

TEORÍA Y DESMATERIALIZACIÓN

UN ANÁLISIS SOBRE LA INSTRUMENTALIZACIÓN FILOSÓFICA DEL ARTE

José Carlos Sánchez-López¹ y Héctor Tarancón Royo^{2*}

Resumen:

En este artículo ponemos de manifiesto, a través de un análisis interdisciplinar que combina la Estética, la Historia del Arte y los Estudios Visuales, las posibles bases y razones teórico-prácticas que han favorecido el desarrollo y la difusión del arte desde la primera mitad del siglo XX, así como las consecuencias fundamentales que este proceso ha originado. El avance hacia un “arte filosófico”, tal y como aseveró Arthur Danto, provocó una progresiva “desmaterialización” artística y el auge del arte reflexivo y conceptual, lo que nos lleva a preguntarnos si debido a la convergencia entre el arte y su propia teoría las obras artísticas han dejado de tener algún sentido propio y se ha transformado en un remedo de filosofía pura.

Palabras clave: Arte contemporáneo; Estética; Definición del arte; Sentido del arte; Estudios Visuales.

Abstract:

In this paper we try to show, through an interdisciplinary analysis which combines Aesthetics, History of Art and Visual Studies, the fundamental basis and reasons that stimulated the development and diffusion of art in the second half of the 20th Century, as well as the main consequences of this process. The progress towards a “philosophical art”, as Arthur Danto said, lead to a continuing dematerialization and the zenith of the conceptual and reflective art, what make us to question if the conjunction between art and its theory provoked the dissolution of its sense and transformed it into an imitation of pure philosophy.

Keywords: Contemporary art; Aesthetics; Art’s definition; Art’s meaning; Visual Studies.

Introducción: Las limitaciones de la obra de arte

Contemplar los campos de batalla pintados por Sebastian Vrancx en el siglo XVII puede ayudar al estudioso de la Filosofía e Historia del Arte a conocer el estado actual del terreno en el que se halla. Los combates recogidos en los lienzos contemporáneos no reflejan tantos episodios históricos como luchas del artista contra el cuerpo, el pensamiento o el arte mismo. Lo que hoy vemos no son obras de arte al servicio de los mecenas o los grandes y míticos acontecimientos de la Historia, sino propuestas críticas dirigidas directamente al espectador o, en todo caso, hacia el propio sistema artístico.

La metáfora kantiana sobre la metafísica y su dialéctica avance-retroceso es aplicable sin problemas al ámbito de la Estética, puesto que no han cesado de aparecer elaboradas teorías que, buscando la perfecta adecuación con las novedades artísticas, ampliaban o rechazaban los presupuestos de las anteriores (que eran tomadas como incompletas o inadecuadas)¹. Desde la Estética, los manuales, cada vez más voluminosos, aportan un elenco de conceptos y nociones que muestran una evolución del arte y su estudio en la que de la belleza y la armonía se pasa, gradualmente, a la reflexividad y la “an-esteticidad”². Si en este campo lo que hay es un exceso reflexivo, la Historia del Arte, por su parte, ha mantenido una rígida dialéctica evolutiva, herencia del pensamiento de G. W. F. Hegel³. Sus esquemas siempre elevan a ciertos artistas u obras dejando a otros en el olvido y encuentran un canto de cisne maestro y/o genial (Miguel Ángel para Vasari o Pollock según Clement Greeberg). En las últimas décadas distintas metodologías como los Estudios Culturales, los Estudios Poscoloniales y, especialmente, los Estudios Visuales, han criticado ampliamente esta perspectiva, tildándola de simplista y reduccionista.

Es innegable, tal y como señaló Ortega⁴, la íntima relación existente entre el arte y la historia y, por tanto, se hace necesario conocer el contexto en el que una obra fue concebida para comprenderla de forma total. Pero, a pesar de la raigambre contextual del producto (la obra de arte), difícilmente puede seguirse literalmente la tesis orteguiana: ésta presenta al arte como una noción estanca (aunque móvil) en la que todo producto del pasado queda subyugado a la concepción imperante en la actualidad, lo que provoca la devaluación de ideas como las de tradición e intención (artísticas). De esta forma, debemos decir que, aunque las obras de arte son hijas de su tiempo e ininteligibles aisladas completamente de él, el concepto de arte es un *continuum* acumulativo en el que tanto los artistas como los filósofos van agregando (*ad hoc*) nuevas reglas y características. Tanto es así que en la actualidad llamamos “arte” a una *performance* de Chris Burden en la que se clava a un Volkswagen y a un urinario

firmado por R. Mutt (Duchamp), a los frescos de Giotto y al ninot del rey Felipe VI realizado por Eugenio Merino y Santiago Sierra. La evolución del arte manifiesta que hemos alcanzado un punto, para algunos cenital⁵, en el que el valor de la idea o la reflexión es igual (o superior) al de la técnica o la forma.

