cualquiera forma sino al azar, abriendo un diccionario francés y apuntando con un cortapapel a una palabra, la cual fue Dadá, todo ello realizado de forma aleatoria<sup>327</sup>. Para los artistas dadaístas, la palabra Dadá no tiene ningún significado. Sin embargo, es el «sinsentido» lo que marca los principios de todo el movimiento.

Durante la Primera Guerra Mundial muchos artistas se exiliaron a Suiza. Esta convergencia de artistas propició el nacimiento de Dadá en Zurich. En medio de la turbulenta guerra, los artistas trasladaron su frustración y desacuerdo al mundo de la creación artística, buscando otra realidad personal. Arp recordó: «En Zurich en 1915, desinteresados como estábamos en los mataderos de la guerra mundial, nos entregamos a las bellas artes»<sup>328</sup>. A pesar de la implicación que tenían en el arte, los artistas de esta época ya no estaban satisfechos con el arte convencional, por lo que, uno tras otro, buscaron un nuevo arte que pudiera coincidir con su estado de ánimo y con la actualidad, tal y como mencionó Arp: «Buscamos un arte elemental que, pensamos, salvaría a los hombres de la curiosa locura de estos tiempos. Aspirábamos a un nuevo orden que pudiera restaurar el equilibrio entre el cielo y el infierno»<sup>329</sup>. Por tanto, el movimiento dadaísta nació en este contexto. A través del nuevo espíritu de Dadá, los artistas pudieron encontrar una salida al desastre de la guerra. A pesar de que la guerra siempre implica tragedia y tristeza, la misma puede

---

<sup>326</sup> BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Discursos Interrumpidos I. Taurus: Buenos Aires, 1989. p.49.

<sup>327</sup> HUGNET, Georges. "The Dadá Spirit in Painting". *The Dadá Painters and Poets: An Anthology*. Ed. Robert Motherwell. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981. p. 126-127.

<sup>328</sup> PICABIA, Gabrielle Buffet. "Some Memories of Pre-Dadá: Picabia and Duchamp (1949)". *The Dadá Painters and Poets: An Anthology*. Ed. Robert Motherwell. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981. p. 264. Texto original en inglés: «At Zurich in 1915, disinterested as we were in the slaughter-houses of the world war, we gave ourselves to the fine arts».

<sup>329</sup> *Ibidem*. Texto original en inglés: «We sought an elementary art which, we thought, would save men from the curious madness of these times. We aspired to a new order which might restore the balance between heaven and hell».

causar también la fatiga mental por causa del miedo, así como falta de libertad y pérdida de esperanza. Joyce Suechun Cheng sugiere en su *Paris Dadá and the Transfiguration of Boredom (Paris Dadá y la transfiguración del aburrimiento)* que el efecto del tiempo de guerra es el aburrimiento, aunque por lo general esto se subestima<sup>330</sup>. Con respecto a la relación entre la guerra y el Dadáismo, Brill también afirma: «El rechazo del sentido por parte de los artistas reflejaba su experiencia del “arremolinado sin sentido del inquietante y arruinado mundo de la guerra”»<sup>331</sup>. El sinsentido y fracaso que implicó la guerra hizo que los dadaístas reaccionaran a través de la creación del sinsentido. Creemos que, en este contexto, el sinsentido expresado por el dadaísmo contribuye a un tipo de manifestación del aburrimiento.

La guerra en sí tiene un significado político; pero también para las víctimas o sus familiares, tiene un sentido trágico. También y para muchas personas que no han tenido una conexión directa con la guerra o huyen de ésta, el tiempo de la guerra es en vano y completamente carente de sentido, elementos que son fundamentales para la construcción del aburrimiento. Así como Svendsen señala: «El tedio se fundamenta en la ausencia de sentido personal»<sup>332</sup>. Los artistas dadaístas no solo se aburrían de la guerra, sino también del sistema social, del arte y de la tradición de aquella época. Como declara Tzara: «Dadá tomó la ofensiva y atacó al sistema social en su totalidad, porque consideraba este sistema como indisolublemente ligado a la estupidez humana, estupidez que culminó en la destrucción del hombre por el hombre [...]»<sup>333</sup>. La guerra ofreció a los artistas una oportunidad para reflexionar y reaccionar a contracorriente. Afirma también Georges Ribemont-Dessaignes: «La actividad de Dadá fue una rebelión permanente del individuo contra el arte, contra

---

<sup>330</sup> CHENG, Suechun. “Paris Dadá and the Transfiguration of Boredom”. *Modernism/ modernity*. vol. 24. n.º 2. 2017: 599-628. p. 600.

<sup>331</sup> BRILL, Dorothee. *Shock and the Senseless in Dadá and Fluxus*. Hanover: University Press of New England, 2010. p. 71. Texto original en inglés: «The artists' refusal of sense reflected their experience of the “swirling senselessness of the brooding ruined world of war”».

<sup>332</sup> SVENDSEN, Lars. *Filosofía del ...op.cit.* p. 39.

<sup>333</sup> TZARA, Tristan. “An Introduction to Dadá (1948)”. *The Dadá Painters and Poets: An Anthology*. Ed. Robert Motherwell. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981. p. 403. Texto original en inglés: «Dadá took the offensive and attacked the social system in its entirety, for it regarded this system as inextricably bound up with human stupidity, the stupidity which culminated in the destruction of man by man».

la moral, contra la sociedad»<sup>334</sup>. Estos sistemas y tradiciones eran considerados aburridos por los dadaístas que trataban de «crucificar al tedio», como Tzara declaró en su *Manifiesto Dadá* (1918)<sup>335</sup>.

Los artistas dadaístas combatieron el aburrimiento, por medio de poemas, performances, pinturas, collages, esculturas, etc. Con creaciones siempre impredecibles y sin una forma fija, todas ellas tienen algo en común, son la incorporación de componentes insensatos, poco serios, de anti-arte, blasfemos e incluso escandalosos. En el año 1917 en la Exposición de la Sociedad de Artistas Independientes, la obra dadaísta más destacada fue *Fontaine* de Duchamp, que no fue considerada como una obra de arte. En la misma exposición el provocador Arthur Cravan, boxeador aficionado, crítico de arte y editor de la revista parisina *Maintenant*, fue invitado a dar un discurso sobre *Los artistas independientes en Francia y América*. Fue ahí donde, estando borracho en la plataforma, se fue quitando la ropa hasta quedar desnudo, mientras gritaba obscenidades en público. La consecuencia fue que la policía lo arrestó<sup>336</sup>. Walter Arensberg lo sacó de la cárcel, reivindicando la acción de Cravan como un «succès de scandale» (éxito de escándalo)<sup>337</sup>.

En la atmósfera anti-tradicional y anti-social del Dadaísmo, los escándalos se convirtieron en el camino hacia el éxito, y los dadaístas no rehuieron de contribuir a la creación de tales provocaciones. Como afirma Ribemont Dessaignes, «(El) escándalo es un elemento altamente propicio para el fermento deseado»<sup>338</sup>. Un escándalo suele crear una sensación de choque al público, perturbándole su concepción de la normalidad. En cierto modo, un escándalo produce lo antagónico a

<sup>334</sup> RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges. "History of Dadá". *The Dadá Painters and Poets: An Anthology*. Ed. Robert Motherwell. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981. p. 102. Texto original en inglés: «The activity of Dadá was a permanent revolt of the individual against art, against morality, against society».

<sup>335</sup> TZARA, Tristan. *Siete Manifiestos Dadá*. Barcelona : Tusquets, 1999. p. 12.

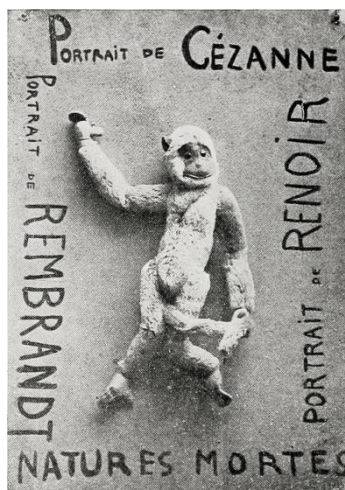
<sup>336</sup> CAROLYN, Burke. *Becoming Modern: The Life of Mina Loy*. New York: Farrar Straus & Giroux, 1996. p. 271.

<sup>337</sup> ABELLA, Rubén Fernández. *Dadá/ USA. Connections between the Dadá movement and eight American fiction writers*. Logroño: Universidad de La Rioja, 2016. p. 38.

<sup>338</sup> RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges. "History of Dadá". *The Dadá Painters and Poets: An Anthology*. Ed. Robert Motherwell. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981. p.106. Texto original en inglés: «(The) Scandal is an element highly propitious to the desired ferment».

esa normalidad, que es parte de la novedad aportada por el movimiento Dadá. En el *Manifiesto Dadá 1918*, Bretón afirma: «El amor por la novedad es la cruz simpática, es prueba de un mimpotacarajismo ingenuo, signo sin causa, pasajero, positivo»<sup>339</sup>. El propósito de esta novedad según Breton es «crucificar el aburrimiento», como mencionamos anteriormente.

En efecto, el aburrimiento no es solo institucional, sino también estético. Según Breton, Dadá es «el retorno a un primitivismo seco y ruidoso y monótono»<sup>340</sup>. Dadá no reproduce la realidad, ni expresa la belleza a través del color, la luz o la forma estética. «La obra de arte no debe de ser la belleza en sí misma, o está muerta», señala Breton. El arte de Dadá ya no es una producción de belleza, sino un producto de insulto a la propia belleza.



Picabia, *Natures Mortes: Portrait de Cézanne, Portrait de Renoir, Portrait de Rembrandt*, 1920. Mono de juguete y óleo sobre cartón. dimensión desconocida. Solomon R. Guggenheim Museum (New York).

Un ejemplo de lo anterior es la obra de Picabia, *Natures Mortes: Portrait de Cézanne, Portrait de Renoir, Portrait de Rembrandt (1920)*, con un mono de juguete en el centro rodeado con las letras escritas del título de la obra. Se trata de una burla respecto al arte del pasado. Resultaría ofensivo y una típica obra dadaísta de

<sup>339</sup> TZARA, Tristan. *Siete Manifiestos Dadá*. Barcelona : Tusquets, 1999. p. 11-12.

<sup>340</sup> *Ibíd.* p. 13.

antiarte<sup>341</sup>. Duchamp, compañero y artista del anterior autor, hizo algo similar con la famosa pintura de Leonardo da Vinci, *La Gioconda* (1797), en la que dibujó un bigote y una perilla con lápiz a la Mona Lisa. La belleza y elegancia de la protagonista del cuadro original es burlada a través de una figura retocada con rasgos masculinos. El título de la obra, L.H.O.O.Q., «Elle a chaud au cul», en español se traduce como «Ella tiene el culo caliente»; una frase vulgar que indica la excitación sexual de la figura pintada.



Marcel Duchamp. *L.H.O.O.Q.*, 1919.  
Foto y lápiz. 19 x 12 cm, colección privada.

El dadaísmo es una forma que ataca el concepto tradicional de belleza, eliminando la memoria, la lógica y el futuro<sup>342</sup>, y haciendo que el Dadaísmo sea nada. Desde esas convenciones, por tanto, Dadá no sería arte, sino que sería algo vacío y hastiado. Sin embargo, tal y como hemos comentado con anterioridad, los artistas dadaístas se oponen al sistema y lenguaje artístico tradicional, pues les resulta verdaderamente aburrido. El aburrimiento es una determinación subjetiva. Como

<sup>341</sup> KUSPIT, Donald. *A critical history of 20<sup>th</sup>-century*. 2005. Web. 18 de marzo 2021 <<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit3-24-06.asp>>.

<sup>342</sup> TZARA, Tristan. *Siete Manifiestos Dadá*. Barcelona : Tusquets, 1999. p. 25.



dijo Breton: «Dadá es aburrido sólo en relación con las expectativas que uno tiene de él»<sup>343</sup>.

Es así que en el arte moderno de principios del siglo XX, continuaron innovando movimientos artísticos como el impresionismo, el arte abstracto, el fauvismo, el cubismo, el futurismo e incluso el expresionismo. La fidedigna imitación de la realidad externa y del mundo interior, ya no atraía tanto a los artistas. Es ahí que se produjo la aparición del movimiento dadaísta, donde el arte volvió al punto cero, replanteándose qué es el arte y cuál es su esencia. Ahora bien, todo ello no obsta al hecho de que el dadaísmo no esté completamente alejado de los movimientos artísticos anteriores en espíritu y forma, tal y como mencionó Hugo Ball en *Dadá Fragments* (1916-1917):

Quizás el arte que buscamos sea la clave de todo arte anterior: una clave salomónica que abrirá todos los misterios. El dadaísmo, ¿un juego de máscaras, una carcajada? Y detrás, una síntesis de las teorías románticas, dandistas y demoníacas del siglo XIX<sup>344</sup>.

Svendsen considera que «a partir del Romanticismo, (lo que) predomina en Occidente es aquel que concibe el sentido existencial como un sentido individual»<sup>345</sup>. El movimiento Romántico del siglo XIX dio lugar a la expresión artística personal e interior, independientemente de que esta sea bella o fea, moral o inmoral. Con la conciencia de buscar el sentido individual y la libertad en la expresión interior del romanticismo como premisa, el dadaísmo ha dado un paso más adelante y se ha manifestado lo irracional e ilógico.

Dadá también conduce la atención del artista a las cosas cotidianas, triviales y banales. En particular, los *ready-mades* iniciados por Duchamp trasladaron los

<sup>343</sup> BRETON, André. "Artificial Hells. Inauguration of the '1921 Dada Season'". *OCTOBER* 105. 2003. 137-144. p. 140. Texto en inglés: «Dadá is boring only in relation to one's expectations of it».

<sup>344</sup> BALL, Hugo. "Dadá Fragments (1916-1917)". *The Dadá Painters and Poets: An Anthology*. Ed. Robert Motherwell. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981. p.54. Texto original en inglés: «Perhaps the art which we are seeking is the key to every former art: a salomonic key that will open all mysteries. Dadáism—a mask play, a burst of laughter? And behind it, a synthesis of the romantic, dandyistic and—daemonistic theories of the 19th century».

<sup>345</sup> SVENDSEN, Lars. *Filosofía del tedio...op.cit.* p. 37.

objetos cotidianos a la sala de exposiciones, rompiendo el estatus superior del arte que requería ser creado por artistas. Los neumáticos, las planchas, las perchas de ropa e incluso el polvo pueden convertirse en obras a través de los artistas dadaístas. Hans Arp escribió: «Dadá es tan insensato como la naturaleza y la vida, Dadá está a favor de la naturaleza y en contra del arte»<sup>346</sup>. Así y esencialmente, la relación entre Dadá y el arte convencional es de contraposición, ya que Dadá extrae materiales directamente de la vida cotidiana y crea con intuición, sin estar sometido al concepto tradicional de autoría, al tratarse de algo no elaborado manualmente por el artista. Tzara afirma:

El arte no es la manifestación más preciosa de la vida. El arte no tiene el valor celestial y universal que a la gente le gusta atribuirle. La vida es mucho más interesante. Dadá conoce la medida correcta que se le debe dar al arte: con métodos sutiles y pérfidos, Dadá la introduce en la vida cotidiana y viceversa<sup>347</sup>.

Si bien no es la primera vez que los objetos de la vida cotidiana se muestran a lo largo de la historia del arte, es Dadá el movimiento que los lleva directamente a la escena artística. Pero es que además, algunos de estos materiales cotidianos como el lenguaje y los objetos, tienen cualidades provocadoras, yendo contra la moral y contra la convención del arte, y escandalizando al público.

Walter Benjamin, comparó especialmente el efecto de shock y el dadaísmo en el cine, considerando que «el dadaísmo intentaba, con los medios de la pintura (o de la literatura respectivamente), producir los efectos que el público busca hoy en el cine»<sup>348</sup>. El arte dadaísta no pretendía que los espectadores contemplaran sus obras,

---

<sup>346</sup> ARP, Hans. "Dadá Fragments from Zurich (1932)". *The Dadá Painters and Poets: An Anthology*. Ed. Robert Motherwell. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981. p. 223.

<sup>347</sup> TZARA, Tristan. "Lecture on Dadá (1922)", *The Dadá Painters and Poets: An Anthology*. Ed. Robert Motherwell. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981. p. 248. Texto original en inglés: «Art is not the most precious manifestation of life. Art has not the celestial and universal value that people like to attribute to it. Life is far more interesting. Dada knows the correct measure that should be given to art: with subtle, perfidious methods, Dada introduces it into daily life. And vice versa».

<sup>348</sup> BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Discursos Interrumpidos I. Taurus: Buenos Aires, 1989. p.49.

sino que estos recibieran una sacudida que les despertara. Según Benjamin: «Al hacer de la obra de arte un centro de escándalo, las manifestaciones dadaístas garantizaban en realidad una distracción muy vehemente. Había sobre todo que dar satisfacción a una exigencia, provocar escándalo público»<sup>349</sup>. En realidad, el efecto chocante del dadaísmo apunta a un despertar más allá de la costumbre, la lógica y la forma de vida común. Haladyn indicó: «Desde la falsa pretensión de Charlie Chaplin hasta el lanzamiento de insultos y obscenidades, estos eventos de Dadá intentaron conmocionar la sensibilidad de las personas para despertarlas del aburrimiento complaciente de su vida cotidiana»<sup>350</sup>. El efecto de Dadá para Benjamin es una distracción que lleva a los espectadores fuera de la normalidad; en cuanto a Haladyn, esto es para despertarlos del aburrimiento. Ambos señalan un estímulo causado por el citado shock. Paradójicamente, los eventos u obras dadaístas, según el punto de vista tradicional o formalista, son aburridos. Sin embargo, se han convertido en algo chocante y llamativo que estimula al público a salir del aburrimiento.

Sin embargo, cuando aparecen sacudidas similares una y otra vez, se transforman en repeticiones y las personas ya no se sienten tan conmocionadas. De hecho esto también y eventualmente conducirá al aburrimiento. Es más, cuando el dadaísmo se teoriza y abstrae, se convierte en un tipo de lenguaje artístico y se normaliza. Debido a su previsibilidad, el impacto en la conmoción del espectador se reduce relativamente. Dietrich también afirmó:

A medida que los dadaístas se volcaron hacia preocupaciones más teóricas y abstractas, perdieron su tono provocativo y público. La audiencia había llegado con la esperanza de ser provocada, pero como informó la prensa, se sintió decepcionada. “El público silbaba y gritaba

---

<sup>349</sup> *Ibidem*. p. 51.

<sup>350</sup> HALADYN, Jason Julian. *Boredom and Art: Passions of the Will to Boredom*. Winchester: Zero Books, 2015. p. 106. Texto en inglés: «From the false pretense of Charlie Chaplin to the hurling of insults and obscenities, these Dadá events attempted to shock people’s sensibilities in order to wake them from the complacent boredom of their everyday lives».

al principio, pero aun así se aburrió tanto después de un tiempo que la mayoría no regresó después del primer intermedio<sup>351</sup>.

Cuando la expectativa de ser provocado fracasó, el público perdió su interés y regresó a su vida ordinaria, por lo que los eventos Dadá pasaron de ser una pretensión de salvación del aburrimiento a ser creadores del propio aburrimiento del que pretendían alejarse.

Dadá apareció con el propósito de crucificar el tedio. Así y aunque el objetivo no siempre se puede lograr debido a la ejecución de la obra, el tiempo y el entorno, Dadá sí tuvo una gran influencia en el arte y la filosofía posteriores. El aburrimiento iniciado por Dadá evoluciona hacia un lenguaje formal, cuyo significado varía según la intención del creador, el entorno y la interpretación del espectador. A través de la teoría de los *juegos del lenguaje* de Wittgenstein, podemos explicar la evolución de dicho lenguaje y arte formal después de Dadá, especialmente su influencia en la neovanguardia. Puelles señala:

La idea de Wittgenstein en las Investigaciones de los juegos del lenguaje, donde cada palabra tiene varios significados y su significado último no es más que la suma de cada uno de sus usos, está muy cerca. Se ha de permitir entonces una comparación entre los juegos dadaístas y la noción de juego de Wittgenstein<sup>352</sup>.

A través de intenciones anti-artísticas, Dadá abre la posibilidad de un nuevo lenguaje artístico. La creación de Dadá ya no da sentido artístico a través de la expresión de la belleza artística tradicional, sino que expresa conceptos creativos a través de pensamientos invisibles, derrocando los viejos conceptos artísticos. Por lo tanto, el urinario ya no es un urinario, sino una obra de arte llamada fuente; los fragmentos

---

<sup>351</sup> DIETRICH, Dorothea, *Dadá*, Ed. Leah Dickerman. Washington: National Gallery of Art, 1964. p. 168. Texto en inglés: «As Dadáists turned to more theoretical, abstract concerns, they lost their provocative, public edge. The audience had come hoping to be provoked, but as the press reported, felt let down. "The audience whistled and shouted at the beginning, but even so became so bored after a while that most did not return after the first intermission».

<sup>352</sup> PUELLES, Andoni Alonso. *El arte de lo indecible (Wittgenstein y las vanguardias)*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002. p. 134.

de palabras en el periódico también se pueden juntar en un poema. Lo que solía ser un sinsentido o considerado como banal en el arte se ha redefinido en los juegos de Dadá y ha obtenido una nueva vida. Como indica Hofmann: «El juego de azar ha de desintegrar el mundo insignificante y racional de los clichés, ha de cuestionar la causalidad, ha de convertir lo conocido en desconocido»<sup>353</sup>.

Objetos cotidianos, performances excéntricos, collages, poemas sin palabras, etc., quedan expuestos y actúan, anunciando al público su nueva existencia. Cuando se estableció este nuevo lenguaje artístico, se expandió casi de forma infinita. Los artistas utilizaron diferentes conceptos para crear arte, aunque la aparición de algunos movimientos y tendencias artísticas como Fluxus, Happening, minimalismo o Art POP, que pueden ser similares u opuestos entre sí, comparten parecidos que los sitúan dentro de la familia artística Dadá. Así todos ellos comparten parentesco en la misión de «crucificar el tedio», misión que en muchos casos se logrará llevando al espectador al aburrimiento. En este sentido y como ejemplos, destacan las obras Happening de Allan Kaprow, las prácticas conceptuales de John Baldessari y el arte de mantenimiento de Mierle Laderman Ukeles, entre otras, utilizando todas ellas «el aburrimiento» como material para alcanzar sus objetivos, teniendo una raíz vinculada con los *ready-mades* y el movimiento dadaísta.

Con todo, la aparición del arte dadaísta a principios del siglo XIX impactó al mundo del arte e influyó en el desarrollo del arte hacia el futuro. Tal influencia destaca en la conversión del formalismo al conceptualismo y en la integración del arte y la vida. Los objetos y materiales no pertenecientes al arte han pasado a ser considerados como elementos artísticos. Por medio de nuestra investigación, vemos que el aburrimiento juega un papel paradójico en el arte dadaísta, pues no solo es un enemigo del dadaísmo, sino que también forma parte de la propia identidad del dadaísmo a los ojos del arte tradicional. Benjamin usa el concepto del choque para hablar sobre el efecto de Dadá, que se basa en valores anti-arte y anti-tradicionales.

---

<sup>353</sup> HOFMANN, Werner. *Los fundamentos del arte moderno*. Trad. Agustín Delgado y José Alemany. Barcelona: Edicions 62, 1992. p. 333.

En comparación con los juicios estéticos tradicionales, el arte dadaísta es inmoral y aburrido. En el desarrollo del arte posterior a Dadá, podemos ver que este gen del aburrimiento continúa influyendo en el linaje artístico posterior y se convierte en un elemento importante que afecta a muchas tendencias artísticas.



### 3.4 *Ready-mades* y el papel del aburrimiento en el arte de Duchamp.

«Cuando el diablo no tiene qué hacer, con el rabo espanta a las moscas».

Refrán castellano



Marcel Duchamp. *Fontaine*. 1917.  
Urinario. 36 cm x 48 cm x 61 cm. Tate Modern.  
Foto: Alfred Stieglitz.

Cuando hablamos del arte de la vanguardia, la obra de Duchamp (1887-1968), *Fontaine* (*La fuente*, 1917), de un urinario de porcelana emerge espontáneamente en la mente de muchas personas. En diciembre de 2004, *Fontaine* fue votada como la obra más influyente del siglo XX por 500 profesionales seleccionados dentro del mundo del arte británico. En los *ready-mades*, se eliminó el requisito fundamental del arte convencional, la contemplación, produciéndose un gran giro en el arte pasando del formalismo al conceptualismo. Además, el uso de objetos banales como



obras de arte resultó controvertido e incomprensible, dado que la autoría del arte estaba en crisis. Todo ello ha construido una muralla de aburrimiento en contraste con el arte tradicional en el que el placer a través de la obra proviene de la contemplación. La aparición de los *ready-mades* forma parte del movimiento dadaísta, logrando paradójicamente derrotar el aburrimiento. La ruptura del dadaísmo con el arte tradicional, consiste en un cambio del lenguaje formal y estratégico, siendo una manera de eliminar el aburrimiento del arte convencional. Sin embargo, las formas de anti-arte y anti-tradición en sí mismas son aburridas desde la perspectiva del arte convencional. Los *ready-mades* también se encuentran en una paradoja similar. En dicha investigación abordaremos el papel del aburrimiento en los *ready-mades*, incluido el cómo Duchamp dejó la pintura y comenzó a hacer los *ready-mades*, la recepción bipolar de los *ready-mades* por los críticos y cómo los artistas posteriores crearon sus obras por medio de la naturaleza aburrida de los objetos cotidianos.

En primer lugar, pretendemos averiguar la influencia del aburrimiento en el desarrollo artístico del artista de referencia. Aunque Duchamp comenzó su carrera artística como un pintor, con pinturas que se movieron entre el realismo, el impresionismo, el cubismo y el fauvismo, en 1923, Duchamp dejó de pintar. Él descubrió que hay acciones repetidas de relleno en el proceso de pintura. Según él: «Cuando pintas un cuadro, incluso un cuadro abstracto, siempre hay algo así como un relleno forzado»<sup>354</sup>. Después de ocho años pintando el cuadro *Gran vidrio*, abandonó el proyecto y decidió no hacer arte para el público. Duchamp afirmó: «Me harté y lo dejé, pero sin vaivenes, sin decisiones precipitadas; ni siquiera caí en la cuenta»<sup>355</sup>. Según sus comentarios, es claro que la acción repetitiva y el tedio generados durante el proceso de pintar hicieron que Duchamp perdiera su interés por continuar con la pintura. Por tanto, el aburrimiento jugó un papel importante en cuanto a su decisión de dejar de pintar.

---

<sup>354</sup> CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Madrid: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, This Side Up, D.L., 2013. p. 12.

<sup>355</sup> *Ibidem*. p. 13.

Sin embargo, el aburrimiento no sólo se manifiesta en el acto de la creación de arte, sino que también puede alcanzar el pensamiento del artista sobre el arte de aquella época, generándole desinterés y desidia. Duchamp rechazó el arte retiniano por su dependencia en la interpretación visual en lugar de la interpretación de la mente. En *The creative act (El acto creativo, 1957)*, él mencionó la lucha de un artista en la realización de la obra :

«[...]Esta lucha es una diferencia entre la intención y su realización, una diferencia de la que el artista no es consciente. En consecuencia, en la cadena de reacciones que acompañan al acto creativo falta un eslabón. Esta brecha que representa la incapacidad del artista para expresar plenamente su intención, esta diferencia entre lo que pretendía realizar y lo que hizo»<sup>356</sup>.

El arte retiniano no puede solucionar la brecha entre la mente y la realización de la obra, por lo que, debido a este factor, la pintura no satisface a Duchamp. Cuando la mente no puede llenarse por completo, esta siente carencia y cansancio, y se forma un sentir de aburrimiento. Cuando se produce la sensación del aburrimiento, el sujeto naturalmente buscará otras actividades para salir de ese estado tedioso. Como Stern afirma, la monotonía y el aburrimiento sirven como un «pasaje reactivo pero sin embargo urgente a la creatividad»<sup>357</sup>. Thierry de Duve asocia el abandono de la pintura por parte de Duchamp con la producción del *ready-made*, considerando que «el *ready-made* apareció, como un descendiente del abandono de Duchamp de la pintura»<sup>358</sup>. Cuando Duchamp no pudo sentirse satisfecho con la pintura, hizo *ready-mades*, expuso *Fontaine*, y optó por dejar la pintura y concentrarse en jugar al ajedrez, todo lo cual fueron distintas formas de escapar del aburrimiento.

<sup>356</sup> DUCHAMP, Marcel. "The Creative Act (1957)". *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, 1975. p. 138-140. Texto original en inglés: «[...]this struggle is a difference between the intention and its realization, a difference which the artist is not aware of. Consequently, in the chain of reactions accompanying the creative act, a link is missing. This gap which represents the inability of the artist to express fully his intention this difference between what he intended to realize and did realize».

<sup>357</sup> STERN, E. Mark. "An awakening and complexity". *The Psychotherapy Patient*. vol. 3. n.º 3-4, 1988: 5-16. p. 11. Texto original en inglés: «reluctant but nevertheless urgent passageway to creativity».

<sup>358</sup> DE DUVE, Thierry, *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1996. p. 151. Texto original en inglés: «the ready-made appeared, as an offspring of Duchamp's abandonment of painting».

En 1913 giró accidentalmente una rueda de bicicleta y la fijó en una silla, creando la primera obra *ready-made* de la historia del arte. Según Duchamp: «Cuando coloqué una rueda de bicicleta encima de un taburete con la horquilla hacia abajo, no existía ninguna idea de *ready-made* ni tampoco de hacer cualquier otra cosa, fue simplemente un entretenimiento»<sup>359</sup>. Por lo tanto para Duchamp, la producción de *ready-made* es fruto del azar y del auto-entretenimiento, y nada tiene que ver con la creación artística tradicional. Hasta 1917, después de que intentó exhibir *Fontaine* en la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York y fue rechazada la obra, Duchamp hizo un comentario sobre su *ready-made*:

Si el Sr. Mutt con sus propias manos hizo *Fontaine* o no, no tiene importancia. Él lo eligió. Tomó un artículo ordinario de la vida, lo colocó de modo que su significado útil desapareciera bajo el nuevo título y punto de vista, creó un nuevo pensamiento para ese objeto<sup>360</sup>.

Duchamp cuestionó la diferencia entre la intención del artista y la obra de arte a través del *ready-made*. El artista elige objetos confeccionados adoptando la indiferencia estética y la indeterminación del buen o mal gusto, para evitar la atracción del espectador por el espacio imaginario y estético de los objetos, dando lugar a los pensamientos. Paz consideró sobre el *ready-made* que «su fin no es la unión con la divinidad ni la contemplación de la suma verdad: es una cita con nadie y su finalidad es la no contemplación ...No un acto artístico: la invención de un arte de liberación interior»<sup>361</sup>. Lo que el *ready-made* proporciona a Duchamp es una expresión de libertad espiritual, incluso de transgresión moral y ética, como lo realizado con el retrato de Mona Lisa. El *ready-made* es interesante para Duchamp y permite liberar las ideas del artista. Andre Breton creía que para él (Duchamp) el

<sup>359</sup> CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp...op. cit.* p.57.

<sup>360</sup> DUCHAMP, Marcel. "The Richard Mutt Case". *Blind Man*. New York. 2. 1917. p. 5. Texto original en inglés: «Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He chose it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view-created a new thought for that object».

<sup>361</sup> PAZ, Octavio. *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza Editorial, 1991. p.38.

*ready-made* es «un juego que estaba jugando»<sup>362</sup>. A Duchamp le gustaban mucho los juegos, por lo que dedicó su vida a jugar al ajedrez. El juego en sí implica una actividad psicológica por la que en el cerebro siempre está presente tal estímulo para evitar aburrirse.

Desde la perspectiva de Duchamp como creador, el papel del aburrimiento en el arte produjo que hiciera el *ready-made*, así como también para que dejara de pintar y de producir arte para el público. El *ready-made* fue para él algo que por un tiempo consoló su corazón. Sin embargo, desde el punto de vista de los espectadores, la recepción del *ready-made* pudo haber sido para muchos totalmente al contrario.

Herbert Marcuse (1898-1979) creía que «La lucha por hallar este medio, o más bien dicho, la lucha contra su absorción en la unidimensionalidad predominante, se muestra en los esfuerzos de la vanguardia por crear un distanciamiento que haría la verdad artística comunicable otra vez»<sup>363</sup>. Este distanciamiento que pretendía realizar Marcuse indicó una perspectiva de alejamiento respecto de los valores y sistemas sociales establecidos, ofreciéndose algo nuevo más allá de los mismos. Sin embargo, la estima de Marcuse por el arte de la vanguardia no se implementó en Duchamp, aunque cierto es que este último está bastante en la línea de la libertad y la liberación del arte de Marcuse. Dice Marcuse: «El urinario de Duchamp sigue siendo un urinario incluso en el museo o la galería»<sup>364</sup>. El concepto artístico de Marcuse se centra convencionalmente en la transformación estética, y no comparte la idea de exponer objetos, sin ninguna modificación, directamente en la escena de exposición.

Además de Marcuse, el *ready-made* ha sido criticado por muchos críticos formalistas, como Adorno, Greenberg y Thierry de Duve, entre otros. Desde el prisma

<sup>362</sup> ADES, Dawn. "Fotomontaje". Barcelona: Bosch, Casa editorial S.A. Citado en el Catálogo de la Exposición Duchamp. Comisaria de la exposición Gloria Moure. Sala de la caja de pensiones. Madrid: Fundación de la Caja de Pensiones & Fundación Joan Miró, 1984. p. 48.

<sup>363</sup> MARCUSE, Herbert. *El hombre unidimensional*(1954). Trad. Antonio Elorza. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, 1993. p.96.

<sup>364</sup> MARCUSE, Herbert. *Art and Liberation: Collected Papers of Herbert Marcuse*. Volume 4. Ed. Douglas Kellner. London: Routledge, 2007. p. 192.

formalista, el *ready-made* de Duchamp no aporta satisfacción estética y la obra carece de estructura interna. Por otro lado, desde tales consideraciones, las obras son indistinguibles respecto de los objetos cotidianos ordinarios y no pueden ser llamadas arte. Dado que por la apariencia de estas obras no pueden despertar interés por medio de la apreciación del arte, naturalmente, son obras aburridas. Julian Jason Haladyn señaló que para que el *ready-made* se convierta en arte, debe de pasar por una convergencia de lo pasional y lo aburrido:

El gesto trascendental del *ready-made*, como “arte”, debe conciliarse con su gesto mundano, como objeto cotidiano. Estas dos perspectivas representan la convergencia de lo pasional y lo aburrido. Este es el agujero negro experiencial que el *ready-made*, al ser constituido a través de juicios subjetivos, el objeto en sí mismo es virtualmente irrelevante excepto como un lugar elegido para este encuentro<sup>365</sup>.

El *ready-made* utiliza como elementos los objetos confeccionados, que generalmente no son estéticamente atractivos y por tanto son anti-estéticos, por lo que, desde la perspectiva de la estética tradicional, resulta sumamente aburrido. De hecho, para muchos críticos, artistas e incluso espectadores, no es concebible que el *ready-made* pueda ser una obra de arte que estimule interés y pasión. Por lo tanto, «el agujero negro experiencial» propuesto por Julian Jason Haladyn es precisamente lo que el *ready-made* necesita experimentar para convertirse en una obra de arte apasionada. Puelles notó la diferencia entre el arte convencional y el *ready-made*. En su investigación de *La Boîte Verte (La caja verde)*, encontró que: «Se trata de inventar todo un lenguaje, donde pintura -sintaxis- y palabra -semántica- se transforman. Pero su técnica tomada de las experiencias dadá, de aislamiento semántico para reintroducir otro contexto diferente es la más fructífera»<sup>366</sup>. De

---

<sup>365</sup> HALADYN, J. J. *Boredom and art. Passions of the will to boredom*. Washington D.C.: Zero Books, 2015. p. 126. Texto original en inglés: «The transcendental gesture of the *ready-made*, as ‘art’, must be reconciled with its mundane gesture, as an everyday object, these two perspectives representing the convergence of the passionate and the boring. This is the experiential black hole of the *ready-made* as constituted in and through subjective judgments, the object itself being virtually irrelevant except as a chosen site for this encounter».

<sup>366</sup> PUELLES, Andoni Alonso. *El arte de lo indecible (Wittgenstein y las vanguardias)*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002. p. 135.

hecho, para comprender y tener pasión con los *ready-mades*, uno necesita adaptar el nuevo lenguaje propuesto por ellos mismos. Es la única manera para poder pasar de lo aburrido a lo pasional.

Afortunadamente, según el desarrollo de la historia del arte en el siglo XX y hasta la actualidad, el *ready-made* ha podido transformarse de algo aburrido a pasional, produciendo un gran giro en la historia del arte moderno. Muchos artistas después de Duchamp, basados en la teoría y el pensamiento establecidos por él, comenzaron a explorar la esencia del arte y a deconstruir diversas formas de expresión artística, construyendo una variedad de expresiones y discursos artísticos. Especialmente el surgimiento de la neo-vanguardia se vio muy afectada por el efecto de los *ready-made* de Duchamp. Hal Foster llama a estos efectos postraumáticos «acción diferida»<sup>367</sup>. Si atendemos al escándalo provocado por *Fontaine (La fuente)* como punto de partida de un trauma, podemos definirlo como un punto de partida del aburrimiento según el modelo de Haladyn. Artistas posteriores rompieron este aburrido punto de partida, transformándolo en un prisma interesante, comenzando a hacer sus propias creaciones. Por tanto, cuando hablamos del aburrimiento en el *ready-made*, vemos este estado paradójico que surge con el tiempo y la cognición personal, pasando de lo aburrido a lo interesante.

Con respecto a lo aburrido en *ready-made*, es necesario profundizar sobre ello a continuación. El arte tradicional se ha enfocado durante mucho tiempo en la capacidad de expresión y representación estética. Por tanto, la habilidad creativa se ha considerado como un criterio para juzgar la calidad del arte; como sería pintores prestando atención a aspectos como la luz como la sombra, el color o modelado, y estableciendo durante un largo periodo de tiempo un sistema para aprender y heredar las técnicas. Sin embargo, en el período del arte de vanguardia, la importancia de la parte técnica se ha ido reduciendo gradualmente. Benjamin

---

<sup>367</sup> FOSTER, Hal. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, D.L., 2001. p.x.

Buchloh lo llamó *de-skilling (de-técnica)*<sup>368</sup>. El factor *de-skilling* hace que el *ready-made* como obra de arte no tenga la maravillosa y gran creatividad de arte según la perspectiva tradicional, ya que no produce el propio artista los objetos, sino que los elige y combina. De hecho y según esta perspectiva, no estimulan la imaginación del espectador y forman una experiencia visual vacía. Duchamp provocó una brecha entre la intención del autor y la realización como tal, a través de su invención del *ready-made*. Trató de eliminar el concepto de estética tradicional, enfatizando en la idea y elección personal, y posteriormente el pensamiento creativo del creador fue desarrollado en el arte conceptual. En otras palabras, después de ser quebrada la mirada convencional de ilusiones visuales, los espectadores se ven obligados a pasar de una aburrida experiencia visual al pensamiento conceptual. En efecto, la experiencia aburrida en sí tiene la función de reflexionar sobre el significado o existencia de los objetos. Cuando el aburrido *ready-made* se convierte en una especie de arte, lo aburrido da lugar a un proceso de racionalización de la creación. Andreas Elpidorou señaló: «En última instancia, el aburrimiento promueve la restauración de la percepción de que las actividades de uno son significativas y congruentes con los proyectos generales de uno»<sup>369</sup>. Cuando el aburrimiento entra en un nivel significativo, el *ready-made* rompe con el sinsentido y se convierte en un producto conceptual.

Por otro lado, el aburrimiento que se manifiesta en el *ready-made* no solo se da en el reduccionismo o la eliminación estética, sino también en la banalidad de los objetos cotidianos. Antes de ser elegidos estos para ser utilizados, eran objetos con sus propias funciones y características. Debemos entender que en el arte convencional la obra creada a través de los ojos y técnicas específicas del artista, da lugar a una representación ilusionista por parte del artista que difiere de la realidad. Aunque el contenido de la obra se asimila al mundo real, existe entre ellos una

<sup>368</sup> BUCHLOH, Benjamin H.D. "Farewell to an Identity". *Artforum*. Diciembre 2012. Web. 19 de marzo 2021 <<https://www.artforum.com/print/201210/farewell-to-an-identity-37479>>.

<sup>369</sup> ELPIDOROU, Andreas. "The Significance of boredom: a sartrean reading". *Philosophy of Mind and Phenomenology: Conceptual and Empirical Approaches*. Ed. D. Dahlstrom, A. Elpidorou y W. Hopp. Londres: Routledge, 2015. p. 278. Texto original en inglés: «Boredom ultimately promotes the restoration of the perception that one's activities are meaningful and congruent with one's overall projects».

distancia semántica, la cual produce un espacio imaginario y una atracción para el espectador. Sin embargo, en el *ready-made* se elimina tal distancia y atracción, volviendo el trabajo aburrido. Las obras de Jasper Johns, influidas por el *ready-made*, son prácticas que producen el colapso entre el contenido y el concepto de la obra. Otros artistas posteriores a la invención del *ready-made*, también han intentado experimentar este colapso en sus obras. Arthur Danto señaló en *The Transfiguration of the Commonplace (La transfiguración del lugar común)*, «todos esos intentos como lógicamente predestinados». Consideró este tipo de obras algo «vacías», y que «su contenido es el concepto de arte»<sup>370</sup>. De hecho, la estética dio paso plenamente a la filosofía. Por tanto, aplicar el juicio estético convencional en *el ready-made* es un camino equivocado y pueden encontrarse muchas dudas e insatisfacción, debido a que la construcción del gusto y el interés a través de los *ready-mades* radica en su significado filosófico.

Por último, queremos destacar que la deriva artística del *ready-made* se originó a partir del incidente de *Fontaine (la fuente)*. La razón por la que fue un escándalo es que además de no ser una obra de arte generalmente reconocida en aquel momento, era un objeto provocador de la vida cotidiana. El urinario como objeto de esa vida cotidiana, utilizado hasta ese momento para contener excrementos humanos, ahora era colocado en una sala de exposiciones. Es un insulto al arte. Por tanto, la primera impresión que *Fontaine* generó fue de shock más que de aburrimiento. Sin embargo, si lo analizamos desde el prisma del arte tradicional, la presentación de *Fontaine* como obra de arte es absurda. Además, la construcción del *ready-made* establece una nueva interpretación del arte. Sin embargo, la razón por la que se critica el *ready-made* también es incapaz de aceptar tal autojustificación, considerando que el *ready-made* es vacío, no tiene sentido y es aburrido.

---

<sup>370</sup> DANTO, Arthur. "The transfiguration of the commonplace". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. vol. 33. n.º 2. Summer 1974: 139-148. p.148. Texto en inglés: «all such attempts as logically foredoomed»; «empty»; «their content is the concept of art».



Cuando el arte de vanguardia se hizo popular a principios del siglo XX, hubo muchos avances revolucionarios en el arte de la pintura. Sin embargo, en aquel momento Duchamp se cansó de pintar y comenzó a rechazar el arte retiniano. Al mismo tiempo, experimentó una brecha entre la intención y la realización de la obra. Su invención de *ready-mades* fue una casualidad, pero luego dio lugar a la formación de la obra conceptual. El *ready-made* tiene el estatus de cambiar la historia del arte. Los cambios que trajo el *ready-made* incluyen el uso del objeto cotidiano, lo reductivo, la asepsia formal, lo absurdo y el giro del formalismo al conceptualismo. Descubrimos también que el aburrimiento ocupa un papel importante en el *ready-made* y en las obras influenciadas por esta invención. En los *ready-mades*, el aburrimiento se acciona como un gesto destructivo para derrocar la tradición artística, debilitando la forma y llevando al arte a otra posibilidad innovadora. Al mismo tiempo, los objetos cotidianos se han convertido en obras de arte, desafiando por completo el juicio artístico de los espectadores. En los objetos prefabricados, la belleza y la apariencia de los objetos artísticos han perdido el estatus sagrado que tenían en las obras de arte tradicional, y se han otorgado a la intención conceptual del artista. El aburrimiento surge de la ruptura del lenguaje del viejo arte y el nuevo. Cuando el espectador utiliza el lenguaje del arte convencional para interpretar el arte generado por el nuevo lenguaje del arte, el espectador entra en un estado sin sentido y le genera aburrimiento. Los espectadores familiarizados con el nuevo lenguaje artístico pueden liberarse de la nada y sentirlo como interesante. Duchamp creó su propio juego de arte a través de su invención de *ready-mades*, influyendo en muchos artistas que se han unido a este juego de arte aparentemente aburrido, pero que en su interior está lleno de libertad de creación.



### 3.5 Arte y vida. Allan Kaprow: el Happening y la escena del aburrimiento.

«El aburrimiento tiene que ver con la percepción. Es un autodiagnóstico, simple y llanamente. Si no te das cuenta de que estás aburrido, no lo estás».

Susan Maushart

Después de Dadá, hubo una tendencia a que el arte se volviera más experimental y en consecuencia los artistas capturaron más la inspiración de la vida cotidiana, ya sea respecto del tema o los materiales. La indagación de la vida cotidiana ha sido un motivo de investigación, y también ha sido popular la creación de arte a partir del objeto no artístico o materiales de la vida cotidiana. Allan Kaprow (1927- 2006), artista y teórico del arte, pretendía integrar el arte con la vida. Su creación del *Happening* trajo las acciones de la vida cotidiana a la escena artística e hizo que sus espectadores se convirtieran en participantes de las actuaciones, desdibujando la identidad de las audiencias y de los artistas. En su formación y desarrollo artístico, Kaprow se inspiró en Dewey y Cage, y por tanto, se centró más en el proceso experimental del arte, en lugar de en un trabajo acabado según el punto de vista convencional. Además, celebró la trivialidad de la vida cotidiana y exaltó la banalidad, el sinsentido y lo insignificante, a pesar de que tales factores son señales del aburrimiento de la cotidianidad. Para Kaprow, jugar con los elementos cotidianos es una estrategia para encontrar creatividad e innovación en el arte. A través de la introducción de un nuevo lenguaje en el arte, Kaprow intentó subvertir el aburrimiento de la cotidianidad a un arte de novedosa inspiración.

En cuanto al tema de la cotidianidad, ha sido ampliamente discutido y estudiado por filósofos y eruditos, como Georg Simmel, Henri Lefbvre, Michel de Certeau, Ben Highmore, etc. La vida cotidiana la experimentan todos los seres

humanos y puede estar constituida por diferentes emociones: la alegría, la esperanza, la depresión, el aburrimiento, etc. Highmore ve los efectos binarios en la cotidianidad: «Aquí el viaje más transitado puede convertirse en el peso muerto del aburrimiento, el espacio más habitado una prisión, la acción más repetida una opresiva rutina»<sup>371</sup>. Las experiencias cotidianas son diversas, especialmente desde la era moderna, y han pasado a ser muy variadas y abundantes debido al desarrollo de la vida urbana y al capitalismo. Las viejas maravillas de la cotidianidad, como los programas de televisión, ahora podrían volverse insípidas por tener tantas opciones y facilidades de acceso. Además, más allá de la situación cambiante de la vida diaria, cómo deshacerse de la alienación es otro tema de interés para los filósofos.

En el estudio de Simmel sobre la cotidianidad, se hizo hincapié en la insignificancia de la vida diaria y su potencial. Según él:

[...] todas las miles de relaciones de persona a persona, momentáneas o duraderas, conscientes o inconscientes, fugaces o trascendentales [...] nos unen continuamente. Cada día, a cada hora, esos hilos se hilan, se sueltan, recogidos de nuevo, reemplazados por otros o entretejidos con ellos. Aquí residen las interacciones entre los átomos de la sociedad, accesibles solo a la microscopía psicológica, que sustentan toda la tenacidad y elasticidad, toda la variedad y uniformidad de esta tan evidente y tan desconcertante vida de la sociedad<sup>372</sup>.

Los fragmentos de la vida cotidiana tienen el potencial de revelar la macroscopía de la sociedad entera. Tras la investigación de la cotidianidad de Simmel, Lefebvre indagó en el poder revolucionario desde la cotidianidad. Según él:

---

<sup>371</sup> HIGHMORE, Ben. *Everyday Life and Culture Theory: An Introduction*. London: Routledge, 2002. p. 1. Texto original: «Here the most travelled journey can become the dead weight of boredom, the most inhabited space a prison, the most repeated action an oppressive routine. Here the everydayness of everyday life might be experienced as a sanctuary, or it may bewilder or give pleasure, it may delight or depress».

<sup>372</sup> SIMMEL, Georg. *Simmel on culture*. Ed. David Frisby y Mike Featherstone. London: Sage, 1997. p. 109. Texto original en inglés: [...] all the thousands of relations from person to person, momentary or enduring, conscious or unconscious, fleeting or momentous [...] continually bind us together. On every day, at every hour, such threads are spun, dropped, picked up again, replaced by others or woven together with them. Herein lie the interactions between atoms of society, accessible only to psychological microscopy, which support the entire tenacity and elasticity, the entire variety and uniformity of this so evident and yet so puzzling life of society.

La praxis es el punto de partida y el de llegada del materialismo dialéctico. Esta palabra designa filosóficamente lo que el sentido común llama: 'la vida real' esta vida que es a la vez más prosaica y más dramática que la del espíritu especulativo. La finalidad del materialismo dialéctico no es otra que la expresión lúcida de la praxis, del contenido real de la vida, y correlativamente, la transformación de la praxis actual en una práctica social consciente, coherente y libre<sup>373</sup>.

En la práctica de la vida diaria, Lefebvre enfatiza en la necesidad de deshacerse de la coerción de la alienación para lograr más tensión y una mayor libertad de cambio, es decir, una vida utópica y creativa. Esta creatividad revolucionaria, similar al Dioniso desarrollado en el libro de Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música*, es la representación de una creación trágica fuera de la razón.

Los filósofos son conscientes de la importancia de los elementos y prácticas de la vida diaria. A su vez, los artistas vanguardistas también se veían influenciados por esta corriente de pensamiento y emplearon elementos cotidianos en sus obras. Desde que Duchamp y sus seguidores trasladaron los objetos cotidianos a la escena de la exposición, confrontando la convención del arte, la libertad en el arte se ha llevado a un nivel sin precedentes. El dadaísmo es esencialmente anti-arte; se tomaron materiales banales y absurdos de la vida cotidiana como una forma de enfrentar al arte convencional. Desde ahí, la cotidianeidad ha sido integrada paulatinamente en el arte por algunos artistas. En 1934, John Dewey publicó su libro, *Arte como experiencia (Art as Experience)*, abordando la integración entre la práctica artística y la experiencia de la vida, y siendo de gran influencia para muchos artistas, como Allan Kaprow y Donald Judd. Dewey intentó establecer un puente entre el arte y la vida. Según él: «Cuando los objetos artísticos se separan de las condiciones de origen y operación en la experiencia, se construye un muro alrededor de ellos que hace que su significado general sea casi opaco, con lo que se ocupa la teoría

---

<sup>373</sup> LEFEBVRE, Henri. *El materialismo dialéctico*. 1939. Buenos Aires, La Pleyade, 1974. p. 80.

estética»<sup>374</sup>. Dewey urgió a «restaurar continuidad entre las formas refinadas e intensificadas de experiencia que son obras de arte y los eventos, acciones y sufrimientos cotidianos que son universalmente reconocidos como experiencia»<sup>375</sup>. Por tanto, sugirió que las vivencias cotidianas no se separen de la creación artística.

Con base en dicha propuesta, Kaprow pretendió integrar la vida en su arte, desarrollando a su vez sus teorías estéticas a partir de esta idea. En su ensayo de 1958, *El legado de Jackson Pollock*, afirmó: «Pollock, [...] nos hizo ver que es necesario dejarse inquietar e incluso deslumbrar por el espacio y los objetos de nuestra vida cotidiana, por nuestros cuerpos, nuestra ropa, nuestras habitaciones y, si es menester, por la enormidad de la calle 42»<sup>376</sup>. En el mismo año, desarrolló el *Happening* basado en tal reflexión, y lo definió como lo siguiente:

Un *happening* es un conjunto de acontecimientos llevados a cabo o percibidos en más de un tiempo y espacio. Su ámbito material puede estar construido, tomado directamente de lo que está disponible, o levemente alterado; tanto como sus actividades pueden ser inventadas o lugares comunes. Un happening, a diferencia de una obra de escenario, puede ocurrir en un supermercado, conduciendo por una autopista, bajo una pila de trapos, en la cocina de un amigo, ya sea a la vez o en secuencia. Si es en secuencia, el tiempo puede extenderse hasta más de un año. El *happening* es llevado a cabo de acuerdo a un plan pero sin ensayo, público o repetición. Es arte pero parece más cercano a la vida<sup>377</sup>.

---

<sup>374</sup> DEWEY, John. *Art as Experience*. 1934. New York: Capricorn books, 1958. p. 3. Texto original en inglés: «When artistic objects are separated from both conditions of origin and operation in experience, a wall is built around them that renders almost opaque their general significance, with which esthetic theory deals».

<sup>375</sup> Ibídem. «restore continuity between the refined and intensified forms of experience that are works of art and the everyday events, doings, and sufferings that are universally recognized to constitute experience».

<sup>376</sup> KAPROW, Allan y Jeff Kelley, *Entre el arte y la vida : ensayos sobre el happening*, Barcelona: Alpha Decay, 2016. p. 51.

<sup>377</sup> KAPROW, Allan, *Some recent happenings*. New York: A Great Bear Pamphlet, 1966. p. 5. Texto original en inglés: «A Happening is an assemblage of events performed or perceived in more than one time and place. Its material environments may be constructed, taken over directly from what is available, or altered slightly; just as its activities may be invented or commonplace. A Happening, unlike a stage play, may occur at a supermarket, driving along a highway, under a pile of rags, and in a friend's kitchen, either at once or sequentially. If

A diferencia del arte convencional que separa los comportamientos y materiales de la vida cotidiana, Kaprow rompe la distinción entre el arte y la vida. En una ocasión afirmó: «La línea entre el arte y la vida debe mantenerse tan fluida y tal vez tan semejante como sea posible»<sup>378</sup>. En 1959, creó su primer trabajo del *Happening*, *18 Happenings en 6 partes*; lo presentó en la Galería Reuben de Nueva York. El escenario se dividió en tres salas y se pidió al público que cambiara de una habitación a otra, mientras que se les dio instrucciones para participar. En esta obra, se manifiesta la fusión entre el arte y la vida; entre el artista y el público. Paul Schimmel declaró: «Trabajando a partir de una partitura cuidadosamente concebida y con un guión riguroso, (Kaprow) creó un entorno interactivo que manipuló a la audiencia a un grado prácticamente sin precedentes en el arte del siglo XX»<sup>379</sup>.



Allan Kaprow. *18 Happenings en 6 partes*, 1959. El Happening.

Ciertamente, este tipo de práctica artística de Kaprow es insólita y llama la atención a los críticos y artistas. Sin embargo, la convergencia de arte y vida no

---

sequentially, time may extend to more than a year. The Happening is performed according to plan but without rehearsal, audience, or repetition. It is art but seems closer to life».

