

El arte del futuro de Arismendi o el despliegue de las fuerzas estético-terapéuticas en un caso de abstraccionismo digital

Leopoldo Tillería Aqueveque¹

Recibido: 13 de febrero de 2026
Enviado a evaluación: 19 de febrero de 2026
Aceptado: 4 de mayo 2026

Resumen

El artículo analiza dos obras digitales del artista visual español Guillermo Arismendi. Para ello, se recurre a la teoría de la complejidad de Edgar Morin y a las tesis sobre el arte del futuro de Peter Sloterdijk. Metodológicamente, se aplica el método de caso único junto con un muestreo de tipo teórico. Además, el estudio se plantea la hipótesis de que el abstraccionismo digital de Arismendi formaría parte de un posible arte del futuro, donde la configuración de un nuevo estado mental conduciría a percibir el arte como un enclave terapéutico-compensatorio. Los resultados confirman tal conjetura, sobre todo por medio de la concatenación observada entre los atributos de la pintura de Arismendi –complejidad compositiva y cromatismo digital con predominio de la gama de azules- y un arte del futuro entendido como un arte de la impaciencia y de la complacencia inmediata. Precisamente, dicha concatenación es la que fomentaría en el arte del español el despliegue de las fuerzas estético-terapéuticas como signo de una presencia mental capaz de hacer frente a la complejidad y la barbarie poshistórica.

Palabras clave: abstraccionismo digital; arte del futuro; fuerzas estético-terapéuticas; Guillermo Arismendi; presencia mental

¹Chileno. Doctor en Filosofía por la Universidad de Chile. Investigador asociado de la Universidad Bernardo O'Higgins (UBO) de Chile, <https://ror.org/00x0xhn70>. Correo: leopoldotilleria@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5630-7552>

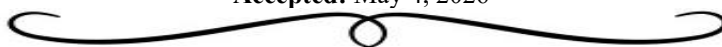
Arismendi's art of the future or the deployment of aesthetic-therapeutic forces in a case of digital abstractionism

Leopoldo Tillería Aqueveque²

Received: February 13, 2026

Sent for evaluation: February 19, 2026

Accepted: May 4, 2026



Abstract

This article analyzes two digital works by the Spanish visual artist Guillermo Arismendi. To this end, it draws on Edgar Morin's complexity theory and Peter Sloterdijk's theses on the art of the future. Methodologically, it employs a single-case approach combined with theoretical sampling. Furthermore, the study hypothesizes that Arismendi's digital abstractionism constitutes part of a possible art of the future, where the configuration of a new mental state leads to perceiving art as a therapeutic and compensatory space. The results confirm this conjecture, particularly through the observed correlation between the attributes of Arismendi's painting - compositional complexity and digital chromatism with a predominance of blues- and an art of the future understood as an art of impatience and immediate gratification. Precisely, this concatenation fosters within Arismendi's work the deployment of aesthetic-therapeutic forces as a sign of a mental presence capable of facing the complexity and posthistorical barbarity.

Keywords: Digital abstraction; art of the future; aesthetic-therapeutic forces; Guillermo Arismendi; mental presence.

²Chilean. Ph.D. in Philosophy from the University of Chile. Research associate at the Universidad Bernardo O'Higgins (UBO) de Chile, <https://ror.org/00x0xhn70>. E-mail: leopoldotilleria@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5630-7552>

A arte do futuro de Arismendi ou a manifestação de forças estético-terapêuticas num caso de abstraccionismo digital

Leopoldo Tillería Aqueveque³

Recebido: 13 de fevereiro de 2026

Enviado para avaliação: 19 de fevereiro de 2026

Aceito: 4 de maio de 2026

Resumo

Este artigo analisa duas obras digitais do artista visual espanhol Guillermo Arismendi. Para tanto, baseia-se na teoria da complexidade de Edgar Morin e nas teses de Peter Sloterdijk sobre a arte do futuro. Metodologicamente, emprega uma abordagem de estudo de caso único combinada com amostragem teórica. Além disso, o estudo levanta a hipótese de que o abstraccionismo digital de Arismendi integra uma possível arte do futuro, onde a configuração de um novo estado mental leva à percepção da arte como um espaço terapêutico-compensatório. Os resultados confirmam essa conjectura, particularmente por meio da correlação observada entre os atributos da pintura de Arismendi –complexidade composicional e cromatismo digital com predominância de azuis- e uma arte do futuro entendida como uma arte da impaciência e da gratificação imediata. Precisamente, essa concatenação é o que fomentaria na obra do artista espanhol o emprego de forças estético-terapêuticas como sinal de uma presença mental capaz de enfrentar a complexidade e a barbárie pós-histórica.