Frente al “giro filosófico” del arte propuesto por Arthur Danto en *The Philosophical Disenfranchisement of Art*⁶, W. J. T. Mitchell desarrolló el “giro pictorial”⁷, denominando así a la creciente preeminencia de lo visual sobre el habla y lo textual en la iconosfera pública. La imagen, sea o no obra de arte, se halla en un complejo sistema de aparatos e instrumentos que la determinan y, de entre todos ellos, destaca el concepto de tiempo, el cual, unido a los nuevos dispositivos tecnológicos⁸ y a la maquinaria de fabricación y reproducción, da lugar a lo que se ha dado en llamar “heterocronía de la imagen”⁹, la cual representa la posibilidad de que una misma imagen sea analizada e interpretada de diferentes formas dependiendo de la cultura, el tiempo o el espacio (físico) en el que nos encontremos.

El análisis de cómo hemos alcanzado el estado actual en el que nos encontramos sería demasiado prolijo¹⁰ e introduciría además una dimensión histórica que se aleja del principal objetivo aquí esbozado: ofrecer nuevas perspectivas sobre la posible instrumentalización filosófica del arte contemporáneo. En todo caso, debemos señalar que la actual concepción estética del arte hunde sus raíces en la “filosofía del gusto” del siglo XVIII¹¹, en la que el sujeto cobraba especial atención y el objeto, a pesar de seguir siendo caracterizado como bello (o, más tarde, sublime), se convertía en mero desencadenante de sensaciones¹². Con el tiempo se pasó de un arte sensitivo (y sensual) a otro reflexivo, en el que no sólo se representaban sus fronteras sino también donde, a base de negaciones y ataques de vanguardia, se rompían, enmendaban y ampliaban¹³. Tal fue el eco de estas “rupturas” que provocaron, a mediados del siglo XX, un aluvión de definiciones (tanto “abiertas” como “cerradas”)¹⁴ del arte, referencias filosóficas y refugios conceptuales cuyo fin no era otro que preservar, en primer lugar, el valor de los objetos artísticos y, en segundo, la posición única de quien los produce y posee.

Como hemos visto, la comparación de los campos de la Estética, la Historia del Arte y los Estudios Visuales trasciende el ámbito formal y origina una serie de reflexiones de difícil respuesta, tales como: ¿incurren los historiadores y filósofos del arte en una circularidad lógica al elegir casos puntuales para reforzar sus teorías con independencia de otros acontecimientos del mundo artístico¹⁵? ¿Cómo ha sido posible la evolución del arte y cómo ha afectado a sus principales agentes¹⁶?

Definiendo el arte contemporáneo

Las hoy llamadas “vanguardias históricas” fueron las encargadas de romper con los valores artísticos y estéticos precedentes. Su corta duración, militancia y firmeza en los manifiestos, enfocados contra un valor tradicional del mundo artístico¹⁷, crearon un panorama lleno de novedades y contradicciones. Por una parte, al enfatizar el carácter “autónomo del arte”, a la vez que buscaban mecenas e instituciones para desarrollar sus actividades fuera del marco tradicional, iniciaron la dependencia de becas y otras formas de financiación o, tal y como lo llamamos hoy en día, la “precarización”¹⁸. Por otra, al promulgar un concepto determinado de arte (a rastrear aún hoy entre sus escritos y sus obras) las vanguardias hicieron más difícil la comprensión de sus propios productos.

