



Leopoldo Tillería Aqueveque
Universidad Bernardo O'Higgins (UBO)

@ leopoldo.tilleria@inacapmail.cl

0000-0001-5630-7552

■ Recibido / Received
4 de agosto de 2023

■ Aceptado / Accepted
15 de septiembre de 2023

■ Páginas / Pages
De la 85 a la 99

■ ISSN: 1885-365X

Una diosa ancestral y creadora. La belleza en el siglo XXI como el resplandecer de *lo salvador*

An ancestral and creative goddess.
Beauty in the 21st century as the shining
of *the saving power*

RESUMEN:

El trabajo se plantea como objetivo responder a la requisitoria de qué es la belleza en el siglo XXI. Su hipótesis propone, con un guiño al Heidegger tardío, comprender la belleza actual como una expresión salvífica y resplandeciente respecto de la esencia de la técnica moderna. Lo hace —este sería su método— mediante una breve hermenéutica sobre lo que Heidegger deslizó al final de *La pregunta por la técnica*, cuando señaló, a propósito del destino oculto que estamos llamados a descubrir frente a la amenaza del *Gestell*, que «en otro tiempo se llamó τέχνη también a la ποίησις de las bellas artes». Este llamado, a modo de resultados del escrito, lo hemos vislumbrado en las obras de seis artistas contemporáneos, quienes testimonian precisamente este resguardo creador de la verdad en la obra. De esta manera, y esta sería su principal conclusión, las obras de arte de Kepa Garraza, Gina Heyer, Kathrin Longhurst, Leah Giberson, Nusret Aktay y Scott Listfield parecen prefigurar cada una —fruto de mundos y de genios tan idénticos, pero tan distintos— un mismo destino utópico y salvífico.

PALABRAS CLAVE:

Arte, belleza, *lo salvador*, Martin Heidegger, obra de arte, siglo XXI.

ABSTRACT:

The aim of the work is to respond to the question of what beauty is in the 21st century. Its hypothesis proposes, with a nod to late Heidegger, to understand current beauty as a salvific and resplendent expression of the essence of modern technology. It does so —this would be its method— by means of a brief hermeneutic on what Heidegger slipped in at the end of *The Question Concerning Technology*, when he pointed out, with regard to the hidden destiny that we are called upon to discover in the face of the threat of the *Gestell*, that «in another time, the ποίησις of the fine arts was also called τέχνη». We have glimpsed this call, as a result of the writing, in the works of six contemporary artists, who bear witness precisely to this creative safeguarding of the truth in the work. In this way, and this would be its main conclusion,

the works of art by Kepa Garraza, Gina Heyer, Kathrin Longhurst, Leah Giberson, Nusret Aktay and Scott Listfield each seem to prefigure —the fruit of worlds and geniuses so identical, yet so different— the same utopian and salvific destiny.

KEY WORDS:

Art, beauty, *the saving power*, Martin Heidegger, work of art, 21st century.

1. Introducción

A poco andar del capítulo VII, «Sistema del arte», de su texto *El imperativo estético*, el filósofo alemán Peter Sloterdijk (2020) se pregunta: «¿Existe algún amante del arte que no haya soñado con irrumpir en un museo para estar a solas con la obra de su elección?» (p. 337). La respuesta que da el autor ya nos avisa de su postura frente a lo que él llama sistema del arte contemporáneo: que en el problema del arte bello se jugaría una colección de emociones y transacciones que van desde los celos hasta el fetichismo del valor.

A propósito de esta tesis de Sloterdijk, vemos que hay algo sustancial en ella, que no puede eludirse si se quiere responder con rigor a la pregunta qué es la belleza en el siglo XXI. Este algo sustancial sería una presencia (la de la obra) que determinaría misteriosamente la manifestación de una esencia (la del arte que esta representa). Sin embargo, tal preeminencia de la presencia no es un rasgo novedoso de la belleza en nuestro siglo. De hecho, la historia del arte recoge casi como un mantra esta relación ontológica de la obra. Al menos, eso se desprende de la observación de Oyarzún (2016): «La noción [...] de belleza tiene un aura tradicional, metafísica. Medró en los tiempos en que *lo presente* fijaba el modo fundamental de ser de las cosas, incluidos los seres humanos [...]» (p. 118).

Mas, el propio Heidegger, parece ya haber respondido a esta pregunta capital. Para el filósofo de Friburgo belleza equivaldría al resplandecer de *lo salvador*, en cuanto a que, en ella y solo en ella, y por medio del arte, más que un representar, sería posible tanto un crear como un resguardar [el Ser]. Dicha belleza ha sido invocada por los espíritus intranquilos del siglo XXI, y —cual diosa ancestral y creadora— ha respondido a esta invocación trayendo a lo verdadero al brillo de lo que más puramente *resplandece*.