Palavras-chave: Abstraccionismo digital; arte do futuro; forças estético-terapêuticas; Guillermo Arismendi; presença mental.

³Chileno. Doutor em Filosofia pela Universidade do Chile. Pesquisador associado da Universidad Bernardo O'Higgins (UBO) de Chile, <https://ror.org/00x0xhn70>. E-mail: leopoldotilleria@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5630-7552>

Agradecimientos

A los azules de Guillermo Arismendi –variados, opacos y brillantes, casi infinitos-

Introducción

En su texto *Introducción al pensamiento complejo* (2005) –una suerte de buque insignia de su meditación-, el filósofo y sociólogo francés Edgar Morin plantea que es en la persona donde vive con mayor arraigo aquello que se puede llamar complejidad. Cuestión nada de baladí, pues, casi de inmediato, echa por tierra la tesis de que la complejidad es un fenómeno del mundo “en general” y que es la ciencia la llamada a darle solución, cabría adelantar, a partir de un cierto paradigma de la simplicidad. Afirma Morin (2005): “Con esa voluntad de simplificación, el conocimiento científico se daba por misión la de develar la simplicidad escondida detrás de la aparente multiplicidad y el aparente desorden de los fenómenos” (pp. 89-90).

Todo eso quiere decir, siguiendo la tesis del francés, que es en la persona donde la complejidad tiene su partida de nacimiento. Más aún, subraya Morin (2005), si se ve al universo desde la óptica de un determinismo ortodoxo, es decir, como supraentidad en la que lo que se crea, se crea no sólo como fruto del azar y el desorden, sino a través de procesos auto organizadores, se puede entender, entonces, como mínimo, la noción de autonomía y, enseguida, empezar a comprender qué quiere decir “ser sujeto”.

Esa especie de «multiplicidad de personalidades en sí mismo», según la feliz anotación del filósofo galo, tiene asimismo su expresión en la novela contemporánea, dando visos de que lo complejo parece, en primer lugar, detonar en el individuo y, luego, desde éste hacia ese conglomerado de la naturaleza al que se denomina universo. Por ejemplo, el *domestic noir* *Toda la verdad* (2018), de Karen Cleveland, muestra durante todo su desarrollo un juego de exposición/encryptación de la información que fluye entre Vivian y Matt, el matrimonio protagonista de la narración. Lo concreto –e inesperado- es que esta complejidad doméstico-contextual, en la que las oficinas de la CIA, la interceptación de llamadas telefónicas y los destornilladores en ristre hacen nata, explota en la última página del relato revelando una nueva complejidad a propósito de que, en definitiva, y volviendo a Morin (2005), “cada uno se conoce muy poco a sí mismo” (p. 87).

La presentación de lo complejo se ha requerido esencialmente para dar cuenta de una indagación donde la filosofía del arte se encuentra con la obra, precisamente, para ofrecer algún tipo de respuesta a la complejidad del mundo humano. En efecto, en el presente artículo se examina parte de la producción pictórica del artista visual español Guillermo Arismendi y, simultáneamente, se responde a la interrogante acerca de cómo dicha estética podría ofrecer una respuesta ante un mundo cada vez más complejo que se cierne sobre lo humano.

Sin embargo, el paradigma de Morin no es el único referente por tener cuenta. Además, se incorporan algunos desarrollos del filósofo alemán Peter Sloterdijk, sobre todo los vertidos en su obra *El imperativo estético*, de 2020. En el texto, entre críticas desenvueltas al “gran arte” de la época actual –la

Belle Époque tardomoderna- y a la decadencia de la industria contemporánea del arte, el germano concibe la idea de museo como una suerte de exhibición del mundo; en realidad, como casa del desecho para artefactos artísticos olvidados.

Los residuos exhibidos provienen en parte de la identificación con el contraatacante; en ellos habla más el impulso tardío del sujeto reactivo a prestar atención a la parte menospreciada cuando la civilización ha de armarse objetivamente para la segunda batalla contra la naturaleza como desecho. (Sloterdijk, 2020, p. 308).

¿No tiene, acaso, esta imagen de una “segunda batalla contra la naturaleza como desecho”, un símil con la noción de complejidad de lo real que prevalece en la teoría de Morin (2005), en especial, en su célebre idea de que no se puede escamotear las contradicciones con una visión eufórica del mundo? Más allá de responder afirmativamente a esta pregunta, lo relevante es que el propio Sloterdijk (2020) reflexiona en torno a cómo el mismo arte es el encargado de dar una respuesta a esta vida deformada y “abundante en altos vuelos y agonías, con pesados e indefectibles sueños de mejora” (p. 392).

