

El parergon: de la periferia al centro

Albeiro Arias

Albeiro Arias (1977) es un ensayista y poeta colombiano. Doctor en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Magíster en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira y licenciado en Lengua Castellana de la Universidad del Tolima. Profesor de planta de la Universidad del Tolima. Ganador del concurso literario de la Pontificia Universidad Católica de Chile 2015 con el cuento *Que aburrida es la muerte*. Premio municipal de investigación cultural 2013, por su investigación *Poesía del Tolima 1905-1955. Bibliografía y panorama de autores*. Alcaldía de Ibagué-secretaría de cultura, turismo y comercio. Premio de Poesía “Juan Lozano y Lozano” 2013, por su libro *Desterrados de la luz* y en el 2017 vuelve a ganar este premio por su libro *Amanece, cuerpo escindido*, otorgado por la Alcaldía de Ibagué-Secretaría de Cultura, Turismo y Comercio. Segundo puesto en el concurso internacional de minicuento *La Amazonía cuenta*, convocado por la Universidad del Amazonas. Su libro *Los ojos del nómada* recibió Mención de Honor en el XX Premio Nacional de Poesía Universitaria convocado por la Universidad Externado de Colombia, 2007. El libro *Desheredado del paraíso* fue finalista en el XII Premio Nacional de Poesía por concurso “Ciro Mendía”, 2008. Ocupó el 1° puesto en cuento y poesía en los premios “Creatividad, talento y juventud” convocados por la Universidad del Tolima en el año 2005. 1° puesto en X Concurso Departamental de Minicuento “San Marcelino Champagnat”, 2004. Fue incluido en la antología de poesía *60 poetas colombianos. Una antología*. Sus ensayos y artículos de investigación han sido publicados en revistas de prestigiosas Universidades de Colombia y el extranjero. albeiroarias@ut.edu.co

<https://orcid.org/0000-0003-3425-1855>

Resumen

El presente texto busca explicar el concepto de parergon y su evolución dentro de las artes visuales, para ello, nos remitimos a la *Critica del Juicio* (1790) de Immanuel Kant. Allí el filósofo alemán se refiere a los ornamentos (parerga) como aquello que no pertenece intrínsecamente a la obra de arte, aquello que no integra la representación, sino que es un aditamento externo que colabora en aumentar el placer de gusto únicamente a través de su forma. Seguidamente, se abordan los postulados de Derrida en *La verdad en la pintura* (1978), en donde entra a deconstruir la propuesta estética kantiana, cuestionando conceptos como el afuera y el adentro en la obra de arte, usando precisamente el concepto de parergon, al que Kant había marginalizado. Posteriormente vemos a Víctor I. Stoichita con su libro sobre *La invención de cuadro* (1993). Allí busca establecer una genealogía del parergon, tomando como punto de inicio el siglo XVI en los países bajos, lugar en el que surgen las naturalezas muertas. Stoichita estudia el fenómeno metapictórico que él llama “pinturas desdobladas”, donde el espacio del cuadro se abre más allá del marco, a través del recurso del trampantojo (*trompe l'oeil*) y la relación entre lo sagrado (ergon) y lo profano (parergon), y cómo la naturaleza muerta se emancipa de su lugar de parergon y se convierte en ergon. Finalmente, vemos cómo los posestructuralistas y posmodernos, desplazan del centro de sus reflexiones teóricas al autor y a la obra, y ponen en su lugar a los marcos institucionales, impulsando en el arte el resquebrajamiento de todos los límites, encuadres y marcos, tantos físicos como conceptuales. Como ejemplo, retomo la obra Shapolsky et al. *Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System as of May 1, 1971*, de Hans Haacke, en donde el artista vincula a la obra con su entorno al traer el afuera del museo al interior de la obra.

Palabras Clave: parergon, parerga, Derrida, Stoichita, Shapolsky.

The Parergon: from the Periphery to the Center

Abstract

This text seeks to explain the concept of parergon and its evolution within the visual arts. For this, we refer to Immanuel Kant's *Critique of Judgment* (1790), where the German philosopher refers to ornaments (parerga) as what does not belong intrinsically to the work of art, that which does not integrate the representation. However, it is an external accessory that collaborates in increasing taste's pleasure only through its form. Next, it addresses Derrida's postulates in *Truth in Painting* (1978), where he deconstructs the Kantian aesthetic proposal, questioning concepts such as the outside and the inside in the work of art, using precisely the concept of parergon, that Kant had marginalized. Later we see Víctor I. Stoichita with his book on *The Invention of Painting* (1993); there, he seeks to establish a genealogy of the parergon, taking as a starting point the 16th century in the Netherlands, where still lifes arise. Stoichita studies the meta-pictorial phenomenon that he calls "split paintings," where the space of the painting opens up beyond the frame, through the trompe l'oeil resource and the relationship between the sacred (ergon) and the profane (parergon), and how still lifes emancipate themselves from their place of parergon and become ergon. Finally, we see how the poststructuralists and postmodernists displace the author and the work from the center of their theoretical reflections and put institutional frameworks in their place, promoting the cracking of all limits, frames, and frameworks in art, physical and conceptual. For example, I return to work at Shapolsky et al. *Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System as of May 1, 1971*, by Hans Haacke, where the artist links the work with its surroundings by bringing the outside of the museum inside the work.

Key Words: parergon, parerga, Derrida, Stoichita, Shapolsky.

O parergon: da periferia ao centro

Resumo

O presente texto busca explicar o conceito de parergon e sua evolução dentro das artes visuais. Para isso, nos remetemos à *Crítica do Juízo* de Immanuel Kant (1790), onde o filósofo alemão se refere aos ornamentos (parerga) como aquilo a que não pertence intrinsecamente a obra de arte, aquela que não integra a representação, mas é um acessório externo, que colabora para aumentar o prazer do gosto apenas pela forma. Em seguida, os postulados de Derrida são abordados em *Truth in Painting* (1978), onde ele começa a desconstruir a proposta estética kantiana, questionando conceitos como o fora e o dentro na obra de arte, utilizando justamente o conceito de parergon, que Kant havia marginalizado. Mais tarde vemos Víctor I. Stoichita com o seu livro *A invenção da pintura* (1993), onde procura estabelecer uma genealogia do parergon, tendo como ponto de partida o século XVI na Holanda, onde surgem as naturezas-mortas. Stoichita estuda o fenômeno meta-pictórico que chama de “pinturas divididas”, onde o espaço da pintura se abre para além da moldura, através do recurso trompe l'oeil e da relação entre o sagrado (ergon) e o profano (parergon), e como as naturezas-mortas se emancipam de seu lugar de parergon e se tornam ergon. Por fim, vemos como os pós-estruturalistas e pós-modernistas deslocam o autor e a obra do centro de suas reflexões teóricas, e colocam em seu lugar os marcos institucionais, promovendo na arte a quebra de todos os limites, molduras e marcos, tanto físicos quanto conceituais. Como exemplo, volto ao trabalho de Shapolsky et al. *Manhattan Real Estate Holdings*, um sistema social em tempo real de 1º de maio de 1971, de Hans Haacke, no qual o artista vincula a obra ao seu entorno trazendo o exterior do museu para dentro da obra.