Aquellas vanguardias, no obstante, se vieron interrumpidas por el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial, que obligó a artistas y otros agentes a exiliarse a Estados Unidos para escapar del holocausto nazi. Tan solo cuatro años después de su finalización, en 1949, el cuestionario de la revista *Life* sobre Jackson Pollock ofrece una idea del clima cultural y social de Norteamérica: “¿Es el más grande pintor vivo de los Estados Unidos?”¹⁹. El desplazamiento de París como eje artístico principal a Nueva York creó una serie de dinámicas encaminadas a potenciar el lado económico del mundo del arte, la figura del crítico²⁰ y, sobre todo, asaltar la tradición pasada²¹. Esta segunda vanguardia, históricamente denominada “neovanguardia”, englobaba todos aquellos movimientos que, en la segunda mitad del siglo XX, se inspiraban en su predecesora e, incluso, iban, más allá de sus presupuestos e ideas artísticas²². Dentro de ese contexto, fue en 1964, varias décadas después de la aparición de aquellas primeras obras vanguardistas que rompían con la tradición artística basada en la belleza y en la producción de sentimientos en el espectador²³, cuando Arthur Danto defendió la necesidad de una justificación teórica del nuevo arte, ya que “ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede describir, una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte”²⁴. De esta forma, el filósofo estadounidense justificaba, por un lado, la labor teórica de autores como Roger Fry, Monroe Beardsley o Morris Weitz, a la vez que ligaba la condición de obra de arte y su intelección como tal a la existencia de un constructo teórico justificativo.

A la luz de las nuevas teorías parecía que la tarea del filósofo del arte contemporáneo comenzaba después de que el artista hubiese producido su obra y provocado un nuevo frente en el mundo del arte. Sin embargo, esa ruptura rápidamente surgida no tardaría en cerrarse tras analizar la nueva creación, clasificarla y justificarla (si procedía) como arte genuino²⁵. Esta es la razón por la que en los años 70 y 80 se sucedieron numerosas

y distintas definiciones del arte apoyadas en diferentes conceptos clave, como el de “forma significativa”, “parecido de familia”, “significado encarnado” o sistema institucional²⁶. Esto explica, también, la consolidación de la revista *October* a principios de los 90 que, con un equipo formado por Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Hal Foster o Benjamin D. Buchloh (denominados “los pensadores”)²⁷, analizaban las obras desde los postulados del psicoanálisis, la historia social del arte, el formalismo o el postestructuralismo, oscureciendo el lenguaje y dificultando la extracción de conclusiones “reales” y “útiles” de sus artículos.

La profusión creativa de los artistas del siglo XX manifestó su progresivo alejamiento de la representación y las técnicas clásicas y dio lugar a obras cada vez más centradas en la expresión conceptual, cuyo soporte físico, a veces, no solo no era indistinguible de cualquier otro objeto cotidiano²⁸ sino que, incluso, llegaba a “desmaterializarse”²⁹. Esto provocó que muchos espectadores, ante ellas, se preguntasen, de forma consecutiva: *¿esto es arte?* y, en su caso, *¿por qué lo es?*, quedando los filósofos como los encargados de responder a dichas cuestiones. Ante esto, por tanto, no es difícil entender las complicaciones que entraña estudiar la historia del arte o acudir a cualquier museo: estilos muy “vivos” en su momento ahora se nos muestran como algo “pasado”, “cristalizado”, alejados de la realidad, lo que obstaculiza la comprensión de la intención del artista y de la obra y provoca, en muchas ocasiones, que ésta quede menospreciada. Por su parte, este mismo proceso afecta intensamente a la teoría, ya que todo intento serio por aportar una definición concreta del arte corre el riesgo de ser criticado y rechazado tanto por los artistas como por los eruditos, a la vez que queda a la espera de su refutación o corroboración por las propias obras venideras. La tendencia de nuestro tiempo no es otra que la de desarrollar “definiciones relacionales”³⁰, las cuales no hacen sino mostrar que el arte es un lenguaje que necesita ser aprendido y estudiado para comprenderlo en su totalidad.

Los límites del arte han ido ampliándose como respuesta a la aparición de objetos que buscaban nuevos horizontes, siempre (o casi siempre) con intención artística³¹, y su aceptación y posterior justificación teórica no se debe sino a la costumbre de quien los produce y quien los contempla: tal y como ya mostró Wittgenstein³², todo lenguaje posee unas reglas que deben ser comprendidas por los hablantes y en las que caben alteraciones, las cuales, en un principio, pueden ser chocantes pero, con el tiempo, acaban por tomarse como normales. No es extraño, por tanto, que en el mundo del arte, el cual bien puede ser tomado como un lenguaje³³, las primeras obras rompedoras, que en su época llamaron la atención y causaron repulsa, sean hoy vistas como típicas y “clásicas”, pues del asombro pasamos, hace ya años, a la costumbre. Es así como “Dadá

mató a Dadá”³⁴, pues el anti-arte tomó los museos y se transformó en artístico y lo desafiante se volvió habitual³⁵. Cabe preguntarse, entonces, cómo ha afectado, tanto al público como al artista e, incluso, a las mismas obras existentes, esta última evolución del arte. Si bien es cierto que dichos cambios han sido auspiciados y propiciados por ellos, cabe destacar, tal y como hemos hecho, su labor (tácita) al convertir la novedad en tradición, alterando el lenguaje artístico en el que nos encontrábamos. Ello nos lleva a cuestionarnos no por las bases teóricas, que queda para los debates puramente filosóficos, sino por las repercusiones del nuevo arte en la vida del espectador y el artista de a pie.

