



LOS PROBLEMAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Rafael López Borrego

Los problemas del arte contemporáneo

Rafael López Borrego

Para Adrián, Diego, Luis y Raquel.

“Marcel Duchamp fue el primer artista multimedia, el que abrió el camino hacia un horizonte que hoy ya se ha convertido en un rasgo definitorio de los artistas de nuestro tiempo. Y teniendo en cuenta todas estas cuestiones, también se puede entender que el significado estético de Duchamp resulte inaprensible para la mirada crítica dogmática, que establece una delimitación de las artes sobre la idea de los distintos soportes físicos y materiales”

José Jiménez

El aprendiz del sol. Marcel Duchamp y la experiencia estética de la modernidad.

Introducción

El arte contemporáneo, en tanto categoría histórica y práctica institucionalizada, se ha convertido en un territorio tan vasto como problemático. Si en otro tiempo el arte fue considerado una forma de conocimiento, una vía de expresión de lo universal humano o incluso una herramienta de crítica social, hoy asistimos a un escenario en el que tales funciones parecen haber sido reemplazadas —cuando no anuladas— por dinámicas de mercado, discursos autorreferenciales o por una constante búsqueda de impacto mediático. El presente libro nace del deseo de interrogar este fenómeno, no desde la nostalgia, sino desde la necesidad de recuperar una mirada crítica, informada y sensible ante los múltiples síntomas de agotamiento, simulacro y desconexión que atraviesan el arte de nuestro tiempo.

La tesis que recorre estas páginas es sencilla en su formulación, pero compleja en sus implicaciones: algo esencial se ha perdido en el arte contemporáneo. No hablamos únicamente de un debilitamiento del juicio estético de difícil percepción o de una sustitución de las categorías consideradas hoy día como tradicionales —belleza, verdad, estilo o talento—, sino de un proceso más profundo que ha afectado a las estructuras mismas de la creación, la recepción y la crítica del arte. Este libro pretende explorar, con ayuda de diversos autores, los factores que han contribuido a este proceso, muchos de los cuales han pasado desapercibidos en los discursos oficiales que sostienen el sistema del arte actual.

Para ello, se recurre a pensadores e historiadores del arte que han alzado la voz —cada uno desde su perspectiva— contra las formas de banalización, vaciamiento o desintegración del arte. Donald Kuspit, por ejemplo, ha señalado con insistencia cómo el arte ha sustituido la introspección por la provocación, el contenido profundo por el gesto superficial. Jean Clair, por su parte, ha denunciado la alianza entre arte y espectáculo, así como el carácter postestético de muchas propuestas contemporáneas. Jean Baudrillard ha llevado aún más lejos esta crítica al sostener que el arte ha desaparecido, sustituido por su simulacro. A estas voces se suman las advertencias de Peter Bürger sobre el fracaso de las vanguardias históricas, la recuperación conservadora de sus estrategias iniciales, y la imposibilidad de subvertir un sistema que ha integrado la subversión como parte de su lógica interna.

Clement Greenberg y Michael Fried, desde coordenadas distintas, aportan claves fundamentales para comprender el desarrollo formal del arte moderno y su paso al arte contemporáneo, especialmente en lo que respecta al formalismo, la planitud y la literalidad como valores estéticos.

Hans Sedlmayr, en *La revolución del arte moderno* (1957), formula una crítica contundente a las vanguardias históricas, y en especial al surrealismo, al que acusa de haber contribuido a la disolución de los fundamentos espirituales y formales del arte occidental. James Gardner, por su parte, centra su análisis en las dinámicas del mercado, la connivencia de ciertos críticos con el poder institucional y la lógica de la promoción como motor principal del sistema artístico contemporáneo. Finalmente, Alberto Adsuara pone el acento en un aspecto clave y muchas veces desatendido: la incompreensión del arte contemporáneo por parte del público, que no sería fruto de una falta de formación, sino de una desconexión real y creciente entre la obra y su espectador. Las tesis de Ortega y Gasset servirán para establecer un contraste con sus afirmaciones.

A partir de este corpus crítico, el libro se estructura en torno a una serie de capítulos temáticos que abordan cuestiones centrales del debate estético contemporáneo. Entre ellos se encuentra el análisis de *lo cotidiano* como categoría estética, una constante en muchas prácticas artísticas actuales, que se presenta bajo la apariencia de lo trivial, lo doméstico o lo banal, pero que a menudo enmascara una falta de elaboración poética o conceptual. Se examina también la vieja tensión entre *idealización* y *realidad*, así como la oposición entre *arte elevado* y *arte de masas*, elementos que permiten comprender cómo el arte ha intentado situarse entre la cultura popular y la alta cultura, con resultados desiguales y a menudo problemáticos.

Uno de los capítulos se detiene en la noción de *aura*, tal como la desarrolla Walter Benjamin, y cómo esta ha sido reinterpretada, desplazada o directamente desestimada en el marco de la reproductibilidad técnica y digital. El arte ha perdido su unicidad, su distancia sagrada, y se ha vuelto accesible, pero, a la vez, irrelevante en su multiplicación sin fin. Este fenómeno enlaza con la crítica al *kitsch* y la valoración de la *vanguardia*, dos polos que se entrelazan en el arte contemporáneo bajo formas híbridas, ambiguas, y que en ocasiones terminan reduciendo el arte a una estética de la apariencia.

Otro eje clave del libro es la idea de *espiritualización del arte*, entendida como el intento de conferirle un valor trascendente o redentor que, paradójicamente, convive con su instrumentalización ideológica. Las *teorías del fin del arte* —desde Hegel hasta Danto— ofrecen aquí un marco interpretativo que permite reflexionar sobre la supuesta clausura del proyecto estético moderno y su reconfiguración en un contexto donde todo puede ser arte, pero no todo posee valor artístico.

La crítica a Duchamp y a sus múltiples herederos —tanto en lo conceptual como en lo provocador— constituye otro de los núcleos del libro. La fetichización del gesto duchampiano ha generado una proliferación de obras sin obra, de ideas sin forma, de guiños sin contenido, que alimentan un circuito de validación institucional pero que raramente producen una experiencia estética auténtica.

Junto a este fenómeno, se analiza también la afirmación “*menos es más*”, tan presente en el minimalismo, y cómo esta consigna puede haber derivado en ocasiones en una vacuidad que disfraza la carencia de pensamiento, por mucho que haya cambiado la experiencia estética.

El libro incluye reflexiones sobre la dificultad de *definir el arte contemporáneo*, las claves del *formalismo*, el papel de la *calidad*, la *literalidad* y la *planitud* como parámetros dominantes, así como la cuestión de si existe aún *una visión superada de la calidad*, o si debemos recuperar criterios que fueron desplazados por una retórica de la transgresión o la novedad que se impone en la sociedad de consumo.

Temas como *talento y criterio*, *antiarte y subversión*, la *temática agotada* o la *dependencia institucional* son abordados con el fin de mostrar cómo la libertad creativa se ve a menudo comprometida por exigencias externas —políticas, económicas o ideológicas—, y cómo esto repercute en la autonomía del artista. El arte contemporáneo, en su intento por ser relevante socialmente, ha caído en ocasiones en una *autocensura* preocupante, evitando conflictos o tensiones en nombre de la inclusión o la corrección, vaciando así su potencia crítica real.

La *incomprensión* del público ante muchas obras contemporáneas no se debe, como suele afirmarse, a una supuesta ignorancia o falta de formación, sino a una ruptura efectiva entre el lenguaje del arte y la sensibilidad colectiva. Este *lenguaje rebuscado*, a menudo sostenido por *críticos buenistas*, ha generado una brecha que es necesario analizar, no para eliminar la complejidad, sino para recuperar la comunicación del arte sin traicionar su profundidad. Junto a ello un número considerable de falsos críticos se dan cita en las redes sociales, convirtiendo en negocio, la descontextualización de obras y autores que forman parte de la historia del arte moderno y contemporáneo.

El libro concluye con una reflexión sobre el “*todo vale*”, la idea de *arte puro*, la *ironía como recurso estético*, y las *buenas prácticas* en instituciones culturales. ¿Qué significa hoy hacer bien las cosas en el arte? ¿Es posible conjugar libertad creativa, calidad estética y responsabilidad cultural? Estas preguntas, lejos de tener respuestas unívocas, abren un campo de discusión donde se requieren algunas respuestas.

No se propone aquí una solución definitiva, ni una defensa de un canon perdido. Este libro plantea, más bien, un ejercicio de lucidez, una invitación a pensar el arte contemporáneo desde una perspectiva exigente pero abierta, crítica pero no dogmática. A lo largo de sus páginas, se dialoga con autores que sostienen posiciones diversas —algunos en defensa del arte contemporáneo, otros profundamente críticos con su evolución— con el fin de articular un diagnóstico matizado, que permita denunciar

los errores de ambas posturas, señalar algunos excesos o imposturas, pero también reconocer y validar aquellos logros o conquistas que parecen haberse consolidado con justicia. En definitiva, se trata de recuperar el juicio, el gusto y el diálogo como formas legítimas y necesarias de hablar sobre el arte.

El problema de lo cotidiano

Aquello que es cotidiano tiene que ver con lo rutinario, con aquello que se repite cada día, en una monotonía que se ha convertido en característica del mundo contemporáneo en los países capitalistas, siendo la historia aquello que altera lo cotidiano. Lo que somos capaces de recordar es porque se ha producido un cambio en las actividades diarias.

Lo que se aleja de lo cotidiano podría ser calificado como *“Unheimliche”*, esta palabra que utilizaba Sigmund Freud en su ensayo publicado en 1919 ha sido traducida como siniestro en castellano, aunque está abierto en diferentes lenguas a otras acepciones. Podríamos definir lo siniestro como aquello que era familiar, pero ha salido a la luz y al desvelarse ha causado esa sensación de desasosiego porque debería haber permanecido oculto. Un sentimiento que tiene que ver con una sensación de desamparo, una pérdida de lo familiar que no debía revelarse.

Eugenio Trías establece que lo siniestro es condición y límite de lo bello. Cuando se produce el abandono de lo bello estético en la obra de arte, se traspasa una frontera que termina dotando a la obra de un halo de misterio, que causa al mismo tiempo en el espectador dos sensaciones que tiene que ver con el rechazo y la atracción. Así nos dice el autor que estaríamos ante *“la capacidad de sugestión y arrebató”* (Trías 2013: 15). Lo bello, lo sublime, lo siniestro comparten el ámbito de lo familiar, pero en lo siniestro es capaz de intervenir el deseo.

Pueden ser estas situaciones cotidianas, familiares, relacionales, algunas de las que presentan diferentes artistas contemporáneos. Ahora, si tenemos en cuenta esta definición de siniestro, puede que lo que sea normal para ellos, el día a día familiar, por ejemplo, es posible que resulte extraño (siniestro) para los espectadores que lo contemplan. A ello debe añadirse un plus de interés provocado por la proliferación de imágenes a las que los espectadores están acostumbrados y donde la obra artística debería diferenciarse de alguna manera. Ello puede llevar a algunos artistas a la representación de situaciones chocantes o extremas.

Pero el tema de la representación de lo cotidiano de dónde viene. Y por qué puede plantearse como un problema para el mundo del arte. Donald Kuspit, del que vamos a hablar bastante en este apartado dice que el origen de todo se encuentra en las *“feas”* pinturas que Courbet o Manet presentaron en el siglo XIX y en la realista representación de la vida diaria que allí se mostraba.



Conviene analizar a qué se refiere dejando para después el estudio de la oposición que se plantea entre el realismo y el idealismo que se muestra en su afirmación.

Courbet presentó *“El entierro de Ornans”* en el año 1849. Representa un entierro en la ciudad natal del autor al que había asistido en 1848, posiblemente el de su abuelo materno. Las personas que aparecen representadas en el cuadro eran familiares o conocidos del autor. El “pecado” es que se representa un tema de la vida diaria pintado en un cuadro de gran formato tratado con una seriedad que hasta ese momento estaba reservada a obras de carácter mitológico, histórico o religioso. Es una obra que se aleja del idealismo y desafía las convenciones académicas destacando la realidad de la experiencia humana, el dolor por la muerte y la representación del duelo.



El cuadro de Manet al que se refiere Donald Kuspit es *“Olympia”* que fue realizado en 1863 y se presentó ese mismo año en el Salón de los Rechazados. Su exposición oficial no ocurrió hasta 1865 en el Salón de París. En esta obra podemos ver una mujer desnuda reclinada en una cama. La disposición tiene curiosas semejanzas con otras representaciones que se habían hecho de la diosa Venus, concretamente con la *Venus de Urbino*, que había sido realizada por Tiziano en 1538. La diferencia entre una y otra es que la de Urbino es la representación de una mujer idealizada,

aquello que entonces era considerado como el ideal de belleza, mientras que la realizada por Manet es tremendamente realista. La mujer que se muestra, Victorine Meurent, era artista y modelo profesional. La obra causó un escándalo porque Manet había representado explícitamente lo que parecía ser una prostituta de la ciudad de París, una mujer que podía asociarse con cualquier otra, incluso la madre o la hermana del observador del trabajo. De nuevo parece que el problema que planteaba la obra, al igual que ocurría con la obra de Courbet, era el realismo.



Esta sorprendente introducción del realismo parecía afectar a la pintura francesa de la segunda mitad del siglo XIX. Eso no significa que aplique a otros países europeos que ya poseían una tradición costumbrista importante o bien representaban lo cotidiano de forma habitual. Pensemos, por poner un ejemplo, en las obras que realiza Diego Velázquez, sobre todo en su etapa sevillana, donde sus modelos y temas están tomados de la calle y se realizan con un sorprendente hiperrealismo, que también invade a los objetos representados. Algo parecido sucede con José de Ribera que pinta como mendigos a filósofos o utiliza desarrapados para tratar temas tan “elevados” como el sentido del olfato o la vista. Podemos observar algo similar en los países donde la religión protestante se abrió camino para finalmente imponerse. En lugares como Holanda (ahora Países Bajos), la representación de la vida diaria y del paisaje comenzaron a extenderse al mismo tiempo que surgía una burguesía que trataba de escapar del destino triunfando en vida gracias a sus prósperos negocios. Los beneficios obtenidos de esta manera permitían adquirir obras de arte. El arte les proporciona un estatus del que carecían, pero requieren temas que se alejan de lo tradicional. Un ejemplo de este requerimiento tiene que ver con el pintor español Bartolomé Esteban Murillo. La ciudad de Sevilla sufrió una epidemia de peste negra en el año 1649 que causó una merma en la ciudad cercana al 50% de las vidas existentes. Eso hizo disminuir el número de encargos institucionales (religiosos) que recibía el autor. Este aceptó realizar un tipo de representaciones diferentes encargadas por marchantes nórdicos. Estas tenían que ver con los chicos de la calle, huérfanos que se buscaban la vida como podían en una ciudad arrasada por la enfermedad, pequeños ladrones, pillos. Algunos aparecen espulgándose, otros jugando a los dados, comiendo melón. Algunas prostitutas sonríen a través de una ventana.

Todos parecen alegres pese a las dificultades que enfrentan. Estos encargos tenían como destino países del norte de Europa. Ninguno de ellos se encuentra en España que cuenta con una amplia representación de pintura religiosa del autor.

Volvamos a la segunda mitad del siglo XIX. Concretamente al año 1868 donde en oriente, precisamente en Japón, se produce la llegada del periodo Meiji, una denominación que incluye distintas transformaciones en el país del sol naciente. A partir de ese año se llevan a cabo reformas en el país para equiparar la sociedad japonesa a la europea. Se enviaron estudiantes japoneses al extranjero, al tiempo que expertos extranjeros impulsaron el desarrollo del país. Eso llevó también a una industrialización generalizada, fortaleciendo su poderío militar, convirtiéndose, de esta manera, Japón en una potencia a tener en cuenta en el contexto mundial.

Un año antes, en 1867, la exposición universal de París expone por primera vez piezas japonesas que ayudan a extender el coleccionismo a través de estampas realizadas en el país que se vendían en Europa. Junto a ellas llegaron abalorios, porcelana, ropajes y otros productos nipones.

Esto propicia que algunos artistas europeos vean estas imágenes como algo exótico, una suerte de primitivismo que impregna la sociedad artística en esta época y que lleva a ver bajo esta denominación, ahora despectiva en un mundo globalizado, representaciones tanto africanas, de las que se hicieron diferentes exposiciones en París, como orientales. Otros artistas alejados del desprecio que considera todo lo occidental superior, se interesan por este tipo de obras y tratan de extraer de ellas una temática que pueda servir para desarrollar sus trabajos. Una visión quizás idealizada o romántica de un país que había decidido abrirse a occidente. Una utopía que parecen algunos perseguir desde el siglo XVIII.



El japonismo se pone de moda con el desarrollo del impresionismo. Uno de los primeros ejemplos es la obra del pintor James McNeill Whistler titulada *“Capricho en púrpura y oro: el biombo dorado”* realizada en 1864. Allí aparece una mujer vestida con kimono negro decorado con motivos florales y geométricos, un obi rojo y un kimono blanco bastante largo con motivos similares. La mujer observa una lámina que representa el monte Fuji, obra del artista Utagawa Hiroshige. En

el suelo se encuentran otras estampas con representaciones tomadas de la naturaleza. Esta visión introduce una visión sensual del imaginario de la mujer japonesa en Europa.



Desde este momento otros artistas se sentirán influenciados por el arte japonés y sus representaciones de lo cotidiano. Podemos citar a Degas, Pierre Bonard, Monet o Van Gogh. Este último fue un gran coleccionista de estampas japonesas al tiempo que muchas de sus representaciones hablan del alejamiento de las zonas urbanas como por ejemplo sus paisajes donde hay un mayor contacto con la naturaleza. Hay referencias a estampas japonesas en algunos de sus retratos. Los detalles en los que se fija son un ejemplo de lo que es trivial, por ejemplo, una silla o unos zapatos, que pasan a convertirse en protagonistas del cuadro. La belleza parece ya no estar en lo ideal, en aquello que Kant decía que era como debería ser, sino en los pequeños detalles, en las pequeñas cosas. La belleza puede encontrarse en cualquier objeto.

Idealización frente a realidad

Así pues, vemos como poco a poco, tras el escándalo inicial, la realidad parece imponerse en las representaciones artísticas, estableciendo una contraposición con una idealización que había estado presente en un arte que es capaz de ampliar su temática a partir de ese momento, dando paso a cuestiones que hasta el momento no eran muy habituales, como la representación del paisaje, los objetos personales y situaciones cotidianas.

El tema de la idealización tiene que ver con lo clásico, es decir con las representaciones que encontramos tanto de época griega como romana, especialmente la griega que sirve como motivo de inspiración y admiración para los romanos. Una inspiración clásica que afecta no solo a lo artístico sino también a otros valores que tienen que ver con un modelo de sociedad democrática, aunque la democracia ateniense fuera imperfecta y durara algunos años conviviendo con alternativas autocráticas.

Esta idea de lo clásico aparece y reaparece a lo largo de los siglos y se muestra como una referencia con voluntad de permanencia, como un fantasma que se presenta ante nosotros con voluntad propia cuando le apetece. En esa idea de lo clásico encontramos la nostalgia, entendida como una vuelta al hogar, al sitio de protección en el cual no estamos expuestos a los peligros y los avatares que el día a día nos hace afrontar. Lo clásico como refugio.

La ruptura de la vanguardia tiene que ver con lo anticlásico, por eso plantea problemas para cierto tipo de público que no quiere aceptar ese cambio. Ahora, es justo en ese momento cuando el arte comienza a caminar en una nueva dirección. Ya no quiere ser lo que ha sido antes, no quiere representar los temas que hasta ese momento se han repetido de forma constante, quiere buscar su propio camino, experimentar para comprobar las posibilidades que tiene, jugar con las formas, dar importancia al color. Explorar aspectos que hasta ese momento no habían interesado a los artistas o que ni siquiera se habían planteado. La representación ideal de los personajes es solo una característica más que parece romperse en este momento. Aristóteles decía que es verosímil que todas las artes y toda filosofía hayan sido encontradas y llevadas a su máximo desarrollo muchas veces, para luego volver a perderse. Visto con perspectiva esa pérdida que se estaba produciendo con la llegada de la modernidad era un camino de no retorno, un vuelco total que no dejaba de lado a los artistas que seguían con sus representaciones clásicas o con su idealización bella, pero que abría una puerta que permitía el paso a un tiempo nuevo, distinto, donde las formas de crear arte iban a cambiar, sorprender e introducir multitud de novedades y formas de percibir hasta entonces no experimentadas.

Es curioso que fueran los regímenes totalitarios a lo largo del siglo XX los que apostaran por una vuelta a lo clásico tras la difusión de las vanguardias, presentando estas como arte degenerado o expulsando a sus artistas del país. Buscaban posiblemente una vuelta a lo primordial, a un ideal que aquí no tenía que ver con la belleza sino con la civilización primigenia que les llevará a lo auténtico, a la esencia. Lo clásico como un depósito de los valores de occidente, unos valores que no eran respetados en las dictaduras que ejercían sus gobernantes y que llevaron al caos a Europa.

La idealización clásica remite a una serie de cuestiones que tienen que ver con la búsqueda de la perfección estética. Se trata de encarnar un estándar de belleza que se considera divino o trascendente. Elevarse por encima de la realidad mundana otorga a las obras un carácter noble y sublime. Para ellos los objetos creados para la mera contemplación debían proporcionar placer, así lo expresa Gorgias en uno de los diálogos de Platón, cuando dice que la belleza "*es aquello que proporciona placer a la vista o al oído*", ampliando de este modo la representación artística a lo musical o lo poético. Una idea estética ligada al placer que puede no ser proporcionado por una representación realista y por tanto imperfecta de la realidad.

Esta idea de la imperfección está presente también en la filosofía de Platón ya que lo que harían los artistas sería una mera copia de una realidad que ni siquiera pertenecía al mundo de las ideas. Es decir, hemos descendido a un tercer nivel, desde la idea, la materialización y la copia artística. Si los artistas aspiran a representar la perfección la representación realista se aleja de esta idea.

Dioses, héroes, figuras míticas servían a través de la idealización para transmitir una serie de valores que conectaban con lo religioso, lo moral y lo cultural. Para ello la armonía era sumamente importante. La simetría era considerada como un ideal de belleza. La proporción del cuerpo alude en el siglo V a.C. a un canon que Policleto establece en siete cabezas modificado unos cien años más tarde por Lisipo que pasa a una representación de 8 cabezas. En estas proporciones los artistas renacentistas encontrarán el paradigma de la belleza.

Arte elevado frente a arte de masas

Donald Kuspit dice que el arte elevado pierde su posición como fuente de experiencia estética. Partiendo de esta frase debemos suponer que, si existe un arte elevado, habría otro tipo de arte que no lo es, que no estaría dedicado a todo el mundo, sería más popular. Un arte cuya experiencia o disfrute sería más vulgar. La experiencia estética del arte elevado es única, irrepetible, superior, algo que no estaría al alcance de cualquiera, imposible de comprar o hacerse con ella gracias al dinero. Esta dicotomía entre vulgaridad, presente sin duda en el arte contemporáneo, e irrepetibilidad, es lo que nos disponemos a analizar en este punto.

Kuspit nos viene a decir que el arte que representa lo cotidiano, lo objetual, no es capaz de alcanzar el perfil estético con el fin de hacer sentir al espectador una experiencia inenarrable. Ya no se trata, como vemos, solamente de la introducción de lo cotidiano, sino que el objeto se suma también a aquello que no sería capaz de pincharnos cuando contemplamos una obra de arte. Tendremos oportunidad más adelante de tratar sobre el objeto en este texto.