Se trata, en dichos del filósofo y esteta de origen neerlandés, de una experiencia existencialmente significativa del arte, una que queda rotulada, a la vez, como una experiencia estética imprescindible.

De eso va el imperativo, en la dirección de la conjunción entre lo que Sloterdijk llama presencia mental y un arte sensualmente imprescindible. Sería, entonces, una especie de algoritmo estético en el que la presencia mental y la sensualidad constitutiva del arte se aglutinan hasta configurar aquello que el de Karlsruhe denomina conciencia descentrada: una forma de conciencia en la que el yo se disuelve en un estado de entrega sin centro rector. Así entonces, es el arte el llamado a conducirnos a ese estado de presencia mental, de aquella experiencia consciente que nos permita enfrentar la complejidad de un mundo enfrascado en el reino de un “yo” como centro estratégico del ser-en-el-mundo. Por esto, el alemán puede decir que el arte “desarrolló la forma más efectiva de tantrismo occidental” (Sloterdijk, 2020, p. 396).

Teniendo esto a la vista, pero, en particular, la configuración estético-estilística de la obra del artista español, la hipótesis en este artículo de investigación es la siguiente: El abstraccionismo digital de Guillermo Arismendi forma parte de un posible arte del futuro, en el que la configuración de un nuevo estado mental percibe el arte esencialmente como un enclave terapéutico-compensatorio. Así, el objetivo de la investigación se traduce en determinar si la obra de Guillermo Arismendi puede entenderse, con un guiño a Sloterdijk, como una de las artes del futuro, donde una nueva inteligencia lograría percibirlo como un enclave terapéutico-compensatorio.

Acerca de un argumento conciliatorio entre la teoría de la complejidad, la estética teleológica y la consideración de las artes del futuro como fuerzas estético-terapéutico-neorreligiosas

La articulación entre la teoría de la complejidad de Edgar Morin, la teleología estética de Immanuel Kant y la concepción de las artes del futuro propuesta por Peter Sloterdijk permite pensar el arte como una instancia privilegiada de recuperación de la conciencia humana en contextos de crisis civilizatoria.

Desde este prisma, la experiencia estética no se reduce a un ámbito de contemplación subjetiva, sino que opera como una mediación compleja entre sensibilidad, racionalidad y comunidad. El arte adquiere así –como arte del futuro- una función heurística y regenerativa capaz de enfrentar las dinámicas de fragmentación cultural (financiera, militar, museológica), devastación ecológica y desorientación espiritual propias de la barbarie poshistórica contemporánea.

Breve digresión sobre el artista

De su ser estético

La producción artística de Guillermo Arismendi se configura a partir de la convergencia entre experiencia audiovisual y exploración pictórica. Nacido en Caracas y residente en Barcelona desde 2000, el artista ha consolidado un lenguaje visual propio, en el que dialogan –determinando lo que cabría entender como su ser estético- referencias musicales, coreográficas, caligráficas y científicas dentro de una propuesta estética de carácter experimental.

Sintaxis visual: musicalidad visual y belleza matemática

La trayectoria creativa de Guillermo Arismendi puede interpretarse como el fruto de una persistente búsqueda estética orientada a la afirmación de una poética singular, definida por la conjunción sistemática de recursos expresivos. Su proceso creativo se constituye como un diálogo continuo entre autor y obra, donde confluyen la fluidez compositiva, la musicalidad visual y una precisión –y belleza- matemática que dinamiza los impulsos más “arcaicos” de la creación.

En una época atravesada por la circulación masiva de imágenes producidas por inteligencia artificial, las cuales parecen consolidar una suerte de estética del daño basada en la saturación visual, el uso de bancos de imágenes para inteligencia militar y la conversión del potencial disruptivo de la belleza en una realidad vectorfascista, la pintura digital de Guillermo Arismendi adquiere un valor particularmente significativo. Lejos de adherir a la “fiesta” del consumo acelerado de imágenes, su trabajo propone un lenguaje visual en el que convergen improvisación, exactitud y refracción cromática.

Sobre su técnica

Arismendi ha desarrollado su práctica pictórico-digital mediante el empleo del lápiz digital Wacom y del programa Corel Painter, cuya integración ha favorecido la síntesis entre alta tecnología y simulación de técnicas tradicionales de pintura. Gracias a ello, el artista ha podido experimentar con múltiples recursos visuales y efectos texturales que dan a sus composiciones cualidades

próximas a la pintura matérica, potenciadas, además, por funciones multitáctiles de desplazamiento y rotación. La sensibilidad digital de este híbrido, lo configura como un medio especialmente propicio para la exploración estética y la consolidación de semióticas visuales contemporáneas.