¿Cómo ha afectado el cambio al mundo del arte?

La percepción e intelección de las obras de arte está mediada por distintos factores (conocimientos, tiempo, cultura...) que siempre se hallan en un espacio determinado. Este elemento, inevitable, complica la cuestión que aquí pretendemos analizar a la vez que añade ciertos matices con los que poder avanzar. Desde la aparición del estudio (ya clásico) de Brian O’Doherty³⁶ se ha prestado gran atención a la ideología subyacente de los espacios expositivos en su aparente neutralidad. De hecho, estos análisis, de carácter teórico e histórico, convergen con los nuevos estudios curatoriales, cuyo principal objetivo es indagar en nuevas formas de exhibir y hacer llegar al público las obras³⁷. Uno de los textos más claros sobre este tema es del artista suizo Remy Zaugg, quien, en su obra *El museo de arte de mis sueños o el lugar de la obra y del hombre*, reflexiona sobre las condiciones de visualización, la carga del pasado y la rigidez de las líneas temporales, algo que hemos señalado con anterioridad:

No es la obra la que se expone y ofrece al hombre, sino el espacio histórico que separa la obra del hombre. La presencia de la obra es “mediata”. La obra está mediatizada. La mediatización no es un fenómeno actual, sino que data del siglo XIX. La obra mediatizada no es, por tanto, actual; es del pasado y solo para el pasado. Las obras de las hileras cronológicas son del pasado, han sido hechas para el hombre del pasado por el hombre del pasado. Y hoy se dirigen a muertos, puesto que el hombre de ayer, el hombre del pasado, murió de muerte biológica³⁸.

¿Favorece entonces la disposición cronológica su comprensión? Quizá sí, pero bajo una falsa legitimación, esto es, la de un constante avance progresivo de unos pocos artistas. ¿Y si la organización fuera temática? Desde su apertura en el 2000, la Tate Modern ha clasificado su colección permanente en torno a cuatro ejes revisables cada cierto

tiempo. Uno de estos ejemplos es la disposición de una obra de “land art” de Richard Long enfrentada a uno de los nenúfares que pintó Monet al final de su vida. De nuevo, tenemos otra ilusión: podemos saber que ambas tratan la naturaleza, pero perdemos ciertos detalles si no sabemos la afición por la jardinería de Monet, o el respeto de Long, con intervenciones mínimas, por el entorno. De una forma u otra, hace falta tener una “mochila” de conocimientos, pero está en las manos del museo que sea más o menos accesible.

Imaginemos: en algún museo del mundo un hombre se detiene ante un cuadro de una nueva exposición. Lee el título de la obra, *Óbito del dinosaurio*, observa detenidamente la tela, consistente en un único punto anaranjado sobre un fondo blanco, y queda enormemente extrañado y decepcionado por el resultado. “Apenas tiene técnica y contenido, ¿no lo podría haber hecho yo?”. Quizá consulte el catálogo y, aún con mayor improbabilidad, lo acabe comprando. En ese caso, ¿satisfará la teoría su sed de conocimiento, o verá desfilar un montón de conceptos y nombres que, por mucho que elevan la presencia e importancia de la obra, no lo convencerán de su calidad o, incluso, artisticidad?

La ficticia situación que acabamos de describir representa una tónica habitual en los museos de arte moderno: las complejas obras de arte, a veces más centradas en provocar reflexiones que otra cosa, se vuelven ininteligibles para los inexpertos, quienes se rinden y, cada vez más, dejan de acudir a los conocedores del arte y su historia. La razón principal de que el arte moderno haya llegado al punto en el que se encuentra ha sido expuesta anteriormente y, aunque su germen puede localizarse en la filosofía del gusto³⁹, su raíz fundamental se halla en la tendencia justificativa de la filosofía, el carácter social (y voluble) del arte y el proceso de habituación humano, sin olvidar, tal y como afirma José Luis Brea, el poso de fe y credulidad que surge al enfrentarnos a una obra de arte⁴⁰. Recorrer las distintas salas de cualquier museo puede provocar numerosas dudas pero, después de comparar el arte medieval con el romántico y el contemporáneo, la más acuciante quizá sea: ¿cómo es posible que a pesar de las enormes diferencias entre todos los objetos del museo todos ellos sean tomados como lo mismo (arte)? ¿Cómo es posible que las esculturas de Donatello y los *ready-made* de Duchamp estén adscritos al mismo concepto? Ante esta pregunta los filósofos arguyeron que se debe a que todos poseen una determinada característica común (intención, significado, expresión de determinados sentimientos, cumplir una serie de criterios socio-culturales...)⁴¹ que los clasifica como tales, pero si no nos