Palavras-chave: parergon, parerga, Derrida, Stoichita, Shapolsky.

Crítica de la facultad de juzgar de Immanuel Kant y los límites de la belleza

Para hablar del *parergon*, debemos, paradójicamente, establecer el marco en el que este concepto sale a flote. Immanuel Kant escribe en 1790 la *Crítica del juicio* o Crítica de la facultad de juzgar, llamada popularmente “la tercera crítica” haciendo referencia a las dos anteriores: la *Crítica de la razón pura* (1781) y la *Crítica de la razón práctica* (1788).

En la *Crítica del juicio*, Kant logra darle autonomía filosófica a la estética y al arte, al separarlos de otros tipos de conocimiento como el científico y el moral. Dicho de otra manera, el arte puede basarse en sí mismo y, por tanto, desprenderse de otros marcos. Una de las preguntas fundamentales que se hará Kant es ¿qué es lo bello? Para Kant, al decidir si algo es bello, no hacemos referencia a la representación ni al objeto por medio del entendimiento, sino al sentimiento de placer o displacer que provoca en el sujeto por medio de la imaginación.

Es decir, la belleza es subjetiva, propia de quien observa, por tanto, no es propiedad del objeto. La facultad de juzgar es humana y es muy compleja, particularmente cuando se trata de emitir juicios que no son objetivos, sino estéticos, aquellos que tratan de lo bello y sublime. Kant caracteriza las condiciones del juicio de la belleza a través de cuatro momentos¹.

Tabla 1. Primer momento del juicio del gusto

Primer momento del juicio del gusto: Cualidad.

El gusto es la facultad de juzgar de un objeto o de una representación, por medio de una satisfacción desnuda de todo interés. El objeto de semejante satisfacción se denomina bello.

Dice Kant que el juicio del gusto se fundamenta en que no es lógico (objetivo), sino que está determinado por lo estético (carácter subjetivo de la apreciación). Bello es, entonces, lo que place a nuestra subjetividad, por lo que no hay reglas impuestas desde la racionalidad que puedan determinar lo bello a través de conceptos.

El juicio es la facultad que tiene el sujeto para juzgar acerca de lo bello. El placer o displacer, no es una condición suficiente para juzgar al objeto pues sólo habla del estado del sujeto, cuando es afectado por el objeto o su modo de representación. La primera condición es que la satisfacción para establecer el juicio del gusto debe ser pura y desinteresada. No se requiere de unión entre la representación y la existencia del objeto, tampoco importa si existe o no, pues su sola representación al ser contemplada (intuitiva o reflexionadamente) causa satisfacción o pena.

El juicio del gusto no es un juicio de conocimiento teórico o práctico, por ende, la contemplación del objeto o su representación ni se funda ni tiene por objeto la formulación de conceptos. La satisfacción que produce lo agradable está ligada al interés. Lo agradable es aquello que gusta a los sentidos en la sensación y despierta el deseo de similares objetos; no es, por tanto, un simple juicio, sino una relación

de existencia entre el objeto y el sujeto que es afectado, sintiendo placer y goce a través de los sentidos. La satisfacción que produce lo bueno está acompañada de interés.

Algo es bueno por el concepto que tengo de ello, debo saber lo que es y por qué es útil, me satisface a través de la razón. Resumiendo, Kant habla de tres modos de satisfacción: lo bello, lo agradable y lo bueno. Lo bello simplemente agrada, está regido por el desinterés, carece de conceptos, es libre, bello para todos. Sólo basta su representación y contemplación.

Es un juicio estético de la reflexión de valor universal y público. Lo bueno, es lo que se estima y aprueba, aquello a lo que se concede un valor objetivo. Lo agradable es aquello que produce placer. Lo bueno y lo agradable pertenece a la facultad de querer y es una satisfacción práctica pura, se requiere del encadenamiento que una al sujeto y la existencia del objeto, no basta la mera contemplación de su representación, por ello, lo bueno y lo agradable no es bello.

Tabla 2. Segundo momento del juicio del gusto

Segundo momento del juicio del gusto: Cantidad.

Lo bello es lo que agrada universalmente sin concepto.

Bello es aquel objeto o representación que satisface universalmente sin concepto. Para juzgar algo bello desde el gusto, no es necesario ni referirla ni encontrarla conforme a conceptos determinados. Al contrario, se precisa que se le considere independiente de todo concepto previo. Si la imaginación y el entendimiento de manera libre encuentran una tal variedad, unidad y combinación y si la disposición de las partes crea en mí una complacencia, es bello el objeto de dicha contemplación. Los juicios pueden diferir de unos a otros, pues no son oposiciones lógicas.

Respecto de lo agradable, existen los gustos particulares dependiendo de los sentidos. Lo bello, sin embargo, aspira a ser una cualidad de los objetos. No se trata de emitir juicios desde los sentidos orgánicos, sino como facultad de juzgar de lo agradable en general, por ello, lo bello apela a reglas universales y no a reglas empíricas. No hay lazo empírico o práctico, adhesión a la particularidad, entre el objeto bello y quien lo juzga.

En el juicio del gusto, la universalidad de la satisfacción es representada como simplemente subjetiva. Este juicio puramente subjetivo (estético) sobre el objeto, o sobre la representación por la que el objeto es dado, precede al placer referente a este objeto, y es el fundamento del placer que hallamos en la armonía de nuestras facultades de conocer; mas esta universalidad de las condiciones subjetivas del juicio sobre los objetos, no puede dar más que valor universal subjetivo a la satisfacción que referimos a la representación del objeto que llamamos bello.