<sup>378</sup> HUXLEY, Michael & Noel Witts. *The Twentieth-century Performance Reader*. London: Routledge, 1996. p. 260. Texto original en inglés: «The line between art and life could be kept as fluid, and perhaps as indistinct as possible».

<sup>379</sup> SCHIMMEL, Paul. «Leap into the Void: Performance and the Object». *Out of Actions: between performance and the object 1949–1979*. Los Angeles: MoCA, 1998. p.61f. Texto original en inglés: «Working from a carefully conceived and tightly scripted score, he created an interactive environment that manipulated the audience to a degree virtually unprecedented in 20th century art».

garantiza la atracción de las obras. La vida cotidiana tiene rasgos de repetición, banalidad y carencia de misterio. Según el pensamiento filosófico de Maurice Blanchot: «El aburrimiento es la manifestación de la cotidianidad: como consecuencia de haber perdido su rasgo esencial, constitutivo, de no ser percibido»<sup>380</sup>. Es decir, cuando comenzamos a ser conscientes de la trivialidad de la cotidianidad, nuestro estado mental comienza a sentir vacío y aburrimiento. Por tanto, si el arte se convierte en algo como “la vida”, tendrá que afrontar las características negativas de la cotidianidad mencionadas anteriormente. Los eventos de *Happenings*, a pesar de ser innovadores, tampoco podían huir de estas características, tal y como declaró Richard Dorment: «El aburrimiento y lo que se ha llamado “la estética de la indiferencia” se incorporaron a los primeros Happenings»<sup>381</sup>.

Sin embargo, ¿Kaprow realmente creó escenas del aburrimiento en sus obras o es que la percepción del aburrimiento difiere entre unas personas y otras? Según él: «[Los jóvenes artistas] descubrieron gracias a los objetos ordinarios el significado de lo cotidiano. No querrán convertirlos en cosas extraordinarias sino solamente poner de manifiesto su sentido real. [...] La gente quedará encantada o escandalizada, los críticos se equivocarán o divertirán, pero éstas serán, estoy seguro, las alquimias de los años sesenta»<sup>382</sup>. A pesar del aburrimiento que la cotidianidad pudo generar, Kaprow elogió lo ordinario, y exaltó su enfoque artístico usando el término “alquimias”. Para Kaprow, lo importante no es cómo los espectadores o los críticos reciban las obras, sino sus pensamientos detrás de cada trabajo. A través de las acciones y los comportamientos cotidianos manifestados en sus obras, los espectadores pueden reexaminar la cotidianidad en medio de una intensificación

---

<sup>380</sup> BLANCHOT, Maurice. *Everyday Speech*. Yale French Studies 73. 1987: 12-20. p. 16. Texto original en inglés: «Boredom is the everyday become manifest: as a consequence of having lost its essential – constitutive – trait of being unperceived».

<sup>381</sup> DORMENT, Richard. “Allan Kaprows 18 Happenings in 6 Parts Festival Hall review”. *The Telegraph*. 30 de noviembre de 2010. Web. 27 de mayo 2021 <[www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/8170048/Allan-Kaprows-18-Happenings-in-6-Parts-Festival-Hall-review.html](http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/8170048/Allan-Kaprows-18-Happenings-in-6-Parts-Festival-Hall-review.html)> Texto original en inglés: «Boredom and what has been called “the aesthetic of indifference” were built into the first happenings».

<sup>382</sup> KAPROW, Allan y Jeff Kelley. *Entre el arte y la vida : ensayos sobre el happening*. Barcelona: Alpha Decay, 2016. p. 52.



en la mirada. Sin duda, este enfoque de Kaprow es para él mismo innovador e interesante, pero para los demás, hay una recepción que oscila entre lo interesante y lo aburrido.

En los años setenta, Kaprow fue un paso más allá en su búsqueda del arte innovador y no convencional. Entre 1971 y 1974, Kaprow escribió una serie de artículos titulados, *La formación del des-artista (Parte I-III)*, haciendo hincapié en la creación de no-arte, lo cual se consideró más interesante que el arte. Señaló que el arte estaba muriendo «por haber preservado sus convenciones, originando así una creciente fatiga hacia ellas, indiferente a lo que yo sospecho se ha convertido en el más importante, aunque también más inconsciente, temas de las bellas artes: la fuga ritual de la Cultura»<sup>383</sup>. Para mantener el estado artístico, la obra debe de alejarse de la convencionalidad. Kaprow sugirió que el proceso del arte era una forma nueva de mirar el arte. Añadió: «el no-arte es interesante como proceso en su transición hacia el arte. Pero el arte-Arte, que se afirma como tal, cortocircuita este ritual y desde su origen, su función es meramente cosmética, un lujo superficial, aun cuando tales cualidades no sean aplicables a sus creadores en absoluto»<sup>384</sup>. El no-arte en cierto modo libera al arte de la convencionalidad y falta de innovación. Para Kaprow, el arte usualmente mantiene su forma establecida, y es difícil escapar de la tradición y del aburrimiento que se genera. De hecho, observó que «la atracción que los artistas han sentido por el no-arte durante el último siglo permite intuir que el arte, entendido como una práctica escindida de la existencia, no siempre ha sido una idea satisfactoria, y que en ciertas ocasiones el resto de la vida resulta más sugerente»<sup>385</sup>. Desde este prisma, la búsqueda de un arte más artístico es encontrar un arte que todavía no existe, y es dónde se localiza el no-arte.

El entusiasmo de Kaprow en su propagación de no-arte demuestra su interés sobre él y su aversión contra el arte convencional, a pesar de que el público pueda

---

<sup>383</sup> KAPROW, Allan. *La educación del des-artista: segunda de Doctor MD*. Madrid, Ardora, 2007. p. 23.

<sup>384</sup> *Ibidem*.

<sup>385</sup> KAPROW, Allan y Jeff Kelley. *Entre el arte y la vida : ensayos sobre el happening*. Barcelona: Alpha Decay, 2016. p. 274.

tener opiniones contrarias, por causa de sus acciones irracionales inspiradas en la cotidianidad. Está claro que Kaprow creó su propio lenguaje artístico, y sus teorías artísticas ayudan a orientar a los espectadores para comprender su idea y su arte. Según él: «En lugar del tono serio que ha venido acompañando habitualmente la búsqueda de la inocencia y la verdad, el des-artear probablemente surgirá como una forma de humor»<sup>386</sup>. En su obra *Yard (Yarda, 1961)*, realizada en el jardín de esculturas de la Galería Martha Jackson en Nueva York, cientos de neumáticos cubren el suelo, siendo los visitantes invitados a caminar sobre ellos y tirarlos. A pesar de que podría causar cierta confusión a primera vista, sin embargo, cuando se invitó a participar y actuar al público, esto generó una sensación de aventura y diversión, a través de una experiencia inesperada en la escena artística. Muy a menudo, el humor que el artista quiere demostrar puede resultar algo contra la normalidad y ser absurdo. Por ejemplo, en su *Happening, Household (1964)*, donde unas pocas mujeres lamieron la mermelada de un automóvil. Así como Jeff Kelley observó: «prácticamente todas las opciones de los trabajos de Allan eran notablemente absurdas»<sup>387</sup>. En efecto, tanto el humor como el absurdo son importantes características del no-arte, a través de las cuales los des-artistas dejan de hacer arte para conseguir hacer el no-arte. Además, jugar es un factor significativo en ello. Kaprow sugirió que los artistas pueden adoptar un nuevo papel, el de «educadores»<sup>388</sup>, y que «todo lo que tienen que hacer es jugar como antes lo hacían bajo la bandera del arte»<sup>389</sup>. El beneficio de jugar es disminuir la cara convencional del arte, y producir una muestra completamente nueva.

---

<sup>386</sup> KAPROW, Allan. *La educación del des-artista: segunda de Doctor MD*. Madrid: Ardora, 2007. p.26.

<sup>387</sup> KELLEY, Jeff y Allan Kaprow. *Childsplay: The Art of Allan Kaprow*. pp. xvi- xvii. Texto original en inglés: «virtually all of Allan's work choices were notably absurd».

<sup>388</sup> KAPROW, Allan. *La educación...op. cit.* p.68.

<sup>389</sup> *Ibídem*.



Allan Kaprow. *Yard*, 1961. Multitud de neumáticos y participación del público. Patio vecinal (Martha Jackson Gallery, Nueva York)



Allan Kaprow. *Happening, Household*, 1964. Happening. Tuvo lugar en un campo en Ithaca, Nueva York.

El intento de Kaprow en la creación del no-arte es una manera de crear algo totalmente nuevo, aspirando a un arte más interesante que el arte existente. En este sentido, implica también que el arte es más aburrido que el no-arte. Sin embargo, tal juicio se basa en el lenguaje artístico y en las opiniones creadas por él personalmente, lo cual no es aplicable a todos los espectadores. Según Wittgenstein: «A un juego del lenguaje pertenece una cultura entera»<sup>390</sup>. De hecho, para acceder a un arte específico, se tiene que entender su lenguaje artístico. Puelles parafrasea la influencia de Wittgenstein por medio de lo siguiente:

<sup>390</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Lecciones sobre Estética, Psicología y Creencia religiosa* versión de Isidoro Reguera de *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, Basil Blackwell. Paidós: Barcelona, 1992. p.72.

La comprensión del arte como una forma lingüística, con sus propias reglas y usos, la importancia del contexto histórico del cual dependen para su comprensión, la inevitable fluctuación de los términos como belleza o gusto, la abolición de la normatividad estética en el estudio histórico y su sustitución por la descripción y la objetividad, la supresión de contenidos metafísicos y la revisión de los utillajes conceptuales de la disciplina<sup>391</sup>.

Por tanto, aunque desde el punto de vista de Kaprow, para crear un arte interesante debe de ser algo que todavía no existe, e incorporarse con la cotidianidad, si los espectadores no llegan a comprender la plenitud de su lenguaje artístico, no pueden compartir el sentir satisfactorio del arte que propone Kaprow. Al contrario, se encontrarán éstos con el aburrimiento debido a la falta de comprensión y a la sensación transmitida por la cotidianidad, ya que esta última es subversiva respecto al concepto tradicional del arte, pues la cotidianidad no tiene mérito ninguno y escapa al propio lenguaje del arte, redundando en el aburrimiento ya que lo cotidiano es aburrido, y doblemente aburrido si se presenta como arte. De hecho, la determinación del aburrimiento en el Happening de Kaprow es indeterminable y depende en la perspectiva. No obstante, los argumentos y las obras de Kaprow proponen efectivamente un nuevo lenguaje y enfoque innovador para el desarrollo del arte posterior.

La cotidianidad ha sido un tema de interés para los filósofos, también para los artistas, especialmente a partir del movimiento dadaísta. El Happening, siguiendo la apertura del arte a la vida cotidiana y libertad en la creación, incorporó elementos cotidianos, rompiendo la barrera entre el arte y la vida; por otro lado, incitando la participación de los espectadores. Además, su propuesta de no-arte, enfatizó en el proceso creativo y la búsqueda de crear algo sin precedentes. Sus obras contienen los rasgos del humor y de lo absurdo, con el objetivo de subvertir la seriedad del arte

---

<sup>391</sup> PUELLES, Andoni Alonso. *El arte de lo indecible (Wittgenstein y las vanguardias)*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002. p. 115.

convencional. Aunque el motivo de Kaprow es alejarse del cliché y aburrimiento del arte, sus obras pueden causar un efecto contrario, si sus espectadores no llegan a comprender su propósito de un lenguaje nuevo en el arte, y si sus obras no pueden escapar de la banalidad que viene de la cotidianeidad. Por tanto, frecuentemente las obras de Kaprow se consideran aburridas debido a sus prácticas no convencionales del arte. Sin embargo, desde la perspectiva innovadora, Kaprow alienta a sus des-artistas para ser educadores y sugiere que todo lo que deben hacer es jugar, derrumbando por tanto el esquema del arte convencional y su tedio por falta de novedad.



## CAPÍTULO IV

### ARTE CONTEMPORÁNEO Y SU VÍNCULO CON EL ABURRIMIENTO

«¿Sabes cuál es mi mayor preocupación? Es matar el aburrimiento»<sup>392</sup>.

Eugène Fromentin

A menudo, cuando hablamos con algún amigo que tiene poco conocimiento del arte contemporáneo, escuchamos comentarios como: "¡El arte contemporáneo es realmente aburrido!", "No entiendo qué quiere transmitir el arte contemporáneo" o "El arte contemporáneo es un montón de basura". Al escucharlo, se nos escapa una torpe sonrisa, cambiando enseguida de tema con el fin de evitar tener que dar una serie de explicaciones. Por el contrario, en este capítulo no pretendemos eludir esta pregunta, sino que trataremos de abrazar esta "patata caliente".

Entonces, ¿es muy aburrido el arte contemporáneo?

Antes de responder a esta pregunta partamos de un discurso que intenta conseguir una aproximación al arte contemporáneo. En el epígrafe 4.1, a través del argumento y cuestionamiento del arte contemporáneo desde la perspectiva del tiempo y el espacio por parte de diferentes teóricos y eruditos, proponemos la naturaleza incierta y la heterogeneidad del arte contemporáneo. En el epígrafe 4.2, examinaremos el aburrimiento del arte contemporáneo desde dos puntos de vista: el formalismo y el estructuralismo. En el primero, analizamos la cuestión de la novedad y originalidad del arte contemporáneo para determinar la sensación o la impresión del tedio. En el segundo, desde la perspectiva estructuralista y post-estructuralista, rompemos la dualidad del formalismo sobre la novedad y antigüedad, liberando al arte contemporáneo del fango de la originalidad y el aburrimiento.

---

<sup>392</sup> Fromentin, Eugène. *Dominique*. Project Gutenberg EBook. 2010. s/p. Texto original en francés: «Sais-tu quel est mon plus grand souci ? C'est de tuer l'ennui».

En cuanto al epígrafe 4.3, por medio de la indagación es las obras de Andy Warhol, vamos más allá de la apariencia formal del aburrimiento, analizando más a fondo desde el psicoanálisis la funcionalidad del aburrimiento en las obras de Warhol. Finalmente, encontramos el aburrimiento como una zona de confort, que no solo conecta con lo "reprimido", sino que también tiene una vinculación con el verdadero trauma del propio Warhol. Finalmente, en el epígrafe 4.4 examinamos las posibles estrategias del aburrimiento que se utilizan en el arte minimal y en el conceptualismo, y encontramos en ellas características como el vacío, el silencio, la monotonía, la repetición, la banalidad, el tiempo tedioso, la inutilidad, el absurdo y la negación de lo narrativo. A pesar de que contribuyen al aburrimiento frente al arte convencional, crean sensaciones y un impacto, llamando la atención de los espectadores.





#### 4.1 El rompecabezas del arte contemporáneo.

«El aburrimiento es la convicción de que no se puede cambiar. Empiezas a preocuparte por la pérdida de variedad en tu carácter y la comparación poco halagüeña con los demás en tu mente secreta, y esto te hace sentir tu propio cansancio»<sup>393</sup>.

Saul Bellow



Yayoi Kusama. *Life of the Pumpkin Recites. All About the Biggest Love for the People*, 2019.  
Material inflable. 10 m x 10 m x 10 m.

---

<sup>393</sup> BELLOW, Saul. *The Adventures of Augie March*. London: Lowe & Brydone Limited, 1954. p.504. Texto original en inglés: «Boredom is the conviction that you can't change. You begin to worry about loss of variety in your character and the uncomplimentary comparison with others in your secret mind, and this makes you feel your own tiresomeness».



Florentijn Hofman. *Rubber Duck*, 2013.  
Policloruro de Vinilo (PVC). 14 m×15 m×16.5m.



Maurizio Cattelan. *The Comedian*, 2019.  
plátano y cinta adhesiva. Dimensión variable (alrededor de 15 cm). Colección particular.

En 2019, la gigantesca calabaza inflable de Yayoi Kusama, *Life of the Pumpkin Recites, All About the Biggest Love for the People (La vida de la calabaza recita, todo sobre el mayor amor por la gente)*, se colocó en la plaza Vendôme de París, convirtiendo el lugar en un huerto urbano. La enorme instalación se ha utilizado comúnmente como sensación visual en escenarios artísticos de las últimas décadas. Por ejemplo, el famoso pato de goma de entre 16,5 y 32 metros de altura, creado por el artista holandés Florentijn Hofman, que apareció a partir de 2014 en varios puertos del mundo, atrayendo mucho la atención de los niños e incluso de los adultos. No solo las gigantes instalaciones llaman la atención al público, sino que también las pequeñas pueden causar polémica. Por ejemplo, *The Comedian (El Comediante, 2019)* del artista italiano Maurizio Cattelan se expuso en Art Basel, una

simple banana real pegada a la pared con cinta adhesiva que se vendió por 120,000 dólares a un coleccionista francés, levantando gran polémica. Sin embargo, la historia no termina aquí. Durante la exposición, un hombre se acercó a la banana, se la comió y declaró que estaba haciendo una performance. La destrucción de la obra de arte por el público no solamente sucedió con la banana, pues el patito amarillo de Hofman también fue una de esas víctimas. Fue apuñalado por vándalos 42 veces al tiempo que era expuesto en Bélgica en el año 2009. Además, si ya era llamativo el precio por el que se vendió esta banana como obra de arte, todavía es más sorprendente lo que sucedió con la obra de Damien Hirst, *Mickey* (2012), que se vendió en Christie's, Londres, por 902.500 libras en 2014, con el objetivo de ayudar a Kids Company. La obra consistió en 12 simples lunares o puntos pintados sobre lienzo para formar la imagen abstracta de Mickey Mouse.

El arte contemporáneo es intrigante, deslumbrante y caótico; aunque también complicado y desconcertante. El caleidoscopio del arte contemporáneo puede ser un espectáculo para el público, pero sus incertidumbres, en términos de tiempo, espacio y pertinencia, han preocupado a muchos historiadores y críticos del arte. En este capítulo, inicialmente vamos a ver algunos problemas que enfrenta el discurso del arte contemporáneo.

En primer lugar, lo que ha hecho que el arte contemporáneo sea problemático es el término "contemporáneo", una palabra derivada de la palabra latina *contemporaneus*. Según el diccionario Real Academia Española, significa algo «Existente en el mismo tiempo que otra persona o cosa» o «Perteneiente o relativo al tiempo o época en que se vive» o «Perteneiente o relativo a la Edad Contemporánea».<sup>394</sup> El último significado se refiere al tiempo transcurrido desde finales del siglo XVIII o principios del XIX. Sin embargo, en la actualidad, cuando hablamos de arte contemporáneo, la época a que se refiere no es ni el siglo XVIII ni principios del siglo XIX. Se trata del arte actual, pero también del arte de hace

---

<sup>394</sup> "Contemporáneo". Real Academia Española. Diccionario de la lengua española (23.ª). Madrid: Espasa-Calpe. 2014. Web. 1 de Septiembre 2021 <<https://dle.rae.es/contempor%C3%A1neo>>.

algunas décadas. Aquí la palabra “algunas” se usa porque no tenemos la certeza del momento exacto en que se inicia el arte contemporáneo<sup>395</sup>. Peter Osborne propuso tres periodizaciones del arte contemporáneo. La primera periodización es el arte posterior a 1945, que marca la distinción entre lo moderno y lo contemporáneo. Osborne señaló que esto se estableció por primera vez en Europa del Este, como parte de la reacción soviética contra las categorías de modernidad y modernismo<sup>396</sup>. La segunda periodización comienza en algún momento a principios de la década de 1960, sobre lo que Osborne afirmó: «en esa ruptura ontológica con las prevalecientes prácticas neovanguardistas basadas en el objeto y en el medio específico llevadas a cabo por una gama de nuevos tipos de trabajo, de los cuales la performance, el minimalismo y el arte conceptual aparecen, retrospectivamente, como los más decisivos»<sup>397</sup>. En cuanto a la tercera periodización principal del arte contemporáneo, Osborne declaró: «‘arte después de 1989’- simbólicamente, la ruptura del Muro de Berlín. Con respecto a la Guerra Fría, 1989 es la contraparte dialéctica de 1945»<sup>398</sup>.

Si bien las periodizaciones pueden servir para disolver cierto deseo de conocer el tiempo exacto del arte contemporáneo, plantean otras preguntas. Por ejemplo, ¿son obras de arte contemporáneas según la segunda periodización de Osborne o están en la categoría de prácticas neovanguardistas? Si elegimos la segunda o tercera periodización para enmarcar el tiempo del arte contemporáneo, significa que tenemos que borrar cualquier implicación del “arte contemporáneo” fuera de estas periodizaciones. Sin embargo, ¿es posible hacer eso? Por ejemplo, ¿ignorar un período determinado de obras de arte, como las exposiciones realizadas por el

---

<sup>395</sup> Edad Contemporánea, según el diccionario Real Academia Española significa: «Edad histórica más reciente, que suele entenderse como el tiempo transcurrido desde fines del siglo XVIII o principios del XIX». “Edad Contemporánea”. *Real Academia Española...op.cit.* Web. 1 de Septiembre 2021 <<https://dle.rae.es/edad#5YPjAkj>>.

<sup>396</sup> OSBORNE, Peter. *Anywhere or not at All: Philosophy of Contemporary Art*. New York: Verso, 2013. p. 18.

<sup>397</sup> *Ibidem.* p. 19. Texto original en inglés: «in that ontological break with prevailing object-based and medium-specific neo-avant-garde practices carried out by a range of new types of work, of which performance, minimalism and conceptual art appear, retrospectively, as the most decisive».

<sup>398</sup> *Ibidem.* p.20. Texto original en inglés: «‘art after 1989’ – symbolically, the breaching of the Berlin Wall. With respect to the Cold War, 1989 is the dialectical counterpart to 1945».

Instituto de Arte Contemporáneo (Institute of Contemporary Arts, ICA), una institución fundada en Londres en 1946<sup>399</sup>? En cuanto a la disyunción entre el período histórico y la historia del arte, el historiador de arte Terry Smith sugirió que «una formación intermedia y móvil es más apropiada para circunstancias en las que la contemporaneidad de diferencias es la regla»<sup>400</sup>. El punto delicado del tiempo de la contemporaneidad es la negación de su propio futuro. Osborne declaró: «al hacer presente el tiempo ausente de una unidad de tiempos presentes, todas las construcciones de lo contemporáneo son ficticias, en el sentido de ficción como modo narrativo»<sup>401</sup>. Sin embargo, el arte contemporáneo también se refiere con frecuencia a las obras próximas. Por lo tanto, las construcciones del arte contemporáneo en realidad tienen una base ficticia y debemos ser conscientes de ello.

La segunda cosa que causa incertidumbre sobre el arte contemporáneo es su espacio. Muchos historiadores y críticos del arte han argumentado sobre las diferencias en el territorio geográfico del arte contemporáneo y las rupturas del arte contemporáneo en Oriente y Occidente. Grant Kester, un historiador del arte contemporáneo, afincado en el sur de California, señaló:

El problema de “lo contemporáneo” tiene sus raíces en una tensión que surgió cuando la historia del arte occidental se formalizó por primera vez como disciplina. [...] Historiadores y filósofos plantearon la cuestión de cómo los espectadores contemporáneos podían trascender las diferencias que existían entre ellos y las muy diferentes culturas cuyas obras de arte ellos admiraban- culturas cuyas

---

<sup>399</sup> *Ibíd.* p.16.

<sup>400</sup> SMITH, Terry. The State of Art History: Contemporary Art. *The Art Bulletin*. College Art Association. vol. 92. n.º 4. Diciembre 2010: 366-383. p. 379. Texto original en inglés: «A mobile, in-between formation is more appropriate to circumstances in which the contemporaneity of differences is the rule».

<sup>401</sup> OSBORNE, Peter, *Anywhere Or...op.cit.* p.23. Texto original en inglés: «in rendering present the absent time of a unity of present times, all constructions of the contemporary are fictional, in the sense of fiction as a narrative mode».

significados compartidos eran inaccesibles para ellos debido a las distancias de tiempo o espacio<sup>402</sup>.

Aunque para el público occidental, penetrar en el arte contemporáneo no occidental implica enfrentarse a diferencias culturales. Sin embargo, además de esto, todavía existe un desequilibrio en el uso del lenguaje artístico dominado por el arte occidental. Por ejemplo, bajo la influencia del poscolonialismo, el arte no occidental se crea con base en el lenguaje del arte occidental, con el fin de lograr el objetivo de ser reconocido. De hecho, es una estrategia para que el arte no occidental penetre en el mundo del arte occidental. Sin embargo, en aquellas exposiciones de arte o debates que reivindican el arte contemporáneo, ya sea en Occidente o en Oriente, las teorías y el lenguaje del arte que provienen del mundo occidental han sido ampliamente utilizadas por instituciones artísticas no occidentales.

Okwui Enwezor propuso la idea de “constelación poscolonial”, una intención de resolver los lugares de exhibición de arte desequilibrados y orientados a Occidente, declarando:

Quizás, entonces, llevar el arte contemporáneo al contexto del marco geopolítico que define las relaciones globales -entre lo llamado local y lo global, centro y margen, estado-nación e individuo, comunidades, audiencias e instituciones transnacionales y diaspóricas- ofrece una visión perspicaz de la constelación poscolonial. La constelación, sin embargo, no está formada únicamente por las dicotomías mencionadas anteriormente, sino que puede entenderse como un

---

<sup>402</sup> FOSTER, Hal. “Contemporary Extracts”. *E-flux*. Journal 12. January 2010. Web. 23 de junio 2021 <[www.e-flux.com/journal/12/61333/contemporary-extracts/](http://www.e-flux.com/journal/12/61333/contemporary-extracts/)>. Texto original en inglés: «The problem of “the contemporary” is rooted in a tension that emerged when Western art history was first formalized as a discipline.[...]Historians and philosophers raised the question of how contemporary viewers could transcend the differences that existed between themselves and very different cultures whose works of art they admired—cultures whose shared meanings were inaccessible to them due to distances of time or space».

conjunto de arreglos de relaciones y fuerzas profundamente entrelazadas que se basan en discursos de poder<sup>403</sup>.

Aunque la idea de una constelación poscolonial suena razonable, la estructura de poder detrás de ella todavía está dominada por el mundo occidental. T.J. Demos, historiador de arte y crítico cultural, utilizó el argumento de Slavoj Žižek para señalar que la exhibición del multiculturalismo podría ser dudosa y problemática:

Uno de los riesgos es ser víctima que por último es condescendiente de “respeto” multicultural por la diferencia, que niega cualquier criticidad. Este último enmascara potencialmente una relación neocolonial con el Otro, como sostiene Slavoj Žižek, para quien el multiculturalismo puede revelar “una forma de racismo renegada, invertida y autorreferencial, un 'racismo con distancia': 'respeto' la identidad del Otro, concibiendo al Otro como una comunidad 'auténtica' encerrada en sí misma hacia la cual él, el multiculturalista, mantiene una distancia posibilitada por su posición universal privilegiada<sup>404</sup>.

Por tanto, en el arte contemporáneo existe la incertidumbre y la complejidad de su tiempo y espacio. El tiempo de producción y el origen del territorio son factores que complican la configuración el arte contemporáneo.

---

<sup>403</sup> ENWEZOR, Okwui. “The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition”. *Research in African Literatures*. vol. 34. n.º 4. Winter 2003: 57-82. p. 58. Texto original en inglés: «Perhaps, then, bringing contemporary art into the context of the geopolitical framework that define global relations-between the so-called local and the global, center and margin, nation-state and the individual, transnational and diasporic communities, audiences and institutions-offers a perspicacious view of the postcolonial constellation. The constellation, however, is not made up solely of the dichotomies named above, but can be understood as a set of arrangements of deeply entangled relations and forces that are founded by discourses of power.»

<sup>404</sup> FOSTER, Hal. “Contemporary Extracts”. *op. cit.* Texto original en inglés: «One risk is to fall victim to the ultimately patronizing multicultural “respect” for difference that disavows any criticality whatsoever. The latter potentially disguises a neocolonial relation to the Other, as Slavoj Žižek argues, for whom multiculturalism may disclose “a disavowed, inverted, self-referential form of racism, a ‘racism with a distance’—it ‘respects’ the Other’s identity, conceiving the Other as a self-enclosed ‘authentic’ community towards which he, the multiculturalist, maintains a distance rendered possible by his privileged universal position».



Además de ellos, algunos historiadores, críticos y filósofos del arte han hecho surgir la crítica sobre la estructura narrativa de la historia del arte. Desde la década de 1970, se ha suscitado la tendencia de buscar una historia del arte alternativa, una nueva historia del arte. Por ejemplo, el uso del término "historia social del arte" desde principios de la década de 1970 fue un ejemplo de búsqueda de una historia del arte radical o crítica<sup>405</sup>. La aparición del término "la nueva historia del arte", según Jonathan Harris, fue desde al menos 1982, y probablemente antes en el uso informal.<sup>406</sup> Harris distingue cuatro tipos de discusiones y estudios en historia académica del arte:

(a). Teoría histórica, política y social marxista, (b) críticas feministas del patriarcado y el lugar de la mujer en las sociedades históricas y contemporáneas, (c) relatos psicoanalíticos de las representaciones visuales y su papel en la 'construcción' de la identidad social y sexual, y (d) conceptos y métodos semióticos (en Gran Bretaña, "semiológicos") y estructuralistas de análisis de signos y significados<sup>407</sup>.

Esto es, sin duda, una crítica a la ideología dominante, referida al poder de la interpretación, llamando a un tratamiento histórico más justo e igualitario. Así como Griselda Pollock argumentó que «a pesar de todo, la historia del arte todavía se centra en hombres (blancos), todavía cronológicos, colonizados, jerárquicos, todavía orientados en gran medida a clasificar y etiquetar»<sup>408</sup>. T. J. Clark no está de acuerdo con la intención de los historiadores y críticos que persiguen constantemente lo nuevo en el arte, afirmando que «los practicantes contemporáneos habían descuidado la preocupación fundamental de esa fase 'con las condiciones de la

<sup>405</sup> HARRIS, Jonathan. *The New Art History: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2001. p. 7.

<sup>406</sup> *Ibíd.* p.6.

<sup>407</sup> *Ibíd.* p.7. Texto original en inglés: «(a) Marxist historical, political, and social theory, (b) feminist critiques of patriarchy and the place of women within historical and contemporary societies, (c) psychoanalytic accounts of visual representations and their role in 'constructing' social and sexual identity, and (d) semiotic (in Britain, 'semiological') and structuralist concepts and methods of analysing signs and meanings».

<sup>408</sup> JÕEKALDA, Kristina. "Mis on saanud uuest kunstiajaloo? / What has become of the New Art History?" - *KUNST.EE*. n.º 3. 2012: 19-23. Texto original en inglés: «in spite of everything, art history is still centered around (white) men, still chronological, colonised, hierarchical, still largely oriented at classifying and labelling».

conciencia y la naturaleza de la representación'<sup>409</sup>, y añadió que «aunque esta historia del arte se está produciendo en el presente, sus valores y propósitos eran opuestos a la genuina investigación intelectual creativa identificada por varias personas, como 'crítica', 'radical' o 'historia social del arte'»<sup>410</sup>.

La complejidad del discurso del arte contemporáneo también se ve intensificado por la globalización, así como por los sistemas económicos y políticos. El arte contemporáneo está dominado por las instituciones y los estados, y a su vez, condicionado por la dualidad del arte señalada por Adorno. El arte contemporáneo parece ser menos puro y menos libre que el arte convencional. Según la observación de Julian Stallabrass, las necesidades gubernamentales y los negocios mercantiles destruyen la pureza del arte, señalando que «El arte traspasa las fronteras de la particularidad local, ayudando a la transformación y mezcla de las culturas y economías del mundo»<sup>411</sup>. Es decir, el arte se ha convertido en producto de la globalización, borrándose su particularidad local. Stallabrass consideró incluso que el uso principal del arte es «ser manchado por las necesidades particulares del gobierno y los negocios»<sup>412</sup>. Por tanto, el valor del arte fluye más hacia el valor comercial y de propaganda.

En un arte contemporáneo tan variado y diverso, hay sin embargo muchas incertidumbres, e incluso crisis negativas respecto de su existencia. Además, el debate sobre si el arte contemporáneo es un nuevo tipo de creación o simplemente una imitación de la vanguardia presenta otra complejidad. Si la práctica artística contemporánea es una repetición del arte anterior, el arte contemporáneo está viviendo a la sombra de lo que ya existió, siendo una manifestación de repetición y

---

<sup>409</sup> HARRIS, Jonathan. *The New Art...op. cit.* p.7. Texto original en inglés: «contemporary practitioners had neglected that phase's fundamental concern 'with the conditions of consciousness and the nature of representation'».

<sup>410</sup> HARRIS, Jonathan. *The New Art... op. cit.* p. 8. Text original en inglés: «though this art history is being produced in the present its values and purposes were the opposite to that genuine creative intellectual inquiry identified, by various people, as 'critical', 'radical', or 'social history of art'».

<sup>411</sup> STALLABRASS, Julian. *Contemporary Art: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2004. p. 126. «Art overruns the borders of local particularity, aiding the transformation and mixing of the world's cultures and economies».

<sup>412</sup> *Ibíd.* p. 126.

de aburrimiento. Sin embargo, no todos los historiadores y estudiosos del arte son pesimistas acerca del arte reciente. Nicolas Bourriaud desarrolló las teorías de la “estética relacional” y la “postproducción”, abriendo nuevas posibilidades para el arte contemporáneo. Bourriaud afirmó que el arte de hoy en día está enfocado en las relaciones externas, resistiendo a «la aplanadora de la ‘sociedad del espectáculo’», y sosteniendo que «Las utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas [...]»<sup>413</sup>.



*Red-faced duck*. 2020. Policloruro de Vinilo (PVC). Dimensión variable.

El discurso del arte contemporáneo se compone de complejidades e incertidumbres. A través de la exposición anterior, hemos fundamentado los factores que deben ser considerados al sumergirse en este discurso. A través de la perspectiva temporal espacial y de otros factores diversos del arte, hemos expuesto una condición general del arte contemporáneo. Aunque el discurso del arte contemporáneo es múltiple y ambiguo, su existencia es innegable, ya que ha sido ampliamente tratado. Aceptar la heterogeneidad del arte contemporáneo podría ser una solución para enfrentar la cantidad de pensamientos diversificados al respecto. Sin embargo, cuando todo es posible y todo está dentro de un paquete, con el paso del tiempo, todo se vuelve obsoleto. Al igual que el pato de goma inflable de Hofman después de ser expuesto en uno de los puertos de Taiwán, poco después, en un gran

<sup>413</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. p. 35.

lago del condado de Hualien apareció un pato de goma de 15 metros de altura con la cara roja y el cuerpo oscuro con el objetivo de promover el turismo local. Con la globalización actual y la búsqueda de beneficios económicos, las ideas artísticas pueden copiarse, eliminarse y eventualmente convertirse en herramientas de poder. De hecho, el arte en su conjunto se convierte en una posibilidad sin límites y en un ciclo infinito. Eventos, caos, anécdotas, narrativas, repeticiones, todos ellos subyugados al mismo paquete, al mismo conjunto de aburrimiento.



## 4.2. El péndulo del tedio. ¿Repetición o novedad?

«La vida, oscila como un péndulo, de derecha a izquierda, del dolor al hastío que son en realidad sus elementos constitutivos»<sup>414</sup>.

Arthur Schopenhauer

La evolución del arte a lo largo del siglo XX ha dejado atrás el marco del pasado, utilizándose hasta el presente materiales de todo tipo. Así, todo es objeto de convertirse en arte, desde un plátano crudo, una cuchara, un montón de colillas de cigarrillos o hasta incluso un suelo polvoriento. Todo puede ser arte y es que, desde principios del siglo XX, el arte se ha desprendido de la estética tradicional y, en gran medida, se ha convertido en un arte basado en conceptos. Al mismo tiempo, en el arte de la vanguardia se comenzó a utilizar libremente objetos cotidianos en lugar de materiales tradicionales, influyendo mucho así en el arte de después de la Segunda Guerra Mundial, y muy particularmente en el presente.

Cuando Duchamp creó sus *ready-mades* y abrió la caja de Pandora, fue un nuevo comienzo en la exploración de las posibilidades del arte y de sus relaciones con el público. Sin embargo, la "novedad" del arte contemporáneo ha sido cuestionada por numerosos estudios, considerando que es solo una repetición del arte vanguardista. ¿Cómo configuramos la relación entre el arte de vanguardia y el arte contemporáneo en cuanto a la novedad? Si la falta de novedad señala el comienzo del aburrimiento, ¿cómo vemos el aburrimiento en relación con el arte contemporáneo?

Tras la apertura de la vanguardia a la realización de un arte contrario al arte convencional, los neo-vanguardistas buscaron hacer algo distinto basado en la idea del conceptualismo, influyendo en los artistas posteriores. Los artistas contemporáneos además de encontrar nuevos ámbitos de actuación en los

<sup>414</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Ciudad de México: Editorial Porrúa, 2000. p. 244.

materiales y espacios para la realización de las obras, también han ampliado su interés por temas sociales y políticos, influidos entre otros por Joseph Beuys. La diversidad del arte en cuanto al material, el tema, la forma y el estilo, ha ofrecido una oportunidad de crear novedad en el arte.

En efecto, la idea de “novedad” varía según distintos criterios de juicio. Greenberg en *Avant-Garde and Kitsch (Vanguardia y kitsch, 1939)*, señaló que los campesinos que se asentaron en las ciudades demandaban una «nueva mercancía», una especie de producto cultural diferente al burgués: «cultura ersatz, kitsch, destinada a los que, insensibles a los valores de la cultura genuina [...]»<sup>415</sup>. Aquí, el estándar para juzgar lo viejo y lo nuevo radica en la diferencia del gusto y en una concepción muy elitista del arte. La novedad se convierte en lo opuesto al gusto elevado y a la creatividad.

En su ensayo *Avant-Garde Attitudes* de 1968, elogió el nuevo estilo «duro» de los años sesenta. Afirmó:

Lo nuevo, en el esquema, en la forma en que llegó el estilo de los años 60 fue que lo hizo llevando no solo arte genuinamente fresco, sino también arte que pretendía ser fresco, y podía fingir serlo, como en tiempos pasados solo un estilo en decadencia lo hubiera permitido<sup>416</sup>.

Aquí su juicio de novedad no se basa solo en el estilo artístico, sino también en su calidad y noción de innovación. Por otro lado, también señaló que la aceptación de un nuevo estilo tiene que ver con el tiempo y la cultura en que aparece el estilo artístico. Es decir, una nueva creación puede ser una mala creación si no se reconoce. Por otro lado, Greenberg también advirtió que la novedad no perdura para siempre y

---

<sup>415</sup> GREENBERG, Clement. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon, (1961) 1989. p. 10. Texto original en inglés: «ersatz culture, kitsch, destined for those who, insensible to the values of genuine culture [...]».

<sup>416</sup> GREENBERG, Clement. *Avant-Garde Attitudes*. Web. 09 de febrero 2021 <<http://www.sharecom.ca/greenberg/avantgarde.html>>

(La conferencia John Power sobre arte contemporáneo dictada en la Universidad de Sydney el viernes 17 de mayo de 1968. Publicado originalmente por el Power Institute of Fine Arts University of Sydney 1969). Texto original en inglés: «What was new, in scheme, about the way that the 60's style arrived was that it did so carrying not only genuinely fresh art but also art that pretended to be fresh, and was able to pretend to be that, as in times past only a style in decline would have permitted».

es lo que explica el gran nerviosismo de la opinión artística en los años 60. Señaló: «Uno sabe lo que está 'dentro' en un momento dado, pero uno se siente incómodo con lo que está 'fuera'»<sup>417</sup>.

Después de la Segunda Guerra Mundial, los artistas se dedicaron a la renovación del arte dentro del mismo marco conceptual establecido por Duchamp y lanzaron diferentes tendencias artísticas. Estas tendencias artísticas han influido en el fluxus, el arte minimalista, el Happening y en el arte Pop, entre otros. Estas obras a pesar de ofrecer una forma “novedosa”, no les garantiza una buena acogida por los críticos. Según Peter Bürger, «El arte neo-vanguardista es un arte autónomo en el pleno sentido del término, lo que significa que niega la intención vanguardista de devolver el arte a la praxis de la vida»<sup>418</sup>. Para Bürger, devolver el arte a la praxis de la vida remitía a abandonar el arte institucionalizado y poner el arte en la mera práctica de la vida. Sin embargo, desde que los neo-vanguardistas han institucionalizado el arte, han perdido “el retorno completo del arte a la vida”, a pesar de que llevaron “la práctica de la vida al arte”. Consideró que el arte vanguardista tiene la intención revolucionaria de desafiar a las instituciones, y que por el contrario la neo-vanguardia institucionaliza la vanguardia como arte, señalando Bürger que la “novedad” para Adorno es distinta de la renovación de temas, motivos y técnicas artísticas<sup>419</sup>, dado que «Adorno tiende a hacer de la ruptura históricamente única con la tradición que es definida por los movimientos de vanguardia histórica como el principio de desarrollo del arte moderno como tal»<sup>420</sup>. El arte vanguardista rompió con la tradición y creó un nuevo lenguaje del arte. En cambio, el arte neo-vanguardista repite la forma del arte vanguardista, pero pierde el espíritu revolucionario. Por tanto, el arte neo-vanguardista no es algo nuevo, sino una repetición de la pauta del movimiento artístico antecesor.

---

<sup>417</sup> *Ibíd.* Texto original en inglés: «One knows what is "in" at any given moment, but one is uneasy about what is "out"».

<sup>418</sup> BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Trad. Michael Shaw. Minneapolis: The University of Minnesota, 1984. p.58. Texto original en inglés: «Neo-avant-gardiste art is autonomous art in the full sense of the term, which means that it negates the avant-gardiste intention of returning art to the praxis of life».

<sup>419</sup> *Ibíd.* p.59.

<sup>420</sup> *Ibíd.* p.60. Texto original en inglés: «For Adorno tends to make the historically unique break with tradition that is defined by the historical avant-garde movements the developmental principle of modern art as such».



En la modernidad tardía, han surgido tensiones similares respecto de la novedad del arte. El historiador de arte Klaus Honnef hizo la siguiente observación sobre el arte contemporáneo:

La inflación que ha sufrido el uso del adjetivo “nuevo” en relación con las cambiantes corrientes artísticas no se corresponde en ningún caso con el habitual significado lingüístico. Nunca aparece sólo, sino siempre como prefijo unido a una tendencia artística existente. Lo nuevo no es tan nuevo<sup>421</sup>.

La visión de Honnef es similar al desarrollo lineal del lenguaje formal de Bürger en cuanto a que el arte nuevo tiene huellas del arte de vanguardia. Fredric Jameson también señaló la incertidumbre entre lo nuevo y lo original en la posmodernidad en su *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism (Teoría de la posmodernidad: La lógica cultural del capitalismo avanzado)*. Según él: «la paradoja reside en la dificultad de distinguir aquello que en el sistema moderno constituía lo nuevo y original, lo innovador, de una organización postmoderna donde la «originalidad» se ha vuelto un concepto sospechoso»<sup>422</sup>. El avance de la historia del arte es tal y como lo predijo Hegel, con el arte dirigido por la filosofía, y completando Duchamp esta predicción y el anuncio del fin del arte de Danto. Por tanto, el arte contemporáneo ha entrado en el conceptualismo, abandonando el desarrollo del formalismo tradicional. Las obras son conformadas por el conceptualismo, y aún abordando distintos temas, se aplica el mismo lenguaje artístico. En cuanto a las obras de arte no conceptual, también hay rasgos formales basados en el arte anterior. De hecho, Jameson tuvo esta inquietud sobre la originalidad del arte contemporáneo.

No obstante, Hal Foster se mostró contrario a la idea de Bürger, tildando su argumento de problemático, especialmente en cuanto a «su denigración de la

<sup>421</sup> HONNEF, Klaus. *Arte contemporáneo*. Köln : Benedikt Taschen, 1993. p. 14.

<sup>422</sup> JAMESON, Fredric. *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. p.397. Texto original: « the paradox lies in the difficulty of distinguishing what made up the new and the original, the innovative, in the modern system from a postmodern dispensation in which “originality” has become a suspect concept».

vanguardia de posguerra como un mero neo, en gran parte una malévolamente repetición que cancela la crítica prebélica de la institución del arte»<sup>423</sup>. En vez de considerar que la neo-vanguardia detuvo el proyecto de la vanguardia histórica, Foster propuso por primera vez que la neo-vanguardia comprendió a la vanguardia<sup>424</sup>. Sugirió también la noción de “acción diferida”, término proveniente de la influencia de Freud para describir el efecto posterior de un trauma y para describir el efecto neo-vanguardista. Dijo Foster: «*en lugar de romper con las prácticas y los discursos fundamentales de la modernidad, las prácticas y discursos sintomáticos de la posmodernidad han avanzado en una relación nachtraglich con ellos*»<sup>425</sup>.

Foster utilizó el concepto de psicoanálisis para interpretar el posicionamiento histórico de la neo-vanguardia, deconstruyendo al mismo tiempo la importancia única y centralización de la vanguardia. La (post)estructuralista, Rosalind E. Krauss, en su *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths (La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos)*, también confrontó la originalidad de la vanguardia. Ella propuso una relectura del arte de vanguardia y el modernismo, señalando que la originalidad nace a través de la repetición y la recurrencia<sup>426</sup>. Tomando como ejemplo la serie de obras de Mondrian, creía que además de la unicidad de sus obras, contienen éstas en realidad muchas repeticiones de cuadrículas. Krauss trató de unir los dos conceptos originalmente opuestos: la originalidad y la repetición. Según su teoría, en el arte vanguardista se incluyeron estos dos conceptos, haciéndole perder el mérito a la originalidad reconocida por los críticos e historiadores. Con esta característica de la repetición en el modernismo, la réplica como característica específica del posmodernismo, ha perdido su singularidad. De hecho, no es sorprendente que Krauss dijera: «Por tanto, es desde

---

<sup>423</sup> FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 2001. p.10.

<sup>424</sup> *Ibidem*. p. 16.

<sup>425</sup> *Ibidem*. p.35. Énfasis de Foster. La palabra “nachtraglich” fue tomada del concepto de Freud cuando describió la acción “diferida”, un trauma o efecto subsecuente que ocurre después de un incidente. Foster escogió esta teoría para explicar la relación entre la vanguardia y la neo-vanguardia, siendo la primera el origen del trauma y la segunda la acción diferida (*nachtraglich*).

<sup>426</sup> KRAUSS, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Mass: MIT Press, 1986. p.157-158.

una nueva perspectiva extraña que miramos hacia atrás en el origen modernista y ver cómo se astilla en una reproducción sin fin»<sup>427</sup>.

A partir de la discusión anterior, tenemos una visión bilateral sobre la cuestión de si el arte neo-vanguardista o el arte contemporáneo son nuevas prácticas o no. Por un lado, se habla de la negación o sospechosa novedad y originalidad que nacen a través del desarrollo lineal del formalismo tradicional; por otro lado, es a través de la finalidad estructural y de un posicionamiento contrario al fin de la historia, que se interpreta el arte posterior a la vanguardia y se le da un valor significativo como para que pueda deshacerse de la acusación de falta de novedad y mera repetición.

A continuación, podemos indagar en lo aburrido del arte contemporáneo por medio de la perspectiva dialéctica de la novedad. Respecto a la relación entre lo nuevo y el aburrimiento, Svendsen mencionó: «[...] por lo general, intentamos superar este tedio persiguiendo vivencias siempre nuevas, siempre más intensas, en lugar de tomarnos el tiempo necesario con el fin de vivir experiencias»<sup>428</sup>. Lo nuevo, en cierta manera, tiene la función de vencer al aburrimiento. Sin embargo, la duración de lo nuevo y de las sensaciones que transmite, tienen sus límites. Observamos que los artistas buscan constantemente nuevas formas de expresión para atraer la atención del público, desde el refinamiento de técnicas hasta el avance del estilo, o también a través de la diversidad del tema y el lenguaje formal. Cuando apareció el arte de vanguardia del siglo XX, la búsqueda de lo nuevo llegó a un punto de gran avance. Como se enfatiza en el *Manifiesto Dadá*, el propósito de Dadá era crucificar el tedio<sup>429</sup>, provocando un efecto de “choque”, según lo afirmado por Benjamín<sup>430</sup>. Sin embargo, el efecto de esta conmoción no duró mucho tiempo, ya que pronto el público se aburrió.

<sup>427</sup> Ibídem. p.170. Texto original en inglés: «It is thus from a strange new perspective that we look back on the modernist origin and watch it splintering into endless replication».

<sup>428</sup> SVENDSEN, Lars. *Filosofía del ...op.cit.* p.55.

<sup>429</sup> TZARA, Tristan. *Siete Manifiestos Dadá*. Barcelona : Tusquets, 1999. p. 12.

<sup>430</sup> BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Discursos Interrumpidos I. Taurus: Buenos Aires, 1989. p.49.

Ahora bien, cierto es también que el arte posterior a la Segunda Guerra Mundial ha heredado el lenguaje formal y los conceptos del arte vanguardista, incluso con el uso del efecto de choque producido por el aburrimiento. Por ejemplo, con la conmoción y la novedad causada por el aburrimiento a través de la forma, así como el uso de elementos cotidianos, objetos o palabras sin sentido como obras. Es así que Jameson señaló: «No es un gran secreto que en algunas de las obras más significativas del alto modernismo, lo aburrido a menudo puede ser muy interesante, y viceversa»<sup>431</sup>. Aún con el aburrimiento manifestado en la forma de las obras, estas pueden resultar interesantes en su noción creativa, y sobre todo cuando están en contra de la noción tradicional.

Como hemos mencionado anteriormente, algunos críticos e historiadores lamentaron que el arte de la posguerra haya perdido su novedad, basándose en la idea formalista e historicista. Cuando sienten que el arte ha perdido su novedad, se comienza a percibir el aburrimiento. Sin embargo, los estructuralistas o deconstruccionistas no ven el arte de esta manera, sino desde otras perspectivas no formales. De hecho, pueden percibir el novedoso interés e importancia de las obras de arte. Esta novedad satisface su sensación de vacío y, naturalmente, también detiene el aburrimiento. Por tanto, para determinar el aburrimiento de una obra, uno de los factores importantes es averiguar la novedad de esta obra, la cual tiene que ver con la subjetividad de los espectadores y con sus interpretaciones de la obra.

Podemos ver algunos ejemplos en los que una interpretación “nueva” ha sido impuesta y también rechazada por diferentes individuos. Por ejemplo, en su famoso ensayo, *La escultura en el campo expandido*, Krauss veía *Puertas del infierno* y *Balzac* de Rodin de finales del siglo XIX, como obras que indicaban la entrada del modernismo por su condición «de deslocalización, de ausencia de hábitat, (y) una absoluta pérdida de lugar»<sup>432</sup>, lo cual solía ser considerado como una condición

---

<sup>431</sup> JAMESON, Fredric. *Postmodernism, Or... op. cit.* p. 72. Texto original en inglés: «It is no great secret that in some of the most significant works of high modernism, what is boring can often be very interesting indeed, and vice versa».

<sup>432</sup> KRAUSS, Rosalind E. *The Originality of...op. cit.* p. 280. Texto original en inglés: «of sitelessness, or homelessness, an absolute loss of place».

negativa. Krauss subvirtió los “fracasos” de las obras a algo innovador. En 1909, Filippo Tommaso Marinetti publicó el *Manifiesto Futurista* en *Le Figaro*, declarando una belleza nueva, que es la belleza de la velocidad<sup>433</sup>, incitando al nacimiento del futurismo. Los artistas futuristas intentaron representar esta belleza nueva de la velocidad en sus obras, creando muchas obras abstractas y geométricas con movimiento rítmico. Sin embargo, aunque la pintura de Duchamp, *Nu descendant un escalier n°2 (Desnudo bajando una escalera n°2, 1912)*, tuvo una forma muy parecida a las obras futuristas, Duchamp negó que tuviera intención de relacionar sus creaciones con el futurismo. De hecho, la novedad de belleza a través de la representación de la velocidad no tenía el mismo efecto en Duchamp. Además, la participación del público en el arte ya ocurrió en los años 50 a través de las actividades de Fluxus y el Happening. Nicolas Bourriaud, el teórico y crítico, en los años 90 concibió el término "estética relacional" para destacar y promover la tendencia artística de compartir objetos, imágenes y experiencias entre el artista y el público. Parece que la idea de “estética relacional” es algo nuevo, ya que es un término novedoso que está muy difundido en el mundo del arte. Sin embargo, si miramos su naturaleza en términos de forma y noción, tiene mucha similitud con las prácticas vanguardistas de la posguerra. Por tanto, es innegable que el mundo del arte está dominado por una variedad de discursos, más que por las formas de arte en sí. Sin embargo, esta tendencia y descubrimiento tampoco es una novedad. Ya en 1975, Harold Rosenberg escribió: «La crítica de arte hoy es historia del arte, aunque no necesariamente la historia del arte del historiador del arte»<sup>434</sup>.

Ahora bien, si buscamos persistentemente la novedad pura en las obras de arte, con mucha probabilidad caeremos en una nihilidad sin fin; de igual manera que si no nos convencen los “nuevos” discursos o puntos de vista propuestos por los artistas o críticos, acabaremos completamente frustrados respecto de la condición del arte. Si no se encuentra novedad en el arte, puede dar lugar a la crisis de ser

<sup>433</sup> MARINETTI, Filippo Tommaso. “Le Futurisme”. *Le Figaro*. 20 de febrero de 1909. En portada.

<sup>434</sup> ROSENBERG, Harold. ‘Criticism and its Premises’. In *Art on the Edge: Creators and Situations*. Chicago: University of Chicago Press. 1975. 135–52. p.146. Texto original en inglés: «Art criticism today is art history, though not necessarily the art history of the art historian».

transportado al valle del aburrimiento. Sin embargo, Wittgenstein tuvo un pensamiento iluminador que podría ser útil para reducir esta ansiedad producida por la novedad, especialmente para los creadores del arte. Según él:

Debes decir algo nuevo y, sin embargo, todo debe ser viejo. De hecho, debes limitarte a decir cosas viejas y, de todos modos, debe ser algo nuevo. [...] Un poeta también tiene que preguntarse constantemente: 'pero ¿es realmente cierto lo que estoy escribiendo?', Y esto no significa necesariamente: '¿es así como sucede en la realidad?' Sí, tienes que reunir fragmentos de material antiguo. Pero en un *edificio*<sup>435</sup>.

Las palabras de Wittgenstein revelan la realidad de que lo que todos consideramos como lo nuevo va a ser al fin y al cabo, lo viejo. El destino de lo nuevo es ser viejo. Por tanto, no hay que temer a este destino de ser viejo, ni tampoco tener intranquilidad en el uso de los materiales antiguos para construir algo. Aún así, no descartamos la posibilidad de obtener una perspectiva fresca y relativamente nueva.

Por último, queremos destacar también que la pérdida de la novedad y el consecuente aburrimiento no es solo por el motivo de la repetición del lenguaje formal, sino también por la aparición continua de demasiadas novedades, facilitando esto la entrada en el sinsentido y en la nada. Como dijo Pessoa: «el tedio de lo constantemente nuevo, el tedio de descubrir, bajo la falsa diferencia de las cosas y de las ideas, la perenne identidad de todo»<sup>436</sup>. En el arte contemporáneo han surgido una gran variedad de obras, floreciendo multitud de galerías de arte, museos y exposiciones de alcance internacional. Por tanto, las llamadas obras innovadoras ya no son tan escasas como antes, siendo también la accesibilidad a ellas más fácil que nunca. De hecho, los espectadores que ven a menudo obras de arte contemporáneo

<sup>435</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Culture and Value*. Ed. G.H. von Wright. Oxford: Blackwell, 1977. 40e.

Texto original en inglés: «You must say something new and yet it must all be old. In fact you must confine yourself to saying old things—and all the same it must be something new! ... A poet too has constantly to ask himself: 'but is what I am writing really true?'—and this does not necessarily mean: 'is this how it happens in reality?' Yes, you have got to assemble bits of old material. But into a building».

<sup>436</sup> PESSOA, Fernando. *The Book of Disquiet*. Trans. & Ed. Richard Zenith. London: Penguin Classics 78, 2001. p. 344. Citado en Svendsen, Lars. *Filosofía del tedio...op. cit.* p. 55.

quedan menos sorprendidos y se distraen fácilmente, a pesar de las supuestas innovaciones en las obras. Osborne planteó el tema de la distracción artística:

[...] cómo es el arte para distraerse de la distracción sin perder el contacto con la distracción, sin entrar en otro ámbito completamente- 'inmersión contemplativa' en la obra- sin relación con otras distracciones, convirtiéndose así en el vehículo de una huida de la actualidad, ¿De la estructura temporal misma de la experiencia a la que debe comprometerse si ha de ser “contemporánea” y afectiva<sup>437</sup>?

Osborne cree que este es uno de los temas con los que el arte modernista y vanguardista han luchado desde la década de 1920<sup>438</sup>. Además señaló que: «El aburrimiento, no la atención, es la verdadera otra dialéctica de la distracción en la modernidad»<sup>439</sup>. Al mismo tiempo, citó las palabras de Pascal, articulando que en comparación con el aburrimiento que causa la ausencia de Dios en la vida, «la diversión (divertissement) es una 'misericordia' aún mayor, que nos distrae de los 'medios de escape más sólidos'»<sup>440</sup>. En consecuencia, el propio aburrimiento nos llevará a encontrar este escape<sup>441</sup>.

En resumen, cuando el arte entró en el posmodernismo, la polémica de la novedad y originalidad del arte emergió más que en épocas anteriores. El resultado de la falta de novedad es el aburrimiento. Los historiadores y críticos formalistas juzgan la innovación del arte desde el lenguaje formalista, en cuanto a la brecha entre la convención del arte y la práctica vanguardista, exaltando en cierto modo a esta última y convirtiéndola en un canon en la historia del arte. Sin embargo, los estructuralistas y postestructuralistas valoran el arte contemporáneo desde diversas

<sup>437</sup> OSBORNE, Peter. *Anywhere Or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso, 2013. p. 178. Texto original en inglés: «[...] how is art to distract from distraction without losing touch with distraction, without entering another realm altogether – ‘contemplative immersion’ in the work – with no relation to other distractions, and thereby becoming the vehicle of a flight from actuality, from the very temporal structure of experience which it must engage if it is to be ‘contemporary’ and affective?».

<sup>438</sup> *Ibidem*.

<sup>439</sup> *Ibidem*. Texto original en inglés: «Boredom, not attention, is the true dialectical other of distraction in modernity».

<sup>440</sup> *Ibidem*. Texto original en inglés: «la diversión (divertissement) es una 'misericordia' aún mayor, que nos distrae de los 'medios de escape más sólidos'».

<sup>441</sup> *Ibidem*.

perspectivas y reprimen el valor centrado en la vanguardia. Por lo tanto, el aburrimiento oscila entre el cambio de perspectivas. Sin embargo, debemos entender una cosa: cuando ya hablamos de la novedad de una obra de arte o una perspectiva innovadora, está a su vez pronunciando su destino como antigüedad en su naturaleza. La novedad es una puerta abierta hacia el aburrimiento que nos llevará a encontrar otra novedad. Así es la naturaleza humana y la condición del arte, condenada a oscilar eternamente en el péndulo del aburrimiento.





### 4.3 El aburrimiento como zona de confort: una indagación en lo real<sup>442</sup> de Andy Warhol.

«El aburrimiento es una mala hierba, pero también una especia que hace digerir muchas cosas»<sup>443</sup>.

Wolfgang Von Goethe

Al principio de este capítulo, hablamos de las incertidumbres del arte contemporáneo, y también de los conflictos entre lo antiguo y lo nuevo, en cuanto a la puesta en cuestión de la originalidad de las obras en el arte contemporáneo. Cuando una obra pierde su originalidad o novedad, puede hacer que esta obra pierda interés y se vuelva aburrida. Sin embargo, la interpretación del espectador es la clave que va a determinar su aburrimiento. En la discusión de esta sección, pretendemos emplear el psicoanálisis para ver la relación entre el aburrimiento y las obras. A través de la investigación de las obras de Andy Warhol, queremos proporcionar un análisis psicoanalítico del aburrimiento distinto al de una interpretación y percepción formalista del aburrimiento. Creemos que el aburrimiento es una zona de confort, que no solo conecta con “lo reprimido”, sino que a su vez cubre el trauma de lo real.

Al inicio, pretendemos explorar los vínculos entre el aburrimiento, Warhol y sus obras. A diferencia de la mayoría de los artistas que evitan el aburrimiento, Warhol es uno de los pocos que declara que le gustan las cosas aburridas<sup>444</sup>. En muchas obras de Warhol, hemos visto el aburrimiento tomando la forma de

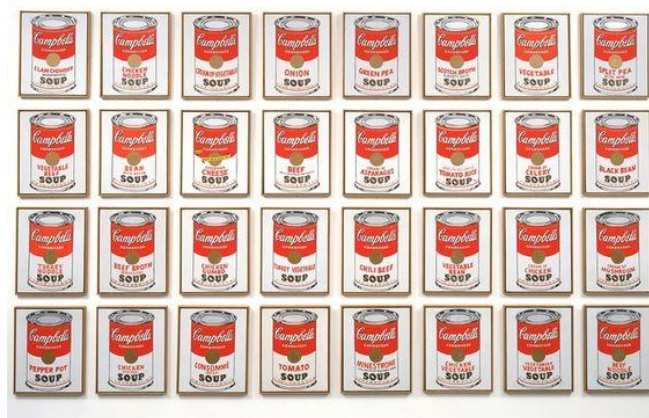
---

<sup>442</sup> Lo real es uno de los tres registros conocidos de Lacan. Además de lo real, están presentes lo imaginario y lo simbólico. Los tres registros no se pueden separar del sujeto. Lo imaginario es el concepto en el que el sujeto forma su identidad e imaginación a través de la fase del espejo y su idea sobre los demás. Lo simbólico denota un orden simbólico, que incluye costumbres, establecimientos, leyes, ética y moral, entre otros. En cuanto a lo real, es un registro vinculado con el suceso de los traumas y no es un registro que pueda ser simbolizado, pero afecta a la identificación del sujeto.

<sup>443</sup> TRIGUERO, Eduardo Palomo, *Cita-logía*. Sevilla: Punto Rojo Libros, 2013. p. 21.

<sup>444</sup> WARHOL, Andy. *Andy Warhol «Giant» Size*. Londres: Phaidon, 2011. p. 456.

repetición de imágenes de objetos mercantiles, fotos de noticias y en algunos casos imágenes de celebridades. Por ejemplo, en *Campbell's Soup Cans* (*Latas de sopas de Campbell*, 1962), *Twenty Jackies* (*Veinte Jackies*, 1964), la serie *Death and Disaster* (*Muerte y desastre*, 1962-1964), *Brillo Boxes* (*Cajas de Brillo*, 1964) o *Eight Elvises* (*Ocho Elvis*, 1963), entre otras. En general, las cosas repetitivas son aburridas si no se representan de forma cómica. Es así que la repetición es la acción de volver a hacer lo que se había hecho, o de decir lo que se había dicho<sup>445</sup>. Por tanto, no es una nueva creación y tiende a tener el efecto de aburrimiento. La naturaleza humana se inclina a buscar cosas interesantes y agradables. En el caso de Warhol, lo que le agradan son las "cosas aburridas". Sin embargo, él añadió que esto tampoco significa que estas cosas aburridas no le aburran<sup>446</sup>. Es así que lo que él llama "cosas aburridas" pueden estar conformadas por elementos interesantes y aburridos al mismo tiempo.



Andy Warhol. *Campbell's Soup Cans*, 1962.

Pintura de polímero sintético sobre lienzo. 50.8 × 40.6 cm (cada pieza). MoMA (Nueva York).

Sin embargo, ¿de dónde viene este sentimiento contrapuesto? ¿O qué significado en concreto hay detrás de esta expresión contradictoria? Para obtener un entendimiento más profundo podemos comenzar el análisis desde el comportamiento de la repetición que contribuye al aburrimiento. En el ámbito psicológico, "la compulsión de repetición" es un fenómeno donde un individuo

<sup>445</sup> "Repetir". Real Academia Española. Diccionario de la lengua española (23.ª). Madrid: Espasa-Calpe. 2014. Web. 23 de Julio 2021 <<https://dle.rae.es/repetir>>.

<sup>446</sup> WARHOL, Andy y Pat Hatchett, *POPism: The Warhol '60s*. New York: Harcourt, 1980. p.50. Texto original en inglés: «I've been quoted a lot as saying, 'I like boring things.' Well I said it and I meant it. But that does not mean I'm not bored by them».

repite inconscientemente acciones similares o crea circunstancias similares una y otra vez. Es un «componente clave en la comprensión de Freud de la vida mental, la 'compulsión a la repetición' [...] describe el patrón por el cual las personas repiten sin cesar patrones de comportamiento que fueron difíciles o angustiosos en sus vidas anteriores»<sup>447</sup>. Freud consideró «el poder de la compulsión a repetir, la atracción que ejercen los prototipos inconscientes sobre el proceso instintivo reprimido»<sup>448</sup>. Si los materiales reprimidos no se integran correctamente en la mente, se repetirán en las experiencias contemporáneas, por ejemplo, un shock o un incidente traumático sucedido en la infancia. Si la mente no puede soportar la presión, pasará a formar parte de lo inconsciente y se repetirá en el futuro en situaciones similares de la realidad y de los sueños, como una forma de resolver el trauma por medio de la toma de control sobre lo sucedido.

En el caso de Warhol, las repeticiones se manifiestan en la duplicación de las mismas imágenes y del mismo tema, como la muerte. Para Foster, «las repeticiones de Warhol no sólo reproducen efectos traumáticos; también los producen»<sup>449</sup>. Inspirado por el modelo de Lacan, Foster afirmó:

La repetición en Warhol no es reproducción en el sentido de representación (de un referente) o simulación (de una imagen pura, un significante desvinculado). Más bien, la repetición sirve para tamizar lo real entendido como traumático. Pero su misma necesidad apunta asimismo a lo real, y en este punto la repetición rompe la pantalla-tamiz de la repetición<sup>450</sup>.

---

<sup>447</sup> GRANT, Jan y Crawley, Jim. *Transference and Projection: Mirrors to the Self*. New York City: McGraw-Hill Education, 2002. p. 38. Texto original en inglés: «key component in Freud's understanding of mental life, 'repetition compulsion' ... describes the pattern whereby people endlessly repeat patterns of behaviour which were difficult or distressing in earlier life».

<sup>448</sup> FREUD, Sigmund. *On Psychopathology*. Middlesex: Penguin, 1987. p. 319. Texto original en inglés: «the power of the compulsion to repeat—the attraction exerted by the unconscious prototypes upon the repressed instinctual process».

<sup>449</sup> FOSTER, Hal. *El retorno de lo real...* op.cit. p.134.

<sup>450</sup> *Ibíd.* p.136.

Para Foster, la repetición en Warhol tiene funciones contradictorias: revelando y a su vez encubriendo lo real; actuando como «una defensa contra el efecto traumático y una producción del mismo»<sup>451</sup>.

Foster expone aquí la relación entre la repetición y lo real en las obras de Warhol. A continuación, lo que se intenta plantear es, que si bien el aburrimiento se origina a través de la forma de repetición, ¿cuál es la relevancia del aburrimiento en su relación con lo real? Cuando hablamos de lo real, refiere la presencia del trauma y de lo reprimido. En cuanto a este rasgo del trauma, Lacan afirmó:

¿No les parece notable —se dirige a su flamante auditorio en la Escuela Normal Superior— que, en el origen de la experiencia analítica, lo real se haya presentado bajo la forma de lo que tiene de inasimilable— bajo la forma del trauma—, que determina todo lo que le sigue, y le impone un origen al parecer accidental<sup>452</sup>?

Para Lacan, lo real se presenta bajo la forma del trauma. De hecho, la búsqueda de lo real se determina en el encuentro del trauma. De las obras de Warhol vemos que el trauma más directo es el impacto relacionado con la muerte, que ha sido repetido en el contenido y en forma simbólica en las obras de Warhol, señalando no solo la ansiedad por la muerte, sino también el intento de resistirla.



Andy Warhol. *Silver car crash (double disaster)*, 1963.  
Serigrafía con pintura en espray sobre lienzo. 2.4 m x 4 m. Colección particular.

<sup>451</sup> *Ibidem.* p.134.

<sup>452</sup> LACAN, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Seminario 11. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 63.

La famosa serie *Death and Disaster (Muerte y Desastre)* de Warhol busca acercarse a la muerte. En cada una de las obras, se repite una misma imagen, como la escena de un accidente de coche o la de un rostro triste frente a la pérdida de un ser querido. Warhol trata las imágenes con un cierto distanciamiento e indiferencia. Según la descripción personal de Warhol: «Cuando ves una imagen espantosa una y otra vez, realmente no tiene ningún efecto»<sup>453</sup>. Por la aparición repetida de escenas de muerte o desastre, la gente se volverá insensible. El uso de la repetición por Warhol en sus obras busca esto mismo, convirtiéndose la muerte en un foco de espectáculo y donde queda fijada la mirada, con la aparición repetida de la muerte produciendo que el natural impacto o shock por el desastre o tragedia quede debilitado. Foster señaló que la repetición de Warhol no es un proceso de reparación del daño como el descrito en la teoría de Freud, indicando que: «las repeticiones de Warhol no son restauradoras de esta manera; no tienen nada que ver con un control del trauma. Más que la paciente liberación del objeto en el duelo, sugieren la fijación obsesiva en el objeto de la melancolía»<sup>454</sup>. En efecto, parece que Warhol se situó a sí mismo como un observador más que como un participante del trauma. Sin embargo, es más que un simple observador, es un productor del trauma y a su vez un controlador del mismo, en cuanto a la capacidad para eliminar el trauma.

En realidad, la fuerza de lo reprimido no solo manifiesta su impacto a través de la repetición en las obras de Warhol, sino que también influye en el propio deseo de Warhol, así como en sus ganas de ser una máquina. Warhol dijo una vez en una entrevista: «La razón por la que estoy pintando de esta manera es que quiero ser una máquina, y siento que todo lo que hago y hago como una máquina es lo que quiero hacer»<sup>455</sup>. Una máquina es diferente a un objeto que no se puede mover; una máquina tiene un mecanismo que puede realizar acciones repetitivas para lograr un objetivo. Es un objeto mecánico sin "emociones". Sin embargo, también es muy

---

<sup>453</sup> SWENSON, Gene. "What is Pop Art?" 1963. Web. 12 de agosto 2021<<https://www.artnews.com/artnews/news/top-ten-artnews-stories-the-first-word-on-pop-183/>>.

<sup>454</sup> FOSTER, Hal. *El retorno de...* op. cit. p.134.

<sup>455</sup> SWENSON, Gene. "What is Pop Art?"...op. cit. Texto original en inglés: «The reason I'm painting this way is that I want to be a machine, and I feel that whatever I do and do machine-like is what I want to do».

común que se asocie la máquina con la muerte por su falta de vida y por sus acciones repetitivas. Por lo tanto, una máquina es una compleja paradoja, una conjunción entre la vida y la muerte.

Por lo cual, la idea de convertirse en una máquina, en lugar de un objeto inamovible, nos da una pista para acceder al subconsciente de Warhol. Como hemos señalado anteriormente, la diferencia entre una máquina y un objeto inamovible es que el primero tiene la tendencia a volverse vivo y tiene la función de realizar tareas repetitivas, pero el segundo no. Sin embargo, este artilugio vívido, la máquina, aunque su tendencia es imitar la vida, se contrapone a la diversidad y al significado de la vida. Según Warhol: «Me gusta que las cosas sean siempre iguales»<sup>456</sup>. La elección de Warhol de "la pantalla de seda" para hacer sus obras es también una forma de completar su deseo de hacer las cosas idénticas, como si fueran hechas por una máquina. Además, Warhol tiene la intención de eliminar sus sentimientos y expresiones personales en sus obras. Por tanto, las sopas de Campbell, las cajas Brillo o las escenas del desastre, entre otras obras, están basadas en imágenes reales de objetos y fotos de noticias, sin implicación de emociones propias, provocando que la representación de sus obras estén privadas de vida. Sin embargo, el mecanismo de la acción repetitiva insinúa el sentido de vida, una de las señales de vivir y ser. Sobre todo, el conjunto de las obras de Warhol demuestra la característica de una máquina que reemplaza la función humana, y a su vez, tiene un aura de monotonía. A destacar en este sentido el análisis de Svendsen sobre las obras de Warhol: «La renuncia al sentido personal, la renuncia a toda ambición de que es posible alcanzar algo parecido al sentido, la renuncia a la existencia de tal sentido, esta renuncia no condujo a nuestro hombre al otro lado del tedio»<sup>457</sup>.

El aburrimiento es un estado mental que la mayoría intenta evitar. Sin embargo, a Warhol le gustaba el aburrimiento, a pesar de que a veces también se aburrió con ello. El aburrimiento es lo que abrazó, siendo su zona de confort.

---

<sup>456</sup> WARHOL, Andy. *Andy Warhol «Giant» Size*. Londres: Phaidon, 2011. p. 160.

<sup>457</sup> SVENDSEN, Lars. *Filosofía del tedio*. Barcelona: Tusquets, 2006. p.133.

Svendsen aportó una observación similar: «Al sustraerse por completo a los sentimientos y, entre ellos, al tedio, deberían llegar a cesar, por qué no, en beneficio de una profunda paz de espíritu, un concepto muy próximo a la ataraxia de los antiguos»<sup>458</sup>. Esta indicación de lo positivo del aburrimiento, es distinto al aburrimiento como un mecanismo defensivo frente a situaciones de parálisis<sup>459</sup>, donde se anima al sujeto a hacer otras cosas, siendo por el contrario el aburrimiento para Warhol el lugar donde se encuentra el refugio.

Al encontrarse en un estado de aburrimiento, Warhol podía obtener una sensación de seguridad y configurar su existencia. Como dijo una vez: «Si quieres saber todo sobre Andy Warhol, solo mira la superficie de mis pinturas y películas y yo y allí estoy. No hay nada detrás de eso»<sup>460</sup>. De hecho, por medio del análisis de sus obras, podemos llegar a entender a Warhol según su propia definición de sí mismo, como la encarnación de una máquina que abraza el aburrimiento. Además, sus obras también demostraron un dominio obsesivo de lo inmutable o falta de voluntad de hacer cambios en los objetos e imágenes, por ejemplo, representando productos comerciales y escenas de desastres y muertes. Esta dominación también significa la tendencia de obtener el control sobre ocurrencias traumáticas. Quizás las escenas sobre la muerte o tragedia sean más fáciles de relacionar con el trauma, con lo reprimido, a diferencia de los productos comerciales, que son más difíciles de conectar con el trauma. Sin embargo, el uso de las imágenes o formas idénticas de productos mercantiles es una manifestación de la dominación sobre los mismos. En cuanto a la creación de *Campbell's Soup Cans* (*Latas de sopas de Campbell*, 1962), Warhol explicó: «Eso era lo que comía sopa de Campbell durante veinte años, cada día he comido lo mismo, lo mismo una y otra vez. Alguien dijo que mi vida me había dominado. Me gusta esa idea»<sup>461</sup>. Parece que las sopas de Campbell habían dominado a Warhol. Sin embargo, a él le gustaba ser dominado por ellas. Así, su

---

<sup>458</sup> Ibidem. p.133.

<sup>459</sup> JAMESON, Fredric. *Postmodernism, Or,...op. cit.* p.71-72.

<sup>460</sup> SHAFRAZI, Tony (ed.), *Andy Warhol Portraits*, Londres: Phaidon, 2007. p. 19. Texto original en inglés: «If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface of my paintings and films and me, and there I am. There's nothing behind it».

<sup>461</sup> WARHOL, Andy. *Andy Warhol «Giant»...op. cit.* p. 154.



gustosa aceptación de tales productos comerciales, con la utilización de los mismos en sus imágenes y propias obras, demuestran una dominación sobre ellos. Por tanto, "la aceptación" de lo que pueda causar un impacto o lo reprimido es en realidad, una manera de dominarlo. La dominación de algo repetitivo e insípido es una dominación del aburrimiento. El poder de control normalmente genera un sentir de superioridad respecto de lo dominado, y también el sentirse relajado y obtener una sensación placentera, aporta seguridad. De hecho, el poder de dominar el aburrimiento también produce el mismo efecto.

Asimismo, las copias de Warhol de las mismas imágenes o formas de un producto o foto de una noticia, son creaciones contra la "novedad", contra la "imaginación" y contra la "creación" misma. Por tanto, se convierten en vaciedad, silencio y muerte. Como señaló Svendsen: «Todo en Warhol está muerto, aunque en ocasiones, cuando logra representar lo simple con una pureza glacial, también es hermoso»<sup>462</sup>. Sin embargo, el consuelo para Warhol no reside en la belleza de las obras, sino en su persistencia en la repetición, en lo inalterado y en el aburrimiento. La tendencia a evitar la "novedad" es también una forma de mantener su estado de confort. En un experimento sobre cómo reaccionan los animales a los estímulos, Mitchell, Osborne y O'Boyle encontraron el siguiente resultado:

En un estado de baja excitación, los animales tienden a ser curiosos y a buscar novedades. Durante la alta excitación, se asustan, evitan la novedad y perseveran en un comportamiento familiar independientemente del resultado. En circunstancias normales, un animal elige la más agradable de dos alternativas. Cuando está hiperactivo, busca lo familiar, independientemente de las recompensas intrínsecas. Por lo tanto, los animales sorprendidos regresaron a la caja en la que fueron originalmente sorprendidos, con preferencia por lugares menos familiares no asociados con el castigo.

---

<sup>462</sup> SVENDSEN, Lars. *Filosofía del tedio...op. cit.* p.129.

Los animales castigados en realidad aumentaron su exposición al shock a medida que continuaban las pruebas<sup>463</sup>.

Este experimento demuestra la tendencia de los animales a evitar la novedad para mantenerse alejados de un posible shock de consecuencias impredecibles, lo cual a su vez y paradójicamente produce que se repita una y otra vez el conocido estado de shock o trauma. Con respecto a Warhol, hemos estado sugiriendo que el origen del potente estado de shock o trauma está asociado con la lucha entre la vida y la muerte. Esto no solo se manifiesta en los temas, sino también en la forma de las obras. Por ejemplo, la remoción de los sentimientos personales y de la “profundidad”, como lo infirió Svendsen, es una forma de remover el alma de Warhol y su ser personal. Además, sus repeticiones implican no solo las señales inquietantes del trauma, según la teoría de Freud, sino también la experiencia de la privación del alma con una experiencia cercana a la muerte. Es decir, en medio de la “repetición”, la experiencia de la vida ocurre, y al mismo tiempo, la experiencia del trauma, shock o muerte se pronuncia nuevamente.

En sus pinturas, Warhol utiliza la “repetición” como medio para lograr el “aburrimiento”, haciendo que sus obras circulen entre la vida y la muerte, y es que también en sus películas utiliza el “aburrimiento”, alcanzándolo por medio de una forma tediosa. Por ejemplo, en sus películas *Eat (Comer, 1963)* y *Sleep (Sueño, 1963)*, a través de escenas inalteradas, se muestran de forma muy auténtica los comportamientos simples y tediosos de la vida cotidiana, como comer y dormir, exposición por completo antagónica a la tradición y el placer del cine narrativo. Asimismo y a diferencia de la fantasía y creatividad de las películas narrativas, las películas de Warhol están en contra de imitar la vida, poniendo la vida directamente

---

<sup>463</sup> VAN DER KOLK, Bessel A. “Biological Considerations About Emotions, Trauma, Memory and the Brain”. *Human Feelings: Explorations in Affect Development and Meaning*. Ed. ABLON, Steven L., Daniel P. Brown, Edward J. Khantzian y John E. Mack, 1993. p. 233-234. Texto original: «In a state of low arousal, animals tend to be curious and to seek novelty. During high arousal, they are frightened, avoid novelty, and persevere in familiar behavior regardless of the outcome. Under ordinary circumstances, an animal chooses the most pleasant of two alternatives. When hyperaroused, it seeks the familiar, regardless of the intrinsic rewards. Thus, shocked animals returned to the box in which they were originally shocked, in preference to less familiar locations not associated with punishment. Punished animals actually increased their exposure to shock as the trials continued».

en sus películas. Sin embargo, la noción de "vida vivida" en las filmaciones queda anulada tras la finalización de las mismas, como indica la famosa frase de Sontag al afirmar que «todas las fotografías son *memento mori*»<sup>464</sup>. Por tanto, la mirada hacia la representación de los tediosos "segmentos de la vida" no es solo una vista hacia el aburrimiento, sino también hacia algo que constantemente señala sus límites y su carácter efímero.



Andy Warhol. *Sleep*. 1963. Documental. 321 min.



Andy Warhol. *Eat*. 1963. Documental. 45 min.

El aburrimiento es una forma de sustentar la existencia de Warhol y de sus obras. A través de la característica ambivalente de luchar entre la vida y la muerte, Warhol pudo obtener una utopía para sí mismo; la existencia más próxima a una máquina. Como afirmó Foster: «el pop está relacionado con el surrealismo como un realismo traumático (desde luego, mi lectura de Warhol es surrealista)»<sup>465</sup>. Si los materiales reprimidos de lo real tratan sobre la lucha entre la vida y la muerte, podemos rastrear su vida anterior para encontrar algunos indicios. Por tanto, descubrimos efectivamente que toda la vida de Warhol estuvo afectada por la amenaza de la muerte, incluso en su infancia, por el miedo a la muerte de su padre<sup>466</sup> y la propia enfermedad de Corea que afectó a Warhol, también conocida como Danza de San Vito, que lo dejó postrado en cama durante varios meses.

<sup>464</sup> SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1996. p. 25.

<sup>465</sup> FOSTER, Hal. *El retorno de...* op. cit. p.136.

<sup>466</sup> Según la indicación de Fortune-Ely: «El padre de Warhol luchó contra la tuberculosis durante la infancia del artista y el trauma de esto significó que Warhol enfrentó el sufrimiento, la enfermedad y la muerte a una edad temprana en extrema proximidad, ya que su padre estuvo confinado en su casa durante su período de mala salud». Texto original: «Warhol's father battled tuberculosis during the artist's childhood and the trauma of this meant that Warhol confronted suffering, illness and death at an early age in extreme proximity, as his father was housebound throughout his period of ill health». Ver: Fortune-Ely, Lucia. "Life, Death and Andy Warhol". *Sotheby's*. Feb 6, 2020. Web. 7 julio de 2021 <<https://www.sothebys.com/en/articles/life-death-and-andy-warhol>>.

También antes de tener 40 años, fue disparado por el feminista radical, Valerie Solanas.

Después de esta experiencia cercana a la muerte, Warhol declaró que «antes de que me disparasen, siempre pensé que estaba un poco más medio allí que todo allí. Siempre sospeché que estaba viendo la tele en vez de vivir la vida»<sup>467</sup>. Para Warhol, observar el mundo exterior es como mirar la televisión. Las noticias de muerte eran parte de la televisión, pero no eran reales para él. Pero una vez que recibió el disparo, esta forma de ver la vida se agudizó o amplió a otras esferas, tomando todo lo que ocurría en su vida como la proyección de la televisión, privada de realidad y vida. Sin embargo, este trauma lo sumergió más profundamente en el tema de la muerte. A partir de la década de los 70s, comenzó a pintar unas series de calaveras, las cuales señalan el “momento morir”, siendo por tanto un recordatorio de que todos van a morir algún día. Así y en cuanto a la muerte, Warhol declaró: «No creo en eso porque no estás cerca para saber que ha sucedido. No puedo decir nada al respecto porque no estoy preparado para ello»<sup>468</sup>. Sin embargo, en una conversación Warhol le dijo a B<sup>469</sup> que: «estar tan cerca de la muerte fue realmente como estar tan cerca de la vida, porque la vida no es nada»<sup>470</sup>. Esto señala que, por un lado, Warhol no estaba preparado para soportar el impacto de la muerte, negando la existencia de la misma y, por otro lado, vio también la vanidad de la vida y su similitud con la muerte. Tanto la muerte como la vida son al fin y al cabo la nada. Por tanto, la lucha entre la vida y la muerte es un combate en el vacío, en el aire, al igual que la lucha de Don Quijote.

---

<sup>467</sup> STILES, Kristine y Peter Howard Selz. "Warhol in His Own Words". *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley: University of California Press, 1996. p. 345. Texto original en inglés: «Before I was shot, I always thought that I was more half-there than all-there – I always suspected that I was watching TV instead of living life».

<sup>468</sup> WARHOL, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. New York: Harvest, 1977. p.162. Texto original en inglés: «I don't believe in it because you're not around to know that it's happened. I can't say anything about it because I'm not prepared for it».

<sup>469</sup> B es la abreviatura del personaje con quien Warhol tenía el diálogo, según la descripción de su libro *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*.

<sup>470</sup> WARHOL, Andy. *The Philosophy of ...op.cit.* p162. Texto original en inglés: «coming so close to death was really like coming so close to life, because life is nothing».

En pocas palabras, el legado de Warhol en la creación de arte Pop es sustancial. Sus afirmaciones sobre su amor al aburrimiento y el querer convertirse en una máquina pueden parecer ridículas. Sin embargo, estas declaraciones se vinculan profundamente con sus obras y su mentalidad. A través del enfoque psicoanalítico, intentamos comprender la psique y obras de Warhol. Desde la repetición y el tema recurrente de la muerte, encontramos lo real que se manifiesta en la forma de trauma a través de una constante lucha entre la vida y la muerte. El aburrimiento a través de la forma de repetición, llevado a cabo por procesos mecánicos, ofrece una zona de confort para que Warhol lidie con la ansiedad de la muerte. En medio de la superficialidad de imágenes repetitivas, Warhol pretendió retirar su sentimiento personal; al mismo tiempo, fijó su mirada en los incidentes, cosas y personas que le impactaron o le afectaron, por medio de la repetición de estas imágenes. Con falta de profundidad avanzan estas imágenes en una rueda de repetición, construyendo una estructura aburrida y sin sentido, que a su vez sirve de sustento a las creaciones de Warhol y a su propia vida.



#### 4.4 Lo insaciable. Estrategias del aburrimiento en el arte minimal y el conceptualismo.

«El deseo, el hastío, el enclaustramiento, la rebeldía, la oración, la vigilia, el pánico, en fin, están ahí para darnos testimonio de la dimensión de ese Otro sitio, y para llamar sobre él nuestra atención [...]»<sup>471</sup>.

Jacques Lacan

Antes del advenimiento del arte dadaísta, los debates sobre el arte generalmente se centraban en la técnica artística y en la representación de emociones, del mundo real o imaginario. Con la entrada del dadaísmo, este movimiento artístico comenzó a considerar el arte convencional como aburrido, iniciándose la polémica del aburrimiento en el arte. Para combatir el aburrimiento del arte tradicional, los dadaístas paradójicamente utilizaron un nuevo lenguaje artístico junto a una forma aburrida de expresarse, con la utilización de objetos cotidianos como obras y la realización de obras y actividades carentes de sentido. Desde entonces, el debate sobre el arte se ha alejado del tema de la representación y la técnica, y se ha convertido en un campo de batalla respecto de la creación conceptual. El arte posterior a Dadá ha seguido la tendencia de crear obras formalmente aburridas para lograr una noción conceptual. En el siguiente análisis, pretendemos resumir algunas estrategias del aburrimiento en el arte contemporáneo, como el arte minimal y el conceptualismo. Además, exploramos la relación dialéctica entre las estrategias del aburrimiento y la búsqueda constante de un arte más interesante en el arte contemporáneo.

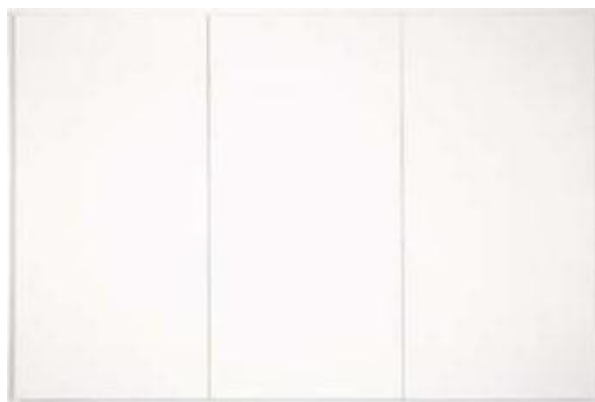
El aburrimiento como una estrategia estética se inició desde la primera década de siglo XX. En el «Manifiesto Dadá», Tzara declaró el amor de los dadaístas

---

<sup>471</sup> LACAN, Jacques. *Escritos 2*. Trad. Tomás Segovia. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores. 2009. p.524.

por la novedad, ambicionando «crucificar al tedio»<sup>472</sup>. Este tedio se refería al arte ilusionista que se había practicado por muchos siglos. Señaló: «Toda obra pictórica o plástica es inútil [...]. Este mundo no está especificado ni definido en la obra, sino que pertenece en sus innumerables variaciones al espectador»<sup>473</sup>. La tendencia hacia el rechazo del arte tradicional ha sido adoptada también por los artistas posteriores al movimiento dadaísta, empleando un lenguaje inspirado por Dadá, utilizando materiales no artísticos y enfatizando en el concepto en vez de en la belleza ilusionista. De hecho, la forma aburrida en el arte se fue extendiendo, convirtiéndose incluso en una estrategia estética que ha influido a muchos artistas tras la Segunda Guerra Mundial.

Antes de hablar de las estrategias del aburrimiento en el arte minimal y el conceptualismo de los años sesenta, podemos rastrear las obras de una década anterior para poder entender previamente el uso de la estrategia del aburrimiento en el arte.



Robert Rauschenberg. *White Paintings [three Panel]*, 1951.

Óleo sobre lienzo. 182.9 cm × 274.3 cm. Museo de Arte Moderno de San Francisco.

En 1951, Robert Rauschenberg creó una serie de obras monocromáticas de multipaneles llamadas *White Paintings (Pinturas blancas)*, que inspiraron la creación de *4'33* (1952) de Cage. Las dos obras estaban relacionadas con la estrategia del aburrimiento. En la serie de *White Paintings (Pinturas blancas)*, cada una de las obras

<sup>472</sup> TZARA, Tristan. *Siete Manifiestos Dadá*. Barcelona : Tusquets, 1999. p. 12.

<sup>473</sup> Ibidem.



consta de un número diferente de paneles: uno, dos, tres, cuatro y hasta siete paneles, y que se ven completamente blancos como cuadros intactos. Esto fue un shock para el mundo del arte de principios de los años 50, ya que hasta ese momento había un dominio del expresionismo abstracto, afirmando Sarah Roberts que las *White Paintings (Pinturas Blancas)* «eran una píldora demasiado amarga»<sup>474</sup> para aquel tiempo. Lo amargo de las pinturas de Rauschenberg era el estado prístino de los lienzos y el vacío, que estaba completamente en contra de la expresión y que causaba aburrimiento en los espectadores. En cuanto a la famosa obra de Cage, esta fue controvertida porque el pianista no tocó ni una sola nota, lo cual irritó al público. Lo que Cage mostraba a la audiencia era el vacío y el silencio. Sin embargo, Cage mencionó: «No entendieron el punto. No existe el silencio. Lo que pensaban que era silencio, porque no sabían escuchar, estaba lleno de sonidos accidentales»<sup>475</sup>. En este caso, la reacción del público no estaba en sincronía con la idea del creador. Los espectadores se aburririeron al no escuchar “música” alguna, la cual sin duda estaban esperando. Sin embargo, el planteamiento de la música por el autor era de sonidos ambientales, sin tratarse por tanto de una forma convencional. Tanto en las obras de Rauschenberg como de Cage, se utilizó una forma de vacío y silencio, sinónimo del aburrimiento, causando una ruptura en la recepción de los espectadores. Así e indudablemente, estas dos obras son precursoras del arte minimal y del conceptualismo en los años sesenta.

Desde la descripción anterior, podemos ver que la característica del aburrimiento se manifiesta en el arte minimal. Antes de ir más allá en detalles, pretendemos señalar los principios de la práctica minimal que implicarían una percepción aburrida de la obra de arte:

---

<sup>474</sup> ROBERTS, Sarah. “Rauschenberg Research Project”. *SFMOMA*. Julio 2013. Web. 1 junio de 2022. <<https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/essay/white-painting-three-panel/>>. Texto original en inglés: «[the *White Paintings*] were too bitter a pill».

<sup>475</sup> KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*, 2nd Ed. New York: Routledge, 2003. p.70. Texto original en inglés: «They missed the point. There’s no such thing as silence. What they thought was silence, because they didn’t know how to listen, was full of accidental sounds».

-Falta de internismo (no narrativa). Obras que no expresan nada, que no cuentan nada. Pero a diferencia de la abstracción de la vanguardia donde no hay expresión ni relato pero si un formalismo, el minimal no presenta interés por la formalidad. Su lenguaje abstracto, escapa a la gramática formalista de la abstracción (aunque posteriormente se convierta el minimal en otra gramática).

- No hay relación antropomórfica en la escultura minimal. Se amputa toda relación corporal.

- Se trata de obras que escupen la percepción hacia afuera. Funcionan como un espejo. Todo está fuera de la obra en sí.

- Las obras no existen, sino que son proyectos. Una vez presentados en el espacio se recogen y su configuración deja de serla en relación a la configuración con las que han sido pensadas en un espacio preciso. Son ideas, es decir, el conceptualismo.

- La seriación y repetición modular.

- Finalmente se pone de relieve al espectador (teatralidad del minimal) que tiene que ser consciente de su posición en el espacio físico y en el espacio del arte. Por tanto, se plantea un nuevo lenguaje del arte que, como nuevo y distinto al anterior, resulta tedioso porque no ofrece referencias de ningún tipo.

Con base en estos principios que involucran la percepción aburrida en el arte minimal, analizaremos con detalle este vínculo.

Aunque el arte minimal en cuanto a su característica reduccionista, se remonta a los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX, con Malévich y Ródchenko, floreció en las décadas de los 60 y 70. Los artistas establecidos que participaron en esta tendencia son, entre otros: Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Dan Flavin, Sol LeWitt y Agnes Martin, Ellsworth Kelly y Frank Stella.

Insatisfechos con las pinturas de acción, rechazaron cualquier expresión o referencia gestual, pintando las obras de borde duro y haciendo esculturas con «[...] formas geométricas monumentales extremadamente simples hechas de fibra de vidrio, plástico, chapa o aluminio, ya sea en bruto o bien pintado con colores industriales brillantes»<sup>476</sup>. Las obras minimalistas presentan al espectador pinturas u objetos prácticamente vacíos de contenido o superficies que simplemente incorporan líneas, colores o formas geométricas sin referencias representativas. Por tanto, como vemos por ejemplo en las *White Paintings (Pinturas Blancas)* de Rauschenberg mencionadas anteriormente, los minimalistas tomaron la forma del aburrimiento, con la presencia del vacío, la monotonía, el silencio e incluso la indiferencia, como una expresión opuesta o antagónica al expresionismo abstracto.

Sin embargo, debemos de enfatizar que el hacer obras que aburren a los espectadores, no es generalmente la intención de los creadores, sino que el aburrimiento es una forma a través de la que los artistas alcanzan sus objetivos creativos. Así, debido a la insatisfacción con el arte convencional, el minimalista Judd buscó alternativas en el arte, creando los “objetos específicos”, que no eran ni pinturas ni esculturas. Sin embargo, esta nueva creación dejó perplejos a algunos críticos, especialmente a los formalistas. Michael Fried comentó que «no entendía las intenciones formales de Judd...,[y] no discernió una lógica interna convincente para las decisiones particulares del estilo y la estructura que Judd ha tomado»<sup>477</sup>. Sin embargo, para Judd, la creación de los objetos específicos pretendía conseguir una relación espacial entre el objeto creado y el entorno, independientemente de los materiales utilizados. Según él:

El espacio real es intrínsecamente más poderoso y específico que la pintura en una superficie plana. Obviamente, cualquier cosa en tres

<sup>476</sup> “Minimalism”. Encyclopædia Britannica. Chicago: Encyclopædia Britannica, Inc. Web. Noviembre de 2021 <<https://www.britannica.com/art/Minimalism>>. Texto original en inglés: «[Minimal sculpture is composed of] extremely simple, monumental geometric forms made of fibreglass, plastic, sheet metal, or aluminum, either left raw or solidly painted with bright industrial colours».

<sup>477</sup> MEYER, James. *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, New Haven, Yale University Press, 2001. p.61. Texto original en inglés: «Fried argued that he “did not understand Judd’s formal intentions; he did not discern “a convincing internal rationale for the particular decisions of style and structure Judd has made”».

dimensiones puede tener cualquier forma, regular o irregular, y puede tener alguna relación con la pared, el piso, el techo, la habitación, las habitaciones o el exterior o ninguna. Se puede usar cualquier material, tal cual o pintado<sup>478</sup>.

Evidentemente, la creación de los objetos específicos está fuera de nuestros conocimientos de pintura o escultura tradicional, convirtiéndose en una creación nueva y aislada, a la cual Judd había dado su propia definición. Por tanto, nuestra observación de estas obras debe pasar de la forma al concepto.

Por otra parte, el minimalismo no solo es opuesto a la representación convencional por medio de objetos o superficies vacías e indiferentes, sino que también algunas obras minimalistas incorporan otros elementos del aburrimiento, como por ejemplo “la repetición”. James Meyer afirmó en *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties (Minimalismo: arte y polémicas en los años sesenta)*:

El espectáculo de Castelli (1966) expresó la opinión de Judd de que la misma forma repetida era realmente “interesante”. Sin embargo, el “Arte Infinito de Todos” declaró que la repetición sin variación era aburrida. En una protesta contra la estética de la igualdad, el “espectáculo” de Chapman sostuvo que reducir la toma de decisiones artísticas a la mera repetición hizo un arte “mínimo”<sup>479</sup>.

Por lo tanto, las obras de arte minimal que expresan la repetición pueden resultar aburridas para algunos espectadores. Sin embargo, Rosalind Krauss señaló: «Es este sujeto ausente, en el que hay que enfatizar, para quien la repetición se ha convertido

<sup>478</sup> KELLEIN, Thomas y Judd, Donald. *Donald Judd: [early work] 1955-1968*. New York: Art Publishers, 2002. 94. Texto original en inglés: «actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface. Obviously, anything in three dimensions can be any shape, regular or irregular, and can have any relation to the wall, floor, ceiling, room, rooms, or exterior or none at all. Any material can be used, as is or painted».

<sup>479</sup> MEYER, James. *Minimalism: Art and Polemics..op.cit.* p. 172. Texto original en inglés: «The Castelli show (1966) expressed Judd’s view that the same form repeated was indeed “interesting.” However, “Everyman’s Infinite Art” stated that repetition without variation was a bore. A protest against the aesthetics of sameness, the Chapman “show” held that reducing artistic decision-making to mere repetition made for a “minimal” art».

en el medio mismo de la experiencia»<sup>480</sup>. La observación de Krauss abre una perspectiva conceptual. Por tanto, para poder huir de la percepción del aburrimiento en el arte minimal, estamos obligados a interpretar las obras por medio de una mirada conceptualista más que formalista.

En efecto, el arte minimal tiene una raíz relacionada con el conceptualismo. Esta influencia se puede rastrear en los *ready-mades* de Duchamp, que abrieron la puerta a los objetos de la vida cotidiana y al conceptualismo. Henry Flynt en su ensayo *Arte conceptual (Concept Art, 1963)*, consideró «"El arte conceptual" es ante todo un arte cuyo material son "conceptos", como el material de, por ejemplo, la música es sonido. Dado que los "conceptos" están estrechamente relacionados con el lenguaje, el arte conceptual es un tipo de arte cuyo material es lenguaje»<sup>481</sup>. Por tanto, cuando el material se utiliza como lenguaje artístico, también hace que la estética tradicional y la intención de la representación pierdan su función. Para dar énfasis a este conceptualismo, el artista abandona la tendencia tradicional formalista, mostrándose obras de formas antiestéticas. Por lo tanto, muchas de ellas aparecen en formas aburridas, centrándose en la transmisión del pensamiento del artista.

Hasta el momento hemos introducido algunas estrategias del aburrimiento adoptadas por el arte minimal. A continuación, exploraremos aspectos del aburrimiento en las obras conceptuales, tales como la banalidad, el tiempo tedioso, la inutilidad, el absurdo y la negación de lo narrativo.

En cuanto a la banalidad, hemos visto a los artistas conceptuales utilizando materiales diversos, y a menudo, materiales que provienen de la vida cotidiana, desechando el valor sagrado y único del arte. Wolf Vostell fue el primer artista que integró un televisor en una obra del arte. En 1958 construyó una instalación titulada

---

<sup>480</sup> OCHMANEK, Annie y Kitnick, Alex. *Donald Judd*. Cambridge. Mass. : MIT Press, 2021. p. 105. Texto original en inglés: «It is this absent subject, it must be stressed, for whom repetition has become the very medium of experience».

<sup>481</sup> BRONNER, Julian Elias. "Henry Flynt". *Artforum*. Nueva York: Artforum International Magazine. 2 de octubre 2012. Web. 19 de Agosto 2021 <<https://www.artforum.com/interviews/henry-flynt-discusses-his-recent-works-34642>>. Texto original en inglés: «"Concept art" is first of all an art of which the material is "concepts," as the material of for ex. music is sound. Since "concepts" are closely bound up with language, concept art is a kind of art of which the material is language».

*Black Room (Habitación negra)* incorporando no solamente el televisor, sino también los materiales desechados, así como alambres de espino, periódicos, fotos y rollos de películas, huesos y una radio<sup>482</sup>. En ella, los materiales perdieron su función original y se convirtieron en lenguaje del arte. Así, en sus otras obras a partir de los años 60 se agregaron otros materiales como hormigón, aspiradores o coches, entre otros, mostrándose a través de ello la banalidad, uno de los aspectos del aburrimiento.



Nam June Paik. *Zen For Film*. 1964. 16 mm. 8 minutos.

En cuanto al tiempo tedioso, podemos percibirlo en la obra de otro artista pionero del videoarte, Nam June Paik. Igual que Vostell, también incorporó el televisor en sus obras. En su *Zen For Film (Zen para cine, 1964)*, una película de 16 mm, solo se muestra una superficie iluminada por una luz brillante, sobre la cual se observan partículas de polvo, arañazos y nada más. Quizás, la frase utilizada por Joseph Kosuth en su obra *Tiempo existencial (Existential Time, 2020)*, “The grey film of dust covering things has become their best part” (“La película gris de polvo que cubre las cosas se ha convertido en su mejor parte”), puede ser la mejor interpretación de dicha obra de Paik. Aún así, esta película vacía de contenido dura 20 minutos, dejando sin duda a sus espectadores con una experiencia insípida y aburrida durante la proyección. Este tiempo tedioso sin estímulo, es similar al que podemos ver en las obras *4'33* de Cage y *Sleep (Sueño)* de Warhol.

<sup>482</sup> LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar. *Wolf Vostell: (1932-1998)*. San Sebastian: Editorial Nerea, S.A, 2000. p. 21.



Joseph Kosuth. *One and Three Chairs*. 1965. Silla, fotografía y impresión digital.  
Silla: 82 x 37,8 x 53 cm, panel fotográfico: 91,5 x 61,1 cm, panel de texto: 61 x 76,2 cm.  
Larry Aldrich Foundation Fund

Otra estrategia del aburrimiento que podemos observar es la inutilidad que podemos encontrar con frecuencia en las obras del conceptualista icónico, Joseph Kosuth. *One and Three Chairs (Una y tres sillas, 1965)*, obra emblemática de Kosuth, es una instalación que consiste en una silla real, una imagen de esa silla y una descripción textual relacionada con la palabra "silla". Para Kosuth, «el arte es análogo a una proposición analítica, y es la existencia del arte como una tautología lo que permite que el arte permanezca "apartado" de las presunciones filosóficas»<sup>483</sup>. La estrategia de la tautología conduce en efecto a la inutilidad y a la redundancia formal. Como en *One and Three Chairs (Una y tres sillas)*, hay tres formas de representar una silla, pero todas son *ready-mades*, sin la profundidad y expresividad formal del arte convencional. Esta inutilidad es particularmente obvia en las letras de luces de neón de Kosuth, por ejemplo, "NEON" (NEÓN, 1965); "AN OBJECT SELF DEFINED" (UN OBJETO AUTO DEFINIDO, 1966); "THERE WAS NOTHING TO IT" (NO HABÍA NADA EN ÉL, 1988). Estas obras de letras de neón son inútiles desde el punto de vista convencional, ya que "nada" más allá de los materiales ha sido presentado, incluso en las propias obras se advierte de que no hay nada dentro de ellas, o que no tienen un significado otorgado por el autor. Por tanto, la obra para el espectador convencional es inútil y disfuncional.

<sup>483</sup> KOSUTH, Joseph. Extractos de "Art After Philosophy". *Studio International* 178. n.º 915. Octubre de 1969: 134-37. Texto original en inglés: «art is analogous to an analytic proposition, and that it is art's existence as a tautology which enables art to remain "aloof" from philosophical presumptions».



Joseph Kosuth. *THERE WAS NOTHING TO IT*, 1988.  
12 cm × 171 cm. Neón blanco cálido montado directamente en la pared con una barra de neón blanca superpuesta sobre el texto. Sprüth Magers Gallery.

Además, el aburrimiento también se ve a través de la demostración de lo absurdo en el arte conceptual. Algo absurdo podemos definirlo como un «Dicho o hecho irracional, arbitrario o disparatado»<sup>484</sup>. La irracionalidad se opone a la sensatez, estando considerada esta última como la que está presente en la normalidad de la vida diaria. Por tanto, el absurdo es un acto que va más allá de lo acostumbrado y de la monotonía. El artista Isidoro Valcárcel Medina, experto en tratar lo absurdo en el arte, en su obra *Conversaciones telefónicas* (1973), llamaba a desconocidos para darles su propio número de teléfono. El artista calificó esto como el arte de participación. Según él: «el [lo] sucedido es muy probable que esa persona se lo cuente a su familia... y poco importa si él no es consciente de haber participado en una obra de arte, basta con que sea consciente de que "ha participado"»<sup>485</sup>. El absurdo en la obra de Valcárcel Medina no solo sirve para escapar de la rutina y del aburrimiento, sino que también funciona como la entrada hacia una comedia real.

La última estrategia del aburrimiento que proponemos es "la negación de lo narrativo". Desde el origen del arte hasta el arte de vanguardia de principios del siglo XX, el arte se ha ocupado de la reproducción de la realidad y la imaginación, estableciendo un marcado vínculo con lo narrativo. El espectador puede leer ciertas

<sup>484</sup> "Absurdo". Real Academia Española. Diccionario de la lengua española (23.ª). Madrid: Espasa-Calpe. 2014. Web. Septiembre 19 2021 <<https://dle.rae.es/absurdo?m=form>>.

<sup>485</sup> MEDINA, Valcárcel. "La memoria propia, es la mejor fuente de documentación". *Centro de Creación Experimental*. Número 1. 1994. Web. 23 septiembre, 2021. <<https://www.uclm.es/centros-investigacion/cdce/sintitulo/sin-numero1/sin1-valcarcel/valcarcel-1>>.



narrativas o interpretar gestos a través de la representación. Sin embargo, cuando Duchamp puso el urinario en una exposición, lo tituló *La fuente*, rompiendo la interpretación directa de la obra, ya que la narrativa que podía leer el público general es: «Esto es un urinario», bastante lejos de “la fuente”, fruto de la mente de Duchamp. Por tanto, muchas obras de arte conceptual eliminan el factor narrativo y brindan al público un arte anti-tradicional. On Kawara utilizó esta estrategia evitando la narración. En su famosa serie *Today (Hoy, 1966-2014)*, en cada cuadro está pintado solamente la fecha exacta del día que pintó este cuadro, sin otra ilustración en la pintura. En otras obras del Mail arte, mandó postales o telegramas a sus amigos con el único mensaje “I got up at... (Me levanté a las...)” o “I Am Still Alive (Todavía estoy vivo)”. Son mensajes irracionales enviados de esta manera, eliminando una narrativa razonable. El efecto que produce este tipo de obra es similar al que provoca lo absurdo, llevando a los espectadores desde lo aparentemente aburrido de la forma al terreno del humor.



On Kawara, *Today*, 1966-2014. Liquitex sobre lienzo en caja de cartón hecha a mano con recortes de periódico. 20.3 x 25.4 cm. Caja de almacenaje: 26.8 x 27.2 x 5 cm. Colección privada.

Según el análisis desarrollado anteriormente, vemos diferentes manifestaciones del aburrimiento como una estrategia estética en la práctica artística con el objetivo de burlar el arte convencional al promover todo lo irracional, absurdo y carente de sentido, desde el movimiento dadaísta en adelante. Asimismo, vemos la diversidad del arte conceptual y la desaparición de las formas estéticas tradicionales. El arte minimal, como parte del arte conceptual, incorpora también

otras estrategias del aburrimiento más allá de las que hemos indicado y que forman parte del arte conceptual en su conjunto. Además, también debemos considerar que las estrategias introducidas anteriormente no son exclusivas, siendo posible que un mismo trabajo presente diferentes estrategias relacionadas con el aburrimiento. Además, no debemos descartar otras estrategias relacionadas con el aburrimiento, como el sin sentido. Por tanto, estas estrategias que proponemos no son absolutas.

Finalmente, queremos enfatizar que a pesar de que el uso de estrategias del aburrimiento se haya convertido en un lenguaje artístico, la intención predominante de los artistas es obtener una experiencia que resulte de interés. Tal como observó Jameson: «No es un gran secreto que en algunas de las obras más significativas del alto modernismo, lo aburrido a menudo puede ser muy interesante, y viceversa»<sup>486</sup>. Ahora bien, las palabras de Jameson también pueden insinuar el riesgo de entrar en un bucle entre lo aburrido y lo interesante. Si ahora consideramos las obras aparentemente aburridas interesantes, lo interesante también puede volverse aburrido pronto, cuando los espectadores estén hartos de formas similares. De hecho, surge una paradoja al hablar del aburrimiento en el arte contemporáneo.