No es el único autor que ha planteado esta dualidad en la percepción artística. Es un tema del que se viene hablando desde el nacimiento de la estética. Partíamos de un placer, como hemos visto, asociado a la belleza que se hacía posible gracias a la vista o al oído. Entonces habría que distinguir entre dos tipos de placer. Uno lo llamamos ordinario y es aquel que se produce con funciones corporales que realizamos cada día, comer, dormir y otras menos citables. Estos placeres entran dentro de lo útil y de lo común. Pero existiría otro tipo de placer, a este lo llamamos refinado, que tiene que ver con lo contemplativo y recibe el nombre de placer estético. Se podía reclamar un goce de la contemplación separado de las funciones ordinarias, un goce capaz de elevar el espíritu a una dimensión que nada tiene que ver con lo conocido. Las obras de arte se separan de un contexto funcional práctico, no tienen una utilidad, existen por ellas mismas y requieren una atención silenciosa, en algunos casos reverencial, rozando lo sagrado, como la que existe en una sala de conciertos, en un museo, una sala de lectura o en una iglesia.

El placer refinado, el que nos eleva, se asocia con el gusto, no es equiparable a cualquier otro tipo de placer y se une, como hemos visto, con la nueva idea de lo estético. El gusto podría juzgar la naturaleza y el grado de imitación que se había realizado de ella, si este hubiera sido bueno.

La diferencia entre el gusto y lo estético es que el primero podía aplicarse a la comida, al vestido, a los modales o incluso a la belleza. El gusto es proporcionado por diferentes sentidos que tienen que ver con la lengua, el tacto, el olfato. Estos se consideraban de un nivel inferior, mientras que la vista o el oído eran considerados como unos sentidos superiores. Eran los primeros demasiado sensuales y corporales, comparados con los otros dos, vista y oído, que eran más elevados que los anteriores y por tanto podían ser fuente de un placer distinto, diferente.

Ahora, ya en el siglo XVIII pensaban que había dos tipos de público para el arte. El primero estaría ocupado por los pobres y los ignorantes, estos se dedicaban a los placeres groseros y nada tenían que ver con las experiencias refinadas. Dentro de este grupo podríamos incluir también a los ricos torpes que tenían dinero, pero no la capacidad para experimentar el placer del gusto, ya que confunden el arte con el lujo. Kant, que habla profusamente del tema, añade en esta carencia de gusto a las razas de color y a la mayoría de las mujeres. Esto no parece políticamente correcto y menos en la actualidad, pero no invalida las teorías del filósofo ni nos debe llevar a su cancelación, simplemente, debemos pensar que eran otros tiempos donde algunos pensamientos, erróneos en la actualidad, se articulaban de forma diferente. De hecho, Kant pensaba que alfabetizar a la mayoría de la gente podía hacer posible que el gusto artístico se extendiera a todo el mundo, incluidos a aquellos que carecían del gusto. El verdadero gusto estético sería para él un placer puro y desinteresado en el cual nos limitamos a contemplar el objeto. El gusto, como bien sabemos, es cambiante. El sentimiento puede afectar de forma diferente a la persona que contempla una obra de arte. Pero creo que es muy importante valorar que Kant añade que *“el gusto se puede educar”*. De manera que se puede aprender a distinguir aquello capaz de transmitir sentimiento y todo lo que se presenta como prescindible o inútil. La educación del gusto se adquiere a través de la experiencia y el continuo estudio. David Hume pensaba que el gusto se puede adquirir a través de la comparación, siendo los *“jueces verdaderos”* del gusto los que han desarrollado esta experiencia a través de la comparación de obras de arte. Esta norma del gusto se establece a través de un *“veredicto común”* de los jueces verdaderos.

Parece entonces que debemos distinguir entre dos tipos de gusto, uno fino y educado y otro que tiene que ver con la manifestación de una preferencia. El placer ordinario de la belleza parece transformarse en un placer refinado e intelectualizado. Este puede producir un juicio o enjuiciamiento de la obra que requiere una contemplación desinteresada y finalmente esa preocupación por la belleza será desplazada por nuevos conceptos, como lo sublime, una elevación del espíritu provocada por el ímpetu de una naturaleza desbordante y estremecedora.

Será por primera vez en 1737 cuando la Academia Francesa empezó a celebrar salones anuales que se hicieron muy populares. Allí se mezclaba todo tipo de público, desde artesanos a funcionarios o bien burgueses que coincidían con miembros de una

nobleza rancia que cada vez ocupa menos espacio. Eran exposiciones libres y abiertas donde cualquiera tenía la capacidad de juzgar sin imposición.

El aura de Walter Benjamin

Walter Benjamin nos habla del aura en su *“Breve historia de la fotografía”* y la define de la siguiente manera: *“una trama especial de espacio y tiempo: la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse. En un día de reposo, en un mediodía de verano, seguir con la mirada la línea de una cordillera o contemplar una rama que arroja su sombra y sentir que el instante o el momento se funden con esas apariciones: eso significa respirar el aura de esas montañas, de esa rama”* (Benjamin 2011: 32)

Lo primero que viene a la mente cuando leemos estas líneas es que Benjamin es un poeta de la palabra, un romántico al que se le escapa el tiempo delante de sus ojos, un tiempo que augura cambios en las formas de percepción que el filósofo alemán ve nocivos para el pensamiento y aprovechables para la manipulación y el engaño.

Benjamin es un melancólico, y esta emoción implica que la faceta temporal está muy presente en sus escritos. Lo que está por venir, parece que sin remedio, es una generación donde ese tiempo se ha descoyuntado, se ha alterado, está fuera de quicio, como diría Hamlet en la eterna obra de Shakespeare, cuando el príncipe de Dinamarca debe enfrentarse a un destino que se ve abocado a cumplir, aunque no quiera.

Lo que debemos hacer ahora es enlazar estas palabras tan bellas que Walter Benjamin dedica al aura con la obra de arte. Así podremos ver lo que significa que haya obras que tienen aura frente a otras que carecen de ella, obras que tienen interés por mantener una originalidad que se está perdiendo en una era que anticipa la reproducción y la posibilidad real de que la copia sustituya al original o bien que la copia sea capaz de llegar a todo el mundo, perdiendo de esta manera el aura que hasta entonces conservaba.

La mayoría de los autores que cita Benjamin en su historia de la fotografía mantendrían el aura. David Octavius Hill, el mejor retratista del siglo XIX. Eugene Atget que como flaneur parisino va retratando aquello que no interesa, que no es foco de lo masivo, que parece perdido y que finalmente se perderá, tras las remodelaciones que sufre la ciudad francesa de París en la transición entre el siglo XIX y el siglo XX. Auguste Sander con sus retratos filosóficos que dividen la sociedad alemana en estratos laborales. Su aura quedó anulada cuando los nazis accedieron al poder en 1933 y le prohibieron continuar con sus indagaciones sociales, indicando de forma sutil que se dedicara al mundo del paisaje.

Para Benjamin la reproducción devalúa el aquí y el ahora de la obra de arte. Al reproducir se destruye la originalidad creando múltiples copias. Estas carecen de la presencia espacio temporal de la obra original. Espacio y tiempo aparecen como vemos en la definición de aura. Esa desconexión permite que la obra sea exhibida en varios lugares al mismo tiempo, perdiendo la

ligazón que le otorgaba su carácter único. Esto también altera el valor de la obra, que estaría basado en una función ritual (que se pierde) y la unicidad, que también se pierde al ser reproducida masivamente. Desaparece de esta manera el original auténtico que hasta entonces había formado parte de la doctrina tradicional del arte. Todo esto supone un cambio en la forma de percibir el arte. En primer lugar, porque hay un mayor número de personas que pueden acceder a las obras, pero perdiendo la experiencia única que significa contemplar el original. En segundo lugar, el tablero sobre el que se produce el juego de la percepción cambia y se adapta a las nuevas condiciones de reproducción y de exhibición masiva.

Benjamin piensa que la reproducción masiva anula el valor cultural de la obra. Esto debe conectarse con su idea de unicidad y experiencia, que debería ser irreplicable. Si multiplicamos las copias se pierde el aura y la primera de las premisas que acabamos de citar ya no se cumple, es decir ya no tenemos la posibilidad de la experiencia única.

Benjamin pensaba que el arte requiere recogimiento y reflexión. La reproducción masiva fomenta la dispersión y tal vez una manera de percibir que podríamos calificar como "distraída". La posibilidad de perder la atención ante la saturación de imágenes y textos podría provocar que no se diera la importancia que tienen ciertos fenómenos culturales, pasando por encima de ellos. La distracción era para Benjamin uno de los fenómenos de su (nuestro) tiempo, gracias a las técnicas de reproducción de imágenes, como por ejemplo ocurría en el cine. Así nos dirá que el cine: *"con su efecto de shock, fomenta la percepción distraída. Si relega el valor cultural no es solo porque convierte a cada espectador en un experto, sino también, porque la actitud de experto ante la pantalla no exige ningún esfuerzo de concentración"*. (Benjamin 2010: 56)

Se produce de esta manera una regresión en los procesos de percepción que lleva en muchos casos a una valoración errónea de aquello que se pretende conocer o, en ocasiones, juzgar. Apliquémoslo al arte o al cine, ámbito de preocupación para el filósofo alemán por el uso poco educativo y tendente al entretenimiento que podría darse al mismo.

El arte pasa a ser con la reproducción un producto de consumo, que lo aleja de su idea cultural original, acercándose de esta manera a un mercado cuyo desarrollo parece imparable desde comienzos del siglo XX. Es cierto que la obra se democratiza y pasa a ser conocida gracias a la reproducción por un público que hasta entonces no había podido acceder a ella, pero para que esto suceda, debe sacrificarse otras cuestiones que parecían ancladas a los trabajos artísticos. Es a esa pérdida cultural a la que Benjamin se refiere y la que supone su visión melancólica de la obra de arte.

Cesar Ayra (Ayra 2019: 18) dice que la obra de arte siempre lleva implícita su propia reproducción. Es decir que cuando contemplamos una obra de arte, en realidad ésta estaría formada por referencias al pasado, que abren nuestra mente y evocan el recuerdo de otra que ya conocemos o bien de ese autor que somos capaces de recordar. No le falta razón pensando que el arte ha jugado en todo momento con la imitación y que lo que pensamos avances solo son referencias que habían sido ya trabajadas

en otro momento. Así la obra de arte no sería sino un modelo de sus diferentes reproducciones a la que podríamos añadir el prestigio que esta hubiera podido adquirir, para ello deberíamos tener en cuenta sus diferentes avatares que incluyen desde la temática representada a la mitología que pueda acompañar a la obra, pensemos en alguno de los robos sufridos por la Mona Lisa y tendremos una referencia de la mitología a la que me refiero.

Es cierto que si pensamos en el ámbito del arte contemporáneo da la impresión de que la obra de arte ha llegado a un punto máximo de reproducción. Tiempo y espacio se combinan para así jugar con percepción y memoria.

Retomemos a Benjamin y pensemos si lo que trata de establecer es una diferencia entre alta y baja cultura a la hora de la percepción de la obra de arte. Lo que ocurre es que esa percepción está cambiando debido, entre otras cosas, a la democratización que se produce en el acceso a los trabajos artísticos. Si el arte estaba dirigido a un grupo reducido que tenía que ver con la clase o con la educación ahora un público masivo puede acceder a las obras sin ningún tipo de distinción. Una de las consecuencias de ello será que del recogimiento requerido para poder percibir pasamos a lo que el filósofo llama la dispersión o a la distracción. Esto puede convertir a cualquier persona en experto artístico, igual que cualquiera puede convertirse en periodista o escritor si envía una carta a la dirección de un periódico para que sea publicada en esa sección. Todo ello puede llevar a preguntarnos si cualquiera está capacitado para juzgar una obra de arte o es necesaria la formación y la experiencia adecuada para poder hacerlo. No parece que Benjamin lo afirme categóricamente, pero sus palabras introducen esta cuestión dejando espacio para la duda sobre la difusión masiva de la obra artística.

Antón Patiño (Patiño 2018: 41) dice que tal vez el aura se refiere a cualquier objeto que llevas a un museo. La palabra alude al intenso resplandor y brillo, esto puede ser lo primero que pensamos al escucharla. Ya no se trata sólo del prestigio que pueda acompañar a una obra de arte, sino que una especie de nimbo sagrado que comienza a acompañarle en ese momento. Se carga de una fuerza especial, como si tuviera un campo magnético a su alrededor capaz de atraer otros objetos. Ese aura es la perplejidad ante lo cotidiano, un lugar de encuentro para Walter Benjamin y Sigmund Freud. Recordemos que en la definición del término el filósofo no apuesta por lo cercano sino más bien por la lejanía, nos distanciamos con ello de la realidad. Retomaremos estas ideas cuando hablemos sobre el objeto y la presencia de este en el museo, primero con Duchamp, más adelante con los planteamientos minimalistas. Esos objetos que Jean Baudrillard denomina como triviales en su libro "*El complot del arte*", esos nuevos atractores extraños, objetos más allá de lo estético, fetiches carentes de significación, carentes de aura, según el autor francés, objetos al fin que solo transmiten la desilusión radical del mundo.

Peter Burger (Burger 2009: 40) nos dice que habría dos momentos que marcan el cambio del arte denominado como aurático. Por un lado, habría un momento en que el arte era algo sagrado, en parte porque estaba vinculado a un ritual eclesiástico. Por

en otro momento. Así la obra de arte no sería sino un modelo de sus diferentes reproducciones a la que podríamos añadir el prestigio que esta hubiera podido adquirir, para ello deberíamos tener en cuenta sus diferentes avatares que incluyen desde la temática representada a la mitología que pueda acompañar a la obra, pensemos en alguno de los robos sufridos por la Mona Lisa y tendremos una referencia de la mitología a la que me refiero.

Es cierto que si pensamos en el ámbito del arte contemporáneo da la impresión de que la obra de arte ha llegado a un punto máximo de reproducción. Tiempo y espacio se combinan para así jugar con percepción y memoria.

Retomemos a Benjamin y pensemos si lo que trata de establecer es una diferencia entre alta y baja cultura a la hora de la percepción de la obra de arte. Lo que ocurre es que esa percepción está cambiando debido, entre otras cosas, a la democratización que se produce en el acceso a los trabajos artísticos. Si el arte estaba dirigido a un grupo reducido que tenía que ver con la clase o con la educación ahora un público masivo puede acceder a las obras sin ningún tipo de distinción. Una de las consecuencias de ello será que del recogimiento requerido para poder percibir pasamos a lo que el filósofo llama la dispersión o a la distracción. Esto puede convertir a cualquier persona en experto artístico, igual que cualquiera puede convertirse en periodista o escritor si envía una carta a la dirección de un periódico para que sea publicada en esa sección. Todo ello puede llevar a preguntarnos si cualquiera está capacitado para juzgar una obra de arte o es necesaria la formación y la experiencia adecuada para poder hacerlo. No parece que Benjamin lo afirme categóricamente, pero sus palabras introducen esta cuestión dejando espacio para la duda sobre la difusión masiva de la obra artística.

Antón Patiño (Patiño 2018: 41) dice que tal vez el aura se refiere a cualquier objeto que llevas a un museo. La palabra alude al intenso resplandor y brillo, esto puede ser lo primero que pensamos al escucharla. Ya no se trata sólo del prestigio que pueda acompañar a una obra de arte, sino que una especie de nimbo sagrado que comienza a acompañarle en ese momento. Se carga de una fuerza especial, como si tuviera un campo magnético a su alrededor capaz de atraer otros objetos. Ese aura es la perplejidad ante lo cotidiano, un lugar de encuentro para Walter Benjamin y Sigmund Freud. Recordemos que en la definición del término el filósofo no apuesta por lo cercano sino más bien por la lejanía, nos distanciamos con ello de la realidad. Retomaremos estas ideas cuando hablemos sobre el objeto y la presencia de este en el museo, primero con Duchamp, más adelante con los planteamientos minimalistas. Esos objetos que Jean Baudrillard denomina como triviales en su libro *"El complot del arte"*, esos nuevos atractores extraños, objetos más allá de lo estético, fetiches carentes de significación, carentes de aura, según el autor francés, objetos al fin que solo transmiten la desilusión radical del mundo.

Peter Burger (Burger 2009: 40) nos dice que habría dos momentos que marcan el cambio del arte denominado como aurático. Por un lado, habría un momento en que el arte era algo sagrado, en parte porque estaba vinculado a un ritual eclesíastico. Por

otro lado, tendríamos el momento en que el arte se convirtió en autónomo, con el apoyo de una burguesía que demanda un estatus cultural que hasta entonces había estado vedado para esa clase. Ese nuevo arte burgués se libera de la parte sagrada y también de la manera de percepción que hasta entonces había tenido. Para Benjamin, nos dice Bürguer, el aura y el ensimismamiento del objeto van de la mano. Puede que esto sea lo que se ha perdido con la emancipación del arte llevada a cabo por la burguesía.

Vanguardia y Kitsch. Entre la apariencia y la cultura genuina

El origen de la palabra Kitsch debemos rastrearlo en Alemania, concretamente en la ciudad de Munich, donde surgiría en la segunda mitad del siglo XIX y su significado está unido al cambio de estado de algunos objetos. Se asocia en su sentido primitivo a la idea de adecentar muebles de manera que parezcan más viejos de lo que realmente son, tratando de engañar al que pueda verlos, pretendiendo dar una apariencia que realmente no tienen.

En esta definición del *kitsch* destacan dos conceptos clave que considero esenciales para comprender el término y aplicarlo al análisis de objetos o obras de arte. El primero es el engaño, un intento deliberado de ocultar lo auténtico con una intención específica. Este engaño nos conduce al segundo concepto: la apariencia. El *kitsch* aspira a mostrar algo que no es, a presumir de un estatus que no se tiene, como un intento de ascender socialmente desde una posición que se percibe como inferior. Cuando no es posible acceder a una pieza original, una reproducción que la imite puede parecer suficiente, aunque ello implique caer en la vulgaridad.

Al hilo de esta idea Hermann Broch en su libro *“Vanguardia y el arte por el arte”* decía que el Kitsch reemplaza valores éticos por cuestiones puramente estéticas. En esos objetos se prioriza la apariencia sobre el contenido. Busca ser agradable y atractivo, sin importar el mensaje que el objeto quiere transmitir. De esta manera el pensador austriaco creía que podía corromper el arte y también los valores sociales.

Pero nos interesa el punto de vista que tiene Clement Greenberg y la distinción que hace de diferentes tipos de público en su ensayo *“Vanguardia y Kitsch”* que fue publicado originalmente en el año 1939. Allí distingue dos tipos de público: por un lado, tendríamos a las clases dirigentes, que siempre han ido marcando el ritmo de la cultura, por otro lado, estarían las masas, que pretendían acceder a la cultura, pero que terminan haciéndolo de forma equivocada, como vamos a ver.

El desarrollo de la vanguardia pertenece para Greenberg a la clase dirigente. Fueron ellos los que encumbraron a los diferentes movimientos que tienen su principal desarrollo en la primera mitad del siglo XX. Una base cultural necesita ingresos y estos eran proporcionados por esa clase dirigente con el acceso a las obras. Podemos incluir en este grupo a esa burguesía que ha triunfado en los negocios y que accede a este tipo de trabajos con intención y deseo de consolidar su posición social.

Ahora esa vena comercial-mercantilista que ha adquirido la vanguardia supone un peligro porque el Kitsch acecha con su idea de apariencia para que algunos quieran acceder a un estatus social que no les corresponde y existe una industria que es capaz de satisfacer esa demanda con todo tipo de productos, al tiempo que se dedica a obtener beneficio, algo nada criticable en este sistema.

Las masas, como las califica Greenberg, un apelativo tal vez despectivo que no ahorran otros pensadores que también utilizan la misma palabra como Benjamin, también demandan consumo cultural y el Kitsch fue creado para ellos, hambrientos de distracciones, aunque insensibles a los valores de la cultura genuina.

Gracias a su producción mecánica, el objeto Kitsch se ha integrado plenamente en el consumo cotidiano. Su precio accesible y su fabricación sencilla lo convierten en un producto ideal para ser distribuido masivamente, satisfaciendo una demanda constante de un público amplio. En este contexto, el beneficio económico está prácticamente garantizado. Vivimos en un sistema que no puede resistirse a esta fórmula de fácil producción y alto retorno de inversión.

Greenberg distingue entre una minoría de poderosos cultos y una gran masa de pobres y explotados a los que llama ignorantes. Para ellos no es suficiente con saber leer y escribir, algo que parece estar en ese momento al alcance de todo el mundo. Mientras la cultura genuina pertenece a los primeros, los segundos han tenido que conformarse con una cultura descafeinada, que podemos definir como popular, palabra que podemos asociar con el Kitsch.



Lo cierto es que me interesa esta distinción que vuelve a plantear la existencia de un arte elevado, no accesible para todo el mundo, sino solo para una élite. Por otro lado, tenemos una cultura popular, cuyo público es capaz de percibir, como los primeros, pero que no es capaz de distinguir una verdadera obra de arte de un envoltorio llamativo y atrayente. Se produce entonces, incluso en el arte contemporáneo, una presencia de lo que hemos llamado arte Kitsch (Jeff Koons, Takashi Murakami...) con exposiciones a las que la gente acude en masa y otro tipo de arte más elevado, menos popular, que mucha gente desconocedora detesta. Aunque este párrafo no supone una afirmación estaría bien establecer una reflexión sobre el mismo y si la distinción de la que hablamos se mantiene o se ha diluido hace tiempo.

Greenberg decía que el arte es algo demasiado bueno para que cualquiera pueda apreciarlo y que tenemos un ejemplo claro cuando alguien pone el grito en el cielo en el momento en el que un cuadro no representa la realidad que imita, sino que apunta a otras cuestiones que están estudiando las formas o se acerca a la abstracción. Indudablemente su comprensión será más complicada, pero accediendo a la información sobre ese movimiento, motivaciones y trayectoria del artista, quizás sea posible apreciar ese trabajo de una manera diferente que simplemente despreciándolo por falta de comprensión.



Resulta curioso el coqueteo que algunos de los regímenes represores del siglo XX tienen con la vanguardia. El régimen nazi apostaba en un primer momento por el estilo expresionista que había encontrado sus raíces en la tierra nórdica y germánica y *“liberada de cualquier naturalismo vuelve a los fundamentos eternos del arte racial”* (Clair 2017:42). En un primer momento llegaron a valorar la abstracción por su aportación a la revolución nacional socialista. Algo parecido sucedió con el régimen soviético y su pensamiento sobre el constructivismo como método de educación para las masas. Otros movimientos como el suprematismo o el cubofuturismo también tuvieron su reconocimiento. Pero en ambos regímenes, ideológicamente separados, pero más cercanos de lo que pensamos en otros aspectos, se produce un cambio de rumbo. En el caso alemán será en el año 1937 cuando el pistoletazo de salida para perseguir la vanguardia de comienzo. En esa fecha se organiza la exposición de *“Arte degenerado”*, donde también estaban incluidas obras del estilo expresionista, pese a las dulces palabras que les habían dedicado años antes y al interés del propio Goebbels, a la sazón ministro de propaganda y educación popular, por el estilo genuinamente nórdico. Estos estilos de vanguardia fueron sustituidos por un tipo de obras que enlazaba con las viñetas vienesas y el naturalismo muniqués, una temática que trataba de unir el nuevo régimen con los orígenes de la civilización, teniendo a Grecia como modelo.