Aunque, en estricto rigor, las piezas de Arismendi no son, ni de cerca, modelos artísticos o estilísticos (entendido “modelo” en el sentido clásico de molde o de arquetipo para la elaboración de otras unidades o piezas de arte), sí podrían perfectamente constituir un modelo algorítmico o representacional (sujeto a inespecíficas modificaciones composicionales) a partir justamente de la utilización de ambos recursos digitales.

Metodología

En el estudio que da origen a este artículo se recurrió al método de caso único (Kennedy, 2005; Stake, 2007), correspondiendo éste al artista visual Guillermo Arismendi y su obra⁴. La estrategia de selección de casos se sustentó en un muestreo de tipo teórico (Charmaz, 2011; Barrios, 2015), considerándose como unidades de análisis las obras digitales *Sapphire carving* (2022) y *Homenaje a los olvidados* (2025)⁵, que satisficieron fundamentalmente los criterios de aleatoriedad, parsimonia y alcance (Valles, 2003).

A su vez, y con apego a la hipótesis inicial, se definen las siguientes categorías de análisis: (i) complejidad estilística de las obras seleccionadas, y (ii) concordancia de las obras escogidas con la descripción de artes del futuro que propone Sloterdijk (2020).

En ese contexto, la elección del caso –especificada mediante un muestreo teórico– se justifica en la medida en que la investigación privilegió la extensividad argumentativa por sobre la representatividad cuantitativa. Esto se debe a que, encima, en el ámbito de la teoría estética, una obra –para el caso, las dos correspondientes a la colección de Arismendi– puede condensar problemas históricos, formales y simbólicos de alcance general, mostrándose como un objeto privilegiado para problematizar la pretensión universal de ciertos valores artísticos.

Resultados

Líneas, barras, circunferencias

Al apreciar las obras de Arismendi elegidas, no es difícil –por de pronto, desde una perspectiva composicional– afirmar que tanto *Sapphire carving* (Figura 1) como **Homenaje a los olvidados** (Figura 2) exponen abstracciones francamente complejas. Lo que se intenta decir es que al enfrentarse la “teoría”

⁴El artista visual Guillermo Arismendi ha autorizado por escrito (vía Instagram con fecha 29 de diciembre de 2025) el uso de las dos imágenes que se incluyen en este trabajo sólo para fines académicos.

⁵Se ha optado, guardando estricta fidelidad con la decisión de Arismendi, por mantener el título de la obra en el mismo idioma en que fue publicada en su cuenta oficial de Instagram.

de la complejidad de Morin (2005) y a la tesis de Sloterdijk (2020) sobre el arte como práctica terapéutica, el arte del artista hispano: (i) nace, paradójicamente, como una absoluta complejidad de la abstracción; (ii) nos sumerge o captura en un universo de una nueva sensualidad, expresada en ese cúmulo de líneas, manchas, barras y “bolitas” que parecen moverse en todas direcciones; y (iii) configura en el observador una mentalidad que percibe el arte como un espacio de formación de enclaves terapéutico-compensatorios.

En *Sapphire carving*, una pieza esencialmente plana desde la óptica de su objeto de representación, se observa—en lo que bien pudiera leerse como un argumento *de la forma*— un sistema desordenado e indiferenciado de líneas, manchas y puntos informes, que parecieran converger hacia, o expandirse desde, un probable centro, en el que Arismendi ha ubicado los objetos de mayor dimensión: dos estructuras color zafiro tipo polígonos, que continúan conectadas con el resto del sistema mediante líneas o barras preferentemente blancas, grises y, de nuevo, zafiro.

Por otra parte, y si hubiera que buscar una analogía para este cúmulo de formaciones, líneas y colores, aun cuando en la obra alternan apenas cinco tonalidades (el zafiro y sus variaciones, los celestes, los grises, el negro vacío y el blanco nieve), tal analogía podría encontrarse sin inconvenientes en la primera parte de la tercera *Crítica de Kant* (1992), en la «Crítica de la facultad de juzgar estética». Ahí, el filósofo prusiano habla, refiriéndose a una especie de modelos de la belleza libre, de “*dibujos à la grecque*, [...] follajerías de los marcos o de los papeles de tapizar” (p. 145), o sea, de hojarascas que no significan nada por sí y que no representan ningún objeto bajo un concepto determinado (Silenzi, 2009; Tillería, 2020).

Figura 1. Sapphire Carving



Fuente: *Sapphire Carving* (2022), Guillermo Arismendi, arte digital realizado con lápiz digital Wacom y uso de Corel Painter (Arismendi, 2025b).

Pues bien, es eso precisamente lo que se hace notar en *Sapphire carving*, cuyo objeto de representación —absolutamente indeterminado— no refleja nada, no dice nada y no rubrica nada, al menos desde el punto de vista conceptual o, siquiera, metafórico. Es decir, la abstracción más pura.