Para profundizar en esta paradoja, podemos referir el análisis de Žižek sobre el fenómeno del arte contemporáneo. En su artículo *Coke as objet petit a (Coca-Cola como objet petit a)*, Žižek señalaba desde el punto de vista de Lacan: «la paradoja del sujeto es que sólo existe por su propia imposibilidad radical, por un 'hueso en la garganta' que impide para siempre (al sujeto) alcanzar su plena identidad ontológica»<sup>487</sup>, indicando que debido a la necesidad de que el sujeto ha de llenar el “Lugar sagrado del Vacío de la cosa”, esto provoca la posibilidad de que el excremento sea convertido en una obra de arte, y la Coca Cola sea también una obra de arte, como la hizo Warhol. Žižek afirmó:

<sup>486</sup> JAMESON, Fredrich. *Postmodernism, Or, ... op. cit.* p. 72. Texto original en inglés: «it is no great secret that in some of the most significant works of high modernism, what is boring can often be very interesting indeed, and vice versa».

<sup>487</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *The Fragile Absolute or, Why is the Christian Legacy worth fighting for?* London: Verso, 2000. p.28. Texto original en inglés: « the paradox of the subject is that it only through its own radical impossibility, through a 'bone in the throat' that forever prevents it (the subject) from achieving its full ontological identity».

Entonces, la lógica de exhibir un objeto excremental en el Lugar sublime es similar a la forma en que funciona el juicio infinito hegeliano 'El espíritu es un hueso': nuestra primera reacción a la de Hegel 'El espíritu es un hueso' es 'Pero esto no tiene sentido-espíritu, su negatividad absoluta, que se relaciona con uno mismo, es todo lo *contrario* de la inercia de una calavera, este objeto muerto'<sup>488</sup>!

Por tanto, esto también está relacionado con el aburrimiento del que hablamos como estrategia de creación artística. En medio de las estrategias del aburrimiento, los artistas contemporáneos esperan lograr efectos artísticos creativos o experiencias interesantes, que se identifican como el “objeto-*causa del deseo*” (*objet petit a*) y el “vacío” que el sujeto busca para llenarse. Sin embargo, cuando el aburrimiento se convierte en un lenguaje estético, rápidamente pierde su esencia original, y también se pierde la intención interesante o efecto impactante de la obra, y el lugar reverencial que llenaba el sujeto vuelve a quedar vacío. El sujeto está constantemente luchando por encontrar algo para llenar su vacío, y es esta lucha que forma la integridad de la existencia sustancial del sujeto. Cuando los espectadores e incluso los artistas empiezan a sentirse aburridos sobre estas obras desarrolladas a través de las estrategias del aburrimiento, lo interesante (el *Objet petit*) que el sujeto busca se vuelve vacío una y otra vez, permitiéndole recordar el vacío que hay en sí mismo. Es decir, que lo contrario de lo que busca el sujeto, esto es lo opuesto al aburrimiento, se intensifica y manifiesta nuevamente. Por otro lado, las obras hechas a través de las estrategias del aburrimiento son como la Coca-Cola descrita por Žižek «ese extraño sabor agrisado, nuestra sed nunca se apaga de manera efectiva»<sup>489</sup> y «Cuanto más Coca-Cola bebes, más sed tienes»<sup>490</sup>. Asimismo, cuanto más arte sea hecho con la estrategia del aburrimiento, más riesgo de

---

<sup>488</sup> *Ibidem*. p.30. Texto en inglés: «So the logic of displaying an excremental object in the sublime Place is similar to the way the Hegelian infinite judgement 'The spirit is a bone' functions: our first reaction to Hegel's 'The spirit is a bone' is 'But this is senseless - spirit, its absolute, self-relating negativity, is the very *opposite* of the inertia of a skull, this dead object!'».

<sup>489</sup> *Ibidem*. p.22. Texto en inglés: «that strange, bitter-sweet taste, our thirst is never effectively quenched».

<sup>490</sup> *Ibidem*. p.23. Texto en inglés: «The more Coke you drink, the thirstier you are».

aburrimiento puede conllevar. Es así cuando estamos ante obras de arte contemporáneo que se expresan a través de tales estrategias aburridas.

En resumen, el arte a partir de Dadá ha abandonado las prácticas convencionales del arte, enfatizando en el conceptualismo en lugar del formalismo. En dicha investigación, a través de nuestro análisis del arte minimal y arte conceptual, hemos suministrado unas estrategias del aburrimiento que han sido practicadas por los artistas, tales como el vacío, el silencio, la repetición, la banalidad, el tiempo tedioso, la inutilidad, el absurdo y la negación de lo narrativo. Sin embargo, a pesar de mostrar las estrategias del aburrimiento como lenguaje estético para lograr un arte más interesante y creativo, no queremos descartar el hecho de que las estrategias nunca puedan garantizar la llenura plena del arte. Por tanto, como el *objet petit a* de Lacan que el sujeto siempre está buscando, el arte también constantemente trata de buscar lo interesante, sin embargo, lo que se encuentra repetidamente es un recordatorio respecto de su propio aburrimiento.



## CAPÍTULO V

### LA POÉTICA DEL ABURRIMIENTO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

«El exceso genera una sensación de aburrimiento»<sup>491</sup>.

Eduardo Manet

Desde nuestra investigación en los capítulos anteriores, hemos configurado un camino de desarrollo relacionado con el aburrimiento desde el arte vanguardista al inicio del siglo XX y hasta el arte contemporáneo. La ruptura entre el arte vanguardista y el arte convencional radica en la insatisfacción del primero con este último, optando por apartarse de él. Esta ambición se manifiesta especialmente en el dadaísmo, con su deseo de acabar con el aburrimiento. Paradójicamente, la forma de disminuir el aburrimiento es crear sensaciones estableciendo nuevos lenguajes artísticos frente al arte convencional, utilizando estrategias estéticas relacionadas con el aburrimiento. En el epígrafe 4.4, hemos mostrado algunas estrategias del aburrimiento empleadas en el arte minimal y el conceptualismo. En el presente capítulo, aplicaremos seis de estas estrategias: la repetición, el tiempo tedioso, la banalidad, la inutilidad, el absurdo y la negación de lo narrativo, para enseñar la escena del aburrimiento en el arte contemporáneo. En esas estrategias no solamente se manifiesta el aburrimiento, sino que también tienen otro efecto y propósito, tales como, entre otros, causar sensaciones al público y demostrar la resistencia del propio artista.

En el epígrafe 5.1, introduciremos la repetición como una primera estrategia del aburrimiento. La repetición suele contribuir a la monotonía y lleva como consecuencia al aburrimiento. Sin embargo, se ha convertido en una estrategia común del arte en el arte contemporáneo y puede tener otras funciones más allá del aburrimiento desde el punto de vista conceptual. Así, utilizamos el ejemplo de

---

<sup>491</sup> MANET, Eduardo. "30 Citations sur l'excès". LE FIGARO. Web. 9 de Septiembre 2021<<http://evene.lefigaro.fr/citation/exces-engendre-sentiment-ennui-76308.php>>. Texto original en francés: «L'excès engendre un sentiment d'ennui».

Baldessari para mostrar la repetición como estrategia artística y su ambigua relación con el aburrimiento. En el epígrafe 5.2, hablamos cómo el factor del tiempo que contribuye al aburrimiento. El paso del tiempo, cuando uno se encuentra vacío, es una experiencia del aburrimiento. En este epígrafe, exploramos las obras de Tehching Hsieh, cuyas obras desdibujan las diferencias entre el tiempo del arte y el tiempo de vida, manifestando el tedio del tiempo y el sin sentido de la vida.

En el epígrafe 5.3, exploramos la estrategia de la banalidad, en la que se manifiesta lo trivial y lo cotidiano, los cuales son de poca importancia y se consideran aburridos en general. Indagamos en las obras de Laderman Ukeles y Sophie Calle, ya que ambas utilizan la banalidad en sus obras para despojarse del aburrimiento que viven y a su vez rompen la barrera entre arte y vida como los vanguardistas habían demostrado. En cuanto al epígrafe 5.4, trataremos la estrategia de la inutilidad, en la que la falta de productividad y valor lleva a un estado de estancamiento y carencia de interés. Indagamos en este epígrafe en las obras de Francis Alÿs, cuyas obras tienen el rasgo de la inutilidad y aunque resultan aburridos sus contenidos, provocan una sensación de ridículo y también de humor. El impacto que experimentan los espectadores, lo comparten con otros, lo cual consigue el objetivo de Alÿs de que la fábula que creó se transmita. De hecho, la inutilidad se convierte en algo útil para el artista.

Sobre el epígrafe 5.5, investigaremos la estrategia de lo absurdo, la cual consideramos un escape de lo aburrido y se basa en la lógica del sueño, siendo por tanto irracional. Exploramos las obras de Maurizio Cattelan, en las que no solamente demuestran lo absurdo en su apariencia, sino también en sus procesos creativos. Lo absurdo de Cattelan y su popularidad indican la tendencia del público a buscar sensaciones, como un gesto para alejarse de lo ordinario y aburrido. Por último, en el epígrafe 5.6, indagamos en la negación de lo narrativo. El enfoque de la narrativa es muy diverso. En la literatura existe la negación de narrar, al igual que en el arte performativo o video arte. En nuestra investigación del artista contemporáneo Hito Steyerl, se cuestionan las realidades representadas a través de los medios de

comunicación, creando sus videos ficticios y satíricos, siendo un gesto de resistencia e insatisfacción frente a las ideologías políticas, científicas y económicas.





## 5.1 Lo repetitivo. El aburrimiento de John Baldessari y su búsqueda de un arte nuevo.

«La repetición es la madre del aburrimiento»<sup>492</sup>.

Joseph Brodsky

El efecto que produce la repetición experimentada en la vida diaria, es para muchas personas el aburrimiento. Sin embargo, en ocasiones y, a pesar de la presencia de la repetición, no lo sufrimos. De hecho, la repetición que ocurre de manera habitual y natural, no nos hace sentir una obvia e inmediata molestia. Por ejemplo, con la repetida aparición del día y la noche o la diaria necesidad de tomar el desayuno, la comida del medio día o la cena. Habitualmente y en estos casos, la repetición no nos aburre, sino que más bien esperamos esos momentos. Por lo tanto, cuando se habla de una relación entre la repetición y el aburrimiento, en realidad no podemos conectarlos de forma absoluta, sino que debemos de considerar esa relación desde múltiples aspectos. La repetición no es solamente un síntoma de nuestra sociedad contemporánea, y que se manifiesta principalmente en una cultura consumista y a través de los medios de comunicación, sino que también es una cuestión estética. Es así que tenemos como objetivo explorar la retórica de la repetición y su aspecto estético por medio del análisis de las obras de John Baldessari, quién aunque afirmó no hacer más arte aburrido, pretendiendo superar el arte anterior considerándolo sin interés, paradójicamente, pasó a hacer arte relacionado con la repetición, forma que suele dar lugar al tedio. Sin embargo, la repetición en sus obras tiene distintas funciones y valores creativos, todo lo cual es parte de nuestra investigación.

---

<sup>492</sup> BRODSKY, Joseph. *Del dolor y la razón*. Trad. Antoni Martí García. Madrid: Siruela, 2015. p.92.

En primer lugar, el tema de la repetición ha sido tratado por varios filósofos, tales como Kierkegaard, Nietzsche, Freud, Deleuze o Jameson, entre otros. Vamos pues a acercarnos brevemente a la idea de cada uno de ellos. Kierkegaard en su obra *La repetición* describió metafóricamente la repetición como «vestido indestructible». Según él: «La repetición es un vestido indestructible que se acomoda perfecta y delicadamente a tu talle, sin presionarte lo más mínimo y sin que, por otra parte, parezca que llevas encima como un saco»<sup>493</sup>. En cierto sentido, para Kierkegaard es una costumbre o hábito del que es difícil desligarse. Es algo que a uno le acompaña en su vida diaria y que tiene poder sobre el individuo. Nietzsche sostuvo: «No hubo primero un caos, y después, poco a poco, un movimiento regular y circular de todas las formas, al contrario: todo esto es eterno, sustraído al devenir; si alguna vez hubo un caos de fuerzas es que el caos era eterno y ha reaparecido en todos los ciclos»<sup>494</sup>. La visión de Nietzsche es que el caos es eterno y que el caos actual es una repetición de un caos anterior. Es decir, que la repetición es una fuerza oculta que lleva a otro suceso o hace que la acción continúe.

En cuanto a Freud, refirió el término de “la compulsión de repetición” para explicar el impulso humano que da lugar a actos, pensamientos, juegos o decisiones repetitivas. Por ejemplo, la tendencia de escoger como pareja a alguien que tiene características similares proviene de una compulsión de repetición. En su *Différence et Répétition (Diferencia y repetición)*, Deleuze utilizó esta frase de Hume como punto de partida: «la repetición no modifica nada en el objeto que se repite, pero cambia algo en el espíritu que la contempla»<sup>495</sup>, sosteniendo que no hay dos cosas exactamente iguales en el mundo. Solo hay repetición en lugar de una misma duplicación. Utilizó como ejemplo el argumento de Péguy sobre la celebración del Día de la Federación, señalando que no es el Día de la Federación el que conmemora o representa la caída de la Bastilla, sino que es la caída de la Bastilla la que celebra y repite con antelación todos los Días de la Federación<sup>496</sup>. En su idea de la repetición,

<sup>493</sup> KIERKEGAARD, Søren, *In vino veritas/ La repetición*. Madrid: Guadarrama, 1975. p. 130-131.

<sup>494</sup> DELEUZE, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Trad. Carmen Artal. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002. p. 45-46.

<sup>495</sup> DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amarrortu editores, 2002. p. 119.

<sup>496</sup> *Ibíd.* p.22.

existe una implicación hacia buscar algo nuevo, siendo este espíritu de búsqueda de la novedad la repetición.

Al observar la posmodernidad, Jameson consideró que no hay una novedad real, sino solo un cúmulo de repeticiones. Por su parte, dice Jameson: «¿Qué es, entonces, que es original (en un sentido nuevo y original) en la concepción del "neo" para evitar la originalidad y abrazar la repetición de una manera fuerte y original?»<sup>497</sup>. Dicha observación de la repetición en la posmodernidad es una de las claves para la comprensión de esta época. Sin embargo, aunque Jameson sospecha de que las llamadas «novedades» tienen su originalidad, no podemos negar la tendencia de los seres humanos a desear constantemente la «novedad», independientemente de su autenticidad. Como sostiene Christopher Lasch: «La necesidad de novedad y estimulación fresca se vuelve cada vez más intensa, los interludios intermedios de aburrimiento cada vez más intolerables»<sup>498</sup>. La falta de novedad y una afluencia de repeticiones de lo antiguo pueden conducir al aburrimiento.

Con base a lo mencionado inicialmente en cuanto a que la repetición no necesariamente conduce al aburrimiento, es importante precisar la relación existente entre la repetición y el aburrimiento. De hecho, la sensación de aburrimiento difiere según las perspectivas, por ejemplo, en el capítulo 4.3 sugerimos que la afición de Warhol al aburrimiento y a la repetición radica en el hecho de que encontró su zona de confort en ellos. Por lo tanto, la causa del aburrimiento no está determinada por la apariencia de los objetos o de las cosas, como por ejemplo el patrón repetitivo, sino que está determinada por el propio sujeto. Pero además, otros factores y consideraciones personales pueden también afectar esa determinación del aburrimiento. Por ejemplo, normalmente la gente no

---

<sup>497</sup> JAMESON, Fredric. *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. p. 104. Texto original: «What is it, then, that is original (in some new and original sense) in the conception of the "neo" to eschew originality and to embrace repetition in some strong and original fashion?».

<sup>498</sup> LASCH, Christopher. *The True and Only Heaven: Progress and Its Critics*. New York: W.W. Norton, 1991. p. 521. citado en Gamsby, Patrick. *The Black Sun of Boredom: Henri Lefebvre and the Critique of Everyday Life*. Tesis. Laurentian University Sudbury, Ontario, 2012. Texto original en inglés: «The need for novelty and fresh stimulation becomes more and more intense, intervening interludes of boredom increasingly intolerable».

se aburre al comer, aunque sea una acción diaria y repetitiva. Aquellos que se encuentran aburridos al comer, mayoritariamente se quejan de comer repetidamente los mismos alimentos, más que de la acción de comer en sí misma. Sin embargo, esta queja rara vez se escucha de quienes carecen de recursos, porque la afectación del hambre es mucho mayor que la sensación de aburrimiento.

Además, otro caso en que la repetición no da lugar al aburrimiento es cuando uno no es consciente de la existencia de ningún nuevo estímulo. Por ejemplo, un niño puede estar satisfecho con su propio juguete y jugar con él todo el tiempo hasta que algo más interesante le llame la atención, como el juguete de su amigo o un insecto en el jardín. La tendencia a acercarse a algo más estimulante o novedoso es innata en los seres humanos, lo cual no obsta a que, siendo conscientes de ello y de sus consecuencias, tengamos dominio de tal inclinación.

De las observaciones anteriores, podemos concluir que la repetición es solo una de las formas de llegar al aburrimiento, materializándose el aburrimiento a través de la repetición cuando se despierta un deseo de novedad. Esto es particularmente obvio en nuestra sociedad contemporánea donde el mercado estimula el deseo hacia la novedad, provocando que la gente abandone rápidamente lo que tiene y tenga menos y menos tolerancia al aburrimiento. Es por ello que el aburrimiento se convierte en un producto de nuestra cultura de consumo. Zygmunt Bauman compartió una opinión similar: «El 'aburrimiento', la ausencia o incluso la interrupción temporal del flujo perpetuo de novedades emocionantes que llaman la atención, se convierte en una molestia resentida y temida de la sociedad de consumo»<sup>499</sup>. Por tanto y para luchar contra el aburrimiento, el enfoque que adopta el mercado es una constante renovación del producto, produciendo una sensación de novedad en los consumidores. Consecuentemente, la sociedad se convierte en un «espectáculo», en términos de Debord.

---

<sup>499</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Consuming Life*. Malden, MA: Polity Press, 2007. p. 130. citado en Gamsby, Patrick. *The Black Sun of Boredom...op.cit.* Texto original en inglés: «'Boredom', the absence or even temporary interruption of the perpetual flow of attention-drawing, exciting novelties, turns into a resented and feared bugbear of the consumer society».

Como señaló Debord: «La pérdida de calidad que es tan evidente en todos los niveles del lenguaje espectacular [...] La forma del mercado reduce todo a una equivalencia cuantitativa. Lo cuantitativo es lo que se desarrolla, y sólo puede desarrollarse dentro de lo cuantitativo»<sup>500</sup>. Los artículos producidos en masa a través de la tecnología industrializada pierden su unicidad como cualidad de la fabricación artesanal. Por medio de un exquisito empaque y de la promoción publicitaria, los productos se convierten en una nueva sensación, atrayendo al consumidor. Sin embargo, estos productos no son únicos, sino que son repeticiones, producidos por medio de procesos estandarizados. Aunque hay una innovación constante en el mercado, a su vez en dicha “sociedad del espectáculo”, el aburrimiento es el lenguaje común.

Desde la perspectiva del arte, la invención de la fotografía y el cine anunció la pérdida del aura en el arte, debido a su característica replicable o reproducible, según el concepto de Benjamin. Estas invenciones han dado lugar a la pérdida de la adorada calidad del arte tradicional, y de forma relativa con la ayuda de la tecnología, pueden crear efectos impactantes y atraer la atención de las personas a través de la edición y de la postproducción. Esta impactante atracción recompensa la ausencia de aura en la obra y al mismo tiempo promueve la generación de nuevos deseos por la impactante experiencia sensorial.

En el campo de las artes plásticas, tradicionalmente de una obra solo existe un único ejemplar, y el resto son copias. La diferencia de valor entre el original y la copia es incomparable. Cuando a principios del siglo XX el arte de vanguardia integró el arte con la vida, utilizando materiales sin valor como obras de arte, e incluso algunos objetos industriales que son de fácil alcance, no solo destruyó el arte del lugar sagrado, sino que también rompió el tabú de la creación artística, "la repetición". Los artistas neovanguardistas fueron más lejos al utilizar la repetición

---

<sup>500</sup> Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Trad. Ken Knabb. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2014. p. 14. Texto en inglés: «The loss of quality that is so evident at every level of spectacular language [...] The commodity form reduces everything to quantitative equivalence. The quantitative is what it develops, and it can develop only within the quantitative».

como estrategia artística, como Judd, Nauman, Lichtenstein, Falvin, Andre, LeWitt, Warhol y Bernd y Hilla Becher, entre otros. De hecho, estas obras que rompen los tabúes tradicionales se presentan de forma antiestética, generando también un efecto de impacto en el espectador. Es así que la repetición se ha convertido en una estrategia estética, a pesar de que su forma de presentación pueda ser criticada como "aburrida".

En este estudio, indagaremos sobre el artista estadounidense John Baldessari (1931-2020), cuyas obras también se sitúan en esta línea de creación. Elegimos Baldessari como un ejemplo que enlaza la repetición con el aburrimiento, no solo por causa del uso frecuente de la repetición en sus obras, sino también por su rotunda declaración de dejar de hacer obras aburridas, lo cual coincide con la intención del dadaísmo al enfrentar el hastío del arte tradicional. Además, las obras de Baldessari se involucran con la performance y también con imágenes, textos, acciones y juegos, haciendo que su arte sea muy dinámico y emblemático dentro del arte contemporáneo. Asimismo, su práctica artística es revolucionaria, al hacer arte como si hiciera cualquier otra actividad, lo cual es similar a lo propuesto por Kaprow, a la que se suma el uso del humor.

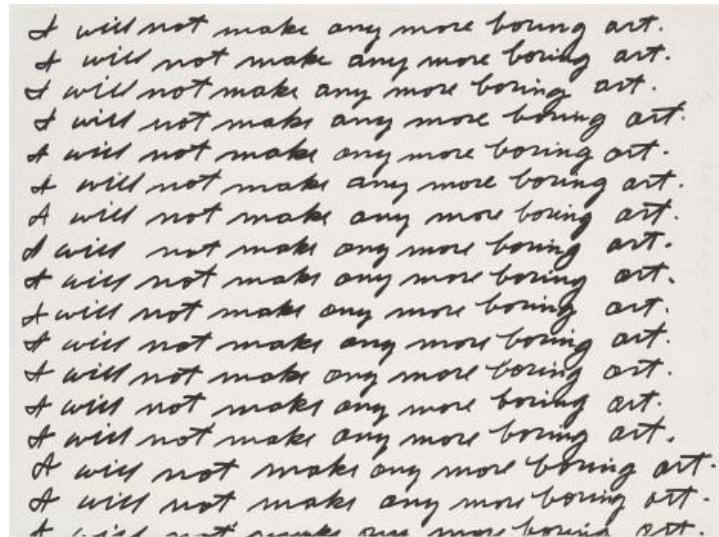
Cuando Baldessari comenzó su carrera como pintor, fue primero inspirado por Cezanne, Matisse y el expresionismo abstracto, y después por el dadaísmo y el surrealismo<sup>501</sup>. Finalmente, abandonó la pintura a principios de los años 70. Dijo: «Pensé que había algo más»<sup>502</sup>. En 1970, realizó un trabajo llamado *Proyecto de Cremación* en el que quemó la mayoría de sus anteriores obras. Tras ello le escribió a un crítico: «Realmente creo que es mi mejor obra hasta la fecha»<sup>503</sup>. Poco después, en 1971, realizó otra obra emblemática, *I Will Not Make Any More Boring Art (No haré más arte aburrido)*. En ese momento fue invitado por el Colegio de Arte y

<sup>501</sup> TUCKER, Marcia y Pincus-Witten, Robert. *John Baldessari*. New York: The New Museum, 1982. p.8.

<sup>502</sup> SALLE, David y John Baldessair. *Interview*, 9 de Octubre 2013. Web. 24 de marzo 2022 <<https://www.interviewmagazine.com/art/john-baldessari>>. Texto original en inglés: «I thought there was something else».

<sup>503</sup> MUNDY, Jennifer. "Lost Art: John Baldessari". *Tate*. Web. 24 marzo 2022 <<https://www.tate.org.uk/art/artists/john-baldessari-687/lost-art-john-baldessari>>. Texto original en inglés: «I really think it is my best piece to date».

Diseño de Nova Scotia en Canadá para hacer una exposición, pero finalmente no pudieron pagarle el viaje. De hecho, sugirió a los estudiantes que escribieran la frase "*I will not make any more boring art*" (*No haré más arte aburrido*) en las paredes de la galería. Él mismo también hizo un video en el que escribía repetidamente esa frase y también hizo una litografía de la misma.



John Baldessari. *I Will Not Make Any More Boring Art*, 1971.  
Litografía. 56.8 cm x 75.1 cm. MoMA (Nueva York).

La repetición es un elemento claro de esta obra, aunque está no se muestra de una forma inanimada y mecánica como en las obras de Warhol o de Judd, sino que más bien la repetición se expresa de modo orgánico, apuntando hacia la producción misma del arte y sobre su existencia. La importancia de la repetición en las obras de Baldessari radica no solo en lo visual sino también en el significado del texto y en su relación con el arte en su conjunto.

En primer lugar, escribir repetitivamente la frase *I Will Not Make Any More Boring Art*, no solamente insinúa un proceso de aprendizaje a través del acto repetitivo, sino que también tiene una implicación de "castigo" en el sistema educativo<sup>504</sup>. Por lo tanto, a través de esta acción repetitiva y de la connotación del

<sup>504</sup> HAMMONDS, Kit. *Aprendiendo a leer con John Baldessari*. Ciudad de México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2017. P.9. p. 34.



texto, se insinúa una condenación hacia los alumnos o hacia el propio artista por haber hecho arte aburrido, y se les advierte de que no lo vuelvan a hacer. Seguidamente nos surge otra pregunta: ¿Qué tipo de arte que han hecho es aburrido y por tanto debe de ser evitado? Para responderla, podemos remontarnos a 1970 con la escena en que Baldessari quemó sus anteriores pinturas y optó por el arte conceptual. Obviamente para Baldessari el arte conceptual es un arte más interesante que la pintura. Según su propia observación: «Muchos artistas en el mundo sentían el malestar de que el expresionismo abstracto se estaba quedando sin fuerza»<sup>505</sup>. Es así que Baldessari buscó otro tipo de arte para hacer.

Desde nuestra discusión preliminar sobre *I Will Not Make Any More Boring Art (No Haré Más Arte Aburrido)*, obtenemos que la obra tiene una implicación en expresar la opinión del artista sobre el arte y a su vez provocar a los espectadores sobre la cuestión de qué es el arte y también si su propia obra es arte. Además, por medio de la estrategia de repetición, se refuerza esta implicación, ya que la repetición de la frase es una afirmación o interrogación potente. En cierto modo, la repetición en esta obra se manifiesta como una forma de buscar el sentido del arte.

Por otro lado, en cuanto a la forma misma de la repetición, es indudablemente aburrida. Sin embargo, es este “choque” del aburrimiento el que hace de esta obra innovadora. De hecho, aunque sea una obra creada con una pauta repetitiva, se presenta de forma ambivalente, pudiendo brindarnos un significado que va más allá de la apariencia externa de la obra.

A través del siguiente análisis, podemos extraer funciones de la repetición en otras obras de Baldessari. Referimos primero su obra de video *I am Making Art (Estoy haciendo arte, 1971)*, donde mueve los brazos mientras repite monótonamente la frase “I am making art (Estoy haciendo arte)”. Para Baldessari,

---

<sup>505</sup> SALLE, David. John Baldessair, *Interview*, Octubre 9, 2013. Web. 2 de enero 2022 <<https://www.interviewmagazine.com/art/john-baldessari>>. Texto original en inglés: «A lot of artists in the world were feeling the kind of malaise that Abstract Expressionism was running out of steam».

esta obra «oscila entre la afirmación y la creencia»<sup>506</sup>. La autoafirmación de un artista y la creencia de que lo que está haciendo es arte. La articulación de la frase repetitiva es la propia fuerza del artista para afirmar que se trata de una obra de arte, aunque sea a través de una serie de gestos sencillos y sin atractivo alguno. Irónicamente, el artista intenta persuadir a su audiencia de algo supuestamente “profundo”, pero de una manera aparentemente banal. Sin embargo, es esta subversión lo que hace que el trabajo sea innovador<sup>507</sup>, algo similar a lo que vemos en la obra *I Will Not Make Any More Boring Art (No Haré Más Arte Aburrido)*.



John Baldessari. *I am Making Art*, 1971.  
video. 18 minutos 40 segundos. Electronic Arts Intermix (EAI), New York.

Además, si bien la repetición puede causar el resultado del aburrimiento, también juega un papel de contribuir al efecto cómico de la escena teatral, como se da de forma muy evidente en esta obra de video *I am Making Art (Estoy haciendo arte, 1971)*. Más que el aburrimiento, el humor es lo que Baldessari perseguía. De hecho afirmó que:

Disfruto mucho del humor y en el mundo del arte se me considera un gran depósito de chistes e historias divertidas, pero si yo estuviera intentando el humor las obras serían muy diferentes. Creo que

<sup>506</sup> Citado en Marcia Tucker y Robert Pincus-Witten, *John Baldessari...op. cit.* p. 11, Texto original en inglés: «hovers between assertion and belief!».

<sup>507</sup> TUCKER, Marcia y Pincus-Witten, Robert. *John Baldessari...op.cit.* p. 11-12.

cuando hay humor es el resultado de algo más, y creo que cuando digo algo más, estoy tratando de meterme debajo de la apariencia del mundo y tratando de entender el mundo<sup>508</sup>.

A pesar de que el efecto cómico en *I am Making Art (Estoy haciendo arte)* es más evidente que en *I Will Not Make Any More Boring Art (No haré más arte aburrido)*, por la expresión facial y tonalidad utilizada por el artista en la primera de ellas, en realidad el humor se manifiesta en ambas obras, y lo cierto es también que en la mayoría de sus obras conceptuales.

En cuanto a sus otros trabajos, desde alrededor de 1970 Baldessari se dedicó a las imágenes y a los textos, abandonando la pintura. Para él, una obra de arte debe de ser lo más sencilla posible, por lo que trató de lograr ese objetivo<sup>509</sup>. Esta intención de sencillez le llevó a producir imágenes simples, muy frecuentemente repitiendo el mismo patrón. En su *A Person Was Asked to Point (Se le pidió a una persona que señalara, 1969)*, una serie de fotografías donde en cada una de ellas una mano apunta hacia algo que le interesa, lo cual señala la idea de mostrar algo interesante como la intención del arte convencional.

Además, a través de la disposición de imágenes y textos, intentó crear nuevos significados. Según él:

[...] Tenía estas carpetas enormes, cada una clasificada según el tema o el género: gente con armas, gente besándose, indios y vaqueros cayéndose de los caballos, recibiendo disparos, recibiendo disparos con flechas, casi todos los recursos de la trama. Luego recorté las imágenes baratas y recicladas para darles a las imágenes agotadas un nuevo significado, o al menos algo diferente a su significado original.

<sup>508</sup> SIEGEL, Jeanne. "John Baldessari: Recalling Ideas". *Artwords 2: Discourse on the early 80s*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988. p.45. Texto original en inglés: «I enjoy humor a lot and in the art world I'm considered a great repository of jokes and funny stories, but if I were trying for humor the works would be much different. I think when there's humor it's as a result of something else, and I think when I say something else that I'm trying to get beneath the veneer of the world and trying to understand the world».

<sup>509</sup> SALLE, David, "John Baldessari". *Interview*, Octubre 9, 2013. Web. 19 de febrero 2022 <<https://www.interviewmagazine.com/art/john-baldessari>>.

Básicamente estoy reensamblando átomos para darles un significado más actual. Me di cuenta, y tal vez compartamos algo aquí, que puedes aprovechar y tener buen uso de un lenguaje que podría ser más universal que el arte. La gente va al cine y lo tiene en su mente<sup>510</sup>.

Uno de los enfoques de Baldessari más frecuentes para tratar las imágenes es la repetición. Yuxtapone varias imágenes con el mismo tema o las mismas imágenes con algunas ligeras manipulaciones para crear nuevos significados. Por ejemplo, en *Brutus Killed Caesar* (*Brutus mató a Caesar*, 1976), dispone tres distintas imágenes en una pauta, con un hombre a la izquierda, otro a la derecha y un objeto en el medio, distribución repetida de esta manera por treinta y tres veces. La única diferencia es que la imagen de en medio cambia en cada patrón de imágenes, sugiriendo diversas formas de interpretación. Desde distintos espectadores, la interpretación puede ser muy variada, como afirmaba Baldessari: «Todo el mundo conoce un mundo diferente, y sólo una parte de él. Nos comunicamos solo por casualidad, ya que nadie conoce el todo, solo donde se produce la superposición»<sup>511</sup>.

---

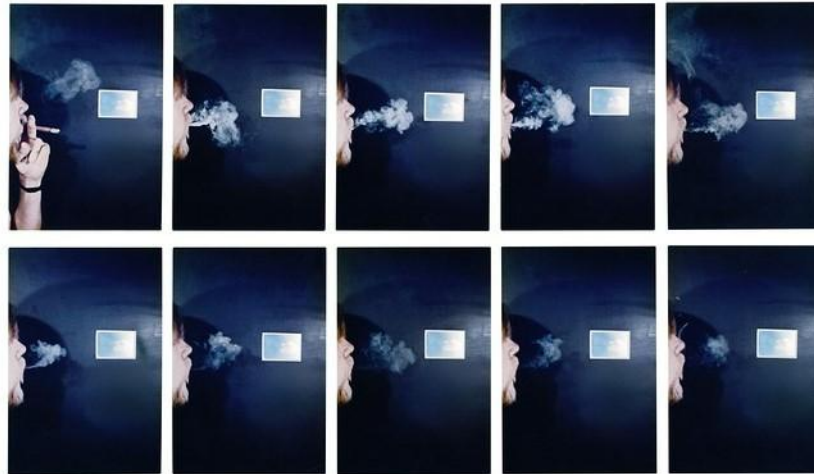
<sup>510</sup> GRIFFIN, Tim. "In Conversation: John Baldessari & Jeremy Blake". *Artforum*. Marzo 2004. Web. 2 abril 2022 <<https://www.artforum.com/print/200403/in-conversation-john-baldessari-jeremy-blake-6389>>.

Texto original en inglés: «[...] I had these huge folders, each one classified according to subject matter or genre: people with guns, people kissing, Indians and cowboys falling off of horses, getting shot, getting shot with arrows—almost every plot device. Then I cropped the cheap, recycled imagery to give exhausted images new meaning, or at least something other than their original meaning. I'm basically reassembling atoms to give them a meaning that's more au courant. I realized—and maybe we share something here—that you can tap into a language that might be more universal than art. People go to movies and have them in their minds».

<sup>511</sup> BALDESSARI, John. Citado en Coosje van Bruggen, *John Baldessari*. New York: Rizzoli, 1990. p.58. Texto original en inglés: «Everybody knows a different world, and only part of it. We communicate only by chance, as nobody knows the whole, only where overlapping takes place».



realización de la obra y la repetición sirve como práctica para este juego. Sin la repetición, el juego se queda vacío y seco.



John Baldessari. *Cigar Smoke to Match Clouds That Are Different [By Sight-Side View]*. 1972-1973. Fotografía. 35.5 cm x 24 cm (cada una). Sonnabend Gallery.

Así y, por ejemplo, en *Throwing Three Balls in the Air To Get a Straight Line [Best of 36 Attempts]* (Lanzamiento de tres bolas al aire intentando que al fotografiarlas formen una línea recta [Lo mejor de 36 intentos], 1973), se muestran una serie de fotografías en las que tres pelotas fueron lanzadas al aire para formar una línea recta. La acción de lanzar las pelotas es una repetición y es también como un juego para el participante, lo cual queda demostrado al ver las imágenes fotográficas. Así, en su *Kissing Series: Simone Palm Trees [Near]* (Series de besos: Simone palmeras [cerca], 1975), también encontramos relación con la repetición y el juego. En las imágenes vemos que la misma participante hace el papel de besar una palmera desde cierta distancia. Sin embargo, solo el efecto visual lo hace posible.

Además, este juego a menudo es azaroso e intuitivo, como en *Five Pickles [With Fingerprints in the Shape of a Hand]* (Cinco pepinillos [con huellas dactilares en forma de mano], 1975), serie de 5 fotografías con huellas dactilares y un pepinillo en cada imagen y colocadas aleatoriamente. En su *Portrait: Self#1 as control + 11 Alterations by Retouching and Airbrushing* (Retrato: Uno mismo#1 como control + 11 Alteraciones por Retoque y Aerografía, 1974), demostrando 12 fotos de retratos del

propio autor con 11 de ellas retocadas con base en la primera de aquellas fotos, otorgando a sus espectadores una perspectiva aleatoria y una experiencia humorística.



John Baldessari. *Five Pickles*, 1975.  
Impresiones cromogénicas a color y lápiz. 51 x 60.6 cm



John Baldessari. *Portrait: Self#1 as control + 11 Alterations by Retouching and Airbrushing*, 1974. Fotografía y aerografía. 36 cm x 27 cm (cada una).

La repetición en las obras de Baldessari produce en cierto modo que el sentido original de la imagen cambie, incluso hasta anular dicho sentido por

completo. La repetición de Baldessari no solamente se manifiesta en las imágenes y en los textos, sino que “la repetición misma” se convierte en un ícono y símbolo de su arte. Esto se ve de forma especialmente clara en sus series de “puntos”, donde a mediados de los años 80, Baldessari comenzó a hacer obras en las que escogía imágenes de personajes y les cubría el rostro con pegatinas circulares de colores, algo similar a los puntos. Para él, era una manera de borrar la identidad de personas desconocidas. Asimismo, expresó por medio del video *A Brief History of John Baldessari (Breve historia de John Baldessari)*, que a pesar de los distintos enfoques en sus obras, sospechaba que en el futuro sería recordado, “como el tipo que ponía puntos en la cara de la gente”<sup>514</sup>. En efecto, las imágenes con repetitivos y llamativos puntos de colores cubriendo los rostros de sus personajes, han sido como un distintivo del arte de Baldessari, y especialmente tras su defunción esta afirmación se consolidó. Por lo tanto y en este particular caso, la repetición pasa a ser un ícono que ha marcado la carrera artística de Baldessari.

Cuando pensamos en la repetición, lo relacionamos con el aburrimiento. Sin embargo, la repetición también es un vehículo que lleva a progresar en el diario vivir. Por lo tanto, tiene su valor energético y positivo. Los filósofos tienen sus propias interpretaciones de la repetición, en muy diversas posturas. Sin embargo, desde la perspectiva de la sociedad contemporánea, la repetición parece ser un valor negativo, especialmente en la sociedad consumista, ya que la repetición a menudo se equipara con el aburrimiento. Desde el punto de vista estético, la repetición siempre ha sido un tabú en esta área, creando un efecto de monotonía. Desde los *readymades* de Duchamp, nuestra visión del arte ya no se basa en la estética de la representación, sino en la experiencia subjetiva del artista y del espectador y en las atribuciones conceptuales, es decir, en el valor de la idea. Por lo tanto, la repetición se ha librado de esta tacha, convirtiéndose en una estrategia creativa. En la presente indagación, hemos analizado las obras de Baldessari, quien utilizó precisamente la repetición como estrategia artística, la cual también fue utilizada por los artistas de

---

<sup>514</sup> *A Brief History of John Baldessari*. Dirigido por Henry Joost & Ariel Schulman. A Supermarché Production, 2012. John Baldessari. Texto original en inglés: «the guy who puts dots over peoples faces».



su época y posteriores. Si bien desde la perspectiva del formalismo tradicional la obra puede parecer aburrida por causa de esta repetición; sin embargo, desde la perspectiva del arte conceptual, la repetición rompe el tabú de dicho arte formalista, enriqueciendo con una mirada alternativa al arte. Por medio del lenguaje de la repetición, se brinda la posibilidad de dar nuevos significados a las imágenes y a las palabras. Durante su carrera artística, Baldessari fue impulsado por la mentalidad del juego, con la cual desarrolló su propio lenguaje artístico a través de la repetición, abandonando un arte que supuso aburrido. Su práctica de hacer arte como si hiciera cualquier otra actividad y la adopción del humor y del juego vinculado a las estrategias de la repetición como método de superación de las propuestas más radicales del arte conceptual puro (por ejemplo, el arte de Kosuth), hacen que sus obras superen los procesos de aburrimiento de tales propuestas, para acercar el arte a una realidad que sale del propio arte y se acerca a lo cotidiano, a un hacer cualquiera.



## 5.2 Del tiempo. Tehching Hsieh y su resistencia monótona

«El tedio descansa en esa nada que serpentea a través de la existencia y su vértigo es como aquél que se desprende de mirar hacia abajo en un infinito abismo, infinitamente»<sup>515</sup>.

Søren Kierkegaard

«Eres finito- dice el tiempo con la voz del aburrimiento- y cualquier cosa que hagas, desde mi punto de vista, es vana»<sup>516</sup>.

Joseph Brodsky

El tiempo es uno de los factores importantes que contribuyen al aburrimiento. Una duración monótona puede provocar el hastío. A lo largo de nuestra vida no podemos quedar exentos por completo de este sentimiento. En la expresión artística, especialmente en el arte performativo y la música, el tiempo juega un papel muy importante y los espectadores tienden a esperar a recibir contenidos interesantes en lugar de desear una experiencia vacía o aburrida. Sin embargo, en el arte contemporáneo hay obras que demuestran lo contrario de lo que hemos mencionado anteriormente, utilizando el aburrimiento como estrategia artística. En la siguiente indagación, pretendemos tratar el aburrimiento considerando el factor tiempo y exploramos su aplicación en las obras de performance del artista Tehching Hsieh (1950-), al que Marina Abramović llamó «el maestro» de la performance<sup>517</sup>. Sus trabajos no solo demuestran un desafío al maximizar el aburrimiento, sino una resistencia hacia la propia vida.

<sup>515</sup> KIERKEGAARD, Søren. *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*. Madrid: Editorial Trotta. 2006. p. 298.

<sup>516</sup> BRODSKY, Joseph. *Del dolor y la razón...op.cit.* p. 115.

<sup>517</sup> HSIEH, Tehching & Abramović, Marina. Interview Tehching Hsieh and Marina Abramović in conversation. Tate. 17 de junio 2017. Web. 20 de marzo 2022 <<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-40-summer-2017/interview-tehching-hsieh-marina-abramovic>>.

En primer lugar, tanto el tiempo como el espacio son fundamentales para la existencia de toda creación en el mundo. Según Aristóteles, «[...]sin lugar, ni vacío, ni tiempo, el movimiento es imposible. Y como estas determinaciones pertenecen a todas las cosas de la naturaleza y valen universalmente, nuestro esfuerzo debe comenzar por el examen de cada uno de estos puntos»<sup>518</sup>. La existencia de la naturaleza consiste en tres magnitudes: el espacio, el tiempo y el movimiento. A diferencia de la tangibilidad del espacio y exceptuando el espacio virtual, este último y el tiempo son intangibles y abstractos. Excepto en el espacio virtual, el tiempo en general es todavía más intangible y abstracto. El factor del tiempo está muy relacionado con la duración de la vida. En *Ser y tiempo*, la obra magna de Heidegger, se aborda el ser y su existencia en el mundo, utilizando el término *da-sein (ser-ahí)* para explicar la existencia de un ente en el mundo. Los entes humanos preguntan por el Ser (*Sein*) a través de la interpretación y comprensión respecto de las cosas de este mundo y de su propia existencia como seres humanos. Según Heidegger: «El tiempo deberá ser sacado a la luz y deberá ser concebido genuinamente como el horizonte de toda comprensión del ser y de todo modo de interpretarlo»<sup>519</sup>. La temporalidad de *da-sein (ser-ahí)* provoca una tensión sobre la forma de vivir en el mundo. El ser humano tiene miedo de la duración de la vida o se preocupa de cómo pasar el tiempo de la vida. De hecho, el tiempo es un factor esencial que influye en el desarrollo de la civilización y de la historia.

Desde la primera revolución industrial en la década de 1760, la producción humana fue gradualmente sustituida por un nuevo proceso de fabricación, en el cual la fuerza humana se reemplazó por las máquinas, permitiendo una producción más abundante en menor tiempo. Se establecieron luego las horas de trabajo estándar y, a la vez, el tiempo proporcionado al entretenimiento. En 1817, un empresario británico llamado Robert Owens, formuló el objetivo de una jornada diaria de trabajo de ocho horas, además de ocho horas de recreo y ocho horas de descanso,

---

<sup>518</sup> YARZA DE LA SIERRA, Ignacio. "Aristóteles", *Philosophica*. Web. 20 de marzo 2021 <<https://www.philosophica.info/voce/ aristoteles/ Aristoteles.html#toc17>>.

<sup>519</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo*. Trad. Eduardo Rivera Cruchaga. SANTIAGO DE CHILE: Editorial Universitaria, 2005. p. 41.

afirmando que la cualidad de ser un buen obrero se forma también por el tiempo de recreo y descanso equilibrado. Así y en aquel tiempo, comenzó a florecer el desarrollo de las actividades de ocio. Desde el teatro, el circo, el parque de atracciones o el cine, hasta ya avanzado el siglo XX con la invención de la televisión, internet, las redes sociales y la transmisión por cable, entre otros, han manifestado que a los seres humanos no les han faltado ideas recreativas para ocupar el tiempo del ocio.

El énfasis en el tiempo de descanso y de recreo no es solamente una manera para poder relajarse, sino que también sirve para apartarse del aburrimiento de la monotonía de la vida diaria. Sin embargo y a pesar de tantas posibilidades de entretenimiento, la mayoría de los seres humanos se aburren de vez en cuando, en determinadas situaciones de la vida y también al encontrarse con el sin sentido de su propia existencia. Con respecto a dicho argumento, hemos profundizado sobre ello en el capítulo I y II.

Otro aspecto relacionado con el aburrimiento en el tiempo moderno es la velocidad. Heidegger afirmó:

Cuando el tiempo sólo sea rapidez, instantaneidad y simultaneidad, mientras que lo temporal, entendido como acontecer histórico, haya desaparecido de la existencia de todos los pueblos, [...] entonces, justamente entonces, volverán a atravesar todo este aquellarre como fantasmas las preguntas: ¿para qué?, ¿hacia dónde?, ¿y después qué?<sup>520</sup>.

Encontrarle falta de sentido y de significado a la vida se produce cuando los acontecimientos ocurren rápidamente y no hay tiempo para meditar en ellos, así como cuando las cosas se vuelven repetitivas y rutinarias. La falta de tiempo para prestar atención respecto de lo acontecido y de lo que va sucediendo es propio de la experiencia moderna, especialmente de la vida en la metrópolis, volviéndose una

---

<sup>520</sup> HEIDEGGER, Martin, *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria de Chile, 2017. p.57.

vida vacía y sin sentido. La mayoría de los ciudadanos contemporáneos de la urbe no son como el *flâneur* descrito por Charles Baudelaire en 1863, el cual tiene la pasión y el tiempo para observar los movimientos de la multitud en la ciudad. Baudelaire señaló: «La multitud es su elemento, como el aire es el de los pájaros y el agua el de los peces. Su pasión y su profesión son convertirse en una sola carne con la multitud»<sup>521</sup>. El *flâneur* es muy poco común en la sociedad actual. La mayoría de la gente llena su día con una variedad de actividades. Apenas hay un momento para meditar sobre las cosas, sobre su entorno y la vida. Así, la vida se convierte en una monótona repetición rutinaria que suele llevar al aburrimiento.

El aburrimiento, desde la perspectiva del tiempo, es la falta de estímulo, interés y atención dentro de un intervalo temporal. La experiencia del aburrimiento tiene una estrecha relación con el tiempo. Todos hemos experimentado el aburrimiento en diferentes ocasiones, por ejemplo, a través del visionado de una película o de la asistencia a una conferencia. El aburrimiento situacional ocupa diferentes experiencias temporales. Sin embargo, el aburrimiento existencial es una experiencia relativa al sentido de la vida, con un vacío en el alma<sup>522</sup>. Así, el trabajo existencialista de Albert Camus, *L'Étranger* (*El extranjero*, 1942), muestra un ejemplo sobre la aflicción del aburrimiento existencial. En esta novela, el protagonista principal Meursault no encuentra propósito ni sentido al mundo, siendo indiferente respecto de las personas que lo rodean y asesinando a alguien sin causa alguna. En el mismo sentido, otra gran obra literaria que también revela un aburrimiento existencial es *Waiting for Godot* (*Esperando a Godot*, 1953), de Samuel Beckett, donde los protagonistas esperan en vano a Godot en un camino y este nunca aparece ni sabemos si realmente existe. Su intento es absurdo y el proceso de infinita espera es sin duda aburrido. Se trata pues de un aburrimiento situacional durante el proceso de espera, aunque la intención de la historia en su conjunto manifiesta un aburrimiento existencial.

---

<sup>521</sup> BAUDELAIRE, Charles. *The Painter of Modern Life, and Other Essays*. Trad. Jonathan Mayne. New York: Phaidon, 1965. p. 9.

<sup>522</sup> DOEHLEMANN, Martin. *Langeweile? Deutung eines verbreiteten Phänomens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. p. 22-23.

En cuanto al aburrimiento situacional en el arte, convendría detenernos en la obra de Hsieh. A continuación, exploraremos la vinculación de sus obras con el aburrimiento desde la perspectiva del tiempo. En las performances de Hsieh, se manifiesta un desafío a la condición física y mental del artista. Cada pieza de su obra se extiende a lo largo de un año para su finalización.

Influenciado por la literatura existencial, como la de Kafka, Nietzsche y Dostoyevsky, Hsieh realizó cinco piezas de performance con el título *One Year Performance (Performance de un año)*, entre 1978 y 1986, y cada una de estas cinco piezas tiene la duración de un año, siendo éste también el tiempo de su propia vida. En *Cage Piece (Pieza de Jaula, 1978-1979)*, Hsieh se encerró en una jaula de madera en su propio desván en Tribeca (Nueva York) durante un año. En este período, ni habló, ni leyó, ni escribió, ni escuchó la radio, ni tampoco vio la televisión. Su amigo le traía la comida diariamente y le retiraba los desechos. En *Time Clock Piece (Pieza de Reloj del tiempo, 1980-1981)*, fichó en un reloj del tiempo introduciendo una tarjeta hora por hora y durante un año. Con ello, el tiempo estaba limitado y regulado, haciéndolo incapaz de ir demasiado lejos o de dormir profundamente. En cuanto a *Outdoor Piece (Pieza exterior, 1981-1982)*, Hsieh vivió como indigente en Nueva York durante un año sin entrar en edificios, metros, trenes, automóviles, aviones, barcos, cuevas o tiendas de campaña. Como inmigrante ilegal en *Rope Piece (Pieza de cuerda, 1983-1984)*, él y la artista Linda Motano fueron atados juntos el uno con el otro por medio de una cuerda de ocho pies (2,44 metros) de largo alrededor de sus cinturas durante un año, acordando entre sí que no estarían en contacto físico durante dicho período. Por último, en *No Art (Ninguna pieza de arte, 1985-1986)*, Hsieh evitó crear, hablar y leer sobre el arte, manteniéndose alejado de cualquier galería de arte o museo durante todo el año.



Tehching Hsieh. *Cage Piece*. 1978–1979. Performance.

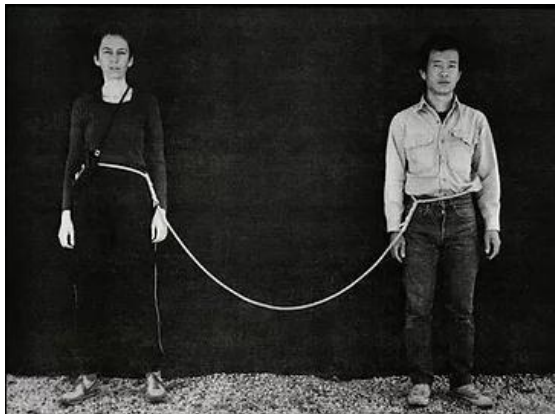


Tehching Hsieh. *Time Clock Piece*. 1980–1981. Performance. Foto: Michael Shen.

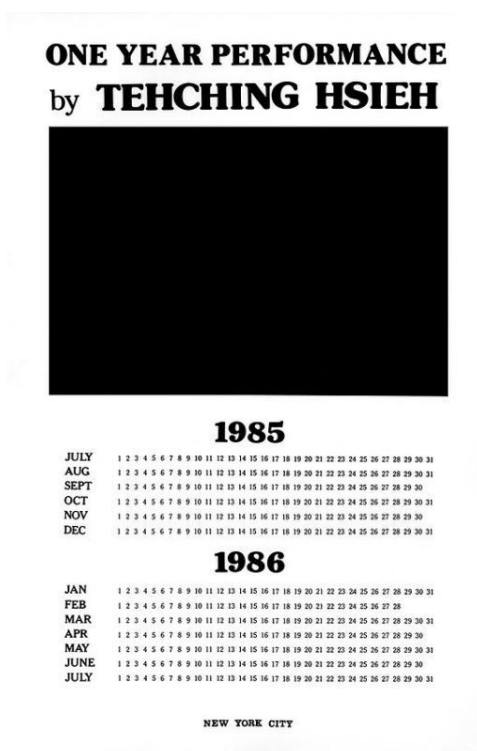




Tehching Hsieh. *Outdoor Piece*. 1981-1982. Performance.



Tehching Hsieh. *Rope Piece*. 1983-1984. Performance.



Tehching Hsieh. *No Art*. 1985-1986. Performance.

El tiempo en la vida es el tema de interés para Hsieh, integrándolo en sus obras y fusionando el tiempo de vida con la propia obra. De hecho, el hacer arte no se distinguió separadamente respecto de su modo de vida durante estos cinco años, eliminándose por completo la frontera entre el arte y la vida. Sin embargo, estos periodos que Hsieh vivía y a su vez realizaba la performance, no eran un tiempo de disfrute, sino más bien de bastante sufrimiento. Dijo una vez: «la vida es una cadena perpetua»<sup>523</sup>. Esto se demuestra a través de sus experiencias limitadas o actividades restrictivas donde el paso del tiempo era extremadamente aburrido. Aún así, la poética del aburrimiento en Hsieh constituye el poder del silencio y hace de sus obras extraordinarias.

Su interés en la monotonía del tiempo y la vida proviene de su experiencia personal. En 1974, Hsieh llegó a los Estados Unidos como inmigrante ilegal. En los primeros años, mientras buscaba materializar la práctica artística, trabajaba en sus

<sup>523</sup> HEATHFIELD, Adrian y Hsieh, Tehching. *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. Massachusetts: The MIT Press, 2015. p.324. Texto original en inglés: : «life is a life sentence».

horas libres en tareas de limpieza en un restaurante del barrio Soho en Nueva York. Vivir en la metrópolis no le impulsó a buscar cosas y emociones nuevas; en cambio, comenzó un viaje hacia la búsqueda interior. Declaró Hsieh: «Mi trabajo consistía en que todas las noches ponía más de cien sillas sobre las mesas, barría y enceraba el piso, y luego volvía a colocar esas sillas en el suelo»<sup>524</sup>. Esta experiencia nos recuerda a Sisífo y su castigo, condenado eternamente a subir y bajar de la montaña una gran roca, conforme a la mitología griega. A Hsieh, esta experiencia tediosa en su trabajo le hizo pensar en el significado de la vida. Para él, la vida es “pasar el tiempo”. En contraste con ello y respecto del tiempo, Benjamin señaló en *El Passagen-Werk (El libro de los pasajes)* que:

Uno no debe dejar pasar el tiempo, sino que debe cargar tiempo, invitarlo a que venga a uno mismo. Dejar pasar el tiempo (expulsarlo, rechazarlo): el jugador. El tiempo le sale por todos los poros.- Cargar tiempo, como una batería carga electricidad: el *flaneur*. Finalmente el tercero: carga el tiempo y lo vuelve a dar en otra forma- en la de la expectativa- : el que aguarda. [D 3, 4]<sup>525</sup>

La actitud de Benjamin sobre “pasar el tiempo” es activa y optimista, manifestándose en una participación de la voluntad, del interés y de la expectativa. Aunque viviendo la vida y haciendo a su vez una performance como la de Hsieh, esto depende de la voluntad plena del artista, voluntad algo forzada y que condujo a una ausencia de placer. Además, la carencia de interés y de expectativa en las obras de Hsieh, muestra una postura pasiva sobre “pasar el tiempo”.