En la Unión Soviética con la llegada de Stalin al poder en 1927 comienza la persecución de la vanguardia siendo sustituida finalmente en 1934 por un tipo de realismo que podríamos calificar como “cuqui” o “mono”. Sin duda un estilo menos complicado y mucho más accesible para el público. El régimen soviético estaba ávido por presentar al dictador como una persona cercana y al nuevo sistema como un paraíso utópico. Podríamos incluso decir que se trataba de un engaño típico del Kitsch por su uso dogmático y propagandista, en una visión idealizada y artificial de la realidad soviética que apelaba a emociones simples y directas.

Greenberg decía que ambos sistemas trataron de elevar el nivel cultural de las masas, pero se dieron cuenta de que no era posible, entonces lo que les quedaba era hacer descender la cultura a su nivel. Por eso se persigue la vanguardia, que tal vez pueda ser en algún caso una cultura más crítica que el realismo, pero hay mucha gente que no llega a comprenderla. No se trata de que la vanguardia sea mala, sino que no es capaz de servir a los intereses de propaganda que estos regímenes reclaman, mientras que el Kitsch se adapta mucho mejor a la difusión que ellos requieren.

La espiritualización del arte

Theodor Adorno pensaba que había una distinción entre alta y baja cultura. Esta estaba determinada por el mercado. La alta cultura pertenecía a las élites y la baja cultura enlazaba con lo popular y de esta manera se podía convertir en un producto de uso y circulación masiva. Eso no significa que una no pueda ser contaminada por la otra, en un intercambio de información cuyo desarrollo era el tablero que establece el intercambio de mercancías. El arte moderno podrá gustar más o menos, pero es fruto de un periodo de industrialización que establece las relaciones con el espectador y con el modo de producción y consumo que a partir de ese momento pasa a convertirse en dominante. De esta manera, dice el autor, que solo las obras que arriesgan son las que tienden a sobrevivir mientras que aquellas que se aferran al pasado solo tratan de huir de lo efímero que puede resultar lo novedoso.

Adorno habla de la espiritualización de la obra de arte, distinguiendo lo que la obra transmite por su percepción exterior y el mensaje que guarda en su interior, que sería la parte más importante de la obra. Lo exterior debería pasar por el espíritu. Por

eso es posible la contemplación de la fealdad en el arte moderno, porque algunos valores como lo bello, lo bueno o lo verdadero han sido proscritos de un arte que se siente atraído por otros factores como lo prohibido.

La obra de arte, que podríamos calificar como verdadera, es la que incluye un contenido de verdad. La verdad que despliega una obra de arte es aquella que está unida al concepto filosófico. Un arte crítico con la sociedad, que no permanezca mirándose el ombligo, sino que sea capaz de poner el dedo en la llaga sobre aquellos temas que pueden hacer avanzar el debate, no parándose para repetir aquello que siempre es igual.

La distinción entre feo y bello son conceptos tratados por Adorno en su *“Teoría estética”*. Podríamos utilizar estos conceptos, que han variado su definición clásica, para establecer relaciones entre los objetos que son fruto del mercado. Adorno asocia lo Kitsch con la fealdad, aunque esa fealdad se encuentre en el interior, ya que tiene una capa de belleza exterior que lo hace agradable. Nos dice que el Kitsch es lo bello en tanto que feo, el tapiz o la cobertura es lo que puede generar el engaño. Carece de espíritu y se trata de un envoltorio completamente vacío. Ahora, ese objeto Kitsch puede convertirse en un objeto masivo de consumo, distorsionando el concepto de obra de arte por su vacuidad interior. El contenido de verdad del que hemos hablado en el párrafo anterior queda diluido. Las obras modernas o contemporáneas pueden entonces tener un ambiente exterior de fealdad, pero no será la parte más importante de la obra, porque deberemos percibir de forma estética el espíritu, el contenido, el debate o el posicionamiento que la obra requiere.

Entonces algunos conceptos que ayudaron a valorar una obra en momentos anteriores no pueden ser aplicados a un arte que se ha dedicado a romper con esos valores tradicionales. El valor estético de la obra no se encuentra actualmente en conceptos que fueron fijados por los filósofos del siglo XVIII. Lo que debemos ser capaces de ver es como esa imagen impacta en la cultura o encontrar su valor en la influencia que su significado pueda tener en el espectador. No debemos en este aspecto distinguir entre alta y baja cultura, sino que hablamos de valor estético y de una sociedad de la que todo el mundo forma parte sin importar posición o nivel de renta. Posicionarse está al alcance de todos.

Las teorías del fin del arte

El tema del fin del arte lleva planteándose entre las personas que discuten sobre arte desde el siglo XVIII. No se trata de un final en el que pensamos que todo se acaba y que, a partir de ese momento, no existe más producción artística, sino que parece que el arte pasa a comportarse de forma diferente y rompe aquello que formaba parte de su esencia hasta ese momento.

Hegel nos hablaba de lo bello artístico y decía que este concepto es superior a la belleza que conocemos y que podemos apreciar cada día en la contemplación de la naturaleza. La manera en la que lo bello artístico se manifiesta es a través del espíritu. El arte no se asocia ni con la naturaleza ni con los sentidos sino con el espíritu y por tanto con la exigencia de veracidad y de verdad.

La libertad para Hegel está muy por encima del arte y eso se consigue en la obra a través del espíritu. Esta idea tiene que ver con el cambio de mentalidad que se produce durante la ilustración y como algunas escenas simbólicas ya no sirven para conseguir los fines asociados a lo artístico que antes tenían. No es posible encontrar motivación en una escena del Juicio Final, ni miedo ante un infierno lleno de personas que se retuercen ante las llamas, plagado de figuras deformes y monstruos amenazantes si he perdido el miedo a todo ello o simplemente si no lo percibo como algo que me pueda afectarme. Ese cambio de lo simbólico en la obra de arte supone para Hegel el fin del arte, pero se trata de un arte que cambia en la medida en que ha actuado en la percepción hasta ese momento. El arte no deja de hacerse, pero comienza a trazar un camino distinto, un nuevo tránsito que ya no tiene que ver con lo anterior, que se plantea como diferente.

Todo ello nosotros lo hemos apuntado con algunas representaciones que se llevan a cabo en la evolución que tiene lo artístico en el siglo XIX. El arte se ha desembarazado de sus funciones religiosas o alegóricas y ya no es lo que era. La libertad que ha adquirido el arte le hace caminar por una senda diferente, ya que no está vinculado con la temática que se consideraba como tradicional hasta ese momento. A partir de entonces el juicio estético que se realiza de la obra de arte ya no está ligado a cuestiones referentes a lo religioso o lo cultural, sino que adquiere nuevas acepciones que llevan también a contemplar la obra con agrado.

Este sería el primer momento de cambio que da paso como decimos a nuevas manifestaciones y formas de expresión para el arte, nuevas temáticas hasta entonces poco exploradas. Pero no es el único momento de ruptura ya que existe otro en los años 60 del siglo pasado, otro cambio de rumbo, un nuevo paradigma que también rompe con lo anterior y realiza nuevos planteamientos que abren puertas al arte actual que hemos pasado a denominar arte contemporáneo.



Arthur C. Danto pone una fecha concreta a ese segundo momento. Dice que tiene lugar en la galería Stable de Nueva York en el año 1964, cuando Andy Warhol presenta en ella las famosas "*Cajas de estropajos brillo*". Estamos ante el máximo representante del arte pop, no es el primero, pero sí uno de los más destacados. Y aunque podamos pensar que el pop

es un movimiento que nació de la reacción realista al expresionismo abstracto, este estilo introduce elementos en sus obras, muchos de ellos serán objetuales, que llevan al arte a tomar un rumbo completamente distinto.

Los artistas pop, antes de su gran explosión a principios de los años sesenta, se veían desplazados por la preeminencia del expresionismo abstracto. Querían tener una oportunidad en un ambiente donde las grandes exposiciones en los museos americanos más importantes, las principales críticas realizadas por los grandes especialistas y las líneas de pensamiento apoyaban el movimiento más genuinamente americano. Pero también tenían clara una cosa, no querían ser pasado. Es decir no querían representar una regresión en el tiempo para presentar unos trabajos que recordaban tiempos ya lejanos anteriores a la modernidad. Si daban un paso al frente lo harían planteando algo nuevo, algo que no se hubiera hecho hasta ese momento.

Es cierto que durante el modernismo los diferentes movimientos hablaron del fin del arte. Cada artista debía adscribirse a un movimiento como podía ser el futurismo, dadaísmo o surrealismo. Esta para ellos era la única manera válida de ver el mundo y también de expresarse. Estos micromovimientos (los califico de esta manera teniendo en cuenta la duración de algunos de ellos) tenían cada uno de ellos un manifiesto (es cierto que no todos porque por ejemplo cubismo y fauvismo carecen de él). En esa declaración de intenciones se decía básicamente la forma que tenían de concebir el arte, de manera que el que no siguiera esas pautas quedaba excluido. Como decimos, lo efímero de su duración en la mayoría de los casos, hace que no le otorguemos importancia a sus proclamas a favor del fin del arte.

Si muchos de los movimientos del arte moderno querían a través de sus manifiestos dar una estructura filosófica a las cuestiones artísticas, el arte pop se plantea una pregunta básica: *"¿qué es el arte?"* Y esta es una pregunta que no tiene una respuesta nada fácil. Algo parecido había intentado Marcel Duchamp hacia 1917 pero no obtuvo respuesta en ese momento. Tendremos tiempo de hablar de ello en el siguiente apartado.

El planteamiento es que con no existe una definición filosófica del arte realizada en los manifiestos de la modernidad que nos lleve a pensar que cualquier cosa podría ser considerada como arte. Esto en cambio nos dice Arthur C. Danto que sucedió en 1964. Si volvemos a Hegel, antes de su planteamiento sobre el fin del arte los artistas no eran libres, después de Hegel algunos son libres, pero no será hasta este tercer momento con las novedades del arte pop cuando cualquiera puede ser libre.



Así nos situamos el día 21 de abril de 1964 cuando Danto entró en la galería neoyorquina y pudo observar allí expuestas las *Cajas de estropajos Brillo*. En ese mismo año Edward Hopper, uno de los más reivindicativos, había conseguido una exposición individual en el Museo Whitney de Nueva York. Los realistas tenían en este autor a una referencia para poder plantar cara al expresionismo abstracto.

Las cajas de estropajos eran una imitación, una simple reproducción. Se dedicaban a recrear esas otras cajas de cartón que podríamos encontrar en las estanterías de cualquier supermercado. Podríamos establecer una diferencia en que las cajas que presentó Warhol no eran de cartón, sino que habían sido realizadas en madera y que fueron pintadas por el propio autor en un tamaño algo mayor que el habitual. Quiero decir que las había creado con sus propias manos, no habían sido tomadas o trasladadas a la galería desde cualquier almacén.

Warhol estaba siguiendo una teoría que tenía que ver con la mimesis, en este caso en escultura. La diferencia es que esa obra escultórica no incluía ninguna representación humana o animal sino un objeto, en este caso de uso cotidiano en el día a día de una casa americana. Podemos entonces preguntarnos qué diferencia una obra de arte de algo que no lo es si las dos parecen exactamente iguales. Y es que el arte pop consiste en la adoración de lo ordinario. Este movimiento es capaz de elevar a una categoría refinada los objetos de uso común o por lo menos, esa es su intención.

Indudablemente la introducción de lo objetual no es exclusiva de Andy Warhol, otros autores lo habían hecho en esos mismos años. Solo que Danto se fija en ese momento para situar este giro de guión en el mundo del arte. No cabe duda que esa introducción cambia por completo los planteamientos del arte durante los años 60, centrando la cuestión estética en la pregunta *qué es el arte*.

Cuando el arte se acaba

Parece que tenemos cada poco tiempo una tendencia general que apunta a la desaparición del arte o, por ser más precisos, a la desaparición de los artistas como creadores de obras de arte.

No hace mucho tiempo pudimos vivir una especie de fiebre con las NFT. Se extendieron los debates sobre si estos tokens podrían sustituir la creatividad artística, ya que llegaría un momento en que la gente solo compraría en imágenes digitales en internet: Allí los mercados de fluctuantes criptomonedas serían capaces de engrandecer el valor de las obras hasta límites insospechados o bien de hundirlos (aunque para qué pensar en males pudiendo hacerlo en un futuro positivo y cargado de dinero).



Desde la venta de un píxel gris, los CriptoPunk con diferentes números o un club de monos aburridos, que llegaron a alcanzar precios desorbitados para lo que consideramos el mercado de obras de arte, hubo personas que llegaron a pensar que el mundo del arte seguía su camino solo a través de esta nueva forma de producción digital.

Algunos artistas se apuntaron a la moda, atraídos por una novedad en la que parecía moverse mucho dinero y donde la rápida expansión recordaba a otro programa que igual que emergió comenzó a desaparecer en la primera década del siglo XXI y que se llamaba *Second Life*. Hubo gente que comenzaba a comprar espacios virtuales y pagaba allí por galerías o salas de exposición donde mostrar algunas de estas obras. Hasta Damien Hirst hizo copias virtuales de sus famosos dots (puntos) para aprovechar lo que hasta el momento no ha sido capaz de darle la espalda, pese a lo vacío de muchas de sus creaciones. Me refiero al mercado.

La burbuja que parecía crecer se rompió. Como ocurre con otros fenómenos en internet, todo va muy rápido. La novedad tuvo un gran momento de subida e igual que subió, volvió a bajar, dejando colgados a un buen puñado de inversores que tal vez, movidos por la volatilidad y la especulación, llegaron a sentirse atraídos en algún momento. El valor de las obras comenzó a descender y algunos artistas que probaron suerte, salieron huyendo, con la esperanza de haber hecho el menor daño posible, tanto a sus compradores como a su reputación.

Cuento todo esto acerca de estos tokens porque pese a que ya no se habla de ello, cuando nos separa de la noticia tan solo dos años, hay un nuevo jugador en la mesa. Este parece extender su sombra tanto sobre los creadores como sobre el mundo del arte

en general. Se trata de la Inteligencia Artificial, un elemento capaz de generar las mismas conversaciones y debates que se dieron años atrás con el tema NFT.

El problema de esta discusión no se encuentra en las obras o en los propios artistas sino en la creatividad y ahí es donde deberíamos centrar la diferencia entre el humano y la máquina. No cabe duda que la Inteligencia Artificial es capaz de generar obras siguiendo las pautas que nosotros le demos. Alguna de esas imágenes han sido capaces de ganar algún concurso, con gran alboroto de la prensa que rápidamente se apunta al carro de la sustitución humana y las teorías del caos acerca la capacidad creativa de los artistas y también de la respuesta del mercado.



Tal vez haya un aspecto en el que ambos, máquina y humano, se comportan de la misma manera. Si entendemos por creatividad la capacidad de crear algo nuevo, ninguno de los dos sería capaz de hacerlo. Si analizamos el proceso creativo a lo largo de la historia del arte, nos daremos cuenta que la imitación es una de sus principales características. Somos capaces en muchos casos de contextualizar obras porque estas nos refieren a otras que ya se hicieron o bien que utilizan algunas de sus características.

Cuando decimos que la modernidad supone una ruptura radical con su pasado no significa que lo que nos ofrecen sea completamente original, ya que los elementos utilizados para la creación son los mismos, lo que ocurre es que comienzan a usarse de forma diferente o por decir mejor, que una serie de temáticas que estaban ahí para todos, no fueron reivindicadas hasta que estos autores se deciden a hacerlo. Es decir, no creamos a partir de cero, sino que tenemos un bagaje cultural que nos ayuda y sirve como referencia de nuestras creaciones. Combinar podríamos decir que tiene significado parecido a crear o por lo menos así deberíamos pensarlo al analizar las obras de arte.

Si analizamos la manera de crear de la Inteligencia Artificial nos daremos cuenta de que parte de planteamientos parecidos. Ha sido entrenada con una serie de imágenes históricas y lo que hace la máquina es combinar esas imágenes para ofrecernos otra según ella cree que se ajusta a la descripción proporcionada. Existe cierto placer para el humano en la identificación de aquello que ya conoce.

Tal vez sea posible que la máquina pueda crear o combinar imágenes de manera que nos ofrezca aquello que realmente agrada al espectador, es decir, que sea capaz de conocer sus preferencias y las ofrezca, acercándose a una idea general del gusto que



enlazará con las teorías de Kant. Ahora que, puestos a pensar, algunos autores de gran éxito también ofrecen imágenes poco complicadas, agradables al espectador y de gran éxito cuando se celebran sus exposiciones, prueba de ello es el disfrute familiar que generan y su repercusión en redes sociales, donde abundan las fotos con los objetos que componen estas exposiciones. Autores como Jeff Koons o Yayoi Kusama pueden ser un buen ejemplo, tanto de simplicidad en las obras, como en saber tocar la tecla para ligar con un “gusto” que roza la banalidad y lo Kitsch.

La diferencia entre el humano y la máquina, aunque el proceso sea similar o parecido, es la capacidad que tiene el humano de la transgresión, de la irregularidad, frente a la previsibilidad de la máquina. Esta no puede crear una ruptura como la que suponen las vanguardias o realizar un cambio de paradigma similar al que los autores de los años sesenta plantean a los espectadores de ese momento. No es capaz de dar origen a lo que entendemos por arte contemporáneo ni tampoco incorporar nuevas disciplinas que pasen a ser consideradas como arte. La máquina puede imitar estilos, pero no será capaz de crear algo sorprendente.

No es la primera vez que el hombre se apoya en la tecnología para enriquecer sus propias creaciones. Vermeer de Delft se aprovechó de los avances en la óptica y con total posibilidad utilizó la cámara oscura para realizar sus composiciones. La utilización de la cámara oscura, que otros autores barrocos como Canaletto en Venecia había usado, no significa tampoco el fin del arte, sino un enriquecimiento de este. Diego Velázquez posiblemente utilizó la cámara oscura para la composición de “*Las Meninas*” para trazar la perspectiva y las líneas generales del cuadro. Según el profesor Miguel Usandizaga invirtiendo el funcionamiento de la cámara, proyectó el cuadro pequeño sobre un lienzo más grande y completó la obra.

Lo que quiero decir es que la Inteligencia Artificial puede servir como apoyo a la creación del artista, no como sustituto de este. Hay procesos que es posible delegar en la máquina y que con las posibilidades obtenidas, el artista sea capaz de escoger el que más le conviene. La irrupción de la fotografía en el ámbito artístico, su influencia, la manera de utilización que los artistas hi-

cieron de ella, puede servir como referencia del caso que nos ocupa. La fotografía supuso que la realidad podía representarse de forma fidedigna y el artista se dio cuenta de que no podía competir con esa explosión de realismo. Los autores impresionistas serán los primeros en alejarse del modo de representación tradicional debido a que no pueden competir con esa nueva forma de representación, ello abre las puertas a la llegada de la modernidad. Ahora la pregunta que se plantea es la siguiente, ¿será capaz la Inteligencia Artificial de que vivamos una situación similar o quedará en una moda pasajera que tras unos años de debate pase al más completo de los olvidos?

Llega el objeto como arte

Durante los meses de octubre y noviembre del año 1913 se celebraba en la ciudad de París una exposición de prototipos de aviones. Era un momento en que la invención estaba en pleno desarrollo, la capacidad humana se encontraba en todo su esplendor y se mostraba de esta manera al público. A esta exposición acuden cuatro artistas: Marcel Duchamp, Guillaume Apollinaire, Constantin Brancusi y Fernand Leger. Los avances que se habían hecho en las hélices de los aviones eran significativos, ya que permitían un mejor aprovechamiento de la potencia de los motores en un momento prebélico. Recordemos que estamos muy cercanos al comienzo de la Primera Guerra Mundial. Duchamp llamó la atención de los otros artistas sobre una de las hélices expuestas y mirándolos les dijo que la pintura había terminado. ¿Quién podría mejorar una creación de ese tipo? ¿Eran capaces de hacerlo alguno de los artistas que allí estaban visitando la exposición? Dirigiéndose a Brancusi le preguntaba si él sería capaz de crear algo tan perfecto.

Cuando Duchamp habla de pintura se refiere a la misma en el sentido tradicional del término, en la capacidad y destreza manual del artista para la creación. Pero con las novedades que el público tiene a su alrededor en este momento, a principios del siglo XX, es decir fotografías, cine, objetos producidos en serie gracias a diferentes máquinas, publicidad, periódicos ilustrados... ¿Cuál es el papel del arte ante esa vorágine de novedades que hay alrededor? El arte, piensa Duchamp, no puede permanecer en una visión que refiera solo a la maestría manual y debería explorar otros territorios más complejos, apoyándose en las ideas y no tanto en la buena capacidad para llevar a cabo una correcta ejecución.



Esta unión entre la técnica y lo artístico había tenido su reflejo en una de sus últimas obras pictóricas que realizó en dos versiones, la última de ellas en enero de 1913. Estoy hablando de *“Desnudo bajando la escalera”*. En ella se daban cita dos de los movimientos de vanguardia: cubismo y futurismo. A ello se añadían los experimentos que la fotografía estaba realizando con el movimiento humano y animal. Por ejemplo, los que parecían obsesionar a Etienne Jules Marey y sus estudios sobre la cronofotografía para así poder captar aquellos movimientos más difíciles de representar. El *“fusil fotográfico”* de Marey permitiría realizar 12 imágenes por segundo y así captar el movimiento tanto de personas como animales y los cambios que se producían en décimas de segundo. Como vemos estos experimentos de Marey no pasaron desapercibidos y se ven reflejados en la obra de Duchamp.

Tras visitar la exposición aérea Duchamp decidió que no volvería a pintar nunca más y se dedicaría a buscar un nuevo camino para el arte, uno hasta ahora no explotado y capaz de hacer temblar los pilares de lo que entendemos por arte tradicional.

Los ready made que realiza en años posteriores desafían las convenciones y cuestionan el esfuerzo necesario que imprime el artista para la creación de cualquier objeto. Estas piezas ya han sido realizadas, posiblemente en un taller, no requieren de ninguna intervención artística, simplemente son sacadas de su contexto original para ser colocadas en otro diferente. En ese nuevo lugar de exposición, junto a otras obras de arte, la manera de apreciarlos cambia y va desde el estupor a la sorpresa y de allí a la indignación (no en todos los casos sucede ni tampoco debe seguirse el mismo orden citado). No hay diferencia dice Duchamp con una obra de arte tradicional porque para crear esta última también disponemos de una serie de materiales que nos han sido dados. A partir de ahí el artista debe fabricar apropiándose de una idea. Para el ready made la idea ya está dada, tiene una función concreta que es conocida por todos lo que la contemplan.

Duchamp reniega de lo retiniano, de la visión tradicional que tenemos del arte. Puede esta visión transformarse durante esos años y confundirse debido a los avances técnicos que se producen. Por ejemplo, puede verse trastocada por la reproducción o bien compartir espacios liminares con otras disciplinas que hagan difícil su distinción, como por ejemplo el diseño o la

publicidad. Frente a esta invasión de la disciplina artística tenemos una que no puede ser trastocada. Duchamp nos dice que es el concepto la base principal de la que debemos dotar a la obra para hacerla distinta a las de su alrededor, indiscutible, única. La pretensión de Duchamp es superar lo retiniano. Es decir que la obra no pueda ser captada con un simple golpe de vista, implicando la inteligencia del espectador que es capaz de cuestionarse cosas delante de ese trabajo. Puede que simplemente la pregunta que ronda su mente sea si lo que está contemplando es arte o una tomadura de pelo.