Mas, lo único que se puede sacar en claro es lo que sucintamente arroja el título de la obra: Sapphire carving [Tallado en zafiro]. Esto es, que la pintura pretende aparentar ser un tallado (digital, desde luego) en el que lo que prima es el zafiro; todo lo demás, se presentaría exclusivamente como un complejo de formas, rayas y manchas sobre un fondo grisáceo, en cuyo centro se insinúa una suerte de oquedad luminosa.

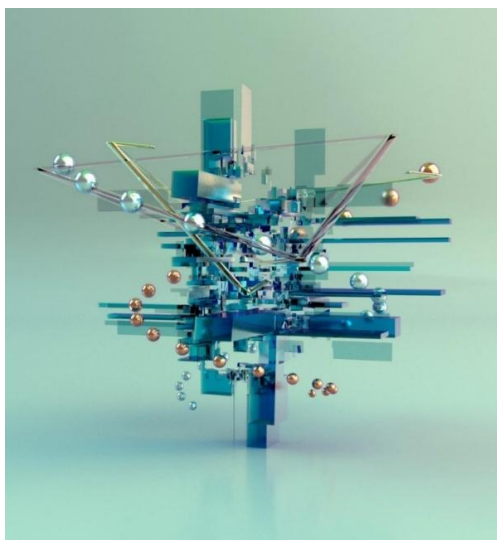
Sin embargo, lo que sí se puede corroborar son las complejidades más íntimas de la composición, las que, a primera vista, pudieran pasar inadvertidas. Aquí se hace referencia a los matices de las tonalidades que Arismendi utiliza para conformar los elementos del cuadro: v.g., los diferentes celestes con que, por una parte, crea elementos y, por otra, los unifica en un esquema de complejización del tono que recuerda, por nombrar otra obra, la polifonía de las Variaciones Goldberg de Bach, donde lo fundamental, como se sabe, es justamente la estructura contrapuntística de cánones y fugas.

Lo propio ocurre –en lo que a estas alturas cabría concebir como un argumento del color- con el tono zafiro, del cual, como es obvio, adopta el título la obra. Dentro de los mismos elementos poligonales, se advierte una variación del tono, variación que hace no sólo más evidente la dispersión de las tonalidades de la pintura, sino que, encima, torna más compleja nuestra intención, recordando a Kant, de otorgar una unidad al objeto de la intuición.

Idéntico esquema cromático-composicional se repite en el modo de aplicación de los blancos y grises; estos últimos, constituyendo el fondo de Sapphire carving y manteniendo en su “centro” una mayor dosis de luz, para que, a su vez, los objetos más cercanos al zafiro oscuro obtengan un mayor realce estético.

Así mismo, en Homenaje a los olvidados el problema del color resulta esencial, y esto, porque a diferencia de Sapphire carving Arismendi expone en esta obra su objeto de representación de manera tridimensional, lo que configura las formaciones –precisamente por la gama de tonos utilizados- como un intrincado armazón de metal. Composicionalmente, las barras y bloques, modelados en una perfecta verticalidad y horizontalidad en múltiples direcciones en el plano horizontal, se combinan con fragmentos de tubos diagonales, que tienden a romper la matriz de dirección y color de la estructura. Este conglomerado –análogo, en cierta medida, al mapa del genoma humano- representa secuencias de circunferencias brillosas del mismo tamaño, las cuales sitúan a la obra en una irreductible complejidad entre lo recto y lo circunferencial.

Figura 2. Homenaje a los olvidados



Fuente: Homenaje a los olvidados (2025), Guillermo Arismendi, arte digital realizado con lápiz digital Wacom y uso de Corel Painter (Arismendi, 2025a).

La matriz de la que emergen dichos elementos informa de un grado de sofisticación tan elevado que, en primer término, las conexiones entre estos componentes se tornan indescifrables, y, en segundo, su “centro”, colmado de pistones, tubos y válvulas, parece asemejarse tanto al clon de cualquier motor del futuro como al holograma de una inteligencia artificial avanzada. Pero no, es arte; arte abstracto.

Se dijo, asimismo, que en Homenaje a los olvidados el problema del color era esencial a la obra. Esta esencialidad no significa otra cosa que los colores elegidos por el español son tan exactos respecto de los objetos de la pintura, es decir, le dan tanta verosimilitud a su “matriz de metal”, que tales colores, dado que no hay un concepto determinado asociado a la “figura”, pasan a ser lo central en esta abstracción de color y forma. Incluso más, podríamos asegurar que es el brillo de los objetos el que se refleja, insospechadamente, como el principal atributo estético-cromático de la pieza o como condición material de su complejidad.