De hecho, en su *Cage Piece (Pieza de jaula)*, se mantuvo todo un año completamente en silencio, sin realizar actividades productivas o entretenidas y sin salir de una jaula de madera. Las creaciones artísticas de Hsieh son mucho más radicales que en el caso de On Kawara, artista japonés que trató también el tema del

---

<sup>524</sup> *Ibíd.* Texto original inglés: «My job was that every night I would put more than one hundred chairs on the tables, sweep and wax the floor, then put those chairs back on the ground».

<sup>525</sup> BENJAMIN, Walter, Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. *Libro de los pasajes*, Madrid: Ediciones Akal, 2004. p. 133.

tiempo. La monotonía de la vida artística de Kawara era leer, pintar sus cuadros de fechas, caminar y apuntar los nombres de con quienes habló, entre otras actividades no restringidas por normas tan limitativas como las de Hsieh. En cambio, este último descartó aún las actividades más triviales, autolimitándose y equiparándose prácticamente a un animal que no puede hablar ni leer. De hecho, su forma de pasar el tiempo roza los límites de lo soportable por un ser humano. Hsieh afirmó: «Realmente no importa cómo paso el tiempo: el tiempo todavía está pasando. Perder el tiempo es mi actitud básica ante la vida; es un gesto de lidiar con lo absurdo entre la vida y el tiempo»<sup>526</sup>. La frustración de no poder controlar o detener el tiempo, nos muestra la incapacidad de poder mantener la vida el tiempo deseado, pues la sustancia de la vida es el tiempo. Por lo tanto, lo que uno hace con el tiempo desaparece, el silencio lo invade todo y se pierde el sentido de todas las cosas. En *Time Clock Piece (Pieza de Reloj del tiempo)*, como hemos señalado anteriormente, fichó hora por hora durante un año en un reloj del tiempo, demostrando un estilo de vida mecánico y sin sentido. Igual que en *Cage Piece (Pieza de jaula)*, la duración en *Time Clock Piece (Pieza de Reloj del tiempo)* está llena de repetición y aburrimiento.

En efecto, la pasividad en cuanto al paso del tiempo en Hsieh se manifiesta en el aburrimiento, añadiendo un notable pesimismo a la cualidad del tiempo. Por tanto, dado que el objetivo y la gran lucha en su arte y vida es llenar el tiempo, lo llenó de forma aburrida. Es así que Hsieh, afirmó que: «No se trata de cómo pasar el tiempo, sino de la aceptación del paso del tiempo. Sé que la gente piensa que mi trabajo es espiritual, pero en realidad es solamente que consumo el tiempo. Nada más»<sup>527</sup>. Su tendencia hacia el empleo de situaciones duras, aburridas y de

---

<sup>526</sup> HEATHFIELD, Adrian y Hsieh, Tehching, *Out of Now...op.cit.*p.334. Texto original en inglés: «It doesn't really matter how I spend time: time is still passing. Wasting time is my basic attitude to life; it is a gesture of dealing with the absurdity between life and time».

<sup>527</sup> ABRAMOVIC, Marina, *Performance Artist Tehching Hsieh Talks Talking Risks with Marina Abramovic*. Nov. 6, 2017. Web. 5 de junio 2021 <<https://www.interviewmagazine.com/art/performance-artist-tehching-hsieh-talks-taking-risks-marina-abramovic>>. Texto original en inglés: «It's not about how to pass the time, but about the acceptance of the time passing. I know people think of my work as spiritual, but really it's just that I consume time. That's all».

determinadas abstinencias para consumir el tiempo, provienen de diferentes factores.

Por un lado, la representación de sus actuaciones es el epítome de sus pensamientos y de su visión de la vida. El sufrimiento y la monotonía que se representan en sus obras hacen referencia a la vida real de los seres humanos, en la cual la libertad y el deseo quedan limitados al máximo posible. El humano está esclavizado por el tiempo. Esta mirada pesimista de la vida es similar a la de Shopenhauer, el cual señaló que: «La encuesta más general nos muestra que los dos enemigos de la felicidad humana son el dolor y el aburrimiento»<sup>528</sup>. Hsieh no solo expuso a través de sus obras los dos factores que conducen a la miseria humana según lo sugerido por Shopenhauer, sino que de alguna manera, sobrevivió a ellos con su persistencia.

El alto nivel de persistencia demuestra una energía potente para la vida. Según Hsieh: «El arte es una forma de vivir, una energía o poder que te da una forma de ser»<sup>529</sup>. Para haber podido llevar a cabo las piezas de *One Year Performance (Performance de un año)*, ha sido necesaria una gran determinación y fuerte voluntad para poder resistir las limitaciones en las actividades así como el aburrimiento, y principalmente por el confinamiento en el tiempo. Sin esta persistencia, sería una tortura extrema. Por ejemplo, en *Rope Piece (Pieza de cuerda)*, a Hsieh no solo le molestaron las limitaciones de su movilidad, sino también la insoportable relación con Linda, con quien estuvo atado por un año. Sin embargo, ambos tenían que soportar esta situación si querían alcanzar el objetivo de consumir el tiempo de un año juntos. En *Outdoor Piece (Pieza exterior)*, Hsieh vivió fuera de su hogar como indigente en las calles de Nueva York durante un año, debiendo de superar el miedo y la violencia existentes en este medio. Esta manera de vivir, en cierto modo, es como la vida de un bárbaro en el bosque, una forma primitiva de

---

<sup>528</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. *The Wisdom of Life and other Essays*. Bailey Saunders and Ernest Belfort Bax. Trad. M. Walter Dunne. P. Washington: Aladdin Book Company. 1901. p. 16. Texto en inglés: «The most general survey shows us that the two foes of human happiness are pain and boredom».

<sup>529</sup> HEATHFIELD, Adrian y Hsieh, Tehching, *Out of Now...op. cit.* p.351. Texto original en inglés: «Art is one way to live, an energy or power that gives you a way to be».

luchar en el mundo, no solo para sobrevivir sino con el ánimo de protestar contra el tiempo, como esencia de la existencia.

Por otro lado, la utilización de situaciones duras como algo aburrido y de abstinencia, es una manifestación contra la libre voluntad de los seres humanos y contra su creatividad. Hasta ahora, hemos expuesto el tiempo aburrido por causa de las actividades limitadas y comportamientos restrictivos, pero en *No Art (Ninguna pieza de arte)*, Hsieh atribuyó al tiempo estricto de un año la ausencia de la creatividad. La improductividad es contraria a la creatividad, pero en su caso es creativa. *No Art (Ninguna pieza de arte)* es una obra de arte y a su vez, un período de tiempo de vida y una lucha con el pasar del tiempo sin la creatividad, frente al vacío y la nada. El vacío y el silencio son similares a la obra *Cage Piece (Pieza de jaula)* de Hsieh.

De hecho, aquí surge otro tema relacionado con el enfoque de Hsieh, que es “el silencio”. En *Cage Piece (Pieza de jaula)*, él no tenía permitido hablar durante todo un año, lo cual es una manifestación extrema del silencio. En otras piezas, el silencio se manifiesta metafóricamente en su vida y en su identidad como ser humano y artista. El silencio, según Susan Sontag en su *The Aesthetics of Silence (La estética del silencio)*: «administrado por el artista es parte de un programa de terapia sensorial y cultural, copiado a menudo del modelo de la terapia de choque más que del de la persuasión»<sup>530</sup>. La terapia de choque es precisamente adecuada para explicar la concepción de vida y arte en Hsieh. El silencio, en forma de tortura física y mental con la privación de lo deseado, prevalecen en sus obras, manifestando su pensamiento sobre el paso del tiempo y la vida.

Señaló Sontag además: «El silencio es una decisión. [...] El silencio (también) existe como castigo- autocastigo»<sup>531</sup>. En cuanto al silencio como castigo, en la película argentina *El secreto de sus ojos* (2009), se encuentra su manifestación

<sup>530</sup> SONTAG, Susan. “The Aesthetics of Silence”. *Aspen*. n.º 5 + 6. item 3. 1967. (unpaginated). Texto original en inglés: «Silence, administered by the artist, is part of a program of perceptual and cultural therapy, often on the model of shock therapy rather than persuasion».

<sup>531</sup> *Ibidem*. Texto original en inglés: «Silence is a decision. [...] Silence (also) exists as punishment- self-punishment».

exhaustiva. En esta película, quien fue pareja de una mujer asesinada, atrapó al asesino y lo mantuvo preso en su casa durante 25 años sin hablar con él, llamándolo como “cadena perpetua”. La privación de comunicación, el silencio, es un castigo y una violencia, especialmente durante un tiempo tan largo como este. Es similar al caso de *Cage Piece (Pieza de jaula)* de Hsieh. Aunque su silencio se origina en su propia voluntad, sin embargo, es contra la naturaleza humana. El silencio en forma de castigo manifestado en las obras de Hsieh, es una protesta contra el estado normal de los seres humanos y es una muestra del descontento sobre la vida y el pasar del tiempo por parte del autor.

El tiempo es el material para Hsieh, y el paso del tiempo es su tema principal en el arte. El impacto del tiempo era mayor que cualquier otro trabajo visual con características similares de larga duración, como la película de Warhol, *Sleep (Sueño, 1964)* con una duración de cinco horas. Sin embargo, desde el punto de vista del intérprete y del espectador, ese impacto del tiempo puede ser muy variado. Por ejemplo, al contrario que el protagonista de *Sleep*, que durmió profundamente y cómodamente durante cinco horas, el propio Hsieh como intérprete tuvo que atravesar muchas dificultades en un año, enfrentándose con momentos de aburrimiento y de sufrimiento. Sin embargo, la obra de Warhol no es un trabajo agradable para sus espectadores debido a lo vacío de su contenido y tediosa duración. En cuanto a las obras de Hsieh, no hay ningún espectador que participara plenamente en el proceso completo de las actuaciones. De hecho, para el espectador el impacto del tiempo se recibe de forma más débil que las propias ideas que transmite el autor, observando sus obras a través de las instalaciones de documentos y imágenes. Curiosamente, los espectadores de Hsieh en la actualidad no tienen la misma experiencia que la mujer que visitó a Hsieh cuando él estaba haciendo *Cage Piece (Pieza de jaula)*, la cual no pudo encontrar dónde estaba exactamente el trabajo que Hsieh estaba haciendo<sup>532</sup>. Tal espectadora, no vio ninguna obra de arte, excepto al propio Hsieh encerrado en una jaula, lo cual implica

---

<sup>532</sup> HEATHFIELD, Adrian y Hsieh, Tehching, *Out of Now...op.cit.* p.327.

que ella no percibió el arte ni el tiempo que Hsieh quería transmitir, ya que se acercó a la obra desde una perspectiva convencional.

Ahora bien, encontramos una paradoja sobre el paso del tiempo en Hsieh. Aunque la idea principal transmitida por él es consumir el tiempo, tal experiencia extrema solo la experimentó Hsieh, consumiendo por el contrario los espectadores otras cosas. Por ejemplo, en la 57ª Bienal de Arte de Venecia 2017, como artista representativo en el Pabellón de Taiwán, Hsieh presentó *Time Clock Piece (Pieza de Reloj del tiempo)* y *Outdoor Piece (Pieza exterior)*, con documentos, imágenes y objetos en las instalaciones. Esto es comprensible debido a la dificultad de repetir o de mostrar completamente sus actuaciones. Sin embargo, con esta forma de presentación, sus obras se convierten en algo "rápido y atractivo"<sup>533</sup>, lejos de sus procesos de creación tediosos e insoportables. De hecho, tal y como Adorno mencionó en su teoría estética: «El doble carácter del arte como autónomo y como fait social está en comunicación sin abandonar la zona de su autonomía»<sup>534</sup>. Aunque las obras de Hsieh tienen la característica de un arte experimental de la vanguardia, no pueden escapar de un destino de influencia de la industria cultural.

En conclusión, el tiempo es fundamental en la existencia de los seres humanos y el paso del tiempo puede ser un reto, siendo el aburrimiento un motivo de dificultad. La cualidad insípida del paso del tiempo es la causa efecto del aburrimiento. En el arte contemporáneo, el aburrimiento se ha convertido en un lenguaje artístico, y el uso del tiempo contribuye a ello. Hsieh es uno de los artistas más destacados en cuanto al empleo del tiempo y del aburrimiento. En su formidable serie *One Year Performance (Performance de un año)*, la tediosa duración de estas obras no solamente demuestra la dureza del paso del tiempo, sino que también simboliza la infinita lucha del ser humano por encontrar sentido a la vida.

---

<sup>533</sup> La palabra "rápido" aquí tiene un doble significado. Por un lado, implica la rapidez de visualizar las obras de Hsieh durante la exposición, en comparación con las actuaciones reales; por otro lado, insinúa el fenómeno consumista que se manifiesta en la exposición, lo cual se convirtió en un tipo de producto utilizado por el gobierno taiwanés para promover la industria cultural local. Por ejemplo, una bolsa de mano diseñada con las palabras estampadas "TEHCHING HSIEH DOING TIME 謝德慶做時間" estaba a la venta, ofreciendo la característica comercial de lo rápido y atractivo, al contrario del aburrimiento y lentitud de las obras de Hsieh.

<sup>534</sup> ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Ediciones Akal, 2004. p. 26.



Además, el tiempo del arte se sincroniza con el tiempo de vida real del artista. Por lo tanto, Hsieh completó estos trabajos y consumió parte de su vida en un sufrimiento humano real y un estilo de vida insípido. Por otro lado, tuvo un pensamiento pesimista en cuanto al tiempo de la vida, considerando que vivir la vida es perder el tiempo, lamentando que no importa lo que uno haga, el tiempo todavía se consume. Por lo que para responder a este trágico hecho, emplea el silencio y el aburrimiento con actividades restringidas, como estrategia para protestar contra ello. Actualmente y a pesar de la gran dificultad de repetir o de representar sus obras de forma auténtica para que los espectadores participen más profundamente, lo cierto es que se ha marcado una huella impactante en la historia del arte.



### 5.3 Lo banal. La pésima odisea de Mierle Laderman Ukeles y Sophie Calle.

«La cotidianidad está más o menos asociada en exclusiva con lo que es aburrido, habitual, mundano, sin acontecimientos importantes, trivial, monótono, repetitivo, poco auténtico e infructuoso»<sup>535</sup>.

Michael Sheringham

Desde principios del siglo XX, el inicio del arte de vanguardia ha dado lugar a una conexión más estrecha entre el arte y la vida, permitiendo que los objetos o actividades banales se hayan convertido en fuentes de creación artística. La falta de seriedad y de novedad en todo ello, no han impedido que los materiales banales sean parte del arte, siendo por el contrario la banalidad una de las estrategias reconocidas en el arte. Artistas como Duchamp, Vostell, Warhol, Tony Cragg, Jeff Koons, entre otros, forman parte de corrientes artísticas diversas en las que se han usado materiales banales. En realidad, como señalaremos más adelante, la banalidad tiene una intensa relación con la vida cotidiana. De hecho, en la siguiente exploración pretendemos indagar en las obras de dos artistas femeninas contemporáneas, Mierle Laderman Ukeles (1939-) y Sophie Calle (1953-), cuyas obras están vinculadas con la banalidad. En primer lugar y a partir de las obras de Ukeles, encontramos a la artista luchando entre las obligaciones banales del hogar y su carrera artística, decidiendo finalmente convertir tales obligaciones en arte. En segundo lugar y respecto de las obras de Calle, vemos cómo las actividades triviales y emociones banales de la vida cotidiana se amplificaron y convirtieron en obras épicas. En las obras de Ukeles y Calle, vemos que lo banal se transforma en algo

<sup>535</sup> SERINGHAM, Michael, *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford, Oxford University Press, 2006. p. 23. Texto original en inglés: «Everydayness is more or less exclusively associated with what is boring, habitual, mundane, uneventful, trivial, humdrum, repetitive, inauthentic, and unrewarding».

interesante por medio de la forma de arte, y a través del proceso de creación, los artistas pueden deshacerse del dolor y del aburrimiento causado por estas banalidades.

Antes de explorar las obras de Ukeles y Calle, es imprescindible aclarar el término de la banalidad y su relación con los seres humanos. Exploraremos además el valor alternativo de la misma. La palabra «banalidad» según el diccionario Merriam Webster es algo que carece de originalidad, frescura o novedad; la calidad o el estado de carecer de cualidades nuevas o interesantes<sup>536</sup>. Los sinónimos de esto son planitud, ordinario, trivialidad, cliché, etc. Por lo tanto, la idea de banalidad es algo sin profundidad ni estímulos, y sobre todo es aburrida. En el notorio libro de la filósofa Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (*Eichmann en Jerusalén: Un estudio sobre la banalidad del mal*, 1963), el término «banalidad» se utilizó para describir la falta de pensamiento crítico y la incapacidad de imaginar lo que otros están sintiendo, contribuyendo esto a los sistemas totalitarios. Con el motivo de ser obediente y ordinario, Eichmann no busca otra opción para la vida de los judíos en el contexto del holocausto, por lo que la banalidad en él podría indicar también su indiferencia. «Banalidad» se usa también a menudo para describir lo ordinario de la vida cotidiana. Por ejemplo, Henri Lefebvre argumenta que la cotidianidad «oscila entre la perogrullada y la retórica, entre lo banal y lo expresivo»<sup>537</sup>. Al contrario del drama que es más distinguido, la banalidad generalmente no se considera como protagonista principal en la vida sino como un cliché que no interesa a las personas.

Con el desarrollo de la civilización moderna, la banalidad de la vida es más fácil de percibir debido a distintos modos de vida. Antes de la revolución industrial, el modo de producción se limitaba a la fuerza de los seres humanos y de los animales. El ser humano dedicaba tiempo a actividades como la agricultura, la caza, la

---

<sup>536</sup> "Banality". Merriam-Webster.com. Merriam-Webster, 2021. Web. 8 de mayo 2022 <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/banality>>.

<sup>537</sup> LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne...op. cit.* p. 284. Texto original en francés: «Il oscille entre la platitude et la rhétorique, entre le banal et l'expressif».

fabricación de herramientas, la práctica de ritos, etc. La vida era banal en general. No obstante, en la vida moderna, la gente se provee y alienta con una vida de más estimulación por medio de una diversidad de actividades y diversiones. La vida banal e inmutable no tiene sentido y es aburrida. De hecho, uno de los mayores desafíos en la vida es abandonar la banalidad. Además y en comparación con los hombres, es más probable que las mujeres experimenten aburrimiento en una vida banal, especialmente aquellas que son amas de casa. Simone de Beauvoir declara: «La mujer en verdad representa los aspectos diarios de la vida; es bobería, prudencia, mezquindad, aburrimiento»<sup>538</sup>. Históricamente el espacio de las mujeres se reducía al espacio doméstico, trabajando generalmente solas o con niños y dedicando la mayor parte de su tiempo a limpiar, cocinar y cuidar de los niños, esperando la llegada de su esposo. La vida de las mujeres era aburrida y carente de cualquier estímulo. Ahora bien, con el avance de la tecnología y la movilidad, las personas pueden deshacerse fácilmente del aburrimiento en la vida banal, por ejemplo viajando, navegando en Internet, haciendo deporte o participando en todo tipo de actividades. Sin embargo, cuando esas actividades excitantes son rutinarias y de tan fácil acceso, se convierten paradójicamente en parte de la banalidad. Por lo tanto, parece que la vida queda confinada en una infinita banalidad. Ahora bien, el valor de la banalidad puede cambiar si cambiamos nuestra mirada o perspectiva respecto de la misma.

En *Sociological Aesthetics (Estética sociológica, 1968)* de Georg Simmel, se señaló la posibilidad de que la banalidad se vuelva valiosa y atractiva. Simmel argumentó: «Incluso el fenómeno más bajo e intrínsecamente feo se puede disolver en contenido de color y forma, sentimiento y experiencia, lo que le proporciona un significado emocionante»<sup>539</sup>. Es así que toma los productos comunes como ejemplo,

---

<sup>538</sup> BEAUVOIR, Simone de. *The Second Sex*. Trad. y Ed. H.M. Parshley. New York: Vintage Books, 1989. p. 187. Texto en inglés: «Woman in truth represents the everyday aspects of life; she is silliness, prudence, shabbiness, boredom».

<sup>539</sup> SIMMEL, Georg, «*Sociological Aesthetics*» in *The Conflict in Modern Culture and other Essays*, Ed. Peter K. Etzkorn. New York: Teachers College, 1968. p. 69. Texto en inglés: «Even the lowest, intrinsically ugly phenomenon can be dissolved into contents of color and form, feeling and experience, which provide it with exciting significance».

sugiriendo que, aunque son «banales y repulsivos en su apariencia aislada, también nos permite concebirlo como un rayo e imagen de la unidad final de todas las cosas de las cuales la belleza y el significado fluyen»<sup>540</sup>. Desde esta perspectiva, se le da a la banalidad un nuevo valor y nueva posibilidad, como sugiere Simmel al afirmar que: «Cada punto contiene en sí mismo el potencial de ser redimido a una absoluta importancia estética. Para el ojo adecuadamente entrenado, la totalidad de la belleza, el significado completo del mundo en su conjunto, irradia desde cada punto»<sup>541</sup>. El punto de vista de Simmel es esclarecedor e interesante. Desde su ángulo, la banalidad ya no genera tanta desesperación si percibimos su potencial.

En la historia del arte, la representación de la banalidad es bastante común. Por ejemplo, la pintura de bodegones representa los objetos banales y las pinturas del realismo retratan la vida banal. El retrato de la banalidad no es algo inadecuado; más bien, es parte de la creatividad. Desde el siglo XVII, el avance de la pintura de género ha llevado la vida cotidiana y la gente común dedicada a actividades ordinarias a la esencia del arte. La conocida obra *De melkmeid (La lechera, 1657-1658)* de Johannes Vermeer, constituye una obra emblemática sobre esta tendencia característica de la pintura flamenca. El movimiento del realismo en el siglo XIX liderado por Gustave Courbet, rechazó la representación fantaseada que el romanticismo usualmente involucraba, y enfatizó el retrato de la vida realista y ordinaria. Por ejemplo, *Les casseurs de pierres (El triturador de piedra, 1849)* de Gustave Courbet, retrataba a dos campesinos rompiendo rocas. Además, el predominio de la modernización promovió el desarrollo de la urbanización. Sin embargo, también surgieron problemas en esta urbanización, como son la alienación y la soledad. Edward Hopper (1882-1967), captó la banalidad en el espacio urbano y la convirtió en sus obras. La representación de la banalidad no solo se manifiesta en la apariencia, sino también en el sentimiento interior. Lloyd Goodrich, uno de los

---

<sup>540</sup> *Ibidem*. Texto en inglés: «banal and repulsive in its isolated appearance, enables us to conceive of it, too, as a ray and image of the final unity of all things from which beauty and meaning flow».

<sup>541</sup> *Ibidem*. Texto en inglés: «Every point contains within itself the potential of being redeemed to absolute aesthetic importance. To the adequately trained eye the totality of beauty, the complete meaning of the world as a whole, radiates from every single point».

biógrafos de Hopper, afirmó en 1950 que: «La banalidad era inherente a gran parte del tema [de Hopper], pero la fuerza de su sentimiento por la realidad familiar transformó la banalidad en poesía auténtica»<sup>542</sup>. Estar solo en un bar, restaurante, hotel o en un tren era la experiencia urbana común. Con un color, forma y luz únicos, Hopper pudo convertir la banalidad en belleza y transformó la insignificancia de lo cotidiano en una poesía poderosa.

La inspiración de la vida cotidiana como material en el arte ha sido llevado a otro nivel en el siglo XX, manifestándose no solo en pinturas, sino también en esculturas, performances e instalaciones. Desde el arte de vanguardia de principios del siglo XX hasta el arte de neovanguardia de los años 50 y 60, los artistas han utilizado la banalidad de la vida cotidiana como material o forma en el arte. Los *ready-mades* de Duchamp establecieron un ejemplo en el uso directo de los objetos banales; el movimiento Fluxus tomó la cotidianidad como esencia de creación. Obviamente, la adaptación de objetos banales en *el arte povera* es omnipresente. Además, el arte pop también se inspiró en los medios y productos de la vida diaria. Desde los años 70, el arte contemporáneo ha seguido a sus precursores y ha estado explorando todas las posibilidades del arte para expresar la realidad en el interior del artista. Miguel Á. Hernández-Navarro en su ensayo “El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro”, destaca que en el arte contemporáneo hay una desmedida pasión por lo real, distinguiendo dos modos de presentación de lo real, uno es “la realidad” y otro es “lo Real”. Según Hernández-Navarro: «El primero pretende bajarse del arte para entrar en la vida cotidiana, y el segundo, bajarse del mundo real para penetrar en lo que hay más allá de las convenciones culturales»<sup>543</sup>. En la teoría, la intervención de lo cotidiano de Michel de Certeau se ajusta al primer modo de búsqueda y sobre el segundo modo, este se encuentra en los textos de Alain Badiou y Hal Foster. En la práctica artística, la cotidianeidad se convierte en

---

<sup>542</sup> STUDES, Terkel, *Book Review: The Captured Movement of Change*. New York: Time Inc. 12 de noviembre, 1971. p.8. Texto original en inglés: Banality was inherent in much of his [Hopper's] subject matter, but the strength of his feeling for familiar reality transformed banality into authentic poetry».

<sup>543</sup> HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á., “El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro”. *Revista de Occidente*. nº 297. Febrero 2006. p.8.

materia importante para la búsqueda de la realidad, a través del lenguaje del arte y transformándola en espectáculo. Además, absorber la inspiración de la vida diaria no es solo una forma para acercarse a la realidad, sino también una manera de alejarse de la forma convencional. Artistas como Duchamp, Vostell, Warhol, Cragg, Koons, Joseph Cornell, Richard Wentworth, Roy Lichtenstein, Richard Hamilton, Claes Oldenburg, Mierle Laderman Ukeles y Sophie Calle, entre otros, se encuentran en esta línea de búsqueda.

En la siguiente discusión, exploraremos las obras de Mierle Laderman Ukeles y Sophie Calle. Por medio de sus obras, ellas convirtieron la banalidad en objetos de atención y derribaron sus sentimientos de aburrimiento y frustración, manifestando además una sensibilidad femenina frente a la banalidad.

Ukeles siguió la tendencia del movimiento Dadá, fusionando el arte y la vida en su práctica artística. Sin embargo, inicialmente no era su intención seguir esta corriente sino que fue más bien una decisión sobrevenida. Como mujer, ama de casa, madre y artista, todo a la vez, se encontró confinada y extremadamente aburrida con los deberes ineludibles del hogar. Como artista, anhelaba “moverse libremente” como Jackson Pollock. En 1969, escribió su *Manifiesto for Maintenance Art 1969!* (*¡Manifiesto para el Arte de Mantenimiento 1969!*), afirmando: «Todo lo que digo que es Arte es Arte. Todo lo que hago que es Arte es Arte»<sup>544</sup>. A partir de ese momento, comenzó a hacer arte en esta dirección. La serie de su «arte de mantenimiento» no solo la ha establecido como una artista reconocida, sino que también dio lugar al debate de los trabajos banales y tediosos de mujeres en el hogar y al tema de los obreros «invisibles» en la sociedad.

En la década de 1960, Ukeles todavía era una estudiante de arte cuando ya estaba embarazada. Un día, su maestra de escultura le dijo: «Bueno, supongo que ahora no puedes ser artista»<sup>545</sup>. Fue realmente desalentador, pero de alguna manera

<sup>544</sup> LIPPARD, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973. p. 220. Texto original en inglés: «Everything I say is Art is Art. Everything I do is Art is Art».

<sup>545</sup> FINKELPEARL, Tom. *Dialogues in Public Art: Interviews with Vito Acconci, John Ahearn [...]*. Cambridge: MIT Press, 2000. p. 302. Texto original en inglés: «Well, I guess now you can't be an artist».



implicaba lo que iba a enfrentar más adelante. Después de dar a luz a un bebé, su mundo cambió por completo, afirmando que: «Nunca había trabajado tan duro en toda mi vida como cuando tuve un bebé pequeño. Nunca. Tratando de ser una madre decente, tratando de mantenerme viva como artista, tratando de ganar algo de dinero. Estaba trabajando como una maníaca»<sup>546</sup>. Aunque las actividades físicas la consumieron, lo que realmente la destrozó fue la lucha mental. Confesó más adelante: «[...] Tuve una crisis, una crisis absoluta. Me sentí como dos personas completamente diferentes. [...] Ya no entendía quién era. Me enojé mucho»<sup>547</sup>. El papel de ser madre y artista al mismo tiempo no fue fácil para ella y la llevó a una crisis de identidad.

Como admiradora de Pollock, Duchamp y Rothko, se quejó de que esos artistas masculinos no tenían que cambiar pañales, pero ella tenía que hacerlo. Ella deseaba tener libertad de movimiento, como Pollock hizo en sus pinturas de acción. Sin embargo, la nueva vida con su bebé y los trabajos que tenía que hacer como ama de casa le llevaban lejos de esta libertad. En consecuencia, esto le hizo pensar en comenzar a unir el arte y la vida. Y es que le llegaron algunas personas hasta a preguntar: «¿Haces algo?»<sup>548</sup>, en contraste con su dura dedicación en el hogar. Desde entonces, tuvo una epifanía: «Tengo la libertad de nombrar el mantenimiento como arte. Puedo colisionar la libertad con su supuesto opuesto y llamarlo arte. Lo llamo arte de necesidad»<sup>549</sup>. Comenzó a escribir su *Manifiesto For Maintenance Art 1969!* (*¡Manifiesto para el Arte de Mantenimiento 1969!*), como una declaración para expresar esta idea. Aquí podemos ver un fragmento de ella :

El mantenimiento es un dolor de cabeza; te quita todo el puto tiempo  
(sic.) La mente se aturde e irrita con el aburrimiento. La cultura

<sup>546</sup> Ibídem. p.303. Texto original en inglés: «I had never worked so hard in my whole life as when I had a little baby. Ever. Trying to be a decent parent, trying to keep myself alive as an artist, trying to make some money. I was working like a maniac».

<sup>547</sup> Ibídem. Texto original en inglés: «[...] I had a crisis, an absolute crisis. I felt like I was two completely different people. [...] I no longer understood who I was. I got so pissed-off».

<sup>548</sup> HAFTHOR, Yngvason, *Conservation and Maintenance of Contemporary Public Art*. London: Archetype, 2002. p. 9. Texto original en inglés: «Do you do anything?».

<sup>549</sup> Ibídem. Texto original en inglés: «I have the freedom to name maintenance as art. I can collide freedom into its supposed opposite and call that art. I name necessity art».

confiere a los trabajos de mantenimiento = salario mínimo, amas de casa = sin paga. Limpia tu escritorio; lava los platos; limpia el suelo; lava tu ropa; límpiate los dedos de los pies; cámbiale el pañal al bebé; acaba el reporte; corrige tus errores tipográficos; arregla la reja; mantén feliz al cliente; tira la basura hedionda; ten cuidado, no te metas cosas a la nariz; qué debería ponerme; no tengo medias; paga las deudas; no tires basura; ahorra cuerda; lávate el cabello; cambia las sábanas; ve a la tienda; ya no tengo perfume; dilo otra vez—él no entiende, séllalo otra vez— está goteando, ve a trabajar, el arte está polvoriento, limpiar la mesa, llámalo de nuevo, descargar el inodoro, mantente joven<sup>550</sup>.

Para Ukeles, las actividades banales que ella llamaba trabajos de mantenimiento eran extremadamente aburridos, monótonos y repetitivos, además de completamente diferentes de los procesos creativos habituales en el arte.

Asimismo, en el manifiesto también se declaró su idea sobre el arte:

Todo lo que digo que es Arte es Arte. Todo lo que hago que es arte es arte. “No tenemos Arte, tratamos de hacerlo todo bien” (dicho balinés). El arte de vanguardia, que exige su máximo desarrollo, está infectado por cepas de ideas de mantenimiento, actividades de mantenimiento y materiales de mantenimiento. El arte conceptual y de proceso exige especialmente desarrollos y cambios puros, aunque usa casi puramente procesos de mantenimiento<sup>551</sup>.

---

<sup>550</sup> LIPPARD, Lucy R. *Six Years: The Dematerialization...op.cit.* p. 220. Texto original en inglés: «Maintenance is a drag; it takes all the fucking time (lit.) The mind boggles and chafes at the boredom. The culture confers lousy status on maintenance jobs = minimum wages, housewives = no pay. clean you desk, wash the dishes, clean the floor, wash your clothes, wash your toes, change the baby’s diaper, finish the report, correct the typos, mend the fence, keep the customer happy, throw out the stinking garbage, watch out don’t put things in your nose, what shall I wear, I have no sox, pay your bills, don’t litter, save string, wash your hair, change the sheets, go to the store, I’m out of perfume, say it again— he doesn’t understand, seal it again—it leaks, go to work, this art is dusty, clear the table, call him again, flush the toilet, stay young».

<sup>551</sup> *Ibidem*. Texto original en inglés: «Everything I say is Art is Art. Everything I do is Art is Art. “We have no Art, we try to do everything well.” (Balinese saying). Avant-garde art, which claims utter development, is infected by

Inicialmente, dicho manifiesto y la propuesta de exposición «*Care (Cuidado)*» basada en el propio manifiesto, se publicaron ambos en 1971 en Artforum. No fue sino hasta 1973 que Ukeles fue invitada a participar en la exposición itinerante de Lucy Lippard, C.7,500 (1973-74) junto a otras artistas feministas, y pudo intervenir en diferentes museos con performances basadas en estas ideas del mantenimiento como arte, por ejemplo limpiando los escalones, fregando suelos de mármol o puliendo las huellas de los visitantes mientras pasaban, entre otras. A pesar de que estas tareas eran similares a las tareas domésticas que realizaba, las hizo para el público y en nombre del arte. Su invención del arte de mantenimiento no solo manifestó la lucha de las artistas feministas en el ámbito público y privado, sino que también llevó a los espectadores hacia los trabajadores de los museos que pasan desapercibidos.



Mierle Laderman Ukeles. Detalle de *Washing/Tracks/Maintenance: Outside*, 1973.

Después de redimir a las amas de casa en cuanto al valor de sus ocupaciones en las tareas triviales y banales, Ukeles se dio cuenta de que la sociedad generalmente ignoraba los esfuerzos y el valor de los empleos «invisibles», como el

---

strains of maintenance ideas, maintenance activities, and maintenance materials. Conceptual & Process art, especially, claim pure development and change, yet employ almost purely maintenance processes».

personal de limpieza en los museos y los trabajadores sanitarios en las ciudades. Entre 1979 y 1980, tardó once meses en realizar su performance *Touch Sanitation (Saneamiento táctil)* con los empleados de saneamiento. Ella se encontró cara a cara y estrechó la mano de 8,500 empleados y les dijo a cada uno: «Gracias por mantener viva la ciudad de Nueva York». Su intención era aumentar la conciencia pública respecto de las labores tan habitualmente desconsideradas y a las que les devolvió su verdadero y pleno valor. Desde 1977, Ukeles ha sido Artista en Residencia del Departamento de Saneamiento de la ciudad de Nueva York, estando la mayoría de sus últimos trabajos relacionados con el desperdicio y el medioambiente, como *The Social Mirror (El espejo social, 1983)*, *Flow City (Ciudad de flujo, 1983-1996)*, entre otros. La inspiración artística de Ukeles cambió de su propia experiencia ocupándose de sus tareas familiares, a ser de ayuda en cuanto al reconocimiento social y valor de los trabajadores en el saneamiento de la ciudad.



Mierle Laderman Ukeles. *Touch Sanitation*, 1978-1980. Performance.

La carrera artística de Ukeles es una manifestación de la destrucción de la imaginación romántica de la vida de un artista y su proceso creativo. La lucha en cuanto a su identidad con diferentes papeles la colocó al borde del colapso. Se encontró en la situación de necesidad de tener que realizar a diario las tediosas y repetitivas tareas domésticas; sin embargo, interiormente su espíritu estaba deseando hacer algo más liberal y creativo. Afortunadamente, su condición no le

impidió ser artista. Feldman señaló: «para Ukeles, la restricción no es negativa, sino más bien una condición productiva, un estímulo para la creatividad»<sup>552</sup>. Ukeles dio un nuevo significado a esas actividades banales y las llamó «arte». De hecho, sostener una fregona, limpiar el piso o verter agua en las escaleras puede ser algo parecido a las acciones de Pollock al hacer sus pinturas. En consecuencia, a pesar de que la banalidad y el aburrimiento fueron insoportables, Ukeles salió de ello con éxito. Su manifiesto y sus obras han sido fuente de inspiración para los movimientos feministas y los asuntos laborales, medioambientales y ecológicos.

En efecto, la lucha de Ukeles en la banalidad doméstica no es la única. La escritora feminista Simone de Beauvoir también se aburrió de las tareas domésticas. Afirmó en su obra *Le Deuxième Sexe (El segundo sexo)* que: «Pocas tareas se parecen más a la tortura de Sísifo que a las tareas domésticas, con su repetición interminable: la limpieza se ensucia, la suciedad se limpia, una y otra vez, día tras día»<sup>553</sup>. Las tareas domésticas son aburridas e inacabables. Además, las mujeres suelen ser las que se encargan de ello. Especialmente cuando los medios de comunicación surgieron con fuerza, la imagen de las mujeres tomando las responsabilidades domésticas fue reforzada más y más. Según Rosalind C. Barnett y Caryl Rivers: «No fue sino en la década de 1950 que las tareas domésticas tediosas y monótonas comenzaron a equipararse con la moralidad. [...] Por primera vez en la historia, el horrible trabajo de fregar el piso fue repentinamente un honor y una prueba de feminidad»<sup>554</sup>. Por lo tanto, con el surgimiento del movimiento feminista a finales de la década de 1960, las mujeres comenzaron a protestar contra su imagen de amas de casa estereotipadas. Silvia Federici, una feminista autónoma radical, en su *Wages Against Housework (Salarios contra las tareas del hogar, 1975)* señaló

---

<sup>552</sup> FELDMAN, Mark. "Inside the Sanitation System: Mierle Ukeles, Urban Ecology and the Social Circulation of Garbage". *Iowa Journal of Cultural Studies*. vol. 10. Issue 1. 2009: 42-56. p.52. Texto original en inglés: «for Ukeles, restrictiveness is not negative, but rather a condition that is productive, a spur to creativity».

<sup>553</sup> BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe II*. Paris: Gallimard, 1976. p. 266. Texto original en francés: «Il y a peu de tâches qui s'apparentent plus que celles de la ménagère au supplice de Sisyphe; jour après jour».

<sup>554</sup> BARNETT, Rosalind C. y Rivers, Caryl. *She Works/he Works: How Two-income Families are Happy, Healthy, and Thriving*. Cambridge: Harvard University Press, 1998. p. 180. Texto original: «It was only in the 1950s that tedious, monotonous household chores began to be equated with morality.[...] For the first time in history, the crummy job of scrubbing the floor was suddenly an honor- and a test of femininity».

conmovedoramente: «Dicen que es amor. Decimos que es un trabajo no remunerado»<sup>555</sup>. Esto sugirió que las mujeres fueran pagadas por sus tareas domésticas para terminar con la «explotación» y recuperar el «poder»<sup>556</sup>. Esto mismo fue también destacado en el manifiesto de Ukeles, en cuanto a que las amas de casa no estaban debidamente remuneradas.

Por otro lado, a raíz del movimiento de liberación de las mujeres, Ukeles, como artista femenina, expresó la lucha interna de una mujer moderna y profesional cuya vida fue arrastrada por dos fuerzas en conflicto: los deberes en el ámbito doméstico y la carrera artística. Al igual que Ukeles, otras artistas femeninas en los años 70 también manifestaron una lucha similar por medio de sus obras. Por ejemplo, en *Semiotics of the Kitchen* (*Semióticas de la cocina*, 1975) de Martha Rosler, se representa una parodia sobre los populares programas de cocina de la televisión, mostrándose irónicamente la imagen del estereotipo de una ama de casa formada por la sociedad. En *Post-Partum Document* (*Documento pos-natal*, 1973-1979) de Mary Kelly, se muestra la complejidad de la maternidad y la ansiedad por ser una madre adecuada. El aburrimiento en la vida de las amas de casa era insoportable, y se había convertido en fuente de reflexión para muchos.



Martha Rosler. *Semiotics of the Kitchen*, 1975.

<sup>555</sup> FEDERICI, Silvia. *Wages against Housework*, Bristol and London, the Power of Women Collective and the Falling Wall Press, 1975. p. 1. Texto original en inglés: «They say it is love. We say it is unwaged work».

<sup>556</sup> *Ibíd.* p. 6. Texto original en inglés: «exploitation» ... «power».

video (Betacam SP y DVD). 6'09". Electronic Arts Intermix (EAI).



Mary Kelly. Detalle de *Post-Partum Document*, 1973-1979. Unidades de plexiglás, cartulina blanca, madera, papel, tinta, técnica mixta. Dimensiones variables.

En nuestra investigación, consideramos que el trabajo y la vida de Ukeles no solo reflejan la lucha de las mujeres modernas entre las tareas domésticas y sus carreras profesionales, sino que también se produce una mayor concienciación en cuanto a los trabajadores invisibles, cuyo valor suele ser ignorado. Ukeles pudo convertir la banalidad de su vida cotidiana en un campo para la creatividad, integrando vida y arte.

La situación de Ukeles no es la única, ya que también hemos referido otras mujeres que han expresado sus circunstancias similares a través del arte como Rosler y Kelly. En la siguiente indagación, pretendemos analizar las obras de la artista francesa Sophie Calle, que abordó el sufrimiento en la banalidad de la vida, convirtiendo esto en obras de arte. Las obras de Calle se mueven entre la vida y el arte; la realidad y la ficción o la banalidad y el drama. Además, su exploración del amor, de la intimidad y de la vida privada calificaron sus obras como extraordinarias pero también controvertidas.

Todo comenzó con el aburrimiento<sup>557</sup>. Desde su infancia, Calle ha sufrido mucho de ello y actualmente, cualquier cosa que le parezca aburrida le es absolutamente repelente. Pero es también el aburrimiento el que le llevó a hacer sus obras de arte. En *Suite Vénitienne* (*Suite veneciana*, 1980), trata sobre una experiencia propia de Calle en la que seguía a desconocidos en las calles, siguiendo incluso a uno de ellos hasta Venecia. Ella le sacó fotografías y tomó anotaciones sobre él. El resultado fue exhibido como una obra de arte. Otro trabajo que también tomó la misma forma voyeurista fue *L'Hotel* (*El hotel*, 1981), donde se exhibieron imágenes de las habitaciones de hotel en uso por los huéspedes cuando Calle trabajaba como limpiadora, creando textos con sus observaciones de los objetos de los clientes. Las obras posteriores de Calle continuaron mostrando su curiosidad hacia las personas desconocidas y su obsesión por las trivialidades banales y anécdotas personales.



Sophie Calle. Detalle de *Suite Vénitienne*, 1980.

<sup>557</sup> JEFFRIES, Stuart. *Sophie Calle: Stalker, stripper, sleeper, spy*. The Guardian. 23 Sep 2009. Web. 8 de Mayo 2022 <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/sep/23/sophie-calle>>.





Sophie Calle. Detalle de *L'Hotel (Chambre 44)*, 1981.

Aunque los objetos y acciones banales no son cosas que en su apariencia puedan llamar nuestra atención, y se vinculan con el aburrimiento, a través de la intención artística de Calle, se convirtieron en un juego y perdieron su valor original de tediosos. Por lo tanto, para Calle el hacer obras de arte puede quitarle el aburrimiento. Bishop también afirmó: «el deseo declarado de Calle de evitar el aburrimiento claramente abre el camino a la pseudoaventura a la que sus primeros años post-adolescentes ya la habían expuesto»<sup>558</sup>. En efecto, las obras de Calle no solamente le ayudaron a escapar del aburrimiento y de la rutina diaria y monótona, sino que a su vez, su peculiar investigación e intervención en la vida de otras personas, exhibiéndolas en lugares públicos, la convirtieron en una gran narradora y en un foco de seducción.

Por otro lado, más allá del placer del juego en las obras de Calle a través de los materiales banales, a veces estas trivialidades también sirven como alivio frente a un sufrimiento emocional. Por ejemplo, en el proyecto *Douleur Exquise (Dolor exquisito, 2003)*, Calle describió un triste viaje que vivió en 1984. Por medio de una serie de fotografías y textos que expresaban su deseo de ver a quien era su novio en aquel tiempo, todo ello documentado durante un tiempo de 92 días antes de

<sup>558</sup> BISHOP, Michael. *Contemporary French Art 1: Eleven Studies*, Rodopi B. V., Amsterdam, 2008 . p. 106. Texto original en inglés: «Calle's stated desire to avoid boredom clearly opens the way to the pseudo-adventurousness to which her early post-adolescent years already exposed her».

reunirse con él, el cual finalmente nunca apareció. En la otra parte de la obra, contó su propia miseria a distintas personas, invitándoles a contarles una triste historia personal. Según ella: «sabía que el proyecto se detendría cuando me aburriera de hablar sobre mi dolor o cuando me disgustara y me avergonzara la forma en que mi amorío banal no era nada en comparación con las historias de mayor infelicidad que me contaban»<sup>559</sup>. Señaló también: «En ese momento parecía que era el peor momento de mi vida, ahora parece ridículo»<sup>560</sup>. De hecho, para Calle su práctica artística también tuvo un efecto como tratamiento emocional. Así, no es de extrañar que la periodista de arte Angelique Chrisafis en un reportaje sobre Calle la llamó «Marcel Duchamp de la sucia lavandería emocional»<sup>561</sup>.



Sophie Calle. *Dolleur Exquise*, 2003. Estampado cromogénico en color, estampado en gelatina de plata, lino e hilo de algodón. 191.7 cm x 139 cm. (Cada políptico). ADAGP.

Cuando la miseria se convirtió en un cliché, se transformó en un objeto tedioso que luego fue una fuente de inspiración artística para ella. Otro ejemplo del aburrimiento como impulso a la decisión de Calle para dar lugar a un proceso

<sup>559</sup> GENTLEMAN, Amelia, *The worse the break-up, the better the art*. 13 de diciembre, 2004, Web. 12 de abril 2022 <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/dec/13/art.art>> Texto original en inglés: «I knew the project would stop when I got bored with talking about my pain or when I became disgusted and ashamed of the way that my banal love affair was nothing compared to the stories of greater unhappiness they were telling me».

<sup>560</sup> *Ibidem*. Texto original en inglés: «It seemed at the time that it was the worst moment of my life - now it seems ridiculous».

<sup>561</sup> CHRISAFIS, Angelique. *“He loves me not”*. *The Guardian*, 16 de junio, 2007. Web. 12 de abril 2021 <<https://www.theguardian.com/world/2007/jun/16/artnews.art>>. Texto original en inglés: «the Marcel Duchamp of emotional dirty laundry».

artístico es su instalación *“Rachel, Monique”* expuesta en el Cloître des Célestins como parte del festival de Aviñón en 2012. Ella mostró 16 diarios que guardaba de su difunta madre y los leyó por primera vez, además frente a los espectadores tras años en que no pudo leerlos debido al profundo dolor que enfrentaba. La razón de leer estos diarios en público era una manera de que ella no «salte las páginas cuando era aburrido»<sup>562</sup>. Es así que Sonia Wilson sugirió: «Mientras el llanto inmoviliza a Calle, el aburrimiento la impulsa a moverse»<sup>563</sup>.



Sophie Calle. Detalle de *Rachel, Monique*, 2012. Instalación. Dimensiones variables. ADAGP.

Además, en su trabajo *Prenez soin de vous (Cuídese mucho, 2007)*, expuesto en el pabellón francés de la Bienal de Venecia de 2007, se trataba de una obra que combinaba distintos elementos de sus anteriores obras, como la banalidad, el juego o la terapia emocional, convirtiéndola además en una obra épica. En concreto, en dicha obra Calle utilizó como contenido principal para el desarrollo del proyecto, los textos de un mail de separación enviado por quien era su pareja. El texto «Prenez

<sup>562</sup> JULAVITS, Heidi. “Sophie Calle.” Interview Magazine 19 May 2014. 28 Dec. 2021 Web. 12 de abril 2021 <[http://www.interviewmagazine.com/art/sophie-calle-1/#\\_](http://www.interviewmagazine.com/art/sophie-calle-1/#_)> Texto original en inglés: «...I would skip pages when it was boring».

<sup>563</sup> WILSON, Sonia. “Coming to One’s Senses: Diaries and the Materiality of Mourning in Sophie Calle’s *Rachel, Monique*”. *The European Journal of Life Writing*. vol. 6. Groningen. University of Groningen Press. 2017: 62-86. p. 80. Texto original en inglés: «Whereas weeping immobilises Calle, boredom spurs her into movement».

soin de vous» es la última línea del mensaje recibido. Calle le pidió a 107 mujeres de diversas disciplinas y profesiones que le interpretaran el texto, debido a su perplejidad al recibirlos. Según las palabras de Calle, quería que sus intérpretes vinieran para «analizar [el correo electrónico], comentarlo, bailarlo, cantarlo, agotarlo. Comprende por mí. Responde por mí»<sup>564</sup>. El resultado de las interpretaciones de estas mujeres fueron filmadas y proyectadas simultáneamente. Por lo tanto, el incidente banal de un romance fracasado y privado se transformó en una obra heroica y accesible al público. La intención de Calle no era obtener los sentimientos expresados por otras mujeres hacia sí misma, sino que pretendía asegurarse de que la pieza estuviera llena de opiniones diferentes<sup>565</sup>. La anécdota de una separación en una relación romántica, siendo algo que generalmente la gente evita mencionar en público, Calle lo propagó en voz alta en un evento internacional. El hecho de Calle es absurdo, nuevamente utilizando su excesiva obsesión hacia lo banal como estrategia del arte, haciéndose una gran seductora y una narradora que atrae al público para que escuche sus historias, a pesar de la banalidad de las mismas.



Sophie Calle. *Prenez soin de vous*, 2007. Instalación. Dimensiones variables. ADAGP.

Courtesy Galerie Perrotin and Paula Cooper Gallery.

<sup>564</sup> BISHOP, Michael. *Contemporary French Art 1: Eleven Studies*. Amsterdam: Rodopi B. V., 2008. p. 109. Texto original en inglés: «analyse [the email], comment on it, dance it, sing it. Exhaust it. Understand for me. Answer for me».

<sup>565</sup> NERI, Louise. *Interview with Sophie Calle*. Interview Magazine. 24 de marzo, 2009. Web. 12 de abril 2021 <<https://www.interviewmagazine.com/art/sophie-calle>>.

Con respecto a la seducción de Calle, Baudrillard también comenta en *Suite Vénitienne/ Please Follow Me (Suite veneciana / sígueme)*:

No sirve de nada descubrir, al seguir a alguien, que tiene, por ejemplo, una doble vida, salvo para aumentar la curiosidad: lo importante es que el sombreado en sí es la doble vida del otro. Hacer seguimiento a otro es darle, de hecho, una doble vida, una existencia paralela. Cualquier existencia común puede ser transfigurada (sin el conocimiento del otro), cualquier existencia excepcional puede hacerse común. Es este efecto de duplicación lo que hace que el objeto sea irreal en su banalidad y teje a su alrededor la extraña [...] red de seducción<sup>566</sup>.

En efecto, por medio de la banalidad, Calle seduce a sus espectadores para que vean algo que está más allá de la mera apariencia. Calle toma la banalidad como una especie de juego. Ella no es solo una simple creadora, sino que también es una intérprete y jugadora en su propio arte y vida. Además, los experimentos en los que intervino ella misma u otros eran formas de hacer la vida banal más cautivadora. De hecho, sus obras permiten una mirada extraordinaria hacia la banalidad, aunque a veces son anécdotas emocionales.

A pesar de que su inspiración en la banalidad de sus propios asuntos o de otras personas le ayudó a crear arte, o también a huir del aburrimiento y aliviar su dolor interior, que a menudo también le causó problemas. En su proyecto *Le carnet d'adresses (La libreta de direcciones, 1983)*, fue invitada a publicar una serie de 28 artículos por el periódico francés Libération. Calle llamó a algunos números de

---

<sup>566</sup> CALLE, Sophie y Baudrillard, Jean, *Suite vénitienne / Please Follow Me*. Trad. Dany Barash y Danny Hatfield. Seattle: Bay Press, 1988. p. 78-79. Texto en inglés: «It does no good to discover, while shadowing someone, that he has, for instance, a double life, save to heighten curiosity – what's important is that it is the shadowing itself that is the other's double life. To shadow another is to give him, in fact, a double life, a parallel existence. Any commonplace existence can be transfigured (without one's knowledge), any exceptional existence can be made commonplace. It is this effect of doubling that makes the object surreal in its banality and weaves around it the strange ... web of seduction».

teléfono de una libreta de direcciones que encontró en la calle y les pidió que hablaran sobre el dueño de la libreta. Con base en estas conversaciones, Calle creó y publicó un retrato subjetivo de un hombre que nunca conoció con textos y fotografías sobre sus actividades favoritas. La verdadera identidad del hombre es Pierre Baudry, un documentalista. Después de descubrir este lo que la artista había hecho, estaba muy furioso y amenazó con demandarla, hasta llegar a exigir al periódico que publicara una foto desnuda de Calle como venganza por esta intrusión en su vida privada. Otro trabajo que pudo haberle metido en problemas fue *Doubles jeux* (*Doble juego*, 1999). En este proyecto, colaboró con el escritor y cineasta estadounidense Paul Auster, quien escribió la novela *Leviatán* (1992), para lo cual se basó en la vida y práctica artística de Calle. Después de leer *Leviatán*, Calle se exaltó y le pidió a Auster que creara un personaje para que ella actuara en la vida real. Sin embargo, Auster dudó si hacerlo porque temía ponerla en problemas. Sin embargo, finalmente Calle lo convenció y él escribió *el Manual de Gotham*, como una instrucción para que ella lo siguiera. Obedeciendo las reglas establecidas por Auster, Calle tomó una cabina telefónica pública en Greenwich Village, y la decoró con flores, revistas y con una grabadora de cassette activada. La mantuvo así durante un período de tiempo. Aunque corría el riesgo de ser detenida, no le tenía miedo. Señaló: «Tengo una fantasía: me arrestan [por grabar en un teléfono público], y me paro ante el juez. Él propone un castigo alternativo: sonreír, distribuir comida y hablar con la gente. Le digo: '¡No! Prefiero la cárcel!»<sup>567</sup>.