José Jiménez (Jiménez 2023: 147) dice que una de las pretensiones de Duchamp cuando presenta el urinario no es que nos fijemos en la utilidad del objeto, conocida por todos, sino en la forma y la posición que ha adoptado para ser expuesto. No solo cambia la función, ese objeto ya no sirve como lugar de deposición, sino la forma de presentarlo al espectador, ya que su posición no es la misma que adquiriría en cualquier baño. Pensemos por un momento en aplicar algunas de las ideas de Kant a lo que acabamos de expresar. Si la pieza ha quedado desprovista de interés y de utilidad, quizás la experiencia estética que podamos tener ante ella se muestre en todo su esplendor, aunque quitemos la palabra estética del binomio y lo dejemos solo en experiencia.



El pensamiento de Duchamp no fue entendido en el momento en que comienza a desplegarse. Pienso que sus allegados, las personas del mundo del arte que le rodean, ni siquiera se plantean estas cuestiones que estamos escribiendo. La compra en unos grandes almacenes y la posterior exposición de un urinario en 1917 bajo el sobrenombre de R. Mutt quedaron en mera anécdota, cuya broma duró no más de un día, primero colocada la pieza en una exposición en la Central Station de Nueva York detrás de una columna para que la polémica pieza se viera lo menos posible, posteriormente cuando Duchamp y otros amigos se la llevaron a la galería 291 en la misma ciudad, donde el dueño, Alfred Stieglitz, tomó la única fotografía original que se conserva de la pieza, antes de que desapareciera para siempre o fuera destruida.

Duchamp fue un adelantado a su tiempo, no con la realización de obras que pueden epatar más o menos con nuestro gusto, sino con un reconocimiento por lo que había hecho que no llegó hasta la segunda década de los cincuenta, una fecha donde estas cuestiones sí son motivo de debate. Llevaba mucho tiempo el autor luchando contra el paso del tiempo, con unos trabajos

que habían sido realizados para ser vistos y comprendidos tiempo después. Sobre sus ideas, queramos o no, se apoya gran parte de los movimientos que salen a la luz en los años 60, donde lo objetual jugará un papel preponderante y organizador de un nuevo tipo de arte o si queremos de una nueva experiencia artística. El pensamiento, la poesía y la filosofía son conceptos no desdeñables en estos trabajos de Duchamp. Esos y otros conceptos pasarán a esos jóvenes autores que tratan de rebelarse contra la hegemonía del expresionismo abstracto y la crítica formalista que lo apoya.

Contra Duchamp

Donald Kuspit dice que una de las cosas que hace Duchamp es introducir lo cotidiano en el arte. Ya pudimos comprobar que para Kuspit este es uno de los grandes males del arte moderno y contemporáneo. Es posible que el problema del que habla el autor tenga que ver con la comercialización de las obras de arte en vez de la temática que alude la obra, más bien con la extensión o dimensión comercial que adquiere el arte, pero no en el siglo XX cuando Duchamp realiza sus trabajos, sino anteriormente con el desarrollo del capitalismo y la manera en que se establecen las relaciones de producción.

Las obras de arte se convierten en objetos de consumo. Los artistas compiten para que sus trabajos formen parte de un círculo que va conformando el sistema del arte. Para Kuspit, Duchamp entiende este mensaje a la perfección y es en esa economía de mercado en la que se permite incluir lo objetual y dotarlo de un valor que jamás hubiera adquirido en su uso habitual.

Pero como sabemos la introducción de lo objetual en el arte no fue reclamada hasta la segunda mitad del siglo XX, lo cual nos lleva a pensar en la posible revisión de los trabajos que se realizan al cabo del tiempo. Eso hace que ningún veredicto sea concluyente y que tal vez nuestra manera de pensar actual pueda ser revisada en el futuro. Pero, como decía Benjamin, somos fruto de un pasado que sirve para construir el presente y, hoy en día, esta cuestión sigue generando polémica (para algunos). Kuspit afirma que para Duchamp la obra de arte no debe tener ningún atractivo estético, tampoco debe tratar de tener buen gusto (el gusto como vimos es cambiante nos decía Kant, aunque también nos dice que el gusto se puede educar). La obra no debe tratar de ser nada sino solo ser.

Ahora, si lo analizamos desde un punto de vista formalista y seguimos a Kant, el gusto podría estar determinado por cuestiones que tienen que ver con el placer y la utilidad. El primero es posible que esté ligado a los sentidos y tiene conexiones con el deseo. El segundo se conecta con el interés. Pero lo que dice Kant es que hay un gusto alejado de estas dos cuestiones, no proporcionado por el deseo o el interés, sino un gusto desinteresado en el que nosotros lo que hacemos es contemplar una obra o un objeto (puede ser incluso un urinario colocado encima de un pedestal). En esa contemplación se unen nuestra imaginación y nuestro entendimiento y esto es lo que conocemos como experiencia estética. Imaginación y entendimiento rotan libremente en una placentera armonía gozando de contemplar activamente el mundo que tienen delante.

Este análisis formalista se mantuvo hasta los años 60 y a partir de ese momento fue perdiendo fuerza. Graham Harman (Harman 2021: 14) dice que al no aprovechar alguno de los aspectos más interesantes del formalismo, el arte se arrojó a la jungla. En ese lugar inhóspito, el arte se encontró de frente con una férrea oposición al realismo fomentado por la filosofía, mientras que muchos de los movimientos encontraban en el dadaísmo (entendido como mera provocación) el modelo para desarrollar su trabajo.

En 1968 el crítico formalista Clement Greenberg^[1] se refiere a Duchamp aludiendo a que, como artista, rechaza la calidad como criterio estético. Abordar el tema de la calidad en el arte podría ser discutible en la década en la que lo plantea, con diferentes formas de creación que están desviándose del concepto tradicional que tenemos de esa palabra. Para Greenberg Duchamp es un dadaísta que solo busca el shock que desaparece con el tiempo. Para ello altera las normas de decoro de la vida cotidiana con intención de provocar estupefacción, sobrevalorando la ruptura con el pasado y también su propia persona como creador de algo nuevo. Para Greenberg todo se resume en fracaso porque no ha sido capaz de innovar desde el interior del propio arte, como venían haciendo otros movimientos de vanguardia. El sabotaje y la provocación son sus señas de identidad.

No estoy tratando de criticar a Greenberg, pero estos dos últimos elementos (sabotaje/provocación) siguen muy presentes en un mundo mediático copado por el escándalo y los clics en noticias llamativas. Tal vez la culpa de ello no sea de los artistas sino de la manera que han provocado la forma de consumir que tenemos con cierto tipo de noticias.

Donald Kuspit carga fuertemente contra el ready made diciendo que es completamente absurdo y que carece de las nociones básicas de gusto. A su parecer no existe concepto alguno en estos objetos, sino que han sido realizados para mofarse del espectador y si, en algún momento, trataban de mantener una lucha con el espectador que lo contempla, salir victoriosos del embate derrotándolo. El ready made es el absurdo del arte porque nunca genera la intención del artista e incluso, si esta intención existía, puede tergiversarla.

Menos es más

Pese a intentos y características que pueden ser semejantes a las que vamos a exponer y que afloraron en estilos anteriores, expresados en todas las artes (Bauhaus), la palabra minimalismo tal como la entendemos no se impone hasta los años 60. En ese momento encontramos un grupo de artistas que se decantan por trabajar con materiales industriales, en la mayoría de los casos adoptando formas geométricas y con una prácticamente nula capacidad de mensaje. No se trata de crear objetos decorativos ni tampoco funcionales. Son tan sencillos y desafiantes que solo pueden generar incomodidad. Es más, ni siquiera los artistas se sienten identificados con la definición de su estilo como minimalista.



Uno de los pioneros es Donald Judd que tiene su primera exposición cuando cuenta con 35 años, concretamente en 1963. En ese momento Judd era más conocido como crítico que como artista, pero decidió probar suerte en este otro ámbito. Pudo constatar que el expresionismo abstracto estaba prácticamente agotado. Su primera exposición consistía en estrechos listones de madera con cajas geométricas de contrachapado recubierta cada una de ellas con pintura de color rojo. Es decir, podrían ser calificadas como esculturas abstractas. Las cajas se habían hecho de forma artesanal. Las había realizado junto a su padre que era carpintero en sus ratos libres, ya que su verdadera profesión, era ser ejecutivo de la Western Union.

¿Cuál era la utilidad de estos objetos? ¿De qué manera se puede reaccionar ante ellos? ¿Debemos comportarnos igual que si observamos cualquier otra obra de arte? El objeto minimalista no es figurativo, con lo que es difícil asociarlo con una forma concreta o reconocible. En eso se aleja del pop, pese a que los materiales usados para la consecución de obras sea el mismo en muchos casos. No es útil, porque no facilita ninguna experiencia de uso. Lo que sí parece intentar es investigar la experiencia espacial del espectador respecto a las obras distribuidas por la sala. Se trata de un arte que no es visual sino espacial. Esa manera de percibir se aleja de lo retiniano para abrir paso a lo experiencial.

Donald Judd decía que muchos de los objetos que él presentaba no eran arte, pero que eso no importaba lo más mínimo porque a una obra no se le demanda que sea arte sino simplemente que sea interesante. Quizás podemos atribuir a la palabra interesante el sentido que le daba Karl Rosenkranz cuando decía que *"es todo aquello que alberga en sí una contradicción"*. En este caso lo interesante es la experiencia estética que ofrecen estos objetos, que nada tiene que ver con el pasado, ni con la definición que de este tipo de experiencia se había dado hasta el momento. El simple hecho de tener que esquivar los objetos distribuidos por la sala añade ese plus de *"experiencia"*, la cual hasta ese momento ni siquiera se había planteado en el momento de asistencia a un museo o sala de exposiciones.

Donald Judd creía que la pintura era mala, aburrida y los críticos, sobre todo formalistas, la habían convertido en algo excesivamente argumentado. La escultura para él era también mala porque lo que hacía era repetir formas que ya existen, lo

cual convierte esta disciplina en tremendamente aburrida. Por eso se decide a crear unos objetos que no pueden ser calificados como pintura o escultura.



La referencia al minimalismo fue fijada por Richard Wollheim quien en 1965 uso la palabra “*minimal art*”, ya que las obras presentadas por diferentes autores tenían un contenido de arte mínimo, es decir, que no tenían nada que ver con los conceptos tradicionales de arte que se habían dado hasta ese momento. Cajas de madera en algunos casos pintadas, bombillas que iluminaban extrañas formas geométricas, formas metálicas desmesuradas en algunos casos. Era la primera vez que los espectadores se enfrentaban a estos objetos dentro de las diferentes salas y las reacciones no podían ser las mismas que con las obras de arte tradicionales.

Una de las maneras de proceder de estos artistas es que ellos no fabrican sus obras. Pueden diseñarlas o crear sus formas dibujándolas sobre un papel, pero de la fabricación de estas se encarga un laboratorio o una empresa. Pensemos en las obras gigantescas realizadas por Richard Serra que tienen un peso en toneladas que solo se puede conseguir en alguna acería especializada.

Sería interesante darse cuenta de la influencia que tiene el minimalismo en la estética contemporánea. Estos objetos fabricados que se exponen en los museos requieren de grandes salas para su exhibición. El espectador debe pasear por esas salas observando o esquivando los objetos como ya hemos dicho en una “*experiencia*” que se relaciona con la estética. Al hilo de esta idea, pensemos que desde 1989 se han incorporado al ámbito del arte contemporáneo muchos nuevos museos. Trataban de difundir una imagen cultural ligada, en muchos casos, a unos políticos que atisbaron réditos electorales en la apuesta por la cultura más que creer realmente en lo que estaban haciendo. Estos nuevos centros, incorporan grandes salas o espacios para albergar todo tipo de instalaciones. La instalación o la estética de la instalación es una de las señas de identidad del arte contemporáneo, donde la experiencia del espectador juega un papel fundamental en la forma de relación que este tiene con el arte actual. En la instalación el espectador observa, recorre, investiga o se divierte, tratando de desvelar el planteamiento que el artista ha realizado. Son trabajos que recuperan el espacio compartido y transforman la contemplación pasiva en actividad

corporal. Se trata de un lugar que invita a la participación y, gracias a la temática que el artista introduce, a la toma de decisiones. En ella no podemos hablar de pintura, escultura, grabado o dibujo, sino que se produce una hibridación de estilos y sensaciones que hacen que este tipo de creaciones incluya, como dijo el artista Fabian Marcaccio “*todo aquello que la obra necesite*”. Estos primigenios lugares de exposición donde se mostraban las obras minimalistas comenzaron a adquirir el nombre de “*cuartos blancos*”. Eran salas cuyas paredes estaban pintadas en color blanco y vacías para que los objetos allí expuestos pudieran destacar. No había distracción alguna, excepto los objetos que se encontraban en la sala, sobre los que había que fijar la atención. Lo único que hacía referencia al arte no era el blanco de las paredes sino los objetos que se encontraban distribuidos por ese lugar.

La definición de arte contemporáneo

En el año 1968 Clement Greenberg dictó una conferencia que ya citamos titulada “*Actitudes de vanguardia. El arte nuevo de los años 60*”. Esta conferencia fue dictada en el contexto de una serie de charlas en la Universidad de Harvard, dedicadas al primer profesor de Historia del Arte que tuvo la universidad. Allí se invitaba a diferentes personas relevantes del mundo artístico para discutir y aportar cuestiones relativas a la temática artística.

En esta conferencia Greenberg se cuestiona la viabilidad de muchas de las propuestas artísticas que han surgido durante los años sesenta, analizando esas novedades desde un punto de vista formalista. Sobre esas cuestiones merece la pena discutir y argumentar a favor o en contra de algunos de los planteamientos que allí aparecen.

Uno de los aspectos que destaca primeramente es que Greenberg no es capaz de asumir las novedades que el arte de los años sesenta es capaz de aportar. Quizás el error está en que los compara con otros movimientos de vanguardia que se habían desarrollado hasta ese momento, especialmente el expresionismo abstracto del cual el crítico americano era un gran defensor.

Una de las primeras cosas que critica es la multitud de novedades que tienen lugar durante la década. Algunas son capaces de pervivir y otras desaparecen con la misma facilidad con la que vieron la luz. Es decir, nuevas tendencias, modos, escuelas. Entre las novedades que ven la luz retoma las ideas que ya habíamos comentado en su ensayo “*Vanguardia y Kitsch*”, donde el peligro se encontraba en que el arte de élite se convierte en arte popular.

Debemos tener en cuenta que durante esa década se produce el nacimiento y desarrollo de diferentes movimientos artísticos que no tienen relación unos con otros, pero que todos se desarrollan en un mismo ámbito: la percepción de aquello que presentan como obra de arte.

Algunos de los más conocidos ya los hemos apuntado, me refiero al arte pop o el minimalismo, de los que hablaremos de forma más profusa. Ambos incluyen la representación de lo objetual en sus trabajos. Pero tenemos opciones que van a tomar

conciencia de las posibilidades de expresión que tiene el cuerpo y comienzan a desarrollar diferentes acciones en las que están implicados tanto los artistas como los espectadores. Hablamos por ejemplo del happening y la performance. La primera vez que se habla de arte conceptual será en el año 1961 en un ensayo escrito por Henry Flynt, aunque fueron una serie de artículos de Sol Lewitt los que definieron el proyecto. Tal vez la figura más conocida del conceptual sea Joseph Kosuth, que culminaría la definición de este con la publicación de su ensayo “*Art after Philosophy*” en el año 1969. Las capacidades de expresión artística no terminan con estos diferentes estilos, sino que podríamos hablar del land art, el arte povera, el arte óptico, el arte cinético, el arte psicodélico o el antiarte. Con esta última palabra me estoy refiriendo al movimiento Fluxus y uno de los lemas de este movimiento acuñado por el artista alemán Joseph Beuys que decía que “*cada hombre es un artista*”. Beuys afirmaba que todos tenemos un potencial creativo con la idea de transformar la sociedad. Esta democratización del arte y el alejamiento del profesionalismo artístico enlazan con las ideas de Fluxus que tratan de alejarse de la mercantilización del arte y por tanto del sistema que con él se establece, poniendo énfasis en lo cotidiano, convirtiendo en artística cualquier acción llevada a cabo por cualquier persona. Volveremos sobre ello más tarde cuando hablemos del “todo vale”.

Todas estas diferentes tendencias y alguna más que no aparece citada, suponen un cambio radical en la percepción artística y en la manera en que el espectador interactúa con aquello que consideramos obra de arte. El abanico del arte se abre ante nosotros de una manera tremendamente amplia si lo comparamos con las tendencias que habían surgido durante la época de la vanguardia. Una palabra que parece terminar en esa década de los sesenta como definición de actitudes artísticas, para dar lugar a una hibridación y posibilidades de creación nuevas y completamente diferentes.

Es posible que toda esta pléyade de estilos, a los que se unen nuevas incorporaciones que se llevan a cabo durante los años setenta y ochenta, sean los que componen el germen de aquello que conocemos como arte contemporáneo. Ante la imposibilidad de definir las diferentes formas de expresión artística como se había hecho hasta ese momento debido a la gran cantidad de estilos y formas de composición, actualmente llamamos arte contemporáneo a todas las expresiones que se consideran como artísticas. Es decir, agrupamos bajo una denominación concreta llamada barroco las obras creadas desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII y podríamos dar una serie concreta de características de las representaciones pictóricas, escultóricas o arquitectónicas. Pero eso ya no aplica en la actualidad. Los movimientos de vanguardia tienen una duración más limitada pero también tenían una serie de características que eran asumibles por los autores que trabajaban en ellas. Ahora, en la actualidad, ya no existe una manera de adscribir una obra a un estilo específico o por lo menos existe gran dificultad para poder hacerlo. Esta hibridación hace que muchas de las representaciones actuales sean calificadas como arte contemporáneo porque no podrían ser agrupadas o clasificadas de otra manera. Eso no impide que haya obras que puedan ser adjudicadas con

otras adscripciones. Por ejemplo, si un imaginero realiza una escultura para una cofradía de Semana Santa representando una escena de *Cristo recogiendo sus vestiduras*, no entraría dentro de la calificación de arte contemporáneo, aunque esté realizado en el año en curso, porque seguramente por temática o por la manera de representación tendrá otro tipo de influencias y referencias que se pueden rastrear.

Terry Smith en su libro *¿Qué es lo contemporáneo?* se refiere a todos aquellos artistas que se encuentran sin poder ser incluidos en un periodo concreto, diciendo que contemporáneo podría significar sin periodo, perpetuamente fuera de tiempo o, cuando menos, no sujeto al despliegue de la historia (Smith 2012: 304)

Literalidad y teatralidad claves artísticas del formalismo

Alguno de los comentarios de la crítica formalista que dedicaron especialmente al minimalismo, críticos como Clement Greenberg o Michael Fried, incluyen estos dos términos que vamos a tratar de explicar y referenciar respecto a las manifestaciones artísticas de los años sesenta. El libro *“Arte y objetualidad”* publicado por Michael Fried resulta referencial para la comprensión de estas cuestiones. Ambos términos fueron adoptados tanto por defensores como detractores del arte de ese momento, señalando la identidad del movimiento minimalista que será aplicable también a otro tipo de manifestaciones que se desarrollan a partir de esa década, intentando separar lo que sería arte o pseudoarte.

Vamos a explicar los conceptos y posteriormente vamos comentando algunos aspectos referidos a los trabajos que presentan distintos artistas en ese momento.

La literalidad alude al énfasis que la obra pone en su propia objetualidad, el objeto como obra de arte, algo que ya habíamos visto de forma efímera con las representaciones de Marcel Duchamp en la segunda década del siglo XX, pero cuya idea es retomada con fuerza desde principios de los sesenta. Estos trabajos no buscan tener ningún tipo de significado sino simplemente una interacción con el espectador que se desarrolla en un espacio concreto, una sala, en la mayoría de los casos un cubo blanco, capaz de albergar las instalaciones realizadas por los artistas. Lo único que destaca de estos trabajos será la forma que adopta y el material que ha sido utilizado para su realización.

La teatralidad tiene que ver con la relación que la obra establece con los espectadores que entran en contacto con ellas. Dos factores para ello son importantes, el tiempo en el cual se desarrolla esta relación y el espacio que actúa como contenedor de los objetos que allí se presentan. Frente a la interacción con la obra, el teatro consistiría en la mera experiencia que supone la observación y el camino recorrido dentro de la sala. El arte se convierte en una experiencia escenificada. No sería arte como tal sino que necesita al público para poder ser calificado de esa manera.

Tendríamos pues varios cambios en lo que se refiere a la experiencia estética ante la obra que pasa a tener un carácter conceptual. Se trata de una experiencia que se convierte en puramente óptica de la obra de arte. La noción, el significado e intención de la obra de arte queda a juicio del espectador. Sobre esta cuestión de la experiencia se ha cuestionado Juliane Rebentisch en su libro *"Estética de la instalación"* aludiendo a la construcción de objetos estéticos por diferentes artistas y preguntándose por la estructura específica de la experiencia. La pregunta que nos hacemos es si estos objetos son estéticos y si por ello son capaces de generar una experiencia determinada. No se trata ya de una experiencia en clave kantiana, es decir que incluye placer en la contemplación de la obra de arte, sino como un proceso que tiene lugar entre el objeto y el espectador. El objeto sólo se convierte en estético a través de un proceso que tiene que ver con la experiencia.

Clement Greenberg argumenta que la tarea del artista, especialmente del artista de vanguardia, una vez que se ha producido el primer cambio de paradigma, consiste en investigar los límites del lenguaje pictórico o escultórico, investigar sobre aquello que se puede pintar o esculpir. El arte sería el encargado de buscar lo que hace posible el significado, la expresión, la comunicación, entendiendo el arte como una investigación sobre las condiciones de posibilidad del propio lenguaje. Como vemos todo este planteamiento perfectamente aplicado a las obras realizadas por los movimientos de vanguardia y en especial por el expresionismo abstracto, queda alterado con la presentación de las obras objetuales minimalistas.

Michael Fried decía que un objeto no es una obra de arte, no es suficiente con que sea exhibido en una sala de exposiciones. Para el minimalismo uno de los elementos principales del trabajo es el material en el que la obra está realizada. Fried dice que el material no es importante para la percepción de la obra de arte porque lo que importa es la espiritualización de la obra, es decir, aquello que trasciende lo material para que ese trabajo adquiera sentido. Siguiendo estos parámetros las obras minimalistas no serían obras de arte porque carecen de esta intención, no serían capaces de crear una experiencia estética. La forma estética no depende de la materialidad del objeto. Si el sentido de la obra simplemente consiste en colocar unos objetos detrás de otros el trabajo artístico desmerece el resultado que se obtiene al final.

Por su parte la teatralidad sería enemigo de lo artístico. El objeto mínimo lo que hace es apelar al espectador, por su tamaño, por su forma, por los materiales utilizados, pero no por ninguna otra causa que lo diferencie de un objeto cualquiera ya sea encontrado o fabricado. Todas estas razones resultan poco apropiadas para el arte. Lo que se busca es un efecto, un mero espectáculo donde se combinan no solo los objetos expuestos, sino otro mobiliario que pueda aparecer en la sala (donde podríamos incluir el juego de luces que ilumina las obras) o el propio cubo blanco que la envuelve. La manera de percibir ya está dada, no se experimenta, sino que se recorre.