Tabla 3. Tercer momento del juicio del gusto

<p>Tercer momento del juicio del gusto: De finalidad.</p> <p><i>La belleza es la forma de la finalidad de un objeto, en tanto que la percibimos sin representación de fin.</i></p>
<p>El juicio del gusto no reconoce como principio más que la forma de la finalidad de un objeto (o de su representación). Cuando se juzga desde el gusto, se reconoce en la disposición de las partes cierta conveniencia, como hecha adrede, pero que se considera independiente de cualquier fin o destino. Lo bello produce un efecto de forma de una finalidad, pero no descansa en una finalidad real.</p> <p>El juicio del gusto es contemplativo, por tanto, no va más allá del objeto, no se aparta de su apariencia, de su irrealidad. Belleza libre. No debe servir de tesis. El juicio del gusto descansa sobre principios <i>a priori</i>. El juicio puro del gusto es independiente de todo atractivo y de toda emoción. Explicación por medio de ejemplos. Los juicios estéticos, como los juicios teóricos (lógicos), se pueden dividir en dos clases: son empíricos o puros. Los primeros expresan lo que hay de agradable o de desagradable; los segundos, lo que hay de bello en un objeto o en la representación del mismo; aquellos son juicios de los sentidos (juicios estéticos materiales), estos (como formales) son los únicos verdaderos juicios del gusto.</p> <p>Parergon: las mismas cosas que se llaman adornos, es decir, las cosas no que son parte esencial de la representación del objeto, sino que únicamente se refieren a él exteriormente como adiciones, y aumentan la satisfacción del gusto; no producen este efecto más que por su forma. El juicio del gusto es un todo independiente del concepto de la perfección. La finalidad objetiva es, o bien externa, y entonces constituye la utilidad, o interna, y en este caso constituye la perfección del objeto. Hay dos especies de belleza; la belleza libre (<i>pulchritudo vaga</i>), y la simple belleza adherente (<i>pulchritudo adherens</i>). La primera no supone un concepto de lo que debe ser el objeto, pero la segunda supone tal concepto, y la perfección del objeto en su relación con este concepto.</p>

Tabla 4. Cuarto momento del juicio del gusto

<p>Cuarto momento del juicio del gusto. Modalidad de la satisfacción referente a sus objetos.</p> <p><i>Lo bello es lo que se reconoce sin concepto como el objeto de una satisfacción necesaria.</i></p>
<p>La satisfacción de lo bello es universal, aunque no descansa sobre conceptos, y por consiguiente tiene que ser necesaria (...), invoca en este último análisis una especie de <i>sensus communis</i> que representa las condiciones subjetivas, pero universales del gusto. (...). Kant no niega que haya cosas que juzgamos bellas, porque las encontramos conformes a tal o cual concepto determinado, pero esta especie de belleza, objeto de juicios lógicos y estéticos a la vez, no es otra cosa que la perfección, y se distingue de la que admitimos como juicios puramente estéticos. Esta belleza estética, no estando reducida a</p>

ninguna condición determinada, Kant la designa bajo el nombre de belleza vaga, la segunda, que es la que tiene por objeto los juicios lógicos y estéticos a la vez, estando, por el contrario, subordinado a condiciones particulares que se derivan de la naturaleza o del destino del objeto en que ella reside, la llama adherente (De Azcárate, 1861, p. 52).

Con base en los cuatro momentos del juicio del gusto en la *Crítica del juicio* de Kant, podemos sacar una conclusión general que nos sirve para hablar sobre el parergon. Según Kant, nada le es externo a la belleza, lo bello es puro y universal.

El parergon según Derrida

En el tercer momento del juicio del gusto, Kant habla de la forma; dice que el color es de menor importancia porque este sólo ayuda a darle atractivo al objeto, vuelve vívida la representación a través de su atractivo, despierta y mantiene la atención sobre el objeto o la representación, teniendo como fundamento la materia de las representaciones, es decir, meramente la sensación. Los colores entonces sólo acrecientan el placer, pero lo que de verdad importa es la complacencia en la forma. Sustenta Kant que en dado caso que los ornamentos o aditamentos (parerga) logren aumentar la complacencia en el objeto, lo hacen exclusivamente por su forma:

Las mismas cosas que se llaman adornos, es decir, las cosas que no son parte esencial de la representación del objeto, sino que únicamente se refieren a él exteriormente como adiciones y aumentan la satisfacción del gusto, no producen este efecto más que por su forma: así sucede en los cuadros de pinturas, en los ropajes de las estatuas y en los peristilos de los palacios. Que, si el adorno no consiste en una bella forma por sí misma, está destinado como los cuadros de oro, a recomendar la pintura a nuestro asentimiento por el atractivo que tiene, y toma entonces el nombre de ornato y perjudica la verdadera belleza (Kant, 1999, p. 43).

Según Derrida, este es el meollo filosófico que determina todos los discursos occidentales para hablar de arte, es decir, el límite entre el adentro y el afuera del objeto artístico, un discurso sobre el marco. Cualquier discurso sobre arte que sea externo a la belleza misma del objeto, cualquier interés sobre el objeto, ya no es un juicio de gusto puro, desinteresado. En un juicio intrínsecamente estético, no caben valoraciones extrínsecas como relaciones de producción económica, de estructuras políticas o de causalidad técnica. Hay que ver de qué se está hablando, lo que atañe intrínsecamente al valor de la belleza, o lo que es exterior al sentido inmanente de la belleza.

Discursos interesados son aquellos ligados a lo bueno y lo agradable, pero ¿cómo establecer los límites? Se pregunta Derrida si el libro de Kant es bello. Derrida trata con ironía a la *Crítica del juicio* como si se tratase de una obra de arte, mirándola con “desinterés” y “desapego”. Derrida se propone deconstruir la argumentación estética propuesta por Kant, partiendo de la idea de que la obra de arte no puede o no debe ser juzgada por motivos externos a la propia obra. Esto implica saber dónde inicia y dónde termina la obra de arte, es decir, cuáles son sus marcos, qué la separa del contexto.

Para Derrida la noción de marco está unida a la de parergon. Recordemos que, para Kant, el parergon es aquello que no pertenece intrínsecamente a la obra de arte, aquello que no integra la representación, sino

que es un aditamento externo que colabora en aumentar el placer de gusto únicamente a través de su forma. Derrida empieza la lectura de *la Crítica del juicio* de Kant no por el inicio, sino al final de la *Análisis de lo bello*, parágrafo 14, cuyo título es “Aclaración por medio de ejemplos”, cuya intención, según Derrida, es aclarar la estructura del objeto propio del puro juicio del gusto.

Porque Kant afirma que el <<juicio>>, el resultado de la experiencia estética, debe separarse de la <<razón>>; no depende del juicio cognitivo, sino que debe revelar, sostiene Kant, la condición paradójica de la <<finalidad sin fin>>. Esta es la fuente de la autonomía del arte, de su desinterés, de su huida del uso o de la instrumentalización. La razón hace uso de conceptos en su búsqueda intencional de la naturaleza como concepto trascendental (y, por consiguiente, sin contener nada empírico). Kant sostiene que la lógica de la obra (el *ergon*) es interna (o apropiada) a ella, de tal suerte que lo que está fuera de ella (el *parergon*) sólo es un ornamento superfluo y, al igual que el marco en una pintura o las columnas de un edificio, mera superfluidad o decoración (Foster, Bois, Krauss y Buchloh, 2006, p. 45).

En efecto, Derrida se detiene en los *parerga* u ornamentos, los marcos de los cuadros, los vestidos de las estatuas y las columnas de los edificios propuestos como ejemplo por Kant.

Un *parergon* se ubica contra, al lado y además del *ergon*, del trabajo hecho, de la obra, pero no es ajeno, afecta el interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera, ni simplemente afuera ni simplemente adentro. Como un accesorio que uno está obligado a recibir, en el borde, a bordo. Es, en un primer abordaje, el a-bordo (Derrida, 2005, p. 65).

Posterior, Derrida rastrea el uso de término *Parergon* por parte de Kant en una nota que se agrega a una nota general en la segunda edición de *La religión en los límites de la simple razón* (1793), en donde hay cuatro notas generales que anteceden cada una de las cuatro partes del libro, notas coadyuvantes que no están ni adentro ni afuera. Se refiere a los *parerga* de la religión en los límites de la razón pura: “efectos de la gracia”, “los milagros”, “los misterios” y “los medios de la gracia”. Estos no integran la religión, pero limitan con ella, ejercen “presión en la frontera”, cuando la razón tiene conciencia de su impotencia para satisfacer su necesidad moral, recurre al *parergon* para que haga la tarea coadyuvante. Pero dicha tarea también implica un riesgo:

1. Presunta experiencia interna (efectos de la gracia) /fanatismo.
2. Presunta experiencia externa (milagros)/superstición.
3. Para los misterios, presuntas luces del entendimiento en el orden sobrenatural/iluminismo.
4. Para las presuntas acciones sobre lo sobrenatural (medios de gracia) /la taumaturgia.

Estos ejemplos los contrasta con los vestidos de las estatuas y su función de ornamento, de *parergon*. Se trata de establecer que es lo interior, lo intrínseco de la estatua, lo integrante a la representación total del objeto y qué es excedente, adicción, suplemento. Derrida se pregunta por los velos que ornan y velan a la vez la desnudez del cuerpo de la estatua, particularmente con una *Lucrecia* de Cranach, cuyo velo delgado y traslúcido deja ver todo el sexo de la *Lucrecia*. Además, ¿es el puñal y el collar un *parergon*?

Si todo parergon sólo se agrega, lo hemos verificado en la religión, gracias a una falta interior en el sistema en el que se agrega, ¿qué es lo que le falta a la representación del cuerpo para que el vestido venga a suplirla? (Derrida, 2005, p. 68).

Siguiendo con los ejemplos de Kant, Derrida se pregunta si las columnas son exteriores al edificio y de dónde sale este criterio. Es más, en el cuerpo humano se sabe que sobra y que falta, pero en una obra arquitectónica que no es representativa ¿qué es la parte integrante y la parte separable? ¿Y las columnas que tienen forma de cuerpo humano o las ventanas forman parte del adentro de un edificio? ¿Qué es el parergon y qué el ergon? ¿Por qué un lugar natural o artificial donde se instala la estatua o el edificio no es parergon y sí el vestido o la columna?

No es porque se separan sino, al contrario, porque se separan con mayor dificultad y sobre todo porque sin ellos, sin su cuasi separación, la falta en el interior de la obra aparecería; o, lo que significa lo mismo, tratándose de una falta no aparecería. Lo que los constituye como parerga, no es simplemente su exterioridad de excedente, sino el lazo estructural interno que los fija a la falta en el interior del ergon. Y esta falta sería constitutiva de la unidad misma del ergon. Sin esta falta, el ergon no necesitaría un parergon. La falta del ergon es la falta del parergon (Derrida, 2005, p. 70).

Finalmente, Derrida recurre al primer ejemplo propuesto por Kant, el marco de los cuadros de pintura, para complicar el asunto: un marco que encuadra una pintura de un edificio con columnas con forma humana vestidas. El marco parergonal se destaca sobre dos fondos y, respecto a cada uno, el parergon se funde en el otro. Desde la óptica del ergon, el parergon hace parte del contexto y, desde el contexto, el parergon hace parte del ergon. El corolario es que el parergon tiene como determinación tradicional no aparecer, sino desaparecer, fundirse, borrarse. Paradójicamente, no marcarse. Se pregunta Derrida, ¿cuál es el margen, el centro, el fondo, el marco y el límite del campo de La tercera crítica de Kant?

Si la deconstrucción es marcar lo no marcado, lo que Derrida denominó a veces remarcar, su esfuerzo por enmarcar los marcos adoptó la forma analítica del ensayo <<el parergon>>, en el que se ocupa de la importante obra de Immanuel Kant *Crítica del juicio* (1790), un tratado que no sólo funda la disciplina de la estética, sino que también aporta con fuerza su convicción de la posibilidad de la autonomía de las artes, la capacidad de la obra de arte para basarse a sí misma y por ende su independencia de las condiciones de su marco” (Foster, Bois, Krauss y Buchloh, 2006, p. 45).

Para Derrida, la *Crítica del juicio* es una obra (ergon), por lo cual debería dejarse centrar y encuadrar, delimitar su fondo de un fondo general, y establecer los elementos intrínsecos de aquellos extrínsecos.

El juicio estético debe referirse específicamente a la belleza intrínseca, no a los adornos ni a las inmediateces. Hay que saber entonces -presupuesto fundamental, de lo fundamental- cómo determinar lo intrínseco -lo encuadrado- y saber lo que se excluye como marco y como fuera-de-marco (Derrida, 2005, p. 74).

Según Derrida, para Kant un marco es un parergon, un mixto de afuera y de adentro, que no es mezcla ni término medio, un afuera que es requerido dentro del adentro. Denota que los ejemplos y su asociación del vestido, la columna y el marco, son problemáticos, y máxime cuando dentro de la lógica del

suplemento se deberían dividir, entre el límite de la obra y su ausencia. Para Derrida, las formas del parergon deberían designarse y clasificarse de tal modo que se reconozcan los daños y perjuicios parergonales de la misma manera en que Kant lo hizo en la religión. Derrida nota que Kant sólo el parergon en ciertas condiciones, y los criterios de exclusión o perjuicio son meramente formales: si el parergon tiene una bella forma, aumenta el placer del gusto o interviene en dicho juicio, contribuyendo a la representación propia e intrínsecamente estética únicamente a través de su forma. De lo contrario, si no es bello degeneraría en un adorno, perjudicando la belleza de la obra, haciendo así una analogía con los daños en la religión.

La explicación mediante ejemplos, que pertenece a la *Analítica de lo bello*, implica cuatro partes, cuatro lados, cuatro momentos del juicio del gusto: cualidad, cantidad, relación de los fines (aquí se habla del parergon) y modalidad. Pero, ¿de dónde viene ese marco? ¿Quién lo proporciona? ¿Quién lo construyó? ¿De dónde se importa?, se pregunta Derrida. La respuesta es, según el mismo, de la analítica de los conceptos en la Crítica de la razón pura especulativa. Este marco es invocado y agregado a partir de la falta de un marco propio. La analítica del juicio es una obra cuyo marco es importado de otra crítica, un parergon, el cual Kant borró, disimuló los efectos y los límites de dicho marco.

Operación legítima, puesto que se trata de juicios. Pero transporte que no se realiza sin problemas y sin violencia artificiosa: se transporta y se obliga a entrar en un marco lógico para imponérselo a una estructura no lógica, a una estructura que ya no se refiere esencialmente al objeto como objeto de conocimiento. El juicio estético, Kant, insiste sobre eso, **no es un juicio de conocimiento**. (...) El marco se ajusta mal (Derrida, 2005, p. 80).

Para Derrida, las decisiones de Kant de encerrar una teoría estética en una teoría de lo bello, y lo bello en una teoría del gusto, y el gusto en una teoría de juicio, son externas. Derrida insiste en que aplicar una analítica de los juicios lógicos a una analítica de los juicios estéticos es artificioso y peligra su desborde. Derrida señala dos notas (parerga), una dentro y la otra fuera de la exposición donde Kant trata de justificar el marco impuesto.

El racionamiento de Derrida, sin embargo, afirma que el análisis kantiano del juicio estético basado en sí mismo no se basa a su vez en sí mismo, sino que importa un marco de la obra anterior del mismo autor Crítica de la razón pura (1781), un marco cognitivo sobre el cual **construir su lógica trascendental (Foster, Bois, Krauss y Buchloh, 2006, pág.45)**.

Como conclusión, podemos asegurar que Derrida cuestiona el estatuto secundario que Kant le da al parergon, pues este puede pasar de simple suplemento a ser la parte principal de la obra, o cuando menos, coopera desde el afuera, al adentro de la operación. El encuadre sostiene y contiene lo que por sí mismo se hunde. Obviamente, Derrida en sus observaciones sobre Kant, incluye reflexiones sobre el poder, al denotar como el mismo sujeto que impone el marco, en este caso Kant, intenta borrarlo, suavizarlo, disimularlo. Si Kant afirma que el arte es autónomo, con sus propias reglas y operaciones, que inician y terminan dentro de los límites de la propia obra y que el marco es accesorio, ornamental, Derrida pondrá el marco en el centro mismo de la obra de arte, es decir, ya no lo considera como algo externo a ella. La

obra de arte no es una simple y neutral transmisión de un mensaje, sino que conlleva a la representación de una relación de fuerzas que afectan al espectador.

Cuando Derrida interviene en la disputa entre Heidegger y Shapiro, sobre de quién son los zapatos pintados por Van Gogh, a lo que el primero dice que son de una campesina y el segundo que son del mismo pintor, y basado en sus argumentos, Derrida lo que establece es que cada uno lleva su propio marco a la interpretación, Heidegger la Aletheía, Shapiro la Aadaequatio, y digamos que Derrida, analiza el caso a la luz de la Adherencia. Cuando se impone un marco ya no se podría hablar de desinterés. Por eso analiza las distintas proyecciones de Heidegger y Schapiro, de las cuales es irrelevante la naturaleza mimética del arte o los lazos geográficos o biográficos que unen al discurso y al autor; lo que interesa es mostrar cómo estas interpretaciones señalan más los intérpretes y a sus propias posturas ideológicas y estéticas que a la obra analizada.

De igual manera Kant le impuso un marco, su marco, a lo bello. Derrida, entonces, se muestra contrario a la idea kantiana de la belleza intrínseca de la obra de arte y su valor universal; por el contrario, lo que muestra Derrida es que los marcos (físicos, institucionales y/o metafóricos) ayudan a determinar la belleza y son parte de la obra misma: “parergon ni obra (ergon), ni fuera de obra, ni adentro ni afuera, ni arriba ni abajo, el parergon desconcierta toda oposición, pero no permanece indeterminado y da lugar a la obra” (Derrida, 2005, p. 23).

Para Derrida, al aceptar una verdad en la pintura, al aceptar los límites, se está aceptando y edificando el dominio de un discurso sobre la pintura, por tanto, hay que socavar dichos discursos y abrirles posibilidades. Sólo es posible hablar o escribir del arte suplementariamente desde un marco, contorno o borde, sólo se puede delinear la cuestión desde lo extrínseco, pero nunca encontrar la cuestión desde lo puramente intrínseco; el mejor ejemplo es la *Crítica del juicio* de Kant, en tanto que allí en realidad el nunca habla de lo bello, sino para establecer donde están sus límites.

Parergon en la pintura

Víctor I. Stoichita en su libro sobre La invención de cuadro (1978) en los orígenes de la pintura europea, trata de establecer una genealogía del parergon:

La noción de Parergon (para: contra; ergon: obra) (...) es una noción históricamente fundada en la retórica antigua, que designaba así los ornamentos añadidos al discurso. (...) la teoría del arte del siglo XVII se apropió del término. En su libro *Sobre la pintura de los antiguos* (1637), Franciscus Junius definía la naturaleza muerta como parergon. Para/ergon (praeter/opus) lo que se le añade a la obra y, al mismo tiempo, lo que se le opone (Stoichita, 2000, p. 32).

Stoichita acude a la definición del prefijo “para” de J. Hillis Miller:

Para es un prefijo antitético que designa a la vez la proximidad y la distancia, la similitud y la diferencia (...), una cosa que se sitúa a la vez en el aquí y en el allá de una frontera, de un umbral o de un margen, de un estatus igual y, no obstante, secundario, subsidiario, subordinado, como un invitado respecto a su huésped,

un esclavo a su amo. Una cosa en *para* no es solamente y a la vez de ambos lados de la frontera que separa el interior del exterior: es también la frontera misma, la pantalla que hace de membrana permeable entre el interior y el exterior. Produce su confusión, dejando entrar el exterior y salir el interior, que los divide y los une (Stoichita, 2000, pp. 32-33).

Stoichita señala al pintor holandés Pieter Aertsen (1508-1575) como el pionero de lo que él denomina “pinturas desdobladas” en la segunda mitad del siglo XVI, donde el espacio del cuadro se abre más allá del marco, a través del recurso del trampantojo (*trompe l'oeil*), logrando que la imagen del cuadro penetre en el espacio del espectador. Son imágenes que hablan de imágenes.

Imagen 1. Cristo en casa de Marta y María



Pieter Aaersten, *Cristo en casa de Marta y María*. (1552). Óleo sobre tabla, 60x101, 5. Viena. *Kunsthistorisches Museum*

Las primeras naturalezas muertas estaban insertas en un cuadro con temática religiosa, las cuales fueron calificadas como una herejía pictórica pues el tema religioso se veía desplazado. Siendo la imagen religiosa la importante, los objetos del primer plano tienen un carácter de fuera de texto (texto=evangelio), de fuera de obra, de parergon (contra-obra), lo que se añade a la obra y al mismo tiempo se le opone. El carácter de fuera de texto del primer plano se acentúa por su carácter profano, el cual se distingue y se opone al sacro.

Un primer plano con objetos y un segundo con una escena sagrada, se basa en la dialéctica *fanum/profanum*, dialéctica que opone la ficción a la realidad. En *Cristo en casa de Marta y María* de Aaersten, una naturaleza muerta ocupa casi todo el cuadro, pero en el segundo plano, una puerta a la izquierda y una ventana a la derecha, quedan cortadas por el borde del marco del cuadro. Pero los vanos de la puerta y de la ventana repiten los marcos de la pintura, son porciones aisladas y encuadradas. La

ventana es foco de luz, pero al otro lado de la puerta se desarrolla una escena, la visita de Cristo en casa de Marta y María. Esta obra encierra varias paradojas que juegan entre la realidad y la ficción, y los alimentos de tamaño natural a la manera de trampantojo.

La obra está llena de hundimientos, penetraciones, acercamientos, alejamientos y engaños. Además, Aaersten no presenta los objetos íntegros, los corta con el marco del cuadro, recordándonos que son pintura. Stoichita establece que entre la escena religiosa del segundo plano y la naturaleza muerta del primer plano hay un diálogo, pero la naturaleza parece como un “fuera de la obra”, un parergon, como un comentario o continuación de la escena cristiana. Y se da una antítesis entre lo sacro y lo profano: el mundo de los objetos y el mundo donde reina la palabra de Cristo o, dicho de otra forma, el alimento espiritual y el alimento terrenal.

Habría que ver en la biblia el sentido de la metáfora: “María ha escogido la mejor parte”. Esta técnica se repetirá en los bodegones de Velázquez, especialmente en su versión de *Cristo en casa de Marta y María* de 1620, en donde es claro que hay un cuadro dentro del cuadro. El pintor logra con este recurso crear dos niveles de espacios en una misma imagen.

Si en Aaersten los objetos de la naturaleza muerta se superponían en el hueco de una habitación, que coincidía con el marco de una segunda imagen, en Velázquez el marco de la imagen insertada desataca con nitidez sobre la pared del último plano. El corte es tan evidente que de repente dudamos si nos hallamos ante un vano real en la pared o frente a una pintura (Stoichita, 2000, p. 21).

Otro ejemplo es la obra *Mujer holandesa transportando pescado* a una habitación de Jacob Matham. Stoichita se propone develar el papel de los mecanismos intertextuales en el género de la naturaleza muerta. En principio, dice Stoichita, ésta se definía por oposición, al relacionar los objetos del primer plano con la imagen evangélica del plano del fondo, adquiriendo reconocimiento por su carácter engañoso e ilusorio de la representación.

Este nuevo género pictórico (naturaleza muerta) se constituye a partir de tres elementos fundamentales que, con motivaciones diferentes, llegan finalmente a coincidir: la representación ilusionista (en este caso el trampantojo), la idea de la <<vanidad>> de las cosas y el carácter metapictórico de la representación (Stoichita, 2000, p. 21).

Stoichita señala los marcos tridimensionales que se convertirían en cuadros transportables al colocar la pintura en un marco pictórico ficticio que podía ser un nicho, hornacina, o hueco en la pared. El pintor logra con este recurso crear dos niveles de espacios en una misma imagen. Otro de los recursos que apareció en esta época fue el de pintar la hornacina por detrás del lienzo, el cual es el reverso de la pintura. Los marcos son fronteras que delimitan el campo visual.

La representación pictórica del marco denota mecanismo metaartístico que permite un diálogo entre el aquí y el allá, entre el límite de la imagen y el límite de la realidad, reflexión que queda puesta en el desdoblamiento hecho a través del seudomarco: “el marco del cuadro es lo que separa la realidad de la ficción” (Stoichita, 2000, p. 60). Sigue Stoichita aclarando que, cuando además del marco real se pinta

un marco dentro del plano pictórico, se eleva al cuadrado la ficción, doblemente representación: como marco de una imagen y como imagen dentro de un cuadro.

Algunas características del parergon en la pintura son: relación intertextual entre lo profano y lo sagrado, relación entre los dos niveles, cuadro dentro del cuadro, el parergon se ubica fuera del marco de la historia, ocupa casi toda la superficie pictórica o espacio de la representación, proyecta hacia atrás o proyecta hacia adelante, más allá o más acá, el límite se hace autónomo y el parergon adquiere independencia, como sucede con la naturaleza muerta que abandona su carácter de parergon (marginalia, reverso, fuera de obra, imagen marco) y pasa a ser ergon al convertirse en un género dentro de la pintura.

El museo como parergon

El museo se presenta como marco institucional: encuadra, bordea, delimita y es frontera entre lo que se debe considerar o no arte. Se erige como máximo paradigma en el arte moderno, donde adquiere autonomía en sus dinámicas y autorreferencialidad histórica, presentándose según el idealismo moderno como un lugar neutral, ahistórico, apolítico. El posmodernismo crítico tuvo entre sus proyectos más destacados a nivel teórico el de la crítica institucional en diversas prácticas artísticas entre los años 60 y 70, que enfatizaron el análisis sistémico de las estructuras institucionales en las que el arte acaecía como fenómeno cultural, histórico y social.

Con los postulados de Derrida sobre deconstruccionismo, y Barthes y Foucault sobre la “muerte del autor”, surgieron varias propuestas para sacar de sus bordes el arte, por ejemplo, Lucy R. Lippard (1937) escribió *Seis años. la desmaterialización del objeto artístico* (1973), como un texto que diera cuenta del naciente arte conceptual de finales de los 60 y principios de los 70, refiriéndose a aquel arte en el que las ideas y el discurso y no los convencionalismos formales del medio se constituirían en los principales elementos del arte.

Rosalind E. Krauss publica en 1978 su investigación sobre la escultura en el arte contemporáneo titulada *La escultura en el campo expandido*, en la que teoriza sobre la expansión e hibridación de lenguajes y prácticas artísticas y cómo se rompen los límites de la pintura y la escultura. Desmontar (¿deconstruir?) políticamente el arte y su institucionalidad como proyecto autónomo de la Modernidad, implicaba desbordar las fronteras institucionales que lo cobijaban y resguardaban su autonomía, particularmente, el museo.

El museo como proyecto de la Modernidad se convirtió en un ente de autoridad encargado de reforzar la figura del autor y la obra de arte como objeto, respondiendo a la idea del arte como mercancía. Teóricos como Buchloh, Crimp y Owens observan que dicha práctica es una metodología de trabajo y no un simple estilo. Crimp desplaza del centro de su crítica al autor y su obra, y va hacia su localización, hacia los marcos institucionales donde ella ocurre.

El museo se entiende no sólo como un espacio arquitectónico o una estructura física y administrativa, sino como un espacio discursivo y, por tanto, un dispositivo ideológico, un sistema de prácticas

institucionales que designa, define, enmarca, encierra, delinea, y contiene tanto la producción como la recepción del arte. Un buen ejemplo de obras que rompen con los límites del museo son *Musée d'art moderne/Département des Aigles*, creado por Broodthaers en 1968; se trata de un museo errante y ficticio en el que llega a colocar cosas con letreros que dicen “esto no es una obra de arte”, creando una paradoja pues al estar en el “museo” se supone que son obras de arte; de esta manera son ficciones que se vuelven realidad y, a la vez, la ocultan.

Dichas instalaciones parodiaban todo el sistema artístico y las prácticas museísticas. Daniel Buren presenta su obra *Beyond the Frame* en 1973, en la John Weber Gallery de Nueva York, en donde cuestiona el adentro y el afuera de los espacios expositivos. Se trata de diecinueve banderas pintadas en ambos lados con rayas que fueron colgadas dentro y fuera de la Galería John Weber. Las banderas idénticas se enmarcan en dos contextos, el adentro y el afuera, para generar en el espectador una conciencia de la importancia del marco a la hora de observar un mismo objeto, idea que Buren ha explorado en toda su carrera con sus *obras sitespecific*.

Para mi análisis he optado por la exposición de Hans Haacke de 1971, titulada *Systems* (Sistemas), particularmente la obra *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System as of May 1, 1971*, en donde se puede observar parte de los argumentos de Derrida sobre las críticas a la supuesta subordinación del parergon, o de los márgenes de la obra de arte, en este caso, el museo y el exterior del museo, su contexto, a la obra misma (ergon). Si seguimos los postulados derridianos podemos deconstruir esta oposición entre el adentro y el afuera y observar la imposibilidad de separar el marco de lo enmarcado, a tal punto que el marco puede llegar a tener mayor relevancia que la obra misma.

Thomas Messer, director del museo *Solomon Guggenheim Museum* de Nueva York, suspendió la exposición por considerar que Haacke no hacía arte, sino actividades extraartísticas relacionadas con política y que la actividad del museo tenía límites inherentes a su naturaleza como museo de arte. La obra trataba sobre las empresas inmobiliarias de Harry Shapolsky y su familia, entre 1951 y 1971, propietario de la compañía *Shapolsky et al.*, ubicados en el *Lower East Side* y en Harlem, y quienes en el año 1971 eran los mayores concentradores de propiedad inmobiliaria. Haacke obtuvo esta información en los registros públicos de la oficina del área metropolitana de Nueva York. El Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona describe así la instalación:

Compuesta por elementos diversos, la obra incluye 142 fotografías de edificios, acompañadas por hojas mecanografiadas con datos sobre la propiedad, como la dirección, el tipo de edificio, la superficie del solar, la fecha de adquisición, el dueño o su valor catastral. Haacke sintetizó este material en diagramas que revelan que el sistema está formado por una red de vínculos familiares ocultos y corporaciones ficticias. Completan la obra dos mapas de los barrios de Lower East Side y Harlem donde se señalan las parcelas de propiedad del grupo Shapolsky (MACBA)¹.

La obra denuncia la compra y concentración de propiedad en barrios de inmigrantes, las grandes ganancias contrastadas con la baja inversión y el poco mantenimiento urbano, además de ver la ciudad como un producto de las relaciones económicas. Son varias las razones que hacían que esta instalación no fuera

considerada una obra de arte digna de hacer parte del museo. En primer lugar, no era una obra subjetiva sino objetiva, con datos precisos, más cercanos a una investigación policiaca que a una investigación artística. En segundo lugar, la información que componía la obra parecía que no tenía ninguna sublimación, ningún gesto estético. En tercer lugar, parece que la obra se preocupaba más por denotar que por connotar, pues no representaba el afuera, sino que lo mostraba, lo informaba. En cuarto lugar, la obra desde el interior del museo conduce a pensar en su afuera, en el exterior del museo, en el contexto en el que está inscrito, dicho de otro modo, la obra no es autorreferencial y no se queda desplegando su simbología dentro del ámbito interno del museo, hecho que el mismo director esgrime como argumento para cancelar la exposición por considerarla que no hacía parte de la naturaleza del museo. Con esta obra (ergon), el espectador modifica su percepción del espacio que lo enmarca (parergon); en este caso, el mismo museo como espacio de exposición y del contexto social, pues queda claro que dicho espacio no es ni autónomo, ni desinteresado, ni neutral, ni autocontenido y sin vínculos con el contexto, por el contrario, está inscrito en un devenir económico, político, histórico y social que queda develado.

Estar en el límite entre el adentro y el afuera, actúa como parergon. Se reconoce la naturaleza social del arte, que la obra de arte no es intrínseca, sino que es el resultado de dinámicas del discurso y de las condiciones de recepción en la que la obra es incrustada espacial y temporalmente. Cabe preguntarse si la ciudad de Manhattan era parte de la obra, si ya no sólo era un parergon, sino la obra misma.

Imagen 2. 'Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1st, 1971'



Hans Haacke 'Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1st, 1971' (detalle), 1971. 1971 instalación. Fotografía a las sales de plata y tinta impresa y mecanografiada sobre papel. *Mides diverses*. Colección MACBA. Fundación MACBA. Imagen tomada de:

<http://www.macba.cat/es/shapolsky-et-al-manhattan-real-estate-holdings-a-real-time-social-system-as-of-may-1-1971-3102>

Conclusión

Kant escribe en 1790 la *Crítica del juicio* o *Crítica de la facultad de juzgar*. Esta obra se constituye en el inicio de la estética y en uno de los pilares del arte moderno, al darle autonomía a la obra de arte frente a otras formas de conocimiento, dándole un “marco propio” y delimitando lo que le es intrínseco y extrínseco a la belleza. Derrida retoma una cita que se ubica en *El tercer momento del juicio del gusto* de Kant, en donde sustenta que los ornamentos o aditamentos (parergas) sí logran aumentar la complacencia en el objeto, lo hacen exclusivamente por su forma, estableciendo un límite entre lo que es bello en la obra y lo que le es accesorio, marginal.

Para Derrida, la filosofía occidental se ha preocupado siempre por poner límites entre lo que es y no es, entre el adentro y el afuera, desconociendo las valoraciones extrínsecas como relaciones de producción económica, de estructuras políticas o de causalidad técnica que ayudan a definir y determinar el objeto estético. Derrida se plantea deconstruir la argumentación estética propuesta por Kant, partiendo de la idea de que la obra de arte no puede o no debe ser juzgada por motivos externos a la propia obra. Esto implica saber dónde inicia y dónde termina la obra de arte, es decir, cuáles son sus marcos, qué la separa del contexto.