Como hemos percibido hasta ahora, Calle tuvo la tendencia de asumir un nuevo papel en su vida o en la vida real de otra persona, por ejemplo como artista, limpiadora, acosadora, reportera o detective. Sin importar qué papel hizo, no tuvo miedo de las opiniones de los demás, y lo disfrutó con una identidad ambigua y múltiple. Otros críticos también la calificaron con diversas identidades. Allyssa Grossman en su *The Anthropology of Sophie Calle* (*La antropología de Sophie Calle*),

---

<sup>567</sup> CALLE, Sophie y Auster, Paul, *Double Game*. London: Violette Editions, 1999. p.252. Texto original en inglés: «I have a fantasy: I am arrested, I stand before the judge. He proposes an alternative punishment: smile, distribute food, and talk to people, I say: 'No! I prefer jail!».

sugirió el posible papel de un antropólogo con respecto a las actividades que Calle realizó<sup>568</sup>. Martina Deren la presentó como la flâneuse contemporánea<sup>569</sup>. Desde nuestro punto de vista, sugerimos que Calle es una gran seductora y una maravillosa cuentista sobre lo banal en el arte contemporáneo. En *Der Erzähler (El narrador, 1936)* de Benjamin, lamentó el autor la desaparición de narradores y de personas dispuestos a leer o escuchar historias. Sin embargo y en la actualidad, aunque la persona ha perdido la paciencia y el deseo de escuchar historias, el apetito por conocer chismes sensacionalistas no ha disminuido. En cierto modo, Calle chismorreaba sobre su vida y la de los demás, seduciendo el público a ser su gran oyente. Marina Van Zuylen señaló: «Ella [Calle], de una noche, lo convirtió [el propietario de la libreta de direcciones] en una celebridad y alivió el famoso aburrimiento de las vacaciones francesas con un sabor picante e irresistible que impregnaba el entusiasmo en sus vidas y las de sus lectores»<sup>570</sup>. Por tanto, en medio de la inspiración en la banalidad y el aburrimiento, Calle trajo a sus espectadores nuevos estímulos, despertándoles su instinto a ser oyentes.

Calle, perseguida por el aburrimiento en su juventud, comenzó a experimentar la vida banal de una manera inusual y en ocasiones incluso ilegítima. Sin embargo, el ámbito artístico ofrece medios liberales para desarrollar sus excéntricas ideas y de alguna manera la rescata del aburrimiento. Su identidad como artista la alienta a emprender aventuras irracionales. Es una gran narradora de historias, capaz de captar la atención del público con las anécdotas más banales. Es una seductora, como el centro de seducción y, sobretodo, una brillante artista contemporánea.

---

<sup>568</sup> GROSSMAN, Alyssa. *The Anthropology of Sophie Calle*. Suomen Antropologi. Volume 43. Issue 1, Spring 2018. p. 28.

<sup>569</sup> DEREN, Martina. "Los rostros olvidados: Sophie Calle o la flâneuse contemporánea". *Revista Acento*. vol. 13. 2010: 18-25. p. 18- 25.

<sup>570</sup> VAN ZUYLEN, Marina. *Monomania: The Fight from Everyday Life in Literature and Art*. Ithaca: Cornell University Press, 2005. p. 189. Texto original en inglés: «she had, overnight, converted him into a celebrity and alleviated the famous boredom of French holidays with a piquant, irresistible flavor that suffused excitement into her and her readers' lives».

En resumen, la banalidad está fuertemente enraizada en el aburrimiento, dada su falta de novedad y trivialidad. Históricamente, la banalidad está relacionada específicamente con las mujeres más que con los hombres, debido a que la banalidad está estrechamente vinculada con los trabajos diarios de las mujeres. En nuestra investigación, hemos examinado las obras de Ukeles y Calle, artistas femeninas contemporáneas, en la exploración de la banalidad y el aburrimiento, e incorporándolas en sus obras. Aunque ambas odiaban la banalidad y el aburrimiento, encontraron una salida a través de la creación artística. Ukeles desarrolló su arte de mantenimiento, considerando la labor de mantenimiento como una forma del arte, y llamando la atención al público sobre las labores invisibles. En cuanto a Calle, aburrida en su diario vivir, decidió ir más allá de la banalidad, involucrándose en su propia banalidad o en la de otras personas, recreándola o poniendo una lupa sobre ella y ofreciendo a sus espectadores nuevos estímulos, lejos del aburrimiento original. Ambas han logrado convertir su pésimo viaje en la banalidad a una mirada creativa e inspiradora. Además, estas artistas recurren a la experiencia de la banalidad y al aburrimiento como un potencial para señalar como la banalidad y la vida cotidiana son opresivas en la mujer por su relegación. Asimismo, el reconocimiento de ello por los espectadores permite que empaticen con esta situación concreta y problemática para la mujer, sintiéndose identificados con ello.





## 5.4 La inutilidad. Francis Alÿs y su ejercicio poético de lo ineficaz.

«Sensación de inutilidad en todo lo que hago; las cosas más importantes ocurren en otra parte»<sup>571</sup>.

Werner Herzog

El rendimiento y la productividad son señales para detectar un determinado progreso en el mundo moderno. Por el contrario, la improductividad e inutilidad se corresponden con un estado de falta de avance y de éxito. Sin embargo y aunque la inutilidad es lo opuesto de la utilidad, aquélla es interdependiente respecto del concepto de utilidad, pues sin la una, la otra no existe. Desde la filosofía antigua, por ejemplo con el taoísmo, hasta la filosofía contemporánea como con Lefebvre y Michel de Certeau, se ofrece la posibilidad de ejecutar la inutilidad en la vida cotidiana. Asimismo, en el arte contemporáneo se manifiesta una tendencia estética de la inutilidad, inspirada por el arte dadaísta. Francis Alÿs (1959-), artista belga establecido en México, emplea para sus obras esta estrategia estética ya formada como parte de nuestras estrategias de aburrimiento, creando acciones referidas a lo poético y a lo político. En este epígrafe, analizaremos sus obras en relación con la inutilidad.

En la filosofía taoísta, tal y como fue mencionado con anterioridad en el epígrafe 1.2 de la tesis, hay una tendencia a acoger la “nada” como el principio de la vida, exaltando el “no hacer” o “hacer poco” para un gran alcance. La inutilidad puede ser algo útil si se observa desde otra perspectiva o se la sitúa en otro contexto, como el gran árbol que califica como inútil Hui Zi, pero que según el maestro Zhuang Zi, es útil si se lo coloca en otro ambiente, aprovechando la naturaleza del árbol mismo al dar su sombra. En este sentido es útil. La idea de Zhuang Zi no viene de su

---

<sup>571</sup> HERZOG, Werner. *Conquista de lo inútil*. Barcelona: Blackie Books S.L.U., 2010. p.15.

empeñamiento en pensar que lo inútil es útil, sino de su cambio de punto de vista para poder observar lo inútil como útil. Además, esta propuesta de Zhuang Zi de reevaluar lo inútil o despreciable para obtener su utilidad, provee una visión más amplia de las cosas. La alternativa que se obtiene de lo inútil muy a menudo es contraria al pensamiento corriente o convencional.

La tendencia principal de la vida moderna, considera la eficiencia y la productividad como útiles y positivas. Por lo tanto, muchos productos tecnológicos se califican como útiles para la vida cotidiana, al permitir ahorrar tiempo o resolver inconvenientes. Sin embargo y a los ojos de Lefebvre, estas herramientas útiles también fragmentan o truncan las cosas, hacen picadillo lo cotidiano, dejan vacíos y márgenes y aumentan la proporción de pasividad<sup>572</sup>, causando consecuentemente la alienación. Además, también es una preocupación de Lefebvre cómo usar adecuadamente el tiempo libre para evitar volver a entrar en otros estados alienados. Así, en la crítica de Lefebvre a la vida cotidiana, la utilidad de la tecnología puede llevar a otros problemas. Por ejemplo, aunque la radio o la televisión proveen información o entretenimiento, los espectadores reciben estos mensajes de forma pasiva e interminable, lo cual afecta a sus emociones y pensamientos, haciendo que la comunicación original en el hogar pierda su importancia y llevando a la falta de comunicación<sup>573</sup>. Por el contrario, la conversación banal que usualmente se considera como trivial e inútil, es valorada por Lefebvre, al considerarla útil para llegar a producir algo significativo<sup>574</sup>.

La evaluación de la utilidad es subjetiva, según la perspectiva con que vemos una cosa. Así, lo inútil para una persona puede ser útil y significativo para otra persona o viceversa. En *L'Invention du Quotidien: 1. Arts de Faire (La invención de lo cotidiano: 1. artes de hacer)* de Michel de Certeau, su concepto de “tácticas” abre la puerta a los individuos contra el gigante, contra el que tiene gran poder, como el

---

<sup>572</sup> LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne II: Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris: l'Arche Editeur, 1961. p. 79.

<sup>573</sup> *Ibidem.* p. 80.

<sup>574</sup> *Ibidem.* p. 312-313.

estado o las instituciones u organizaciones, las cuales utilizan “estrategias” para dominar a los individuos<sup>575</sup>. “Las tácticas” pueden ser diversas y creativas, incluso con acciones o actividades inútiles o anormales desde el punto de vista de lo convencional, aunque siendo útiles a los individuos para ejecutar resistencia contra el poder dominante. De Certeau intenta romper la repetición de lo cotidiano aplicando prácticas creativas en actividades rutinarias como caminar, hablar, leer, vivir o cocinar.

Tomemos su discurso al caminar como ejemplo para demostrar cómo se aplica el poder de resistencia, especialmente con tácticas que parecen inútiles. De Certeau considera que el análisis de las estructuras de poder de Foucault demuestra la transformación de «una multiplicidad humana en sociedad "disciplinaria" y de manejar, diferenciar, clasificar, jerarquizar todas las desviaciones concernientes al aprendizaje, la salud, la justicia, el ejército o el trabajo»<sup>576</sup>. De Certeau propone la posibilidad de prácticas espaciales, en «procedimientos -multiformes, resistentes, astutos y pertinaces- que escapan a la disciplina, sin quedar, pese a todo, fuera del campo donde ésta se ejerce»<sup>577</sup>.

En el espacio urbano, ver a los transeúntes caminando por las calles es la escena más común. Sin embargo, según De Certeau, es probable que el acto de caminar sea olvidado ya que el enfoque de los pasajeros está en llegar al destino<sup>578</sup>. De Certeau considera que: «El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (el *speech act*) es a la lengua o a los enunciados realizados»<sup>579</sup>. De esta forma, el estilo del acto de caminar podría cambiar la cualidad y esencia de la trayectoria. Por ejemplo, si una persona tiene que trasladarse de un sitio a otro y decide tomar una ruta diferente de la que le es familiar o una ruta distinta a la que le sugiere el navegador GPS. Se adentraría entonces en una aventura más allá de los

---

<sup>575</sup> DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano.1. Artes de Hacer*. Trad. Alejandro Pescador. Mexico: Universidad Iberoamericana, 2000. p.42.

<sup>576</sup> *Ibíd.* p. 108.

<sup>577</sup> *Ibíd.* p. 108.

<sup>578</sup> *Ibíd.* p. 109.

<sup>579</sup> *Ibíd.* p. 109-110.

principios condicionados, tomando el acto de caminar un papel dominante a lo largo de todo el viaje, en vez de la importancia del propio desplazamiento de un lugar a otro. Y es que, el caminante no solo puede realizar las posibilidades generales en un orden espacial dado, sino que también puede inventar otras posibilidades de experimentar el espacio a través del cruce, yendo a la deriva o con improvisaciones del andar, privilegian, transformando o abandonando elementos espaciales<sup>580</sup>. De esta manera, De Certeau afirma: «El caminante transforma en otra cosa cada significativo espacial. [...] Dedicar ciertos lugares a la inercia o al desvanecimiento y, con otros, compone ‘sesgos’ espaciales ‘raros’, ‘accidentales’ o ilegítimos. Pero eso introduce ya en una retórica del andar»<sup>581</sup>.

Esta multiformidad en el caminar puede convertir el espacio en un lugar de experiencias diversificadas, lo que incluye un caminar inútil o improductivo, como el “desvío” intencional. Para la mayoría de las personas, cualquier desvío es una pérdida de tiempo e ineficacia. Sin embargo, para los soñadores y los poetas, la experiencia de desvío es mucho más valiosa que cualquier caminata regular, especialmente al disfrutar apreciando y meditando en el proceso.

Hasta ahora hemos abordado la posibilidad de convertir algo inútil, como pueden ser objetos comunes y experiencias de la vida cotidiana, en algo útil, y viceversa. Esta posibilidad depende de nuestro ángulo de percepción. La forma alternativa de percibir la inutilidad también contribuye a crear un nuevo enfoque estético y forma parte de nuestra estrategia estética del aburrimiento, lo cual se basa en el primer tipo de aburrimiento de Heidegger, “aburrirse de algo” [das Gelangweiltwerden von etwas] (el ser aburrido por algo)<sup>582</sup>. Un espectador experimenta aburrimiento estético cuando se enfrenta con algo que no satisface a su alma y que le genera indiferencia o que no comprende. Es el caso del famoso urinario de Duchamp, contradictorio a la representación ilusionista del arte

---

<sup>580</sup> *Ibidem.* p. 110.

<sup>581</sup> *Ibidem.* p.110- 111.

<sup>582</sup> HEIDEGGER, Martin. *Los conceptos fundamentales de la metafísica: mundo, finitud, soledad*, Alianza: Madrid, 2007. p. 116.

convencional, como una pieza incomprensible y fuera de lugar en el arte de la época, como también el cuadrado negro de Malévich. Así, desde la perspectiva del arte convencional son obras inútiles, pudiendo generar aburrimiento en sus espectadores. Ahora bien, esta sensación de shock causada por el aburrimiento estético impacta al público, llamando su atención y creando anécdotas para contar. Desde el arte vanguardista hasta el arte contemporáneo, la inutilidad ha sido una característica común en muchas creaciones artísticas. Así y por ejemplo en el arte de Kurt Schwitters, Duchamp, Joseph Cornell, Beuys, Warhol, Nauman, Paik, Kaprow, Judd, Morrison, Gabriel Orozco, Ignasi Aballí, Francis Alÿs, Pierre Huyghe y Martin Creed, entre otros, pudiendo percibir en todos ellos la huella de la inutilidad.

En este apartado analizaremos el arte de Alÿs, cuyas obras tienen una raíz sólidamente vinculada a la inutilidad. La elección de sus obras como objeto de nuestro estudio radica en que utiliza la inutilidad como el lenguaje en su arte, lo cual muestra una impotencia en lo político y social y respecto de su existencia personal, sirviendo a su vez como lenguaje poético en sus obras. Además, la lectura de sus obras es enriquecedora, siendo una mezcla de realidad, absurdo, humor, aburrimiento e incluso de tristeza, y todo ello a pesar de su sencillez.

Muchas de las obras de Alÿs involucran la exploración urbana a través de la simple acción de caminar y del desplazamiento. Las acciones o performances se documentan mayoritariamente en video, presentándose en ocasiones junto a pinturas, dibujos y otras documentaciones. Sus obras toman los materiales de un simple paseo, acto ordinario de la cotidianidad, derivando de ello una variedad de experiencias en el paseo. La mayoría de sus obras son sencillas y tienen la característica de la inutilidad. Además, por un cambio de lugar en la realización de las acciones, las obras han agregado inevitablemente matices políticos. A continuación, analizaremos la aplicación de la inutilidad como estrategia estética en su arte.

La idea de hacer video o performance sobre el paseo proviene de su propia experiencia como extranjero en México. Para Alÿs, «[El paseo] Era una forma muy

fácil de memorizar un nuevo espacio y de adquirir, sobre todo a través de la repetición de actos sencillos, cierto reconocimiento de tu presencia en ese lugar»<sup>583</sup>. Cuando hablamos de las personas que deambulan en la ciudad, quizás recordemos al *flâneur* de Baudelaire. Sin embargo, el arte de Alÿs no muestra el entusiasmo de un *flâneur* que se ve atraído por la multitud y se sumerge en las maravillas que le ofrece la ciudad. En cambio, se fija en el proceso de paseo en sí mismo y establece sus propias “maneras” de caminar.



Francis Alÿs. *Colector*, 1990-1992. Video (performance). 8'56''.

En su obra *The Collector (El Coleccionista, 1990-1992)*, se le ve paseando por la Ciudad de México a un pequeño perro de juguete magnético, que con su movimiento atraería objetos metálicos. Alÿs comentó que a los tres días la gente empezó a hablar de su loco comportamiento, convirtiéndose después en un cuento y anécdota. Es así que decidió introducir cuentos y fábulas en la historia de un lugar en un momento particular de su historia local<sup>584</sup>. Dar un paseo con un perro no es nada especial, pero dar un paseo con un “perro de juguete” es absurdo y muy probablemente llamaría la atención de la gente. Es ahí donde comienza la difusión de una fábula. Un acto similar se encuentra en su *Magnetic Shoes (Zapatos magnéticos, 1994)*, por el que caminaba por las calles de La Habana con un par de

<sup>583</sup> ALÿS, Francis & Lambrechts, Jef. “The canvas-interview with Francis Alÿs: ‘the observer position is the point of view of an outsider’”. <H>*art International*. no. 118, 7 November 2013. Texto original en inglés: «[The walking] It was a very easy way of memorizing a new space and of acquiring, mostly through repetition of simple acts, a certain acknowledgment of your presence in that place».

<sup>584</sup> FAESLER, Carla. “Francis Alÿs”. *BOMB Magazine*. vol.166, Summer 2011. Web. 17 de Abril, 2022 <<http://bombmagazine.org/article/5109/francis-al-s>>

zapatos magnéticos supuestamente capaces de «recoger cualquier residuo metálico encontrado sobre su camino»<sup>585</sup>. Al inicio de la obra, se muestra que algunos niños se interesan por sus zapatos, tratando de ver si pueden imantar monedas en los zapatos.



Francis Alÿs. *Zapatos magnéticos*. 1994. Video (performance). 4' 23".

Pero hay una diferencia entre estas dos obras, pues el impacto causado por la primera fue mucho más fuerte que la segunda, debido a que la mayoría de las personas considerarían la primera actuación como extraña, mientras que en la segunda acción no se darían cuenta de la utilización por parte de Alÿs de un par de zapatos magnéticos. Por lo tanto, la fábula que Alÿs pretendía crear podía tener distintos niveles de impacto según sus acciones. Además, la razón por la que sus actuaciones son absurdas se basa en su “excentricidad” e “inutilidad”, y esto entendido como arte. Es decir, que algo cotidiano como un paseo sin más se convierte en arte. Evidentemente y en sus paseos, sea acompañando un perro de juguete o equipado de unos extraños zapatos, nada de esto entra en la normalidad; tampoco son útiles estas acciones ya descritas de pasear un perro de juguete por un adulto o de intentar atraer en las calles objetos magnéticos, por lo que lo hizo como una expresión artística, ya que por ejemplo los objetos que se pueden recoger son limitados e inútiles.

---

<sup>585</sup> Texto aparecido en su video *Magnetic Shoes* (*Zapatos magnéticos*, 1994).





Francis Alÿs. *Paradox of Praxis 1 [Sometimes making something leads to nothing]*, 1997.  
Video (Performance). 4' 59".



Francis Alÿs. *When Faith Moves Mountains*, 2002.  
Tres películas de 16 mm transferidas a video, 13 dibujos, 46 fotografías, dos mapas, dos grabados y una camisa doblada. Dimensiones variables.

La obra de Alÿs que mejor manifiesta la idea de inutilidad es *Paradox of Praxis 1 [Sometimes making something leads to nothing]* (*Paradoja de la praxis 1, A veces hacer algo no lleva a nada*, 1997), donde se la ve empujando un gran bloque de hielo por las calles hasta que se derrite por completo. El esfuerzo es grande, pero el resultado es la nada. Una pérdida de tiempo y de material visto desde la perspectiva de un desgaste del hielo y sin utilizarlo de forma normal. Este trabajo suele ser comparado con su obra *When Faith Moves Mountains* (*Cuando la fe mueve montañas*, 2002), en la que se realiza un trabajo colectivo inútil al invitar a

quinientos voluntarios a estar en una duna de arena en las afueras de Lima (Perú), removiendo juntos la arena mientras avanzan todos juntos hacia adelante. El lema de Alÿs para este trabajo es: «Máximo esfuerzo, mínimo resultado»<sup>586</sup>. Alÿs usa este trabajo como «una metáfora de la sociedad latinoamericana, en la que se logran reformas mínimas a través de esfuerzos colectivos masivos»<sup>587</sup>. Sin embargo y por otro lado, Alÿs también cuestiona la evaluación de “eficiencia y progreso”. Se plantea el artista:

¿Qué es la eficiencia, qué es el progreso? ¿Para nosotros, para ellos, para otra cultura? Yo mismo no sé exactamente dónde termina esto. Ambos [La pieza de hielo y el proyecto Lima] tenían que ver con la producción. Si tuviera que tomar la obra de hielo del 97, que no condujo a nada, podría decir que el trozo de Lima sí condujo a algo. Así que es un pequeño progreso<sup>588</sup>.

La interpretación de sus obras puede ser múltiple e incluso a veces contradictoria. Lambrechts, su entrevistador, intentó vincular sus obras con la filosofía taoísta. Sin embargo, Alÿs confesó que no tenía conocimiento del taoísmo y lo que más conocía es la cultura latinoamericana<sup>589</sup>. En efecto, la noción taoísta tiene mucho que ver con una armonía con la naturaleza, tendiendo a no interferir en la naturaleza de las cosas y dejando que la naturaleza haga su propio trabajo. Esto puede no ser relevante en relación con las obras de Alÿs. Sin embargo, en la filosofía taoísta, se sugiere ver las cosas desde diferentes perspectivas en las que la inutilidad pueda convertirse en utilidad. Por lo tanto, si vemos la pieza de hielo y el proyecto

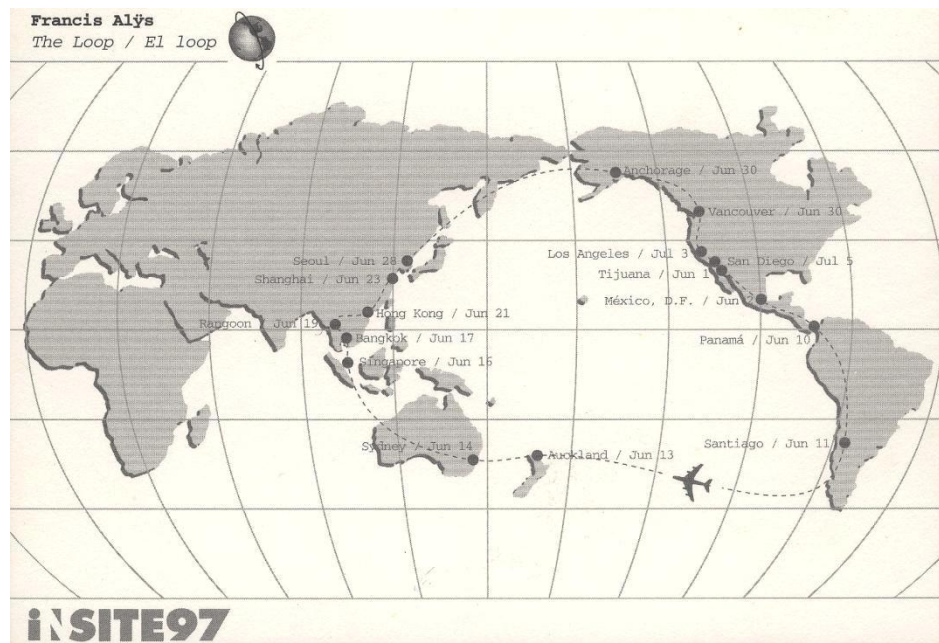
<sup>586</sup> GODFREY, Mark, Klaus Biesenbach y Kerry Greenberg. *Francis Alÿs: A Story of Deception*. Londres: Tate Publishing. 2011. p. 129. Texto original en inglés: «Maximum effort, minimum result».

<sup>587</sup> MOMA. “Francis Alÿs When Faith Moves Mountains 2002”. 2022. Web. 6 de abril 2022 <<https://www.moma.org/collection/works/109922>> Texto original en inglés: «a metaphor for Latin American society, in which minimal reforms are achieved through massive collective efforts».

<sup>588</sup> ALYS, Francis and Jef Lambrechts. "The Canvas - Interview with Francis Alÿs: "The Observer Position is the Point of View of an Outsider". <H>art International. no. 118, 7 November 2013. Texto original en inglés: «What is efficiency, what is progress? For us, for them, for another culture? I myself don't know exactly where this is ending. [The ice piece and Lima project]Both had to do with production. If you were to take the ice piece from '97, which led to nothing, you could say that the Lima piece actually did lead to something. So it's a little progress».

<sup>589</sup> *Ibíd.*

Lima como una forma de hacer ejercicio o un entrenamiento de coordinación para la cooperación colectiva, estas acciones sin sentido pueden ser consideradas como útiles. Sin embargo, está lejos de la propia noción del artista.



Francis Alÿs. Mapa de recorrido de *The Loop*. INSITE97, 1997. Performance y instalación. Dimensiones variables. The UC San Diego Library.

Además, *When Faith Moves Mountains*, (*Cuando la fe mueve montañas*, 2002) de Alÿs tiene una implicación política, como una característica de sus obras, deambulando entre lo poético y la política. En *The Loop* (*El Lazo*, 1997), se demuestra esta ambigüedad estética y política, en la que Alÿs plantea ir de Tijuana (México) a San Diego (EEUU), sin cruzar la frontera entre los dos países, decidiendo en cambio pasar por Ciudad de México, Ciudad de Panamá, Santiago, Auckland, Sídney, Singapur, Bangkok, Rangún, Hong Kong, Shanghái, Seúl, Anchorage, Vancouver y Los Ángeles para llegar a su destino<sup>590</sup>. Esta acción es redundante y poco eficiente. De nada sirve cruzar tantos países para llegar a destino. Sin embargo, a través de este inútil y redundante trayecto, se destruye el concepto del tiempo y del espacio respecto de un “paseo” o de un “viaje” entre dos lugares. La acción de

<sup>590</sup> FERGUSON, Russell. *Francis Alÿs: Politics of Rehearsal*. Los Angeles: Hammer Museum, 2007. p. 70.

Alÿs es una manifestación de “tácticas”, como un enfoque para resistir el poder de los estados, según el concepto de De Certeau. El viaje que realizó Alÿs puede equipararse con un largo paseo a nivel global. La acción caminante panóptica para De Certeau es «el efecto de encuentros y ocasiones sucesivos que no cesan de alterarla y de hacerla el blasón del otro, es decir, el propalador de lo que sorprende, atraviesa o seduce sus recorridos. Estos diversos aspectos instauran una retórica»<sup>591</sup>. La experiencia de Alÿs al hacer la obra *The Loop* fue algo similar, recorriendo calles de diferentes ciudades y de distintos países, pasando por diversas tiendas y cruzándose con personas que hablaban diferentes idiomas. A través de las postales y mails que mandó, así como por las fotos que sacó durante el viaje, podemos ver una experiencia abundante de este viaje entre “Tijuana y San Diego”, por medio de un trayecto mucho más largo de lo normal. Este trayecto redundante e inútil realizado por Alÿs es útil en su propia experiencia pero sobre todo, es útil en su postura de resistencia contra el poder de los estados.

Si bien algunas de las obras de Alÿs tienen connotaciones políticas, él es muy reticente a abordar la relación de sus obras con la política, afirmando que:

Creo que estando radicado en la Ciudad de México y funcionando en América Latina u otros lugares donde te enfrentas a conflictos económicos, sociales, políticos o militares en curso, el componente político es un ingrediente obligatorio para abordar estas situaciones. Pero sería muy difícil decir hasta qué punto tu acto puede tener un eco real en ese tipo de situaciones, y más aún hasta qué punto tiene alguna relevancia que suceda un acto poético<sup>592</sup>.

Precisamente, la obra de Alÿs oscila entre la poesía y la política, variando la percepción según el espectador. Una misma acción realizada en lugares distintos

---

<sup>591</sup> DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano...op. cit.* p. 113.

<sup>592</sup> FERGUSON, Russell. *Francis Alÿs: Politics of Rehearsal...op.cit.* p.99. Texto original en inglés: «I think being based in Mexico City, and functioning in Latin America or other places where you find yourself confronted with ongoing economic, social, political, or military conflicts, the political component is an obligatory ingredient in addressing these situations. But it would be very hard to say to what extent your act can have a real echo in those kind of situations, and even more to what extent there is any relevance for a poetic act to happen».

puede llevar a diversas lecturas de la misma. Por ejemplo, en la obra *The Leak (La Fuga, 1995)*, Alÿs salió caminando de una galería de São Paulo con una lata abierta de pintura azul goteando en el suelo. Después volvió a la galería de nuevo, dejando la marca de goteo por donde pasó. En 2004, la acción se repitió en Jerusalén. Esta vez usó pintura verde para trazar una línea siguiendo la 'Línea Verde' que marca la frontera anterior a 1967 entre Jerusalén Este y Oeste y que atraviesa el municipio de Jerusalén. Esta obra se llama *The Green Line (La línea verde)*. Al comienzo del video, aparecen las palabras: «A veces hacer algo poético puede volverse político y a veces hacer algo político puede volverse poético»<sup>593</sup>. Aunque la acción que realizó en São Paulo y en Jerusalén fueron las mismas, en Jerusalén la ruta que eligió tiene una marcada connotación política. Pero a pesar de ello, Russell Ferguson sugiere que Alÿs «evita el didactismo»<sup>594</sup>, reacio en cuanto a dar mucha explicación sobre la política. Por este motivo, Alÿs pregunta: «¿Cómo puede el arte seguir siendo políticamente significativo sin asumir un punto de vista doctrinario o aspirar a convertirse en activismo social?»<sup>595</sup>.



Francis Alÿs. *Fitzroy Square*, 2004. Video (Performance). 7'00.

<sup>593</sup> *The Green Line*. Dir. Francis Alÿs. 2004.

<sup>594</sup> FERGUSON, Russell. *Francis Alÿs: Politics of Rehearsal...op.cit.* p. 101. Texto original en inglés: «[Alÿs] avoids didacticism».

<sup>595</sup> *Ibidem*. p. 101. Texto original en inglés: «How can art remain politically significant without assuming a doctrinaire standpoint or aspiring to become social activism?».

En efecto y en lugar de didáctica, Alÿs antepone la creación de acciones poéticas por medio de simples actos cotidianos, a pesar de las posibles implicaciones políticas en la obra. Por ejemplo, en su obra *Fitzroy Square* (2004) se documenta un paseo melódico, en el que Alÿs camina por la plaza Fitzroy mientras arrastra un palo de madera sobre las rejas de hierro para marcar ritmos. Aunque esta plaza puede ser interpretada como lugar de la aristocracia y la acción de Alÿs puede tener connotaciones críticas e irónicas, esta acción en sí misma ya tiene la cualidad performativa y constituye una llamada hacia la atención.

Ciertamente, Alÿs tiende a crear el efecto de “fábulas” y “sensaciones” para hacer que sus historias pasen de una persona a otra y de un lugar a otro. Como él mismo dijo: «intentaré mantener siempre la trama lo suficientemente simple para que estas acciones puedan imaginarse sin una referencia obligatoria o acceso a imágenes (...), para que la historia pueda repetirse como una anécdota, como algo que puede ser robado, o viajar oralmente y, en el mejor de los casos, entrar en esa tierra de mitos o fábulas urbanas menores»<sup>596</sup>. Alÿs quedó fascinado por las primeras actuaciones tan peculiares de Chris Burden<sup>597</sup> y que circulan en el mundo del arte y en los medios de comunicación, tratando de que sus propias obras tengan un efecto similar. Es así que su idea es hacer simples ocurrencias que tengan el potencial de ser difundidas como anécdotas. En su mayoría, esas acciones se consideran extrañas y absurdas, gozando de la característica de la inutilidad, por la que se manifiesta un grande y dedicado esfuerzo en contraste con tan poco resultado conseguido, y como una manifestación de un acto disfuncional.

---

<sup>596</sup> *Ibidem*. p.103. Texto original en inglés: «I'll try to always keep the plot simple enough so that these actions can be imagined without an obligatory reference or access to visuals...so that the story can be repeated as an anecdote, as something that can be stolen, or travel orally and, in the best-case scenario, enter that land of minor urban myths or fables».

<sup>597</sup> *Ibidem*. p.103.



Francis Alÿs. *Tourist*, 1994.

Foto (Performance). 9.1 x 14.3cm. Francis Alÿs/ Stedelijk Museum Amsterdam.

En las demás obras de Alÿs, aunque no están relacionadas con el paseo, muestran la misma manifestación de “inutilidad”. Por ejemplo, En *Tourist* (*Turista*, 1994), se le escenifica en una calle con varios puestos en la Ciudad de México, poniendo el suyo propio con un letrero con la palabra “turista” junto a otros como el de pintor y yesero, el plomero del gas o un electricista, y que ofrecen sus servicios a los transeúntes y se sustentan con ello. Sin embargo, la “ocupación” de Alÿs no ofrece ningún servicio equivalente. Por lo tanto, es fundamentalmente inútil. En *Rehearsal I* (*Ensayo I*, 1999-2001) se muestra un Volkswagen Beetle de color rojo que asciende y desciende una y otra vez una colina en la frontera entre Estados Unidos y México. Durante la acción, el ascenso y descenso son dirigidos por una banda de música según si tocan los instrumentos o si se detienen. El intento del conductor es obviamente improductivo. En su *Bolero* (1999 - 2007), ocurre una situación similar, pues el limpiabotas lucha por traducir cada nueva frase musical en un nuevo gesto, y al mismo tiempo intenta sincronizar perfectamente los movimientos de su tela al ritmo de la melodía, encontrándose con la imposibilidad de alcanzar la meta. Esta es una manifestación de una lucha repetitiva y de un esfuerzo en vano, al igual que en la obra *Rehearsal I*.



Francis Alÿs. *El ensayo*. 1999-2001. Video. 29' 34''.

*D.O./U.N.D.O. (HACER/ DESHACER, 2008)*, es un video de un minuto y cuarenta y ocho segundos, que intenta mostrar el efecto animado de letras dibujadas cambiando entre *DO* (HACER) y *UNDO* (DESHACER). Sin embargo, el efecto que se consigue es demasiado pobre, dejando a los espectadores atrapados entre *DO* y *UNDO* como un significado metafórico del dilema humano al que se enfrenta en muchas ocasiones. En *Color Matching (Emparejando el color, 2016)*, Alÿs trata de buscar una paleta de colores con base en el paisaje del desierto de Mosul en Irak, con dos tanques y varios soldados en el fondo. Después de poner los colores en el soporte y de hacer varios intentos de igualarlo con los colores de la escena, de repente Alÿs lo limpió todo con un trapo. En realidad Alÿs fue invitado por la Fundación Ruya, por lo que pudo realizar el trabajo con un batallón kurdo de las fuerzas Peshmerga durante la campaña contra el ISIS. Verónica Schirru comenta sobre esta obra lo siguiente: «Un acto poético puede ser un acto político: destacando el gesto de una conciencia más oscura de que muchas veces las fuerzas geopolíticas pueden anular los esfuerzos»<sup>598</sup>. La acción de igualar el color fue un intento inútil porque al final Alÿs borró todos los colores y no pintó ningún cuadro.

<sup>598</sup> SCHIRRU, Veronica. "Color Matching. The Artist as a Witness". The Hypercritics. 2016. Web. 6 de abril 2022 <<https://www.hypercritic.org/experience/art/contemporary-art/francis-aly-color-matching-the-artist-as-a-witness-2016-review/>> Texto original en inglés: : «A poetic act can be a political act: highlighting the gesture of a darker awareness that often geopolitical forces can nullify endeavors».



Sin embargo, como señala Schirru, la obra tiene un significado metafórico sobre la situación geopolítica y destrucción que se causó.

En definitiva, la inutilidad es una característica de la mayoría de las obras de Alÿs, utilizándola por un lado para subrayar la paradoja de la política y la existencia humana, en la que en muchas ocasiones los grandes esfuerzos dan poco resultado, y por otro lado utilizando esta forma poética para impactar a sus espectadores. A través del planteamiento de la falta de progreso, el ir y venir, el aniquilamiento, la erradicación y los actos sin sentido, entre otros, se manifiesta “la inutilidad”, convirtiéndose en una estrategia estética de Alÿs para alcanzar su objetivo. Vicente Todolí señala lo siguiente:

Muchos artistas tienen miedo al fracaso. Alÿs usa la inevitabilidad del fracaso para lograr un gran éxito. Se embarca en proyectos que requieren grandes cantidades de energía pero que a menudo no conducen a nada, como empujar un gran bloque de hielo a través de la Ciudad de México hasta que solo quede un pequeño charco de agua. Las acciones son fugaces, pero a medida que las historias se desvelan y los rumores se propagan, las ramificaciones de sus obras se sienten desde muy lejos<sup>599</sup>.

El proceso de acciones de Alÿs puede no conducir a nada, pero sus obras lo ayudan a encontrar un espacio en el mundo del arte. Como mencionamos anteriormente, la inutilidad forma parte de nuestra estrategia estética del aburrimiento y el arte de Alÿs también se caracteriza en parte por ello, alcanzando la fama a través de la práctica no convencional y al igual que los dadaístas.

Alÿs utiliza la inutilidad para lograr una resistencia y reflexión sobre lo cotidiano de lo social y político, a través de una fuerza expresiva en forma dadaísta

---

<sup>599</sup> GODFREY, Mark & BIESENBAACH, Klaus & Greenberg, Kerryn. *Francis Alÿs: A Story of Deception...op.cit.p. 4*. Texto original en inglés: «Many artists are afraid of failure. Alÿs uses the inevitability of failure to great success. He embarks on projects that require huge amounts of energy but often lead to nothing, like pushing a large block of ice through Mexico City until only a small pool of water remains. The actions are fleeting, but as the stories unravel and the rumours spread, the ramifications of his works are felt long and far afield».

para difundir su obra. Esta fuerza pertenece al instinto creativo del artista, mientras que la citada resistencia y reflexión se encuentran muchas veces en el punto de mira de los críticos. En consecuencia, las obras de Alÿs buscan necesariamente una interpretación dual, entre lo político y lo poético. Esto provoca que la inutilidad respecto del contenido de la obra no se corresponda con el resultado de la obra, tal y como señala Todolí. La cuestión de la inutilidad o improductividad social y política a la que Alÿs alude en el contenido de sus obras es en realidad una ironía, y en cuanto al éxito de sus obras, es en cierto modo una exaltación por la forma estética de la inutilidad y del aburrimiento. Sin embargo y esencialmente, la estética de la inutilidad de Alÿs tiene poca relación con la estimación de la inutilidad en el pensamiento oriental, no teniendo tampoco vínculos con artistas influenciados por el pensamiento zen como Cage y Paik, ya que estos últimos están relacionados con una postura de defensa de la improductividad e inutilidad, declarando Fermín Jiménez que «el acto inútil es un canto puro a la improductividad»<sup>600</sup>. En el concepto de Alÿs, no podemos percibir esta exaltación a la improductividad, sino más bien y al contrario, una ironía hacia ella.

En resumen, la inutilidad tiene un valor positivo en el pensamiento taoísta, pero en la sociedad moderna la inutilidad y la improductividad son características que la gente tiende a evitar. Sin embargo, Lefebvre también señaló que muchos productos tecnológicos que favorecen la productividad, en realidad llevan a las personas hacia la alienación, incrementando los problemas de la vida. En cambio, Lefebvre halló su utilidad en la futilidad de la vida cotidiana. También vemos en De Certeau, otro teórico de la vida cotidiana, que el paseo aparentemente inútil tiene el potencial de convertirse en una resistencia al poder autoritario. Por otro lado y en cuanto a la estética, también encontramos que la inutilidad ha formado parte de la estética artística desde el arte dadaísta y es también una de nuestras estrategias estéticas del aburrimiento. En definitiva, analizamos cómo Alÿs utiliza el lenguaje estético de la inutilidad para construir sus obras de arte. Descubrimos que el arte de

---

<sup>600</sup> JIMÉNEZ LANDA, Fermín, *La conquista de lo inútil (Nociones de inutilidad en el interior de la producción artística contemporánea desde la propia praxis)*. Tesis. Universidad Politécnica de Valencia, 2019. p. 282.

Alÿs deambula entre la poesía y la política. Por un lado, impacta al espectador a través de la estética dadaísta, de la inutilidad, derivando en fábulas y anécdotas para su transmisión de boca en boca. Por otro lado, también presenta la inutilidad e ineficacia por medio del contenido de la obra, con un reflejo en la política y en la sociedad. En definitiva, y siendo el arte de Alÿs aparentemente aburrido al no manifestar señales de progreso como en las narrativas tradicionales, presenta en realidad el artista uno de los paisajes alegóricos y más representativos de la política, de la sociedad y del arte contemporáneo.



## 5.5 Lo absurdo. Las aventuras irracionales de Maurizio Cattelan.

«Lo absurdo es lo que más me gusta en la vida, y hay humor en luchar en ignorancia».

David Lynch<sup>601</sup>

«Sólo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez este absurdo infinito».

Julio Cortázar<sup>602</sup>

A diario recibimos noticias sorprendentes o ridículas de diferentes rincones del mundo y que consideramos absurdas. En efecto, la representación de lo absurdo no solo ocurre en el mundo real, sino que también se convierte en un método literario y artístico para aumentar la tensión de la obra. El absurdo a menudo tiene un efecto cómico y una función satírica. Va más allá de lo ordinario y se presenta en forma sorprendente. Asimismo, este impacto que provoca el absurdo aleja también a las personas del aburrimiento y de lo habitual, pudiendo atribuir esto a una estrategia estética relacionada con el aburrimiento y como respuesta del artista a este último. En el siguiente epígrafe, exploraremos el absurdo desde la filosofía de Henri Bergson (1859-1941), donde se vincula lo absurdo con los sueños, abordando también el absurdo como una estrategia estética en el arte conceptual. Además, analizaremos desde la perspectiva del absurdo las obras de Cattelan. Así, lo absurdo como estrategia del aburrimiento puede manifestarse de distintas maneras, tanto en la forma como en el contenido. Sin embargo, lo absurdo de Cattelan va más allá de ello, revelándose incluso en su proceso de producción, exposición y en la reacción de

---

<sup>601</sup> LYNCH, David. "Untitled". Surrealism Today. Web. 17 de marzo 2022 <<https://surrealismtoday.com/quotes/absurdity/>>. Texto original en inglés: «Absurdity is what I like most in life, and there's humor in struggling in ignorance».

<sup>602</sup> CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004. p. 111.

los espectadores. Por lo tanto, este artista será nuestro objeto de investigación respecto de lo absurdo.

El absurdo, implica lo ilógico e irracional, respecto de una cosa y una situación. La lógica de las cosas absurdas es muy semejante a los sueños. Bergson habla del desarrollo de la irracionalidad y del absurdo en los sueños:

No es raro observar en el sueño un crescendo particular, una incongruencia que se acentúa conforme vamos avanzando. Una primera concesión arrebatada a la razón conlleva una segunda, que conlleva otra más grave, y así sucesivamente hasta el absurdo final<sup>603</sup>.

La naturaleza del sueño a menudo se caracteriza por su desviación de la realidad y de la lógica, pudiendo conducir al absurdo. Por ejemplo, cuando alguien está realizando un acto absurdo, lo está haciendo con base en su propia lógica y como un sueño sin límites. Don Quijote es un ejemplo al respecto. Como forasteros o espectadores de lo absurdo, cuando creen que algo es absurdo, su reacción suele ir acompañada de una emoción específica como la risa o la sorpresa. Bergson explica específicamente la relación entre las situaciones absurdas y la risa en su *Le Rire: Essai sur la signification du comique (La risa: ensayo sobre el significado de la comicidad, 1900)*. Bergson cita a Theophile Gautier afirmando que: «la comicidad extravagante es la lógica del absurdo»<sup>604</sup>. Sin embargo, lo absurdo en lo cómico no siempre promete una risa. Según Bergson: «Lo que nos hace reír sería el absurdo realizado bajo una forma concreta, un "absurdo visible", o incluso una apariencia de absurdo, admitida primero y luego corregida[...]»<sup>605</sup>. Bergson distingue otra clase de absurdo, llamándolo “absurdo particular” o “absurdo determinado”, el cual no crea la comicidad, sino que más bien derivaría de ella<sup>606</sup>. Este tipo de absurdo es como el soñador en su sueño siguiendo su propia lógica; mientras se sueña, no hay nada risible. Sólo cuando uno es consciente del sueño o de lo cómico, precipitándose en

<sup>603</sup> BERGSON, Henri. *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Trad. Rafael Blanco. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2011. p.115.

<sup>604</sup> BERGSON, Henri. *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad...op. Cit*, 2011. p. 110.

<sup>605</sup> *Ibíd.*

<sup>606</sup> *Ibíd.*

ello como un juego, puede desencadenarse la risa. Es así que Bergson afirma que «todo juego de ideas podrá divertirnos siempre que nos recuerde, mucho o poco, los juegos del sueño»<sup>607</sup>. El absurdo hace reír, no sólo porque se convierte en un estado irracional, sino también porque la forma de ver el absurdo proviene de un estado de juego.

Por otro lado, Bergson cree que la risa actúa como un corrector<sup>608</sup>, ya que las cosas absurdas van en contra del sentido común. Si bien la risa es correctiva, no es benévola. Según Bergson: «A dichas impertinencias la sociedad replica con la risa, que es una impertinencia aún mayor. Así pues, la risa no sería muy indulgente que digamos. Más bien respondería al mal con el mal»<sup>609</sup>. La reacción más específica a la risa respecto de las cosas ridículas y de su función correctiva, se manifiesta en los dramas de protesta, los cuales muchas veces hacen reír a las personas por medio de la ironía y de un contenido absurdo, desencadenando también la reflexión e ira de las personas hacia el mundo real. Esta corrección es traída del teatro al mundo real, y también se ha convertido en parte del arte político.

Si bien el absurdo puede convertirse fácilmente en el centro de la risa, el absurdo no es del todo inútil fuera de la comedia. Francis Bacon (1561-1626) consideró el absurdo como un elemento necesario para avanzar en el progreso científico, afirmando: «Porque si el absurdo es el tema de la risa, dudo de ti, pero la gran audacia rara vez está libre de algo de absurdo»<sup>610</sup>. Por tanto, la actuación audaz también necesita del absurdo como respaldo, para que pueda ejercer la libertad y la amplitud de las cosas. Del mismo modo, en la creación estética el absurdo es una técnica que trasciende lo convencional o la generalidad. A través de la lógica del absurdo, al igual que la de los sueños, se expresa en forma de automatismo y surrealismo, superando la imaginación ordinaria y racional. Así y por

---

<sup>607</sup> *Ibidem*. p.113.

<sup>608</sup> *Ibidem*. p.118.

<sup>609</sup> BERGSON, Henri. *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad...op. cit.* p. 117.

<sup>610</sup> BACON, Francis. "Essays, Civil and Moral". in Charles W. Eliot (Ed.). *The Harvard Classics*. New York: P.F. Collier & Son Corporation, 1909. p.32. Texto en inglés: «For if absurdity be the subject of laughter, doubt you but great boldness is seldom without some absurdity».

ejemplo, los dadaístas alcanzaron su idea de lo no convencional por medio de lo absurdo, influyendo en movimientos posteriores. Por ejemplo, Beuys utilizó elementos absurdos y míticos para reflexionar sobre la relación entre los seres humanos y la naturaleza; Kaprow exploró los límites de la creación a través de acciones irracionales en la vida cotidiana; la duplicación de Warhol de objetos comerciales como obras de arte está fuera de la convención del arte; Erwin Wurm empleó el humor y el absurdo en sus esculturas para expresar las verdades; las gigantescas esculturas al aire libre de Oldenburg toman la forma de objetos banales de la cotidianidad; Aiya chocó su coche contra un árbol y lo dejó allí y Cattelan produjo un inodoro de oro de 18 quilates en pleno funcionamiento, entre otros. El absurdo se aplica en muchas obras del arte contemporáneo para provocar nuestras sensaciones y desafiar nuestra visión de la realidad.

En nuestra tesis tomamos el absurdo como una de las estrategias de aburrimiento. El absurdo ontológicamente constituye un desafío a las normas y tal desviación respecto de la normalidad es una posible salida de lo ordinario y de lo aburrido, llevando la insatisfacción producida por lo habitual a buscar una experiencia extrema. Por lo tanto, el absurdo se convierte en uno de los espacios oníricos del aburrimiento y de lo ordinario, teniendo a su vez relación con el humor y pudiendo alcanzar una rápida recepción social. Por otra parte, la aplicación de lo absurdo en el arte puede ser un desafío a las normas del arte y de la sociedad, producido por un factor interno de descontento y aburrimiento que lleva a lo absurdo. En definitiva, el aburrimiento a través de la estrategia del absurdo, se manifiesta de forma que desafía las normas del arte, motivado el artista por su descontento en cuanto a la situación social.

En la siguiente investigación, indagaremos en el arte de Cattelan, artista contemporáneo italiano que explora el arte a través de lo absurdo, expresando su sentimiento de fracaso en la infancia y la insatisfacción social actual. Muy a menudo, lo absurdo de su arte causa polémica y acalorados debates. El absurdo no solo se manifiesta en sus obras, sino también durante la producción y exposición de las



mismas, llegando incluso al vandalismo y creando anécdotas extrañas. En consecuencia, exploraremos a continuación la absurdidad infinita de Cattelan y sus radicales aventuras en el arte contemporáneo.

Inicialmente, analizaremos lo absurdo del proceso de su producción artística. Y es que Cattelan no se considera un artista, sino un simple trabajador del arte. Esta profesión le permitió hacer algunas cosas aparentemente estúpidas, pero se ganó el respeto de la gente<sup>611</sup>. El método de creación de arte de Cattelan no es como el de muchos artistas, que se centran primeramente en el propósito de la creación y después se ocupan de la exposición, sino que en el caso de Cattelan el arte se produce en conformidad con las invitaciones de exposición. Si no hay invitación, no produce arte<sup>612</sup>. Por lo tanto, según la ocasión y dependiendo de su intuición le surgen ideas absurdas e inesperadas. En *Untitled (Sin título, 1992)*<sup>613</sup>, mostró una denuncia policial en papel por el robo de una obra de arte invisible, pues Cattelan no pudo producir la obra que debía ser expuesta. Por tanto, acudió a la comisaría para denunciar el robo de su inexistente obra. El curador Francesco Bonami lo considera un trabajo «sobre la idea de robo, que se adentra en el mundo conceptual de artistas como Duchamp o Piero Manzoni»<sup>614</sup>.

La incapacidad de producir la obra para el evento, lo impulsa a acabar el trabajo por medio de una pura idea conceptual. En 1993 sucedió algo similar cuando fue invitado por el curador Bonami a participar en la sección “Aperto” de la Bienal de Venecia, vendiendo finalmente su espacio a una empresa de perfumes con fines publicitarios y por el hecho de que Cattelan no sabía qué hacer para la exposición<sup>615</sup>. Sin embargo, como el arte conceptual permite que la obra se convierta en un mero

---

<sup>611</sup> SPECTOR, Nancy. “Interview: in conversation with Maurizio Cattelan” in Francesco Bonami, Nancy Spector, Barbara Vanderlinden and Massimiliano Gioni. Maurizio Cattelan. New York: Phaidon Press Limited, 2003. p.9.

<sup>612</sup> *Ibíd.* p.12.

<sup>613</sup> La mayoría de los títulos de obras de Cattelan estaban en inglés cuando presentó sus obras. Por tanto, mantenemos los títulos en inglés en vez de en italiano, salvo en casos excepcionales.

<sup>614</sup> BONAMI, Francesco. “Survey” in Francesco Bonami, Nancy Spector, Barbara Vanderlinden and Massimiliano Gioni. Maurizio Cattelan. New York: Phaidon Press Limited, 2003. p.73. Texto original: «on the idea of theft, which enters into the conceptual world of artists such as Duchamp or Piero Manzoni».

<sup>615</sup> SPECTOR, Nancy. “Interview: in conversation...*op. cit.* p.18.

concepto, lo que hace que la obra circule es su idea creativa, siendo en este caso la falta de lógica, el absurdo y la controversia.



Maurizio Cattelan. *Another Fucking Readymade*, 1996.  
Obras embaladas de una exposición robada. Dimensiones variables.

*Another Fucking Readymade (Otro jodido readymade, 1996)* es otro trabajo que muestra la ausencia de su propio trabajo. Esta vez robó obras completas de una galería y las embolsó en cajas y con materiales plásticos y las usó para su propia exposición en la galería De Appel en Amsterdam. El absurdo aquí manifestado va más allá de los límites legales, aunque se trata de la llamada "apropiación". Sin embargo, es un verdadero robo. Es así que es muy criticado por la falta de respeto a la autoridad y a las obras de otros artistas. Sin embargo, esta anécdota de la obra fue ampliamente difundida en el mundo del arte. Sin duda, el "robo" es una de las estrategias más importantes que Cattelan aplica en sus obras. Le enseñaba esto mismo a su amigo, el curador y crítico de arte Massimiliano Gioni: «Cuando tú no sabes cómo hacer algo, simplemente debes copiar a alguien que lo haya hecho antes»<sup>616</sup>. Él mismo puso este pensamiento en práctica en sus trabajos. Por ejemplo y para responder a las preguntas en las entrevistas, solía usar citas de otros artistas y

<sup>616</sup> GIONI, Massimiliano. *Maurizio Cattelan: 2000 Words*. Athens: DESTE Foundation for Contemporary Art, 2021. p.10. Texto original en inglés: «When you don't know how to do something, you should simply copy someone else who has done it before».

líneas de películas, novelas y comunicados de prensa aleatorios o simplemente contratando a alguien para que las respondiera por él<sup>617</sup>.

Sin embargo, no siempre lograba el objetivo de robar e inevitablemente tenía que surgirle alguna idea para cumplir con sus compromisos. En 1998 fue invitado por la Universidad de Wisconsin (Milwaukee), para realizar un proyecto en su Instituto de Artes Visuales. Iba a proyectar una serie de películas robadas del cine de la universidad, pero finalmente no había sido posible debido a un problema con el equipo. Entonces decidió usar trapos y ropa vieja para construir una escultura de un indigente y la dejó cerca de uno de los edificios del campus, nombrando a este trabajo *Kenneth* (1998). En realidad la idea de este trabajo no era original, sino que era una réplica de su trabajo anterior *Andreas e Mattia* (*Andreas y Mattia*, 1996). Sin embargo, lo que le sorprendió a Cattelan es que eventualmente esta escultura se convirtió en una especie de señal de protesta estudiantil por el aumento de los costes de matrícula, quejándose además los vecinos de esta pieza, la cual finalmente fue robada y la policía tuvo que venir a intervenir<sup>618</sup>.



Maurizio Cattelan. *La nona ora*, 1999. Resina de poliéster, pelos naturales, accesorios, piedra y moqueta. Dimensiones variables según el espacio. Colección particular.

<sup>617</sup> GIONI, Massimiliano. *Maurizio Cattelan: 2000 Words...op. cit.* p.7-8.

<sup>618</sup> SPECTOR, Nancy. "Interview: in conversation with Maurizio Cattelan" *...op. cit.* p.13.