Aristóteles hablaba sobre el espectáculo estableciendo una diferencia entre tragedia y comedia. La primera provocaba en el espectador una catarsis. No existe catarsis sin una buena mimesis decía, contemplación y reflexión. La tragedia era capaz de desvelar emociones como el miedo o la compasión, de esta manera a través de la empatía es posible purificar nuestra alma, ofreciendo un tratamiento terapéutico. Por otra parte, del espectáculo no surge la catarsis, el espectador que la contempla no se siente sacudido. El efecto terapéutico de lo cómico no es directo, sino que está mediado. Para el autor griego la comedia es la mimesis de personas y acciones que están por debajo de nosotros, por eso nos provocan risa, no son superiores, no generan esa idea superior, elevada, siendo la catarsis una idea espiritual que se encuentra en otro nivel.

Lo cierto es que, en cuestiones artísticas, desde el minimal en adelante, el rol del espectador ha cambiado y aparece como un elemento activo frente a las instalaciones. Un espectador más activo, que no puede plantearse de forma pasiva las obras, se involucra físicamente en ellas. Diderot decía que cuando observamos una obra de arte deberíamos captar su totalidad de un simple vistazo. Si necesitábamos movernos alrededor de la obra y observar desde distintos puntos de vista, este trabajo se convertía en teatral.

Como podemos comprobar algunos críticos durante los años sesenta se están planteando una serie de preguntas que un grupo de artistas quieren introducir para demandar una respuesta tanto de ellos como del espectador. Entre ellas estarían las siguientes: ¿Qué es el arte? ¿Cualquier cosa puede ser considerada como arte? ¿Qué tipo de experiencia se necesita para que un trabajo sea percibido como artístico? ¿Debería la obra tener o incluir unas características concretas? ¿Existe una manera, como ya hicieron en el siglo XVIII, de diferenciar arte y artesanía? Entiendo que estas preguntas son muy complicadas de contestar. Tal vez una de las claves para ello la encontramos en la experiencia, pero no en la experiencia estética, sino en la palabra experiencia con sentido histórico, es decir aquello que somos capaces de recordar sobre lo que hemos vivido. Otras cuestiones pueden llevarnos a conclusiones vanas o directamente a posturas irreconciliables.

La calidad y la planitud en el arte

Clement Greenberg hablaba sobre el fin del expresionismo abstracto y fechaba este suceso en el año 1961 o 1962. En sus textos de esa década y anteriormente había defendido una idea de calidad que fuera aplicable al ámbito artístico. Estos estándares de calidad que ahora comentaremos serían para Greenberg la razón de ser de la vanguardia, que estaba allí, presente, como prolongación de esos supuestos criterios. Para ello la vanguardia solo necesitaba innovación. Esta forma de innovar no debía ser escandalosa, no tenía que llamar la atención como estaba ocurriendo con las novedades que proporcionaba el arte de los años 60. Esas novedades para este autor se disfrazaban de arte pero no eran arte, ya que se habían alejado de los estándares de calidad.

Greenberg asociaba la calidad con la planitud. Este concepto tiene que ver con el aspecto bidimensional del lienzo donde se ejecuta la obra. La función de la pintura será explorar las posibilidades del medio pictórico a través de este medio. Si Manet fue uno de los primeros artistas en explorar la planitud, lo que había hecho la vanguardia desde entonces era continuar con una investigación que finalmente había desembocado en Estados Unidos en las representaciones del expresionismo abstracto.

Toda esta investigación, según este autor, había llevado a dos cosas: el abandono del realismo y también de la tridimensionalidad en el ámbito de la pintura. Llegados a este punto sería la abstracción el medio a través del cual se podían enfatizar las cualidades del plano pictórico.

Esta teoría parece conceder una preeminencia a la pintura abstracta, en un camino donde no existiría una posible vuelta atrás. Los artistas, a partir de ese momento, deben dedicarse a continuar sus investigaciones y aportar novedades a través de esta forma de expresión, la abstracción, que se revela como única y predominante para el desarrollo del arte.

Conviene preguntarse si realmente Greenberg está convencido de ello y ese planteamiento es el que debe ser aplicado o si el autor americano tiene algún interés oculto en la formulación de esta teoría. Pensemos en la preeminencia del arte europeo a lo largo de los siglos y el desplazamiento que finalmente se produce del epicentro del arte desde París a Nueva York tras la segunda guerra mundial. El arte genuinamente americano, aunque con derivaciones europeas, es el expresionismo abstracto. No es extraño que este autor, frente a esa senda que siempre ha marcado Europa, quiere destacar este movimiento americano como una forma de expresión importante, que trata de presentarse como vanguardia del arte frente a otros movimientos que no habían evolucionado lo suficiente, como por ejemplo el cubismo. Curioso, siendo este último junto al surrealismo las principales influencias en el nacimiento del expresionismo abstracto, cuando autores europeos de ambos estilos se trasladan a Estados Unidos huyendo de la guerra en Europa.

También, como sabemos, existía en Estados Unidos un grupo de realistas que estaban cansados de la preeminencia del movimiento abstracto. Buscaban la manera de poder acceder a un circuito que se les negaba porque el expresionismo parecía invadir todos los ámbitos del pensamiento artístico norteamericano.

Greenberg hablaba de la calidad como algo autónomo en el sentido kantiano del término. Para ello no tiene que ser teatral como plantea el minimalismo y no tiene que ser narrativa, sino que debe ser abstracta. De esta manera contrasta el movimiento americano al realismo socialista que se impone de manera forzada en la Unión Soviética. Es cierto que el régimen soviético obliga a realizar un tipo de pintura que, en ciertos casos, podríamos calificar como Kitsch o cuqui, con esas imágenes patéticas del dictador Stalin abrazando niños, pero como hemos dicho, no es la única corriente realista que existe y en el seno de Estados Unidos, los artistas figurativos se estaban movilizandando para acabar con la preeminencia de la abstracción.

Greenberg decía que la calidad no debía ignorarse en cuestiones artísticas y en ello tiene mucho que ver su ensayo de 1939 titulado *"Vanguardia y Kitsch"*, un texto que nosotros ya hemos analizado y comentado. Para él algunos movimientos artísticos habían tratado de repudiar lo elevado, socavando las bases del arte, tal como había hecho Duchamp con sus objetos artísticos y el movimiento dadaísta en general. Este autor se decantaba por lo rastroso en vez de lo elevado. Duchamp rechaza el arte mímico, lo que él denominaba arte retiniano. Para Greenberg esto significa rechazar el arte formalista.

Una visión de la calidad superada

En un libro publicado en el año 2022 que lleva por título *"¿Qué es la calidad en el arte?"* escrito por Alejandro Vergara Sharp circunscribe esta idea de calidad al arte que se hacía entre los siglos XV y XVIII, con lo cual en primer lugar el título conduce a equívoco, ya que podríamos pensar que está hablando de la existencia de unos estándares de calidad que podrían ser aplicados a lo artístico. Si alguna de las obras se sale de esos estándares ya no podría ser considerada como un trabajo de calidad y las dudas sobre la apreciación artística aumentan.



Si establecemos los estándares de calidad en el realismo y la idealización, eso significa que dejamos fuera otras formas de expresión, como el arte abstracto, que ya no tendría cabida dentro de esos supuestos caminos que se abren para la representación. Pero el arte abstracto no surge solamente con las representaciones que realiza Kandinsky o Hilma Af Klint, que como sabemos fue la primera, aunque sus obras no llegaran a nosotros hasta los años sesenta, sino que las decoraciones de muchos de los edificios árabes incluyen la geometrización en sus fachadas y muros ante la nula presencia de representaciones humanas o animales. Así que el argumento de la calidad tal como lo hemos expresado no parece válido, ya que nos llevaría a anular paredes de edificios como la Alhambra de Granada o el Alcázar de Sevilla.

En cuanto a la idealización ya hemos podido comprobar que muchos autores no siguen estos estándares que llegan a nosotros con el eterno renacimiento de lo clásico. Utilizando un realismo casi obscuro, tenemos autores que antes del siglo XIX trabajaron de acuerdo con esta idea, como por ejemplo el que incluía en algunos de sus retratos y representaciones de martirio José de

Ribera (por citar solo uno) o, si avanzamos en el tiempo, con el escándalo que supuso la introducción de personajes de la vida cotidiana en representaciones de Courbet o Manet.

Para muchos que reniegan del arte de vanguardia (es curioso porque no reniegan de todo, solo de aquello que no les gusta o bien que no les interesa en función de sus composiciones), en concreto de la abstracción como forma de representación, tal vez lo que ocurre es que no están hablando de calidad, sino de un canon académico que es el que quería instaurarse en el siglo XVIII. Así, sería la academia la que trata de distinguir un arte elevado de la pintura aficionada, al tiempo que se cuestiona la temática del arte, cambiando algunas formas de representar que se consideraban tradicionales, por el despliegue y difusión de géneros que hasta el momento habían sido considerados menores, como por ejemplo el bodegón o la representación del paisaje.

La idea de bueno-bello-verdadero, viene de Platón, pero resulta completamente discutible. Sí frente a lo bello se opone lo feo, siguiendo esos parámetros deberíamos aplicarle las palabras malo y falso. Pero sabemos que a lo largo de la historia del arte las representaciones de lo feo han existido. También sabemos que el artista, aun tratando de representar lo feo, lo ha intentado hacer de forma bella. Es decir, se trataría de lo feo en tanto que bello, así lo expresaba Theodor Adorno, por lo que el argumento de oposición ya no resulta válido. Ahora está bien preguntarse si ese argumento sobre lo bello tiene validez en el siglo XXI. El concepto de belleza va variando con el tiempo. Diría que en el siglo XX por ejemplo esta idea de belleza ha ido cambiando cada década, solo tenemos que observar las imágenes que se van reproduciendo en los medios de comunicación. Vamos a preguntarnos lo siguiente: ¿de qué manera percibimos hoy la lección que a todos los niveles nos transmite un cuadro como Las Meninas? No existe duda que la lectura de este cuadro no es igual que la que se hacía en la segunda mitad del siglo XVII. Hemos visto avanzar el arte desde entonces con múltiples manifestaciones y giros para llegar a establecer que ese cuadro sea el que marca los estándares de calidad de las obras que se hagan en la actualidad. Todo ello sin desmerecer que esta obra es uno de los grandes trabajos de la pintura universal.

Si lo que se pide en algún caso es el regreso a una calidad que se daba en un momento concreto de la historia del arte, es decir una calidad que sea capaz de trascender el tiempo y que establezca unas reglas claras de composición, ¿qué modelo debería tomar? ¿Nos sirven solamente las obras de arte europeo o podemos considerar aquello que los movimientos de vanguardia consideraban casi de forma despectiva como “primitivismo”? Las máscaras africanas o las obras de los aborígenes australianos también existen, pero no se realmente si podemos contar con ellas para esta empresa.

En cuanto al límite temporal dentro de la historia del arte que conocemos, ¿dónde lo fijamos? ¿En algunas de las imperfecciones de la escultura o pintura románica, donde la tercera dimensión es una entelequia? ¿En la perspectiva de las obras del

Renacimiento italiano? ¿En la introducción y el uso del claroscuro barroco? ¿O volvemos nuestros ojos al mundo clásico, para que el número de cabezas que tenga el cuerpo sea siempre el mismo y el desnudo se asocie a esa idea de belleza de la que hemos hablado hace dos párrafos?

Puede que la manera de pensar sea la siguiente y esto puede ser aplicable a cualquier artista de cualquier época: se debe llegar a un dominio técnico en cualquier ámbito que permita hacer lo que realmente se quiere hacer.

Intentar poner reglas o establecer de forma dogmática lo que está bien o mal, lo único que puede hacer es coartar la libertad de creación del artista. Aunque indudablemente esto de las reglas no aplica en el arte contemporáneo, donde la hibridación es una de las señas de identidad, no solo en las instalaciones sino en otras manifestaciones que pululan dentro del mundo del arte, donde las definiciones de pintura o escultura se diluyen o tornan en diferentes expresiones como “*escultura expandida*”, de la que ya escribió Rosalind Krauss en 1978 o “*pintura expandida*”, con representantes como Franz Ackermann o Fabian Marcaccio.

Frederic Schiller decía que el espacio de libertad individual y colectiva por excelencia era el estado estético. Es una libertad que va más allá de la coerción o de la imposición, armonizando los impulsos sensibles y racionales del individuo. Gracias a esa libertad el individuo puede desarrollar completamente sus potencialidades lo cual ayuda a crear una sociedad más justa y armoniosa.

Talento y criterio

No se si es pertinente desarrollar un apartado de este tipo o resulta obvio lo que voy a decir en los siguientes párrafos. Pero algunas personas muy críticas con el arte contemporáneo, aunque no sean pensadores de renombre, atribuyen al creador un talento del que algunos otros artistas carecen. Esta sería la razón de la baja calidad de los trabajos de aquellos que no tienen talento. Poco talento se uniría a la baja calidad. También tendría que ver con el proceso de creación frente al proceso de fabricación, algo que como hemos visto se viene abajo con el nacimiento del minimalismo, donde algunos artistas ya no realizan sus obras, sino que las encargan para que después sean expuestas en las distintas salas de exposiciones. Pueden trabajar en el diseño y concepción de estas sobre el papel, pero no son los encargados de la realización, en primer lugar, por el uso de materiales de difícil manipulación y en segundo lugar por el (desmesurado) tamaño de las mismas.

Partamos de una frase que puede ayudarnos a lo que queremos desarrollar: el talento innato no existe.

Podemos hablar de una serie de factores genéticos que están asociados a unas habilidades específicas, pero nada se consigue sin práctica. El ser humano aprende por imitación y solo la práctica le lleva a conseguir mejorar en cada una de sus habilidades, sean estas desarrolladas desde niño u otras ocultas que pueden aparecer a lo largo de su vida.

Otro de los aspectos importantes para eso que llamamos talento es el ambiente en el cual esa persona crece. El talento requiere muchas horas de práctica deliberada, incluso para los que parecen tener ventajas naturales. El factor ambiental es determinante, con lo que ese material genético del que hemos hablado solo se desarrolla en unas circunstancias adecuadas. El aprendizaje del cerebro es continuo y se lleva a cabo a lo largo de toda la vida. No paramos de aprender. La práctica intensiva puede llevar a niveles de desarrollo excepcionales.

El dominio de la técnica solo se consigue con la práctica y hay que practicar para llegar a cualquier destino, aunque sea ejercitando la mente para dar una respuesta adecuada a una buena obra conceptual.

El talento puede confundirse con el don. De hecho, escuchamos en ocasiones que alguien tiene un don especial. Las culturas primitivas entendían el don como un regalo que se había hecho no para permanecer con nosotros una vez recibido, sino para que circulara y de esta manera fuera compartido con los demás de forma altruista. El don no se compra, no podemos adquirirlo por medio de un acto de voluntad, pero si podemos perfeccionarlo para que nuestro regalo pueda ser mejor y más útil a los demás. Podemos decir que el talento es un don ya que como afirma Lewis Hyde (Hyde 2021: 24) *“si bien el talento se puede perfeccionar por medio de un esfuerzo fruto de la voluntad, no hay esfuerzo en el mundo capaz de provocar su aparición inicial”*. El artista tiene el don dentro de su obra, allí lo concentra porque al final es lo que ofrece a los demás y circula entre nosotros siendo depósitos de vida.

En cuanto al criterio Hegel afirmaba que el criterio en el arte se había perdido, entre otras cosas porque con el cambio de temática que se estaba llevando a cabo, ya no había ninguna obra que nos hiciera hincar la rodilla. La forma de percibir había cambiado y con ella la manera en la que el arte llegaba a las personas que lo contemplan. Si existían unos criterios anteriores y considerábamos esos criterios como elementos indispensables para la realización de un juicio estético, al cambiar la temática e introducir nuevos géneros, los criterios han cambiado y los anteriores ya no son válidos en la manera de percepción actual. Hagamos un traslado de estas ideas a cualquiera de los cambios de paradigma artísticos de los que ya hemos hablado y tal vez esto nos lleve a pensar que el criterio se diluye, deja de ser determinante para una creación artística que ha sufrido modificaciones, no solo en la manera de percibir sino en la presentación, materiales y función.

Los criterios parecen aludir a un periodo del pasado. Ahora ¿a qué periodo? Esta es una cuestión con difícil respuesta. Podríamos destapar de nuevo el tarro donde se encuentran encerradas las esencias del mundo clásico, en ese eterno renacimiento de lo que siempre se encuentra ahí. Pero sabemos que esta disquisición no es válida y que los mismos artistas que aluden, de forma cansina a los criterios, los utilizan para justificar su obra, remita esta a cuestiones mitológicas o a un bodegón carente de espíritu.

Natalie Heinich dice que resulta imposible juzgar las obras de acuerdo con unos criterios de calidad. Ello ha llevado al arte a centrarse en la notoriedad del artista. La presencia mediática ha sustituido esos criterios, siendo en la actualidad más importante el nombre, la marca, que la obra que presenta. Tenemos numerosos ejemplos de artistas marca, son tan conocidos que, en muchos casos, da igual lo que presenten o lo que hagan, sea bueno o deplorable, porque van a vender esos trabajos gracias a su nombre. Ejemplos contemporáneos pueden ser Damien Hirst, Takashi Murakami, Jeff Koons y varios más que rozan el Kitsch en muchas de sus representaciones, pero que venden sus obras bastante bien tanto en galerías como subastas. Esto también ha provocado que la demanda se haya concentrado en un número limitado de artistas frente al número elevado de creadores que nos ofrece el mercado.

Al hilo de todo esto Heinich dice que podemos encontrar tres tipos de artistas, el primero sería el artista artesano, que pinta cuadros, busca la armonía, persigue planteamientos como el de la belleza, trata de imitar la realidad, la naturaleza. Este artista cree en conceptos como el genio que se puede expresar a través de la imaginación y da lugar a una obra maestra. Se ha formado junto a un maestro y utiliza un léxico típico del arte clásico. Un segundo tipo estaría en la misma línea compartiendo con el anterior los materiales, pero a diferencia de los otros autores, rompe con las convenciones. Ya no utiliza palabras como clásico sino moderno o expresión. Se trata de obras con una espiritualización diferente o que persiguen una distinta forma de percepción. Por último, tenemos al artista que utiliza términos como producción, objeto o experiencia. Esta última palabra sería una de las claves que intenta crear. Serían obras singulares que requieren algo más que un iniciado para poder entenderlas. Este artista del que hablamos en estas últimas líneas sería el que realiza un tipo de expresión que asociamos con el arte contemporáneo.

Antiarte y subversión

Uno de los aspectos que parece repetirse de forma recurrente Peter Bürger en su libro *“Teoría de la vanguardia”* es que algunos de los movimientos que forman parte de ella no es que se cuestionen la institución arte, sino que van claramente contra ella. Destaca principalmente tres: el dadaísmo, el surrealismo y la vanguardia rusa. Estos tres, junto con el futurismo y el expresionismo alemán, se plantean la ruptura con la tradición, algo en lo que coinciden con el impresionismo, el primero de los abanderados de este nuevo momento artístico. El cubismo queda fuera del grupo pues más que oponerse a la institución artística, cuestiona el sistema de representación que estaba vigente desde el Renacimiento. Algo parecido ocurre con el fauvismo que rompe con el uso tradicional del color en sus obras.

El dadaísmo sería el primero en realizar una mezcla entre activismo político, arte y acción social. Es difícil definir a este grupo de autores y cuáles son sus verdaderas pretensiones; quizás una posible explicación radique en su cercanía con el vacío y la

nada. Ya no se trata de que la belleza se encuentre en la velocidad como decían los futuristas, sino en una deriva que eleva lo fugaz o lo precario a categoría de arte. Fue en Zúrich, cuando transcurría el año 1914, fecha en que los dadaístas comenzaron su andadura. Allí, un grupo de exiliados que huían de la primera guerra mundial, se reúnen en lo que llamaron Cabaret Voltaire, un espacio alquilado multidisciplinar donde se leía poesía, se colgaban cuadros, o bien se hacían representaciones que podríamos considerar de tipo teatral. Algunas de ellas eran tal vez el germen de las primeras performances.



Los fundadores del Cabaret Voltaire tienen claro que su trabajo artístico consiste en derriuir el arte para, una vez conseguido, levantar una nueva forma de vida, una manera distinta de leer el mundo. Bajo este disfraz, esta máscara, donde la payasada y el juego bufo juegan un papel importante, ellos tratan de socavar el sistema, convirtiendo en artístico lo que a ojos de todos supone una burla o un rato de juerga. Lo absurdo, lo irracional, la provocación y el desafío son algunas de sus señas de identidad, introduciendo elementos que influyen en estilos posteriores como la gestualidad, la espontaneidad o el azar. Lo que importa no son los géneros artísticos convencionales, sino que prima la idea del proceso artístico frente a la creación del producto u obra de arte. Todo esto que comentamos da origen a multitud de movimientos a lo largo del siglo XX que se basan en las ideas dadaístas, desde el surrealismo-automatismo, expresionismo abstracto, happening, performance, arte pop o situacionismo, solo por citar algunos.

Mientras los futuristas planteaban la performance como una manera de promoción artística de sus manifiestos y así lo hacían en sus "*serate*", los dadaístas se comportan en su vida diaria igual que lo hacían en sus performances. Hugo Ball pensaba que solo a través del teatro se podía crear una nueva sociedad.

Los surrealistas tendrán su momento de gloria cuando Bretón rompa con el dadaísmo acusándolo de ser un movimiento anquilosado y repetitivo, incapaz en sus pocos años de vida de transformar la sociedad y los planteamientos artísticos. El surrealismo se presentaba como un dada sin risas. Indudablemente -y no sin cierta ironía- el surrealismo era mucho más serio que su progenitor al que acababa de destronar. El 24 de octubre de 1924 André Bretón presentó el primer manifiesto surrealista.

Los movimientos vanguardistas rusos, unidos al ambiente revolucionario antes de la llegada de Stalin al poder, tenían unos planteamientos similares respecto a las instituciones artísticas. Cuestionaban la validez y la legitimidad del arte pasado. El constructivismo, por ejemplo, pretende una nueva manera de hacer arte para la sociedad comunista, integrando algo que ya estaba en mente de los otros movimientos artísticos, es decir, la vida cotidiana y en su caso la producción industrial. La educación cultural de la clase obrera sería una de las señas de identidad de estos movimientos. El arte como método de educación, no como mero entretenimiento. Alejado pues de los vaivenes del mercado o bien de la dictadura mercantil, podría cumplir unos objetivos más elevados que su mera subsistencia.

Forma, contenido y novedad

Ya hemos visto como aquello considerado como obra de arte estaría formado por dos elementos, por un lado, el objeto que la conforma, desde elementos tradicionales de creación, hasta nuevas formas de representación. Por otra parte, el significado que la obra quiere transmitir, ese espíritu del que hablaba Hegel, que se mantiene como elemento distintivo en otros autores hasta las creaciones contemporáneas.

Peter Burger dice que en este binomio se produce un cambio con la llegada de la modernidad. Si antes existía un equilibrio entre ambos aspectos, desde mediados del siglo XIX la balanza se inclinaría hacia la forma en vez del contenido y de esta manera perdería, a su parecer, gran parte del sentido estético.