Nuestro trabajo se estructura como sigue: primero, se plantea un breve acercamiento a la idea de belleza a partir de la filosofía del arte de Hegel, quien administra una buena dosis de lo que podría llamarse «tradición estética» de la presencia de la obra. Enseguida se discute el sentido de la pregunta por la técnica, formulada por el último Heidegger en su conferencia de 1953, y se baraja la posibilidad de interpretar el fundamento de esta pregunta como una propedéutica de la pregunta por la belleza contemporánea. Finalmente, se revisan siete obras de arte de nuestro siglo, y se conjetura, luego de una breve hermenéutica acerca de cada una de ellas, si es factible corroborar la hipótesis de que el arte del siglo XXI pudiese ser interpretado como el resplandecer de *lo salvador*.

2. G. W. F. Hegel: la belleza como fruto del espíritu

A diferencia de la mayoría de los pensadores de su época, lo que hace el filósofo de Stuttgart es una crítica únicamente al arte bello, excluyendo por completo de su filosofía del arte a la belleza natural. De ahí, entonces, que lo que en él se constata sea una *filosofía de las bellas artes*.



Así, para Hegel (2003) el arte es el único reino de lo bello donde tiene cabida el despliegue del espíritu. Más todavía, el alemán se atreve a vincular ciencia, arte y religión como pilares de su *fenomenología del espíritu*, mostrándose partidario de la superioridad del arte en este ejercicio metafísico del espíritu universal: «El arte separa la verdad de las formas ilusorias y engañosas de este mundo imperfecto y rudo, para revestirla de una forma más elevada y pura, creada por el espíritu mismo [...]» (p. 23).

Ahora bien, para Hegel, más allá del lugar trascendental que al arte le cabría en el desarrollo del espíritu, no se trataría de ningún modo de una sola forma artística, ni siquiera de dos —la clásica y la romántica—, sino especialmente de tres, considerando la forma simbólica, el arte simbólico, como lo verdaderamente intrínseco del arte y, por añadidura, la cuna de lo sublime (Debernardi, 2020, p. 19).

Mas ¿qué es lo que finalmente el artista hegeliano está llamado a restaurar o a trascender?

Rojas (2009) lo expresa con toda lucidez, cuando afirma que la obra de arte sería entonces portadora de una suerte de adenda respecto de la autoconciencia como forma constitutiva de la subjetividad moderna: «[...] si es en las formas de trascendencia que la subjetividad se inscribe en la inmanencia de su época (proyectándose como futuro), el arte ensayaría una especie de trascendencia de la trascendencia» (p. 382).

3. La pregunta por la técnica de Heidegger como propedéutica de la pregunta por la belleza

La obra de Heidegger no bulle precisamente en preguntas sobre la experiencia estética. Intentaremos, pues, fundamentar cómo es que la pregunta por la belleza en el siglo XXI tiene una respuesta original en un lugar muy puntual del Heidegger tardío, específicamente en su conferencia *La pregunta por la técnica*. Aquí, Heidegger amplifica la idea de *Gestell* [armazón] que ya había expuesto en su texto *El origen de la obra de arte*, de 1949, y subraya que este dispositivo es eminentemente un peligro, hasta tal punto que podemos quedar sumergidos en él, obnubilados por el acontecer de su técnica y privados de nuestra paradójica tarea de desocultar lo originario, aquello que *de verdad* resulta lo *esencial de la técnica*.

Adherimos acá a la tesis de Catherine Malabou (2011), quien ve en *das Gestell* una suerte de entrecruce ontológico, donde lo que se entrecruza es justamente la metafísica de la voluntad del ser y la mutación de la esencia del ser en acontecimiento [*Ereignis*]: «The *Gestell* clearly appears as a currency exchange located between two changes. Heidegger, [...] characterizes it as an intermediary, a 'Janus-head' between two understandings of change. 'Between the epochal formations of being and the transformation of being into *Ereignis*'» [*Das Gestell* aparece claramente como un cambio de moneda situado entre dos cambios. Heidegger, [...] lo caracteriza como un intermediario, una «cabeza de Jano» entre dos interpretaciones del cambio. «Entre las formaciones epocales del ser y la transformación de la esencia del ser en *Ereignis*»] (pp. 158-159).

Se dice en *La pregunta por la técnica*, casi místicamente: «La esencia de la técnica es ambigua en un sentido elevado. Tal ambigüedad se indica en lo misterioso de todo desocultamiento, esto es, de la verdad» (Heidegger, 1983, p. 103). Y enseguida: «¿Sería posible



entonces que se nos otorgase un desocultar más primigenio, que aportara los primeros brillos de lo salvador en medio del peligro, que en la era atómica más bien se oculta que se muestra?» (Heidegger, 1983, p. 105).

De modo que la tesis de Malabou —la de un *Gestell* con la forma de Jano bifronte— encuentra pleno sentido en este desocultar salvador y primigenio de nada menos que la verdad del ser: «En otro tiempo se llamó τέχνη [arte] también al producir de lo verdadero en lo bello. Τέχνη se llamó también a la ποιήσις [creación] de las bellas artes [...]» (Heidegger, 1983, p. 105). Pero si el arte no fue gozado estéticamente ni fue un sector de la producción cultural, entonces, ¿qué fue?, ¿por qué llevó el sencillo nombre de τέχνη?: «Porque fue un desocultar que aportaba y producía y por eso pertenecía a la ποιήσις. Este nombre [...] recibió como nombre propio, aquel desocultar que impera a todo arte de lo bello, la poesía, lo poético» (Heidegger, 1983, pp. 105-106).

Así, este *Gestell* anunciante de lo peligroso, pero, al mismo tiempo, de *lo salvador*, o, en nuestras palabras, de *lo salvífico*, no es sino un preludio de lo que significa el evento [*das Ereignis*].

En *El evento*, obra escrita entre 1941 y 1942, Heidegger (2016) sugiere que «[...] el evento “es” el mismo ser [*Seyn*] como la relación, acaeciendo, del ser [*Seyn*] con la apropiada esencia del hombre histórico» (p. 240), y que «[...] el evento apropiador transfiere la esencia del hombre al cuidado de la verdad del ser [*Seyn*]» (p. 240). Y más adelante: «El relucir [*Rückschein*]; que el brillar brilla sobre algo y esto [como lo iluminado mismo aparece conjuntamente, de modo que ahora se muestra la relación como tal y es retenida como lo permanente» (Heidegger, 2016, p. 265).

¿Es este relucir, que, de acuerdo con Heidegger, queda ligado al desocultamiento del ser [*Seyn*] y se muestra como el brillo reluciente de lo que se muestra como verdad esencial del ser, algo parecido a la ποιήσις apropiadora como camino salvífico respecto del peligro que representa *das Gestell*? ¿Es, acaso, el arte, como ποιήσις originaria y fundamental, el destino oculto que ha quedado resguardado por una τέχνη que puede salvarnos de quedar sumergidos en el acontecer cotidiano de lo caduco y lo aparente?

4. El resplandecer de *lo salvador*: seis casos de estudio sobre el arte del siglo XXI

Pareciera extravagante sugerir que el arte del siglo XXI se ofrece precisamente como aquella «ποιήσις originaria y fundamental» que propicia el acaecimiento del evento. Y, sin embargo, ¿de qué otra manera cabría interpretarse el arte bello, sobre todo el arte de nuestro siglo, tan caro a la dictadura de las tecnologías y del esnobismo, por nombrar solo dos de los peligros que persistentemente lo acechan?

Este halo *salvífico* del arte actual podemos presentirlo en la imagen de siete obras de arte —pictóricas, para el caso— que, si bien responden a interpretaciones, escuelas o proyectos personales de suyo disímiles, logran de un modo u otro prefigurar la idea del *genio creador*.



4.1. KEPA GARRAZA: EL CAMUFLAJE DE LA FICCIÓN EN LA VERDAD¹

La reverberación dramática y muchas veces catastrófica de las escenas del premiado artista vasco atestiguan el casi siempre oscuro y proscrito vínculo entre violencia y estética. Su proyecto «This is the end of the world as you know it» es una especie de advertencia —partiendo de la ficción— acerca de lo nefasto que nos espera en un no muy lejano futuro distópico. El realismo de Kepa choca con la irrealidad de su narrativa, y se metamorfosea con el género de pintura de historia debido, sobre todo, a que en su arte la historia deviene inexorablemente contingencia. La historia pintada por Kepa Garraza es, a fin de cuentas, la plasmación anticipada de un hipotético porvenir.

En *TF1 News. June 2014* (2014), el observador parece ser el principal testigo de la represión policial, pero también podría ser un cuarto agente en su tarea de reducir a los manifestantes o, incluso, una potencial víctima. Pero eso es intrascendente, porque lo esencial del cuadro hace rato ha dejado de ser la táctica de los uniformados azules, para ser remplazado por el sacudimiento noticioso del hecho. Finalmente es eso (nuestra testificación simultánea como observadores de noticias, de nuestra propia historia posible, y como espectadores del arte) lo que nos lleva a convencernos de lo verosímil de la escena (Imagen 1).



Imagen 1. Kepa Garraza, *TF1 News. June 2014*, 2014, gouache sobre papel, 43 × 74 cm².

1/ Kepa Garraza (Berango, Bizkaia, 1979) estudió Bellas Artes en la Universidad del País Vasco. En 2000 se le concedió una beca Erasmus, que le permitió completar su formación académica en el Bradford Art College de Inglaterra. En 2002 estudió en la Universidad de Barcelona gracias a una beca Séneca. En su carrera, que también abarca el mundo de la escultura, ha recibido numerosos premios y reconocimientos, incluyendo el primer premio en el XIV Certamen de Pintura BMW en 2002, el premio Gure Artea en la Bienal de Arte de Guipúzcoa en 2004 y el premio de escultura en la XXXI Muestra de Arte de Getxo en 2013. Aquí, una selección de sus exposiciones individuales. 2023: *Nuevo Monumentalismo / We Just Want to Set the World on Fire*, Víctor Lope Arte Contemporáneo, Barcelona. 2022: *New monumentalism / We just want to set the world on fire*, Galería Álvaro Alcázar, Madrid. 2020: *Propaganda*, Víctor Lope Arte Contemporáneo, Barcelona. 2016: *Riot*, Castor Gallery, Broome Street, Lower East Side, Nueva York.

2/ La reproducción de las imágenes de las obras de Kepa Garraza cuenta con la autorización escrita del artista.



Sardónicamente, *Execution in Madrid Stock Exchange, July 2014* (2014) nos conmociona fruto de la exposición de una frontera cada vez más difusa entre la información periodística y la ficción. ¿Ocurrió de verdad esta crisis de rehenes en Madrid? (Imagen 2).

La pintura nos traga con un extenso manto negro, que no solo testimonia —en la indumentaria de verdugo— su implacable decisión. El color negro también refleja el destino que proviene de tal decisión: los índices bursátiles que se muestran en el gran marco electrónico del fondo, explican asépticamente a un inexistente observador financiero la razón de la inminente ejecución.

¿Es la belleza de la obra de Kepa Garraza, quizás, este camuflaje de la ficción en la verdad?



Imagen 2. Kepa Garraza, *Execution in Madrid Stock Exchange, July 2014*, 2014, óleo sobre tela, 200 × 150 cm, Palacio de Exposiciones y Congresos de Santander, Cantabria, España.

4.2. KATHRIN LONGHURST: LA BELLEZA COMO «PROPAGANDA SIMBÓLICAMENTE BÉLICA»³

El realismo figurativo de Kathrin Longhurst, puede decirse, ejecuta una completa transformación no solo de los estereotipos de las mujeres y de la sexualidad, sino muy desenfa-

3/ Kathrin Longhurst es miembro muy respetada de la comunidad artística de Sydney. Fue la fundadora y directora del innovador Proyect 504, un espacio de arte que fomenta la colaboración entre artistas australianos emergentes y establecidos (Kathrin Longhurst, s.f.). Ha obtenido numerosos premios, incluido el ARC (Art Renewal Centre) Salon 2022; el Archibald Prize 2018, 2021 (winner Packing Room Prize 2021), 2022; el Portia Geach Memorial Prize 2011, 2012, 2013, 2015, 2017 (winner People's Choice Prize 2017), 2018, 2019, 2020, 2021, 2022; el Doug Moran Portrait Prize 2017; el Beautiful Bizarre Art Prize 2018; el Northern Beaches Art Prize 2020 (winner open category 2020); y el KAAF Art Prize 2013, 2017. Una selección de sus últimas exposiciones es la siguiente. Exhibition Essay by Kate McAuley: *We Can Be Heroes*, diciembre de 2022. Exhibition Essay by Kate McAuley: *Mind-Field*, abril de 2022. Exhibition Essay by Joey Hesse: *Fighting Spirit*, diciembre de 2021. Exhibition Essay by Ralph Hobbs: *Indoctrinated*, mayo de 2021.

dadamente del mismo concepto de propaganda. En sí mismo, el espacio pictórico de Longhurst —en principio absorbido por esta propaganda irónicamente bélica— logra una inusual convertibilidad en una redefinición de lo femenino. Mediante la imagen hipersensual de sus «guerreras voladoras», la obra de la artista se despliega en la forma de una radicalidad política insoportable.

Justamente, una de sus mayores influencias es la propaganda comunista utilizada en la República Democrática Alemana y su realismo socialista. Pero el arte de Longhurst también se inspira en el clásico estilo *pin-up* estadounidense, con una pizca de descaro y sensualidad. La combinación de ambos estilos ha podido arrojar luz sobre temas incómodos, que Longhurst no tiene ningún problema en expresar (Bluethumb, 2022). La propia idea de guerra queda ridiculizada por el sobrecargado e insolente glamur de este verdadero ejército de mujeres, que parece enfrentarse a un patriarcado anacrónico cuyo origen no es muy difícil de rastrear al otro lado de la Cortina de Hierro.

En *Like the Wind* (2018) casi podemos palpar el triunfo de todas las mujeres respecto de los vejámenes de la guerra. El erotismo de los labios de la «mujer piloto» contrasta con el desgaste de una traposa (¿y ensangrentada?) bandera que le sirve como telón de fondo. La «guerrera voladora» es, en realidad, una kamikaze posmoderna (la bandera de atrás es evidentemente la bandera del Imperio del Sol Naciente), que de kamikaze solo guarda la belleza arcaica de su casco y de sus gafas. El calce despreocupado del casco terracota, precisamente, encarna la epifanía de una pose *Like the Wind* contra toda posible falacia de la historia (Imagen 3).

La belleza en el arte de Kathrin Longhurst nos apabulla como la precuela de las luchas de las mujeres en cuanto parte esencial de la historia no documentada de nuestra civilización.



Imagen 3. Kathrin Longhurst, *Like the Wind*, 2018, óleo sobre lino, 91 × 91 cm⁴.

4/ La reproducción de la imagen de la obra cuenta con la autorización escrita de Kathrin Longhurst.

4.3. GINA HEYER: LA PERFECCIÓN METAFÍSICA DEL ESPACIO INTERIOR⁵

En la experiencia fotorrealista de la artista sudafricana Gina Heyer, esta se transforma en la pintura sutil de aquellos «aspectos metafísicos y extraños de interiores aparentemente ordinarios y desocupados». Heyer redescubre el vacío; pero no aquel vacío ontológico que la tradición ha identificado problemáticamente con la nada, sino aquel vacío de un espacio o recodo interior que da visos de estar desocupado. Sus obras muestran lugares comunes y habitualmente concurridos que —probablemente— en otra hora del día o de la noche bulleron de gente conversando, sanando, sufriendo..., esperando: espacios destinados al ser humano en su cotidiana actividad. Pero ¿estamos seguros de eso?

Heyer nos sacude con el detalle del vacío a partir de una técnica depuradísima que, de manera fabulada, nos hace creer que somos nosotros los «intrusos» en ese ambiente casi claustrofóbico.

¿Quiénes estuvieron antes de nosotros en los espacios vacíos de Heyer? ¿Hubo alguien realmente? ¿O quizá éramos nosotros los únicos invitados a recorrer esos interiores, y, así, como en el cuento de Kafka, quedamos convertidos por medio de su creación en el único destino de la obra? ¿Quién está detrás de las puertas cerradas de estos espacios de intimidad absoluta o al final de esos pasillos de hospitales y clínicas, de sus lavaderos o pabellones, que espejean con extremo detalle su propia soledad?

¿Es, acaso, la belleza en las obras de Heyer la única visitante posible?

Laundry II (2013-2022) podría tener una respuesta. Los bultos blancos del primer plano —que en la práctica sirven como organizadores de las sábanas y de la indumentaria que, suponemos, esperan su turno frente al lavadero del fondo— forman una perfecta diagonal blanca con la iluminada pared de cerámica (Imagen 4).

Solitariamente, *Laundry II* es la apertura y a la vez la clausura del espacio vacío. La apertura, como puerta abierta a la soledad del lavadero; la clausura, en cambio, como puerta doble que se ciñe cerrada a la izquierda. Oscuridad y luz, pacientes y funcionarios, presencia y ausencia: la belleza perfecta del espacio interior pintado por Gina Heyer.

5/ Gina Heyer se graduó con una maestría en Bellas Artes de la Universidad de Stellenbosch en 2011. Ha recibido, entre otros, los siguientes premios. 2006: Public vote favourite artwork, AVA Portrait Exhibition. 2006: 2nd Prize, KUKO Art Competition. 2005: 1st Prize in Technical Excellence; PPC Cement Young Sculptors Award. Mencionamos aquí sus últimas colecciones. 2019: *A Smaller Scale*. Ebony/Curated, Cape Town. 2018: *Shifting Boundaries: A selection of Works showcasing South African Women Artists of the past 100 years*. From the Kilbourn Collection. Welgemeend, Cape Town. 2017: *20 year Birthday Celebration*. Knysna Fine Art, Knysna. 2017: *Fluid: Perspectives in Paint*. Barnard Gallery, Cape Town. 2017: *Clare, Theo, Johann & Friends*. Art.b Gallery, Belville. 2016: *Nano*. Barnard Gallery, Cape Town. 2016: *MONO/LINO: Theo, Jono, Clare and friends*. Art.b Gallery, Belville. 2016: *Home Truth: Domestic Interiors in South Africa*. Iziko South African National Gallery, Cape Town. 2015: *Jamestown Art Exhibition*. Rynse Kerk, Stellenbosch (OneArt, 2022).





Imagen 4. Gina Heyer, *Laundry II*, 2013-2022, óleo sobre tabla, 46 × 48,2 cm⁶.



4.4. SCOTT LISTFIELD: DE LA BELLEZA POSTAPOCALÍPTICA O EL SURREALISMO ASTRONÁUTICO

«El astronauta de mis cuadros simplemente está aquí para explorar el presente» (Scott Listfield, s.f.), dice la página web del artista,⁷ cuyo arte es una radiografía de la cultura pop ante la llegada de un astronauta extraviado a un planeta Tierra futurible. En su surrealismo confluyen un gran número de iconos de la cultura popular, mezclados con escenarios de futuros apocalípticos inspirados en la épica de la ciencia ficción más contemporánea (Imagen 5).

6/ La reproducción de la imagen de la obra cuenta con la autorización escrita de Gina Heyer.

7/ Scott Listfield (1976) creció en Boston, MA, y estudió arte en Dartmouth College. Las siguientes son algunas de sus exhibiciones más recientes. 2023: *Am Gold*, Harman Projects, New York. 2022: *The Multiverse*, Thinkspace Projects, Culver City, Los Angeles, California. 2021: *Suns And Moons*, Beinart Gallery, Brunswick, Australia. 2020: *This Is America*, Thinkspace Projects, Culver City, Los Angeles, California. Su artículo más reciente es *AM Gold and Astronauts on the Streets: Scott Listfield @ Harman Projects, NYC*, escrito para *Juxtapoz* en abril de 2023 (Mutual Art, s.f.). Su obra es ampliamente reconocida en el mundo del arte; a menudo también se utiliza en el ámbito del diseño gráfico y se ha publicado en revistas tan prestigiosas como *Wired Magazine*, *Boston Globe*, *Juxtapoz*, *Art Maze Magazine* y *The Verge* (Publicidad Supra, s.f.).



Imagen 5. Scott Listfield, *Mega Mall*, 2019⁸.



El cosmonauta perdido y solitario que se adentra en los recovecos del planeta actual se encuentra con un mundo devastado, deshabitado y derrotado por los elementos —sobre todo los naturales— que han recuperado en esta fantasía postapocalíptica el espacio perdido ante el avance desmedido de la civilización. Hay un rasgo repetitivo del explorador solitario de Listfield: es un astronauta que busca algo, aunque no parece encontrar nunca nada. Es, pues, un espectador impávido de lo que en el planeta campa a sus anchas: la extrema soledad, como un astronauta que cae a la Tierra y no sabe si está en el presente, en el pasado o en el futuro (Publicidad Supra, s.f.). Son varias las preguntas que nos seducen en las pinturas de Scott Listfield: ¿quién es este cosmonauta extraviado? ¿Sabe él dónde está, o su presencia es tan ubicua que lo veremos aparecer en cualquier paisaje que escojamos en cualquier momento de nuestro futuro?

En *Mega Mall* (2019) su imagen se yergue en medio del cuadro con la misma fuerza que en algún momento fue levantado el ruinoso *mall* que está a sus espaldas. Ambas estructuras blancas (la del astronauta y la del *mall*) parecen ser objetos de épocas distintas, que únicamente un acelerador del tiempo pudo hacer coincidir en esta desértica postal. Solo los pálidos colores de algunas marcas (en distintas tonalidades de celestes y anaranjados) tienden a dar vida a un paisaje dominado por el blanco grisáceo del *mall* y del traje espacial de neopreno.

¿Qué espera nuestro visitante galáctico? Probablemente nada: solo constatar que ha sobrevivido en medio del último de los apocalipsis posibles.

⁸/ La reproducción de la imagen de la obra cuenta con la autorización escrita de Scott Listfield.

4.5. LEAH GIBERSON: LA BELLEZA COMO LA ALQUIMIA DEL BRILLO⁹

El fotorrealismo de Giberson —una exploración hábilmente pintada de iconos metálicos del modernismo estadounidense— se entrecruza con la más urgente de todas las búsquedas epistémicas: la de la propia verdad, pero no de una verdad puramente pictórica o, si se quiere, mimética, sino esencialmente originaria.

Afirma la artista americana: «My current body of work explores the intersection between fact and fiction and the search for a more personal truth that lives somewhere in between» [Mi cuerpo de trabajo actual explora la intersección entre la realidad y la ficción y la búsqueda de una verdad más personal que vive en algún punto intermedio] (en Rubine Red Gallery, s.f.). Su proyecto es una inacabable reconstrucción de recuerdos, de vistas, de cubiertas, en fin, de objetos que tienen como propósito «reforzar nuestras narrativas existentes».

En el brillo de su trazo, la pintura de Giberson expone una especie de diferencia en la que quedamos encandilados por una contradicción que, a decir verdad, resulta solo aparente. Porque los objetos y el paisaje de los acrílicos de Leah Giberson equiparan glamur y mundanidad, universos en sí opuestos que a la postre terminan revelándose como la única *verdad de la obra*.

Es como si cada tráiler (de los múltiples que forman su nutrido proyecto junto a artefactos de piscina y automóviles setenteros cubiertos con lonas) mostrase un brillo aún mayor que el anterior; es decir, como si este hiperrealismo supremo dependiera inexorablemente de la sucesión exponencial de esos «reflejos pulidos». Tomamos prestadas las palabras de Oyarzún (2000) solo para dimensionar por analogía esta posibilidad *representativa* del arte de Giberson: «El proyecto de mundo que es la pintura en el cuadro [...] es a la vez un *bello mundo*, puesto que, como posibilidad del mundo, y quizá la más alta, está su belleza, su aparecer brillante» (p. 68).

Silver Lining (2020) es un perfecto ejemplo de ello. Su inverosímil ultrarrealismo, la infinitud de matices del plateado del tráiler y el detalle de sus remaches, nos hacen creer por un momento que casi podemos tocar la estructura. Parafraseando a Baudrillard (1992), diríamos que en *Silver Lining* el simulacro «[...] ya no es del orden de lo real, sino de lo hiperreal» (p. 7). No solo eso. Si nos fijamos bien, el reflejo del tráiler determina —inevitablemente en el reflejo y en el brillo de los otros tráileres que se espejean en la superficie plateada del primer plano— una reproducción casi infinita del simulacro, relegando a la persona que se ve reflejada tomando la fotografía a la condición de mero accesorio de la escena.

La belleza de *Silver Lining* se proyecta como la belleza de una nueva realidad, de una ultrarrealidad determinada por el brillo de lo perfecto que se planta de golpe ante nosotros. La

9/ Leah Giberson es una artista americana cuyo trabajo representa escenas suburbanas típicas. Algunas de sus exhibiciones individuales son las siguientes. 2023: *While Away*, Nahcotta, Portsmouth, NH. 2022: *Shift in Place*, Nahcotta, Portsmouth, NH. 2021: *Summer Time*, Nahcotta, Portsmouth, NH. 2020: *New Work*, Left Bank Gallery, Wellfleet, MA. 2015: *New Work*, Nahcotta, Portsmouth, NH. 2010: *This is What Remains*, Rare Device, San Francisco, CA. 2009: *Making it Home*, Gallery M, Boston, MA. Aquí, una selección de sus exhibiciones colectivas. 2022: *ETA 32*, Nahcotta, Portsmouth, NH. 2020: *In Light of*, Gallery Ton, Rucphen, Netherlands. 2019: *Realism, POP!*, Rubine Red Gallery, Palm Springs, CA. 2019: MassArt Live Auction, DMC Atrium, Boston, MA. 2018: *Leah Giberson & Cindy Rizza*, Nahcotta, Portsmouth, NH. 2016: *What Goes Around*, Nahcotta, Portsmouth, NH. 2015: *Jealously Curated*, Voltage Coffee & Art, Cambridge, MA.



precisión completa del trazo, que realza al cuadro con esta nueva verdad *reflejada*, se convierte, se quiera o no, en la ilusión radical, «[...] en la principal imposibilidad de una presencia real de objetos o seres» (Vaskes, 2008, p. 203) que no sean precisamente los reflejados por el brillo del acrílico (Imagen 6).

En el arte de Leah Giberson, y contra el principio de representación, el principio de simulación colisiona —fundiéndose— con el mismo principio de realidad, como si la belleza se hubiese enmascarado en la pantalla total del mundo.

4.6. NUSRET AKTAY: DEL COLOR COMO ARCANO DEL TIEMPO¹⁰

Nusret Aktay ha forjado su experiencia como artista trabajando a partir de diferentes escuelas de pintura, creando un estilo personal ecléctico y sorprendente. Sus obras se convierten en



Imagen 6. Leah Giberson, *Silver Lining*, 2020, 24" × 30"¹¹.

10/ La reproducción de la imagen de la obra cuenta con la autorización escrita de Leah Giberson.

11/ Nusret Aktay es un experimentado artista turco, cuyas pinturas se han presentado en numerosas exposiciones individuales y colectivas. Varias de sus obras incluyen influencias, entre otros, de Turner, Goya y Rembrandt. Muchas de ellas se encuentran en colecciones privadas de todo el mundo (Nusret Aktay, s.f.). Aktay continúa activamente su vida artística en su estudio de arte privado en Beylikduzu, Estambul. Una selección de sus exhibiciones es la siguiente. 2021: *Artlst Sauna*, Uniq Expo Group Painting Exhibition. 2020: *Gercegin Ta Kendisi*, Newspaper Sanat Online Group Painting Exhibiton. 2019: DC Kozmos, World Art Day Painting Exhibition. 2018: Nis ArtGallery Group Painting Exhibition. 2017: Beylikduzu Municipality Painting Exhibition. 2001: TJK Painting Competition Exhibition (Nusret Aktay, s.f.). Parte de su obra está también en <http://nusretaktay.com/>. TW: @nusretaktay. FB: <https://www.facebook.com/nusret.aktay.3>. IG: nusretaktay.art.

trabajos atmosféricos y altamente texturizados, que utilizan indistintamente efectos de movimiento borroso, manchas de película y arañazos (Singularart, s.f.).

Si bien sus tópicos preferentes están descritos como «Female violence», «Brush stroke series», «Respect for masters series» y «Atmospheric landscape series», el carácter expresivamente sincrético de su arte traspa centurias, iconos y salones, por ejemplo, en las nuevas versiones (no en términos conceptuales ni espaciales, pero sí en sus atributos cromáticos y de textura) de obras icónicas de los siglos XVII y XVIII, como algunas de Rembrandt, Fragonard y Boucher. La recreación, por ejemplo, de *Leda y el cisne* (1742), de François Boucher, experimenta en la paleta de Aktay, justamente en la serie «Rococó», una transformación cromática marcada por la explosión de los rojos y los rosas, prácticamente impensable en cuadros de un pintor de la Corte como Boucher.

De la misma serie, *Venus Consoling Love* (1751) —también del pintor francés y que en la época perteneció a madame de Pompadour— revive en el trazo de Aktay con el nombre de «EROS» como un blanco y gigantesco título, mostrando, con un predominio ostensible del rosa, aún más vivos los suaves tonos pastel y los halos de luz plateada con los que Boucher recreó el conocido mito. Las pequeñas manchas fucsias esparcidas como flechas por la superficie de la tela, hacen volar la sensualidad y presunta ingenuidad del *Setecientos* hacia las estrambóticas ráfagas de color del impresionismo moderno (Imagen 7).



Imagen 7. Nusret Aktay, *Venus Consoling Love*, 2022, óleo sobre lienzo, 170 × 126 cm¹².

12/ La reproducción de la imagen de la obra cuenta con la autorización escrita de Nusret Aktay.

En su intento de asegurar la atmósfera de la obra, la belleza en el arte de Nusret Aktay se impone exactamente como lo que es: el respeto absoluto por los maestros.

5. Conclusiones

¿Qué se ha argumentado? Lo primordial ha sido que el siglo XXI, con su vilipendiado concepto de arte, ha resguardado algo parecido a un santuario de la *ποίησις* ante el arrasamiento totalitario del *Gestell* heideggeriano. Por sobre una posible respuesta estética, fundada exclusivamente en la *performance* de las tecnologías o en la cosificación contemporánea del arte, la idea de belleza, enmarcada en la *eyección* del paradigma moderno, ha mutado hacia el lugar en que ya hace más de medio siglo el filósofo de Friburgo vinculó enigmáticamente *τέχνη* y *ποίησις*.