Definitivamente, Cattelan es un auténtico provocador, incitando a sus espectadores a reaccionar radicalmente, incluso cometiendo vandalismo. En su notoria obra *La nona ora* (*La novena hora*, 1999), hizo una escultura hiperrealista de cera del Papa Juan Pablo II abatido por un meteorito, yaciendo en el suelo, obviamente, con señal de dolor en su rostro. Esta obra cuando se exhibió en la Galería Nacional de Arte Zacheta de Varsovia en 2000, dos legisladores intentaron quitar la roca y poner la estatua en posición vertical<sup>619</sup>. Las reacciones del público finalmente llevaron al director del museo a dimitir. La controversia y la ira de los espectadores alcanzó otra cima en mayo de 2004, cuando expuso Cattelan la obra *Sin título*, una instalación de tres figuras de niños colgando de un árbol en una plaza pública de Milán, la cual fue destruida por un hombre que la consideró ofensiva y finalmente fue eliminada por completo debido al acalorado debate<sup>620</sup>.



Maurizio Cattelan. *America*, 2016. Oro macizo de 18 quilates. Obra perdida.

También en 2016 creó un inodoro de oro macizo de 18 quilates con el título *America* (*América*), robado en 2019 mientras era expuesto en el Palacio de Blenheim. Esta obra tiene una evidente influencia de Duchamp y está llena de un sentido satírico. La curadora del museo Guggenheim de Nueva York propuso incluso prestar

<sup>619</sup> Agence France-Presse. "Poland unveils 'superhuman' John Paul II statue in Warsaw". *The Guardian*. 24 de septiembre 2020. Web. 17 de abril 2022 <<https://www.theguardian.com/world/2020/sep/24/poland-unveils-superhuman-john-paul-ii-statue-in-warsaw>>.

<sup>620</sup> GENNARI SANTORI, Flaminia. "Imágenes in the Piazza: The Destruction of a Work by Maurizio Cattelan(Milán, mayo de 2004)". *Vandalism*, Número monográfico de Change over Time: An International Journal of Conservation and the Built Environment. . n.º1. 2015: 82- 98.

esta obra como decoración para la Casa Blanca en un tiempo en que Donald Trump era el presidente de EE.UU, en el año 2017<sup>621</sup>. Por otro lado, su apropiación de obras ajenas, o más bien estos robos, influyeron en otros artistas para hacer lo mismo, apropiándose incluso de una obra de Cattelan y destruyéndola. En 2019, Cattelan expuso su obra *Comedian (Comediante)* en la Art Basel Miami Beach de EE.UU. En realidad, esta obra no era más que un plátano pegado a una pared con cinta adhesiva, aunque fue vendida por un precio de 120.000 dólares. Durante la exposición, el plátano fue comido por David Datuna, afirmando que su acción era una performance<sup>622</sup>. Este tipo de anécdotas absurdas suceden una y otra vez en los espectáculos de Cattelan.



Maurizio Cattelan. *Charlie Don't Surf*, 1997. Técnicas mixtas  
112 cmx71 cm x 70 cm. Fundación Louis Vuitton/ Marc Damage.

Además, tal y como hemos demostrado, el absurdo no sólo alcanzó a su propio proceso de producción y exposición, sino también a la apariencia de las obras, pues además de los absurdos *readymades*, también creó muchas figuras y animales hiperrealistas para ponerlos en situaciones radicales y absurdas. Por ejemplo, en su

<sup>621</sup> BBC Mundo. "Por qué el museo Guggenheim le está ofreciendo a Donald Trump un inodoro de oro en lugar de un cuadro Van Gogh para decorar la Casa Blanca". BBC. 26 enero 2018. Web. 17 de abril 2022 <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-42830886>>.

<sup>622</sup> "Un artista se come el plátano pegado a una pared que vendieron por 120.000 dólares". *La Vanguardia*. 8 de diciembre 2019. Web. 13 de abril 2022 <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20191208/472115619534/artista-come-platano-pegado-pared-vendido.html>> .

*Charlie Don't Surf* (*Charlie no hace surf*, 1997), figura infantil sentada en una silla con las manos sobre el escritorio y clavadas en el mismo con lápices, creó una escena horrible que sugiere su propia lucha<sup>623</sup>. En *A Perfect Day* (*Un día perfecto*, 1999), una instalación en la que Cattelan adhirió a su galerista, Massimo De Carlo, a la pared con una unión de cinta aislante. En *Him* (*Él*, 2001), vemos la estatua de Adolf Hitler en una dimensión más pequeña respecto de la realidad, de rodillas y rezando, como símbolo de su arrepentimiento. En *L.O.V.E.* (2010), construyó un monumento enorme de una mano cortada con el dedo corazón levantado y lo colocó frente a la Bolsa de Milán, sitio simbólico de la economía y las finanzas en Italia, provocando mucha controversia.



Maurizio Cattelan. *A Perfect Day*, 1999. impresión electrostática sobre aluminio. 258.1 cm x 191.8 cm. Edición: 3/10. Phillips Auctioneers, LLC.

---

<sup>623</sup> Irónicamente, esta obra en realidad se inspiró en su propia experiencia apuñalando con un bolígrafo a un amigo de la escuela. Véase en BONAMI, Francesco. "Survey"...*op.cit.* p. 66.



Maurizio Cattelan. *L.O.V.E.*, 2010. Mármol de Carrara.  
figura: 470 x 220 x 72 cm; base: 630 x 470 x 470 cm.

Cattelan es un gran aficionado a crear polémicas y sus obras suelen estar relacionadas con el robo, el fracaso, el dadaísmo, la burla a la autoridad, etc. Así, no solo rompió las convenciones de arte, sino que también desatendió a la ética e incluso sus propias leyes. No importa si las decisiones de su creación artística son voluntarias o no, intuitivamente Cattelan adopta todo tipo de ideas e imágenes absurdas para crear sus obras, incitando choques con el mundo del arte. Como observa Spector: «Cattelan entiende y explota la capacidad de las imágenes para seducir, provocar, e interrumpir»<sup>624</sup>.

Aunque Cattelan ha recibido críticas diversas por su trabajo, ha logrado establecerse como una celebridad y ha alcanzado el éxito en el mercado del arte. Aunque sus tácticas absurdas provocaron muchos debates, se hicieron virales y se ha beneficiado de ello. Paradójicamente, Cattelan no se considera a sí mismo como un provocador. En su entrevista con Nancy Spector, Cattelan afirmó: «No estoy muy seguro de que la sátira sea la clave de mi trabajo. Los comediantes manipulan y se burlan de la realidad, cuando en realidad pienso que la realidad es mucho más

<sup>624</sup> SPECTOR, Nancy. *Maurizio Cattelan: All*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2012. p.107. Texto original en inglés: «Cattelan understands and exploits the capacity of images to seduce, provoke, and disrupt».

provocadora que mi arte»<sup>625</sup>. Mientras que en otra entrevista con Elena Cué, afirmó: «Creo que el mundo necesita encontrar un provocador o un chivo expiatorio, de vez en cuando. Simplemente me encontré en un lugar extraño en un momento sofisticado. No importa lo que digan, sigo pensando que soy la persona más aburrida que conozco... [...]»<sup>626</sup>. Desde la posición de Cattelan, sus obras le permiten ser como un comediante, burlándose de la realidad, pero también es el tipo de comediante que no piensa que lo que hace es divertido. Como mencionamos anteriormente, siempre se considera un trabajador del arte más que un artista. Por lo tanto, tiene que luchar para sobrevivir en su profesión, luchando la mayoría de las veces con el hecho de que le venga una idea para la producción de una obra, de forma que pueda cumplir con el cronograma de la exposición programada, como en *Another Fucking Readymade (Otro jodido readymade, 1996)*. Asimismo, Cattelan dijo a Spector en una entrevista que solamente le habían dado dos semanas para crear las obras para aquella exposición, motivo por el que robó las obras de otra persona, un poco como aquel que tiene bastante hambre y roba comida en una tienda<sup>627</sup>. Este razonamiento absurdo tratando de hacer que su acción sea razonable es en realidad similar a lo que hemos mencionado anteriormente, en cuanto al absurdo particular de Bergson, en el que el comediante hace sus actos de acuerdo con su propia lógica. Sin embargo, desde el punto de vista de los espectadores, lo que hizo Cattelan es un absurdo general, incitándolos a reír o a sentirse ofendidos.

Como ya indicábamos, el absurdo es una tierra de sueños para el aburrimiento. Esta afirmación encaja tanto con Cattelan como con sus espectadores. Ya sea el vacío de las ideas del arte o una insatisfacción hacia la autoridad o respecto

---

<sup>625</sup> SPECTOR, Nancy. "Interview: in conversation with Maurizio Cattelan"...*op. cit.* p.17. Texto original en inglés: «I'm not really sure satire is the key to my work. Comedians manipulate and make fun of reality, whereas I actually think that reality is far more provocative than my art».

<sup>626</sup> CUÉ, Elena. "Interview with Maurizio Cattelan". Alejandra de Argos, 24 Noviembre 2014. Web. 17 de abril 2022 <<https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/viajeslist/21-english/posts/guests-with-art/373-interview-maurizio-cattelan-by-elena-cue>>. Texto original en inglés: «I think that the world needs to find a provocateur or a scapegoat, from time to time. I just found myself in an odd place in a fancy moment. No matter what they say, I still think to be the most boring person I know... [...]».

<sup>627</sup> RUSSETH, Andrew. "When Felonies Become Form: The Secret History of Artists Who Use Lawbreaking as Their Medium". *ARTnews*. 17 May, 2016. Web. 17 de abril 2022 <<https://www.artnews.com/art-news/news/when-felonies-become-form-the-secret-history-of-artists-who-use-lawbreaking-as-their-medium-6358/>>.



de su propia infancia, esta necesidad de cambio provoca estas ideas radicales del arte. En cuanto a los espectadores, la banalidad de su vida cotidiana es despertada por las provocaciones desenfrenadas de Cattelan. Así como Duchamp pretendía exponer un urinario y también con su burla al añadir un bigote al retrato de Mona Lisa, Cattelan aplicó una estrategia estética similar, al llevar a sus espectadores al territorio de la fantasía, asesinando la normalidad y eliminando lo ordinario y lo aburrido. A su vez y paradójicamente, su idea del arte resulta aburrida para aquellos espectadores y expertos en arte que defienden la idea del arte como algo sublime y reverencial, por tratarse de algo solo posible por ser único e irreplicable, y salido de una mano con habilidades técnicas asociadas al arte puro. Desde esas consideraciones el arte de Cattelan, como puede ser el de Warhol o el de Duchamp antes, desafía las normas y no tiene mérito artístico, por tanto es un aburrimento para esa lógica y es, en última instancia, una farsa.

En definitiva, lo absurdo de nuestra vida cotidiana puede convertirse en un punto de atención, despertando curiosidad y sorpresa. Para Bergson, la lógica de hacer absurdos es similar a la del soñador, que tiene el poder de llevar a las personas de lo ordinario, lo racional y lo aburrido a otro terreno. En este artículo, lo enumeramos como una de las estrategias estéticas del aburrimento, considerándolo una tierra de sueños para el aburrimento. A través del análisis de las obras de Cattelan, podemos ver las huellas absurdas en medio de sus procesos creativos, de sus obras y sus efectos en las exposiciones. Tal absurdidad se manifiesta en la elección y disposición del arte de Cattelan más allá de la lógica general, tratando de racionalizarlo todo y pensando incluso que el mundo real es más provocador que sus propias obras. Es un especulador de arte que, a través de la provocación y el absurdo en su arte, fue promocionado a través de los medios, ocupando un lugar significativo pero discutible en el mundo del arte contemporáneo. Por tanto y en definitiva, utilizó una manera irracional para sacar a sus espectadores de un sendero ordinario, racional y aburrido.



## 5.6 Lo narrativo. Desilusión, parodia y aburrimiento de Hito Steyerl.

«Todo el problema se encuentra, en los confines de la nada, en materializar esa nada; en los confines del vacío, en trazar la filigrana del vacío; en los confines de la indiferencia, en jugar según las reglas misteriosas de la indiferencia»<sup>628</sup>.

Jean Baudrillard

Los seres humanos tienen dependencia de una narrativa, no solo en la comunicación cotidiana, sino también desde la memoria y la historia. Una gran parte de la herencia cultural y de su desarrollo requiere de la circulación de lo narrativo, como son los mitos, leyendas e historias, entre otros. Antiguos narradores, con sus comparsas o circos y de pueblo en pueblo, tenían una influencia en los altibajos emocionales de la audiencia por medio del contenido y forma de la narración. Desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, la invención de la televisión y del cine permitieron que las narrativas se comunicaran más ampliamente a las personas a través de imágenes y sonidos en espacios públicos y domésticos, y más tarde a finales del siglo XX se comenzó a transmitir todo esto por medio de Internet, alcanzando todavía a más personas. Sin embargo, el contenido narrativo comprensible, vívido y emocionante ya no es considerado como el único contenido en la comunicación. Tanto en la vida cotidiana como en el arte, podemos ver desafíos hacia las narrativas. Es así que en el arte de vanguardia y en el arte contemporáneo, existe una tendencia a eliminar la narrativa convencional que busca descripciones excelentes para asombrar a sus espectadores; a cambio, se presenta una narrativa vacía e irracional.

---

<sup>628</sup> BAUDRILLARD, Jean. "Duelo", *Fractal* (7), Trad. Mauricio Molina. Octubre-diciembre. vol. 2. 1997: 91-110.

En la siguiente indagación, exploraremos las obras de Hito Steyerl, las cuales muestran sus dudas o sospechas de falta de veracidad de la narrativa ilusoria manifestada en los documentales y en los medios de comunicación que suelen mostrar una ilusión utópica de la sociedad y su conjunto. Las obras de Steyerl indican una elevada percepción y sensibilidad de la autora, respecto de las imágenes, medios de comunicación y sistemas de vigilancia, entre otras áreas, en la sociedad contemporánea y que deambulan entre la ficción y la realidad, cuestionando la autenticidad en lo que transmiten y su manipulación. Desde una perspectiva de la "desilusión", abordaremos las obras de Steyerl y su relación con la parodia y el aburrimiento. Steyerl crea su propia estética de resistencia al poder y a la ilusión utópica en la sociedad. Steyerl es una artista influyente del siglo XXI, tomando el espíritu dadaísta de desafío del sistema en áreas como el arte, la tecnología, la política o la economía, entre otros, y a su vez utilizando una compleja mezcla de imágenes, lenguajes y símbolos de Internet, fragmentos de noticias, videojuegos, y videos de ficción, documentales, etc. Todo ello, reflejó de un síntoma colectivo de aburrimiento en la sociedad contemporánea y en el arte contemporáneo.

La forma y el hábito de percibir las narrativas e historias tienen mucha relación con la evolución de la civilización. En *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lessko (El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov, 1936)*, Benjamin lamenta la desaparición del narrador y del oyente, pues la gente ya no tiene capacidad para aburrirse. No puede sumergirse en las historias y, por tanto, tampoco puede desarrollar su capacidad de contar historias<sup>629</sup>. En la sociedad actual, donde estamos rodeados de toda clase de tecnologías, medios de comunicación e informaciones, sentarse a leer una novela puede ser una tarea difícil para muchas personas. Vivimos un tiempo en el que los narradores han sido reemplazados por telenovelas y series de televisión, donde además, muchos oyentes de historias han puesto su atención en toda clase de videos en Internet y redes sociales.

---

<sup>629</sup> BENJAMIN, Walter. *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lessko*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main. 2007. p. 110-111.

Además de todo esto, las formas de las narrativas están más diversificadas en la literatura y el arte modernos. Los métodos narrativos de algunas obras de arte o literatura modernas son contrarios a la psicología y a los hábitos de los lectores u oyentes. Para que el contenido de una historia sea impresionante, Benjamin cree que debe eliminarse la descripción de los detalles psicológicos, para que la historia pueda quedar impresa en la memoria del oyente y asimilar la experiencia por sí misma. Sin embargo, novelistas de la corriente de la conciencia en el siglo XX, como en las obras *Mrs. Dalloway* (*La Señora Dalloway*, 1925) de Virginia Woolf y *Ulysses* (*Ulises*, 1922) de James Joyce, utilizaron descripciones psicológicas complejas de los personajes, provocando que los lectores tuvieran dificultad para memorizar la trama de estas novelas y en consecuencia haciéndolas aburridas. También en obras de Samuel Beckett hay a menudo narraciones repetitivas, como en *Mercier and Camier* (*Mercier y Camier*, 1946). Esta narrativa iconoclasta es una forma aburrida, aunque tiene su valor de experimentación y relevancia artística.

En cuanto a la narrativa experimental o contranarrativa, Jonas Mekas (1922-2019), Jack Smith (1932-1989) y Stan Brakhage (1933-2003) han realizado películas experimentales y sin narrativa, otorgando a sus espectadores una pura experiencia visual o audiovisual. En el arte moderno o contemporáneo, también podemos percibir diversos tipos de expresión de falta de narrativa a través de la música, video, performance y pintura en las obras de Cage, Paik, Nauman y Kawara, entre otros. El espectador queda atrapado en una confusión y experiencia insípida, al ofrecer el artista poco o nada de “espectáculo”.

Además de la ausencia de narrativa, existe un fenómeno de desilusión en los trabajos de video, como el uso de cortes de salto durante la edición o el uso de actores que hablan directamente a la cámara. Estas manifestaciones que rompen o interfieren en la producción con ilusiones ficticias, se pueden ver en la película clásica de Jean-Luc Godard, *À bout de souffle* (*Al final de la escapada*, 1960). En cierto modo, esta es una tendencia que rompe con las ilusiones cinematográficas tradicionales provenientes de las producciones exquisitas. Con la falta de narrativa y

experiencia de desilusión, se produce una oposición a la narrativa tradicional y se buscan formas innovadoras de expresión. A través de estos formatos, también se desafía la expectativa de los espectadores en una narración o historia fluida, la ilusión construída.

En la historia o ficción convencional, el propósito de la narración no es solo transmitir un mensaje, sino también hacer que el mensaje sea atrayente para las personas con base en la ilusión construída. Sin embargo, la corriente del arte moderno se basa principalmente en la comunicación a través del concepto que se construye independiente respecto de la representación ilusionista. Además, la libertad de formalizar una expresión, propicia la pluralidad de formas narrativas en la literatura o el arte, aumentando actualmente todavía más esta complejidad de comunicación narrativa, por causa del avance de los medios de comunicación y de la tecnología. En el siguiente estudio, utilizaremos el trabajo de Hito Steyerl como ejemplo para comprender la interpretación de la narrativa bajo la influencia de la tecnología, los nuevos medios y redes sociales, reflexionando sobre la autenticidad de sus representaciones. Por medio de la desilusión narrativa de Steyerl y su perspectiva distópica del mundo real, exploramos la relación entre su arte, la parodia y el aburrimiento. El objeto de investigación de Steyerl radica en que cuestiona el impacto de la tecnología contemporánea en los seres humanos, así como el funcionamiento de las técnicas narrativas, tratando de desmantelar la ilusión de una realidad narrativa, esto es, la presunción de la representación de la realidad en las imágenes tradicionales. Además, las formas complejas de expresión de Steyerl y su parodia respecto de los medios y la tecnología son bastante representativas en nuestro tiempo.

En nuestra indagación sobre las obras de Steyerl, comenzamos con “la pérdida de la ilusión”. En términos generales, la narrativa tradicional en el arte tiende a construir “ilusiones”, conduciendo a los espectadores a que piensen o imaginen sobre la existencia de lo que se está describiendo o representando, aunque sea ficticio. Sin embargo, esta ilusión se ha perdido debido al avance de las formas,

estilos, técnicas y de la tecnología, afirmando esto también Baudrillard en *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Según Baudrillard:

La ilusión que procedía de la capacidad de arrancarse de lo real mediante la invención de formas —capacidad de oponerle otra escena, de pasar al otro lado del espejo— , la que inventaba otro juego y otra regla del juego, es ahora imposible porque las imágenes han pasado a las cosas. Ya no son el espejo de la realidad: han ocupado el corazón de la realidad transformándola en una hiperrealidad en la cual, de pantalla en pantalla, ya no hay para la imagen más destino que la imagen<sup>630</sup>.

Baudrillard enfatiza en la desaparición de la ilusión, reemplazada por el material mismo del arte, y ya no por la representación o el contenido. Al final del artículo, Baudrillard también sugiere que la ilusión estética existe solo en “una escena primitiva”<sup>631</sup>. De hecho, después de este tiempo primitivo, la ilusión desaparece.

En los ensayos de Baudrillard se habla sobre todo de la desaparición de las ilusiones en el cine narrativo o la pintura, centrándose en los documentales, los cuales generalmente se considera que representan la realidad, es decir, la creación de la ilusión de la realidad. Entonces, ¿puede esta ilusión de la realidad sustentarse en el documental contemporáneo? Steyerl como documentalista desafía esta idea, por lo que según ella y Lind:

A medida que los archivos se vuelven fluidos y cada vez hay más información disponible en línea, aumentan los conflictos sobre la propiedad intelectual de las imágenes y los sonidos documentales. El documental se implica aún más en los procesos de Otredad y desintegración social. Pero la producción documental contemporánea

---

<sup>630</sup> BAUDRILLARD, Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2012. p.30.

<sup>631</sup> *Ibidem*. p. 49.

tiene que enfrentar estas condiciones. No representan la realidad, son la realidad<sup>632</sup>.

Esta declaración final es similar al argumento de Baudrillard de que el destino de la imagen es la imagen misma. Para Steyerl y Lind, la realidad no está en lo representado sino en el “medio” mismo.



Hito Steyerl. *November*, 2004.  
Video (disco duro y DVD). 25' 19". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Así, dudando de la representación de la realidad en los documentales, Steyerl creó la ficción documental para abordar sus observaciones sobre la sociedad contemporánea. En su primera ficción documental, *November (Noviembre, 2004)*, trazó la muerte de su amiga Andrea Wolf, una activista de izquierdas que se unió en Turquía al movimiento de liberación kurdo y terminó siendo asesinada. Steyerl mezcló el metraje del documental de Wolf en su movimiento militar, junto a los fragmentos de una película de ficción en la que Wolf y Steyerl interpretaron el papel de luchadoras, añadiendo también las imágenes de la misteriosa muerte de Bruce

---

<sup>632</sup> LIND, María y Steyerl, Hito. *The Green Room: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*. Berlin: Sternberg Press, 2008. p. 26. Texto original en inglés: «As archives become fluid, and more and more information is available online, conflicts about the intellectual property of documentary images and sounds increase. The documentary becomes further implicated in processes of Othering and social disintegration. But contemporary documentary production has to face these conditions. They do not represent reality. They are the reality».



Lee, entre otras. Es así que Steyerl cuestionó la manipulación y reproducción de las imágenes respecto de la realidad que estas representan. Según Steyerl:

Lo cierto es que solo en la ficción Andrea desaparecía en el ocaso;  
La verdad es que sólo en la ficción he muerto por mis ideas;  
Solo en la ficción las mujeres se han vuelto más fuertes que los  
hombres;  
Solo en la ficción no se usaron armas alemanas contra la población  
kurda [...] <sup>633</sup>

El contenido ficticio se convierte en real sólo dentro del marco de lo ficticio. Si bien el documental tradicional puede implicar la representación de la realidad, Steyerl no abraza esta idea, sospechando de la verdad que ofrecen los medios de comunicación o las autoridades. Es así que en su ensayo “Documentary Uncertainty” (“Incertidumbre documental”, 2007), Steyerl abordó la “incertidumbre” en las imágenes documentales, señalando que pueden ser fragmentarias e incapaces de reflejar toda la realidad. Steyerl concluyó en este artículo que “el único documental crítico posible hoy es la presentación de una constelación afectiva y política que no existe y que aún está por venir” <sup>634</sup>.

Con base en tal observación, Steyerl en su obra *Noviembre* (*Noviembre*, 2004), comentó: «No estoy contando la historia, pero la historia me cuenta a mí» <sup>635</sup>, señalando una ruptura de la función de una narrativa ficticia de su autor, el cual ya no tiene autoridad para determinar un significado respecto de lo que enseña, pues lo que se muestra, esto es, el contenido, toma esa autoridad dándole un significado a sus espectadores. En el mismo sentido, la única realidad pasa a ser la obra misma.

---

<sup>633</sup> *November*. Dir. Hito Steyerl. Committee on Media and Performance Art Funds. 2004. Andre Wolf y Hito Steyerl. Texto original en inglés:

«The truth is, that only in fiction Andrea disappeared into the sunset;  
The truth is, that only in fiction I have died for my ideas;  
Only in fiction have the women become stronger than men;  
Only in fiction were German weapons not used against the Kurdish population [...]».

<sup>634</sup> STEYERL, Hito. “Incertidumbre documental”. *Re-visiones*. Trad. Fernando Baños Fidalgo, 2011. Web. 5 de mayo 2022 <<http://re-visiones.net/antiores/spip.php%3Farticle23.html>>.

<sup>635</sup> *November*. Dir. Hito Steyerl...*op. cit.* Texto original en inglés: «not I am telling the story, but the story tells me».



Hito Steyerl. *Lovely Andrea*, 2007. Video. 30' 00".

La ruptura de la ilusión también se muestra en *Lovely Andrea* (*Hermosa Andrea*, 2007). La trama principal del documental trata sobre su búsqueda de unas fotografías suyas tomadas alrededor de 1987 en Tokio cuando trabajaba como modelo bondage en un género de pornografía suave, caracterizado por mujeres atadas por cuerdas y suspendidas en el aire. Al comienzo del documental, el compañero de equipo le preguntó a Steyerl que era casi el final de su viaje a Tokio y que todavía no tenía idea sobre qué trataba la película. El rodaje de este fragmento se repitió nuevamente al final de este documental. Como hubo algún problema técnico, el compañero y Steyerl tuvieron que repetir la acción una y otra vez. Evidentemente, se trataba de una escena montada, una ruptura de la costumbre del documental tradicional para en cambio revelar la realidad. Aunque el documental parece que muestra la realidad, contiene a su vez muchos elementos ficticios, como por ejemplo, la inserción de animaciones cómicas apropiadas. Además, al final del documental encontraron la revista que presenta las fotografías de Steyerl tomadas hace décadas, contando una historia ficticia sobre ella. Según la descripción de la revista, Steyerl se llamaba "Andrea", nombre tomado de su amiga fallecida, retratada como una atractiva y sensual mujer de negocios, cuando en realidad era una estudiante universitaria. Las imágenes y su descripción no se corresponden con la realidad. Es así que Steyerl en su obra *Los condenados de la pantalla* escribió: «la

imagen es -por utilizar una frase más de Walter Benjamín- inexpressiva. No representa la realidad. Es un fragmento del mundo real»<sup>636</sup>.



Hito Steyerl. *Factory of the Sun*. 2015. video monocal de alta definición, entorno, rejilla LE luminiscente y sillas de playa. 23' 00".

La brecha existente entre la imagen y la realidad por medio de la manipulación de imágenes se puede ver también en *Factory of the Sun (La Fábrica del Sol, 2015)*, donde se combina la realidad y la ficción, utilizando personajes reales y figuras animadas, escenas de la vida real y escenas animadas, material documental y noticias falsas, etc. La historia trata sobre un grupo de trabajadores o más bien esclavos que se ven obligados a moverse para generar luz solar artificial. Sin embargo, deciden luchar contra el poder al bailar en lugar de moverse laboriosamente, convirtiéndose en una especie de videojuego. Finalmente, no solo luchan por la energía en el juego sino que también luchan en su vida real, según se muestra en esta historia ficticia. La instalación de la obra no solo contiene la proyección del video, sino que también los espectadores están situados dentro de una caja negra con rejillas luminosas en las paredes, lo que permite que los espectadores puedan sumergirse e incluso formar parte de ella. Por tanto, ¿no estamos luchando también por crear la energía? Toda la obra, tanto el video que

<sup>636</sup> STEYERL, Hito, *Los condenados de la pantalla*, Trad. Marcelo Expósito, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2014. p. 55.

difumina las figuras de la vida real con figuras animadas como el escenario para el público que le introduce en la obra, manifiesta la ruptura del límite entre la realidad y la ficción, así como también la manipulación de la inteligencia artificial que se muestra a través de los movimientos de baile de las figuras animadas, señalando la afectación a nuestras vidas de la inteligencia artificial.



Hito Steyerl. *In Free Fall*. 2010. Video. 32'00''.



Hito Steyerl. *Hell Yeah We Fuck Die*. 2016. Video instalación, ambiente. Dimensiones variables.

En cuanto a la ruptura de la ilusión, es manifestada por Steyerl a través de su narrativa e imágenes, como también por medio de la ideología con que intenta romper la ilusión de las ideas utópicas globales, como son las promesas respecto de las nuevas tecnologías y sistemas de seguridad en el mundo. En su obra de video *In Free Fall (En caída libre, 2010)*, se mezclaron imágenes de noticias reales y escenas creadas, intentando usar el accidente aéreo como una alegoría de la crisis financiera en ese momento. Al mismo tiempo, esta obra también demostró la crisis de la industria cinematográfica que se veía amenazada por los videos e imágenes en formato digital. Su preocupación por el impacto de la tecnología se extendió hacia su atención a la inteligencia artificial. En su *Hell Yeah We Fuck Die (Infierno Si Nosotros Follar Morir, 2016)*, estableció una instalación de cajas de luz con letras utilizando las cinco palabras que aparecieron con mayor frecuencia en los títulos de las canciones en inglés de las listas musicales de Billboard de 2010-2014 como una crítica al control de la inteligencia artificial de las actividades humanas, obligándonos a incorporar principios e ideas generalizados y que determinan personas o cosas, debiendo incluso de obedecerla.

Steyerl demostró su visión distópica de la inteligencia artificial en una entrevista, afirmando:

La Estupidez Artificial en forma de bots y formas y la automatización disfuncional es la versión real existente de la IA [inteligencia artificial], al igual que el bloque soviético real existente era la forma real existente de comunismo. EA [Estupidez artificial] es sombrío, tonto y enloquecedor; también es socialmente peligroso, ya que elimina puestos de trabajo y sustento<sup>637</sup>.

Su desilusión sobre la inteligencia artificial se manifiesta también en otras obras. En su *The City of Broken Windows (La ciudad de las ventanas rotas, 2018)*, mostró

<sup>637</sup> STEYERL, Hito, et al. "Simulated Subjects: Glass Bead in conversation with Ian Cheng and Hito Steyerl". *Glass Bead*. 2017. Web. 07 de mayo 2017 <<https://www.glass-bead.org/article/simulated-subjects/?lang=enview>>. Texto original en inglés: «Artificial Stupidity in form of bots and forms and dysfunctional automation is the real existing version of AI just like the real existing Soviet bloc was the real existing form of communism. AS is bleak, silly and maddening; it is also socially dangerous, as it eliminates jobs and sustenance».

videos de dos canales, "Broken Windows" ("Ventanas rotas") y "Unbroken Windows" ("Ventanas intactas"). En el primer video, filmó a un grupo de investigadores rompiendo ventanas tratando de grabar el sonido de ventanas rotas con el objetivo de enseñar un programa de inteligencia artificial y la creación de sistemas de vigilancia. El video fue grabado y editado de una manera poética y a su vez humorística. De nuevo, Steyerl puso la inteligencia artificial en la escena, intentando provocar su intervención en las vidas humanas. En el segundo video, grabó al artista Chris Toepfer y a su equipo, quienes arreglaron puertas y ventanas rotas con pinturas alegres en casas abandonadas. Esta yuxtaposición crea un diálogo agudo entre la práctica artística y la inteligencia artificial .



Hito Steyerl. *The City of Broken Windows*. 2018. Video bicanal (HD, color, sonido), caballetes de madera, vinilo adhesivo, pintura de panel (ambiente). Dimensiones variables.



Hito Steyerl. *How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational.MOV File*, 2013. Vídeo y sonido digital monocanal de alta definición proyectado en entorno arquitectónico.15'52".

En cuanto a los sistemas de vigilancia y control de las imágenes de los individuos a través de la tecnología, en *How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational.MOV File (Cómo no ser visto: un puto archivo.MOV didáctico y educativo, 2013)*, Steyerl proponía métodos absurdos para hacer que las personas no sean vistas por la cámara o de otras maneras, por ejemplo, escondiéndose, saliendo de la pantalla, desapareciendo, fingiendo no estar, siendo un superhéroe o siendo mujer con más de 50 años, entre otras. Este trabajo es una ironía sobre la exposición abrumadora de imágenes individuales en la era digital. Steyerl afirmó: «La predicción de Warhol de que todo el mundo sería mundialmente famoso durante quince minutos se hizo realidad hace mucho tiempo. Ahora mucha gente quiere lo contrario: ser invisible[...]. Entramos en una era de paparazzis masivos, de la cúspide de la esfera y del voyerismo exhibicionista»<sup>638</sup>. En esta obra, Steyerl trastoca la narrativa convencional de películas o documentales que tienden a hacer ver o conocer al protagonista lo máximo posible<sup>639</sup>, tratando de eliminar esa posibilidad, como una forma de borrar la ilusión.

Hemos demostrado hasta ahora la tendencia a la desilusión ya sea en la narrativa o en la utopía construida en áreas como la política, la economía o la tecnología, a través de las obras de Steyerl. Para ella, el arte puede ser una herramienta de contrapoder. Según ella: «Había que contrarrestar a un poder/saber/arte– que reducía a poblaciones enteras a objetos de conocimiento, dominación y representación– no solo a través de la lucha social y la revuelta, sino también mediante la innovación epistemológica y estética»<sup>640</sup>. Por tanto, en su

---

<sup>638</sup> STEYERL, Hito. "The Spam of the Earth: Withdrawal from Representation". *The Wretched of the Screen*, e-flux 14 Journal Sternberg Press, Febrero 2012. Web. 16 de mayo 2022 <<https://www.e-flux.com/journal/32/68260/the-spam-of-the-earth-withdrawal-from-representation/>>. Texto original en inglés: «Warhol's prediction that everybody would be world-famous for fifteen minutes had become true long ago. Now many people want the contrary: to be invisible[...]. We entered an era of mass paparazzi, of the peak-o-sphere and exhibitionist voyeurism».

<sup>639</sup> En las películas convencionales, los cineastas tienden a mostrar sus protagonistas de una manera más comprensible e impresionante, y esto es posible gracias a la invención de muy diversas tomas con las cámaras y de tecnologías de edición. Por ejemplo, la invención del primer plano permite que los espectadores puedan ver a los protagonistas con una vista más detallada, y el movimiento de las cámaras hace posible ver a los actores de arriba hacia abajo. Además, con la tecnología de edición, los espectadores pueden tener una visión completa del entorno e incluso de los protagonistas.

<sup>640</sup> STEYERL, Hito. "¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto". *Transversal Text*. Trad. Marta Malo de Molina. 01. 2010. Web. 9 de mayo 2022 <<https://transversal.at/>>

construcción de la narrativa o en su examen del poder en la sociedad, sostiene perspectivas críticas que intentan desafiar “las realidades” que se muestran en las agendas del poder. En cierto modo, Steyerl usa el arte como una forma de resistencia contra el poder y el control irracional.

Desde la perspectiva de Baudrillard, la tendencia a la desilusión en el arte se vincula con la “parodia” y el “resentimiento”. Según él:

[...]Ironía del arrepentimiento y del resentimiento para con la propia cultura. Tal vez lo uno y lo otro constituyan el último estadio de la historia del arte, así como constituyen, según Nietzsche, el último estadio de la genealogía de la moral. Se trata de una parodia, y al mismo tiempo es una palinodia del arte y de la historia del arte, una parodia de la cultura por sí misma en forma de venganza, característica de una desilusión radical<sup>641</sup>.

La pérdida de la ilusión es algo que va contra la ilusión, contra la ideología dominante de la utopía y contra la forma de arte. La “parodia” se convierte en la función principal del arte, por encima de la representación como función convencional del arte. Se relaciona con la “ironía”, la “burla” o el “sarcasmo”, siendo una manifestación de insatisfacción y protesta frente al tema tratado. Por tanto, la parodia es una reacción a esa insatisfacción y vacío, una vía contra el aburrimiento dentro y fuera del arte y de la cultura.

En las obras de Steyerl hemos observado la pérdida de la ilusión en muchas de sus obras, con el intento de desilusionar la utópica fantasía dominante, todo ello desde un tono irónico y humorístico. Por un lado, es el sentido de aburrimiento de Steyerl hacia la forma y lenguaje del arte convencional. Por otro lado, el descontento o aburrimiento de Steyerl también se puede encontrar en su intento de desilusionar a la ideología dominante que confía en la tecnología, la economía o la política,

---

transversal/0311/steyerl/es>.

<sup>641</sup> BAUDRILLARD, Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2012. p.12.



especialmente con la intrusión de la tecnología de IA en nuestra vida cotidiana y su amenaza a la propia sustancia que conforma a los seres humanos. Steyerl ha estado utilizando el arte como una forma de resistencia al arte y a las diversas áreas de poder en el mundo.

En cuanto a la estética y práctica artística de Steyerl, es imprescindible hacer una yuxtaposición con los movimientos artísticos de principios del siglo XX, con el movimiento dadaísta, en el intento de proponer un nuevo arte que se deshiciera del aburrimiento del arte convencional, siendo su mayor aporte a la historia del arte la apertura hacia el arte conceptual, abandonando el arte como medio para la representación ilusionista y dando lugar a la interpretación subjetiva del artista y del espectador. En cuanto a Steyerl, es en cierto modo dadaísta en la actual era de la información y multimedia, tratando de romper la representación ilusionista por medio de la información dada por los medios y documentales que generalmente se acreditan como que ofrecen la “realidad”. En las obras de Steyerl, el arte ya no es una cuestión de mera forma o lenguaje, sino que engloba toda la estructura del arte en su conjunto y diversas áreas que lo rodean, como la política, la economía o la tecnología, entre otras. Steyerl cuestiona el documental o los medios de comunicación como sistemas figurativos de la información y como objeto de manipulación del poder en la sociedad en su conjunto. En sus performances de conferencias, por ejemplo en *Withdrawal from Representation (Retirada de la representación)*<sup>642</sup> y *The language of Broken Glass (El lenguaje de los cristales rotos)*<sup>643</sup>, podemos percibir su tendencia a oponerse a las ideas y formas dominantes a través de un gesto dadaísta, un gesto de "burla" para escapar del aburrimiento.

En cierto modo, Steyerl es una nihilista en cuanto a la tecnología y los medios de comunicación, pues su recelo hacia ellos le lleva a tomar la acción de “burla” a través de sus obras. Como apuntaba Lipovetsky en su *El vacío de la era* (1983), «la

---

<sup>642</sup> STEYERL, Hito. “Withdrawal from Representation”. Artículo presentado en la conferencia *The Psychopathologies of Cognitive Capitalism, Part 2*. Berlin Institute for Cultural Inquiry (ici). Berlin, 7-9 March 2013.

<sup>643</sup> STEYERL, Hito. “The Language of Broken Glass”. Artículo presentado como parte de *Stop Making Sense*, Haus der Kulturen der Welt. 12 Jan, 2019.

ausencia de fe posmoderna, el neo-nihilismo que se va configurando no es ni atea ni mortífera, se ha vuelto humorística»<sup>644</sup>. En realidad, las obras de Steyerl son una mezcla de aburrimiento y humor. El aburrimiento puede ser el motivo que lleva a la creación de sus obras, pero también puede ser el resultado de sus obras, sin perjuicio de que a veces sean acompañadas por toques de humor. La mayoría de las obras de Steyerl son, sin lugar a dudas, elitistas, apoyándose en gran cantidad de pensamientos intelectuales, teorías e información que cruzan todos los campos de conocimiento, provocando que el público se encuentre con dificultad para absorber y con incapacidad de acceder a la profundidad que la artista pretende transmitir, circunstancias que quizás Benjamin señalaría como “la pérdida de audiencia”. Por supuesto, Steyerl no está sola, pues el síndrome del aburrimiento en el arte conceptual contemporáneo es notable y tiene algunas características conceptuales similares a las creaciones de Steyerl. Sin embargo, sus obras con ese sentido nihilista son un reflejo de la actual era mediática, donde a pesar de tener toneladas de información, el vacío, la indiferencia y pérdida de sentido son su esencia. En cierto modo, Steyerl contribuye a reflejar dicho fenómeno del hastío colectivo de la sociedad mediática en las primeras décadas del Siglo XXI, por medio de sus complejas imágenes e información de distintas fuentes y estilos. Sin embargo y paradójicamente, sus obras no están exentas de este síndrome colectivo del aburrimiento.

En este epígrafe hemos explorado diferentes tipos de narraciones, en la literatura y el arte. La pérdida del oyente según el argumento de Benjamin insinúa proféticamente la llegada de un nuevo modo de comunicación. En el siglo XX, los espectadores de los teatros y los oyentes de historias encontraron muy fácil recibir los contenidos narrativos del cine, la televisión y de la red. Sin embargo y a su vez, se va perdiendo audiencia debido a lo atractivo de las redes sociales y la falta de tolerancia del aburrimiento. Además, el modo narrativo se ha ampliado a lo que tiene falta o ausencia de narrativa, con el riesgo incluso de destrucción de la

---

<sup>644</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. Joan Vinyoli y Michèle Pédanx. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000. p. 136-137.

narración. Desde nuestro examen de las obras de Steyerl, encontramos que tiende a desilusionar la realidad proporcionada por los documentales, informes oficiales o noticias y también a desilusionar la utopía en la economía, la tecnología y la política, entre otras. La estética de desilusión según Baudrillard tiene la característica de la parodia, como una forma de venganza. Así, la estética de resistencia de Steyerl se produce contra distintos ámbitos de la sociedad, manifestándose en forma de aburrimiento. A pesar de que las obras de Steyerl describen claramente las condiciones actuales del mundo, aportando un pensamiento crítico, provocan también inevitablemente sus prolijos argumentos intelectuales y elitistas que sus espectadores experimenten el síndrome colectivo del aburrimiento, presente en buena parte del arte contemporáneo.



## CONCLUSIÓN

El tema de esta tesis trata sobre la retórica del aburrimiento en el arte contemporáneo. Al inicio, proponemos que el aburrimiento juega un papel sustancial en el arte contemporáneo y su raíz puede ser rastreada en el arte de vanguardia, principalmente en el dadaísmo. Durante el transcurso del trabajo, hemos establecido una estructura de acercamiento a nuestra hipótesis. Hemos indagado en la tipología y el pensamiento filosófico del aburrimiento, e incluso averiguado la posibilidad de existencia de esta emoción en la antigua China y la antigua Grecia. Asimismo, exploramos cómo el aburrimiento es observado en la edad moderna e influye en la sociedad. A posteriori, la transformación del valor negativo al positivo, incluso la incitación a la creatividad. En cuanto a la relación entre el arte y el aburrimiento desde una perspectiva estética, analizamos la posibilidad del aburrimiento en el arte y encontramos rastros de aburrimiento en el arte de vanguardia y en el arte contemporáneo a partir de las obras del artista del romanticismo, Friedrich. Por otro lado y a su vez, hemos analizado el dadaísmo que busca la novedad en el arte, pero paradójicamente conlleva el aburrimiento, construyendo un lenguaje del arte que ha sido particularmente influyente en el arte contemporáneo. Por tanto, proponemos seis estrategias estéticas derivadas del aburrimiento y exploramos la escena del aburrimiento en el arte contemporáneo al analizar las obras de los artistas que corresponden a cada estrategia estética.

En la exploración del primer capítulo, rastreamos las huellas del aburrimiento en la literatura de la antigua China y la antigua Grecia. En la filosofía taoísta encontramos el valor positivo del aburrimiento. Además, introducimos el concepto y la tipología del aburrimiento por medio de filósofos de distintas épocas: Pascal, Voltaire, Schopenhauer, Leopardi, Kierkegaard, Nietzsche, Kracauer, Heidegger y Doehlemann. Al mismo tiempo, analizamos con más detalle las ideas del aburrimiento de Leopardi, Kierkegaard y Nietzsche. En los dos primeros encontramos una visión negativa del aburrimiento, creyendo incluso Kierkegaard que el aburrimiento es la raíz de todos los males; mientras que en el prisma de

Nietzsche, encontramos que su visión del aburrimiento es una mezcla de lo negativo y lo positivo, manifestando una dualidad del aburrimiento.

En el capítulo II, observamos desde la perspectiva de la modernidad cómo el aburrimiento surge en la vida de las personas, brindándose la esperanza de libertad e individualismo, pero generando a su vez muchos problemas, como la alienación y el aburrimiento. Es así que Lefebvre creía que «en el horizonte del mundo moderno amanece el sol negro del aburrimiento»<sup>645</sup>, llamando a reconsiderar sobre cómo desalienarse de la vida cotidiana y proponiendo algunas formas de desalienación, por ejemplo, por medio de la conciencia de la alienación y del arte de vivir. Por otro lado, la conversación de la cotidianeidad aunque en general se considera banal, puede ser una vía para acceder a diálogos más significativos y profundos. Sin embargo, las conversaciones banales desaparecen debido al avance de la tecnología de la comunicación. En cierto modo, las personas adoptan las diversas formas de deshacerse del aburrimiento que provocan la civilización y la tecnología, ignorando la posibilidad del aburrimiento en cuanto a que pueda generar creatividad. Asimismo, indagamos en la relación entre el aburrimiento y la creatividad, encontrando que el aburrimiento tiene una gran relación con el desarrollo de la civilización humana. Al mismo tiempo, descubrimos la importancia del aburrimiento profundo. En lugar de buscar más y más entretenimiento y estímulo para huir del aburrimiento, conviene entrar en el aburrimiento profundo, el cual permite hallar descanso, inspiración y creatividad.

En el capítulo III nos adentramos en la discusión sobre la conexión entre el arte y el aburrimiento. Desde la perspectiva del juicio estético, encontramos que durante mucho tiempo el arte estuvo dominado por la belleza, hasta que con la aparición de la obra *Estética de lo feo* escrita por Rosenkranz, se abrió la puerta al debate sobre la fealdad en el arte. De hecho, la belleza y la fealdad involucran el juicio del gusto. Hegel cree que el juicio del gusto está relacionado con el trasfondo cultural del individuo, mientras que Bourdieu lo relaciona con la clase social. Además,

---

<sup>645</sup> Lefebvre, Henri. *Critique de la vie quotidienne II: Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris: l'Arche Editeur, 1961, p. 79, Texto original en francés: «A l'horizon du monde moderne monte le soleil noir de l'ennui».

exploramos las obras del artista del romanticismo Friedrich, sugiriendo que es pionero del arte vanguardista y que predijo la llegada del arte moderno en el que trasciende la representación ilusionista, buscando un mundo más allá de la representación. Esto también coincide con el conceptualismo, en el que se presentan incomprensibles imágenes vacías y objetos alternativos. Los dadaístas apuntaron hacia la idea de vencer el aburrimiento del arte convencional y crearon sensación entre las obras de arte no convencional, eliminando el hastío del lenguaje convencional del arte y atrayendo también la atención de los espectadores, influyendo en la posterior evolución del arte. Por lo tanto, analizamos este nuevo lenguaje del arte a través de las obras de Duchamp y Kaprow.

En cuanto al capítulo IV, no solo indagamos en el aburrimiento como estrategia artística en el arte contemporáneo, sino que también discutimos la pertinencia del término "arte contemporáneo" y la crisis de éste al relacionarse con el aburrimiento por su falta de novedad. Sin embargo, por medio del análisis estructuralista y deconstruccionista podemos explorar la relación entre el arte contemporáneo y el arte de vanguardia desde diferentes perspectivas, desmantelando el poder y la originalidad del arte de vanguardia. Además, analizamos las obras de Warhol a través del psicoanálisis, intentando deshacernos de la impresión aburrida de las mismas debido a la característica de la repetición, encontrando que la estrategia del aburrimiento es una zona de confort para Warhol en la que pudo escapar mentalmente de su miedo a la muerte y del trauma que sufrió. Además, proponemos seis estrategias artísticas relacionadas con el aburrimiento, la ya citada repetición, el tiempo tedioso, la banalidad, la inutilidad, el absurdo y la negación de lo narrativo para el arte minimalista y para el conceptualismo. Estas estrategias son influencia del dadaísmo y han sido aplicadas en muchas obras del arte contemporáneo.

En el último capítulo, continuamos con más profundidad en la exploración de las seis estrategias mencionadas y analizamos varios artistas respecto de cada estrategia. En la estrategia de la repetición, hablamos del efecto de monotonía que se causa con la interpretación formalista del arte. Sin embargo, esta estrategia ha

sido utilizada en el arte conceptual, rompiendo la barrera estética convencional. Examinamos las obras de Baldessari, en las que se utilizó frecuentemente la repetición, creando una monotonía absurda, aportando a su vez un nuevo significado. En cuanto a la estrategia del tiempo, entendemos que es un factor significativo para construir el aburrimiento. Un largo tiempo sin ninguna distracción o estímulo puede llevar fácilmente al sujeto a un estado de aburrimiento. Exploramos aquí las obras de Hsieh en las que solía dedicar un año para llevar a cabo la performance, encerrándose incluso en una jaula o dejando de conversar con todos, de escribir o de escuchar la radio y mirar la televisión. Sobre la estrategia de la banalidad, reconocemos que las cosas banales, aún teniendo poca importancia pueden en realidad ser fuentes comunes de aburrimiento. En esta parte de la investigación introducimos dos artistas femeninas, Ukeles y Calle, utilizando ambas los materiales banales. Ukeles creó el arte de mantenimiento, llevando las tareas domésticas al museo; en cuanto a Calle, llevó lo insignificante y banal de su vida junto a la vida de otras personas a su creación artística. En la estrategia de la inutilidad, hablamos de la improductividad y el estancamiento que la inutilidad puede producir, destacando también un pensamiento antagónico a su apariencia: la utilidad de la inutilidad. Utilizamos las obras de Alÿs como ejemplo, analizando cómo la inutilidad que presentan sus obras se convierte en útil y en beneficio para el desarrollo artístico. Es así que realmente en sus obras, el aburrimiento favorece su creatividad, la cual es ajena al aburrimiento. En cuanto a la estrategia de lo absurdo, descubrimos a través de Bergson que la lógica de lo absurdo es similar al sueño. Desde nuestra perspectiva, lo absurdo implica lo que sale de lo normal, lo racional y aburrido. En esta estrategia del aburrimiento analizamos las obras de Cattelan, quien por medio de sus procesos creativos, obras y efectos de exposiciones, halla el absurdo radical. En la última de las estrategias, que es la negación de lo narrativo, descubrimos una tendencia hacia la eliminación de lo narrativo lineal o singular, tanto en la literatura como en el arte moderno y contemporáneo. Desde nuestra investigación de las obras de Steyerl, su tendencia a desilusionar la realidad o lo narrativo que se proporcionan a través de los medios de comunicación, es una



manera de resistir la ilusión que los distintos elementos influyentes de la sociedad ofrecen. Su intervención artística es una parodia y un gesto del aburrimiento frente a la ideología del poder dominante. Sin embargo, la tendencia hacia el elitismo que muestran sus obras produce aburrimiento a sus espectadores, síntoma común en el conceptualismo del arte contemporáneo.

Desde nuestra investigación, entendemos que el juicio del aburrimiento depende de la percepción de ello, variando según el trasfondo cultural, educativo y del sujeto. La determinación de una obra de arte como aburrida o no es imposible si nos referimos a algún punto. De esta forma, el juicio del aburrimiento es absolutamente subjetivo. En *Historia de la estupidez humana* de Paul Tabori, se describe una anécdota que muestra lo absurdo de desafiar el juicio del aburrimiento de otra persona. Según esta anécdota, un hombre de Chicago llamado Río Caselli, dedicó 25 años buscando una serie de libros que fueran los más aburridos del mundo. Uno de los autores elegidos decidió desafiar a Caselli, el cual finalmente no recibió más visitas en su biblioteca. Tabori comentó que: «Los libros más aburridos del mundo sólo podían distraer a su propietario, si éste deseaba distraerse de ese modo»<sup>646</sup>.

Por tanto, aunque tratamos del aburrimiento en el arte contemporáneo, no pretendemos elegir las obras más aburridas, sino que por medio del análisis de los rasgos del aburrimiento en las obras, intentamos descubrir la característica del aburrimiento como uno de los principales rasgos del arte contemporáneo. Nuestro juicio del aburrimiento en estas obras está basado en una determinación formalista que proviene de una ruptura con el arte convencional, iniciada por el dadaísmo. Cuando los dadaístas proclamaron su consigna de “crucificar el aburrimiento”, el enfoque que adoptaron fue un lenguaje estético ajeno al arte tradicional, lo cual era una manifestación irracional para los espectadores del arte tradicional o para el público en general. El efecto de impacto, a menudo tiene un papel más importante que el significado del trabajo en sí mismo, aunque la intención de los artistas puede reflejar una resistencia hacia su propio estado de vida o hacia la opción de la

---

<sup>646</sup> Tabori, Paul. *Historia de la estupidez humana*. Editado por El aleph.com. 1999. p.351.

sociedad. Cuando este "choque" entra en la historia del arte, se convierte en un clásico, interiorizándose en la conciencia de los espectadores, aumentando en ellos un deseo de mayor impacto día tras día. Esto también muestra la naturaleza de los espectadores: les provoca disgusto el aburrimiento. La lucha de los artistas contemporáneos también está en la renovación y en deshacerse del aburrimiento. Sin embargo, esta lucha no termina de una vez, sino que vuelve constantemente. De esta forma, los artistas están siempre en una batalla contra el aburrimiento. Es una lucha perpetua hacia una búsqueda de ideas nuevas, tal y como lo experimentó Cattelan.

Danto declara que el arte ha muerto, porque ya no hay nuevos avances en la historia del arte. No importa lo que haga el artista, hay sombras de sus predecesores. De hecho, la lucha por la innovación y contra el aburrimiento se convierte en un desafío enorme para los artistas. Sin embargo, sugerimos la posibilidad de que tanto los artistas como los espectadores pudieran deshacerse de tal desesperanza y ansiedad respecto del arte, y deberían de volver a mirar el arte con curiosidad, encontrando diferencias en las aparentes similitudes y sintiéndose emocionados por estas pequeñas diferencias. Como dijo Erasmo de Rotterdam: «El que conoce el arte de vivir consigo mismo ignora el aburrimiento»<sup>647</sup>. No importa si se trata de crear o de apreciar el arte, si los artistas o los espectadores pueden tomárselo con calma, sin prestar demasiada atención a lo que dicen los críticos o a la fama que pueden conseguir sus obras, y simplemente disfrutan de la experiencia en la que están involucrados, la crisis del aburrimiento tendrá posibilidad de encontrar una salida. En efecto, en el arte y teoría de Kaprow, se demuestran ideas muy similares al respecto.

En sus Happenings, Kaprow integra actividades cotidianas y triviales e invita a sus espectadores a unirse a su performance. Cuando el arte es indistinguible de la vida, y el arte es desplazado de una posición mística o sagrada hacia la pérdida de reverencialidad del arte, y convirtiéndose también en el resultado de lo ordinario y lo aburrido. Sin embargo, Kaprow alienta a los artistas a crear no-arte y a jugar en la creación. A partir de este ejemplo, podemos ver que el aburrimiento cotidiano se

---

<sup>647</sup> Triguero, Eduardo Palomo. *Cita-logia*. Sevilla: Punto Rojo Libros. 2013. p.21.

convierte en el material para que el artista juegue y cree, obteniendo como resultado para el público una reacción bipolar: que se sienta atractivo y a la vez aburrido. De todas formas, cuando el arte se integra en la vida, ya tiene la esencia de la vida, en la que está presente la banalidad y el aburrimiento. Por lo tanto y como mencionamos anteriormente, adoptar una mentalidad de juego, curiosidad y esperanza es la clave para deshacerse del monstruo del aburrimiento.