Hay dos aspectos que deberíamos tener en cuenta para analizar si las palabras de Burger son ciertas. Por un lado, tendríamos la inclusión del objeto como obra de arte, del objeto en sí, para ser contemplado y admirado como obra, aunque se aleje del concepto tradicional de arte que se tenía hasta ese momento. Esto como sabemos no se produjo de forma rigurosa hasta los años sesenta. No parece que en el siglo XIX la balanza se inclinara hacia el objeto sino, más bien, a un cambio en la temática a la hora de la creación de la obra. En segundo lugar, habrá que cuestionarse si el objeto que se ha presentado trata de transmitir un mensaje, bien pueda ser este una reflexión sobre el significado de la palabra arte, como pretendía Duchamp con sus primeros ready made, o el camino que se va abriendo hacia la idea de “experiencia”, si queremos llamémosla teatral, desde los años 60 hasta las instalaciones actuales. En esas instalaciones, la palabra experiencia, parece cobrar vida al mismo tiempo que se recorren las diferentes salas.

Hemos tenido diferentes momentos en que se ha cuestionado a la institución arte o simplemente algunos se preguntan si esas obras que se presentan podrían entrar dentro del concepto que entendemos como artístico. Incluso ha habido momentos en que la crítica a la institución tenía que ver con el propio sistema del arte, establecido para que los agentes que trabajaban en él pudieran tener un modo de vida. Puede que la crítica articulada a través de diferentes obras estuviera bastante politizada,

siendo una de las señas de identidad de lo que conocemos como posmodernidad. Pretendían estos autores, a modo de guerrilla, plantear todas estas cuestiones luchando contra el sistema desde dentro. Desde mi punto de vista, este aspecto pertenece al pasado, no muy lejano, pero al pasado.

Burger alude a la falta de creación de un estilo concreto con el arte de vanguardia. Lo que tendríamos sería una serie de movimientos de corta duración, que requerían exclusividad y pensaban cambiar la manera de concebir el arte. Esta situación se mantiene hasta que la hibridación de estilos resulte incontrolable y nos encontremos con esa idea de arte contemporáneo que tenemos en la actualidad, motivada por la imposibilidad de clasificación o adscripción de muchos de los artistas actuales. En todo lo comentado hasta ahora en este punto habría que preguntarse de qué manera influye la novedad y si esta idea es determinante para todos los cambios producidos en el siglo XX. Una palabra que camina en simbiosis al desarrollo del sistema capitalista que parece estar ofreciendo unas “novedades” (quizás solo pequeños cambios) capaces de crear la expectativa suficiente para que la rueda continúe girando 24/7.

Sobre la novedad se hablaba en el siglo XVIII como una de las características requeridas para la percepción de lo sublime. El conocimiento, el recuerdo pasado podía dar por fallida de experiencia de lo sublime, porque acostumbrados a un cierto elemento, verlo repetido no llamaba la atención. John Baillie lo citaba como condición indispensable junto a la uniformidad del objeto para que la idea de lo sublime tomara forma (Baillie 2024: 26). La novedad ayuda a activar la imaginación y llevar nuestra mente más allá de lo conocido, ayudándonos a descubrir lo sublime en lo que ya conocemos.

Por su parte Theodor Adorno decía en su *“Teoría estética”* que lo nuevo no existe, ha sido creado por la sociedad de consumo con una idea mercantilista de los productos. Lo nuevo, dice, es un síntoma de la sociedad contemporánea. Es posible que el aura de la que hablaba Benjamin se encuentre en esa idea de lo nuevo adquirida gracias al espectáculo que rodea a ese producto presentado. Un aura que el mercado no es capaz de alterar, pero que se vuelve vulgar en el mismo momento en que entra en casa, causando una frustración asociada al consumo que es imposible erradicar. Es uno de los síntomas del sistema capitalista, sin que esta frase suponga una crítica al mismo.

Así pues, esta idea de lo nuevo quizás sea solo un constructo provocado por la sociedad de consumo. Los elementos ya existían, estaban ahí a disposición de los artistas. Lo ocurrido es que se han combinado de manera diferente a como se hacía hasta ese momento. Se trata de algo calificado como nuevo cuando utiliza los mismos elementos o recupera elementos antiguos. Podemos hablar de las novedades que introduce el cubismo, pero en realidad, revisando sus características, nos daremos cuenta que ninguna es nueva, solo la manera de combinar esas formas de representación.

Una temática agotada

Estaría bien que hiciéramos una reflexión sobre la temática que ha inundado el arte contemporáneo durante los últimos 25 años y también las consecuencias y derivaciones que tiene el uso de una serie de temas que aparentemente parecen completamente agotados, pese a que una y otra vez los encontramos de forma insistente en los debates que tratan de plantear alguna de las bienales, ferias o grandes exposiciones.

Marisol Salanova estudia la vigencia y el estatus que tiene la crítica de arte en la actualidad en su último libro. Hay un apartado que creo interesante comentar para el tema que nos ocupa en este punto.

Dice Marisol que lo diverso debería ser imperativo en el mundo del arte, es decir que los temas tratados por los artistas o propuestos desde el punto de vista institucional, deberían abarcar todo tipo de problemas y también de sensibilidades. Es algo que parece lógico. No estamos buscando un único posicionamiento político del arte. Esa no es su función, más bien lo que estamos buscando es un posicionamiento del espectador que contempla la obra de arte frente a diferentes cuestiones que la sociedad demanda o directamente se cuestiona.

Salanova dice que este intento ha sido un tiro por la culata en los 25 años que han transcurrido desde el comienzo del siglo XXI. Es decir, que debemos saldar como fracaso este intento diverso de representación, ya que los temas elegidos para el discurso curatorial se inclinan en su mayor parte en una dirección concreta, abandonando, dejando de lado otras temáticas que también pueden merecer atención. Se trata entonces de que lo que aparece es un tipo de representación politizada y al mismo tiempo excluyente, porque si lo que el artista plantea no coincide con los temas propuestos, queda fuera del sistema y jamás tendrá representatividad en él.

Volvamos al texto de Marisol Salanova (Salanova 2025: 90), concretamente cuando dice que dentro del tipo de representaciones que llevan a cabo los artistas no caben ni las personas conservadoras, ni las personas, hetero, ni las personas no racializadas, ni aquellos que son conscientes del colonialismo, pero lo ven como una cuestión que alude a un pasado lejano o cercano dependiendo del país. Tampoco a los que son conscientes de la importancia del reciclaje y la conservación de los recursos naturales, aunque no se dediquen a ello en sus obras. ¿Qué pasa con todas aquellas personas que conocen el mensaje, lo aceptan, pero no quieren estar dando vueltas en la misma noria durante días, semanas, años...? ¿Es un arte para todos o solo para unos pocos?

Hay varias temáticas que se repiten hasta la saciedad y provocan un serio cansancio en estos años. Básicamente serían las siguientes: el tema de la identidad, el tema del género y los movimientos LGTBI+ (espero no olvidar ninguna letra para no morir crucificado en las redes sociales), el feminismo, la ecología, la política decolonial y la culpabilidad extrema de los países occidentales, que han sido o siguen siendo el diablo reencarnado. A ello se podrían añadir otras cuestiones políticas, siempre

en la agenda de la izquierda, que haya olvidado reseñar anteriormente, para tratar de hacer sentir culpables a aquellos que son inocentes.

Por supuesto que, como dice Marisol, no se trata de tolerar a los intolerantes. Esos no merecen la mínima atención, sino que seamos conscientes del mensaje de los oprimidos y veamos las posibilidades de ayuda que se les puede brindar. Pero en cuanto a la temática, la línea trazada no parece horizontal entre iguales y opuestos y se inclina claramente a un lado que no tiene ni la exclusividad, ni la razón de lo que debe exhibirse en las salas.

Estamos hablando de igualdad, que es una palabra que nada tiene que ver con imposición. Si la temática se impone, ¿dónde queda la libertad de creación de los artistas? Si seguimos a Isaiah Berlin la igualdad implica que cada hombre cuente como uno. La igualdad tiene que ver con reivindicación según reglas y no según criterios de un líder inspirado o un grupo de poder que parece imponer aquello que se puede incluir en una exposición.

Si echamos un vistazo a alguno de los grandes eventos artísticos a nivel mundial o algunas de las temáticas requeridas por los grandes museos podremos darnos cuenta de lo que estamos hablando. En los últimos cinco años los temas de diferentes bienales y manifiestas han tenido que ver con lo siguiente: el discurso posthumano y decolonial (Bienal de Venecia 2022), las prácticas ecológicas como herramienta de resistencia política (Documenta 15, 2022), los artistas del sur global y las estructuras coloniales en el arte (Bienal de Sao Paulo 2023), la crisis migratoria europea y la inclusión social (Manifesta 13, 2020, Marsella), capitalismo, crisis climática y derechos de las minorías (Whitney Bienal 2019), resistencia frente a las perspectivas decoloniales y feministas (Bienal de Berlín 2020), ecología y relaciones del ser humano con la naturaleza (Bienal de Estambul 2019).

La situación no cambia mucho si repasamos algunos de los museos e instituciones más importantes del mundo como la Tate Modern, el Centro Pompidou, el MOMA o el Reina Sofía aquí en España. Algo similar podríamos decir de las tendencias curatoriales con temas como la identidad, el arte como reparación histórica, la interdisciplinariedad y la ciencia, el arte comunitario y participativo o la desmaterialización del objeto artístico.

Marisol Salanova dice que, si se justifican la creación de numerosos proyectos, delegaciones, oficinas, instituciones dedicadas a terminar con el conflicto, eso solo asegura la supervivencia de un importante número de intermediarios. Todo ello, en definitiva, mueve mucho dinero y reconozco que el dinero es un tema importante en el arte contemporáneo, pero no es el más importante, ni tampoco la supervivencia de todas esas instituciones creadas al amparo de algunos de los temas señalados.

Personalmente creo que el discurso de Marisol Salanova es valiente (entendida esta palabra cuando dices o expresas algo que sabes que te puede perjudicar) pero puede que este no sea mal momento para decirlo y para solicitar un cambio de tendencia

en un discurso, ya por repetido, aburrido. Quedar bien sería no expresar esta opinión y con ello aceptar que se debe seguir por el mismo camino, pero eso implica autocensura y seguir dando vueltas a los mismos temas. Con ello llega un momento en que solo se puede repetir, porque ya todo se ha dicho o escrito. Otra opción es esconder lo que realmente se quiere decir para encajar en un discurso de lo políticamente correcto.

El precio de la legitimación artística

Enlazando con lo mencionado anteriormente, Daniel Gasol, en su libro *Arte inútil*, reflexiona sobre cómo la dependencia de los artistas hacia las instituciones culturales genera una autocensura que limita su libertad creativa. Este fenómeno ocurre porque los artistas saben que, si sus obras no se ajustan a las temáticas requeridas por el sistema del arte, es probable que no sean aceptadas para exposiciones o proyectos temáticos.

Esta situación plantea una pregunta fundamental: ¿los artistas adaptan sus trabajos a las demandas institucionales para ser legitimados, sacrificando así su verdadera intención creativa? Si decidieran presentar obras fieles a sus intereses personales, ¿serían rechazados y marginados del circuito artístico? Estas cuestiones ponen en evidencia cómo el sistema ejerce un poder absoluto que condiciona las temáticas abordadas por los artistas y, en caso de disidencia, puede excluirlos de futuras oportunidades expositivas.

Vivimos en un contexto donde "quedar bien" parece ser la máxima para ser aceptado, no solo como creador, sino también entre críticos, galeristas, historiadores, comisarios y directores de centros culturales. La legitimación del artista depende de estas instituciones que actúan como validadoras de su obra. Según Daniel Gasol, convertirse en artista contemporáneo implica "construir una realidad a través de ámbitos de poder institucional que dominan la idea de cultura y arte" (Gasol 2022: 48).

Ser parte de este entramado supone mantener relaciones sociales estratégicas entre los agentes del sistema. Estos actores se necesitan mutuamente para existir y validarse, creando un círculo cerrado donde la autonomía creativa queda subordinada al reconocimiento institucional. En definitiva, el sistema fomenta una dinámica donde los artistas se ven obligados a negociar su libertad creativa para garantizar visibilidad y legitimación.

Sin embargo, no podemos afirmar que esta situación sea universal ni que todos los artistas se enfrenten necesariamente a este dilema. Existen casos en los que los creadores logran mantener su independencia y encuentran espacios donde sus propuestas son valoradas sin necesidad de ajustarse a las demandas del sistema. Además, hay instituciones, proyectos y agentes culturales que apuestan por la diversidad y la libertad creativa, ofreciendo oportunidades para obras que rompen con las expectativas tradicionales. A pesar de ello, es innegable que para muchos artistas jóvenes y emergentes este tipo de tensión entre autenti-

cidad y aceptación institucional puede convertirse en un desafío recurrente, condicionando su forma de trabajar y su relación con el sistema del arte.

La incomprensión

Hay autores que se quejan de la falta de comprensión que presentan muchas de las obras de arte que pueblan los museos o galerías. No aludimos sólo al arte contemporáneo, sino que esta situación comenzaría con la llegada de la modernidad, en un momento donde el arte parece alejarse de los planteamientos anteriores (más tradicionales) para adentrarse en una nueva vía de experimentación y desarrollo.

Este es un asunto que aborda de forma seria Ortega y Gasset en su texto sobre la deshumanización del arte, donde defiende un arte elitista, técnico, destinado a una minoría que sea capaz de hacer extensible la idea de cultura. El arte parece apartarse de lo popular para dedicarse a otro tipo de espectadores, un grupo más cultivado, con mayor formación e interés por las cuestiones que atañen al arte. La comprensión de la obra de arte pasa con la modernidad a ser más compleja.

Partamos de la base de que la modernidad introduce un nuevo estatus inédito de la imagen en la historia del arte europeo. Es un arte nuevo, que ha abandonado los planteamientos que hasta ese momento había tenido para adentrarse en la investigación de una nueva manera de creación. Pese a que sigue habiendo autores que trabajan desde un punto de vista más tradicional, otro grupo de artistas se adentra en ese estudio pormenorizado llegando a conclusiones hasta entonces inexploradas por el mundo artístico. Las posibilidades del color, las dimensiones, la incorporación de elementos a la obra de arte como venus que ocurre con el comienzo del collage, los puntos de vista de observación, la reducción de las formas por unos vericuetos que poco a poco concluyen en la abstracción, el arte como filosofía de lo esencial, las conexiones con la metafísica, la provocación, el objeto como obra de arte, la imaginación y el mundo de los sueños, el automatismo. Estos son solo algunos ejemplos de los múltiples caminos que se abren con la llegada de la vanguardia y que hasta ese momento no habían generado interés en el ámbito artístico.

No es este un arte que debe entenderse sino un proceso que finalmente llega a una conclusión, cuya interpretación implica, no solo al artista o al espectador, sino también al crítico. Este último debe poner sobre la mesa todas las aristas que la obra es capaz de tener. De esta manera esa labor del crítico (Benjamin decía que era su trabajo a la hora de interpretar la obra de arte era tan importante como la labor del creador) será sugerir al espectador aquello que esa obra, según su criterio, permite pensar o reflexionar, indudablemente desde un punto de vista social.

Este es un momento en que los artistas cobran plena capacidad de sus posibilidades, es un arte para los artistas. Ellos son los verdaderos protagonistas, los que van a decir lo que es el arte. Las conclusiones de sus investigaciones, sin la intervención de ninguna institución y encargo de por medio, aparecen plasmadas en los trabajos que nos presentan.

El arte pasa a ser un arte teórico. No significa que antes no esté sujeto a interpretación, pues hay una serie de requerimientos que ayudarán a una mejor comprensión de la obra. Dentro de este ámbito podríamos englobar las cuestiones religiosas con referencias bíblicas, los temas mitológicos ligados a las civilizaciones de Grecia y Roma y las cuestiones históricas que aluden a diferentes países con la representación de algunos personajes en concreto. Pero, a partir de la llegada de la modernidad, hablamos de un nuevo planteamiento teórico para el arte, donde en muchos casos entra en juego la filosofía. Así que podemos apreciar obras cuya base teórica sea tan importante o simplemente esencial para la comprensión y explicación de la obra. La teoría será el sustento para la creación y posterior contemplación del trabajo.

La teoría del arte como disciplina abarcaría especulaciones y reflexiones artísticas, incluyendo su naturaleza, meditación e influencia en la sociedad. La teoría del arte moderno abarcaría el rechazo a las tradiciones, la experiencia personal y emocional del artista, las nuevas formas de representación y las nuevas cuestiones filosóficas que introducen autores como Nietzsche o Kierkegaard.

Resulta que el arte nunca se había preocupado por sí mismo sino por aquello que le decían que tenía que hacer. Cuando adquiere plena libertad para elegir su destino, los autores se dan cuenta que pueden llevar el arte a límites hasta entonces no sospechados ni por la propia institución arte, ni por los propios artistas. A ello se añade que el régimen del sistema va extendiendo poco a poco sus tentáculos. Actúa como un aliado que apoya esta experimentación y las obras que los artistas proponen, son capaces de encontrar un público interesado en ellas. El mercado no rechaza la modernidad, sino que parece apoyar sus planteamientos.

Esa idea de arte nuevo también camina a la par que el sistema, que promete ofrecer novedades en forma de productos, novedades que sirven para excitar la curiosidad del espectador y también, en algunos casos, el ansia por adquirirlos. Las nuevas marcas se presentan en forma de nombre de artista, aludiendo más a la persona que ha realizado la obra que al título de la obra en sí.

Puede que uno de los puntos de ruptura que trae el arte nuevo sea la falta de imitación de la realidad, algo que se había mantenido en el arte occidental desde que la cultura griega hablara sobre la mimesis. Teniendo en cuenta que el ser humano aprende por imitación, Aristóteles expresaba que la mimesis es algo connatural al hombre. El reconocimiento de lo representado parecía guiar al humano en el caso de la contemplación artística, eso nos lleva a pensar que podemos entender el significado de lo

que estamos viendo. Clement Greenberg dice que en el caso de que estemos contemplando algo que no hayamos visto nunca, el placer de la contemplación se centrará en otros aspectos, como puedan ser la ejecución de la obra o la policromía utilizada y aquí es donde tal vez podemos englobar muchas de las obras a las que nos referimos.

Esta idea de la ejecución y la policromía nos lleva a pensar en el arte moderno y, de una manera más específica, en el arte abstracto, llevando la parte teórica hasta el extremo. Pero hay un aspecto que no hemos contemplado y que tal vez sea interesante tener en cuenta. Tiene que ver con la irrupción de la fotografía en la primera mitad del siglo XIX y su extensión de manera masiva en la segunda mitad de siglo. Si la pintura trataba de imitar la realidad, resulta que aparece una máquina que a través de un proceso químico, es capaz de hacerlo. Ni siquiera con la misma capacidad que la mano humana, sino con una perfección realista que dejaría asustado a cualquier pintor de siglos anteriores. Eso da rienda suelta al arte para buscar nuevas formas de expresión. No existe manera de competir a nivel técnico con la fotografía. El arte, que había ocupado ese puesto de honor hasta el momento, debe buscar un nuevo camino, una nueva forma de expresión. Lo ideal será no perder la esencia, seguir siendo arte, cambiando los planteamientos que habían sido seguidos hasta ese momento. Visto de esta manera, desde el año 1890 solo quedaba que el arte, como ocurrió en la década siguiente, se decantara en algún momento por la abstracción. La mimesis, a partir de entonces, quedaba reservada a una máquina fotográfica.

Ortega decía en su ensayo de 1924 cuando hablaba sobre el punto de vista en las artes, que la evolución del arte había pasado de pintar cosas a atender sensaciones, pero no se había quedado solo en eso, sino que finalmente había llegado a fijar ideas. Si tenemos presentes estas palabras de Ortega nos daremos cuenta de que la incompreensión del arte de la que se habla tiene que ver con una evolución y unas circunstancias sociales y culturales que no se aceptan o bien que no se quieren aceptar. Es decir, el propio mundo del arte se reestructura y, como otras actividades, con ese cambio llega a cierto público al que antes no llegaba, al tiempo que también deja otro por el camino, uno que no volverá engancharse. Se trata de un arte más elitista, que requiere una mayor relación con la obra, una contemplación que va más allá de la mera observación e identificación de lo que allí se representa.

Un lenguaje incomprensible

El arte contemporáneo requiere de textos para poder situar la obra en un ámbito que permita una mejor comprensión o reflexión acerca de lo que esa obra propone. Dos serían los encargados de realizar este tipo de escritos. Por un lado, el comisario de la exposición. Puede ser él el encargado de facilitar textos generales que se sitúan en las paredes de las salas, cartelas explicativas que se dividen por los diferentes lugares en los que se sitúa la exposición o bien cartelas de obras específicas y finalmente folletos para las personas que acuden a desentrañar el sentido de las obras. Por otro lado, el crítico de arte escribe textos que

pueden acompañar al catálogo (en caso de que este se realice) o bien artículos para revistas o suplementos especializados en arte contemporáneo.

Esta reflexión teórica es cierto que, en ocasiones, parece que va dirigida a un público académico y que se aleja de aquel que trata de desentrañar o traducir lo que se encuentra sobre el papel o en los vinilos de las salas. Pensemos que en algún caso se puede dedicar más tiempo a la lectura de la cartela que a la contemplación de la obra. Así lo expresa Ernesto Castro en su libro *Ética, estética y política* cuando dice que *“Sara Bodinson la directora del departamento de interpretación e investigación del MoMA de Nueva York, calculó el número de palabras que tolera el espectador promedio en la cartela de una obra (cincuenta), en la cartela de una sola sala (ciento cincuenta) y en la cartela de toda la exposición (trescientas). El público pasa 10 segundos delante de cada obra, siete segundos leyendo la cartela y tres segundos mirando la obra, lo que significa que el espectador promedio de arte contemporáneo pasa el doble de tiempo delante de la documentación que de las reliquias”* (Castro 2020: 48).

El uso de un lenguaje académico, no dirigido al público general, implica también el uso de neologismos y palabras que rozan la pedantería. Ello aleja al espectador que no cuenta con una formación universitaria especializada en arte contemporáneo o en filosofía. Me refiero a las palabras que podemos observar en estos textos como: rizomática, deconstrucción, ontología, disruptivo, palimpsesto, fenomenología, fragmentación... Todo ello acompañado de un lenguaje donde algunas frases hay que leerlas varias veces para poder llegar a su comprensión o bien que leyéndolas parecen completamente vacías de un contenido aprovechable.

Este ejercicio de elitismo no es la labor del comisario y tampoco la del crítico de arte. No se trata de demostrar ante los demás que tu bagaje intelectual es amplio, porque estando donde estás y escribiendo lo que escribes se supone que ya lo tienes, sino que tu labor será situar esa obra en el contexto artístico y social en el que se desarrolla.

Si el lenguaje se complica el público se siente alienado y desiste al tratar de comprender la obra lo cual abre una herida por la que el arte no para de sangrar y da argumentos para que su labor se considere nula o inútil. Son numerosos los que se refieren la incompreensión como uno de los problemas del arte contemporáneo.

Tanto el crítico como el comisario deberían ejercer una mediación entre la obra de arte y la sociedad que potencialmente acude al centro de arte para contemplarla. Las obras deben ser contextualizadas en el ámbito social en el que pretenden insertarse, lanzando guiños al espectador para que pueda componer cuál es el estado de la situación que allí se plantea. La filosofía es esencial para la explicación de la obra de arte aunque esta deba usarse para explorar cómo las obras reflejan y cuestionan las estructuras sociales existentes. Pero no solo eso, sino que los textos deben contribuir a promover el pensamiento crítico del

espectador, a concienciar sobre cuestiones que tienen que ver con la justicia social, la igualdad o cualquier otro tema relevante que atañe a la sociedad. El arte puede también ser un mediador interactuando en el contexto social en el que se desarrolla.