Sobre un fondo azul tiffany plano, Homenaje a los olvidados contiene todos los objetos y conexiones en tonos metalizados, los que van desde el mismo azul tiffany (algunos bloques o polígonos de la parte baja de la estructura) hasta el copper glow (una de las dos series de “bolitas” que contornean la figura), pasando por el Plata brillante de la otra serie de circunferencias, el azul eléctrico, el verde azulado y el Plata poroso del resto de los componentes de la “matriz”. Esto, sin descuidar una porción de tubo en amarillo maíz y dos diminutas cuadrículas celeste flúor situadas en la parte superior del “armazón”.

En resumen, en esta segunda pintura se puede advertir una especie de estructura tridimensional sin una calificación conceptual, pero con un régimen de los azules tiffany y eléctrico concentrado en la médula de su complejidad genómico-holográfica.

El arte de Arismendi como enclave terapéutico-compensatorio

Si se recuerda el “itinerario estético” de la recepción de las obras de Arismendi, entonces se puede

aludir a ciertos estados mentales que parecían encadenados unos con otros (Fodor, 1986; Williamson, 2000; González, 2016): (i) desde la perplejidad causada por el abstraccionismo absoluto de la obra, transitábamos a una (ii) cierta transformación de nuestra sensibilidad, producto justamente de la complejidad a-conceptual (las nociones de “tallado” y de “matriz” no pasaban de ser analogías insuficientes) que se tenían enfrente, en el primer caso, marcada por la predominancia del zafiro y, en el segundo, por la de los azules tiffany y eléctrico; y, por último, (iii) se vaticina, con Sloterdijk (2020), la consumación de un nuevo estado mental que percibiría el arte como un enclave terapéutico-compensatorio.

Lo concreto es que ese triple movimiento de la consciencia estética del observador es casi simultánea, en la medida en que la pieza suscita enseguida, una mutación indefinida de las intuiciones sensibles, al no contarse con un concepto determinado capaz de esquematizar la unidad de la representación.

Es, pues, la potencia de este sentimiento la que, paradójicamente, decreta este “nuevo” estado mental o intelectual-estético que Sloterdijk (2020) asociará literalmente a una forma de vida nueva: “El desafío de las fuerzas estético-terapéutico-ecológico-neorreligiosas consiste en impulsar un proceso de vida cultural al margen del empleo fijo; si esto fracasa, no hará falta ser un profeta para predecir una era de brutalidad y barbarie poshistórica” (p. 386).

Podrá especularse que el arte digital de Arismendi, vívido en su complejidad representacional, conduce –por la vía de un estado estético en el que lo abstracto ha dejado producir sin límites a la imaginación- a esta “nueva constitución del mundo” (Sloterdijk, 2020, p. 385). Sin embargo, falta lo sustancial: un argumento que haga aceptable tal aseveración.

Tal argumento, que, en ausencia de una denominación más precisa se desinará como de categorización, proviene, predeciblemente, de la misma reflexión que lleva a Sloterdijk a catalogar las fuerzas estético-terapéutico-ecológico-neorreligiosas como un fundamento propedéutico del arte del futuro. Sólo de este modo, se puede conceder el razonamiento de que ante la complejidad propia de un mundo cuya cultura parece conllevar a una era de brutalidad y barbarie poshistórica, el arte del español reflejaría la esperanza de impulsar una nueva inteligencia, una donde el arte se desempeñe “como un recurso purificador en la economía de la frustración y regulador de un complejo orden social que inevitablemente mueve al repudio” (Sloterdijk, 2020, p. 384).

La especificación de ese tipo de arte la efectúa el alemán casi al final de su libro. Ahí, Sloterdijk profetiza que serían dos las artes del futuro; ambas, llamadas a conjugar presencia mental y sensualidad estética. Por un lado, “un arte que seguirá siendo permeable al aliento de la tradición o, mejor, de las dos tradiciones, la clásica y la moderna” (Sloterdijk, 2020, p. 382); y, por otro, en una dirección, en principio, antagónica, “un arte de la impaciencia y del disfrute inmediato, un arte del no-saber-qué-más-hacer y de la absoluta reducción; predominantemente neo-naif y bravamente desacoplado de la abrumadora herencia de lo que ya ha existido” (p. 382).

De esa manera, y complementando el argumento, el arte de Arismendi parece corresponder, en efecto, a la segunda clase mencionada; esto es, a aquel arte impaciente y estéticamente inmediatista, más cercano, como reconoce el filósofo de Karlsruhe, a planes cronológicos de catástrofes o de proyectos New Age o –agregaríamos- de modelos de abstraccionismo digital.