contentamos con la respuesta y ahondamos en la cuestión tratando de alcanzar su verdadero núcleo, recibiremos *una respuesta firme pero confusa: “porque el arte, en la actualidad, se ha convertido en filosofía”*⁴². No es que ya no queden paisajes o batallas que pintar o retratos que hacer, sino que los límites del arte se han ampliado y han conducido a nuevas creaciones que prefieren hacer reflexionar al individuo⁴³, hacerlo meditar sobre la realidad que determina el mundo (aunque no se haya abandonado completamente el arte que sólo busca la forma, casi siempre asociado a las Bellas Artes tradicionales).

Atendiendo de nuevo a la conclusión dantiana de que el arte se ha convertido en filosofía, debemos señalar que se halla aquí el origen de la incompreensión, por parte del espectador medio, del arte contemporáneo. No queremos decir que en las obras precedentes no se necesitase un conocimiento previo (del autor o del contexto) para comprender plenamente la obra. Es obvio que, para sentir gozo o esperanza al ver *La resurrección de Cristo* de El Greco, es necesario conocer el relato bíblico, aunque un análisis visual (formal) puede hacernos *intuir* que la obra representa un momento, si no esperanzador, al menos alegre⁴⁴. El arte, como lenguaje y espacio creativo, se ha ido enrevesando cada vez más hasta llegar a ser una disciplina que muy pocos pueden comprender en su totalidad. De algún modo la intuición ha ido haciéndose a un lado en favor del puro conocimiento, y hoy se hace impensable ir a cualquier museo sin un atavío de teorías y conceptos sobre el nuevo arte. Más allá de la dificultad conceptual (que puede tener cualquier disciplina humana), un espectador atento, ante la sentencia de Danto acerca del nuevo cariz filosófico del arte, puede preguntarse si hoy en día éste ha perdido su sentido originario y si no es mejor (logrando una transformación total) abandonar la práctica artística y sólo desarrollar la filosófica.

¿El arte (hoy) ha perdido su sentido?

Si recogemos los argumentos y conceptos anteriormente expuestos, resulta evidente que, al hablar de arte contemporáneo, enfrentamos dos maneras opuestas de experimentar y analizar la obra artística: la sensual y/o emotiva y la intelectual y/o reflexiva. En los últimos años el cambio ha sido tan drástico y acelerado que fenómenos como la globalización han difuminado la posibilidad de detectar movimientos artísticos, estilos y acontecimientos decisivos en el mundo del arte. Solamente algunos teóricos, como Terry Smith, creen en la posibilidad de establecer líneas generales de clasificación y/o actuación. En una de sus últimas publicaciones, *Contemporary Art. World Currents*, divide el desarrollo de las últimas décadas del siglo XX y principios del

XXI en tres direcciones: “Contemporary art (styles/practices)”, “The Postcolonial Turn (ideologies/issues)” y “The Arts of Contemporaneity (concerns/strategies)”⁴⁵. Como puede verse, salvo la primera, que se halla dentro de una perspectiva más formalista, los otros dos itinerarios engloban cuestiones sociales y políticas y, en general, el cuestionamiento de los valores establecidos.

Si en el siglo XVIII, con la “filosofía del gusto”, se le daba gran importancia a las sensaciones que provocaban las obras en los espectadores, hoy en día han pasado a un segundo plano y son, en muchos casos, algo residual. Esto es especialmente relevante cuando hablamos de la misión del arte y se invoca, con demasiada frecuencia, la anestesia social y la falta de atención concreta. A veces falseada esa comparación, si la obra de arte está imbuida de un discurso que no se corresponde con sus características, no “encarna su significado” diría Danto, incide en la pervivencia de la capacidad “redentora” del arte. El concepto, que está acompañado de otros tintes románticos, como el de “genio”, se apoya en la posibilidad de cambiar la perspectiva del espectador.