Dicha belleza, como hija bastarda del arte posmoderno, ha sido invocada por los espíritus intranquilos del siglo XXI, y, cual diosa ancestral y creadora, parece haber respondido a este llamado tal y como Heidegger lo había anticipado: *trayendo a lo verdadero al brillo de lo que más puramente resplandece*. Así pues, la *esencia de la belleza* —si tal cosa fuese posible— radicaría en la propia comprensión del *Gestell* o, como lo establece nuestra hipótesis inicial, en la custodia de la constelación de *lo salvador*. Mas, si el evento, en principio, es una forma dominante del acaecer del *Gestell*, entonces, ¿qué significa exactamente eso de que la belleza tenga un sentido *salvífico* respecto nada menos que de la esencia de la técnica moderna? La respuesta no la sabemos a ciencia cierta, pero si «[...] el ser en la Ereignis ya no es pensado como presencia, sino que debe entenderse como iluminación» (Maluenda, 2007, p. 38), podemos suponer razonablemente que ese algo aún más originario de lo que dependería la comprensión del *Gestell* no podría ser sino el mismo resplandecer de lo bello.

Esta *no presencia* de la belleza, hemos pretendido vislumbrarla acá en el indicio de siete formas distintas de ser obra o, como lo ha dicho Vattimo (1987), de convertirse en algo que solo se da cuando al mismo tiempo se sustrae. Tales piezas se han transformado en una suerte de santo y seña, no respecto de nosotros en cuanto espectadores, consumidores o curadores —ni siquiera críticos—, sino paradójicamente en cuanto a su propio modo de desocultamiento.

Si no, ¿cómo concebir que la belleza de este siglo haya adquirido tantas tonalidades del ser como las que yacen en las obras de arte de Garraza, Heyer, Longhurst, Giberson, Aktay y Listfield, entre muchos otros, todas tan distintas y, a la vez, tan idénticas en su destino *utópico* y *salvífico*?

6. Referencias

- Baudrillard, J. (1992). *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila.
- Bluethumb (2022). *Talented and fierce: Kathrin Longhurst is back to judge the 2022 Bluethumb art prize*. <https://bluethumb.com.au/blog/art-prizes/talented-and-fierce-kathrin-longhurst-is-back-to-judge-the-2022-bluethumb-art-prize/>.
- Debernardi, I. (2020). Las lecciones sobre estética de Hegel: discrepancias fundamentales entre la edición de Hotho y los *Nachschriften*. *Aisthesis* (67), pp. 9-30. <https://www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n67/0718-7181-aisthesis-67-9.pdf>.



- Hegel, G. W. F. (2003). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Mestas.
- Heidegger, M. (1983). *Ciencia y técnica*. Santiago: Universitaria.
- Heidegger, M. (2016). *El evento*. Buenos Aires: El Hilodariadna.
- Kathrin Longhurst (s.f.). <https://kathrinlonghurst.com/about-the-artist/>.
- Malabou, C. (2011). *The Heidegger Change: On the Fantastic in Philosophy*. SUNY Press.
- Maluenda, L. (2007). *Las significaciones del ser en Heidegger*. Universidad de Chile. https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/108988/maluenda_l.pdf?sequence=3.
- Mutual Art (s.f.). *Scott Listfield*. <https://www.mutualart.com/Artist/Scott-Listfield/7F420334960A0B12/Biography>.
- Nusret Aktay (s.f.). <http://nusretaktay.com/>.
- OneArt (2022). *Biography Gina Heyer*. <https://www.oneart.org/biographies/artist/gina-heyer>.
- Oyarzún, P. (2000). *Anestésica del ready-made*. <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Oyarzun/Anestetica%20del%20ready-made.PDF>
- Oyarzún, P. (2016). Elderechoalabelleza. *Revistade Teoría del Arte*(4), pp.117-125. <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/40438/41977>.
- Publicidad Supra (s.f.). *Like an astronaut in NY: el arte de Scott Listfield*. <https://www.publicidadsupra.com/el-arte-de-scott-listfield/>.
- Rojas, S. (2009). *Individuo y comunidad en el arte contemporáneo*. En V. Lemm y J. Ormeño (eds.), *Hegel, pensador de la actualidad. Ensayos sobre la Fenomenología del espíritu y otros textos*, pp. 373-392. Santiago: Universidad Diego Portales.
- Rubine Red Gallery (s.f.). *Leah Giberson*. <https://www.rubineredgallery.com/shop-leah-giberson>.
- Scott Listfield (s.f.). <https://scottlistfielddemand.com/>.
- Singularart (s.f.). *Nusret Aktay*. <https://www.singularart.com/es/artista/nusret-aktay-10637>.
- Sloterdijk, P. (2020). *El imperativo estético*. Madrid: Akal.
- Vaskes, I. (2008). La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación total. *Estudios de Filosofía* (38), pp. 197-219. <https://doi.org/10.17533/udea.ef.12703>.
- Vattimo, G. (1987). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.