Derrida va a cuestionar el desinterés, la finalidad sin fin, y la idea de que la lógica de la obra es interna. Primero, se detiene en los parergas u ornamentos, elementos marginales propuestos por Kant, como son los marcos de los cuadros, los vestidos de las estatuas y las columnas de los edificios, poniendo en duda la efectividad de dichos ejemplos en cuanto a si en realidad son partes separables o integran la obra, y luego demostrando que el marco que Kant le ha puesto a su “tercera crítica” es un marco forzado, traído de una estructura lógica para imponérselo a una estructura no lógica. Dicho de otro modo, la obra no se basta así misma; Kant le dio al parergon, un lugar tan central que, sin el marco de las dos anteriores críticas, la tercera crítica no hubiera podido ser, pues el encuadre sostiene y contiene lo que por sí mismo se hundiría.

Finalmente, lo que hay es una lectura sobre el poder, al demostrar como Kant impone un marco y luego lo disimula. Si Kant sostiene que el marco es accesorio, Derrida lo pondrá en el centro mismo, pues de este no es neutral, sino que emana y conlleva la representación de una relación de fuerzas que afectan al espectador. Hecho que demostrará al entrar en la disputa entre Heidegger y Shapiro, por saber a quién pertenecen los *Zapatos* pintados por Van Gogh.

Derrida establece que cada uno lleva su propio marco a la interpretación, y que dicho marco señala más los intérpretes y a sus posturas ideológicas y estéticas que a la obra analizada. Por tanto, aceptar una verdad, aceptar los límites de esa verdad, es **aceptar** un discurso hegemónico. Derrida se centra en los bordes, en los márgenes, en el parergon, porque estos son una posibilidad de socavar los discursos del poder y abrir posibilidad a otros discursos.

Víctor I. Stoichita en su libro *La invención del cuadro* (1978) trata de establecer una genealogía del parergon en la pintura, señalando al pintor holandés del siglo XVI, Pieter Aertsen (1508-1575), de lo que denomina “pinturas desdobladas”, obras que se abren más allá del marco, a partir de recursos como el trampantojo, haciendo que las pinturas penetren el espacio del espectador o que haya un cuadro dentro

del cuadro. Stoichita demuestra que hay una tensión y oposición entre el ergon (sagrado-dentro del texto-ficción) y el parergon (profano-fuera del texto realidad).

Varios artistas continuarán con este legado, en el que la obra está llena de hundimientos, penetraciones, acercamientos, alejamientos y engaños. La naturaleza muerta, que aparecía como accesoria a la escena sagrada, como ornamento, como comentario, se emancipa y autonomiza, convirtiéndose en ergon, en un género dentro de la pintura.

Para terminar, la Modernidad hizo del museo un marco institucional que encuadraba, bordeaba, delimitaba la frontera entre lo que se debía considerar arte o no arte, presentándose según el idealismo moderno como un lugar neutral, ahistórico, apolítico.

El posmodernismo y el posestructuralismo priorizaron a nivel teórico la crítica institucional. Los postulados de Derrida sobre deconstruccionismo, y Barthes y Foucault sobre la “muerte del autor” hicieron que se desplazará la atención del autor y de la obra hacia los marcos que las contenían y que al arte intentara salir de los diferentes bordes o marcos que la contenían, de ahí que surgieran propuestas como la expansión de los géneros y la desmaterialización de los objetos artísticos. Algunos ejemplos son la obra de *Musée d'art moderne/Département des Aigles*, creado por Broodthaers en 1968; Daniel Buren y su obra *Beyond the Frame* (1973) y la obra objeto de nuestro análisis: *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System as of May 1, 1971*, de Hans Haacke, en donde el artista trae el contexto social, político y económico y se inscribe el museo y lo hace parte de su obra, es decir, trae el afuera de la obra al centro de la obra.

Notas

1. Los cuatro momentos aquí explicados están basados en: Kant, Immanuel. *Crítica del juicio* seguida de las observaciones sobre el asentimiento de Lo bello y lo sublime. Traducción por Alejo García Moreno y Juan Rovira. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. 206 págs. y en las interpretaciones de: De Azcárate, Patricio. “Sistema idealista”. En: *Exposición histórico-crítica de los sistemas filosóficos modernos y verdaderos principios de la ciencia*. Madrid: Francisco de Paula Mellado. Tomo III, 1861. 295 págs.
2. Tomado de <http://www.macba.cat/es/shapolsky-et-al-manhattan-real-estate-holdings-a-real-time-socialsystem-as-of-may-1-1971-3102>

Bibliografía

- Buchloh, H.D. (2004). Figuras de la autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea. En: *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid: Akal. Arte Contemporáneo.
- Canseco, E. F. (2015). Reconocer la violencia. En *Sexualidad, Salud y Sociedad* (Río de Janeiro), (19), 133-148. Abril, 2015. Recuperado julio 28, 2015, de http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S198464872015000100133&lng=en&tlng=es. 10.1590/1984-6487.sess.2015.19.09.a.

- Crimp, D. (2005). La apropiación de la apropiación. Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad. Trad. Eduardo García Agustín. Madrid: Akal. Arte Contemporáneo.
- De Azcárate, P. Sistema idealista. En: Exposición histórico-crítica de los sistemas filosóficos modernos y verdaderos principios de la ciencia. Madrid: Francisco de Paula Mellado. Tomo III, 1861.
- Derrida, J. (2001). La verdad en pintura. Trad. fr. María Cecilia González y Dardo Scavino, Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Esposito, M. (1996). Abajo los muros del museo. El arte como práctica crítica intramuros Recuperado el 28 de julio de 2015 de http://www.academia.edu/4608311/Abajo_los_muros_del_museo._El_arte_como_pr%C3%A1ctica_cr%C3%ADtica_intramuros
- Foster, H.; Bois, Y; Krauss, E.; Buchloh, H. D. (2006). Posestructuralismo y deconstrucción. En: Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad. Madrid: Akal.
- Kant, I. (1999). Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de Lo bello y lo sublime. Trad. por Alejo García Moreno y Juan
- Rovira. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Krauss, R. (1996). La escultura en el campo expandido. En: La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Alianza Editorial. pp. 289-303.
- Lippard, L. R. (2004). Seis años: la desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972. Trad. M^a Luz Rodríguez Olivares. Madrid: Akal.
- Stoichita, V. I. (2000). La invención del cuadro. Trad. de Anna María Coderch. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Tilleria, L. E. (2008). Justificación estético - ontológica del parergon: posibilidad de una lectura de la estética kantiana en clave ornamental. Tesis inédita. Facultad de Artes: Santiago, Chile: Universidad de Chile.