En su defensa del pluralismo artístico, y de la desmitificación del supuesto “final” del arte, Gerard Vilar le otorga gran importancia a la capacidad interrogativa de las obras. Si en el pasado ofrecía “respuestas tranquilizadoras”, su objetivo principal ahora debe ser el de “plantear preguntas incómodas una y otra vez”⁴⁶. Solo así se puede favorecer “los modos fundamentales que tenemos para pensar el mundo y transformarlo”⁴⁷, sin que ello suponga que esa sea su única misión. De hecho, la deliberada ambigüedad con la que acaba el ensayo⁴⁸ incide en esa importancia creciente del aspecto reflexivo del arte, así como de la indefinición con la que las distintas teorías y metodologías analizan la obra de arte, casi siempre emplazada en un campo expandido en el que todas las formulaciones caben y, a la vez, se contrarrestan.

Sea una obra de arte real o imaginaria, según el ejemplo propuesto en el anterior epígrafe, es muy dudoso pensar que el espectador vaya en la actualidad a un museo con esa predisposición, cuando tiene otras maneras, bastante más directas, de acercarse a los problemas del mundo, como, por ejemplo, con el teléfono móvil. Esta es, precisamente, la perspectiva que defiende Hal Foster al comentar varios de los pasajes de *El inconsciente estético*, de Jacques Rancière⁴⁹. En su puesta en duda de que el arte siga teniendo esa habilidad, prácticamente sin precedentes en el mundo actual, relaciona este tipo de pensamientos con el “wishful thinking”⁵⁰. Si la obra de arte, en contraposición a los siglos precedentes, está cargada de una transformación que no posee y ha perdido, en cierta manera, la técnica para favorecer el contenido, se ha desconectado de su propia realidad. En este proceso, ha dejado de tener sentido para el público general y solo circula por ámbitos reducidos del mundo del arte.

Conclusión

Mediante el presente artículo, en el que hemos realizado un recorrido histórico e interdisciplinar general, hemos podido extraer ciertas limitaciones históricas y conceptuales agregadas a la obra de arte. En esta investigación, más que discutir teorías concretas, las cuales quedan para futuros análisis, hemos querido establecer ciertos puntos que, conectados, revelan afinidades y contradicciones teóricas. A su manera, este proceso ha ofrecido ciertas consecuencias a considerar:

1. El alcance limitado de las metodologías para analizar la obra de arte y la necesidad de su apertura interdisciplinar. Cada una arrastra, desde su origen, una serie de obstáculos que han de superar para acercarse a la variada y acelerada producción artística actual. En el caso de las enseñanzas universitarias, o de la reflexión de corte académico en sí misma, se hace especialmente necesaria la colaboración entre ambos campos para ofrecer nuevos descubrimientos, errores y líneas por las que transitar.

2. El necesario acercamiento de la reflexión filosófica a la obra de arte, más que tomarla como ejemplo de teorías y conceptos concretos. Como hemos podido ver con los autores de la “definición del arte” o del “significado”, la compleja producción actual requiere de análisis concretos, dada la imposibilidad práctica de ofrecer explicaciones y sentidos que engloben todas las obras artísticas hechas hasta ahora. Por tanto, más que utilizar las obras como herramientas de apoyo deberían de ser el verdadero centro analítico de las visiones actuales. Al fin y al cabo, como producción creativa de una sociedad, no deja de mostrar ciertas cuestiones comunes con otros campos.

3. La reevaluación de los efectos reales que puede tener el arte contemporáneo. Como mínimo, las teorías filosóficas y artísticas alejadas del público general, difundidas en un círculo reducido, y la desconexión del espectador con la obra, crean un contexto en el que el arte contemporáneo se ha pervertido. Parece que, ante esta desatención, toda producción y reflexión es válida, algo que no solo ignora la posible opinión del espectador, sino que reduce su impacto real y, al final, inmoviliza a todos los agentes en un continuo avance-retroceso en el que, realmente, la innovación está descartada.

* Universidad Loyola Andalucía (Sevilla). Departamento de Humanidades y Filosofía. E-mail: jcsanchez@uloyola.es. ORCID: 0000-0001-6613-8836.

** Universidad de Murcia. Departamento de Historia del Arte. E-mail: hector.tarancon@outlook.es.

¹ Prueba de ello es la diversidad de definiciones del arte desarrolladas en el siglo XX. Clive Bell parte de la “forma significativa”, la cual es rechazada por Arthur Danto para basarse en los “significados encarnados” y por George Dickie, quien se aleja de ambos para desarrollar la definición institucional del arte. Cf. Davies, S., “Definitions of Art”, en: Gaut, B.; Lopes, D. (eds.), *Routledge Companion to Aesthetics*. Londres: Routledge, 2013, pp. 213-222.