¿No encaminan, acaso, las obras de Arismendi, cada una conformando su propio mundo digitalizado y bajo la tutela de una gama de bellos azules, a vivir propiamente el pathos de la verdad de las artes, forjando –o forzando- interpretaciones profundamente individuales de las “matrices” o “tallados” que el artista dibuja con su lápiz Wacom y su Corel Painter?

Tal como Sloterdijk describe el arte del futuro, no es difícil ver en la pintura de Arismendi una auténtica creación autónoma, un arte propulsor de fuerzas de la vida dirigidas productivamente al terreno de lo público, lejos de la esfera del consumo y de un fascismo estéticamente neutralizante. Sin embargo, ¿es posible distinguir en dicha obra un sesgo estético, estilístico o técnico que la vincule con una determinada subcultura en la que todavía subsista alguna concepción de la relación esencial entre belleza y libertad? ¿Cabe detectarse en *Sapphire carving* o en *Homenaje a los olvidados*, visos de un enclave terapéutico-compensatorio que transforme la voraz transitividad de la actividad productiva en la intransitividad del acontecimiento irrepresentable?

A ambas interrogantes se le responde de manera afirmativa, en la medida en que resulta plausible suponer que una determinada subcultura de artistas y estetas podría reconocer en la obra de Guillermo Arismendi un arquetipo simultáneamente estético, estilístico y técnico. Resulta igualmente evidente que ambas obras operan como figuras de una a-conceptualización estética, pues su capacidad de conmover y seducir proviene de la imposibilidad de aprehender conceptualmente su propositividad (Körner, 1987). En ello residiría también su dimensión sanadora: una reducción momentánea de la complejidad contemporánea mediante una experiencia irreductible a la representación.

Es decir, las obras de Arismendi no son, ni mucho menos, una mera expresión del neoabstraccionismo o de la neoabstracción geométrica. Por el contrario, su arte se alinea de lleno con aquel arte del futuro que Sloterdijk designa como fuerzas alternativas de la estética y de la terapéutica, y esto, fundamentalmente, porque el arte digital de Arismendi, lejos de comparecer como un ícono de la Belle Époque tardomoderna, parece resolverse como una genuina manifestación de la absoluta reducción, férreamente desacoplado, además, de la abrumadora herencia de la tradición.

Visto desde la posición del sujeto de la actual Belle Époque, en la teoría de Peter Sloterdijk, el depositario del arte del futuro corresponde a un individuo definido por la saturación informativa, la pérdida de referencias trascendentes y una especie de nihilismo propio de las sociedades hipertecnológicas. Se trataría de personas susceptibles a realidades indigeribles, cuyos estados de decepción son tan profundos que no logran expresar sus anhelos frustrados ni los agravios sufridos por un mundo destructivamente movilizado por las dinámicas del consumo y el fascismo (Sloterdijk, 2020).

Frente a este escenario, las artes del futuro se imponen como artefactos terapéuticos capaces de inducir modificaciones perceptivas y afectivas intensas. El individuo hallará en estos dispositivos una

experiencia compensatoria destinada a propiciar estados de regeneración mental y existencial, favoreciendo además una apertura espiritual (o neorreligiosa) orientada a restablecer vínculos de sentido en medio de la disolución contemporánea.

Conclusiones

En esta etapa de la reflexión, la primera tarea debiera orientarse a la formulación y examen de una suerte de prueba de hipótesis. Para ello, entonces, conviene reiterarla: «El abstraccionismo digital de Guillermo Arismendi forma parte de un posible arte del futuro, en el que la configuración de un nuevo estado mental percibe el arte esencialmente como un enclave terapéutico-compensatorio».

La consideración de la pintura digital de Arismendi como un eventual arte del futuro encontró respaldo en el argumento de categorización. Esto es, debido a que los atributos de las obras del español –su complejidad compositiva, el tipo de cromatismo utilizado y su a-conceptualización– permitirían inscribir su pintura en una probable subcultura en la que el arte es entendido como una estética de la impaciencia y de la complacencia inmediata (es decir, la variante digital del argumento).

Igualmente, se demostró que el estado mental provocado por este “arte del futuro” equivalía a lo que Sloterdijk define como una nueva inteligencia. ¿En qué sentido? En cuanto a que la mentalidad que se ha conmovido frente a esta belleza digital, abstracta y a-representacional (mentalidad cuya imaginación ha fluido en su máxima libertad), ha sido promovida justamente por las fuerzas estético-terapéuticas que subyacían a las obras de Arismendi. Es, pues, esta inteligencia de nivel superior o, parafraseando a Sloterdijk, esta «ecología del espíritu» –referida aquí, sin duda, al espíritu hegeliano– la que se encuentra capacitada para enfrentar los actuales modelos de complejidad o de barbarie poshistórica en los que el individuo parece hallarse sumergido.