Asimismo, otra forma de desvincularse del aburrimiento que puede generar el arte, es como lo entiende la perspectiva estructuralista o postestructuralista en la que el sujeto se descentra, permitiendo que perciba la obra desde distintos puntos de vista. Por lo tanto y en este sentido, lo aburrido puede llegar a ser lo interesante.

El lenguaje del arte no es una verdad eterna, sino algo que se puede agregar o cambiar, al igual que el aburrimiento, fluido como cualquier emoción de los seres humanos. Nadie puede garantizar que el arte que hoy se considera aburrido mañana no sea interesante. A través de la investigación de esta tesis, no solo analizamos las implicaciones filosóficas, sociales y artísticas del aburrimiento, sino que también clasificamos las estrategias del aburrimiento adoptadas por el arte contemporáneo y brindamos una dinámica de interpretación para el desarrollo y la comprensión del arte contemporáneo.

La contribución de esta tesis al tema destaca por lo siguiente: el estudio del significado literal y visiones filosóficas del aburrimiento en la antigua China, ofreciendo la posibilidad de comparación con Occidente; construir la importancia del aburrimiento en el desarrollo del dadaísmo, y su influencia posterior en el arte contemporáneo; establecer estrategias del aburrimiento en el arte contemporáneo y analizar los artistas que corresponden a cada estrategia, ofreciendo la posibilidad de mirar el arte contemporáneo desde el ángulo del aburrimiento; destacar los valores positivos del aburrimiento, entre ellos la creatividad y el verdadero descanso. Además, en nuestro análisis de las pinturas de Friedrich, sugerimos que predijo la venida de arte moderno, en lugar de Manet, artista propuesto medio siglo después de aquel por Foucault. Además, a partir del análisis de las obras de Warhol, proponemos que el aburrimiento es su zona de confort para escapar del trauma que

sufrió, siendo esta una interpretación singular de las obras de Warhol. Esta tesis también instiga a una investigación en el futuro, en la que indagaré más a fondo en el aburrimiento en el arte oriental.

Durante la elaboración de este trabajo, de vez en cuando me sentía identificada con Kuafu, gigante de la mitología china que hace su viaje persiguiendo diariamente el sol cuando se levanta por la mañana, realizando su misión imposible. También pensaba a veces en el estado de Sísifo empujando la roca hacia arriba y hacia abajo una y otra vez, como una dedicación infinita. Más a menudo, me acordé de la historia de Noé que con fe construyó un arca durante varios años y aunque nadie comprendía el porqué, al final todo cobró sentido. Así, me he ido animando para continuar con la tesis a pesar del proceso de sufrimiento en el tratamiento de las fuentes bibliográficas y en la elaboración de ideas. Además, por medio de la investigación, he aprendido la importancia de domar el aburrimiento y de aumentar la capacidad de tolerarlo. Sigo practicando en ello.



## BIBLIOGRAFÍA

### LIBROS

ABELLA, Rubén Fernández. *Dadá/ USA. Connections between the Dadá movement and eight American fiction writers*. Logroño: Universidad de La Rioja, 2016.

ADAMS, Katherine H. y KEENE, Michael L. *After the Vote Was Won: The Later Achievements of Fifteen Suffragists*. Jefferson: McFarland & Company, 2010.

ADES, Dawn. "Fotomontaje". Barcelona: Bosch, Casa editorial S.A. Citado en el Catálogo de la Exposición Duchamp. Comisaria de la exposición Gloria Moure. Sala de la caja de pensiones. Madrid: Fundación de la Caja de Pensiones & Fundación Joan Miró, 1984.

ARS LIBRI LTD. *Modern Art. Catalogue 148*. Massachusetts: Ars Libri Ltd, 2009.

BACON, Francis. *Essays, Civil and Moral & the New Atlantis*. Ed. Charles W. Eliot. New York: Cosimo Classics. 2009.

BARNETT, Rosalind C. y Rivers, Caryl. *She Works/he Works: How Two-income Families are Happy, Healthy, and Thriving*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

BARTHES, Roland, *Camera lucida, Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1990.

BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje*. Trad. C. Fernández. Medrano. Barcelona: Ediciones Paidós Ibería, 1994.

BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Ed. Antonio Pizza y Daniel Aragón. Trad. Alicira Saavedra. Murcia : Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*. Valparaíso: Editorial del cardo, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. *The Painter of Modern Life, and Other Essays*, traducido por Jonathan Mayne. New York: Phaidon, 1965.

BAUDRILLARD, Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.

BAUDRILLARD, Jean. *Cool Memories, Volumen 4*. New York: Verso. 1990. University Press, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Consuming Life*. Malden, MA: Polity Press, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

- BAUMAN, Zygmunt . *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- BEAUVOIR, Simone de. *The Second Sex*. Trad. y Ed. H.M. Parshley. New York: Vintage Books, 1989.
- BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe II*. Paris: Gallimard, 1976.
- BECKETT, Samuel. *Esperando a Godot*. Barcelona: Tusquets Editores, 2006.
- BELL, Daniel. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York: Basic Books, 1976.
- BELLOW, Saul. *The Adventures of Augie March*. London: Lowe & Brydone Limited, 1954.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Trad. Wolfgang Iser. Madrid: Casimiro libros, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Trad. Harry Zohn. London: Verso Editions, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. Ed. Hannah Arendt. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968.
- BENJAMIN, Walter, Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. *Libro de los pasajes*, Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gili, 2012.
- BERGSON, Henri. *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Trad. Rafael Blanco. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2011.
- BERMAN, Marshall. *All that is Solid Melts into Air: the Experience of Modernity*. New York: Penguin Books, 1982.
- BIENMEL, Walter. *La estética de Hegel*. Colonia: Universidad de Colonia, 1962.
- BION, W. R. *Cogitations*, citado en PHILLIPS, Adam. *On Kissing, Tickling and Being Bored: Psychoanalytic Essays on the Unexamined Life*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.
- BISHOP, Michael. *Contemporary French Art 1: Eleven Studies*, Rodopi B. V., Amsterdam, 2008.
- BOIS, Yve-Alain, "Painting: The Task of Mourning". *Painting as Model*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1990.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

BRECHT, Bertolt. "El arte como diversión". *Estética y Marxismo, Tomo I*. Adolfo Sánchez Vázquez. México: Ediciones Era, 1970.

BRILL, Dorothée. *Shock and the Senseless in Dadá and Fluxus*. Hanover: University Press of New England, 2010.

BRODSKY, Joseph. *Del dolor y la razón*. Barcelona: Ediciones Destino, 2000.

BURKE, Edmund. *La indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Trad. Menene Gras Balaguer. Madrid: Tecnos, 1997.

BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Trad. Michael Shaw. Minneapolis: The University of Minnesota, 1984.

CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Madrid: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, This Side Up, D.L., 2013.

CALLE, Sophie y Baudrillard, Jean. *Suite vénitienne/ Please Follow Me*. Trad. Dany Barash y Danny Hatfield. Seattle: Bay Press, 1988.

CALLE, Sophie y Auster, Paul. *Double Game*. London: Violette Editions, 1999.

CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe. Les essais XII*. Paris : Les Éditions Gallimard, 1942.

CAROLYN, Burke. *Becoming Modern: The Life of Mina Loy*. New York: Farrar Straus & Giroux, 1996.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Beyond boredom and anxiety*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers, 1975.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós, 1998.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Fluir (Flow): Una psicología de la felicidad*. Barcelona: Debolsillo, 2011.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *The Systems Model of Creativity: The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi*. New York: Springer, 2014.

DANTO, Arthur. *Después del fin del arte*. Trad. Elena Neerman Rodríguez. Madrid: Paidós, 2002.

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano.1. Artes de Hacer*. Trad. Alejandro Pescador. Mexico: Universidad Iberoamericana, 2000.

DE DUVE, Thierry, *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1996.

DEBORD, Guy. *The Society of the Spectacle*. Trad. Ken Knabb. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2014.



DELACROIX, Eugène. *Journal de Eugène Delacroix tome deuxième 1850-1854*. Paris: Librairie Plon, 1893.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Trad. Carmen Artal. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002.

DEWEY, John. *Art as Experience*. 1934. New York: Capricorn books, 1958.

DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amarrortu editores, 2002.

DIETRICH, Dorothea, *Dadá*, Ed. Leah Dickerman. Washington: National Gallery of Art, 1964. p. 168.

DOEHLEMANN, Martin. *Langeweile? Deutung eines verbreiteten Phänomens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991.

ELSTER, Jon. *Alchemies of the Mind: Rationality and the Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

ELPIDOROU, A. *Propelled: How boredom, frustration, and anticipation lead us to the good life*. New York: Oxford University Press, 2020.

FEDERICI, Silvia. *Wages against Housework*, Bristol and London, the Power of Women Collective and the Falling Wall Press, 1975.

FERGUSON, Russell. *Francis Alÿs: Politics of Rehearsal*. Los Angeles: Hammer Museum, 2007.

FINKELPEARL, Tom. *Dialogues in Public Art: Interviews with Vito Acconci, John Ahearn [...]*. Cambridge: MIT Press, 2000.

FITZGERALD, F. Scott. *The Crack-up*. Ed. Edmund Wilson. New York: New Directions Publishing Corporation, 2009.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

FOUCAULT, Michel. *La pintura de Manet*. Barcelona: Alpha Decay, 2005.

FREUD, Sigmund. *On Psychopathology*. Middlesex: Penguin, 1987.

FRIEDRICH, Caspar David. *Observaciones sobre una colección de pinturas de artistas en su mayor parte vivos o fallecidos recientemente*. Milan: Scritti Sull'arte, 1830.

GARDNER, Howard. *Mentes creativas : una anatomía de la creatividad*. Madrid: Paidós, 2010.

GARDINER, Michael. *Critiques of Everyday Life*. London: Routledge, 2000.

GARDINER, Michael E. y Julian Jason Haladyn (Ed.). *Boredom Studies Reader: Frameworks and Perspectives*. New York: Routledge. 2017.

GIONI, Massimiliano. *Maurizio Cattelan: 2000 Words*. Athens: DESTE Foundation for Contemporary Art, 2021.

GODFREY, Mark, Klaus Biesenbach & Kerry Greenberg. *Francis Alÿs: A Story of Deception*. Londres: Tate Publishing, 2011.

GOODSTEIN, Elizabeth. *Experience without Quality: Boredom and Modernity*. Stanford, CA: Stanford, 2005.

GRANT, Jan & Jim Crawley. *Transference and Projection: Mirrors to the Self*. New York City: McGraw-Hill Education, 2002.

GREENBERG, Clement. *Arte y Cultura: Ensayos Críticos*. Trad. Justo G. Beramendi y Daniel Gamper. Barcelona: Paidós España, 2002.

GROSSMAN, Alyssa. *The Anthropology of Sophie Calle*. Suomen Antropologi. Volume 43. Issue I, Spring 2018.

GRUMMT, Christina. "Introducción". *Caspar David Friedrich Arte de dibujar*. Madrid: Fundación Juan March, 2009.

GUTIÉRREZ MARÍN, Manuel. *Los paisajes de Caspar David Friedrich*. Barcelona: Orbis, 1944.

HAFTHOR, Yngvason. *Conservation and Maintenance of Contemporary Public Art*. London: Archetype, 2002.

HALADYN, Julian Jason. *Boredom and art: passions of the will to boredom*. Zero: Washington, 2015.

HAMMONDS, Kit. *Aprendiendo a leer con John Baldessari*. Ciudad de México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2017.

HARALD, Szeemann. "What makes Contemporary Chinese Art so Attractive?". *Chinese Artists, Texts and Interviews: Chinese Contemporary Art Awards (CCAA) 1998-2002*. Ed. Uli Sigg y Harald Szeemann. Hong Kong: Timezone Books, 2002.

HARRIS, Jonathan. *The New Art History: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2001.

HAN, Byung-Chul. *El aroma del tiempo: Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Trad. Paula Kuffer. Editor digital: Titivillus, 2009.

HAN, Byung-Chul. *La Agonía del Eros*. Barcelona: Herder Editorial, 2014.

HAN, Byung-Chul, *La salvación de lo bello*. Trad. Alberto Ciria, Editor digital: Titivillus, 2015.

HAN, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Herder: Barcelona, 2012.

HANNAVY, John. *Encyclopedia of nineteenth-century photography: A-I, index*, Taylor & Francis, 2008.

HEGEL, G. W. F. *Lecciones de estética*, vol. 1. Trad. Raúl Gabás. Barcelona: Península, 1989.

HEATHFIELD, Adrian y Hsieh, Tehching. *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. Massachusetts: The MIT Press, 2015.

HEIDEGGER, Martin. *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria de Chile, 2017.

HEIDEGGER, Martin. *Los conceptos fundamentales d la metafísica: mundo, finitud, soledad*. Madrid: Alianza, 2007.

HEIDEGGER, Martin. *Off the Beaten Track*. Trad. Julian Young and Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo*. Trad. Eduardo Rivera Cruchaga. SANTIAGO DE CHILE: Editorial Universitaria, 2005.

HERZOG, Werner. *Conquista de lo inútil*. Barcelona: Blackie Books S.L.U., 2010.

HIGHMORE, Ben. *Everyday Life and Culture Theory: An Introduction*. London: Routledge, 2002.

HOFMANN, Werner. *Los fundamentos del arte moderno*. Trad. Agustín Delgado y José Alemany. Barcelona: Edicions 62, 1992.

HOMER, *The Odyssey*. Trad. by Thomas R. Walsh and Rodney Merrill. Michigan: the University of Michigan. 2002.

HONNEF, Klaus. *Arte contemporáneo*. Köln : Benedikt Taschen, 1993.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Alianza Editorial, 1972.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Trad. Elena Benarroch. Altea: Taurus, 1989.

KAFKA, Franz. *La metamorfosis*. Madrid: Alianza, 1996.

KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Ed. y Trad. Manuel García Morente. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1999.

KANT, Immanuel. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Trad. Luis Jiménez Moreno. Madrid: Alianza Editorial, 2015.

KAPROW, Allan & Jeff Kelley, *Entre el arte y la vida : ensayos sobre el happening*, Barcelona: Alpha Decay, 2016.

KAPROW, Allan. *Some recent happenings*. New York: A Great Bear Pamphlet, 1966.

- KAPROW, Allan. *La educación del des-artista: segunda de Doctor MD*. Madrid, Ardora, 2007.
- KAUFMANN, Walter. *From Shakespeare to Existentialism: An Original Study*. Princeton: Princeton University Press, 1959.
- KOERNER, Joseph Leo. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. Londres: Reaktion Books, 2009.
- KONSTAN, David. *The Emotions of the Ancient Greek: Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2006.
- KRAUSS, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Mass: MIT Press, 1986.
- KRAUTH, Harald. *Artistic Photography: Methods and Techniques*. New York: Amphoto, 1976.
- KELLEIN, Thomas & Donald Judd. *Donald Judd: [early work] 1955-1968*. New York: Art Publishers, 2002.
- KIDD, Stephen E. *Play and Aesthetics in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- KIERKEGAARD, Søren. *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*. Ed. y trad. Begonya Saez Tajafuerce y Darío González. Madrid: Editorial Trotta, 2006.
- KIERKEGAARD, Søren. *In vino veritas/ La repetición*. Madrid: Guadarrama, 1975.
- KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*, 2nd Ed. New York: Routledge, 2003.
- KRACAUER, Siegfried. *The Mass Ornament*. Trad. by Thomas Y. Levin. London: Harvard University Press, 1995.
- CARBAJO, Nuria & Q. Carmen Carcelén. *Creativiza-T: La creatividad a su disposición*. Sevilla: Punto Rojo Libros, 2016.
- LACAN, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Seminario 11. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- LACAN, Jacques. *Escritos 2*. Trad. Tomás Segovia. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores, 2009.
- LAO TSÉ. *Tao Te Ching*. Trad. Pablo Ulises Ontiveros Pimienta, Guadalajara (Mexico): Editorial Universitaria, 2018.
- LASCH, Christopher. *The True and Only Heaven: Progress and Its Critics*. New York: W.W. Norton, 1991.
- LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne I: Introduction*. Paris: l'Arche Editeur, 1958.

LEFEBVRE, Henri. *Key Writings*. Ed. Stuart Elden, Elizabeth Lebas & Eleonore Kofman. New York: Continuum, 2017.

LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne II: Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*. Paris: l'Arche Editeur, 1961.

LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne III: de la modernité au modernisme*. Paris: l'Arche Editeur, 1981.

LEFEBVRE, Henri. *El materialismo dialéctico*. 1939. Buenos Aires: La Pleyade, 1974.

LEOPARDI, Giacomo. *Operette morali*. Ed. Francesco Flora, Milano: Letteratura italiana Einaudi, 1959.

LEOPARDI, Giacomo. *Zibaldone di pensieri*. Le Monnier: Firenze, 1921.

LIND, María & Hito Steyerl. *The Green Room: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*. Berlin: Sternberg Press, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. Joan Vinyoli y Michèle Pédanx. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

LIPPARD, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973.

LIVASGANI, Raimond. "Plates and texts". *Artists and Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art*. Ed. Deborah Wye. New York: The Museum of Modern Art, 2004.

LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar. *Wolf Vostell: (1932-1998)*. San Sebastian: Editorial Nerea, S.A, 2000.

MARCUSE, Herbert. *El hombre unidimensional*(1954). Trad. Antonio Elorza. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, 1993.

MARCUSE, Herbert. *Art and Liberation: Collected Papers of Herbert Marcuse*. Volume 4. Ed. Douglas Kellner. London: Routledge, 2007.

MARX, Karl. *Economic and Philosophical Manuscripts*. Trad. Martin Milligan, Moscow : Progress Publishers. 1959. MATUSEK, Paúl. *La creatividad*, Barcelona: Herder, 1977.

MARZONA, Daniel. *Arte conceptual*. Madrid: Taschen, 2005.

MCDONOUGH, Tom. *Boredom (Documents of Contemporary Art)*. Cambridge, Mass. : The Mit Press, 2017.

MEYER, James. *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, New Haven, Yale University Press, 2001.

MIGUEL DE UNAMUNO. *Niebla*, Ed. Mario J. Valdés. Madrid: Escelicer, 1914.  
 NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

MINK, Janis. *Marcel Duchamp, 1887-1968: el arte contra el arte*. Koln: Taschen, 2002.

NARUŠYTĖ, Agnė. *The Aesthetics of Boredom Lithuanian Photography 1980– 1990*. Vilnius, Lituania: Vilniaus dailes akademija, 2010.

NEWMAN, Barnett. "The Sublime is Now". *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of changing Ideas*. Ed. Charles Harrison y Paul Wood. Oxford: Blackwell, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich & Wayne Thomas. *Ecce Homo: How One Becomes what One is; The Antichrist: a Curse on Christianity*. New York: Algora Publishing, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. Fragmentos póstumos Volumen IV. Edi. Diego Sánchez Meca. Trad. Juan Luís Vermal & Juan B. Lunares. Madrid: Tecnos, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *La gaya ciencia*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Nietzsche Reader*. Trad. R.J. Hollingdale Harmondsworth: Penguin, 1977.

NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *The Will to Power*, ed. Walter Kaufmann. New York: Random House, 1967.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Trad. Jaime Gonzales. Ciudad de Mexico: Editores Mexicanos Unidos 5a., 1986.

OCHMANEK, Annie & Kitnick, Alex. *Donald Judd*. Cambridge. Mass. : MIT Press, 2021.

OSBORNE, Peter. *Anywhere or not at All: Philosophy of Contemporary Art*. New York: Verso, 2013.

PASCAL, Blaise. *Pensées de Pascal*, Tours: Alfred Mame et fils, éditeurs, 1873.

PAZ, Octavo. *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

PEASE, Allison. *Modernism, Feminism and the Culture of Boredom*, New York: The Cambridge University Press, 2012.

PEZZE, Barbara Dalle and Carlo Salzani (Eds.) *Essays on Boredom and Modernity*. New York: Rodopi, 2009.

PESSOA, Fernando. *El libro del desasosiego*. Ediciones Baile del sol: Tenerife, 2010.

PESSOA, Fernando. *The Book of Disquiet*. Trans.& ed. Richard Zenith. London: Penguin Classics 78, 2001.

PLATÓN. *Diálogos IV República*. Trad. Conrado Eggers Lan. Madrid: Editorial Gredos, 1988.

PHILLIPS, Adam. *On Kissing, Tickling and Being Bored: Psychoanalytic Essays on the Unexamined Life*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.

PRIEST, Eldritch. *Boring Formless Nonsense: Experimental Music and the Aesthetics of Failure*. New York: Bloomsbury Academic, 2013.

PUELLES, Andoni Alonso. *El arte de lo indecible (Wittgenstein y las vanguardias)*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002.

RAPOSA, Michael. *Boredom and the Religious Imagination*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1999.

ROMO SANTOS, Manuela. *Psicología de la creatividad*, Barcelona: Editorial Planeta, 2019.

ROSENBLUM, Robert & Boris I. Asvarishch. *The Romantic Vision of Caspar David Friedrich: Paintings and Drawings from the U.S.S.R.*, editado por Sabine Rewald. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1990.

ROSENKRANZ, Karl. *La estética de lo feo*. Ed. Miguel Salmerón. Madrid: Julio Ollero Editor, 1992.

ROSS, Christine. *The Aesthetics of Disengagement: Contemporary Art and Depression*, The Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

RUSSELL, Bertrand. *The Conquest of Happiness*, New York: Liveright, 2013.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Tiempo. La dimensión temporal y el arte de vivir*. Trad. por Raúl Gabás, Barcelona: Tusquets Editores, 2017.

SALMERÓN, Miguel. "Presentación". *Estética de lo feo*. Ed. y Trad. M. Salmerón. Madrid: Julio Ollero Editor, 1992.

SCHOPENHAUER, Arthur. *El Arte de Ser Feliz: En 50 Reglas para la Vida*. AMA. 2019.

SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Ciudad de México: Editorial Porrúa, 2000.

SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación II*. Trad. Pilar López de Santa María. Madrid: Editorial Trotta, 2009.

SCHOPENHAUER, Arthur. *The World as Will*. vol. III. Trad. R. B. Haldane & J. Kemp. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1909.

SCHOPENHAUER, Arthur. *The Wisdom of Life and other Essays*. Ed. Bailey Saunders and Ernest Belfort Bax. Trad. M. Walter Dunne. P. Washington: Aladdin Book Company, 1901.

SERINGHAM, Michael. *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

SHAFRAZI, Tony (ed.). *Andy Warhol Portraits*, Londres: Phaidon, 2007.

SIEGEL, Jeanne. "John Baldessari: Recalling Ideas," *Artwords 2: Discourse on the early 80s*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988.

SONTAG, Susan. *As consciousness is harnessed to flesh: journals and notebooks, 1964-1980*. Ed. David Rieff. New York. Farrar. Straus and Giroux, 2012.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1996.

SPACKS, Patricia Meyer. *Boredom*. Chicago: University of Chicago. University of Illinois Press, 1995.

SPECTOR, Nancy. *Maurizio Cattelan: All*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2012.

STALLABRASS, Julian. *Contemporary Art: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2004.

STEYERL, Hito, *Los condenados de la pantalla*, Trad. Marcelo Expósito, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2014.

STERNBERG, Robert y O'HARA, Linda. Trad. Eva, Aladro. *Creatividad e inteligencia*, CIC (Cuadernos de Información y Comunicación). octubre de 2005.

STILES, Kristine y SELZ, Peter Howard . *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

SVENDSEN, Lars. *Filosofía del tedio*. Trad. Carmen Montes Cano. Barcelona: Tusquets Editores, S.A., 2006.

SWEITZER, Letitia. *The elephant in the ADHD room: beating boredom as the secret to managing ADHD* Jessica Kingsley: London, 2014.

TATLOCK, Jessie M. *Greek and Roman Mythology*. New York: The Century Co., 1917.

TEEL, Scott. *Defending and Parenting Children who Learn Differently: Lessons from Edison's Mother*. Maryland: R&L Education, 2009.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1999.

TOOHEY, Peter. *Boredom: A Lively History*, New Haven: Yale University Press, 2012.

TRIGUERO, Eduardo Palomo. *Cita-logía*. Sevilla: Punto Rojo Libros, 2013.

TUCKER, Marcia & Robert Pincus-Witten. *John Baldessari*. New York: The New Museum, 1982.

TZARA, Tristan. *Siete Manifiestos Dadá*. Barcelona: Tusquets, 1999.



VAN ZUYLEN, Marina. *Monomania: The Fight from Everyday Life in Literature and Art*. Ithaca: Cornell University Press, 2005.

VAN BRUGGEN, Coosje, *John Baldessari*. New York: Rizzoli, 1990.

WARHOL, Andy. *Andy Warhol «Giant» Size*. Londres: Phaidon, 2011.

WARHOL, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. New York: Harvest, 1977.

WICKS, Robert. *The Cambridge Companion to Hegel*. Ed. Frederick C. Beiser. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

WINOKUR, Jon. *Ennui to Go: The Art of Boredom*. Seattle: Sasquatch Books, 2005.

WINNICOTT, D.W. *Realidad y juego*. Trad. Floreal Mazía. Editorial Gedisa: Barcelona, 2003.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Lecciones sobre Estética, Psicología y Creencia religiosa* versión de Isidoro Reguera de *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*. Basil Blackwell. Paidós: Barcelona, 1992.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Culture and Value*. Ed. G.H. von Wright. Oxford: Blackwell, 1977.

WOLF, Norbert. *Caspar David Friedrich: 1774-1840: the Painter of Stillness*. Colonia: Taschen, 2003.

ZHUANG ZI, *Zhuang Zi*. Trad. Iñaki Preciado Idoeta. Editor digital: Titivillus, 2020.

ŽIŽEK, Slavoj. *The Fragile Absolute or, Why is the Christian Legacy worth fighting for?* London: Verso, 2000.

## ARTÍCULOS

ARP, Hans. "Dadá Fragments from Zurich (1932)". *The Dadá Painters and Poets: An Anthology*. Ed. Robert Motherwell. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981. 219-226.

BALL, Hugo. "Dadá Fragments (1916-1917)". *The Dadá Painters and Poets: An Anthology*. Ed. Robert Motherwell. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981. 49-54.

BONAMI, Francesco. "Survey" in Francesco Bonami, Nancy Spector, Barbara Vanderlinden and Massimiliano Gioni. *Maurizio Cattelan*. New York: Phaidon Press Limited, 2003. 38-89.

DUCHAMP, Marcel. "The Creative Act (1957)". *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, 1975. 138-140.

ELPIDOROU, Andreas. "The Significance of boredom: a sartrean reading". *Philosophy of Mind and Phenomenology: Conceptual and Empirical Approaches*. Ed. D. Dahlstrom, A. Elpidorou y W. Hopp. Londres: Routledge, 2015. 268-283.

FRIEDRICH, Caspar David. "Declaraciones en la visita a una exposición". *Fragments para una teoría romántica del arte*. Ed. Novalis, Schiller et al. Madrid: Tecnos, 1987. 94-98.

HUGNET, Georges. "The Dadá Spirit in Painting". *The Dadá Painters and Poets: An Anthology*. Ed. Robert Motherwell. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981. 123-196.

IBEMONT-DESSAIGNES, Georges. "History of Dadá". *The Dadá Painters and Poets: An Anthology*. Ed. Robert Motherwell. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981.99-122.

KARUL, Róbert, "The 'Distraction' of Contemporary Art according to Yves Michaud". *Modern and Postmodern Crises of Symbolic Structures: Essays in Philosophical Anthropology*. Ed. Peter Šajdap. Leiden: Brill Rodopi, 2020. 109-124.

MARINETTI, Filippo Tommaso. "Le Futurisme". *Le Figaro*. 20 de febrero de 1909. En portada.

NEWMAN, Barnett. "The Sublime is Now". *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of changing Ideas*. Ed. Charles Harrison & Paul Wood. Oxford: Blackwell, 1999. 572-574.

OSBORNE, Peter. "Modernity Is a Qualitative, Not a Chronological, Category: Notes on the Dialectics of Differential Historical Time". *Postmodernism and the Re-reading of Modernity*. Ed. Francis Barker, Peter Hulme & Margaret Iversen. Manchester: Manchester University Press, 1992. 23-45.

PETRO, Patrice. "Historical ennui, feminist boredom". *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*. Ed. Vivian Sobchack. New York: Routledge, 1996. 187-199.

PICABIA, Gabrielle Buffet. "Some Memories of Pre-Dadá: Picabia and Duchamp (1949)". *The Dadá Painters and Poets: An Anthology*. Ed. Robert Motherwell. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981. 253-267.

RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges. "History of Dadá". *The Dadá Painters and Poets: An Anthology*. Ed. Robert Motherwell. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981. 99-122.

RINGMAR, Erik. "Attention and the cause of modern boredom". *Boredom studies reader : frameworks and perspectives*. Ed. Michael E Gardiner y Julian Jason Haladyn. Milton Park (Oxfordshire): Taylor Francis Ltd, 2017. 193-201.

ROSENBERG, Harold. 'Criticism and its Premises'. In *Art on the Edge: Creators and Situations*. Chicago: University of Chicago Press. 1975. 135–152.

SCHIMMEL, Paul. "Leap into the Void: Performance and the Object". *Out of Actions: between performance and the object 1949–1979*. Los Angeles: MoCA, 1998. p.61f.

SCHJELDAHL, Peter, "The trouble with Nauman". *Bruce Nauman*. Ed. Robert C. Morgan. Maryland: the Johns Hopkins University Press, 2002. 100-107.

SIMMEL, Georg, "Sociological Aesthetics". *The Conflict in Modern Culture and other Essays*, Trad. Peter K. Etzkorn. New York: Teachers College, 1968. 68-80.

SPECTOR, Nancy. "Interview: in conversation with Maurizio Cattelan" in Francesco Bonami, Nancy Spector, Barbara Vanderlinden and Massimiliano Gioni. Maurizio Cattelan. New York: Phaidon Press Limited, 2003. 6-37.

TZARA, Tristan. "An Introduction to Dadá (1948)". *The Dadá Painters and Poets: An Anthology*. Ed. Robert Motherwell. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981. 402-406.

TZARA, Tristan. "Lecture on Dadá (1922)", *The Dadá Painters and Poets: An Anthology*. Ed. Robert Motherwell. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981. 246-252.

VAN DER KOLK, Bessel A. "Biological Considerations About Emotions, Trauma, Memory and the Brain". *Human Feelings: Explorations in Affect Development and Meaning*. Ed. ABLON, Steven L., Daniel P. Brown, Edward J. Khantzian y John E. Mack, 1993. 233-234.

## REVISTAS

ALÿS, Francis & Lambrechts, Jef. "The canvas-interview with Francis Alÿs: 'the observer position is the point of view of an outsider'". *art International*. no. 118, 7 November 2013. Web. 7 de mayo 2022 <<http://www.lost-painters.nl/francis-aly-interview/>>

AUYOUNG, Elaine. "The Sense of Something More in Art and Experience." *Style* 44 (4), 2010. 547-65.

BAUDRILLARD, Jean. "Duelo". *Fractal* (7). Trad. Mauricio Molina. Octubre-diciembre. vol. 2. 1997: 91-110.

BLANCHOT, Maurice. *Everyday Speech*. Yale French Studies 73. 1987: 12-20.

BRETON, André. "Artificial Hells. Inauguration of the '1921 Dada Season'". *OCTOBER* 105. 2003: 137-144.

CHENG, Suechun. "Paris Dadá and the Transfiguration of Boredom". *Modernism/modernity*. vol. 24. n.º 2. 2017: 599-628.

DANTO, Arthur. "The transfiguration of the commonplace". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. vol. 33. n.º 2. Summer 1974: 139-148.

DEREN, Martina. "Los rostros olvidados: Sophie Calle o la flâneuse contemporánea". *Revista Acento*. vol. 13. 2010: 18-25.

DUCHAMP, Marcel. "The Richard Mutt Case". *Blind Man*. New York. 2. 1917: 5.

ENWEZOR, Okwui. "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition". *Research in African Literatures*. vol. 34. n.º 4 . Winter 2003: 57-82.

ESQUIVIAS SERRANO, María Teresa. *Creatividad: definiciones, antecedentes y aportaciones*. Revista Digital Universitaria. 31 de enero. 2004. vol. 5. n.º1: 1-17.

FARAKOS, Mary. "Octavio Paz y Marcel Duchamp : crítica moderna para un artista moderno". *Cuadernos Hispanoamericanos*. 410. Agosto 1984: 79-96.

FELDMAN, Mark. *Inside the Sanitation System: Mierle Ukeles, Urban Ecology and the Social Circulation of Garbage*, Iowa Journal of Cultural Studies. vol. 10. Issue 1, 2009.

GENNARI SANTORI, Flaminia. "Imágenes in the Piazza: The Destruction of a Work by Maurizio Cattelan(Milán, mayo de 2004)". *Vandalism*, Número monográfico de Change over Time: An International Journal of Conservation and the Built Environment. n.º1. 2015: 82- 98.

GUILFORD, J. P. Creativity. *American Psychologist*. vol. 5. n.º 9. 1950: 444-454.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á., "El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro". *Revista de Occidente*. n.º 297. Febrero 2006: 7-25.

JÕEKALDA, Kristina. "Mis on saanud uuest kunstiajaloo? / What has become of the New Art History?" - *KUNST.EE*. n.º 3. 2012: 19-23.

KOSUTH, Joseph. Extractos de "Art After Philosophy". *Studio International* 178. n.º 915. Octubre de 1969: 134-37.

LYOTARD, Jean-François. "The Sublime and the Avant-Garde". *Art Forum*. vol. 22. n.º 8. April 1984: 36-43.

LOSCHI, Alberto, "Aburrimiento y creatividad". *La Peste de Tebas*. (20). Buenos Aires: "La Peste" S.R.L. 2001: 26-39.

MILLER, Philip. "Anxiety and Abstraction: Kleist and Brentano on Caspar David Friedrich". *Art Journal*. vol. 33. n.º 3. 1974: 205-10.

OSBORNE, Peter. "The dreambird of experience: utopia, possibility, boredom". *Radical Philosophy*. 137. May/June. 2006: 36-44.

PRAGER, Brad. "Kant in Caspar David Friedrich's Frames". *Art History* 25. n.º 1. 2002: 68-86.

RADNÓTI, Sándor. "Being and Nothing. Caspar David Friedrich: The Monk by the Sea". *Acta Historiae Artium*. Tomus 59. 2018: 219-231.

SHINKLE, Eugenie. "Boredom, repetition, inertia: contemporary photography and the aesthetics of the banal". *Mosaic*. vol. 37. n.º 4. 2004: 165-184.

SMITH, Terry. The State of Art History: Contemporary Art. *The Art Bulletin*. College Art Association. vol. 92. n.º 4. Diciembre 2010: 366-383.

SONTAG, Susan. "The Aesthetics of Silence". *Aspen*. n.º 5 + 6. item 3. 1967 (sin números de página).

STERN, E. Mark. "An awakening and complexity". *The Psychotherapy Patient*. vol. 3. n.º 3-4, 1988: 5-16.

TOOTHEY, Peter. "Some Ancient Notions of Boredom". *Illinois Classical Studies*. XIII. 1. Champaign: University of Illinois Press. 1988: 151-164.

VECINA JIMÉNEZ, María Luisa. *Creatividad*. Papeles del Psicólogo. vol. 27. n.º 1. 2016: 31-39.

WILSON, Sonia. "Coming to One's Senses: Diaries and the Materiality of Mourning in Sophie Calle's Rachel, Monique". *The European Journal of Life Writing*. vol. 6. Groningen. University of Groningen Press. 2017: 62-86.

WOO, Jung-Ah. "On Kawara's Date Paintings Series : Horror and Boredom". *Art Journal*. Fall 2010: 62-72.

## PÁGINAS WEB

ABRAMOVIC, Marina, *Performance Artist Tehching Hsieh Talks Talking Risks with Marina Abramovic*. Nov. 6, 2017. Web. 5 de junio 2021 <<https://www.interviewmagazine.com/art/performance-artist-tehching-hsieh-talks-taking-risks-marina-abramovic>>.

"Absurdo". Real Academia Española. Diccionario de la lengua española (23.ª). Madrid: Espasa-Calpe. 2014. Web. Septiembre de 19 2021 <<https://dle.rae.es/absurdo?m=form>>.

Agence France-Presse. "Poland unveils 'superhuman' John Paul II statue in Warsaw". *The Guardian*. 24 de septiembre 2020. Web. 17 de abril 2022 <<https://www.theguardian.com/world/2020/sep/24/poland-unveils-superhuman-john-paul-ii-statue-in-warsaw>>.

"Baudelaire y el 'tonto' Victor Hugo". *EL PAÍS*. 18 de junio 2014. Web. 1 de enero 2021 <[https://elpais.com/cultura/2014/06/18/actualidad/1403108080\\_417226.html](https://elpais.com/cultura/2014/06/18/actualidad/1403108080_417226.html)>.

BBC Mundo. "Por qué el museo Guggenheim le está ofreciendo a Donald Trump un inodoro de oro en lugar de un cuadro Van Gogh para decorar la Casa Blanca". BBC. 26 de enero 2018. Web. 17 de abril 2022 <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-42830886>>.

BRONNER, Julian Elias. "Henry Flynt". *Artforum*. Nueva York: Artforum International Magazine. 2 de octubre 2012. Web. 19 de Agosto 2021 <<https://www.artforum.com/Interviews/henry-flynt-discusses-his-recent-works-34642>>.

CHA, Frances. *South Korea's Online Trend: Payig to Watch a Pretty Girl Eat*. CNN. 3 de febrero 2014. Web. 09 jun.2021<<https://edition.cnn.com/2014/01/29/world/asia/korea-eating-room/index.html>>.

CHRISAFIS, Angelique. "He loves me not". *The Guardian*. 16 de junio 2007. Web. 12 de abril 2021 <<https://www.theguardian.com/world/2007/jun/16/artnews.art>>.

"Contemporáneo". Real Academia Española. Diccionario de la lengua española (23.<sup>a</sup>). Madrid: Espasa-Calpe. 2014. Web. 1 de Septiembre 2021 <<https://dle.rae.es/contempor%C3%A1neo>>.

CUÉ, Elena. "Interview with Maurizio Cattelan". Alejandra de Argos, 24 Noviembre 2014. Web. 17 de abril 2022 <<https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/viajeslist/21-english/posts/guests-with-art/373-interview-maurizio-cattelan-by-elena-cue>>.

DORMENT, Richard. "Allan Kaprows 18 Happenings in 6 Parts Festival Hall review". *The Telegraph*. 30 de noviembre de 2010. Web. 27 de mayo 2021 <[www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/8170048/Allan-Kaprows-18-Happenings-in-6-Parts-Festival-Hall-review.html](http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/8170048/Allan-Kaprows-18-Happenings-in-6-Parts-Festival-Hall-review.html)>.

"Europamüde". *WordSense Online Dictionary*. 2022. Web. 10 de junio, 2022 <<https://www.wordsense.eu/europam%C3%BCde/>>.

FAESLER, Carla. "Francis Alÿs". *BOMB Magazine*. vol.166. Summer 2011. Web. 17 de Abril 2022 <<http://bombmagazine.org/article/5109/francis-al-s>>.

FORTUNE-ELY, Lucia. "Life, Death and Andy Warhol". *Sotheby's*. 6 de febrero 2020. Web. 7 julio de 2021 <<https://www.sothebys.com/en/articles/life-death-and-andy-warhol>>.

FOSTER, Hal. "Contemporary Extracts". *E-flux*. Journal 12. Enero 2010. Web. 23 de junio 2021 <[www.e-flux.com/journal/12/61333/contemporary-extracts/](http://www.e-flux.com/journal/12/61333/contemporary-extracts/)>.

"Frases de Albert Camus". *El Universal*. 4 de enero 2019. Web. 21 marzo 2021 <<https://www.eluniversal.com.mx/cultura/las-frases-mas-inspiradoras-de-albert-camus>>.

FURLOTTE, Wes. "Karl Rosenkranz, Aesthetics of Ugliness". *Canadian Society for Continental Philosophy*. 26 de agosto 2017. Web. 10 de enero2021<<https://www.c-scp.org/2017/08/26/karl-rosenkranz-aesthetics-of-ugliness>>.

GALITZ, Kathryn Calley, "Gustave Courbet (1819–1877)". *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Web. 1 de enero 2021 <[http://www.metmuseum.org/toah/hd/gust/hd\\_gust.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/gust/hd_gust.htm)>.

GENTLEMAN, Amelia, *The worse the break-up, the better the art*. 13 de diciembre, 2004, Web. 12 de abril 2022 <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/dec/13/art.art>>.

GIANG, Vivian, *Cómo el aburrimiento puede ser la semilla de la creatividad*. 15 septiembre 2017. Web. 09 junio 2021 <<https://www.bbc.com/mundo/vert-cap-40784675>>.

GOVIN, Megan. "The Fullness and The Void: Rauschenberg and the Monochrome". *Art Sy*. 15 de Octubre 2014. Web. 15 de junio 2021 <[www.artsy.net/article/megan-govin-the-fullness-and-the-void-rauschenberg-and](http://www.artsy.net/article/megan-govin-the-fullness-and-the-void-rauschenberg-and)>.

GREENBERG, Clement. *Avant-Garde Attitudes*. Web. 09 de febrero 2021 <<http://www.sharecom.ca/greenberg/avantgarde.html>>.

GRIFFIN, Tim. "In Conversation: John Baldessari & Jeremy Blake". *Artforum*. Marzo 2004. Web. 2 abril 2022 <<https://www.artforum.com/print/200403/in-conversation-john-baldessari-jeremy-blake-6389>>.

Guinness World Records. *Most liked image on Instagram*. 13 mayo. 2020. Web. 09 jun. 2021 <<http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/most-liked-image-on-instagram>>.

HUSSEY, Andrew. "Dead Bored: Debord's Dead!". *Philosophy Now*. 1996. Web. 2 de Septiembre. 2021 <[https://philosophynow.org/issues14/Dead\\_Bored\\_Debords\\_Dead](https://philosophynow.org/issues14/Dead_Bored_Debords_Dead)>.

HSIEH, Tehching & ABRAMOVIĆ, Marina. Interview Tehching Hsieh and Marina Abramović in conversation. Tate. 17 de junio 2017. Web. 20 de marzo 2022 <<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-40-summer-2017/interview-tehching-hsieh-marina-abramovic>>.

JEFFRIES, Stuart. *Sophie Calle: Stalker, stripper, sleeper, spy*. The Guardian. 23 de septiembre 2009. Web. 8 de mayo 2022 <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/sep/23/sophie-calle>>.

JULAVITS, Heidi. "Sophie Calle." Interview Magazine. 19 de mayo 2014. 28 de diciembre 2021. Web. 12 de abril 2021 <[http://www.interviewmagazine.com/art/sophie-calle-1/#\\_](http://www.interviewmagazine.com/art/sophie-calle-1/#_)>.

KUSPIT, Donald. *A critical history of 20<sup>th</sup>-century*. 2005. Web. 18 de marzo 2021 <<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit3-24-06.asp>>.

LEOPARDI, Giacomo. *Pensieri, Moralisti greci*. Comisariada por Alessandro Donati. Bari, Laterza, 1932. Web. 2 de enero 2020: <[https://it.wikisource.org/wiki/Pensieri\\_\(Leopardi\)/LXVIII](https://it.wikisource.org/wiki/Pensieri_(Leopardi)/LXVIII)>.

LEOPARDI, Giacomo. *Pensieri, Moralisti greci*. Comisariada por Alessandro Donati. Bari, Laterza, 1932. Web. 17 junio. 2022 <[https://it.wikisource.org/wiki/Pensieri\\_\(Leopardi\)/LXVIII](https://it.wikisource.org/wiki/Pensieri_(Leopardi)/LXVIII)>.

LYNCH, David. "Untitled". *Surrealism Today*. Web. 17 marzo 2022 <<https://surrealismtoday.com/quotes/absurdity/>>.

MANET, Eduardo. "30 Citations sur l'excès". LE FIGARO. Web. 9 de Septiembre 2021 <<http://evene.lefigaro.fr/citation/exces-engendre-sentiment-ennui-76308.php>>.

"Minimalism". Encyclopædia Britannica. Chicago: Encyclopædia Britannica, Inc. Web. Noviembre de 2021 <<https://www.britannica.com/art/Minimalism>>.

"Moderno". Lexico. Web. 9 Oct. 2021 <<https://www.lexico.com/es/definicion/moderno?locale=es>>.

MEDINA, Valcárcel. "La memoria propia, es la mejor fuente de documentación". *Centro de Creación Experimental*. Número 1. 1994. Web. 23 septiembre, 2021 <<https://www.uclm.es/centros-investigacion/cdce/sintitulo/sin-numero1/sin1-valcarcel/valcarcel-1>>.

MOMA. "Francis Alÿs When Faith Moves Mountains 2002". 2022. Web. 6 de abril 2022 <<https://www.moma.org/collection/works/109922>>.

MUNDY, Jennifer. "Lost Art: John Baldessari". *Tate*. Web. 24 de marzo 2020 <<https://www.tate.org.uk/art/artists/john-baldessari-687/lost-art-john-baldessari>>.

NERI, Louise. *Interview with Sophie Calle*. Interview Magazine. 24 de marzo, 2009. Web. 12 de abril 2021 <<https://www.interviewmagazine.com/art/sophie-calle>>.

"Repetir". Real Academia Española. Diccionario de la lengua española (23.<sup>a</sup>). Madrid: Espasa-Calpe. 2014. Web. 23 de Julio 2021 <<https://dle.rae.es/repetir>>.

ROBERTS, Sarah. "Rauschenberg Research Project". *SFMOMA*. Julio 2013. Web. 1 junio de 2022 <<https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/essay/white-painting-three-panel/>>.

RUSSETH, Andrew. "When Felonies Become Form: The Secret History of Artists Who Use Lawbreaking as Their Medium". *ARTnews*. 17 de mayo 2016. Web. 17 de abril 2022 <<https://www.artnews.com/art-news/news/when-felonies-become-form-the-secret-history-of-artists-who-use-lawbreaking-as-their-medium-6358/>>.

SALLE, David y John Baldessari, *Interview*, 9 de Octubre 2013. Web. 2 de marzo 2022 <<https://www.interviewmagazine.com/art/john-baldessari>>.

SCHIRRU, Veronica. "Color Matching. The Artist as a Witness". *The Hypercritics*. 2016. Web. 6 de abril 2022 <<https://www.hypercritic.org/experience/art/contemporary-art/francis-aly-color-matching-the-artist-as-a-witness-2016-review/>>.

SOMERSON, Rosanne. *Why boredom is the key to good design*. 17 de junio 2016. Web. 06 Jun. 2021 <<https://www.archdaily.com/789488/why-boredom-is-the-key-to-good-design>>.



STEYERL, Hito. "Incertidumbre documental". *Re-visiones*. Trad. Fernando Baños Fidalgo, 2011. Web. 5 de mayo 2022 <<http://re-visiones.net/anteriores/spip.php%3Farticle23.html>>.

STEYERL, Hito, et al. "Simulated Subjects: Glass Bead in conversation with Ian Cheng and Hito Steyerl". *Glass Bead*. 2017. Web. 7 de mayo 2017 <<https://www.glass-bead.org/article/simulated-subjects/?lang=enview>>.

STEYERL, Hito. "The Spam of the Earth: Withdrawal from Representation". *The Wretched of the Screen*, e-flux 14 Journal Sternberg Press. Febrero 2012. Web. 16 de mayo 2022 <<https://www.e-flux.com/journal/32/68260/the-spam-of-the-earth-withdrawal-from-representation/>>.

STEYERL, Hito. "¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto". Transversal Text. Trad. Marta Malo de Molina. Enero 2010. Web. 9 de mayo 2022 <<https://transversal.at/transversal/0311/steyerl/es>>.

SWENSON, Gene. "What is Pop Art?" 1963. Web. 12 de agosto 2021 <<https://www.artnews.com/artnews/news/top-ten-artnews-stories-the-first-word-on-pop-183/>>.

"The Turner Prize 2001 was awarded to Martin Creed. The £20,000 prize was presented to the artist by Madonna". *Tate*. Web. 1 de octubre 2020 <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-2001>>.

"Un artista se come el plátano pegado a una pared que vendieron por 120.000 dólares". *La Vanguardia*. 8 de diciembre 2019. Web. 13 de abril 2022 <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20191208/472115619534/artista-come-platano-pegado-pared-vendido.html>>.

VOLTAIRE. *Candide ou L'Optimisme*. TV5Monde, 2014. Web. 25 de mayo 2021 <<https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/189/Candide>>.

YARZA DE LA SIERRA, Ignacio. "Aristóteles", *Philosophica*. Web. 20 de marzo 2021 <<https://www.philosophica.info/voces/aristoteles/Aristoteles.html#toc17>>.

"παῖδια". *Eulexis-web*. Lemmatiseur de grec ancien (version en ligne). Web. 20 de enero 2021 <<https://outils.biblissima.fr/fr/eulexis-web/?lemma=paidia&dict=LSJ>>.

## FUENTES EN CHINO

杜甫、仇兆鼈，《杜詩詳注》，北京：中華書局，1999。(Du, Fu y Qiu, Zhaoao. "Notas detalladas sobre las poemas de Du", Beijing: Librería Zhonghua, 1999).

倪永澤，郭立建，“無聊”一詞形成初探，《現代語文》，5期（2012.5），頁135-137。(YONGZE, Ni y LIJIAN, Guo. *La indagación preliminar de la formación de la palabra "無聊[wúliáo]"* vol. 5, 2012).

老子、餘培林，《道德經》，收入《新譯老子讀本》，臺北：三民書局，2002。  
(LAO TSÉ y PEILIN, Yu. "Tao Te Ching" en «Lectura de Lao Tsé traducido al lenguaje actual», Taipei: Librería Sanmin, 2002).

李白、王琦，《李太白全集》，北京：中華書局，1999。(LI, Bai y WANG, Qi, *Obras completas de Li Tai-Bai*, Beijing: Librería Zhonghua, 1999).

胡國瑞等，《唐宋詞鑒賞辭典（唐·五代·北宋）》，上海：上海辭書出版社，1988。(HU, Guorui y otros. "Diccionario de apreciación de la poesía Tang y Song (Tang, Cinco Dinastías, Dinastía Song del Norte)", Shanghai: Editorial Shanghai Cishu, 1988).

金谷治，《“無”的思想展開—從老子到王弼》，收入《道家文化研究第一輯》，上海：上海古籍出版社，1992。(OSAMU, Kanaya. "El pensamiento de la 'nada': de Lao Tsé a Wang Bi". *La primera serie de estudios sobre la cultura taoísta*". Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1992).

莊子、郭慶藩，《莊子》，收入《莊子集釋》，臺北：華正書局，1994。  
(Zhuangzi y Guo Qingfan, "Zhuangzi". *Colección Zhuangzi*. Taipei: Librería Huazheng, 1994).

施耐庵，《水滸傳（中）》，新北市：新潮社文化出版，2019。(SHI, Nai'an. "Shuihu zhuan (medio)". Nueva Taipéi: Editorial Xinchao, 2019).

瞿佑，〈卷四·綠衣人傳〉《古詩文網》，<[https://so.gushiwen.cn/guwen/bookv\\_46653FD803893E4F9526311B06C93A6D.aspx](https://so.gushiwen.cn/guwen/bookv_46653FD803893E4F9526311B06C93A6D.aspx)>，（2022年2月17日檢索）。(QU, You. "Juǎn sì·lǜ yī rén chuán". *Red de Poesía y Literatura Antiguas*. Web. 17 de febrero 2022 <[https://so.gushiwen.cn/guwen/bookv\\_46653FD803893E4F9526311B06C93A6D.aspx](https://so.gushiwen.cn/guwen/bookv_46653FD803893E4F9526311B06C93A6D.aspx)>).

王 褒 ， 〈 卷 十 五 九 懷 〉 《 數 位 經 典 》 <<https://www.chineseclassic.com/content/1233>>，（2022年2月16日檢索）。(WANG, Bao, "Volumen 15 Jiu huai", "Digital Classics". Web. 16 de febrero de 2022<<https://www.chineseclassic.com/content/1233>>).

王逸，〈卷十七九思〉《數位經典》<<https://www.chineseclassic.com/content/1235>>，（2022年2月16日檢索）。(WANG, Yi. "Volumen 17 Jiu si", "Digital Classics". Web. 16 de febrero de 2022 <<https://www.chineseclassic.com/content/1235>>).

溫庭筠，〈菩薩蠻·南園滿地堆輕絮〉《古詩文網》，<[https://so.gushiwen.cn/mingju/juv\\_5efc944ab957.aspx](https://so.gushiwen.cn/mingju/juv_5efc944ab957.aspx)>，（2022年2月16日檢索）。(WEN, Tingjun. "Púsà mán·nán yuán mǎn dì duī qīng xù", *Red de Poesía y Literatura Antiguas*. Web. 16 de febrero 2022<[https://so.gushiwen.cn/mingju/juv\\_5efc944ab957.aspx](https://so.gushiwen.cn/mingju/juv_5efc944ab957.aspx)>).

## CONFERENCIAS

ALLEGRO, Fabián. "Kant y la tristeza insípida". *El dolor como experiencia de lo sublime*. IX Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIV jornadas de Investigación XIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Buenos Aires: Facultad de Psicología- Universidad de Buenos Aires, 2017.

STEYERL, Hito. "The Language of Broken Glass". Artículo presentado como parte de *Stop Making Sense*, Haus der Kulturen der Welt. 12 Jan, 2019.

STEYERL, Hito. "Withdrawal from Representation". Artículo presentado en la conferencia *The Psychopathologies of Cognitive Capitalism, Part 2*. Berlin Institute for Cultural Inquiry (ici). Berlin, 7-9 March 2013.

## TESIS

GAMSBY, Patrick. *The Black Sun of Boredom: Henri Lefebvre and the Critique of Everyday Life*. Tesis. Laurentian University, 2012.

JIMÉNEZ Landa, Fermín. *La conquista de lo inútil (Nociones de inutilidad en el interior de la producción artística contemporánea desde la propia praxis)*. Tesis. Universidad Politécnica de Valencia, 2019.

LESMES GONZÁLEZ, José Daniel. *El Ennui en la escena revolucionaria, París, 1830-1848: arte, política y sociedad*. Tesis. Universidad Complutense de Madrid, 2016.

MOSURINJOHN, Sharday Catherine. *Boredom, Overload, and the Crisis of Meaning in Late Modern Temporality*. Tesis. Queen's University, 2015.

ROS VELASCO, Josefa. *El aburrimiento como presión selectiva en Hans Blumenberg*. Tesis. Universidad Complutense de Madrid, 2018.

VELASCO CABALLERO, Sergio. *El tiempo a secas: estudio sobre las posibilidades creativas del aburrimiento en la práctica artística*. Tesis. Universidad Politécnica de Valencia, 2017.