² Así, afirmaba Marcel Duchamp que: “la elección de estos *ready-mades* nunca me vino dictada por ningún deleite estético. Esta elección se basaba en una reacción de indiferencia *visual*, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho a una anestesia completa”. (“A propósito de los ‘ready-mades’”, *Nombres: Revista de filosofía*, vol. 6, n.º 7, 1996, p. 191). El subrayado es del autor. Por su parte, la evolución conceptual de la Estética puede verse claramente en: Bozal, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2 vols. Madrid: Visor, 1999.

³ Cf. Danto, A., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 2012, pp. 29-31.

⁴ “El arte del pasado no ‘es’ arte; ‘fue’ arte [...] hay que conjugar el vocablo ‘arte’. En presente significa una cosa, y en pretérito otra muy distinta”. (Ortega y Gasset, J., *El arte en presente y en pretérito*, en: *Obras completas*, vol. 3. Madrid: Revista de Occidente, 1962, pp. 427-428).

⁵ Cf. Danto, A., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Nueva York: Columbia University Press, 1986.

⁶ Cf. *Ibidem*, p. 111.

⁷ Cf. Mitchell, W. J. T., “El giro pictorial”, en *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009, pp. 19-38.

⁸ Cf. Fernández Porta, E., *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Barcelona: Anagrama, 2008, pp. 152-153.

⁹ Cf. Moxey, K., “Una distancia imposible”, en: *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Vitoria Gasteiz-Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2015, pp. 207-250.

¹⁰ Para un primer acercamiento general a esta cuestión *vide*: Bozal, V. (ed.), *Op. cit.*

¹¹ Cf. Castro, S., “El arte ya (no) es bello”, en: De la Villa, R. (dir.), *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética*. Madrid: Ministerio de cultura, 2011, pp. 136-145.

¹² Cf. Dickie, G., *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2003.

¹³ Cf. De Micheli, M., *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 2009.

¹⁴ Cuando tratamos de conceptos o definiciones “abiertas” o “cerradas” hacemos uso de la terminología de Morris Weitz: “un concepto [o una definición] es abierto si las condiciones que se le aplican son enmendables o corregibles”. (Weitz, M., “The Role of Theory in Aesthetics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15, n.º 1, 1956, p. 31).

¹⁵ Pensamos aquí en autores como A. Danto, quien recurre constantemente al ejemplo de la *Brillo Box* para apoyar su teoría de los indiscernibles y el “significado encarnado”. *Vide*: Danto, A., *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós, 2002.

¹⁶ Seguimos aquí a G. Dickie, para quien los “principales agentes” del mundo del arte son: la obra, el artista, el público y el sistema del mundo del arte (contexto artístico y socio-cultural). Cf. Dickie, G., *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Barcelona: Paidós, 2005, pp. 114-117.

¹⁷ Cf. De Micheli, M., *Op. cit.*

¹⁸ Carretero, A., “Arte, pobreza y formas de vida”, *A* Desk*, septiembre de 2018. Disponible en: <https://a-desk.org/magazine/arte-pobreza-formas-vida>. (Consultado el día 29/04/2019).

-
- ¹⁹ Foster, H.; Krauss R.; Bois, Y. *et al.*, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad*. Barcelona: Akal, 2006, p. 355.
- ²⁰ Para una visión reciente de la caída en desgracia de la figura del crítico *vide*: Foster, H., “¿Poscrítico?”, en: *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Barcelona: Akal, 2015, pp. 143-160.
- ²¹ Cf. S. Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2007.
- ²² Cf. H. Foster, “¿Quién teme a la neovanguardia?”, en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, pp. 3-36.
- ²³ Cf. De Micheli, *Op. cit.*
- ²⁴ Danto, A., “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, vol. 61, n.º 19, 1964, pp. 571-584.
- ²⁵ *Vide*: Davies, S., *Op. cit.*; Davies, S., “Defining Art and Artworlds”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 73, 2015, pp. 375-384.
- ²⁶ *Vide* Davies, S., “Definitions of Art”.
- ²⁷ La denominación proviene de la crítica de *Artforum* Katy Siegen, quien, en contraposición a “los sensitivos” (Dave Hickey y Peter Schjeldahl) situó a “los pensadores” ya mencionados. *Vide*: Viveros-Fauné, C., “El crítico: Peter Schjeldahl”, en: *Greatest Hits. Arte en Nueva York, 2001-2015*. Murcia: Cendeac, 2018, pp. 45-49.
- ²⁸ Pensamos aquí en la *Brillo Box* (1964) de Andy Warhol. Cf. Danto, A., *La transfiguración del lugar común*.
- ²⁹ Afirma Lucy Lippard que “el arte conceptual significa una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o ‘desmaterializada’”. (Lippard, L. R., *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Barcelona: Akal, 2004, p. 8).
- ³⁰ Las definiciones de tipo relacional son aquellas que llevan a cabo su labor clasificatoria en base a una característica que el objeto adquiere dependiendo del “lugar que ocupa en cierto tipo de instituciones o prácticas”. (Rubio Marco, S., “Teoría(s) del arte”, en: Pérez Carreño, F. (ed.), *Estética*. Madrid: Tecnos, 2013, p. 66).
- ³¹ La noción de “intencionalidad artística” ha sido fundamental para algunos teóricos del arte, como George Dickie o Arthur Danto, quienes ponen a la idea como regente de todo proceso artístico.
- ³² Wittgenstein, L., *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica, 1988, parte I, § 1-33.
- ³³ Al fin y al cabo el arte se basa en la existencia de un creador (emisor), un espectador (receptor), un canal (el medio físico en el que se presenta la obra), un código (sea visual, conceptual o lingüístico) y un mensaje. Como vemos, se cumplen todos los elementos necesarios para establecer un lenguaje. Cf. *Ibid.*
- ³⁴ Cf. Elger, D., *Dadaísmo*. Madrid: Taschen, 2009.
- ³⁵ Si la repetición hace el hábito, el espacio expositivo tampoco es neutral, pues muestra las obras dadá, y sus icónicos *ready-mades* en vitrinas y dispositivos de protección, anulando o reforzando (según su nivel irónico) su función original. ¿Podría decirse que conceptos como el de aura de W. Benjamin han sido recuperados para sacralizar determinadas obras de arte que, al ser expuestas y veneradas, perdían su sentido originario? Desarrollar esta idea nos llevaría muy lejos, por lo que referimos al lector a: Ramírez, J. A., *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid: Akal, 2009.
- ³⁶ Cf. O’Doherty, B., *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: Cendeac, 2011.
- ³⁷ Cf. Obrist, H.-U. *Breve historia del comisariado*. Madrid: Exit, 2010.
- ³⁸ Zaugg, R., *El museo de arte de mis sueños o el lugar de la obra y del hombre*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015, p. 52.
- ³⁹ Cf. Castro, S., *Op. cit.*; Dickie, G., *El siglo del gusto*.

⁴⁰ “La fuerza de creencia que en la tradición occidental han llegado a tener las imágenes jamás podría desvincularse –como ya sugirió Benjamin (1936)- de su origen en los usos religiosos”. (Brea, J. L., *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal, 2010, p. 31).

⁴¹ Cf. Davies, S., “Definitions of Art” y “Defining Art and Artworlds”.

⁴² “Cuando el arte interioriza su propia historia, cuando llega a ser consciente de su propia historia como sucede en nuestro tiempo, de tal manera que la conciencia de su historia forma parte de su naturaleza, entonces parece inevitable que se transforme finalmente en filosofía”. (Danto, A., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, p. 16).

⁴³ Cf. *Ibid.*

⁴⁴ La noción de intuición, que fue muy utilizada en la “filosofía del gusto” y manifestaba cierta independencia de la teoría, ha sido sustituida por el puro conocimiento, quedando como un concepto de poca utilidad para enfrentarse al arte moderno. Cf. Dickie, G., *El siglo del gusto*.

⁴⁵ Smith, T., *Contemporary Art. World Currents*. Londres: Laurence Kink, 2011, pp. 10-11.

⁴⁶ Vilar, G., *Desartización: paradojas del arte sin fin*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, p. 29.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁸ Afirma Gerard Vilar que “el arte tampoco está obligado a cambiar la vida. Por eso es autónomo. Por eso no tiene fin, ni fin final ni fin funcional vinculante. Puede ser la manifestación más militante de una idea política y, al tiempo, un juego de y para la sensibilidad y la emoción sin mayor trascendencia normativa”. (*Ibid.*, p. 296).

⁴⁹ La principal afirmación de Rancière a la que se opone es: “Los actos estéticos son configuraciones de experiencia que crean nuevos modos de percepción de los sentidos e inducen nuevas formas de subjetividad política”. (Foster, H., *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*, p. 150).

⁵⁰ *Ibid.*