De aquí que el objetivo de la investigación haya podido alcanzarse a través de los mismos argumentos que validaron la hipótesis, en particular, aquel que interpreta el tallado en tonos zafiro y los bloques y tubos brillantes en azules tiffany y eléctrico como un inesperado enclave estético-compensatorio.

Como corolario de la pregnante tensión entre las artes del futuro y aquel arte de la impaciencia y de la complacencia inmediata, se concluye que la concepción sloterdijkiana del futuro del arte supone que el arte contemporáneo responde, efectivamente, a una función compensatoria frente a las crisis ecológico-neorreligiosas de la modernidad tardía. En este contexto, emerge un arte de la impaciencia –como el de Arismendi–, vinculado a la satisfacción estética inmediata y a la rápida circulación de imágenes, aunque no por ello revestido de un rendimiento menos terapéutico.

Una última reflexión en torno al corazón estético de la pintura de Guillermo Arismendi. Aunque Peter Sloterdijk nos haya encaminado hacia una virtual filosofía de la meditación –a partir de las conexiones entre arte del futuro e Ilustración, estética y terapéutica, o complejidad y barbarie–, la fisonomía descubierta en el arte del español no se articula en torno al género, al estilo o a la temática; ni siquiera respecto de un concepto determinado. Lo que verdaderamente ha puesto en liza la vinculación

entre las fuerzas estéticas y terapéuticas en el arte de Arismendi es, contra todo pronóstico, la técnica que se ha utilizado, es decir, la presenciación del color y de las formaciones abstractas mediante ese aparentemente inocuo lápiz digital Wacom y el software Corel Painter.

Declaración de la contribución del autor

De acuerdo con la Taxonomía CRediT sobre la contribución de roles del autor en el artículo, se declara que como único autor se han desempeñado todos los roles que la Taxonomía indica: Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Adquisición de fondos, Investigación, Metodología, Administración del proyecto, Recursos, Software, Supervisión, Validación, Visualización, Redacción borrador original y Redacción, revisión y edición.

Declaración de conflicto de interés

El autor declara no poseer conflicto de interés alguno para su ejecución.

Referencias bibliográficas

- Arismendi, G. [@guillermo_arismendi]. (12 de mayo de 2025a). Homenaje a los olvidados (120525) #artwork #drawing #memorial #authentic #human #artgallery #kunst #handdrawn #originalart #artwork #freestyle #surrealist #nostalgic #improvisation [Imagen]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/DJkNVAr0Fq0/>
- Arismendi, G. [@guillermo_arismendi]. (04 de diciembre de 2025b). Sapphire Carving (250822) #artwork #painting #jazz #blue #jewelryoftheday #artgallery #joyas #humanmade #originalart #artwork #handpainted #dance #freehand #musical #abstractart #arteabstracto #instant [Imagen]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/DR2sjsJCMOS/>
- Artios Gallery (2026). Guillermo Arismendi. Painting / Digital art. <https://www.artiosgallery.com/guillermo-arismendi>
- Barrios, B. (2015). Tres momentos críticos de la Teoría Fundamentada Clásica. Sapiens, 16(1), 31-47. https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1317-58152015000100003&lng=en&nrm=iso&tlng=es
- Charmaz K. (2011). Grounded theory methods in social justice research. En: N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (eds.). The Sage handbook of qualitative research. SAGE Publications.
- Cleveland, K. (2018). Toda la verdad. Planeta
- Fodor, J. (1986). La Modularidad de la Mente. Morata.
- González, R. (2016). Dos criterios para la presencia de estados mentales: Descartes y Turing. Cinta de

moebio, (56), 150-171. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2016000200004>

Kant, E. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Monte Ávila.

Kennedy, C. H. (2005). *Single-case designs for educational research*. Pearson Education, Inc.

Körner, S. (1987). *Kant*. Alianza.

Morin, E. (2005). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.

Silenzi, M. (2009). El juicio estético sobre lo bello, lo sublime en el arte y el pensamiento de Kandinsky. *Andamios*, 6(11), 287-302. <https://doi.org/10.29092/uacm.v6i11.161>

Sloterdijk, P. (2020). *El imperativo estético*. Akal.

Stake, R. (2007). *Investigación con estudio de casos*. Morata.

Tillería, L. (2020). Crítica del “párreron”. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 37(1), 37-44. <https://doi.org/10.5209/ashf.62935>

Valles, M. (2003). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Síntesis.

Williamson, T. (2000). *Knowledge and its Limits*. Oxford University Press.