Así hay que abogar por un lenguaje que incluya ejemplos concretos sin abstracciones excesivas, que finalmente requieren un esfuerzo extra que parece innecesario. Hay que explicar los conceptos sin abusar de los términos técnicos. Si la intención del comisario o el crítico es demostrar que sabe, no están ambos en el camino correcto. Sobre todo hay que tener claro a quién nos dirigimos, qué es lo que el público está esperando de nosotros, qué requiere no solo para una mejor situación de la obra sino también para inducir a una reflexión o posicionamiento sobre la misma. Se puede ser riguroso sin ser hermético. Pensar que la labor que se realiza tiene una gran responsabilidad ya que tratamos de acercar el arte a la sociedad. Walter Benjamin puede servirnos como guía cuando decía que *“la comprensión no es una cuestión de simplificación, sino de mediación”*.

Una crítica buenista

James Gardner en un libro publicado originalmente en 1993 se muestra muy reacio al arte contemporáneo en general, pero en especial a la crítica de arte y al papel que juega en la actualidad cuando afirma que el 99,7% de las críticas son favorables (Gardner 1996: 51). Dice que la crítica ya no genera ningún interés y que pierde siempre el pulso si se la compara con otro tipo de crítica que puede ser la que se hace en el cine, literatura o la asistencia a una degustación culinaria. La crítica ya no sirve para alabar o despreciar una obra, sino que en algunos casos parece que su papel se ha reducido a justificar lo que se encuentra ante los ojos del espectador.

Para Baudelaire la crítica debe ser justa, y en este caso la justicia implica que la balanza debe decantarse por uno de los lados. No es solo cuestión de que la crítica sea *“parcial, apasionada, política”* sino que, como expresaba el poeta francés, sirva para abrir de cara al espectador, nuevas líneas de pensamiento e investigación.

Uno de los problemas que aparece es que nos encontramos en muchos casos atezados por el sistema en el que se desarrolla el arte contemporáneo. El crítico de arte actual pasa por un gran momento de precariedad. Las apariciones en revistas especializadas son cada vez menores, los suplementos culturales se reducen, los catálogos ya no tienen la misma función que cumplían hace veinte años. Las instituciones que actualmente encargan textos a un crítico no lo hacen para leer que la exposición de ese artista es bastante mala, sino que están esperando otro tipo de texto que valide lo presentado.

¿Hasta qué punto, se pregunta Marisol Salanova (Salanova 2024: 7), se puede profundizar en una crítica, si se depende de la aceptación del texto para recibir más encargos? Creo que es una pregunta que deberíamos plantearnos. El término valiente, tal como lo define Judith Butler (Butler 2020: 12) es decir hablar contra alguien que claramente te puede perjudicar, parece que no aplica en este caso, donde varios factores hacen que la valentía permanezca oculta.

Entonces da la impresión en ocasiones que el crítico se pone al servicio de la galería o el museo para entregar unos textos que son mera complacencia con lo que allí puede verse. Esa falta de independencia lastra el sistema e indudablemente no favorece la percepción del arte contemporáneo por el público, al que no se puede tomar por tonto.

Además, la crítica, debido a la precariedad de su ejercicio, se ha dedicado a colonizar otras áreas como puede ser la del comisariado de exposiciones. Esa figura del comisario emergió dentro del sistema con tal fuerza, que parece copar los puestos de honor del arte contemporáneo. Cuando otro crítico de arte tenga que analizar la exposición comisariada por un compañero que mañana puede hacer lo mismo con la suya ¿qué tipo de texto será capaz de presentar? Este conflicto de intereses no parece tener una fácil solución.

No es extraño encontrar este intercambio de favores entre los diferentes agentes que forman parte del sistema. Sería idiota negar que existen grupos de poder que controlan cierto tipo de exposiciones o incluso que mueven los hilos de las llamadas “buenas prácticas” para que sus “amigos” sigan formando parte de la misma rueda. Estoy seguro de que ningún ámbito es perfecto y por supuesto, el mundo del arte tampoco lo es.

Es cierto que el papel de la crítica ha quedado reducido a la mínima expresión en la actualidad. Muchas veces cuando se publican este tipo de textos no sé si están dedicados a un público interesado en conocer aspectos sobre la exposición o a los propios miembros del sistema del arte, que no son a quienes debería ir dirigida esa crítica. Ver y ser visto son cuestiones muy importantes para el sistema del arte. Ahora, está bien reflexionar sobre la manera en que queremos que otros nos vean. Lo cierto es que resulta complicado pensar que el crítico pueda en la actualidad movilizar al público. Eso puede hacerlo mucho mejor una campaña de marketing o una publicidad llamativa.

Pero rompamos una lanza a favor de la crítica. Porque la gente seria que se dedica a la crítica está suficientemente preparada. Conoce, estudia, investiga, lee y su papel en este caso debe ser el de realizar una verdadera mediación. El crítico debe abrir caminos que no estaban explorados en la obra y brindarlos a un público que no solo debe buscar un posicionamiento, sino también nuevas perspectivas en las que no había pensado en ese momento. Podrá citar a otros críticos, pensadores, filósofos, referirá a distintos artistas, pero abrirá una pléyade de caminos que el espectador puede decidir transitar.

Los falsos críticos

Hemos observado que una de las características del crítico de arte en la actualidad es la precariedad y la imposibilidad de ganarse la vida exclusivamente con la crítica. La mayoría de los hombres y mujeres dedicados a ello deben combinar su labor con otra profesión para subsistir.

Ahora, vamos a considerar el caso contrario: aquellos que creen hacer crítica y han descubierto en ello una forma de aumentar sus ingresos. Aunque su influencia no tiene repercusión en el sistema del arte, a menudo sirven como motivo de broma más que como una influencia que mueva al público o cambie estructuras propias del sistema. Esta notoriedad se traduce en beneficio económico a través del número de visitas a sus vídeos en diferentes plataformas, algo imposible de lograr para un crítico de arte tradicional. Entonces, ¿cuál es el precio que hay que pagar para conseguir esto? Y, en segundo lugar, ¿merece la pena? Me refiero a aquellos que comentan obras (la mayoría de las veces de manera aislada) o despiezan a autores en internet sin ahorrar ningún tipo de calificativo. Una de las plataformas más populares es YouTube, pero también tienen presencia en otras redes sociales. Estas redes nos mantienen distraídos, mucho más que antes, pero no dejan de ser una forma de entretenimiento. Cada una busca que pasemos el mayor tiempo posible en la plataforma y premia los contenidos que atraen un mayor número de visualizaciones. En este ámbito, el morbo y el escándalo, como en otros medios de comunicación, son los argumentos a favor de que esos contenidos sean premiados. Estas personas no son críticos; son estrellas de una red social en concreto. Su público mayoritario, poco versado en arte, busca más la risa que el conocimiento. Igual mira uno de sus vídeos como cualquier otro en el que la parodia o la humillación sea la protagonista. Siempre espera el ataque, porque de lo contrario dejará de ver el vídeo o ni siquiera lo abrirá. Habitualmente, muestran en sus guiones un lenguaje desfasado, con un sereno, pero penetrante olor a naftalina. Sin interés por la historia del arte ni por la filosofía, exhalan un mensaje para los resentidos que no han logrado llegar a formar parte del sistema. Los rechazados, aquellos cuya obra no ha encontrado acomodo en galerías, museos, ferias ni en ningún otro sitio.

Al descontextualizar obras del ambiente o estilo en el que fueron realizadas, todo se convierte en un escándalo. Y si la polémica es la base de tu planteamiento respecto al mundo artístico, nos hemos olvidado de lo sublime, de la emoción, del impacto, de la experiencia estética que la obra del arte puede ofrecer.

Es como si un hombre (o mujer) cayera a un río, comenzara a mover los brazos y de repente se diera cuenta de que flota. Decide mover los pies al mismo tiempo y no solo flota, sino que avanza y puede moverse en una dirección. El problema llegará en el momento en que deje de mover los brazos y los pies, porque justo en ese instante se hundirá de manera irremediable. Mientras tanto, sus espectadores, que se contaban por miles, seguirán entreteniéndose, mirando los vídeos de otros comediantes.

Creo que el arte puede tener un lado irónico; no lo pongo en duda. La ironía es una de las principales características de la posmodernidad o la postironía de lo que se llama quizás erróneamente metamodernidad. Sin embargo, también quiero creer que el arte no es un chiste. Muchos artistas han trabajado o trabajan para dar visibilidad a sus obras, y cada trayectoria merece un análisis y una explicación de la razón por la que ha llegado a una conclusión concreta. Decir que Rothko era un vago,

Duchamp un iluminado o Marina Abramovic una reina del dolor, puede resultar divertido y generar seguidores, pero no refleja la verdad del arte, que se encuentra muy por encima de todas estas bromas.

El “todo vale”

Vamos a comenzar este apartado con dos frases pronunciadas por dos conocidos artistas que considero reseñables para crear algo de confusión sobre lo que tratamos de aclarar.

El primero de ellos es Joseph Beuys, el cual decía que *“todo hombre es un artista”*. Debemos enmarcar esta frase en el contexto del movimiento Fluxus, la corriente artística que surge en los años 60 y que se caracteriza por el rechazo a la creación artística tradicional, alejándose del sistema y del mercantilismo. Fluxus es un movimiento que fusiona diversas prácticas artísticas, que abarca la música, la acción y también las artes plásticas. Inspirado en el dadaísmo, lo efímero es una de sus notas de identidad, al igual que la experimentación. Cualquier acto puede ser convertido en una obra de arte, si pensamos que esa creación no va a ser pasto del mercado, encontraremos la gran diferencia entre el *“todo vale”* y *“mira lo que han pagado por eso”*. Beuys pensaba que la creatividad es inherente a cualquier ser humano y que cada acción puede considerarse como una obra de arte. Beuys veía el arte como un proceso más que como un resultado final. Para Beuys el arte no debe ser complejo, ni elitista, ni serio, ni exclusivo, ni tampoco limitado a un grupo que podemos llamar artistas.

El segundo de los artistas que quiero señalar es Bruce Nauman, uno de los pioneros de la performance que dice lo siguiente: *“si soy un artista y estoy en mi estudio, cualquier obra que salga de él es arte”*. Tomada literalmente entraríamos de nuevo en el campo del *“todo vale”* pero tendríamos que analizar esa afirmación desde el punto de vista conceptual de la naturaleza del arte y en este caso con la idea y el razonamiento que han llevado al artista a presentar una obra en concreto. Si tenemos en cuenta algunos de los planteamientos del arte conceptual, será más importante la idea o concepto que el objeto presentado en exposición. Así que parece que lo que Nauman hace es cuestionar la forma tradicional de presentación del arte. Objeto y acción también pueden considerarse arte y eso es lo que este autor nos viene a decir. El artista estadounidense huye de conceptos tradicionales como técnica, belleza o valor de mercado, para centrarse en otros aspectos que también son importantes en la valoración de un trabajo. Algunos de estos aspectos ya los hemos comentado en este análisis.

Autores como por ejemplo Alberto Adsuara afirman que desde el urinario presentado por Marcel Duchamp, el todo vale se ha extendido y esa idea está unida a la incomprensión. Desde que el arte, afirma, puede ser cualquier cosa, no ha ayudado mucho a su comprensión.

No vamos a discutir de nuevo las razones de Duchamp para la realización de sus ready made, ni tampoco creo que sea necesario señalar que la pléyade de imitadores de Duchamp no ha alcanzado la trascendencia que tuvo su trabajo, pero sabemos que

Duchamp no tuvo ningún éxito al presentar la obra, sino a finales de los años cincuenta, cuando se hacen copias del urinario para depositarlas en diferentes museos.



Creo que es importante tener en cuenta que algunas obras han servido a lo largo de la historia para explicar ciertas situaciones que tienen que ver con el contexto del arte. Duchamp se plantea si el arte puede dejar de ser retiniano y si un objeto puede ser considerado como arte. Piero Manzoni se cuestiona con sus latas de *"Mierda de artista"* si el mercado se ha vuelto loco a la hora de pagar ciertas cantidades por algunas obras. Andy Warhol con sus *"Cajas de estropajos Brillo"* nos pregunta acerca de la capacidad de reproducción del arte. En cambio, otros trabajos no pasan de ser una simple broma para el sistema y que hayan sido ratificados por algunos no significa que formen parte de este. La presentación de una bola de papel arrugada del artista británico Martin Creed no pasa de ser una nadería que puede servir para tener un momento de risa. Si todo se debe a una operación de marketing debemos saber diferenciar esa actitud de cuando existe una voluntad artística. La destrucción en plena subasta de un dibujo de Banksy que el artista prometió que se destruiría si era subastado, insufla un hedor a que todo estaba preparado. La búsqueda del fácil titular colocando una banana pegada con cinta americana en la pared de una galería prestigiosa en la Feria de Art Basel Miami, no refleja más que la capacidad crédula de algunos que, aprovechando el escándalo, engrandecen su nombre, aunque sea de cara a un público que jamás será capaz de reconocer su trabajo.

Así que el supuesto *"todo vale"* no existe ni tampoco, como piensan algunos, se justifica. El sistema es capaz de filtrar y discernir entre la simple tomadura de pelo y la obra de arte que tiene voluntad de no ser algo que busca el marketing o que se presenta como extremadamente efímero. Demos también algo de tiempo a ciertos trabajos y ese factor implacable será capaz de poner cada obra en su sitio. Incluso es posible que encontremos cómo algunos trabajos que fueron denostados en su época hoy sean encumbrados por la crítica y por la historia del arte. Solo tenemos que volver los ojos a algunos movimientos o trabajos presentados a lo largo de la fructífera década de los sesenta.

El arte puro o la pureza en el arte

En un libro publicado en el año 1957, Hans Sedlmayr se muestra crítico con los movimientos de vanguardia, aludiendo, entre otras cosas a la pureza o la búsqueda de la pureza como una de las razones de ser de estas manifestaciones.

La pureza tendría que ver para este autor con una liberación de elementos que habían estado presentes en las artes mayores y que ahora parece que el autor quiere deshacerse de ellos.

Para expresarlo pone un curioso ejemplo con la arquitectura que nosotros podríamos asociar con algunos de los planteamientos de la Bauhaus. Dice lo siguiente: *Para llegar a ser pura, autónoma, la arquitectura tiene que eliminar de sí todos los elementos de las demás artes con los que había estado ligada hasta finales del barroco y del rococó, a saber, primero: lo escénico, pictórico, plástico y ornamental; segundo: lo simbólico, alegórico y representativo y en tercer lugar, el elemento antropomorfo.* (Sedlmayr 1957: 40)



Para este autor la pintura abstracta sería el grado máximo de pureza que se puede expresar en esta disciplina. Es pura en el sentido de que ha sabido liberarse de todos los elementos de las otras artes que en ella estaban presentes antes de presentarse como lo hace. Aunque el proceso de creación y composición sea el mismo, el resultado se presenta como algo puro. Sabemos que así lo expresaban algunos autores que aludían a la reducción de forma o al “*grado cero de la pintura*”, es decir el grado mínimo de la pintura para poder ser considerada como tal. Esto se asocia al cuadrado negro presentado por Malevich en el año 1915. Malevich pensaba en la reducción, que implicaba al mismo tiempo un alejamiento de la mimesis para, de esta manera, llegar a una creación pura. Malevich produce una pintura que vacía lo existente y que abre el camino a otro tipo de representaciones posteriores, como las que podemos contemplar en el minimalismo. Reducir, adelgazar, es decir, llevar el arte a lo más simple.



Tenemos ideas similares acerca de esta búsqueda de la pureza en el arte con Piet Mondrian y sus planteamientos acerca de la utilización de la línea recta o de colores primarios en muchos de sus trabajos. El uso de colores primarios, sin mezclarse con ningún otro color, contribuye a investigar la esencia de la realidad. Los colores secundarios distraen, según él, de la pureza. Su trabajo buscaba de esta manera, una conexión con lo divino a través de la simplicidad y la abstracción. Ambas composiciones tanto del suprematismo como del neoplasticismo se acercan en sus planteamientos para la creación de obras abstractas. Esta relación de la abstracción y la pureza no es algo que debamos relacionar con el gusto estético, sino más bien con una vertiente espiritual de la que el arte y sus autores no reniegan. Pero también es cierto que podríamos poner en relación los dos factores que acabamos de citar, es decir la pureza de la obra y su camino hacia la espiritualidad.

La pureza en la obra dice Sedlmayr, debe imponerse cuando el cuadro renuncia a la representación de lo real (Sedlmayr 1957: 62)

Los artistas de la modernidad atribuyen una especial importancia al término pureza o más bien podríamos decir a la pureza del medio, que no tiene que ser solo con el ámbito pictórico, ya que podríamos aplicarlo a la música o la literatura, tratando de despojarlos de cualquier elemento que fuera ajeno a su esencia.

Muchos de estos autores como Kandinsky, Malevich o Mondrian pensaban que la abstracción podría acercarlos de un modo más preciso a lo espiritual. Mondrian decía que al reducir las formas, aspiraba a una universalidad que trascendiera lo individual y lo cultural.

Como ya hemos visto la modernidad no estaba preocupada por las cuestiones que afectan a la representación, tampoco a lo representado, se dedicaban a una experimentación que investigaba las posibilidades de la forma, la superficie, la pigmentación y la posible manera de asociar el gusto, en el sentido kantiano del término, a la pureza de la obra. El arte como una continua novedad, capaz de realizar en cada obra algo distinto a lo que ya había sido presentado hasta ese momento.

Ortega no solo habla de la exclusión de la representación humana en la obra de arte sino también nos recuerda que el arte se está alejando de lo humano. Se ha concentrado en las formas y está estirándose para llevarlas a sus últimas consecuencias. La realidad ya no cuenta, ya no importa, ha dejado de ser un punto de referencia para el arte.

Hemos visto una definición de pureza en la que hemos hablado de la reducción de formas, la espiritualidad, la experiencia estética en la contemplación de la abstracción y la investigación llevada a cabo por los artistas sobre las posibilidades que tiene el propio arte. Pero tendríamos otra manera de apreciar la palabra pureza que nada tiene que ver con esta y que también me gustaría señalar. Para ello vamos a fijarnos en la exposición de *“Arte degenerado”* que tiene lugar en Múnich en el año 1937, porque los nazis tenían una idea de pureza casi contraria a la que hemos expresado.

Esta tendría que ver con un tipo de representación que es completamente contraria a la tradición, es decir aquello que de puro tenía el arte, se ha contaminado para ellos con la llegada de la modernidad, que ha introducido un nuevo lenguaje y al mismo tiempo una nueva manera de llevar a cabo la creación artística.

Juan Francisco Pastor nos dice que es muy curioso analizar la palabra alemana *“entartet”* que nosotros hemos tenido a bien traducir como *“degenerado”*, cuando en realidad el sentido que le damos a la palabra tiene unos tintes biológicos. Se usaba para definir animales o vegetales que se habían transformado, de manera que no eran capaces de encajar en su propia especie. Esa degeneración aplicada al mundo del arte implicaba que los artistas de la modernidad se habían alejado tanto de los planteamientos artísticos, que ya eran incapaces de encajar dentro de la definición de arte. Para ellos este alejamiento implicaba dos cosas: debilidad y desorden. El virus de lo impuro había sido capaz de contaminar algo tan sublime como el arte, cuya referencia para ellos se encontraba en la visión clásica de la antigua Grecia (Pastor Paris 2024: 116).

Para los nazis el problema era la pérdida de identidad, el miedo al otro que no fuera él mismo, el puro, el que no se había contaminado. El monstruo estaba siempre al acecho y podía hacer su aparición en cualquier momento para salpicar aquello que no debía ser alterado. Este planteamiento no es algo exclusivo de los nazis, sino que ha ocurrido y ocurre actualmente en diferentes sociedades. Este miedo a la contaminación de lo extraño que viene de fuera y puede llegar a alterar las costumbres es algo que se utiliza en algunos discursos políticos actuales, mostrando, en la mayoría de los casos, que situaciones pasadas no han servido de lección. El miedo a la alteración se mantiene en distintos ámbitos del comportamiento humano, como algo intrínseco que lleva a pensar en la posible desposesión de lo que se ha obtenido.

El arte por el arte

No será hasta el siglo XIX, cuando empiezan a surgir diferencias entre los argumentos de quienes proponían el arte por el arte y quienes creían en la responsabilidad social del arte. La primera no atribuye al arte mayor responsabilidad que la contempla-

ción de algunas cuestiones estéticas que tiene que ver con la belleza, concepto que no es único, sino que se ve ampliado desde el siglo XVIII con la introducción de lo sublime. El arte por el arte tiene que ver con ese placer provocado por el sentimiento que una obra de arte es capaz de transmitir. Todo queda reducido a una apreciación donde el tema representado no es lo que interesa, sino otros elementos como el juicio y el gusto, temas sobre los cuales ya habló Kant en el siglo XVIII en su crítica de la facultad de juzgar.

Por otro lado, hablamos de la responsabilidad social del arte o si queremos decirlo de otra manera, el surgimiento de un arte de tipo político que sea capaz de incitar a la reflexión del espectador, ofreciendo contenido que alude a hechos históricos, eventos ocurridos, temas candentes de debate o posibles posturas que requieren un posicionamiento ante diferentes temas pasados o que se encuentra en proceso. Una temática amplia y también cambiante ya que el ritmo al que se mueve la sociedad implica la introducción de nuevas temáticas o el abandono de otras ya tratadas.

Ambas posiciones serían perfectamente válidas, manteniéndose una discusión continúa entre los defensores de una y otra, concretamente hasta el día de hoy. Unos abogan por el deleite provocado por el cuadro que tienes delante y otros en cambio apuestan por una relevancia social y política en lo artístico que haga salir de su letargo a un espectador acomodado y acostumbrado al sillón y, últimamente, a la pantalla.

Lo relevante para nuestro tema es que ambas posiciones en este debate eran con frecuencia prisioneras de las mismas contradicciones. Ambas trataban de regular el arte, mostrándose antes y ahora como posturas antagónicas plagadas de múltiples defensores.

Algunos autores ya en el siglo XIX afirmaban que el arte no tiene nada que ver con la moralidad, la política o la vida mundana, sino que existe por sí mismo. Por otro lado, la otra cara de la moneda son las declaraciones de otros autores como Tolstoi y otros marxistas, según los cuales el arte existe principalmente para servir a la humanidad, a la moralidad o a la revolución. No serían los únicos que pondrán el arte al servicio de intereses políticos, como pasará también con el movimiento surrealista o por ejemplo con la que será la última vanguardia del siglo XX, los situacionistas, que llegaron a afirmar que *"el arte debe estar al servicio de la revolución"*, en caso de que no fuera de esta manera, para ellos la imagen artística era completamente inútil.

Herbert Marcuse en su libro *"La dimensión estética"*, publicado en el año 1977, otorga al arte un papel central en la crítica de la realidad establecida y de una libertad posible. El arte sería un espacio autónomo que denuncia la alienación y sugiere alternativas para la realización humana, en este último ámbito coincide con planteamientos de Sigmund Freud y Theodor Adorno.

Gracias a Freud, Marcuse conecta la noción de fantasía con el principio del placer. En ese ámbito el arte es capaz de conectar el inconsciente con la conciencia y preservar así las imágenes de libertad que han sido reprimidas. La imaginación expresada

por los artistas en sus obras cuestiona lo existente desde una libertad que ha sido reprimida. Ahora, para este autor, todo puede quedar en nada, si no nos quedamos con la mera imagen y no somos capaces de pasar a la acción.

Marcuse, como pensador marxista, cree que el arte debe subvertir las estructuras. La radicalidad del arte modifica la percepción y la comprensión de la realidad, anticipando cambios sociales y políticos. Algunos movimientos se acercaron a estas posturas como el expresionismo o el surrealismo.

Es algo claro que el arte por sí solo no puede cambiar la sociedad, pero para Marcuse si es capaz de influir en la conciencia de los que quieren llevar a cabo esos cambios. El arte no solo conserva la memoria, sino que también preserva la esperanza, ofreciendo la posibilidad de un mundo alternativo.

Las formas extremas que observamos en el planteamiento de ambas posiciones presuponen que el arte es un reino independiente que tiene una relación difícil de determinar con el resto de la sociedad. En este caso, el arte se convertiría en un mundo espiritual independiente, en el cual la sensibilidad estética debía sustraerse a la sórdida y materialista sociedad, pero también existe la opción de que el arte sea percibido como un poderoso instrumento de comunicación, capaz de movilizar y cambiar esa sociedad. El problema de este último punto es que el arte, en su vertiente política, fuera utilizado como elemento de propaganda, como ya ocurrió en los regímenes totalitarios a mediados del siglo XX o algunas dictaduras donde las representaciones de sus líderes rozaban tremendamente lo kitsch. Cuba o Corea del Norte pueden servirnos como ejemplo en la representación de sus líderes.

Pongamos un ejemplo de arte político fijándonos en Francia donde muchos poetas, pintores y compositores románticos siguieron comprometidos políticamente y entendieron el arte como un instrumento social hasta que se produjo la revolución de 1848. La crisis del idealismo y la represión política de Napoleón III bloqueó el compromiso de muchos autores. Este declive de lo político tiene que ver con la expansión del mundo del arte en sí mismo. Se difunden las instituciones específicas de lo que conocemos como el sistema del arte, formado por marchantes, críticos, comisarios y coleccionistas, principalmente en el ámbito de la pintura. Desde ese momento el éxito implicaba el reconocimiento social y también el reconocimiento del mundo del arte.

Así que, continuando con esta idea del arte por el arte enlazado con el establecimiento del sistema del arte, muchos artistas a comienzos del siglo XX se volcaron en buscar o experimentar con cuestiones pictóricas que, como sabemos, dan origen a los movimientos de vanguardia, que surgen en este momento, como el fauvismo, el cubismo o la abstracción. Los artistas que trabajaron a principios del siglo XX recurren todos ellos a la especial importancia que muchos atribuyeron a la pureza del medio, exigencia que los artistas postmodernos de nuestro tiempo han violado con particular deleite.

Eso llevó a la pureza del medio ideal a identificarse muy pronto con la abstracción en pintura, la tonalidad en la música y el experimentalismo en la literatura, y no se trataba solo de las posibilidades estilísticas, contingentes, sino también del destino de cada una de las bellas artes.

La ironía

Esta podría ser una de las características del arte contemporáneo, ya que tanto la cita, la simulación o el remake aluden a ella de forma constante. Una manera de reciclaje que pretende ser irónica y que puede interpretarse de diferentes formas como nos disponemos a ver.

Una de las características de la metamodernidad sería la ironía, que ya fue definida durante la época posmoderna y que se ha transformado en posironía, aunque la metamodernidad oscila entre lo moderno y lo posmoderno, entre la esperanza y la melancolía, entre la ingenuidad y el conocimiento, entre la empatía y la apatía, entre la unidad y la pluralidad, entre la totalidad y la fragmentación, la pureza y la ambigüedad. Por cierto, oscilando hacia delante y hacia atrás lo metamoderno negocia con lo moderno y con lo posmoderno. Eso siempre que aceptemos que la época en la que nos encontramos podría llamarse así, algo que parece bastante dudoso, lo mismo que la posibilidad de fijar características comunes a este periodo que abarcaría desde 2009 hasta nuestros días.

El término ironía, da cuenta de una nueva actitud crítica que mantiene la capacidad de dudar, pero esa capacidad, fruto de la insatisfacción que despierta el presente, difiere de la nostalgia posmoderna dado que admite la esperanza en el cambio futuro. Es decir, mientras la ironía posmoderna es pesimista la metamoderna albergaría en su interior un hálito que indica que la salvación es posible.

La ironía contemporánea se aleja de la categoría de lo sublime que fue definida en el idealismo romántico como una naturaleza bella y con capacidad destructiva. Si en algún momento estas dos categorías estuvieron unidas, hablamos de belleza y sublimidad, en la actualidad la ironía se ha vuelto humorística. Se trata de una ironía que integra el mundo, que comprende al otro y que acercándose a ciertos temas, es capaz de generar sentimientos de compasión, una forma de ver que no lleva a la actuación, pero sí a empatizar con la temática tratada en la obra. El padecimiento genera empatía, aunque debido al individualismo imperante, solo queda en sentimiento y no suele pasar de allí. Se trata de una extraña ternura que enlaza con conceptos como lo cuqui, lo mono, lo Kawaii, que parece claramente uno de los síntomas capaz de definir de nuestra época. Simon May en su libro "*El poder de lo cuqui*" se pregunta si lo que percibimos como confuso, raro, defectuoso y astuto, todo en un tono bastante jocoso, no tiene que ver con un juego. Un planteamiento lúdico que establece un desafío al espectador a través de una sonrisa. Lo cuqui, nos dice, nos llama la atención por su capacidad para sobrevivir, misteriosamente, sirviéndose de sus propios recursos,

su resistencia, su encantadora picardía, su capacidad para sortear los peligros, con las únicas armas de la ironía, la inocencia y la astucia. Se les ve a estos personajes desvalidos no solo como supervivientes sino como protectores de los demás (May 2018: 118)

Quizás la primera obra del siglo XX que se cuestiona la ironía sea *La Fuente* de Duchamp, aunque la mayoría de la gente no entendió su planteamiento. La obra pregunta al espectador lo artístico que podía encerrar el objeto allí presentado y si cualquier cosa podía ser considerada como arte. Indudablemente al verla cualquier persona puede esbozar una sonrisa capaz incluso de transformarse en expresiones de desagrado. Duchamp decidió dejar de pintar el día que acudió a una exposición y observó una hélice de madera. Dijo a los que le acompañaban que lo hacía porque no podía representar nada más bello. Si la belleza se encontraba en esa hélice de madera, por qué no podría encontrarse en cualquier otro objeto de producción industrial. Piero Manzoni comparte con Duchamp al presentar su obra "*Mierda de artista*" que no puede haber una obra artística como tal que no implique una reflexión sobre el mito del arte y las condiciones históricas, bajo las cuales éste ha sido producido.

La idea de simulación también se hace presente cuando Andy Warhol presenta sus latas de sopa Campbell. Cuando el objeto pasa a convertirse en mercancía y de esta manera, el consumo se sacraliza, se convierte en objeto de deseo no para el consumo sino mercantil. Jean Baudrillard nos dice que todo esto tiene una actitud irónica, sería la función irónica del objeto, ya que nuestro propio mundo se ha tragado su doble y se ha vuelto espectral, en un juego donde esa idea de doble se ha convertido en siniestra.



Baudrillard se muestra muy crítico con la presentación de este tipo de objetos, se trata para él de objetos triviales, objetos que se encuentran más allá de lo estético, que carecen por completo de significación y sólo son reconocibles porque se conocen por el uso diario. No tienen significado y al mismo tiempo se trata de fetiches cuyo deseo ha sido creado por el ámbito de la publicidad. Carecen de ilusión, por supuesto no tienen aura, son objetos irónicamente puros.

Pero irónica puede ser la obra o bien la propia actitud del artista ante el mercado del arte cuestionando la vena comercial del mismo. Manzoni es un gran precedente. Si bien otros autores se llevan la palma en este aspecto. Al realizar Damien Hirst 600

pinturas con puntos de colores, se asegura una estrategia que sirve para satisfacer las demandas del mercado, pero al mismo tiempo, para darse cuenta de la propia capacidad de ese mercado para aceptar la banalidad de forma entusiasta. Es lo que Marx llamaba la fetichización de la mercancía. Banksy destruyendo dibujos o Maurizio Cattelan pegando un plátano a una pared parecen seguir esa misma estela.

La ironía también es capaz de recuperar lo cotidiano, lo que pasa habitualmente, lo que parece trivial, porque es en este ámbito en el que nos movemos regularmente y con el que nos podemos identificar, alejados de estancias ideales o épicas que ya parecen no tener sentido en las manifestaciones artísticas.

La ironía posmoderna lo que hace es que propone, con humor, que se acepte de forma compasiva lo inevitable, Nos hace sentir una extraña ternura y nos convierte en cómplices del juego macabro de la existencia.

La ironía es demasiado moral para ser artística. Es necesario tener en cuenta que el pensamiento irónico tiene lugar con la apertura de una distancia que no corresponde del todo a la de cualquier acto cognoscitivo. Se trata de una distancia estética, en primer lugar, porque permite la simulación lúdica, en segundo lugar, porque permite a la conciencia, convertirse en espectador de los sentimientos y, en tercer lugar, porque estos sentimientos, al convertirse en objeto de representación, se manifiestan con un tipo especial de placer: el placer de la representación

Probablemente, el signo de la posmodernidad sea esa sensación de que la verdad se ha vuelto indigesta y la mejor manera de afrontar esa realidad sea la ironía, porque supone una válvula de escape a la cantidad de información que cada día recibimos y tenemos que procesar. Por eso la ironía se convierte en una nueva forma de expresión, en un comportamiento, si queremos defendernos ante unas verdades que cada vez se presentan con más caras y aristas, aquellas en las que la duda se revela con sólo dedicar un poco de tiempo para pensar en ellas.

Sócrates era un maestro en la utilización de la ironía, fingía no saber para de esta manera hacer hablar a los que creían que sabían. La ironía está unida a la capacidad de duda, una actitud que debería ser la guía que dirija nuestra vida, para así no convertirnos en ovejas complacientes que caminan al mismo tiempo que un rebaño que se conforma con una información mínima. La ironía es capaz de funcionar como un escudo que nos defiende de la crítica. Algunos querrán compararla con el cinismo, por lo que supone de conocimiento de la situación que se plantea, pero no deja todo de ser una simple actitud defensiva.

Las buenas prácticas

En el mundo de los museos y centros de arte, la gestión eficiente y transparente es crucial para mantener la integridad y el prestigio de estas instituciones. Históricamente, uno de los principales desafíos ha sido evitar el nepotismo y el favoritismo en la selección de directores y personal clave. En la primera década del siglo XXI se sentaron las bases para la creación de lo

que conocemos como buenas prácticas en museos y centros de arte. Esto trataba de evitar los nombramientos a dedo que la mayoría de las administraciones realizaban en estas instituciones que tenían una dependencia política en los nombramientos. En España deberíamos decir que son la gran mayoría. Pero la pregunta que debemos hacernos es si estas prácticas que se han ido implantando a regañadientes, aunque partían de una buena intención que llevaba en su esencia la transparencia en la elección del personal de los museos, se ha desvirtuado para finalmente caer o cometer los mismos errores que trataban de evitar, configurando un sistema donde la meritocracia ha sido sustituida por la afinidad y una conexión de redes personales que llevan a saltar a algunas personas de un centro a otro, “protegidos” por una red que valora otros aspectos que nada tienen que ver con el conocimiento o el mérito. El caso del Tenerife Espacio de las Artes (TEA) es un ejemplo reciente que ilustra cómo estas buenas intenciones pueden fallar.

Los nombramientos a dedo eran una práctica normal en las administraciones que, en algunos casos, colocaban al frente de estas instituciones a personas que eran ajenas al mundo del arte, cuya afinidad política, familiar o simplemente de amistad, les llevaban a ocupar cargos para los que no habían sido preparados o bien que les quedaban alejados de su ámbito de actuación. Esto suponía por un lado un déficit importante en la confianza pública y por otro una merma en la calidad del servicio. Para intentar evitarlo se propusieron y fue aceptado con lentitud por la mayoría de las administraciones, unos procesos de selección donde la transparencia fuera la seña de identidad en la elección del personal, que debería ocupar esos puestos de responsabilidad.

Pero con el paso de los años hemos podido observar que este proceso de elección también se ha viciado y las buenas prácticas no han sido capaces de lograr sus objetivos. La meritocracia no ha pasado a ser un referente en la elección del personal de varios museos sino la afinidad y las redes personales que los candidatos tienen con el tribunal propuesto, formado en su mayor parte por otros directores de museos del país. Y es que los procesos de selección pueden ser manipulados para favorecer en sus bases a candidatos con conexiones dentro del sector. Al mismo tiempo las administraciones pierden el control de algunos tribunales donde el número de personas del sector supera al de la administración y pueden estar de acuerdo en el candidato que debe ser elegido incluso antes de que se celebre la reunión.

A modo de ejemplo podríamos citar la polémica que se ha suscitado, con denuncias de por medio, en el TEA (Tenerife Espacio de las Artes) por las sospechas de irregularidades en la selección de su dirección artística. Pese a que las bases parecían diseñadas para un candidato específico, el museo ha mantenido que todo se ha hecho conforme a la ley. Ello no se pone en duda y seguro que así ha sido. Pero la percepción general y las denuncias presentadas por alguno de los candidatos llevan a la percepción de que se ha socavado la transparencia y la igualdad de oportunidades en el proceso de selección.

Este no es el único caso que ha podido verse en los medios de comunicación y la impresión es que la forma de elección, cuando se aplican las buenas prácticas, resulta un proceso opaco, donde la influencia de las redes personales y la afinidad con los miembros que forman parte del tribunal puede ser más determinante que los méritos profesionales. Al final parece que hemos vuelto a la casilla de salida y que, lo que trataba de evitarse, ha sido fagocitado por los mismos que clamaban por la transparencia.

Con ello, tal vez, habría que darle una vuelta de nuevo a este tema, que parece no tener una fácil solución a medio plazo. Las buenas prácticas han fallado en su objetivo principal que era colocar a las personas mejor preparadas al frente de las instituciones, a través de un proceso que asegurara la transparencia y acabara con los nombramientos realizados “a dedo”, debidos en muchos casos al capricho del político de turno. Es momento de replantear estas prácticas y asegurar que los procesos de selección son verdaderamente transparentes y basados en méritos. Solo de esta manera estos museos podrán ser espacios que verdaderamente se dediquen al servicio público, que debe ser su finalidad, la atención a la gente que allí acude gracias a unas dotes de liderazgo y gestión que deben ser los pilares del impacto del arte en la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. (2004)** *Teoría estética*. Madrid. Akal.
- Adsuara, A. (2023)** *Lo patético del Arte*. Madrid. Casimiro Libros.
- Ayra, C. (2019)** *Sobre el arte contemporáneo*. Barcelona. Penguin Random House.
- Baillie, J. (2024)** *Ensayo sobre lo sublime*. Oviedo. KRK ediciones.
- Baudrillard, J. (2005)** *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires. Amorrortu Editores.

- Berlin, I. (2022)** *Sobre la libertad y la igualdad*. Barcelona. Página Indómita.
- Benjamin, W. (2010)** *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid. Casimiro Libros.
- Benjamin, W. (2011)** *Breve historia de la fotografía*. Madrid. Casimiro Libros.
- Buck-Morrs, S. (2021)** *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid. La Balsa de la Medusa.
- Burger, P. (2009)** *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires. Los cuarenta libros.
- Butler, J. (2019)** *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia hoy*. Madrid. Taurus.
- Castro, E. (2020)** *Ética estética y política. Ensayos (y errores) de un metaíndignado*. Barcelona. Arpa Editores.
- Castro Flórez, F. (2019)** *Filosofía tuitera y estética columnista*. Murcia. Newcastle Ediciones.
- Clair, J. (2007)** *De Inmundo*. Madrid. Arena Libros.
- Clair, J. (2017)** *La responsabilidad del artista*. Lola
- Cruz Sánchez, P.A. (2021)** *Arte y performance. Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*. Madrid. Akal.
- Chayca, K. (2021)** *Desear menos. Vivir con el minimalismo*. Barcelona. Gato Pardo editores.
- Danto, A. C. (1999)** *Después del fin del arte*. Barcelona. Paidós.
- Danto A. C. (2013)** *Qué es el arte*. Barcelona. Paidós.
- Fried, M. (2004)** *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid. Antonio Machado Libros.
- Gardner, J. (1996)** *¿Cultura o basura?* Madrid. Acento Editorial.
- Gasol, D. (2021)** *Arte (in)útil. Sobre como el capitalismo desactiva la cultura*. Barcelona. Rayo Verde Editorial.
- Greenberg, C. (2011)** *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona. Paidós Estética.
- Harman, G. (2021)** *Arte y objetos*. Madrid. Enclave **Heinich, N. (2014)** *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*. Madrid. Casimiro Libros.
- Heller, A. (2024)** *La comedia inmortal. Lo cómico en el arte, la literatura y la vida*. Barcelona. Seix Barral.
- Hernández, M.A. (2021)** *La so(m)bra de lo real*. Barcelona. Holobionte Ediciones.
- Hyde, L. (2021)** *El don. El espíritu creativo frente al mercantilismo*. Madrid. Sexto Piso.
- Innenarity, D. (2025)** *Una teoría crítica de la inteligencia artificial*. Barcelona. Galaxia Gutenberg.
- Jiménez, J. (2023)** *El aprendiz en el sol. Marcel Duchamp y la experiencia estética de la modernidad*. Madrid. La Oficina Ediciones.
- Kuspit, D (2006)** *El fin del arte*. Madrid. Akal.
- Liessmann, K.P. (2006)** *Filosofía del arte moderno*. Barcelona. Herder



Los problemas del arte contemporáneo



Aa



- Berlin, I. (2022) *Sobre la libertad y la igualdad*. Barcelona. Página Indómita.
- Benjamin, W. (2010) *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid. Casimiro Libros.
- Berlin, I. (2022) *Sobre la libertad y la igualdad*. Barcelona. Página Indómita.
- Benjamin, W. (2010) *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid. Casimiro Libros.
- Benjamin, W. (2011) *Breve historia de la fotografía*. Madrid. Casimiro Libros.
- Buck-Morris, S. (2021) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid. La Balsa de la Medusa.
- Burger, P. (2009) *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires. Los cuarenta libros.
- Butler, J. (2019) *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia hoy*. Madrid. Taurus.
- Castro, E. (2020) *Ética estética y política. Ensayos (y errores) de un metaindignado*. Barcelona. Arpa Editores.
- Castro Flórez, F. (2019) *Filosofía tuitera y estética columnista*. Murcia. Newcastle Ediciones.
- Clair, J. (2007) *De Inmundo*. Madrid. Arená Libros.
- Clair, J. (2017) *La responsabilidad del artista. Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*. Madrid. Akal.
- Cruz Sánchez, P.A. (2021) *Arte y performance. Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*. Madrid. Akal.
- Chayca, K. (2021) *Desar menos. Vivir con el minimalismo*. Barcelona. Gato Pardo editores.
- Danto, A. C. (1999) *Después del fin del arte*. Barcelona. Paidós.
- Danto A. C. (2013) *Qué es el arte*. Barcelona. Paidós.
- Fried, M. (2004) *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid. Antonio Machado Libros.
- Gardner, J. (1996) *Cultura o basura? Madrid. Acento Editorial.*
- Gasol, D. (2021) *Arte (in)útil. Sobre como el capitalismo desactiva la cultura*. Barcelona. Rayo Verde Editorial.
- Greenberg, C. (2011) *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona, Paidós Estética.
- Harman, G. (2021) *Arte y objetos*. Madrid. Enclave Heinrich, N. (2014) *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*. Madrid. Casimiro Libros.
- Heller, A. (2024) *La comedia inmortal. Lo cómico en el arte, la literatura y la vida*. Barcelona. Seix Barral.
- Hernández, M. A. (2021) *La so(m)bra de lo real*. Barcelona. Holobionte Ediciones.
- Hyde, L. (2021) *El don. El espíritu creativo frente al mercantilismo*. Madrid. Sexto Piso.
- Innenarity, D. (2025) *Una teoría crítica de la inteligencia artificial*. Barcelona. Galaxia Gutenberg.
- Jiménez, J. (2023) *El aprendiz en el sol. Marcel Duchamp y la experiencia estética de la modernidad*. Madrid. La Oficina Ediciones.
- Kuspit, D. (2006) *El fin del arte*. Madrid. Akal.
- Liessmann, K.F. (2006) *Filosofía del arte moderno*. Barcelona. Herder

Volver a 6



- López Borrego, R.** El terror de lo cotidiano en la obra de Teresa Margolles. *Entropía*. Volumen I. Número I (2020). Locura y terror en el arte. Pag 233-249.
- López Borrego, R. (2022)** *Cómo entender el arte contemporáneo*. Salamanca. Editorial Amarante.
- López Mondéjar, L. (2024)** *Sin relato. Atrofia de la capacidad narrativa y crisis de la subjetividad*. Barcelona. Anagrama.
- Maillard, C (2021)** *La razón estética*. Barcelona. Galaxia Gutenberg.
- Marcuse, H. (2007)** *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*. Madrid. Biblioteca Nueva.
- May, S. (2019)** *El poder de lo cuqui*. Barcelona. Alpha Decay.
- De la Nuez, I. (2018)** *Teoría de la retaguardia. Cómo sobrevivir al arte contemporáneo (y a casi todo los demás)*. Bilbao. Consonni.
- Orihuela, A. (2022)** *El arte de no hacer arte. Una deriva desde el dadaísmo al activismo*. Santander. Memorias (in) surgentes.
- Pastor Paris, J. F. (2024)** *Arte degenerado. La exposición de 1937*. Madrid. Casimiro Libros.
- Patiño, A. (2018)** *Manifiesto de la mirada. Hacia una imagen sensorial*. Madrid. Fórcola Ediciones.
- Pérez Carreño, F. (2002)** *Arte minimal. Objeto y sentido*. Madrid. La Balsa de la Medusa.
- Rodríguez Fernández, V. (2021)** *Un diálogo entre oriente y occidente. El japonismo en las manifestaciones artísticas de finales del siglo XIX y del siglo XX*. Málaga. Ediciones Azimut.
- Román, J.C. (2016)** *Los 100 problemas del arte contemporáneo*. Murcia. Cendeac.
- Romero Leo, J (2023)** *Neojaponismo. Reflexiones en torno al auge y consolidación de la cultura popular japonesa*. Zaragoza. Servicio de publicaciones Universidad de Zaragoza.
- Salanova, M. (2024)** *La crítica de arte en la actualidad*. Madrid. Akal.
- Sedlmayr, H. (1957)** *La revolución del arte moderno*. Madrid. Rialp.
- Settis, S. (2006)** *El futuro de lo clásico*. Madrid. Abada Editores.
- Shiner, L. (2023)** *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona. Paidós.
- Smith, B. (1977)** *Interpretación y análisis del arte actual*. Zaragoza. Ediciones Universidad de Navarra.
- Smith, T. (2012)** *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires. Siglo XXI Editores.
- Trías, E. (2006)** *Lo bello y lo siniestro*. Madrid. Penguin Random House.
- Uberquoi, M.C. (2024)** *¿El arte a la deriva?* Barcelona. Penguin Random House.
- Van den Akker, Gibbson y Vermaelen (2023)** *Metamodernismo. Historicidad, afecto y profundidad después del posmodernismo*. Barcelona. Mutatis Mutandis.

Vergara Sharp, A. (2022) *¿Qué es la calidad en el arte?* Zaragoza. Tres Hermanas Libros.



OTROS LIBROS PUBLICADOS: