



UNIVERSITAT DE BARCELONA

Relaciones paradigmáticas en la historia del arte

José Coca García

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Relaciones paradigmáticas en la historia del arte.

Facultad de BB.AA. de la Universidad de Barcelona.
Programa de doctorado: *La realitat evidenciada*.

Autor: José Coca García.

Director: Enrique Tormo y Ballester.
Junio 2017.

Imagen de portada: yuxtaposición de "*Inocencia X*" (Velázquez, 1650) y
"*Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*" (Francis Bacon, 1953)

Índice:

Arte y economía en la actualidad, un estado de la cuestión.....	9
Objetivos.....	19
Metodología.....	21
1 - El concepto de paradigma artístico en la historia del arte.....	25
1.1 Sobre el concepto de paradigma artístico.....	27
1.2 El paradigma como “ <i>Entidad Superior</i> ”.....	37
1.3 Precedentes del concepto de paradigma artístico: el <i>Kunstwollen</i> de Alois Riegl.....	41
1.4 Precedentes del concepto de paradigma artístico: el <i>Zeitgeist</i> de Georg Hegel.....	45
1.5 Precedentes del concepto de paradigma artístico: la <i>Teoría Estética</i> de Adorno.....	47
2 - Relaciones paradigmáticas en la historia del arte.....	49
2.1 El paradigma documental.....	51
2.2 El paradigma religioso.....	69
2.3 El paradigma jerárquico.....	87
2.4 El paradigma autonómico.....	101
2.5 El paradigma tecnológico.....	115
2.6 El paradigma comercial: origen y evolución.....	129
2.7 El paradigma intelectual.....	137
2.8 El paradigma político.....	149
2.9 El paradigma autorreferencial o reflexivo.....	163

3 - Vanguardia y moda: “ <i>micro-paradigma</i> ” y “ <i>pseudo-paradigma</i> ”	177
3.1 La vanguardia como <i>micro-paradigma</i>	179
3.1 La moda como como <i>pseudo-paradigma</i>	183
3.3 Vanguardia y mercado, relaciones entre <i>micro-paradigma</i> y <i>macro-paradigma</i>	187
4 - “ <i>Marketism</i> ”: expansión y auge del paradigma comercial.....	195
4.1 La última vanguardia.....	197
4.2 Hacia un neoliberalismo artístico.....	201
5 - Alternativas / Discusión.....	211
6 - Conclusión.....	223
7 - Comentario final.....	225
Bibliografía.....	227-241

A mis padres.

“En lo que se refiere al arte, el dinero es un detalle sin importancia. Lo que ocurre es que se trata de un gigantesco detalle sin importancia”

Iggy Pop

“Cuando Lenin dijo que los capitalistas serían capaces de venderte la cuerda con la que colgarlos, olvidó mencionar los años de experiencia que llevan los capitalistas vendiendo cuerdas para que primero te cuelgues tú.”

Paul Werner

Arte y economía en la actualidad, un estado de la cuestión.

Existe una creencia generalizada y cada vez más extendida, especialmente dentro de los círculos teóricos de las ciencias humanas, de que vivimos una época de crisis artística. A pesar de que las obras ensayísticas a este respecto se han multiplicado exponencialmente en los últimos cincuenta años, este concepto de muerte u ocaso del arte no es nuevo.

Esta “*profecía del presente*”¹, que Arthur Danto cita en sus escritos, lleva trayendo de cabeza a toda la rama de la estética desde que Hegel la formulara a mediados del siglo XIX. A decir verdad, parece tratarse, no sólo de una *profecía del presente*, sino también de un caso clásico de *profecía autocumplida*, a saber, uno de esos eventos que acaecen por el mero hecho de ser mencionados.

Pero, ¿qué motivos tiene esta “*crónica de una muerte anunciada*” hegeliana para seguir vigente? ¿Podemos hablar realmente de un arte en *pretérito perfecto*?

Hay numerosos escritos que, a priori, ahondan en la creencia de que el arte, a día de hoy, es algo profundamente inerte. Desde luego, no sería la primera vez que oímos las palabras cementerio y museo en la misma frase, empezando probablemente por los futuristas:

“Lanzamos en Italia este manifiesto de heroica violencia y de incendiarios incentivos, porque queremos librarla de su gangrena de profesores, arqueólogos y cicerones. Queremos librarla de los innumerables museos que la cubren de innumerables cementerios. ¡Museos, cementerios! ¡Tan idénticos en su siniestro acodamiento de cuerpos que no se distinguen! Dormitorios públicos donde se duerme siempre junto a seres odiados o desconocidos. Ferocidad recíproca de pintores y escultores matándose a golpes de línea y de color en el mismo museo.

¡Que se les haga una visita cada año como quien va a visitar a sus muertos, llegaremos a justificarlo!... ¡Que se depositen flores una vez por año a los pies de la Gioconda, también lo concebimos!... ¡Pero ir a pasear cotidianamente a los museos nuestras tristezas, nuestras frágiles decepciones, nuestra cólera o nuestra inquietud, no lo admitimos!”^{1B}

Además del clásico ejemplo de Hegel con su ya célebre calificación del arte como un producto “del

¹ Danto, Arthur C. *Después del fin del arte*. Paidós Estética, Barcelona, 1999. (p.79)¹

^{1B} Filippo Tomaso Marinetti. *El manifiesto del futurismo*. (1909). Texto contenido en: *Manifiestos y textos futuristas*. Ediciones del Cotal. Barcelona, 1978. (p. 132)

pasado”², ya en el siglo XIX otros escritores como Alfred de Musset hablan de manera velada de esta posibilidad, inducida por una suerte de fin del camino artístico, de *cul de sac* creativo, identificado a menudo con el eclecticismo y con la posible “*pérdida de un gusto universal*”^{2B}.

“Nuestro siglo carece de estilo propio. No hemos marcado nuestras casas, ni nuestro jardines, ni ningún otro objeto con el sello de nuestra época (...) poseemos cosas de todos los siglos excepto del nuestro y eso es algo que nunca se había visto”^{2C}

El propio Danto habla de la posibilidad de un *después* del arte, aunque es justo decir, que esta idea de la posibilidad de una época *post-artística*, nace a su vez del análisis de Hans Belting sobre la verosimilitud de la idea de una era *pre-artística*. La idea básica de Belting es que, aquello que interpretamos como arte prehistórico, o previo a la idea ilustrada del arte todavía vigente, no es realmente arte, sino *pre-arte*. Así lo explica Danto, citando como base de sus afirmaciones, el libro de Hans Belting en «*La imagen antes de la era del arte*», sobre las imágenes religiosas previas al renacimiento:

“Belting publicó después un asombroso libro, (...) «La imagen antes de la era del arte». Eso no significaba que esas imágenes no fueran arte en un sentido amplio, sino que su condición artística no figuraba en la elaboración de éstas, dado que el concepto de arte aún no había aparecido en la conciencia colectiva. (...) eran observadas como si su origen fuera milagroso (...).

*Luego, se tiene que haber producido una profunda discontinuidad en las prácticas artísticas entre el antes y el después de la era del arte, dado que el concepto de artista no entraba en la explicación de las imágenes piadosas (religiosas)”*³

Y más tarde concluye, a raíz de estas palabras, que:

*“Si esto es concebible, entonces pudo existir otra discontinuidad, no menos profunda que ésta, entre el arte producido en la era del arte y el arte producido tras esa era. La era de arte no comenzó abruptamente en 1400, ni tampoco acabó de golpe hacia mediados de los años 80.”*³

² Hegel, G. W. F. . *Lecciones de estética*. Edicions 62 , Barcelona, 1989. (p.14)

^{2B} Deshayes, Olivier. *Paul Delaroche: Peintre du juste-milieu? (1797-1856)*. Editions L'Harmattan, 2016. (p. 188)

^{2C} Citado en: Maleuvre, Didier. *Memorias del museo: historia, tecnología, arte*. Cendeac, 2012. (p. 129)

³ Danto, Arthur C . *Después del fin del arte*. Paidós Estética, Barcelona, 1999. (pp. 27-28)

A partir de su propia tesis, Belting también contempla la posibilidad de un post-arte en su libro *“Art History After Modernism”*. Para Belting, el arte posmoderno se había convertido en *“la visión nostálgica de lo que fue y dejó de ser.”* La historia del arte se mostraba *“como un asunto de la memoria”* y había dejado ser considerada *“como un deber, pendiente de seguir llevándose a cabo.”*

Sin embargo, la visión de Belting, es quizás un poco menos catastrofista que la de Danto, ya que se centra principalmente en la posible muerte de la historia del arte, y no de todo el espectro del arte en su conjunto:

“En mi libro sobre el fin de la historia del arte (1987), comenté la performance del artista francés Hervé Fischer quien, en 1979, había anunciado solemnemente que «la historia del arte había terminado» durante su aparición en el Centre Pompidou. La «extensión lineal» de dicha historia sería una mera ilusión, después de la «emergencia posthistórica» de lo que él llamaba «meta-arte». En su libro L'histoire de l'art est terminée, él comenta que ya no se esperaba de los artistas la profecía de un «futuro del arte todavía por escribir» después de perder fe en lo «Nuevo» por sí mismo.” ⁴

Y parafraseando una vez más a Fischer añade que, quizás *«no sea el arte lo que ha muerto»* sino *«la historia como progreso hacia lo Nuevo».*⁵ Belting plantea por tanto la muerte de una idea particular del arte, un hecho que en cierto modo implicaría el nacimiento de otro modelo igualmente particular.

Junto a estos análisis, que tienen como tema central el concepto del *postarte*, surgirán muchos otros similares, de autores más o menos contemporáneos como pueden ser: Donald Kuspit, Andreas Huyssen, Jean Baudrillard, Theodor W. Adorno o Frederic Jameson. Pero, ¿cuáles son las ideas comunes que estos textos comparten?, ¿cuáles son las verdaderas razones de este repentino *revival* hegeliano? Los análisis de esta –presunta– situación que llamamos *muerte del arte* son por supuesto diversos, y resultaría difícil elaborar un resumen exacto y ponderado de todos ellos, pero sus ideas podrían resumirse, a mi modo de ver, en dos premisas fundamentales: una *«crisis de contenido»* y una *«crisis de independencia»*. Este trabajo trata principalmente la segunda.

Por una parte, muchos humanistas perciben la existencia una *crisis de contenido* en la creación estética. El arte, con sus continuas metamorfosis ha acabado –presuntamente– por oponerse a sus principios más fundamentales en detrimento de su contenido y forma. Se trataría de una *nueva superficialidad* a la que Jameson alude en su ya mítico ensayo *“El Posmodernismo”* de 1984:

“es el nacimiento de un nuevo tipo de insipidez o falta de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal, quizás el supremo rasgo formal de todos los posmodernismos” ⁶

^{4,5} Belting, Hans. *Art History after Modernism*. University of Chicago Press, Chicago, 2003. (p.183)⁴, (pp.179-181)⁵

⁶ Jameson, Fredric. *Posmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós, Barcelona, 1991. (p.29)⁶

El final de las vanguardias, el auge del arte conceptual y la posterior tiranía del *todo vale* se muestran como síntomas aparentemente inequívocos de esta *insipidez*. El arte posmoderno por lo general carece de nuevas ideas, por lo que, según Jameson, mira a su alrededor, al pasado o hacia otras disciplinas para justificarse en un *pastiche*.

*“la obra de arte (...) ya no se presenta de forma unificada u orgánica, sino prácticamente como un almacén de desperdicios o como un cuarto trastero para subsistemas disjuntos, impulsos de todo tipo y materiales en bruto dispuestos al azar.”*⁷

Esta tiranía del *todo vale*, es observada también por Danto en su ensayo “*Más allá de la Caja Brillo*”. Según él, la rebelión del arte contra sus límites es una consecuencia predecible y legítima, pero dicha revolución debe ponerse -paradójicamente- sus propios límites. Mediante el concepto del *pluralismo* Danto explica los peligros de esta situación:

*“en 1913 los pintores tenían muchas opciones -impresionismo, expresionismo, cubismo, futurismo, realismos varios-, pero sólo una opción «válida». Pero ahora, en 1981, si se aceptaba el pluralismo, cualquier opción valía tanto como otra. No es que todo fuera históricamente correcto; es que la corrección histórica había dejado de tener aplicación.”*⁸

Y unas líneas más abajo añade:

*“Ahora bien, en este punto, el asunto del pluralismo, concebido políticamente, se mezcla con un asunto que no empezó a subir a la superficie en el mundo del arte hasta unos años más tarde en relación con el tema de la calidad. Una cosa es insistir en que no hay opción históricamente correcta, de modo que ninguna forma específica de hacer arte tiene prioridad sobre el resto, y otra decir que, dada cualquier opción, deja de haber nada correcto o incorrecto, bueno, menos bueno o malo.”*⁹

Como hemos visto antes, Danto es de la opinión de que el arte no muere al expandir su radio de acción a ese *todo vale*. Si acaso se convierte en otro tipo de *criatura*. De acuerdo con Danto, si el concepto de arte es esencialmente abierto, entonces el arte es esencialmente indefinible, y *por ende*, esencialmente indistinguible del resto de la realidad circundante.

En definitiva, parecería que el arte quiere dejar de ser arte para zambullirse en un *eterno retorno* nihilista e intemporal de mimesis, *revivals* y prefijos.

⁷ Jameson, Fredric. *Posmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós, Barcelona, 1991. (p.72)⁷

^{8,9} Danto, Arthur C. . *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Akal, colección Arte Contemporáneo, Barcelona, 2003. (p.206)

Según esta teoría, además de mimetizarse con la realidad circundante, el arte posmoderno en su insaciable sed expansionista se apropia del lenguaje de otras disciplinas que hasta entonces le eran ajenas. Este hecho en sí no parecería necesariamente una mala noticia, si no fuese por el contexto en que se produce dicha apropiación.

Los postulados posmodernistas, además de reivindicar el apropiacionismo, también niegan la necesidad del conocimiento técnico y de la especialización disciplinaria. La perfección técnica sería tachada de conservadora, relamida y poco arriesgada en el contexto del posmodernismo. De este modo nos topáramos con una serie de sub-disciplinas artísticas que en su versión posmoderna emulan, para mal, a otras disciplinas consolidadas.

En tales casos el resultado es -según estos pensadores- la consecución de un “quiero y no puedo” tras otro: el vídeo-arte no sería más que una versión amateur del cine independiente y experimental; el arte conceptual se revelaría como una versión superficial e interesada de la crítica y la filosofía estética; la *performance* sería el hijo bastardo y “*low-cost*” del teatro; la instalación la hermana envidiosa de la escenografía; y, por último, tendríamos al arte sonoro, que se comportaría como una versión forzada y vacía del diseño de sonido y la música atonal -que en el caso del arte sonoro sería atonal y arrítmica por defecto, debido a la posible carencia musical del artista que la ejecuta-.

Esta expansión del radio de acción del arte hacia otras especialidades, unida a su desprecio por la perfección técnica y teórica se convertiría, en cierto modo, en la sentencia de muerte del arte, o, para ser más exactos, su carta de suicidio. Como dijo Plauto: “*Homo Homini Lupus (El hombre es lobo para el hombre)*”, dicho que bien podría aplicarse al arte: “*Ars Artis Lupus*”. El mismo se había convertido en su peor enemigo.

A partir de este momento la única definición de arte posible para estos humanistas es la del arte institucionalizado, es decir, aquello que los diferentes actores del *mundo del arte* toman como tal. En el momento en que el arte pierde sus barreras disciplinares y temáticas, lo único que le diferencia de la realidad circundante es su asociación con el propio concepto del arte. Danto lo explica de la siguiente manera:

*“Lo que realmente diferencia una caja de estropajos Brillo real de una obra de arte consistente en esa misma caja Brillo, es una particular teoría del arte. Es esta teoría -o creencia, al fin y al cabo- la que la encumbra en lo alto del mundo del arte, y la protege de colapsar con el objeto cotidiano que en realidad es -en cualquier sentido del termino «ser» diferente al de la identificación artística-”*¹⁰

Esta tesis es, a su vez, la base de lo que Danto denominará más tarde como la “*Teoría institucional del arte*”, que también fue suscrita, más o menos simultáneamente, por George Dickie en varias publicaciones.

¹⁰ Danto, Arthur C. . “*The Art World*” en la publicación mensual: *Journal of Philosophy* n° 61. Columbia, NY, Octubre 1964. (p.571)

“Creo (...) que la aproximación institucional a la comprensión del arte es viable. Por aproximación institucional entiendo la idea de que las obras de arte son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco o contexto institucional”^{10B}

Como explica José Antonio Urquizar, para Danto a partir de este momento la cuestión ya no consiste en preguntarse a uno mismo “*qué es el arte*” sino más bien “*cuándo hay arte*”, dado que el arte ya no “*es*” en base a algún tipo de cualidad inmanente, sino que depende de que un agente externo lo autorice o bautice como tal a través de una “*construcción intelectual*”.^{10C}

Otro ensayista, Eric Moody, en su texto “*Success and failure of international arts management*”, cita unas frases Carol Duncan para comentar este fenómeno.

*“Carol Duncan, en su ensayo «Who Rules the Art World», propone una convincente explicación para esta paradoja cultural -o este mundillo de talleres de explotación clandestinos- de pobreza generalizada en la clase productiva y crecimiento agigantado de las instituciones: «Los artistas producen obra, pero ellos no tienen el poder de hacer que su trabajo sea visto como arte en el mundo del 'High Art'. Su trabajo se convierte en arte cuando alguien con autoridad en el mundo del arte lo trata como tal.» ”*¹¹

Podríamos concluir de estas afirmaciones, que la obra de arte, mediante el derribo constante de sus límites y su consecuencia -el reinado del pluralismo-, habría perdido gran parte de su esplendor y de su esencia tradicional, por lo que existiría una renovada necesidad de redefinir aquello que *es y no es* arte, algo que ya no estaría en manos de la obra en sí. La decisión sería ahora tomada por los diferentes estratos y grupos privilegiados que conforman ese conglomerado que es el mundo del arte -o en palabras de Dickie, “el círculo del arte”-.^{10B}

Y es así como llegamos a la segunda premisa común que comparten la mayoría de estos teóricos del *eclipse* del arte. Esta suposición, a la que he querido denominar «*crisis de independencia*», consiste en la simple premisa de que estas convulsiones del arte responden, al menos parcialmente, a una progresiva mercantilización del mismo. En otras palabras, la creación artística habría sufrido una pérdida de autonomía respecto del mercado.

^{10B} Dickie, George. “*El círculo del arte*”. Paidós, Barcelona, 2005. (p.17)

^{10C} Urquizar, José Antonio et al. “*La construcción historiográfica del Arte*”. Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2012. (p.22)

¹¹ Moody, Eric. “*Success and failure of international arts management*” ensayo contenido en: AA.VV. *Understanding International Art Markets and Management*. Robertson, Iain (ed.). Routledge, Londres, 2005. (p.65)

Las alusiones a este hecho son, si cabe más numerosas que al anterior. Existe una impresionante proliferación de literatura relativa a las relaciones entre arte y economía, en especial desde finales de los 80. En esta época coinciden tres hechos simbólicos que, a mi modo de ver, propician este repentino interés ensayístico: Por una parte, la crisis del petróleo de los años setenta, y el posterior auge del consumo en los ochenta, revelan en los humanistas una obsesión con todo lo referente a la economía y la sociedad del *capitalismo avanzado*.

Estos dos primeros hitos son en cierto modo mutuamente causales. Como bien relataba Robert Colacello en *“Holy Terror: Andy Warhol Close Up”*:

*“A medida que el petróleo se encarecía, y el dólar perdía valor, el dinero se cambiaba en oro, en diamantes y en arte.”*¹²

No sería descabellado entonces, afirmar que existe una relación intrínseca entre ambos acontecimientos. Es muy posible que la fuerte inflación de los años setenta, surgida a raíz de la subida de precio del crudo, fuese en cierto modo una de las razones de la locura consumista de la década de 1980. La gente prefería *invertir* su dinero antes que ahorrar, lo que alimentó un espíritu derrochador que se creía olvidado desde la década de los 60. Pero lo cierto era que, a fin de cuentas, aquellos *hippies* sesenteros se habían convertido sin mucho reparo, en los nuevos *yuppies* ochenteros.

El tercer suceso crucial es, a mi modo de ver, la sonada subasta de la colección Scull en Sotheby's en 1973. Esta subasta resultó ser, según Isabelle Graw, el precedente más notorio de *“las prácticas especulativas en el mercado de arte contemporáneo”* y *“mostró por primera vez que, en esta categoría, también era posible conseguir suculentos beneficios. El asunto supuso un punto y aparte.”*¹³

Collacello coincide con Graw en calificarlo como un giro histórico en *“Holy Terror”*:

*“El gran evento del mundo del arte de 1973 fue la subasta de los Scull en el Sotheby Parke-Bernet, el 18 de octubre (...) La subasta de los Scull fue un punto de inflexión en la historia del arte: Era la primera vez que el público en general, seguía una subasta de arte contemporáneo. En muchos sentidos, fue el principio de la explosión del arte que todavía hoy parece no tener fin, y el comienzo de la desmesura en las subastas.”*¹⁴

El arte contemporáneo se había convertido paulatinamente en un valor refugio lo cual le dotaba de unas “cualidades” que hasta entonces sólo el arte de los grandes maestros había disfrutado. El mismo episodio es narrado por el profesor Joan Jeffri de la siguiente manera:

^{12,14} Collacello, Robert. *Holy-Terror: Andy Warhol Close Up*. Harper-Collins Publishers, New York, 2005. (p. 169)

¹³ Graw, Isabelle. *High Price. Art Between the Market and Celebrity Culture*. Sternberg Press, Berlin 2009. (p.77)

*“La subasta de los Scull revolucionó el mercado tradicional de arte contemporáneo. La subasta también dio a conocer la recurrente expresión de los críticos que reza: ‘hasta mi hijo podría hacerlo mejor’. Tanto la subasta de los Scull como el éxito del Pop Art una década después, en el que los artistas se apropiaban de objetos cotidianos; fueron grandes responsables en el desarrollo clima estético actual donde cualquier cosa puede ser designada como arte, especialmente si es susceptible de ser vendida.”*¹⁵

Estos tres momentos son un reflejo de su tiempo, de la época a la que a estos teóricos les tocó vivir. Por medio de la máxima de Ortega “yo soy yo y mi circunstancia”, ésta fijación por el aspecto financiero de las cosas ya no era exclusiva de los economistas marxistas y neoliberales, sino que se haría extensiva a la gran parte de las diferentes facciones y ramas de las humanidades, incluida la estética.

Como defensores de esta tesis destacan, una vez más, los textos de Jameson, Baudrillard, Danto y otros; así como toda una nueva hornada de ensayistas jóvenes posteriores: Iain Robertson, Olav Velthuis, David Throsby, etc. En referencia a los primeros cabe destacar una vez más a Jameson que tanto en “*The cultural turn*” como en “*Posmodernismo*”, critica duramente los estrechos lazos que, en los últimos años, se han venido a dar entre el arte y el capital afirmando que:

*“toda posición posmoderna en el ámbito de la cultura es, también y al mismo tiempo, necesariamente, una toma de postura implícita o explícitamente política sobre la naturaleza del capitalismo multinacional actual.”*¹⁶

En consonancia con estas afirmaciones, Robert Hughes ya advierte -en el emblemático año que es 1984- que “entre los consumidores de arte tenemos una gran cantidad de ansiedad flotante precipitándose de modo bastante irracional, y que es más vulnerable a la moda de lo que nunca lo ha sido. (...) la presión del mercado por tener un arte accesible, poco exigente y profundamente emotivo es ahora extrema.”¹⁷

Esta orwelliana afirmación se ha extendido hasta nuestros días. Del mismo modo que estos teóricos hablaban con las inercias de su tiempo: los vaivenes económicos en los 70 y 80; los ensayistas más recientes hablan de las réplicas de estas crisis y bonanzas, que cada vez se repiten con más frecuencia.

¹⁵ Jeffri, Joan. “*The visual art market for contemporary art in the United States*” ensayo contenido en: AA.VV. *Understanding International Art Markets and Management*. Robertson, Iain (ed.). Routledge, Londres, 2005. (p.125)

¹⁶ Jameson, Fredric. *Posmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós, Barcelona, 1991. (p.14)

¹⁷ Hughes, Robert. *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*. Anagrama, Colección Argumentos Barcelona, 1992. (p.466)

El ocaso de la economía, y en consecuencia, del mercado del arte en los años noventa, trajo consigo nuevos ensayos como *“High Art Lite”* de Julian Stallabrass, *“Culture Incorporated”* de Mark W. Rectanus, *“El complot del arte”* del ya habitual Baudrillard o *“The Curators Egg”* de Karsten Schubert.

Pero la verdadera explosión de ensayos de estética y economía se ha dado en los últimos diez años. La lista es interminable: *“El fin del arte”* de Donald Kuspit, *“Sublime Economy”* de Jack Amariglio, *“Talking Prices”* de Olav Velthuis, *“Understanding International Art Markets”* de Iain Robertson, *“Beyond Price”* de Hutter y Throsby, y muchos, muchos otros han visto la luz en un tiempo de bonanza económica como ha sido la primera mitad de la década de 2000 —posiblemente, los tiempos de vacas gordas, con su particular gusto por las prácticas especulativas, sean tan fértiles para la crítica como las depresiones—.

Y todo esto sin contar la nueva hornada de publicaciones, editadas a raíz de la reciente crisis económica, que sólo ahora están comenzado a verse en las librerías. Entre estos libros se encuentra incluso un *best seller* -algo casi impensable en ensayo-: *“El tiburón de 12 millones de dólares”* de Don Thompson, así como las reediciones de muchos de los mejores textos de los 70 y 80.

Así las cosas, podemos afirmar con rotundidad que, efectivamente, la preocupación sobre este tema se ha disparado. Y, si las conclusiones de estos ensayos son ciertas, podríamos resumir el estado del arte y su relación con la economía con las siguientes palabras del crítico norteamericano Donald Kuspit:

*“El arte ya no es las bellas artes, (...) sino más bien una construcción psicosocial definida por su identidad institucional, su valor como entretenimiento y su éxito comercial. Entenderla no requerirá ningún esfuerzo, pues no habrá mucho que entender”*¹⁸

Para Kuspit a partir de ese momento, el momento en el que el arte se convierte en *“commodity”*, -en un puro objeto de consumo- entender el arte no sólo no requerirá esfuerzo, sino que será superfluo e innecesario. Como en el resto de industrias, se tratará tan sólo de cuantificar, de maximizar beneficios.

Por tanto, la hipótesis que se baraja es la de un arte moribundo, es decir, la de un arte que ha llegado a un callejón sin salida del que no puede salir, una suerte de arte *zombie* digno de los clásicos de serie B de George A. Romero, que avanza lento y sin rumbo con la única pretensión de chupar toda la sangre que pueda, *tiburón en formol* mediante si es necesario. Pero, ¿hasta qué punto está fundamentada esta hipótesis?, ¿existe una crisis de independencia en el arte?, y, siendo así ¿se trata realmente un problema exclusivamente actual?

¹⁸ Kuspit, Donald. *El fin del arte*. Akal, dentro de la colección “Arte Contemporáneo”. Barcelona, 2006. (p.33)

¹⁹ Robertson, Iain. *“The international art Market”* ensayo contenido en: AA.VV. *Understanding International Art Markets and Management*. Robertson, Iain (ed.). Routledge, Londres, 2005. (p.22)

En el interesante tomo “*Understanding Art Markets and Management*” Iain Robertson cita las palabras de Trimarchi, según el cual la motivación del arte “*se encuentra en algún punto entre el altruismo y la maximización de beneficios.*”¹⁹ Pero, ¿en qué punto se encuentra dentro de esa larga y sinuosa línea? ¿cual es el paradigma por el que se rige el arte de nuestros días? ¿existen o han existido otros modelos posibles?

A estas y otras preguntas se tratará de dar respuesta en las siguientes páginas.

Objetivos:

En el apartado anterior se formulaban una serie de preguntas, surgidas a raíz del análisis de diferentes ensayos sobre las relaciones entre arte y mercado.

Una de ellas resulta específicamente central en este trabajo, y se refiere a la naturaleza del paradigma que rige el arte de nuestros días. Tras el análisis de esta primera cuestión surgen, inevitablemente, otros muchos interrogantes. Las soluciones a estas preguntas son, a grandes rasgos, los objetivos de este estudio:

- Suponiendo que el arte de nuestros días se rija por un modelo, ¿existen otros modelos de arte?
- ¿Se ha regido siempre el arte por este mismo modelo?, ¿qué otros paradigmas artísticos han podido tener lugar a lo largo de la historia?, ¿pueden estos paradigmas ser contemporáneos en sus diferentes épocas?
- ¿Cómo encaja el patronazgo artístico en estos modelos? ¿Y la historiografía del arte?
- ¿Cómo podemos explicar la relación de las vanguardias artísticas con estos modelos de arte? ¿son las vanguardias en sí mismas paradigmas artísticos? ¿es el posmodernismo una vanguardia?
- ¿Es realmente comercial el paradigma artístico actual? Si es así, ¿cuáles son los defensores y detractores de este modelo? ¿Qué papel juegan los artistas?
- ¿Existen alternativas al modelo actual?

Metodología:

Para hallar respuesta a las preguntas planteadas en los apartados anteriores se propone una tesis de carácter estético-filosófico. Es decir, este texto no se compone de un trabajo de campo, ni de una recopilación de datos puramente empírica. El fin último es el de elaborar una teoría que responda a las preguntas planteadas, a través la lectura y recopilación de diferentes fuentes bibliográficas, así como de las propias ideas del autor.

Por supuesto, el trabajo tomará en consideración otros estudios, algunos de ellos puramente sociológicos o estadísticos, pero esta no es la naturaleza de esta tesis. Desde una perspectiva práctica, podría alegarse que la mayoría de los estudios que han pretendido “cuantificar” el mundo del arte sólo ofrecen resultados parciales porque se trata de un mundo con numerosos estratos -a cada cual más opaco- e intereses mezclados.

Son muchos los autores ensayísticos que han hecho referencia a la escasa transparencia del mercado artístico. En uno de los más extensos trabajos estadísticos a este respecto, “*The international Art Market*”, Iain Robertson ya advierte en sus primeras páginas la dificultad de conseguir datos empíricos sobre el tema.

En palabras de Robertson:

*“El sistema es, en este caso, un cúmulo de mentiras, medias verdades y lenguaje metafórico; se compone de pequeños trozos de conversación, que extienden la desinformación y la confusión, emitidos por los grandes “players” -jugadores, protagonistas- para favorecer sus intereses. Una extensión de nuestra personalidad imperfecta.”*²⁰

Otro de los pocos trabajos de campo publicados en los últimos años, “*Talking Prices*” se ocupa de recopilar numerosas entrevistas con galeristas. Su autor, Olav Velthuis, admite en sus primeras páginas que sus propias conclusiones no podían considerarse totalmente empíricas alegando que, antes de comenzar su estudio:

“(y)a estaba sobre aviso, a través de otros compañeros investigadores, amigos con experiencia en el mundo del arte, y vendedores en reuniones preparatorias, que mis entrevistados no querían discutir el lado comercial de sus operaciones. (...) ellos rara vez desvelaban sus estrategias para maximizar beneficios,

²⁰ Robertson , Iain. “*The international art Market*” ensayo contenido en: AA.VV. *Understanding International Art Markets and Management*. Robertson , Iain (ed.). Routledge, Londres, 2005. (p.13)

responder a las demandas del mercado o encontrar nichos sin explotar. En su lugar enfatizaban que estaban unidos al «arte más allá del dinero» ²¹

Del mismo modo los estudios estadísticos sobre el arte y el mercado son difícilmente concluyentes ya que el arte rara vez se vende de cara al público, excepto en grandes casas de subastas, y cuando lo hace generalmente sus precios no responden a la realidad. Este hecho lo resume Robert Hughes con las siguientes palabras:

“Las subastas, como todo el mundo sabe, son un medio excelente para sostener unos niveles de precios ficticios, porque el público imagina que los precios de subasta son necesariamente precios reales.” ²²

Una visión que también suscribe el crítico de arte y ex-trabajador del museo Guggenheim de Nueva York, Paul Werner.

“Lean la letra pequeña en el «folleto explicativo» del mundo del arte y se darán cuenta de que no existe una base estadística fiable para afirmar si el arte sube, baja, o se mueve en círculos a lo largo del tiempo. No existe una base estadística por el simple hecho de que no hay estadística que valga. Es lo que se llama «fiabilidad interna». No hay estadísticas válidas porque los galeristas, los coleccionistas, y los museos serán las últimas personas de la tierra en abrir sus libros de cuentas por el simple hecho de que, no se trata de lo rápido que correrá tu caballo, si no de lo rápido que ellos te harán creer que correrá.” ²³

No se trata de observaciones sin fundamento, Iain Robertson es el director de departamento de Art Business Studies en el Sotheby's Institute of Art —es decir, la matriz educativa de la casa de subastas con el mismo nombre—. Paul Werner ha trabajado en el Museo Guggenheim neoyorquino durante casi nueve años, y conoce sus entresijos como nadie. Ambos trabajan o han trabajado para instituciones poco interesadas en arrojar luz sobre estos temas, por lo que su testimonio cobra más valor si cabe. Robert Hughes creo que no necesita presentación alguna.

Por otra parte, cabe añadir que la evaluación artística es forzosamente “acientífica”, ya que no se puede tomar al arte como un objeto de estudio en un sentido puramente lógico, numérico o preciso, por su subjetividad implícita. Este fenómeno responde exactamente a la paradoja con la que Panofsky se encuentra en sus propias investigaciones a la hora de intentar racionalizar u

²¹ Velthuis, Olav. *Talking Prices. Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey, 1999. (p.22)

²² Hughes, Robert. *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*. Anagrama, Colección Argumentos Barcelona, 1992. (p.469)

²³ Werner, Paul. *Museum, Inc: Inside The Global Art World*. Prickly Paradigm Press (marketed and distributed by Chicago University Press), Chicago, 2005. (p.8)

objetivar la imagen:

“Panofsky era un verdadero racionalista: su gran problema era el de alejar el peligro que para el farmacéutico supone su propio phármakon. Me refiero al peligro que supone la imagen para aquellos cuya profesión es descifrarla.

*¿Cómo podemos conocer los entresijos de una imagen (...) si la imagen es, en definitiva, aquello que amenaza (a través de su poder para abducirnos, es decir, para dar rienda suelta a nuestra imaginación) el ejercicio positivo u «objetivo» de su conocimiento?
(...)*

Esa es la paradoja: para poder constituir la iconología en una “ciencia objetiva” era necesario que Panofsky exorcizara algo inherente a los propios poderes del objeto que trataba de burlar a través de dicha “ciencia”. ^{23B}

Del mismo modo resulta casi imposible determinar o cuantificar la “verdad” o el “porcentaje” de validez de ciertos textos en términos absolutos cuando hablamos de disciplinas como la historia o la historiografía del arte.

Así las cosas, resulta mucho más factible y satisfactorio realizar una tesis de carácter más generalista que trate de aunar los hallazgos de otros teóricos, e intentar descubrir nuevas implicaciones fruto de su yuxtaposición. De igual modo, este generalismo, se aplica también en términos disciplinarios, pues la tesis pretende aunar conceptos extraídos de diferentes fuentes -sociología, economía, psicología, crítica de arte, estudios visuales, etc.-, sin centrarse en exclusiva en la estética o la historia del arte tradicionales.

El autor es consciente de que la tesis es ambiciosa y dada su naturaleza abarca un periodo y un abanico de ámbitos teóricos considerable. Esto se suele desaconsejar a la hora de emprender un trabajo de estas características, y el propio Umberto Eco en su libro *“Cómo se hace una tesis”* -uno de los pocos, sino el único, ensayos sobre el tema en castellano- advierte de los peligros de una tesis como esta. Sin embargo se ha preferido optar por una tesis potencialmente más interesante e innovadora en detrimento de su especificidad.

En cuanto al método de citación, se ha optado por el pie de página dado que se considera más útil y ágil de cara a la labor investigativa posterior, que pudiera derivarse de la lectura de esta tesis. Del mismo modo, para evitar que el lector tenga que hojear o perder demasiado tiempo buscando la fuente de la cita, en lugar de las fórmulas “Op. Cit”, “Ibid”, etc., se ha optado por resolver los casos reiterativos de cita en una misma página. Para ello se utiliza más de un número de referencia -en letra pequeña- y cada nuevo número se corresponderá a su vez con diferentes cifras concretas de paginación -del libro citado- en el pie de página. Si varias citas corresponden a la misma página -tanto del libro en cuestión como de la tesis- se usará el mismo número de nuevo en el texto.

^{23B} Didi Huberman, Georges. *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Penn State University Press. Pensilvania, 2009. (pp. XVI-XVII)

Por otra parte, cuando hay citas reiterativas en distintas páginas no se repite el pie si dichas citas se encuentran en páginas contiguas al pie original. En caso contrario sí se repiten. En todos estos supuestos se persigue, una vez más, la agilización y la facilitación de la labor lectora o investigadora de aquellos que puedan estar interesados en este texto.

En otro orden de cosas cabría comentar que gran parte de la bibliografía de esta tesis es anglosajona. Todas las citas de estas publicaciones han sido traducidas por mi persona, y en ocasiones excepcionales se han consultado o debatido con nativos o estudiantes de traducción e interpretación. No obstante, se garantiza que las transcripciones que aquí encontrarán son, como mínimo, correctas y fidedignas

Dicho esto, espero que disfruten del viaje.

1.

El concepto de *paradigma artístico* en la historia del arte.

En este capítulo se procederá en primer lugar a definir el radio de acción de los términos *paradigma* y *arte* en esta tesis. También se hablará de las posibles aplicaciones e implicaciones sociológicas de ambos términos.

1.1

Sobre el concepto de paradigma artístico.

A lo largo de esta tesis las palabras arte y paradigma -o en su defecto, modelo- se citan con asiduidad, así que sería interesante y conveniente delimitar estos dos conceptos para saber de qué estamos hablando exactamente cuando los mencionamos.

La palabra paradigma es un término de definición esquivada. Sus usos en ciencia, filosofía y estética son múltiples. Cuando en este texto se hace referencia a la palabra paradigma, el autor se refiere al término en su definición kuhniana, que es, por otra parte, el significado contemporáneo más común de este concepto. Así lo explica Ricardo Contreras:

“La noción de paradigma ha jugado un papel importante en la historia y filosofía de la ciencia a partir de la obra de Thomas Samuel Kuhn, “The Structure of Scientific Revolutions” (La Estructura de la Revoluciones Científicas) de 1969.

T. S. Kuhn, (...) dedicó gran parte de su tiempo y talento a esclarecer algo que no concordaba entre la ciencia que había estudiado y la historia de la ciencia que estaba estudiando. De esta confrontación surgió una reflexión filosófica a partir de la cual construye su tesis central: las nuevas teorías científicas no nacen por verificación ni por falsación, sino por sustitución; (...) esta sustitución es muy compleja, laboriosa y penosa en cada caso. Pero, ¿sustitución de qué?; sustitución de un modelo explicativo al que denominó «paradigma»”²⁴

Para Kuhn el paradigma es entonces, un modelo explicativo por el que se rigen las ciencias, y este modelo va sucediéndose a lo largo de la historia de las mismas. Citando de nuevo a Contreras:

“Los paradigmas son realizaciones científicas universalmente reconocidas (dogmáticas) que, durante cierto tiempo proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica en particular. (...)”

El paradigma puede ser visto también como un modelo o patrón aceptado tal como una decisión judicial es aceptada en el derecho común. Finalmente en el “Postdata a la Edición de 1969”, Kuhn ante las dificultades derivadas de las múltiples connotaciones dadas al término paradigma, construye una generalización y señala que: el paradigma es aquello que comparten los miembros de una comunidad científica en particular (esta definición es quizá la más aceptada).”²⁴

²⁴ (Dr.) Contreras, Ricardo Rafael. “El paradigma científico según Kuhn”. Publicación interna de la Facultad de Ciencias, Universidad de Los Andes, Mérida, 2004. (disponible en PDF: http://webdelprofesor.ula.ve/ciencias/ricardo/PDF/Paradigma_Cientifico_según_Kuhn.pdf)

Por consiguiente, podemos resumir que los paradigmas son modelos socialmente aceptados y que son a su vez dogmáticos. Suponen asimismo generalizaciones o “cosmovisiones” que rigen las prácticas de aquellos gremios que las adoptan.

Según Von Dietze:

“Kuhn contempla la historia de la ciencia como salpicada por grandes discontinuidades, en lugar de como un proceso continuo de desarrollo por acumulación. Periódicos «cambios de molde» —«Gestalt Switches» en el original — o conversiones quasi-religiosas, conducen a los científicos a moverse de paradigma en paradigma. La ciencia, de acuerdo con Kuhn, sigue un patrón cíclico en el que una sucesión de revoluciones trae consigo cambios paradigmáticos. Cuando la «ciencia establecida» no es capaz de responder a las preguntas cuestionadas, emerge un período de crisis, culminándose en una revolución donde uno sólo, entre un número de paradigmas contendientes, recibe el beneplácito general de la comunidad científica, y la ciencia se instala de nuevo en otro período de «ciencia establecida»”²⁵

Esta visión dogmática y secuencial de la ciencia es, en mi opinión, perfectamente aplicable a la historiografía y la práctica del arte, haciendo valer la afirmación de Kandinsky de que *“toda obra de arte es hija de su tiempo”*.^{25B}

En palabras del propio Kandinsky *“cada período cultural produce su propio arte”*^{25B}, o lo que es lo mismo, la obra de arte se debe inevitablemente a su época y a su realidad sociocultural. Este es un concepto que también suscribirá Daniel A. Siedell en su reciente *“Who's afraid of modern art”*, aunque con ciertos matices teóricos. La hipótesis de Siedell se basa en la idea de un *“no libre”* albedrío. Este concepto se traduce básicamente en que el arte es de un modo necesario un producto de su tiempo, debido a que el artista, de manera consciente o no, transpira al menos en parte aquello que le rodea. Esto introduce a su vez la idea de que el artista no posee un verdadero control total sobre la obra y su ejecución.

*“Esta brecha, por pequeña o débil que sea, entre la obra de arte y el artista -su vida, pensamientos e intenciones- es crucial en su mantenimiento no sólo por razones estéticas sino por razones teológicas. Está basada en el no libre albedrío del artista. Se nos educa para creer que el arte es la expresión de la libertad. Pero aunque pocos lo formularían de esta manera, los artistas reconocen de un modo intuitivo que poseen un radical no libre albedrío.
(...)”*

²⁵ Von Dietze, Erich. *Paradigms Explained: Rethinking Thomas Kuhn's Philosophy of Science*. Praeger Publishers, Westport (CT), 2007. (p.5)

^{25B} Citado en: Spretnak, Charlene. *The Spiritual Dynamic in Modern Art: Art History Reconsidered, 1800 to the Present*. Palgrave Macmillan. Nueva York, 2014. (p.68)

Los artistas no producen pinturas, poemas, historias y música para expresar lo que ya saben y sienten (celebrando el libre albedrío), sino para tratar de descubrir algo sobre ellos mismos que desconocen. Por tanto, la obra de arte conlleva algo más que aquello de lo que el artista es plenamente consciente.”^{25C}

Pero esto no es una problemática exclusiva de la obra de arte. Tanto las prácticas artísticas como su historiografía, en tanto que humanas, responden a un discurso interior ya sea deliberada o indeliberadamente. De un modo paradójico, este discurso interior o inconsciente tiene su origen, en gran medida, en la realidad circundante: el mundo exterior.

Como ya expresa Anne D'Alleva en “*Methods & Theories of Art History*” desde el pensamiento foucaultiano, “*la teoría es en sí un discurso (o una red de muchos discursos encontrados)*” y este discurso nunca es “*neutral o inocente*” dado que responde a toda clase de “*relaciones de poder y convenciones sociales*”. ^{25D}

Para D'Alleva:

“Cualquier teoría dada emerge en un tiempo y lugar particulares en respuesta a ciertos eventos. En consecuencia se pone en circulación, y es usada y desarrollada por investigadores con ciertas motivaciones, que trabajan en ciertos entornos y épocas, junto a ciertas audiencias.” ^{25D}

En cuanto a la definición misma de la palabra arte -en lo referente a su utilización dentro de este texto, y en particular en relación con el binomio que conforma el concepto del *paradigma artístico*-, cabe decir que durante decenios se ha escrito mucho sobre ello sin probablemente llegar en ningún caso a una definición unívoca. El uso del término arte siempre es delicado. Panofsky era de la opinión de que el arte o la cualidad artística de un objeto eran dependientes de su creador, así como de su pretendida intención de que el fin último de la obra de arte fuese en definitiva la experiencia estética^{25E}. Esto implicaría que es el artista el que tiene el poder de decidir que es o deja de ser arte.

En franca oposición a dicha consideración, a lo largo de la tesis que nos ocupa el autor se ciñe a un significado historiográfico del término arte. Es decir, se entiende como arte todo aquello que ha sido documentado o designado como tal en la historia del Arte, la estética, la sociología o los llamados estudios visuales -aunque esta tesis se refiera más a menudo a la pintura que a otras disciplinas por su simbolismo, relevancia histórica y su especial calado en los textos teóricos-.

^{25C} Siedell, Daniel A. . *Who's Afraid of Modern Art: Essays on Modern Art and Theology in Conversation*. Cascade Books. Eugene (Oregon), 2015. (p.69)

^{25D} D'Alleva, Anne. *Methods & Theories of Art History*. Laurence King Publishing. Londres, 2012. (p.8)

^{25E} Urquizar, José Antonio et al. “*La construcción historiográfica del Arte*”. Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2012. (p.15)

En este sentido la tesis se encuentra como punto de partida cerca de una aceptación -forzosa en cierto modo- de la “teoría institucional del arte” anteriormente mencionada. Sin embargo esta aceptación se demuestra técnicamente necesaria, ya que buena parte del conjunto bibliográfico que se toma como fuente forma parte activa, precisamente, de esa teoría institucional.

Como dice Urquizar, el término arte “*es un concepto bastante difuso e inasequible*” sobretodo después de “*un siglo XX que ha pasado como un torbellino en contraste con la lenta evolución de las centurias anteriores*” por lo que, inevitablemente “*la utilización universal del concepto arte, y con él el de la historia del arte*” implica la confrontación activa y la connotación de “*numerosos problemas de carácter cultural y temporal*”.^{25F}

No obstante, esto no debe suponer en sí un motivo de verdadera preocupación, pues esta tesis abraza precisamente el hecho de que el propio término arte -y aquello a lo que se refiere- es interpretable y moldeable en el espacio y el tiempo a través del concepto de paradigma artístico. El uso de la palabra arte en este texto es en sí un “mal necesario”, pero a su vez supone un refuerzo -una demostración hasta cierto punto- de la propia hipótesis que se defiende.

Resumiendo lo anterior, en todo lo referente al significado de la palabra “arte” en lo que resta de tesis me remito, dadas las circunstancias, a las siguientes palabras de Richard Bradley:

*“Por consiguiente, si se va a hacer el más mínimo uso de la palabra arte, debe hacerse con precaución. Dado que no hay ninguna otra alternativa disponible, el lector debe imaginarse, de ahora en adelante, que la palabra está escrita entre comillas.”*²⁶

De igual modo, en relación con lo expresado anteriormente cabe decir -advertir a navegantes si se quiere- que este texto es probablemente occidentalista en muchos aspectos. Como bien dice Collin Renfrew, “*somos etnocéntricos si aplicamos nuestro propio concepto de «arte» a los productos de otras épocas y culturas*”²⁷ y es bien sabido que la mayoría de las fuentes bibliográficas disponibles son forzosamente occidentalistas. Incluso si lo vemos desde un punto de vista puramente lingüístico o territorial, el hecho de que casi todas las fuentes referenciadas hayan sido originalmente escritas en inglés, francés o castellano -y casi en su totalidad por autores occidentales-, es un punto de partida que deja clara la imposible imparcialidad a este efecto, no sólo de esta tesis, sino de la gran mayoría de las investigaciones contemporáneas.

Así las cosas, el occidentalismo en que esta tesis pueda incurrir no es algo pretendido, sino un

^{25F} Urquizar, José Antonio et al. “*La construcción historiográfica del Arte*”. Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2012. (pp.15-16)

²⁶ Bradley, Richard. *Image and Audience: Rethinking Prehistoric Art*. Oxford University Press, Oxford, 2009. (p.4)

²⁷ Renfrew, Colin. *Figuring it out: The Parallel Visions of Artists and Archaeologists*. Thames and Hudson, Londres, 2002. (p. 66)

producto del carácter etnocéntrico y la naturaleza “*primer-mundista*” de la generalidad de la bibliografía disponible sobre el tema.

Por otra parte, el carácter etnocéntrico tiene también que ver con el hecho de que, en buena parte esta tesis es un ejercicio individual, de un investigador que trata de comprender su entorno y cuya realidad inmediata es, para bien o para mal, occidental. Como ya apuntaría Bruno Latour: “*la mente crítica siempre ha estado fuertemente asociada a la superioridad de occidente -incluyendo por supuesto la vergüenza que suponen su propia hegemonía y empoderamiento-*.”²⁸

Eso no significa que el que escribe estas líneas crea en la superioridad del arte occidental -nada más lejos-, o que el concepto de paradigma artístico sólo se pueda aplicar a dicho arte. Simplemente se da el caso de que ese arte de occidente es el que el autor conoce e identifica como propio – al menos hasta cierto grado-. A este respecto cabe añadir que a buen seguro no tendría sentido hablar de aquello que se desconoce casi por completo, aunque sólo sea por respeto o por rigor.

Por tanto, la voluntad “colonizadora” -por utilizar el término peyorativo habitual en los estudios visuales- o “reverenciadora de la occidentalidad” de este texto es, al menos en lo pretendido nula, aunque en lo práctico parcialmente culpable.

En consonancia con lo anterior, igual que tenemos en cuenta la influencia de nuestra territorialidad o etnocentrismo en nuestra labor investigadora cabe advertir también de que el tiempo o momento actual, así como la periodización o historia aceptada en cada entorno cultural también es en sí una fuente de injerencia en aquello que escribimos o creamos. Esta es la misma hipótesis que Minglu establece en su ensayo “*Particular time, specific space, my truth*”, sobre las diferencias que una temporalización o periodo histórico pueden tener en diferentes sociedades o culturas.

“El modelo de periodización natural de la modernidad euro-americana puede no encajar en la experiencia de la mayoría de países no occidentales, y particularmente en sociedades del tercer mundo que carecen de una clara línea de progresión histórica entre la premodernidad, la modernidad y la posmodernidad. Por el contrario, las sociedades del tercer mundo se han visto obligadas a entremezclar características de estos tres periodos en formas híbridas y usando a menudo elementos incompatibles a un mismo tiempo.”^{27C}

Si bien este estudio pretende ser atemporal dentro del contexto parcial de una cierta “occidentalidad no pretendida”, esto es en la práctica un ejercicio imposible en tanto en cuanto la mayoría de fuentes consultadas corresponden a textos de los últimos cincuenta años, por lo que necesariamente son el reflejo del momento actual y responden en mayor o menor medida a la periodización

^{27B} Latour, Bruno. “*Emancipation or Attachments? The Different Futures of Politics*”. Ensayo contenido en: VV.AA.. *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Duke University Press. Durham NC, 2008. (p.323)

^{27C} Minglu, Gao. “*Particular Time, Specific Space, My Truth: Total Modernity in Chinese Contemporary Art*”. Ensayo contenido en: VV.AA.. *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Duke University Press. Durham NC, 2008. (p.135)

histórica que hoy en día se tiene por aceptada dentro del contexto social euro-americano. La atemporalidad total de la investigación artística siempre es una quimera. Tal y como apuntan Paoletti y Radke “*los intentos de imaginar como los objetos y monumentos del pasado eran vistos su día son importantes, a pesar de que es imposible reconstruir de manera precisa el impacto visual original de estas obras, especialmente si han sido separadas de sus contextos originales.*”^{27D}

La propia historiografía, fuente principal de este estudio, es en sí parte culpable en este distanciamiento respecto del contexto original. Como dice Urquizar, dicha “*mediación temporal de la historiografía*” provoca que la misma pueda funcionar como una suerte de “*filtro de conocimientos*”, por lo que “*desde estos términos la historiografía como pensamiento articulado sobre el pasado no sólo influye en nuestros intereses ante él, también crea una imagen que puede llegar a suplantarlo*”.^{27E}

De acuerdo con lo anterior, la historiografía y por ende este mismo estudio tienen una validez relativa, pues son fruto de su tiempo y responden en parte a las mismas “*injerencias paradigmáticas*” que el propio concepto de paradigma artístico trata de explicar. Como ya apunta Urquizar mencionando a su vez la obra de Elkins, es posible que una serie de discursos teóricos organicen nuestra labor interpretativa^{27F}.

Pero yo iría más allá: lo que realmente ocurre es que la historia y la estética amén de otras especialidades afines a las prácticas artísticas son necesariamente interpretaciones en sí mismas. Tal y como lo expresa de Anne D'Alleva, es conveniente tomar conciencia de que, en realidad, la historia del arte en su conjunto es en sí el producto de “*un proceso de interpretación*” y no el de un proceso de mera “*descripción*”^{27G}.

Cuando analizamos el pasado siempre hay un cierto perspectivismo necesario, aunque no por ello intencionado. Lo positivo de dicho perspectivismo temporal es que permite la reflexión desde la distancia y la experiencia, el inconveniente -obviamente- es que nuestra observación nunca coincidirá totalmente con la interpretación original de su tiempo. A este efecto suscribo completamente las palabras de Moxey en “*The Practice of Persuasion*”:

“Soy consciente de que el historiador no puede eludir el “perspectivismo” nietzscheano. El significado puede encontrarse en el pasado a través de las subjetivas segmentaciones o estructuras del conocimiento que nunca podrán coincidir con los eventos en sí mismos.”^{27H}

^{27D} Paoletti, John T, et al. *Art, Power and Patronage in Renaissance Italy*. Prentice Hall. Londres, 1997. (p.13)

^{27E, 27F} Urquizar, José Antonio et al. “*La construcción historiográfica del Arte*”. Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2012. (p. 27)^{27E}, (p. 27)^{27F}

^{27G} D'Alleva, Anne. *Methods & Theories of Art History*. Laurence King Publishing. Londres, 2012. (p.11)

^{27H} Moxey, Keith P.F. *The Practice of Persuasion: Paradox and Power in Art History*. Cornell University Press. Nueva York, 2000. (p.5)

Lo necesario en nuestra labor investigadora no es tanto evitar a toda costa el perspectivismo sino tomar conciencia de la existencia del mismo, tratar de controlarlo y en lo posible evitar que actúe en nuestra contra. Se trata de poner en práctica el concepto del “*être averti*” -estar sobre aviso, ser consciente de- en el sentido negativo al que Didi Huberman hace referencia cuando analiza la metodología de Panofsky en “*Confronting Images*”.

“-El concepto del- «*être averti*» puede entenderse de un modo negativo: en el sentido de tomar distancia de algo respecto de lo que uno desconfía. En este caso la persona en cuestión es alguien que está bien informado -en lo que se refiere a la historia del arte, diríamos que es cultivado, erudito- pero también alguien que está alerta respecto de un peligro del que debe protegerse, para poder mantener intactas las mismas condiciones de su conocimiento, para posibilitar el ejercicio sereno de su erudición.”²⁷¹

Por tanto, esta introducción debe entenderse, no sólo como un intento de dilucidar a qué nos referimos cuando hablamos de paradigma artístico -o de los términos paradigma y arte- de aquí en adelante, sino también como una prevención o aviso al lector de que esta investigación puede -e incluso debe- ser parcialmente cuestionada por las propias condiciones del experimento que serán siempre necesariamente imperfectas.

Sin embargo es interesante tener en cuenta que, tomándolo desde otro punto de vista, este perspectivismo no es siempre negativo, ni invalida fundamentalmente nuestras apreciaciones en este estudio. Esto es así debido a que la posible observación e interpretación de un futuro espectador puede ser reconocida y/o tenida en cuenta en la ejecución de la obra de arte. Cuando la obra de arte busca perdurar en el tiempo -estar imbuida de cierta atemporalidad- trata de ser permeable e incluso abierta a las interpretaciones futuras. Dada la intención de ciertas formas de arte de trascender a su propio tiempo o de contener en sí mismas una pluralidad temporal -que exploraremos en el paradigma autorreferencial- el perspectivismo puede entenderse como algo positivo o incluso natural -esencial- a la hora de interpretar, que no describir, la obra de arte.

Wood y Nagel hacen referencia a esta propiedad de la obra de arte. Para ellos, “*ningún otro artefacto es capaz de generar de manera tan efectiva un desdoblamiento o contorsión temporal*”. La creación del objeto artístico es en sí misma un “*extraño evento cuya relación con el tiempo es plural*” :

“La obra de arte está hecha o diseñada por un individuo o grupo de individuos en un momento concreto, pero también apunta hacia más allá de ese momento, marcha atrás hacia un origen remoto y ancestral quizás, o hacia un artefacto anterior, o en dirección a un origen fuera de todo tiempo, en la divinidad. A su vez apunta hacia adelante, dirigiéndose a todos sus destinatarios futuros que la

²⁷¹ Didi Huberman, Georges. *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Penn State University Press. Pensilvania, 2009. (p. XVI)

activarán y reactivarán como un evento significativo. La obra de arte es un mensaje cuyo remitente y destino cambian constantemente.”^{27J}

Para terminar con este “aviso a navegantes”, tornaremos a considerar el concepto del paradigma kuhniano junto a su significado y utilización en este texto. La aplicación de este concepto de paradigma a las artes requiere ciertas puntualizaciones que tienen que ver con la misma naturaleza de las prácticas artísticas. El arte, a diferencia de las ciencias, no es objetivo ni necesariamente racional o lógico. Por otra parte, no existe un equivalente artístico al método científico. Los conceptos de falibilidad o de demostración científica no tienen cabida en el mundo arte, y es muy difícil realizar juicios lógicos sobre si una obra o un estilo son mejor o peor que otro -o si simplemente poseen de manera fehaciente unas u otras propiedades o características-.

La creación artística no puede reducirse a una serie de fórmulas o principios maestros irrefutables. En contraste con la visión clásica de lo que representan las diferentes ramas y disciplinas científicas, el arte es en definitiva lo que Richard F. Teichgraebe llama una “*construcción social*” :

*“A los historiadores contemporáneos se les pide repetidas veces que expliquen el hecho de que algunas ideas, individuos o prácticas acaparen gran valor cultural. Con frecuencia, responden empleando el concepto de construcción social.”*²⁸

Por tanto, en arte, cuando hablamos de paradigma hablamos de un modelo universalmente aceptado pero ese modelo no sustituye necesariamente al anterior. Para Kuhn “*la decisión de rechazar un paradigma —científico— es siempre, simultáneamente, la decisión de aceptar otro*”²⁹. Algo similar apunta Groys en “*On the New*” cuando habla de que en la jerarquía cultural de las instituciones “*los paradigmas culturales que se consideran pasados de moda o menos relevantes son eliminados*”.

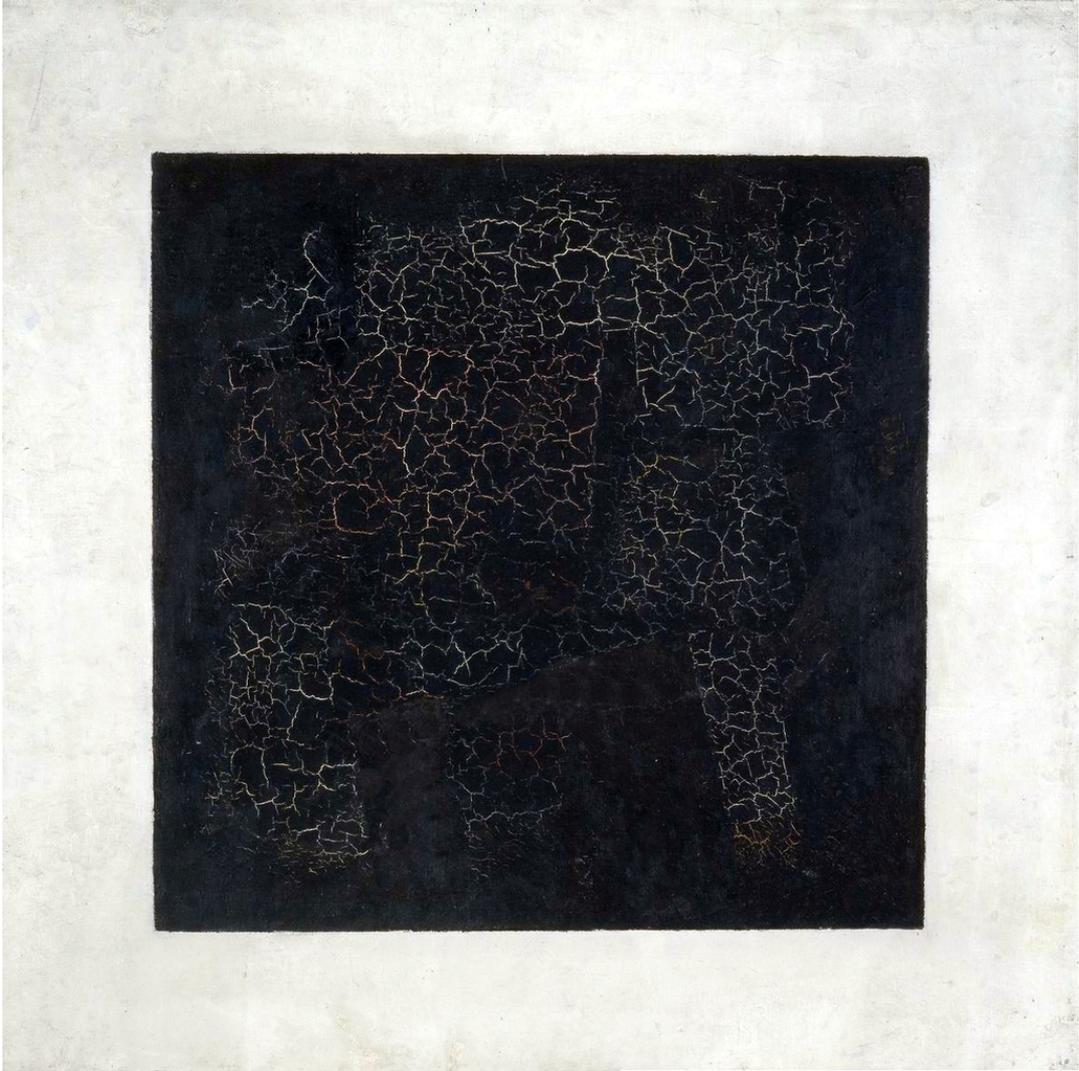
Sin embargo, -en oposición a lo expuesto por Groys- en el texto que nos ocupa se considera que dentro del concepto paradigma artístico puede existir una convivencia simultánea de paradigmas. Esto es algo impensable en ciencia, ya que, por regla general, los paradigmas científicos son excluyentes por naturaleza y no tienen la posibilidad de ser coetáneos.

^{27J} Nagel, Alexander; Wood, Christopher S. *Anachronic Renaissance*. Zone Books. NY, 2010. (p. 9)

²⁸ Teichgraebe, Richard F. . “*More than Luther of These Modern Days. The Construction of Emerson's Reputation in American Culture, 1882-1903*”, ensayo contenido en: VV.AA. *Beyond Price. Value in Culture, Economics and the Arts*. Michael Hutter & David Throsby. Cambridge University Press, Nueva York. 2008.

²⁹ Kuhn, Thomas S.. “*La Estructura de las Revoluciones Científicas: Rethinking Thomas Kuhn's Philosophy of Science*”. Praeger Publishers, Westport (CT), 2007. (p.129)

³⁰ Groys, Boris. “*On The New*”. Verso Publishing, Londres, 2014. (p.63)



Malévich, Kazimir | “Quadrangle” (“Cuadrado Negro”)

1915

1.2

El paradigma como “*Entidad Superior*”.

Otra noción que se integra dentro del término paradigma a lo largo de este texto es la del concepto de “entidad superior”. Este concepto tiene mucho que ver con la idea de construcción social apuntada anteriormente.

Según la tesis de Teichgraebe:

“Todos los casos de construcción -social- están guiados por el concepto de que el valor nunca es solamente cuestión de talento o habilidad natural. (...) este concepto tan engañosamente simple, puede originar varias opiniones de diversa índole. La más controvertida propone que deberíamos abandonar la noción de evaluación como recuento neutral de cualidades objetivas, y aceptar en su lugar otra definición de evaluación como algo invariablemente supeditado a intereses y necesidades personales.” ²⁸

Por lo que, si el paradigma artístico es, en efecto, una construcción social pura -más pura todavía que el paradigma científico, pues no necesita demostración- entonces este mismo paradigma podría utilizarse como *chivo expiatorio*, como excusa para la justificación de los más inconfesables intereses y actividades.

Por su parte, el historiador inglés T.J. Clark entremezcla esta idea de *construcción social* con el concepto de fe. Cuando Clark habla sobre el “Cuadrado Negro” de Malévich comenta que existe un «*creer o no creer*» en el arte: “El «Cuadrado Negro» de Malévich es la instancia más fuerte de un nuevo sistema de creencias”. ²⁹

Esto nos lleva a la idea del paradigma como una especie de creencia dogmática. El paradigma pasa a comportarse como una divinidad, lo que Matti Kamppinen llama “*Entidad Superior*”-en el original “*Superior Being*”-. Citando la interesante obra de Kamppinen “*Playing against Superior Beings in Religion, Technology and Economy*” encontramos algo parecido a una definición de la *Entidad Superior*: ³⁰

“El curso de los eventos es causalmente dependiente de varios factores: de nosotros mismos y nuestras capacidades, de nuestros compañeros humanos, de las leyes de la naturaleza, de la economía, de complejas situaciones híbridas entre leyes naturales y compromisos sociales, etcétera.

²⁹ Clark, T. J. . *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven, CT: Yale University Press, 1999. (p.254)

³⁰ Kamppinen, Matti. “*Playing against Superior Beings in Religion, Technology and Economy.*” ensayo contenido en: AA.VV. “*Religion, Economy and Cooperation*”. Ilkka Pyytiainen (ed.). De Gruyter, Berlín, 2010.

Algunos factores causales en nuestras vidas son más predecibles que otros, algunos son conocidos mediante la investigación científica, mientras en el caso de otros factores se asume su existencia y tienen “poderes causales”. Algunos de estos factores asumidos, son interpretados como “Entidades Superiores”, agentes antropomórficos cuyos “poderes causales” son más fuertes que los nuestros.

En algunas culturas, estas “Entidades Superiores” son elementos religiosos y son reverenciados y manipulados mediante rituales; mientras que en otras culturas, los seres superiores son temidos y se toman como hechos necesarios en el progreso tecnológico.”³⁰

Esta idea de “Entidades Superiores” es a veces aplicada, de manera indiscriminada, a entes como la tecnología o la economía, que por su propia naturaleza deberían ser instrumentos, y no fines en sí mismos.

El ejemplo más claro de esto es la paulatina transformación del dinero, de medio en “*fin psicológico definitivo*”, dentro de las sociedades modernas. Una idea que el célebre sociólogo Georg Simmel critica duramente en “*The Philosophy of Money*”. El propio título del apartado —“*El dinero como el ejemplo más radical de un medio convertido en un fin.*”— ya dice mucho de sus intenciones.

“Es sin duda obvio que esta anticipación de la razón última en su forma más clara y radical, tiene lugar, no en las instancias intermedias de la vida, sino en el dinero. Jamás un objeto que debe su valor a su condición de instrumento, a su convertibilidad en valores más definitivos; se ha convertido de manera tan considerable y sin reservas en un valor psicológico absoluto, en un fin último completamente avasallador que gobierna nuestra conciencia práctica. Esta sed exagerada por el dinero debe incrementarse hasta el punto en que el dinero dinero adquiera la cualidad de fin puro. -en este caso podríamos calificarlo de fin estéril-.

Esto implica que la cantidad disponible de objetos que se pueden comprar con dinero debe crecer continuamente, que los objetos se someten, oponiendo cada vez menos resistencia al poder del dinero; que el dinero en sí se vuelve más y más cualitativamente vacío, al tiempo que se convierte en poderoso respecto a las cualidades de esos objetos.”³¹

La caracterización del aspecto económico como exponente más claro del instrumento convertido en modelo paradigmático será muy recurrente a lo largo de este texto, de hecho el económico es probablemente el que se considera en esta tesis como paradigma central dentro del conjunto de la historia reciente del arte occidental.

³¹ Simmel, Georg. *The Philosophy of Money*. Routledge, Londres, 2004. p.249

Esto es así porque parte del mundo del arte incurre en una deriva similar a la de la historia del dinero. En su origen el dinero tenía un valor intrínseco asociado a menudo a un material -metales preciosos por ejemplo-. Este valor intrínseco con el tiempo se fue diluyendo hasta llegar al papel moneda y más adelante al dinero electrónico -el dinero “invisible” y a su vez omnipresente, en una suerte de “mimesis divina”-. En este punto el valor de ese dinero invisible depende necesariamente de una creencia o aceptación colectiva de la veracidad del mismo -y de su calidad de “Entidad Superior”-.

Como veremos, la historia del arte -en especial durante el siglo XX- refleja en algunos aspectos una secuencia de mutaciones y acontecimientos que permiten que la obra artística pueda alcanzar un mismo estadio psicológico o intelectual que el papel dinero o la banca electrónica. Pero para ello necesitará de igual manera apoyarse en un sistema de creencias -o introducirse en el subconsciente colectivo- para poder sostenerse en el tiempo.

En conclusión, si hacemos el ejercicio de resumir lo expresado en los dos apartados anteriores podemos decir que, durante toda la historia del arte se han sucedido diferentes paradigmas o modelos que han dictado los designios de las prácticas artísticas. En ocasiones estos modelos han sido tomados -consciente o inconscientemente- como entidades divinas o “*superiores*” y, en consecuencia, las prácticas artísticas -además de las humanísticas que les son afines, por supuesto — han sido supeditadas, de manera más o menos deliberada, a estos paradigmas.

1.3

Precedentes del concepto de paradigma artístico: el *Kunstwollen* de Alois Riegl.

Si bien hasta este momento no se han dado intentos serios de aplicar los postulados de Kuhn a la historia y la filosofía del arte, sí es cierto que podemos encontrar, a lo largo de su andadura, algunos conceptos más o menos análogos a esta idea del paradigma artístico.

Entre ellos podemos encontrar el *Kunstwollen* de Riegl, el *Zeitgeist* hegeliano y la *Teoría estética* de Adorno.

El vienés Alois Riegl, quizás uno de los historiadores más influyentes de su tiempo, fue uno de los primeros teóricos en valorar la importancia del público y del contexto social en la materialización de la obra de arte y en su análisis posterior. A través de sus escritos trató de hallar un sistema lógico mediante el cual fuese posible analizar las obras de arte de cualquier época, que se materializó en su concepto de *Kunstwollen* -cuya traducción literal castellana sería la de *voluntad artística* o *deseo artístico*-.

“La idea de que la participación del espectador es crítica de cara a la consecución de un trabajo fue formulada por primera vez de una manera coherente y sistemática al principio del siglo XX por Alois Riegl

(...)

*El interés de Riegl por el espectador era parte de un intento más amplio: el de desarrollar la historia del arte como un medio con el que relacionar arte y cultura. Para conseguirlo, introdujo un método formal para analizar obras de arte. Riegl argumentaba que una obra de arte no debería considerarse simplemente en términos de una concepción de la belleza ideal o abstracta. En lugar de ello, debería ser contemplada en función del estilo prevaleciente durante el período histórico en el cual dicha obra fue creada. Él se refirió a este concepto como *Kunstwollen*, el impulso estético inmanente a una cultura, y afirmó que era capaz de producir nuevas formas de expresión visual.”* ^{31B}

Para Riegl, el *Kunstwollen* era el ente teórico necesario para poder interpretar convenientemente las obras de arte del presente, y en especial del pasado, proponiendo una teoría contextualizadora que pusiese en valor el resto de información relativa a la época de la factura de las mismas. La idea básica era la de “ponerse en los zapatos” del espectador contemporáneo a la obra, para comprender mejor las implicaciones y conceptos expresados en la misma.

^{31B} Kandel, Eric. *The Age of Insight*. Random House, Nueva York, 2012. (p.119)

En su ya clásico texto *“El arte industrial tardorromano”*, es posible encontrar algo similar a una definición de lo que el *Kunstwollen* significaba para el propio Riegl:

“En todo período existe sólo una orientación del Kunstwollen que gobierna los cuatro tipos de arte plástico en la misma medida, tornando hacia sí cualquier razón práctica y material puro, y siempre, de acuerdo a su parecer, seleccionando la técnica más apropiada para dicha obra de arte (...)

El Kunstwollen plástico regula la relación entre el hombre y la perceptible apariencia sensible de las cosas. El arte expresa el modo en el que el hombre desea ver transformarse y colorear las cosas (...) desea interpretar el mundo en tal modo (varía de una sociedad, región o época a otra) que mas clara y obligadamente cumpla sus deseos. El carácter de esta voluntad está contenido en aquello que llamamos visión del mundo (de nuevo, en el sentido más amplio): en la religión, la filosofía, la ciencia e incluso en la política o la ley; por noema, una de estas formas predominará en cada período.”^{31C}

Como dice D.H. van Wegen el *Kunstwollen* de cada época parece abarcar *“tanto la intención del artista como los factores sociales que determinan la propia génesis de la obra de arte”*^{31D}. Siendo así, cabría pensar en el sistema acuñado por el historiador vienés como el mejor y más exacto entre los posibles. Sin embargo, considero que existen algunos cabos sueltos en el modelo, que dificultan su aplicación en una investigación seria.

Riegl propone una visión en parte acertada, pero reduccionista en ciertos aspectos. De acuerdo con lo expuesto anteriormente, cabe destacar que el sistema de Riegl -y en menor medida de Wickhoff- guarda algunas diferencias estructurales respecto al concepto histórico de paradigma artístico que este texto propone. Según el propio Riegl, a cada época le corresponde su particular *Kunstwollen*, pero cada impulso artístico se ve superado, en progresión aritmética, por su sucesor. En palabras de Kandel:

“Riegl y Wickhoff desarrollaron un nuevo enfoque hacia la historia del arte, el cual estaba diseñado para ayudar al público a comprender el papel de la innovación en el arte.”^{31B}

^{31C} Riegl, Alois. *“The main characteristics of the late Roman Kunstwollen”* ensayo incluido en *“The Vienna school reader: Politics and art historical method in the 1930s”*. Zone Books, Nueva York, 2000. (pp. 94-95)

^{31D} Van Wegen, D.H.. *“Between Fetish and Score : The Position of the Curator of Contemporary Art”*. Ensayo contenido en: Hummelen, IJ., Sillé, D. . *“Modern Art: Who Cares?”*, Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art/ Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, (pp. 201-209)

La teoría de Riegl suscribe, por tanto, la idea del progreso artístico, concepto que no se contempla en el modelo paradigmático propuesto en esta tesis. En contraposición, el sistema de análisis paradigmático no pretende sino refutar estas ideas de historia lineal, pues, como veremos, existen diversos paradigmas artísticos que se dan en una época, y que, más tarde, se repiten en otra posterior mostrando así una secuencia entre caótica y cíclica, y no un progreso lineal o una “mejora” exponencial de las prácticas artísticas.

En este sentido, resulta interesante el enfoque de Olga Hazan al respecto de dichas teorías en su libro *“El mito del progreso artístico”* que dota del necesario aparato teórico al escepticismo expresado anteriormente:

“Si la noción de progreso ha adquirido una envergadura particular en la historia del arte, ello ha sucedido, en primer lugar, porque se halla asociada a objetos cuya carga visual sobrecarga a éstos con una función mimética y, así mismo, porque estos objetos, en torno a los cuales se construye el campo de la historia del arte, siguen estando irremediabilmente dotados de un valor estético y monetario. A esas particularidades del propio objeto de estudio se añade el hecho de que los historiadores del arte, sin duda para legitimar una disciplina todavía joven y a menudo marginada, extienden esta noción de valor a los artistas, a las culturas y a las épocas. Y al hacerlo, erigen bajo la forma de una monografía homogénea y descriptiva la historia lineal y evolutiva de un objeto único y de sus transformaciones estilísticas en el curso de los siglos.”^{31E}

En consonancia con estas afirmaciones, la tesis que nos ocupa no pretende articular un sistema de clasificación que caracterice la historia del arte como proceso evolutivo semejante a la teoría de las especies darwiniana, sino que trata de presentar un modelo no lineal fundamentado en teorías menos “categóricas” de la sociología o la estética, no con ánimo de buscar una validación o legitimación de la disciplina, sino con el fin de hallar un método lógico y coherente para el análisis de las obras artísticas y sus contextos.

^{31E} Olga, Hazan. *“El mito del progreso artístico.”* Akal, Barcelona, 2010. (p. 343)

1.4

Precedentes del concepto de paradigma artístico: el *Zeitgeist* de Georg Hegel.

*“(L)a relación existente entre la historia política, las constituciones de los estados, el arte y la religión, de una parte, y de otra la filosofía no consiste, ni mucho menos, en que aquellos factores sean otras tantas causas de la filosofía o ésta, por el contrario, el fundamento de ellos, sino que todos tienen una y la misma raíz común, que es el espíritu de la época -en el original, *Zeitgeist*- en que se producen. Es una determinada esencia, un determinado carácter el que informa todos estos aspectos, manifestándose en lo político y en lo demás como en diferentes elementos; es un estado cuyas partes se mantienen todas ellas en cohesión y cuyos diferentes aspectos, por muy diversos y fortuitos que parezcan ser, por mucho que parezcan contradecirse, no encierran nada heterogéneo con respecto a la base sobre la que todos ellos descansan. Esta determinada fase brota de otra que la precede.”*^{31F}

Al igual que Riegl, Georg Hegel trató de configurar una suerte de modelo explicativo que permitiese analizar conjuntamente las obras de arte -amén de otros entes más mundanos- y sus contextos socioculturales. Para ello acuñó el concepto de *Zeitgeist* -o “espíritu de la época” en la versión castellana- que a su vez se engloba dentro de la idea hegeliana de “razón histórica”. Posteriormente, el concepto sería adoptado y extendido por Wölfflin.

El problema que plantea la teoría de Hegel y Wölfflin es que, al igual que la de Riegl, establece un prerrequisito inamovible para su validación: el hecho de que los acaecimientos históricos respondan a una suerte de ley o razón última, a un “proyecto” de humanidad basado en el progreso. Una vez más, el libro de Olga Hazan nos advierte de los inconvenientes que presentan este tipo de modelos de corte evolutivo:

“Aunque hoy los historiadores del arte tienden a investigar cómo están estructuradas las obras de arte, antes que a saber por qué presentan ciertas particularidades estilísticas, puede probarse que el uso del progreso artístico se infiere del hecho de considerar los estilos antiguos, no naturalistas, como anomalías (...) La idea wölffliniana de una ley que rige el desarrollo de la historia en función del hecho de que “no todo es posible en todo momento” ofrece esta posibilidad.

^{31F} Georg, Hegel. *“Lecciones sobre la historia de la filosofía. El mito del progreso artístico.”* Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1955. (pp. 55-56)

En este sentido, el significado que Gombrich atribuye al concepto de función equivale (...) a los conceptos de Kunstwollen y de Zeitgeist, utilizados por Riegl y Wölfflin en la medida en que todos estos conceptos implican que el arte refleja el desarrollo de la historia.”^{31G}

Incluso, algunos párrafos después, Hazan atribuye -al menos en parte- a las teorías hegelianas la adopción por parte de la historia del arte del modelo lineal de progreso artístico.

“La importancia particular que adquiere el mito del progreso en la historia del arte deriva esencialmente de dos situaciones. (...) (E)sta disciplina sufrió un fuerte impacto de ciertas ideas tradicionalmente preconizadas en dominios tanto filosóficos como científicos, como la idea de una razón histórica hegeliana o la de una evolución fisiológica darwiniana”.^{31G}

Así las cosas, si bien podemos mencionar estos conceptos como precedentes teóricos, cabe destacar la notable diferencia que existe entre sus planteamientos estructurales y aquellos contenidos en esta tesis, que no comulgan de la idea tradicional del progreso artístico. Esto no significa que dichos planteamientos destierren la idea de que el arte y la historia estén conectados -todo lo contrario-, aunque quizás sí traten de explicar, de un modo más exacto aunque menos grandilocuente, las relaciones existentes entre ambos campos.

^{31G} Olga, Hazan. *“El mito del progreso artístico.”* Akal, Barcelona, 2010. (p. 344)

1.5

Precedentes del concepto de paradigma artístico: la “*Teoría Estética*” de Theodor W. Adorno.

“Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. En el arte todo se ha hecho posible, se ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello.”^{31H}

A través de una cita tan categórica como la anterior, Adorno expresa la extraña mezcla entre esperanza y preocupación que los devenires del arte producen en su dialéctica y pensamiento, al tiempo que formula tímidamente la posibilidad de una muerte del arte, o lo que es lo mismo, la posibilidad de un “fin de su historia”.

El arte y la historia –entendida esta última como historia de la humanidad- han convivido necesariamente desde los albores del hombre. Ambas abstracciones no son sino un subproducto de la progresiva racionalización del ser humano, y representan las primeras nociones de cultura y archivo.

Si bien tanto Hegel como posteriormente Danto, formularon diversas hipótesis estéticas relativas a la historia, la posibilidad de su vínculo indisoluble con el arte no fue considerada hasta que Theodor W. Adorno desarrolló su *Teoría Estética*.

Adorno afirmó, como ya hiciera Arthur C. Danto en su momento, que él mismo era deudor de la situación histórica y sociopolítica que le había tocado vivir y extrapoló esta afirmación a toda su filosofía. Sin embargo, jamás suscribió las ideas de Hegel sobre la muerte del arte. Paradójicamente, optó por una aproximación de auténtico *hegeliano* para con sus tesis, poniendo estas en duda en lugar de adoptarlas con alegría como haría Danto.

Pero quizás, esa resistencia a la inercia que suponía aceptar semejante conjetura, no era tanto un guiño a Hegel como una reveladora declaración de intenciones. Después de todo, Adorno siempre tuvo puestas muchas esperanzas en el arte y su muerte sería un precio a pagar muy alto para su idea de la humanidad y del progreso racional. Al *frankfurter* le resultaba más cómodo –o simplemente más tranquilizador- pensar que tanto la historia como el arte habían sobrevivido a su ocaso, momento que se obsesionaba en identificar con el genocidio nazi.

^{31H} Adorno, Theodor W. *Teoría Estética (I)*. Akal, Barcelona, 2004.

Las razones para aclamar este acontecimiento como frontera entre la vida y la muerte de una abstracción –la historia-, quizás atiendan al hecho de que en su visión de la misma sea la de un relato sobre el progreso, y ,por tanto, sobre la conquista de la naturaleza por parte del hombre. El hito de Auschwitz es el descubrimiento por parte del hombre de que esa misión ya estaba cumplida, y de que la naturaleza ya no era un peligro para el hombre, sólo el hombre mismo era un verdadero peligro, dando forma así a la máxima -ya mentada- “el hombre es lobo para el hombre”.

Al que escribe estas líneas le resulta curioso que Adorno se obceque en datar la muerte del arte –el *límite de su autonomía*- en el mismo momento al que él establece como la “hora de defunción” de la historia, pues para el autor la muerte del arte habría tenido lugar -en todo caso- al final de la era *pop*, en curiosa coincidencia con lo que parece el último atisbo de utopía e idealismo *pseudo-romántico*: los años 60 y el auge del movimiento contracultural. La conversión, tanto de la contracultura como del arte en objetos de consumo, podría considerarse sinónima de nuestro tiempo.

Este hecho -la para él comunión indisoluble entre historia del arte e historia humana- es probablemente el que más atormentará a Adorno. En el fondo para él el arte siempre simbolizó una suerte de refugio de la historia: el último reducto de humanidad –en el sentido *humanitario* del término- y de libertad del ser humano. El mediador, el *policía* de la historia y del paradigma del progreso ciego.

Para Adorno la incrustación e integración del arte dentro de aquello contra lo que supuestamente lucha o debería luchar en su escala de valores –el sistema-, supone, más allá la muerte del arte, la muerte de un futuro sociopolítico esperanzador.

Es por ello que Adorno dedicará todos sus esfuerzos a postular un retorno a los orígenes del arte – un *neosimbolismo*-, en el que éste se ocupará de *relatar* la historia de la humanidad, para que ésta pueda alcanzar la autoconsciencia de sus atrocidades -como Auschwitz-, en definitiva, para que el arte sea símbolo de la historia.

2.

Relaciones paradigmáticas en la historia del arte.

En este capítulo se tratarán de explicar los diferentes modelos que se han establecido a lo largo de la historia del arte (entendida ésta como abstracción temporal, no como estudio académico) así como sus diferentes implicaciones.

Por su preponderancia y actualidad, al paradigma comercial se le dedicará un apartado exclusivo tras este capítulo, dado que esta primera observación solo contempla su origen. El resto de modelos recibirán un análisis más escueto, pero no por ello menos preciso.



*Autor desconocido. | Pinturas rupestres de **Altamira***

ca. 20.000 a.C.

2.1

El paradigma documental-comunicacional.

Uno de los primeros paradigmas que se pueden extraer del conjunto de la historia estética es, probablemente, el del arte como documento de una vivencia. Al paradigma artístico -principalmente- responsable del arte que responde a estas premisas lo llamaremos “*paradigma artístico documental*” .

Este modelo artístico tiene además, unas implicaciones representacionales y naturalistas, y es la base formal de todo arte figurativo. Como sabemos, por su propia naturaleza, la experiencia estética esta íntimamente ligada al aspecto de las cosas y a su representación.

Estas implicaciones representacionales se hallan en la esencia misma del arte. Dicha característica es bien aparente en la definición que el arqueólogo Thomas Morphy hace del objeto artístico. Según Morphy, “*los objetos artísticos*” son aquellos que contienen “*atributos estéticos y/o semánticos (aunque en la mayoría de los casos responden a ambos), que son usados con fines presentacionales o representacionales.*” ³²

A raíz de esta definición, observamos que, en sus manifestaciones, el paradigma documental suele verse acompañado por las manifestaciones paralelas que responden a un modelo o paradigma *comunicacional*. El arte, es un lenguaje, y como tantos otros lenguajes tiene una naturaleza informativo-comunicativa —*presentacional*—, y simbólico-figurativa —*representacional*—.

Las imágenes pueden contentar ambas necesidades, o una de ellas por separado, pero en general las dos son inseparables. En palabras del arqueólogo Richard Bradley, la representación en su versión prehistórica “*es un tema complejo y controvertido*”, pero existe en ella un elemento de suma importancia, “*se trata de la capacidad de las imágenes para transmitir información*”.

Según Bradley:

“el hecho de que los motivos sean figurativos o abstractos es de poca importancia. Toda sociedad tiene sus normas acerca de qué imágenes pueden ser o no inteligibles, y aquello que puede ser incompresible para un extraño bien podría ser entendido por alguien criado dentro de esa tradición. (...) Esto tiene diversas implicaciones. Distintos estilos de imaginería visual pueden ser usados para transmitir distintos tipos de información. (...) A su vez, incluso una imagen aparentemente figurativa puede tener mas de un nivel de significado.” ³³

³² Morphy, Thomas. ‘*The anthropology of art*’. Ensayo incluido en: T. Ingold (ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*. Routledge, Londres, 1994. (p. 655)

³³ Bradley, Richard. *Image and Audience: Rethinking Prehistoric Art*. Oxford University Press, Oxford, 2009. (pp.44-45)

En un apartado anterior -“Sobre el concepto de paradigma artístico”-, hacíamos alusión al etnocentrismo y a nuestra tendencia a interpretar con nuestros conocimientos y nuestra cultura aquello que nos es ajeno. Pues bien, aquí podemos ver como el modelo comunicacional tiene implicaciones etnocéntricas muy importantes. El contexto de recepción del objeto artístico es casi tan importante como el propio objeto; es una parte crucial de la experiencia estética. Como ya concluirá Bradley: “*la presentación implica la comunión entre una obra de arte y una audiencia, de un modo íntimamente relacionado con la noción arqueológica de contexto.*”³³

Pero dejemos a un lado la teoría y vayamos, por un momento, a los ejemplos prácticos donde aplicar lo expresado previamente. El *paradigma documental-comunicacional* del arte es una parte importante de los motivos de las pinturas rupestres. En ellas los primeros homínidos (re)presentaban a otros animales, así como escenas de caza. Gregory Curtis cuenta en su libro “*The Cave Painters*”, como estos artistas primigenios utilizaban el arte figurativo en su vida cotidiana:

*“Fueron los cazadores (...) los que inventaron y depuraron la pintura mural en las cuevas. —a continuación cita a Breuil— «En el origen de tales creaciones artísticas debe haber un conocimiento profundo de la apariencia de los animales, que sólo la experiencia diaria en la vida de un gran cazador podía proporcionar; si no existiese la caza mayor no existiría el arte mural figurativo (...) los cazadores de rinocerontes, mamuts, ciervos, toros, caballos salvajes, sin olvidar a los osos y los leones; acumularon, a lo largo de sus peligrosas vidas, imágenes poderosas y dinámicas, y fueron ellos los que crearon y desarrollaron el arte mural de nuestras cavernas » ”*³⁴

En el fondo, lo que estos primeros humanos hacían cuando llevaban a término estas pinturas rupestres figurativas, es un ejercicio de mimesis, un concepto íntimamente relacionado con el desarrollo del ser humano. La mimesis o imitación es en sí misma probablemente un signo común de inteligencia y un aspecto definitorio de la condición humana desde un punto de vista evolutivo y de desarrollo del individuo:

“Muchos psicólogos del desarrollo han enfatizado dos aspectos funcionales en la imitación. Uno es el aprendizaje social, que contribuye a las capacidades adaptativas dentro del entorno humano. (...) El otro parte de la perspectiva de la comunicación. Muchos estudios de psicología sobre infantes humanos sugieren que la imitación juega un papel importante en el desarrollo de las habilidades socio-cognitivas. Por ejemplo la habilidad de imitar a otros es considerada la base para desarrollar (...) consciencia de uno mismo, consciencia de otros, y es precursora de la capacidad para representar símbolos.”^{34B}

³⁴ Curtis, Gregory. . *The Cave Painters: Probing the Mysteries of the World's First Artists*. Anchor Books, Nueva York, 2007. (pp.76-77)

^{34B} Myowa-Yamakoshi, Masako. *Evolutionary Foundation and Development of Imitation*. Ensayo contenido en: Matsuzawa, Tetsuro (Ed.). *Primate Origins of Human Cognition and Behavior*. Springer Nature Publishing, Berlín, 2001. (p. 350)

Como dice Susan Blackmore, la imitación es lo que nos hace humanos. Según Blackmore “*todos los procesos evolutivos dependen de que cierta información sea copiada con variación y selección.*” Este es el principio detrás de la evolución de la humanidad a un nivel genético, pero esto es sólo una cara de la moneda, dado que además de la copia de genes se necesita la copia de lo que Blackmore llama “memes” -tomando el término de Richard Dawkins-.

“A partir del momento en que los humanos comenzaron a imitar, conformaron un nuevo tipo de replicación y dieron rienda suelta a un proceso evolutivo basado en la copia, la variación y la selección de memes. Este nuevo sistema evolutivo ha co-evolucionado con el antiguo para convertirnos en algo más que máquinas de genes. Nosotros, singulares en este planeta, también somos máquinas de memes. Somos dispositivos de imitación selectiva en una carrera armamentística evolutiva con un nuevo replicador. Por eso somos tan diferentes respecto de otros animales” ^{34C}

Uno de los aspectos importantes de este nuevo sistema evolutivo que supone la aparición del meme se encuentra en su calidad de “replicador selectivo”. Detrás de esta replicación selectiva hay implícita una necesaria intencionalidad, una consciencia de ser y supone en cierto modo un principio de creatividad.

De acuerdo con la teoría de Dawkins del meme y la memética -formulada en 1976 en su libro “*The Selfish Gene*” -“El gen egoísta”- y posteriormente adoptada por Blackmore”, esta idea de la mimesis trascenderá su origen genético, e irá más allá de lo biológico para integrarse en lo sociológico y en consecuencia también en lo cultural.

En este sentido, el *meme* puede entenderse por tanto, como un vehículo para la transmisión cultural. Esto es lo que explora Asunción Álvarez en su texto “*Memetics: An Evolutionary Theory of Cultural Transmission*”.

“Dawkins fue un paso más allá. Insatisfecho con las usuales explicaciones Darwinianas del comportamiento humano en términos genéticos postuló sobre la existencia de una unidad de transmisión cultural, análoga al gen, que el denominó “meme”. Igual que los genes, los memes serían replicadores y el mecanismo a través del cual producirían copias es el de la imitación” ^{34D}

Adoptando esta idea del meme como “*unidad de transmisión cultural*” cabría por tanto entender la cultura en su conjunto como una sucesión de *memes*, donde la “creatividad” se encontraría en parte en su componente selectivo y quizás en “mutaciones” de esos *memes* -análogas a las mutaciones genéticas- que en ocasiones pueden crear cosas realmente originales, o al menos novedosas en ciertos aspectos.

^{34C} Blackmore, Susan. *Imitation Makes us Human*. Ensayo incluido en: Pasternak, Charles (Ed.) “*What Makes us Human?*”. Oneworld publications. Oxford, 2007. (pp. 1-16)

^{34D} Álvarez, Asunción. *Memetics: An Evolutionary Theory of Cultural Transmission*. Publicado en: SORITES, issue15. Diciembre 2004. (pp. 24-28)

A lo largo de la historia humana, la mimesis acabará articulándose paulatinamente, de manera ya plenamente consciente, como un axioma central de las prácticas artísticas, especialmente en las épocas precedentes a la modernidad donde el figurativismo es rey. Esto es así dado que, como afirma Gomá Lanzón “*la cultura premoderna*” tiene entre sus principios esenciales la afirmación de que “*la realidad es un modelo objetivo, ideal y eterno*” y que en consecuencia “*la única posibilidad humana consiste en la reiteración (la imitación) de una perfección ya dada y entera que le precede*”. Para Lanzón:

“En efecto, la imitación es una de esas grandes ideas que atraviesan de un extremo a otro la civilización occidental, hasta el punto de que, sin ella, no se podría comprender de modo satisfactorio la historia de la cultura europea.”^{34E}

Tanto es así que, tomando por ejemplo por la historia de la estética, la mimesis supondría una de las piedras de roseta de la disciplina. Sería prácticamente el caldo primigenio de esta especialidad, desde las primeras nociones teóricas de Platón y Aristóteles. Mientras Platón manifestaba en su filosofía estética que la mimesis en sí era algo imposible, inalcanzable, Aristóteles por su parte abrazaba la mimesis como una máxima necesaria en la práctica artística.

Platón consideraba que el arte no era sino una mera “*falsificación de la realidad*” llamando a los poetas “*mentirosos*”. Y es que, tal y como afirma Spang en su análisis de la estética platónica, no le faltaba razón, pues “*toda creación literaria implica necesariamente la plasmación más o menos libre de una realidad humana y material, que no es -salvo en contadas excepciones- servil reproducción de una realidad existente*”.^{34F} Todo ello partía de la pretensión de Platón de plantear una división insoluble entre el mundo de las ideas y el mundo de las cosas.

Aristóteles dejará a un lado las reticencias platónicas basadas en la peyoratividad del término copia, celebrando la creación artística y dotándola de una legitimidad que su mentor le negaba categóricamente.

“El concepto de la mimesis como factor primario de la creación sigue siendo vigente en el pensamiento aristotélico. (...) Sin embargo la mimesis aristotélica discrepa en un punto fundamental de la platónica, dado que la ontología del Estagirita difiere de la de su maestro. Para él las ideas ya no existen por sí solas y separadas de las cosas. (...) Es obvio que el cambio de enfoque ontológico debe traer consigo una modificación del concepto de mimesis artística. El artista ya no imita imitaciones, sino directamente la realidad, su quehacer deja de ser la

^{34E} Gomá Lanzón, Javier. *Imitación y experiencia (Tetralogía de la Ejemplaridad)*. Pre-textos. Valencia 2003. (sin paginación, extraído de la versión electrónica alojada en Google Books)

^{34F} Spang, Kurt. “*Mimesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria*”. Ensayo incluido en: *Anuario Filosófico de la Universidad de Navarra* (1984, 17). (p 153). Disponible en PDF a través del Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra. Enlace: <http://dadun.unav.edu/handle/10171/2205>

imitación de segundo grado para convertirse en imitación de primer grado, en una auténtica representación comprensiva de la realidad." ^{34G}

Mucho tiempo después retomando la idea platónica de la imposibilidad de la mimesis perfecta, desde otro ángulo Winckelmann propondrá una reformulación más contemporánea de este concepto alegando que el arte griego no se ocupaba realmente de copiar la realidad, sino que su verdadera intención era la sublimación de dicha realidad. De este modo Winckelmann tampoco denigra a la creación artística como mera falsificación, sino que la elogia celebrando las diferencias entre la realidad y su imitación artística, a través de la reivindicación de la capacidad transformadora que el arte tiene sobre dicha realidad.

Winckelmann, es un apasionado defensor de las virtudes del arte clásico -algo por otra parte común a todo el Romanticismo-, para él este período supone un clímax, el punto más álgido en la historia de la creación artística. Es *"la excelencia suprema, el Arte a imitar"*, el modelo al que se deberán en adelante las prácticas artísticas. De acuerdo con lo anterior propone *"una vuelta a la forma de humanidad griega, puesto que ella supone la suprema armonía, la cumbre máxima de realización del hombre"*. ^{34H} Según Ramírez Luque, para Winckelmann:

"la belleza clásica es más digna de imitación que la propia belleza natural (y esto supone un rompimiento frontal con la interpretación tradicional de la mimesis) como imitación de la naturaleza, puesto que el arte griego, además de asumirla, la sublima y la supera." ^{34H}

Esta idea de la sublimación de la realidad permite a su vez introducir el concepto del artista como genio que tendrá mucho que ver con el advenimiento del concepto de arte autónomo y su auge en el romanticismo y la época postromántica.

Sin embargo a lo largo de todos estos períodos históricos el paradigma documental no estará sólo sino que tendrá que competir o incluso someterse a otros. El doctor en arqueología David S. Whitley nos explica como el chamanismo -desde una perspectiva más cercana al paradigma religioso del arte que luego analizaremos- pudo hacer uso de las cualidades documentales de las pinturas rupestres y otras formas artísticas primitivas:

"Es probable que los chamanes utilizasen múltiples medios artísticos con el objetivo de demostrar su superioridad sobre estos espíritus, incluyendo cuentos, canciones y danzas; pero hacían uso del arte para materializar sus contactos

^{34G} Spang, Kurt. *Mimesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria*. Ensayo incluido en: Anuario Filosófico de la Universidad de Navarra (1984, 17). (p 155). Disponible en PDF a través del Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra.

^{34H} Ramírez Luque, María Isabel. *Arte y belleza en la Estéticas de Hegel*. Ensayo incluido en: Anuario Filosófico de la Universidad de Navarra (1984, 17). (p 27).

*espirituales, dejándonos un registro excepcional de estos eventos. De hecho, a pesar de que nunca podremos saberlo con certeza, ellos podrían haber sido artífices del primer arte capaz de hacer esto, creando algo en el mundo real para ilustrar aquello que era, en efecto, irreal.”*³⁵

Este es quizás uno de los primeros indicios de lo que he denominado como “*instrumentalización paradigmática*”. Como comenté en apartados anteriores, los paradigmas artísticos pueden ser simultáneos entre sí. Estas situaciones tienen como resultado “*conflictos paradigmáticos*”, que normalmente son resueltos mediante el sometimiento del paradigma inferior o “*instrumental*”, a los designios del paradigma *superior* —en referencia no sólo a su importancia sino también a su calidad de “*Entidad Superior*”— o hegemónico.

A pesar de su carácter generalmente instrumental, el modelo documental conformó desde entonces uno de los más importantes fundamentos artísticos. Gran parte de la pintura y escultura producida desde la edad de piedra hasta finales del siglo diecinueve tiene este propósito representacional entre sus premisas principales. Sus cualidades comunicativas se usarían a lo largo de la historia con el fin de servir a los sucesivos paradigmas *superiores*.

Otro de los ejemplos primigenios de esta servidumbre paradigmática es el de la función principal que cumplen mayoría de las tumbas egipcias. El fin primordial de las mismas tiene más que ver con el paso satisfactorio de sus ocupantes al mundo de los muertos, sin embargo según sabemos hoy la propia tumba funciona a su vez como un documento de las vivencias del faraón:

“Mucho de lo que conocemos sobre el antiguo Egipto proviene de aquellas tumbas que han sobrevivido al paso del tiempo. Dado que los egipcios creían que el “Ka” o espíritu del faraón, era inmortal, colmaban su tumba de todo manjar terrenal para que lo disfrutase a perpetuidad. Las pinturas murales y los jeroglíficos eran una suerte de repetición de la jugada, inventoriando la vida y las actividades diarias del difunto hasta el más mínimo detalle.”^{35B}

Por tanto aquí se aúnan las señas de identidad del paradigma religioso y el paradigma documental-comunicacional -que trabaja, podríamos decir, instrumentalizado por el primero-.

De un modo quizá más consciente y sofisticado, una de las principales instituciones en hacer uso de las interesantes cualidades comunicativas y propagandísticas de este modelo artístico fue la Iglesia.

³⁵ Whitley, David S.. *Cave Paintings and the Human Spirit: The Origin of Creativity and Belief*. Prometheus Books, Buffalo (Nueva York), 2009. (p.210)

^{35B} Strickland, Carol. *The annotated Mona Lisa: a Crash Course in Art History from Prehistoric to Post-Modern Times*. Andrews McMeel Publishing. Kansas City, 2008. (p.9)

Max Weber nos explica la naturaleza de estas instrumentalizaciones paradigmáticas:

“la religión ha reconocido en repetidas ocasiones la innegable ‘divinidad’ de los logros artísticos. La religión de masas en particular, es frecuente y directamente dependiente de los ingenios artísticos por la requerida potencia de sus efectos, y es partidaria de hacer concesiones a las necesidades de las masas, seducidas en todo el mundo por la magia y la idolatría.” ³⁶

Esta presencia instrumental del *paradigma documental* se mantendrá, en mayor o menor medida, como una constante en el arte hasta últimas décadas del XIX cuando la popularización de la fotografía -después de su invención, presuntamente datada en 1816- desplazará a la pintura en su papel de *memoria visual*.

Así lo predijo -presuntamente al menos- el pintor francés Paul Delaroche en el año 1839, con su ya célebre cita apócrifa: *“La peinture est morte à dater de ce jour”* ^{36B} -la pintura a partir de este día está muerta- frase que aparentemente exclamó cuando pudo contemplar uno de los primeros daguerrotipos.

A partir de este momento, la pintura irá distanciándose cada vez más del figurativismo, y en consecuencia también de algunos de los principios del paradigma documental -como la mimesis-. El primer arte moderno de los impresionistas y los *fauves* tratará por tanto de diferenciarse de la fotografía, dotando de un exagerado “componente humano” a sus obras. Esto supondrá el principio de la negación del modelo de arte documental. Este nuevo tipo de arte no trata de ocultar su subjetivismo, al contrario lo abraza y lo reivindica como seña de identidad.

Algo que probablemente comenzaría como un ejercicio de supervivencia -dado que el retrato fotográfico desplazará al pictórico paulatinamente- será por tanto justificado desde un punto de vista teórico como “superior”, más íntimo, personal y auténtico que la mecanicidad y automatismo de la técnica fotográfica, lo que aparentemente permite que el pintor se acerque más al mundo interior del retratado. En palabras de Van Gogh a su hermana *“esta es la ventaja que el impresionismo posee sobre todas las otras cosas, no es banal, y uno persigue una semblanza más profunda que la del fotógrafo”*. ^{36C}

Con el paso de tiempo y como consecuencia de dicho advenimiento de la fotografía, muchos artistas

³⁶ Weber, Max. *The Tensions between Art and Ethical Religion*. Ensayo incluido en *Economy and Society*. University of California Press, Berkeley, 1968. (pp.607-610)

^{36B} Deshayes, Olivier. *Paul Delaroche: Peintre du juste-milieu? (1797-1856)*. Editions L'Harmattan, 2016. (p. 213)

^{36C} Citado en: Collings, Matthew. *“Think About Van Gogh in a Different Way”* artículo publicado en: ARTINFO, número correspondiente al mes de febrero de 2015. Disponible en web: <http://www.blouinartinfo.com/news/story/276007/think-about-van-gogh-in-a-different-way>

rechazarán en bloque no sólo el realismo sino la documentalidad en su conjunto, refugiándose en sistemas con un componente representativo cada vez menor, hasta llegar a la abstracción pura. Así lo relata Xavier Rubert de Ventós en su excepcional, y poco reivindicado libro acertadamente titulado *“El arte ensimismado”*:

*“Muchas de la funciones que fueron siempre cometido del artista habían pasado a manos de técnicos y especialistas (fotógrafos, decoradores, etc) y el arte había visto así ocupado gran parte del campo en que reinaba. La introversión y enclaustramiento del nuevo arte «depurado» y «esencial» era un reflejo de su instinto de supervivencia. El arte abandonaba el mundo de la representación en el que veía amenazada su primacía y se encastillaba en el reducto de su pura esencia: no fuera que por defender el reino perdiese la morada.”*³⁷

Esta reivindicación de la abstracción también tendrá que ver con una pretensión de independencia respecto de la realidad y el figurativismo, que podría ser visto como un obstáculo para la libertad artística y la realización del paradigma autonómico del que hablaremos más adelante. En palabras del propio Piet Mondrian *“(a) través de sus formas neutrales o universales, y de sus relaciones puras, el nuevo arte estableció un ritmo libre de la opresión formal”*.^{37B}

Con todo, el paradigma documental-comunicacional seguirá teniendo vigencia puntualmente, como instrumento de comunicación propagandística. El libro *“Art Power”* de Boris Groys es una alegoría a estas cualidades políticamente divulgativas e instrumentalizadoras del arte:

*“los artistas que trabajan en el contexto de la propaganda (...) se dedican a hacer anuncios para la consecución de cierto fin ideológico, y subordinan su arte a este fin”*³⁸

Esta instrumentalización se manifestará de manera obvia en regímenes políticos como el comunismo o el nacionalsocialismo alemán en la primera mitad del siglo XX; y de una manera quizás más sutil y subliminal en los entornos occidentales capitalistas de nuestros días. Podemos ver ejemplos claros de esto especialmente en el *collage*, que tendrá su auge en la primera mitad del siglo XX.

³⁷ Rubert de Ventós, Xavier. *El arte ensimismado*. Ediciones Península, Barcelona, 1978. (pp. 23-24)

^{37B} Mondrian, Piet. *The New Plastic in Painting*. Ensayo contenido en: James, Martin S. (Ed.). *“The New Art – The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian”*. G.K. Hall, Boston, 1986. (p. 252)

³⁸ Groys, Boris. *Art Power*. The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts, 2008. (p.7)

A pesar de que los regímenes comunistas soviéticos detestaban la asociación del *collage* con la vanguardia -por la posible connotación burguesa de esta última-, reconocían su poder y lo adoptaban pese a todo, haciendo suya la máxima de que el fin justifica los medios. Y es que, el uso de un fotomontaje a modo de sátira de un personaje público, siempre es objetivamente más potente que su equivalente en pintura dado que las fotografías contienen cierto componente de verdad -de documento- que la pintura (ya) no tiene, al menos en lo que se refiere al subconsciente colectivo. Como apunta Erica Wolf:

“El fotomontaje comprende la combinación de fotografías y/o texto para crear imágenes nuevas, singulares. El poder del fotomontaje tiene su origen en el valor de verdad atribuido comúnmente a la imagen fotográfica. En el fotomontaje, la evidencia visual es enriquecida o realzada para revelar otras verdades acerca del tema a tratar.” ^{38B}

Esta es por tanto una instrumentalización doble del paradigma: tanto de la parte comunicacional -como vehículo de un mensaje- como de la parte documental -son la subversión del documento original al desfigurarlo y colocarlo en un nuevo contexto-, siendo ambas superpuestas a otros dos paradigmas: el jerárquico y el político.

En otros contextos muy diferentes, a menudo más cercanos a la realidad occidental, también podremos asistir en paralelo a apropiaciones interesadas de la parte puramente documental del mismo no sólo en el *collage* sino también en géneros pictóricos como el hiperrealismo. A diferencia del fotorrealismo de los años 60 y 70, el hiperrealismo hace suya la idea baudrillardiana del mismo término -hiperrealidad-, expresada como *“la simulación de algo que en realidad nunca existió”* ^{38C}

Tanto el *collage* como el hiperrealismo tratan de usar las señas de identidad de las obras documentales para hacer pasar una obra no documental por una de ellas -o bien para criticar ese aspecto de la actual sociedad de la información-. Ambos conforman lo que sería el equivalente pictórico al género cinematográfico del falso documental. También responden quizás, a lo que en tiempos más recientes se ha venido a llamar eufemísticamente la *postverdad* -que no deja de ser en el fondo un sinónimo edulcorado de la mentira y la impostura-. El fotomontaje utiliza fuentes de información como materia prima pero no es una fuente de información verdadera en su sentido clásico.

“Separado de su contexto original, combinado con otras imágenes en diferentes ángulos y a diferentes escalas, yuxtapuesto junto a texto en forma de carteles, eslóganes y fragmentos publicitarios (...) el fotomontaje parece lo más alejado de la extrema racionalización de la enciclopedia.

^{38B} Wolf, Erika *Aleksandr Zhitomirsky: Photomontage as a Weapon of World War II and the Cold War*. Art Institute of Chicago, Chicago, 2016. (pp. 13-14)

^{38C} Baudrillard, Jean. *Simulation and Simulacra*. University of Michigan Press, Michigan 1994. (pp. 381-383)

Aquello que la enciclopedia trata de sistematizar y definir, el fotomontaje lo confunde. La enciclopedia además aspira a lograr una cierta invisibilidad en su medio de elección: la fotografía supuestamente es un lenguaje que comunica sin esfuerzo. El fotomontaje hace reaparecer las cualidades lingüísticas de la fotografía, en ocasiones combinándola con rótulos o bien construyendo una suerte de rebus que parece demandar una interpretación. En este sentido, podría decirse que el fotomontaje devuelve a la fotografía la importancia que la enciclopedia trata de negarle.” ^{38D}

El fotomontaje supone por tanto, una reivindicación de esa verdad y ese carácter documental fuera de las instituciones y de los entes que hasta entonces habían estado tradicionalmente en posesión de la misma. Es lo que los dadaístas llamarán la “reintroducción de la realidad” ^{38E} en el arte. Porque a pesar de trabajar a partir de la manipulación de fragmentos descontextualizados, en el fondo esos collages y fotomontajes son un reflejo del mundo moderno y buscan según ellos “ahondar en la desfiguración del mundo contemporáneo, que en sí ya se encuentra en un estado de total desintegración”. ^{38E}

El uso de documentos fotográficos implica que cada obra está conformada por lo que podríamos llamar fragmentos seleccionados de esa verdad. Aquí es donde entra de nuevo en juego el concepto de la *postverdad* y que Heidegger ya anticipará en “*The Question Concerning Technology*”. Esta *postverdad* se manifiesta dado que el carácter científico de la tecnología, a menudo utilizada para llevar a cabo el trabajo archivístico, confiere credibilidad a las imágenes que la utilizan, algo de lo que hablaremos más adelante cuando analicemos el paradigma tecnológico del arte. En este proceso la tecnología corre el peligro de dejar de ser un medio para convertirse en un fin. Rutsky analiza las apreciaciones de Heidegger a este respecto en “*High Techné*”:

“A pesar de su obvio malestar respecto de la reproducción tecnológica, Heidegger pudo haber intuido esta posibilidad de que la concepción moderna, instrumental de la tecnología alcanzase un punto donde comenzaría a socavarse a sí misma.” ^{38F}

Según el propio Heidegger, lo que el llama la “obsesión por la tecnología” podría llegar a un punto de no retorno según el cual “por mediación de todo lo tecnológico, la esencia de la tecnología se revelará en la desaparición de la verdad”. ^{38G}

^{38D} North, Michael. *Reading 1922: A Return to the Scene of the Modern*. Oxford University Press, 2001. (sin paginación, extraído de la versión disponible en Google Books)

^{38E} Adrian, Sudhalter. “*The self-reflectivity of photomontage: writing on and exhibiting the medium, 1920–1931*”. Ensayo incluido en: *Photomontage Between the Wars (1918-1939)*. Fundación Juan March / Carleton University Art Gallery. Madrid, 2012. (p.11)

^{38F} Rutsky, R.L. “*High Techné: Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman*”. University of Minnesota Press. Minneapolis, 1999. (p.8)

Esta idea del artista como selector de fragmentos de verdad, al servicio de la vanguardia dadaísta -respondiendo al paradigma autonómico- o bien al servicio de un régimen o ideal político -paradigmas jerárquico y político- propia del *collage*, se verá subvertida más adelante. Dicha noción será sustituida por la idea del artista como “*curator*” o selector a través del concepto del *arte-archivo* y del objeto encontrado -o *readymade*-. La aparición de estas últimas figuras artísticas supondrá a la postre una instrumentalización de la documentalidad del arte a favor del paradigma comercial, una vez llegado el posmodernismo.

Podríamos argumentar que esto es así dado que el artista en sí se apropia de la realidad de un modo puramente capitalista, tratando de convertirla en algo más valioso de lo que en verdad es -en arte- tomando prestado el concepto del valor añadido tan propio de la psique capitalista. No es que el autor crea que el arte no forme parte de la realidad -*au contraire*-, pero a mi modo de ver incurrimos en un error cuando creemos que toda la realidad es susceptible de convertirse en arte a través de una leve caricia o contacto con la “mano de Midas” del artista.

Llegados a este punto conviene distinguir entre aquello que es un *readymade* y aquello que simplemente lo parece. Algunas obras caracterizadas como *readymades* no son tales en un sentido puro, son aproximaciones a la idea del *collage*, solo que ésta es llevada a cabo con objetos cotidianos -estas yuxtaposiciones son comúnmente llamadas *assemblage* o *assamblage*- como el caso de “*Rueda de bicicleta*” de Duchamp. Estas obras no son simplemente objetos encontrados o pre-existentes -(al)*ready made*- sino que tienen detrás de sí un proceso de creación, una verdadera ejecución. Lo mismo ocurre con el Gran Vidrio y otras obras de la época. Sin embargo “*Fountain*” -el famoso urinario- sí es un *readymade*. El polémico urinario es de hecho, hoy en día, el perfecto ejemplo de la teoría del arte institucional.

Los *assemblages*, por tanto toman, prestados fragmentos de realidad que son reinterpretados por el artista, mientras que el *readymade* elimina el papel del artista en el proceso de creación. El artista se convierte en un selector -un *curator*- que conveniente y egoístamente “olvida” acreditar a aquellos que selecciona. Probablemente, lo que Duchamp pretendía era transformar algo creado originalmente desde la perspectiva del absurdo -el *assemblage* y el *readymade* dadaísta, que buscaban reírse en tono crítico del arte y de su estructura institucional- en algo teórica e institucionalmente respetable -y comercializable- a través de su conceptualización.

El *readymade* duchampiano no sólo niega la ejecución tomando un objeto manufacturado o encontrado -más que un documento, es la realidad en sí misma-, sino que la propia idea del *readymade* también es, eufemísticamente hablando, algo “encontrado”. Pues para algunos investigadores, Duchamp la “encontró” -léase robó- en la obra de otra artista: Elsa von Freitag.^{38H}

^{38G} Heidegger, Martin. “*The Question concerning Technology*”. Ensayo incluido en: *The Question concerning Technology and Other Essays*. Harper Torchbooks. Nueva York, 1977. (p.35)

^{38H} Léase: Casellas, Joan. “*La Baronesa Dadá*”. Incluido en: *Action Art: Magazine sobre la acción. N° 03*. Disponible en web:
<http://www.geifco.org/actionart/actionart03/secciones/1marca/articulistart/articulo-jcasellas.pdf>

Si bien todavía existe cierto debate sobre ello, las cartas del propio Marcel a su hermana, aunque no mencionan a Von Freitag -se cree que también podría tratarse de Louise Norton-^{38I}, suponen la admisión de la apropiación, no sólo del urinario -que es lo que ocurriría si simplemente lo hubiese firmado después de comprarlo en una tienda, como él suele contar la historia-, sino de la idea y de la obra en sí, por parte de Duchamp. El 11 de abril de 1917 Marcel relataba a su hermana lo siguiente:

“Una de mis amigas -en el original “female friends”- que había adoptado el seudónimo de Richard Mutt me envió un urinario de porcelana como escultura. Dado que no había nada de indecente en él no había razón para rechazarlo.” ^{38J}

Seguramente, el único mérito que el *readymade* puro puede tener está en su concepción primigenia: es decir la única genialidad atribuible al *readymade* es tener en primer lugar la idea del propio concepto del *readymade*. Después de esto poco mérito tiene hacer un *readymade* tras otro. Y ni siquiera esa idea primigenia parece ser obra de Duchamp si hacemos caso de estas nuevas investigaciones.

Por otra parte, es en este punto donde se cierra el círculo histórico de la mimesis propia del paradigma documental: desde la imitación de la naturaleza -a través un punto de vista referencial- llegamos finalmente a la copia o la apropiación vista bajo la perspectiva capitalista -es decir, instrumentalizada por el paradigma comercial del arte-, donde lo importante es adelantarse a la competencia, aunque sea por medios éticamente cuestionables. Algunos, sin embargo, alegan que en realidad todo esto forma parte de una crítica social que utiliza el objeto encontrado como vehículo.

Pero, si el *readymade* es realmente una crítica del consumismo -como dice Hamilton Faris en “*Uncommon goods*” manifestando que el propio término era una referencia a la “estandarización de los objetos de producción en masa, disponibles antes de que una persona tuviera tiempo de pensar en su necesidad” ^{38K} - entonces cabe contra-argumentar que Duchamp se aprovechó del *readymade* -y de su aparente naturaleza contestataria- y lo despojó de sus inicios dadaístas comercializándolo, como cuando “autorizó” en un acto de “rebeldía” sin precedentes ante el sistema. -¿acaso no es absurdo que alguien tuviera que pedirle permiso?- varias copias de “su” urinario “original” (al menos ocho)^{38L}, que hoy se venden en algunos casos a precios que superan los 1,7 millones de euros cada una.^{38M}

^{38I} Marcadé, Bernard. “*Marcel Duchamp: La vida a crédito. Biografía*”. Libros del Zorzal. Buenos Aires, 2008. (p.174)

^{38J} Gammel, Irene. “*Baroness Elsa: Gender, Dada and Everyday Modernity*”. MIT Press. Massachussets, 2003. (p.222)

^{38K} Hamilton Faris, Jaimey. “*Uncommon Goods: Global Dimensions of the Readymade*”. University of Chicago Press. Chicago, 2013. (p.3)

^{38L} Howarth, Sophie. Sumario sobre la réplica de “*Fountain*” expuesta en la Tate Gallery. Disponible en la página oficial de la Tate Gallery:
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>

Si el *readymade* es una crítica a la reproductibilidad, la posterior reproducción del mismo ya no puede entenderse como una crítica. Pero Duchamp ya se ocuparía de anular este reproche manifestando en “*À propos des readymades*” que “*la réplica de un readymade transmite el mismo mensaje*”^{38N} que el propio *readymade*. Problema resuelto.

Pero dejemos a un lado el concepto del *readymade* y veamos qué otras prácticas artísticas actuales pueden englobarse dentro del paradigma documental. Además del *readymade* otra forma de arte, el archivo, también toma de la realidad y compone con trozos de esa realidad, no una obra autónoma e indivisible, sino un *conjunto*. Según Hal Foster, “*los artistas de archivo buscan hacer físicamente presente información histórica*” que, según él “*a menudo se encuentra perdida o desplazada.*” Para conformar dicho archivo utilizan a menudo elementos como “*la imagen encontrada, el objeto y el texto*” para después combinarlos habitualmente bajo “*el formato de la instalación*”.^{38O}

En su implícita pretensión de trascendencia histórica, el archivo por una parte cumple una función documental -el archivo es documento de la historia-, pero también empoderadora de la figura del artista, algo que puede entenderse como una reivindicación de su autonomía frente a las instituciones culturales:

“Todas las instituciones culturales y patrimoniales actúan en muchos sentidos (...) como archivos de identificación y clasificación de los signos legitimados del arte, aunque esto no significa que la práctica artística quede reducida a las codificaciones dispuestas por el archivo. Por ello, no es de extrañar que las primeras vanguardias artísticas desafiaran directamente ese poder de consignación institucional de los signos, ya sea mediante la transgresión formal o la parodia de sus mecanismos.

Una temprana crítica a este poder arcóntico de las instituciones culturales se encuentra implícita ya, por ejemplo, en la Boîte-en-valise de Duchamp (1935-1941); una maleta convertida en museo portátil, donde el artista introduce fotografías y reproducciones de sus trabajos anteriores, emulando y parodiando al mismo tiempo el gesto de acumulación y archivo de la institución museográfica y su poder de consignación, fuera de sus murallas. En última instancia, la Boîte-en-valise no vaticinaba la asunción de una estética administrativa sino que más bien reaccionaba irónicamente frente a la «institucionalización de los ready-made en la propia definición de la obra, haciéndolos productores del discurso propio de un museo»”.^{38P}

^{38M} Goldfarb Marquis, Alice. “*Marcel Duchamp: The Bachelor Stripped Bare. A biography*”. MFA Publications. Boston, 2002. (p.5)

^{38N} Duchamp, Marcel. “*Escritos. Duchamp du Signe*”. Gustavo Gili. Barcelona, 1978. (pp.164-165)

^{38O} Foster, Hal. “*The Archival Impulse*”. Ensayo publicado en la revista *October*, nº 110, otoño de 2004. (p.4)

Sin embargo la validez de esta crítica, una vez más, es discutible. La ambigüedad explícita de esa ironía es interpretable de muchos modos, y para que fuese creíble o efectiva el artista debería de dejar de jugar con la institución en algún momento, algo que Duchamp obviamente no hace. Por tanto *Boîte-en-valise* es más un ejercicio de hipocresía que de ironía.

Como ya hemos apuntado, el archivo supone que el artista debe de tomar una posición reclamando activamente la figura habitual que en el mundo del arte corresponde al selector, comisario o “curator”.

“las operaciones de catalogación y organización que el archivo implica siempre suponen un poder de consignación, un vigilante, un curador o un editor que ha de discriminar qué elementos formaran parte del corpus documental o del conjunto de registros que tienen a su cargo.” ^{38P}

Sin embargo, este empoderamiento del artista al que hacíamos referencia anteriormente, quizás tiene más que ver con la suplantación del poder existente que con una mera crítica al mismo. Podríamos entender esto -más que como una instrumentalización del paradigma documental a manos del autonómico- como una subversión del paradigma autonómico, instrumentalizado en realidad por el comercial -de todos estos modelos hablaremos en profundidad más adelante-.

Esto se pone de manifiesto en “*On the New*”, de Boris Groys donde se habla de la diferencia entre el archivo cultural y la “realidad profana”, y de como esta diferencia se reduce principalmente a una cuestión de de “valor”. Según Groys, el archivo cultural es aquello que debe ser conservado mientras que la realidad profana no. En el momento en el que el artista toma parte en la configuración de ese archivo no solo se convierte en un “documentador” de la historia, sino también en un “conservador” y forzosamente un “revalorizador” de tales cosas. Por supuesto esto no implica que él pueda acabar con las jerarquías existentes, pero sí puede tratar de modificarlas o desplazarlas tomando una posición de poder. Según Groys:

“El principio básico que gobierna la construcción de los archivos culturales es que necesariamente integran lo nuevo e ignoran lo derivativo. La memoria cultural organizada rechaza como superfluo y redundante todo aquello que simplemente reproduce lo que ya existe. Podremos llamar al dominio que comprende todas las cosas que no están incluidas en los archivos la realidad profana. La realidad profana es extremadamente heterogénea, dado que esta compuesta por una gran variedad de cosas y una gran variedad de costumbres que dictan su uso. Las cosas de la realidad profana no son deliberadamente conservadas; a no ser que sean rescatadas de la destrucción por casualidad, eventualmente desaparecen.” ^{38Q}

^{38P} Maximiliano Tello, Andrés. “*El arte y la subversión del archivo*”. Ensayo publicado en revista *Aisthesis*, nº 58. Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile 2015. (p.136)

^{38Q} Groys, Boris. *On The New*. Verso Publishing, Londres, 2014. (p.63.64)

Esta separación entre la cultura finalmente archivada y la cultura profana produce una asimetría en su valor, y el selector puede decidir qué cultura profana -sin valor- se convierte finalmente en una cultura archivada -revalorizada-. Es esa cultura recientemente archivada lo que Groys llama “lo nuevo”. Esta revalorización no es puramente teórica ya que, como apunta Groys, el archivo implica una mayor longevidad de la obra y dicha supervivencia al paso del tiempo “*tiene un factor decisivo en el precio de mercado de la obra*”.^{38Q}

En este sentido el artista se convierte en un legitimador y en un revalorizador/tasador de obra, el artista es juez y parte, lo que le pone dentro de un conflicto de intereses manifiesto, pues no sólo puede utilizar su situación en “positivo” sino también para contentar agendas e intereses menos nobles. Esto puede resumirse en las siguientes palabras de Sas Mays en su ensayo “*Witnessing the Archive: Art, Capitalism and Memory*”.

“El momento actual es por tanto también uno en que la conceptualización y la comprensión del archivo y los archivos, desde su construcción y ejecución a partir del ejercicio de la teoría del arte, la crítica de arte, la historia del arte y las prácticas artísticas -creación, curación, colección- son de vital importancia. De hecho, si en este contexto se debe señalar que el problema que recorre el arte y el archivo es su relación con el capitalismo, esto en consecuencia genera preguntas sobre la posibilidad de evadir su aparente hegemonía.”^{38R}

Lo anterior convertirá al artista en lo que se ha venido en denominar un “*gatekeeper*” o Cerbero -guardián de la puerta- del arte. El término *gatekeeper* a menudo se utiliza de manera peyorativa para designar algunas de las principales figuras del mundo del arte -galeristas, comisarios, directores de museo, etc.- que tienen algo que decir en los diferentes procesos que llevan finalmente a una obra o artista a su legitimación institucional-. Este también se aplica a los archivistas universitarios y académicos.

Según Breakell, el archivista académico o universitario es “*un importante colaborador del historiador del arte*” y “*la mayoría de los archivistas*”, al hacer gala de “*un vívido y empático interés en los problemas del historiador del arte pueden ayudar considerablemente en su labor*”, por lo que el historiador del arte reconoce “*su dependencia y su deuda respecto del archivista*”. Por estas razones, en palabras de Breakell, “*el pensamiento posmodernista ha cuestionado la autoridad y las prácticas del archivista profesional, la noción positivista de “gestión académica”, que ha sido sustituida por el actual concepto del gatekeeper*”.^{38S}

^{38Q} Groys, Boris. “*On The New*”. Verso Publishing, Londres, 2014. (p.40)

^{38R} Mays, Sas. “*Witnessing the Archive: Art, Capitalism and Memory*”. Ensayo incluido en: Judy Vaknin, Karyn Stuckey (Ed.). “*All This Stuff: Archiving the Artist*”. Libri Publishing. Faringdon, Oxfordshire 2013. (pp.144-145)

^{38S} Breakell, Sue. “*Archival practices and the practice of archives*”. University of Brighton Design Archives, Brighton. 2015. (pp.1-3)
Disponible en web: <http://eprints.brighton.ac.uk/14706/1/Binder1.pdf>

De esta crítica posmoderna al archivista profesional viene precisamente la reivindicación o apropiación de la misma figura del archivista por parte del artista posmoderno, que denuncia la posibilidad de un conflicto de intereses en la práctica tradicional del archivo. Esta visión crítica la neutralidad del archivo y *“toma distancia respecto de la visión del registro archivístico como (...) un producto pasivo de la actividad humana o administrativa.”* Por esta razón, para los artistas posmodernos, los archivistas *“ya no son guardianes pasivos de un legado heredado”* sino que *“son vistos como agentes que dan forma a la memoria cultural y social”*.^{38T}

Pero creer que este conflicto de intereses se resuelve poniendo al artista en dicha posición es un error. El conflicto de intereses puede ser, si cabe, mayor que en el caso anterior. Esta *“disolución de las fronteras”*^{38T} profesionales del archivista se ve a menudo desde el punto de vista de una especie de *“revancha”* de parte del mundo artístico que, con su apropiación de la disciplina a través del arte de archivo, empodera a la figura del nuevo artista selector. Esto tiene implicaciones múltiples en la relación del artista con la lógica institucional.

Anteriormente hablábamos de como se podría establecer una distinción entre aquello que conformaba el archivo cultural -tradicionalmente la obra institucionalizada, que se conservaba y por tanto trascendía- y la *“realidad profana”* que quedaba en el olvido. El artista a través de su ejercicio del archivo puede tratar de mutar el estatus de una obra, al documentarla dentro de un archivo, convirtiendo lo que formaba parte de la realidad profana en *“cultura de archivo”*, dotándola de relevancia histórica.

Pero en este proceso de apropiación de su figura, *“el estatus y la legitimidad del practicante del archivo se han vuelto más ambiguas que nunca”*.^{38T} Dicha transformación tiene que ver con la afirmación de Derrida de que el archivo como un concepto netamente ambiguo: *“nada hoy en día es menos claro que el término archivo”*.^{38U} En consecuencia, según Breakell, a través de esta apropiación el artista puede aprovechar tal ambigüedad, *“de acuerdo con la noción de Hal Foster”* del archivo como *“una posibilidad para recuperar visiones fallidas”*. Esta *“documentación de los rechazados”* se propone poner de relieve *“la noción del canon, no sólo de la historia del arte sino del archivo”*^{38V}, y como el propio archivo puede influir en la conformación del canon histórico.

Es decir, si la calidad conservadora del archivo -y del museo como archivo- pueden influir -como es obvio- en la historia del arte, entonces al conservar unas cosas en detrimento de otras el artista puede alegar que dichas elecciones respondan a intereses *“de carácter ideológico que primen*

^{38T} Van Alphen, Ernst. *“Staging the Archive: Ydessa Hendeles and Hanne Darboven”*. Ensayo incluido en: *Journal of Taipei Fine Arts Museum*, Issue 28. Taipei, 2014. (p.109). Disponible en web: <http://www.tfam.museum/File/BookStore/71/20150701155415268795.pdf>

^{38U} Citado en: Manoff, Marlene. *“Theories of the Archive from Across the Disciplines”*. Massachusetts Institute of Technology / Project Muse. (p.10). Disponible en web: <http://uwf.edu/dearle/capstone/manoff.pdf>

^{38V} Breakell, Sue. *“Archival practices and the practice of archives”*. University of Brighton Design Archives, Brighton. 2015. (p.7)
Disponible en web: <http://eprints.brighton.ac.uk/14706/1/Binder1.pdf>

sobre el aparentemente inocente ejercicio de conservación (...) traicionando el fin alegado de esta operación”.^{38X}

Esto es obviamente criticable, pero es necesario ser conscientes de que la reivindicación de los rechazados a través de su inclusión en una forma alternativa y “simulada” de archivo -el arte de archivo-, tiene la posibilidad de provocar las mismas injerencias e influencias sobre su relevancia histórica. Es decir no es más o menos legítima, a priori, que el archivo tradicional en este sentido.

Si además conferimos al artista esa capacidad, las cosas se complican, en primer lugar porque tradicionalmente un artista no dispone de una formación suficiente para este desempeño, y en segundo lugar porque el artista, de manera consciente o no, tenderá a legitimar aquello que es de su creación o aquello que tenga que ver con su obra o sus inquietudes, pudiendo entregarse a la tentación de la búsqueda de trascendencia, el deseo de formar parte de esa historia.

El artista de la vanguardia ya hizo un uso crítico de la “conservación” y el archivo subvirtiéndolo con la práctica del *collage*, que descontextualizaba fragmentos de obras originales para convertirlos en nuevas obras. Esto suponía en cierto modo retar al museo y el concepto de archivo del XIX, pues desfigurando las obras y recortándolas ya no se “conservan” en sentido estricto, sino que se trata de manipularlas y desmembrarlas, extirparles su significado original. En palabras de Spieker:

“El collage y el montaje dadaísta se sitúan directamente fuera de la esfera del archivo. Sin embargo como investigaciones de la relación entre la imagen y el plano visual, ambos forman parte de un modernismo basado en el archivo, no porque patrocinen el archivo novecentista, sino porque lo critican y subvierten.”^{38X}

El *collage* es por tanto un archivo crítico que funciona fuera de la esfera institucional clásica, manteniendo una distancia crítica para mantener su credibilidad y efectividad.

En contraste con tales concepciones del fotomontaje y *assemblage*, las prácticas archivísticas llevadas a cabo por el artista posmoderno no son siempre una crítica del papel del archivista tradicional, sino que pueden tornarse en un intento de suplantación del mismo, algo muy distinto por supuesto. El fin del arte de archivo mal entendido es tergiversar e instrumentalizar los principios del paradigma documental para legitimarse y ensalzarse a sí mismo -y a su creador-, y, por ende, para revalorizarse desde una perspectiva, no sólo histórica, sino también puramente económica.

^{38X} Spieker, Sven. *“The Big Archive: Art From Bureaucracy”*. MIT Press, Massachusetts, 2008. (p.7)



Della Francesca, Piero | "Bautismo de Cristo"

ca. 1440-54

2.2

El paradigma religioso.

“Érase una vez que el arte era religioso.”^{38Y} exclama James Elkins en “*The strange Place of Religion in Contemporary Art*”. Semejante afirmación afianza la idea de que el modelo religioso -uno de los paradigmas principales de la historia del arte- se remonta a la época de las cavernas y, por tanto, comparte un protagonismo iniciático con el modelo documental. El paradigma religioso emergió supuestamente sobre el 23000 a.C. y su aparición es probablemente paralela a la del arte en sí mismo -conformando de hecho lo que parece un binomio indisoluble-.

“Aunque los seres humanos han caminado erguidos desde hace millones de años, no fue hasta hace 25000 años que nuestros antepasados inventaron el arte. En algún momento durante la última glaciación, cuando los cazadores-recolectores todavía vivían en cavernas, la mentalidad hacedora de herramientas neandertal dio pie a la necesidad del cro-magnon de crear imágenes. Los primeros objetos artísticos fueron creados, no para adornar los cuerpos o decorar las cavernas, sino en un intento de controlar o apaciguar las fuerzas de la naturaleza. A estos símbolos de animales y personas se les atribuía una significación sobrenatural así como poderes mágicos.”^{38Z}

Según Andrew Lothian, hasta pasado el período paleolítico todas estas pinturas se centraban únicamente en la representación de animales -y en menor medida de figuras humanas- sin apenas referirse al entorno o paisaje en sí, por lo que -dada la posible asociación mágica entre los animales y lo espiritual- estaban aparentemente “*motivadas por por algo más allá que el mero deseo estético, posiblemente eran totémicas, religiosas, hechizos para alejar a los espíritus o representadoras de la posesión de una localización.*”³⁹

Este paradigma de corte religioso o mágico, ha regido gran parte de la experiencia estética desde entonces, y ha disfrutado de su hegemonía hasta finales del diecinueve, cuando el advenimiento del nihilismo y la secularización limitaron la influencia de la religión y sus instituciones.

Además de las atribuciones mágicas a la naturaleza y sus habitantes invocadas en su representación, también hay otra fuente que puede marcar el origen de este paradigma, la de los rituales funerarios.

^{38Y} Elkins, James. *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. Routledge. Londres, 2004. (p.5)

^{38Z} Strickland, Carol. *The annotated Mona Lisa: a Crash Course in Art History from Prehistoric to Post-Modern Times*. Andrews McMeel Publishing. Kansas City, 2008. (p.4)

³⁹ Lothian, Andrew (Dr). “*Landscape Art*”. (pp.1-2) Ensayo disponible en web: [www.scenicolutions.com.au/Attached PDFs/Landscape Art.pdf](http://www.scenicolutions.com.au/Attached%20PDFs/Landscape%20Art.pdf)

Así lo explicará Thierry De Duve:

“Algunos dicen, cosa que encuentro razonable, que en el momento en el que esos seres primitivos comenzaron a sepultar a sus muertos, dieron certeza de su humanidad. En fin, parece que en ese mismo momento, o no mucho después, también comenzaron a colocar objetos en las tumbas que carecían de utilidad y parecían haber sido juzgados como bellos: el ocre rojo, por ejemplo, que es meramente un pigmento y se encuentra por doquier en las tumbas del paleolítico medio en adelante.

Quizás servía para alentar el alma del difunto; nadie lo sabe. Sea cual sea el significado que pudiese tener, se trataba de un gesto estético que a su vez suponía rendir respeto al difunto, y por tanto, supongo que, simultáneamente, el concepto de la «otra vida» debió manifestarse en las mentes de aquellos primitivos humanos.” ^{39A}

Según Burch Brown, *“la religión (...) parece haber empleado las artes de manera relativamente constante desde tiempos inmemoriales”*.^{39B} Esto concordaría con el apunte que hacíamos anteriormente del uso o aprovechamiento de los poderes del ritual, en su componente artístico, por parte de los chamanes. Si bien esto puede entenderse como una instrumentalización paradigmática esta era probablemente inconsciente, no deliberada, por lo que más que “emplear” las artes -peyorativamente hablando-, en estos estadios primitivos sería quizás más correcto decir que ambas formaban parte de la misma moneda.

Es plausible por tanto la consideración de que estos rituales funerarios fueran —posiblemente junto a otros rituales cinegéticos equivalentes— el germen de ambos mundos, el estético y el religioso. Hablaríamos en definitiva de que su origen es común. Esto implicaría, como dice Weber, que desde su concepción *“la religión y el arte”* estuvieron *“íntimamente relacionados.”* ⁴⁰

Este origen es compartido dado que ambos trabajaban, en principio, en la consecución satisfactoria del de esa *“aspiración”* última que suponía el paso de la vida a la muerte, o la obtención de *“ideales remotos y estados inalcanzables”* ^{40B} en la vida terrenal, como la ascensión a los cielos o la eternidad, tal y como lo explica Roger Homan en *“The Art of the Sublime”*. Esta *“aspiración”* se mantendría igualmente a lo largo de la historia de civilizaciones tan longevas e influyentes como la egipcia:

^{39A} VV.AA. *Re-Enchantment (The Art Seminar)*. James Elkins, David Morgan (ed.). Routledge, Londres, 2009. (p.115)

^{39B} Burch Brown, Frank (Ed.). *The Oxford Handbook of Religion and The Arts*. Oxford University Press. Londres, 2014. (introducción, p.6)

⁴⁰ Weber, Max. *The Tensions between Art and Ethical Religion*. Ensayo incluido en *Economy and Society*. University of California Press, Berkeley, 1968. (pp.607-610.)

^{40B} Homan, Roger. *The Art of the Sublime: Principles of Christian Art and Architecture*. Ashgate Publishing Company / Routledge. Nueva York, 2016. (p.8)

“Considerando la obsesión de la sociedad egipcia con la inmortalidad, no es sorprendente que el arte egipcio permaneciera virtualmente invariable durante 3.000 años. Su principal preocupación era proveer de una vida confortable en el más allá a sus gobernantes, que eran considerados dioses. La colosal arquitectura y el arte egipcios existían para revestir el espíritu del faraón de gloria eterna.”^{40C}

En la misma línea, William Stevenson apunta que *“la peculiar preocupación egipcia con la continuidad de la vida después de la muerte”* tuvo un papel crucial en el *“desarrollo de las artes, que no estaba presente de un modo tan evidente en otros países”*.

Para Weber por su parte resulta evidente que la religión *“ha sido un incombustible fuente de inspiración para la expresión artística (...) desde la existencia de ídolos e iconos de toda índole, y desde la existencia de la música como un medio para estimular el éxtasis o acompañar el exorcismo y los actos de culto apotropaico.”*⁴⁰

Esta coincidente génesis de ambos mundos concuerda con la visión de Whitley, según el cual, la aparición de la religión tuvo lugar cuando *“ciertos individuos, con unas características emocionales específicas, «capturaron» al mundo espiritual. Mediante este acto, obtuvieron un dominio social sobre lo que anteriormente había sido incontrolable o predecible. Y a través de estas experiencias «crearon una serie de mundos, mínimamente imposibles, que resolvían problemas existenciales»*⁴¹, o lo que es lo mismo: los chamanes capturaron el mundo espiritual a través de la experiencia artística.

Sin embargo es necesario distinguir entre dos variables de este paradigma: el modelo religioso mágico, y el modelo religioso institucional. El modelo religioso mágico hace referencia a las prácticas chamánicas prehistóricas ya mencionadas, y está posteriormente emparentado -si bien, en una versión bastante más edulcorada del mismo- con algunas corrientes minoritarias de los movimientos modernistas de vanguardia.

En efecto, como ya veíamos en el anterior apartado, los chamanes hacían uso de esta cualidad mágica del arte, pero también algunos artistas modernos como Kandinsky reivindicarían, bien entrado el siglo XX, este componente de lo *“Espiritual en el Arte”* -tomando prestado el concepto del tomo homónimo escrito por Kandinsky-.

^{40C} Strickland, Carol. *The annotated Mona Lisa: a Crash Course in Art History from Prehistoric to Post-Modern Times*. Andrews McMeel Publishing. Kansas City, 2008. (p.8)

^{40C} Stevenson Smith, W.. *The Art and Architecture of Ancient Egypt*. Ensayo contenido en: Pevsner, Nikolaus (Ed). *The Pelican History of Art*. Penguin Books. Hammondsworth, Middlesex, 1958. (p.I)

⁴¹ Whitley, David S. *Cave Paintings and the Human Spirit: The Origin of Creativity and Belief*. Prometheus Books, Buffalo (Nueva York), 2009.

*“ A lo largo del discurso del modernismo en el arte se manifestaba una concepción dominante de lo sagrado, que distanciaba al propio arte de la religión institucional, especialmente del cristianismo, con el fin de asegurar la libertad del arte como fuerza cultural autónoma, sacralizada por su propio derecho.”*⁴²

Esta espiritualidad mágica renovada provenía de la ilustración y del movimiento romántico, que reivindicaba la obra de arte como expresión del alma.

Para los pensadores y artistas románticos “*el arte*” era “*la visualización del alma invisible de todas las cosas.*”. Según cuenta James Elkins en su libro *Re-enchantment*, “*Esta idea de la expresión material de una fuerza espiritual -el Zeitgeist o espíritu de la época mencionado en apartados anteriores- fue adoptada por Hegel y formó la base de sus reflexiones estéticas.*”⁴²

*“La idea de un Zeitgeist imbuyendo a la obra de arte era muy del gusto de la imaginación romántica así como del historicismo subsiguiente que Hegel hizo tanto por inspirar. Al final del siglo XVIII y en las primera décadas del XIX, el arte y la religión se convirtieron en actividades poderosas e históricamente distintivas para almas y culturas. Una teoría orgánica del arte emergió de los pensadores románticos, que afirmaban que las obras de arte eran expresiones del alma.”*⁴³

Sin embargo, el papel del modelo religioso mágico es prácticamente testimonial si lo comparamos con el paradigma religioso institucional, cuyo ejemplo más evidente en occidente es el de la religión cristiana. Si bien esta no es la única religión que hace uso de la imagen como “arma”, si es la que mayor relación tiene con la imaginación. En las otras religiones el empleo de las imágenes es secundario respecto al de los textos, los iconos o la arquitectura, más recurrentes en el judaísmo, el islamismo o el budismo.

Paradójicamente, los inicios del cristianismo, a través de figuras fundacionales como los diez mandamientos advierten en contra del uso de ídolos -y por tanto imágenes- alegando que el dios judeocristiano es un “*Dios celoso*”. En este sentido, como apunta Plate, muchos podrían creer que los cristianos, a raíz del segundo mandamiento, “*no tienen, y no deberían tener nada que ver con las imágenes*”.^{43B}

Sin embargo, según el propio Plate algunos creen que este segundo mandamiento “*no supone una prohibición de «todas» las imágenes, sino que*” más bien “*depende del «uso» que se haga de dichas imágenes*”.^{43B}

⁴¹ Whitley, David S. *Cave Paintings and the Human Spirit: The Origin of Creativity and Belief*. Prometheus Books, Buffalo (Nueva York), 2009.

⁴² Morgan, David. *Art and Religion in the Modern Age*. Ensayo contenido en: *Re-Enchantment (The Art Seminar)*. James Elkins, David Morgan (ed.). Routledge, Londres, 2009. “ (pp.35-40)

⁴³ Belting, Hans. *Art History after Modernism*. University of Chicago Press, Chicago, 2003.

Si bien el cristianismo era una religión a priori contraria a la imaginería -como lo pueden ser el judaísmo o el islam- su estudio arqueológico revela, como apunta Plate, que aquello que las escrituras predicaban no se seguía al pie de la letra por los fieles de cada creencia. De hecho, según parece, fue a causa del “*incesante uso de imágenes por parte de los cristianos seculares, que los teólogos se vieron obligados a adoptar finalmente una postura sobre las mismas*”.^{43B}

A partir de ese momento para Plate el cristianismo se convierte en una de las religiones que “*más tiempo*” y esfuerzos “*ha dedicado a hablar y escribir sobre las imágenes*”. A pesar de su negación inicial, la religión cristiana encuentra un recoveco para la adopción de la imagen como medio de representación a través de la figura de Jesús, bajo el argumento de que el mesías no es en sí un Dios “*estricto senso*”. En palabras de Plate:

“Con la cristiandad uno debe confrontar el problema paradójico de la encarnación de Jesucristo que se erige en el corazón de la fe. Ciertamente el Dios Todopoderoso no puede ser representado. (¿Y qué tipo de representación visible podrá uno hacer de su invisible presencia? El anciano con barba tampoco no deja ir mucho más allá.). Pero si Jesucristo era totalmente humano y totalmente divino, tal y como el Concilio de Calcedonia confirmó en el 451, entonces esa parte «humana» sí podía ser representada”^{43B}

Como dice Graham Howes “*fue la encarnación la que legitimó el primer arte cristiano, haciendo posible la visualización de Dios*”. Pero esto no enterrará totalmente el problema. Este cuestionamiento del uso de las imágenes y de la idea del dios a la imagen y semejanza del hombre, así como de la representación de Jesucristo -que finalmente en la escena católica sí es aceptado- mostrará una importante fractura axiomática que se manifestará de un modo evidente mucho tiempo después con el protestantismo. Según Howes:

“El conflicto resurgió y fue promulgado de nuevo durante la Reforma Protestante. El resultado era en cierto modo una victoria, si bien pírrica, de lo verbal sobre lo visual. Si el catolicismo había construido imágenes como una suerte de puente entre Dios y el hombre, el protestantismo las quemaría todas, y no habría vuelta atrás.”^{43C}

Sin embargo, más allá del protestantismo la influencia de estos criterios será mínima. Dada su tradicional transigencia con respecto a la imagen -en especial dentro del catolicismo-, podemos decir que el paradigma religioso institucional del arte es el más claramente hegemónico de los dos

^{43B} Plate, S. (Ed). *Religion, Art, and Visual Culture: A Cross-Cultural reader*. Palgrave McMillan, Nueva York, 2002. (Introducción a la segunda parte, pp. 55-56)

^{43C} Howes, Graham. (Ed). *The Art of the Sacred: An Introduction to the Aesthetics of Art and Belief*. Palgrave McMillan, Nueva York, 2007. (pp. 8-9)

sub-paradigmas -religioso institucional y religioso mágico- a lo largo de la historia occidental, y que a su vez se ocupa de instrumentalizar otros paradigmas menores. Quizá es alegable que aquello que se instrumentaliza es el carácter de documento que tiene la imagen -en relación con el paradigma documental ya analizado-, que legitima y dota de un componente de verdad a los hechos que contienen sus representaciones, dando verosimilitud a las doctrinas y creencias que defiende, y en especial a la resurrección.

En corroboración de esta presunta subordinación de las artes a los intereses de las religiones Burch Brown afirma lo siguiente:

“Podemos observar como, por un lado, las religiones han hecho un uso extensivo de lo que hoy llamamos las artes, pero siempre selectivamente en cualquier tradición religiosa dada, y a menudo con precaución, y con un deseo de ejercer control. (...) Sin embargo, las religiones raramente han considerado a las artes más allá de un papel subordinado, o para ayudar a asentar los intereses de la religión a través de su expresión y visión artística, por así decir, o para explorar fuera de los límites de la doctrina convencional. (...) En resumen, las religiones en su forma institucional, han insistido por lo general en dictar la naturaleza y función de su arte, al menos hasta donde les ha sido posible.”^{43D}

Sin embargo el problema que plantea esta instrumentalización es que utilizar dichas imágenes en beneficio propio siempre es peligroso dado que, una vez terminada, la imagen adquiere en cierto modo una vida propia.

A pesar de lo anterior durante los siguientes siglos *“el arte continuaría sirviendo a la religión a lo largo de la Edad Media, el período del Imperio Bizantino, y durante el Renacimiento.”*⁴⁴

De hecho, podríamos decir que este modelo religioso institucional vivió su climax en la época del Renacimiento italiano. Después de la admisión de la imaginería como “apta” a ojos del cristianismo, en los siglos posteriores e incluso más allá del año 1600, la generación de estas imágenes será cada vez más habitual y crecerá en su sofisticación.

Aun así cabría preguntarse si esto no tiene más que ver con una respuesta a los principios del paradigma jerárquico o comercial -que más tarde analizaremos- ya que dichas obras era por lo general encargadas por las clases dirigentes o pudientes. Sin embargo esto es, al menos en principio, rebatible. El hecho de que la fe y lo espiritual -y no el poder o el dinero- eran el motivo y fin principales de estas representaciones es corroborado por Iain Robertson en su ensayo, *“Art, Religion, History, Money”*, tal y como leemos en las siguientes líneas:

^{43D} Burch Brown, Frank (Ed.). *The Oxford Handbook of Religion and The Arts*. Oxford University Press. Londres, 2014. (introducción, p.14)

⁴⁴ Elkins, James. *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. Routledge. Londres, 2004. (p.5)

“Las relaciones entre la Iglesia, el administrador y el artista, fueron, hasta el siglo XVI favorables para los intereses de la Iglesia. En cierto modo, había una inclinación hacia lo espiritual en detrimento de lo material (el cliente y el dinero) y lo conceptual (el artista y el pensamiento).” ⁴⁵

Hollingsworth, por su parte mantiene que:

“las actitudes hacia el arte eran diferentes en el Renacimiento. Las capillas decoradas por un mercader florentino, un Cardenal de Roma, o el duque de Milán eran expresiones de sus propias creencias religiosas, y no de sus sensibilidades artísticas.” ⁴⁶

A partir de estas citas podemos deducir que si bien el paradigma hegemónico del arte renacentista era el religioso, existía un fuerte conflicto paradigmático en aquella época. El modelo religioso era en cierto modo coexistente con los intereses personales o colectivos de la Iglesia y otros poderes. Por tanto, la espiritualidad compartía protagonismo con otros modelos menores, entre los que destaca el paradigma jerárquico como ya hemos apuntado.

En su ensayo *“Art and Cultural Rationalization: Magical Religion, Salvation Religion, and the Evolution of Art”* Weber nos relata las vicisitudes de este y otros conflictos, que fueron aflorando lentamente a lo largo de la ilustración:

“El desarrollo del intelectualismo, y la racionalización de la vida cambian esta situación. Esto se debe a que, dadas estas condiciones, el arte se transforma en un cosmos de cada vez más valores independientes, conscientemente apropiados, que ya existen como hechos en sí mismos. El arte se adueña de la función de «salvación de este mundo», se interpreten como se interpreten estas palabras. Proporciona una salvación de las rutinas de la vida diaria, y especialmente de las crecientes presiones del racionalismo teórico y práctico. (...)”

A través de esta reivindicación de la función redentora, el arte comienza a competir directamente con la religión salvacional. (...) De hecho, la negación del hombre moderno a asumir su responsabilidad sobre los juicios morales tiende a transformar dichas evaluaciones morales en juicios del gusto (actos “de mal gusto” en lugar de “reprobables”) (...)”

⁴⁵ Hollingsworth, Mary. *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento*. Akal, colección Arte y Estética, Barcelona, 2002. (p.9)

⁴⁶ Robertson, Iain. *“Art, Religion, History, Money”*, ensayo contenido en: AA.VV. *Understanding International Art Markets and Management*. Robertson, Iain (ed.). Routledge, Londres, 2005. (p.37)

*Este giro, de la evaluación moral a la estética de la conducta, es una característica común de las épocas intelectualistas; es el resultado, en parte, de las necesidades subjetivistas, y, en parte también, del miedo a parecer ‘corto de miras’ de un modo tradicionalista y filisteo *”*⁴⁷

Cabe argumentar, no obstante, que no sólo el arte se alejará progresivamente de la religión en búsqueda de su propia identidad, sino que también las propias religiones institucionales se independizarán de él por su propio interés. Será un divorcio de mutuo acuerdo que tardará muchos años en consumarse.

Burch Brown, en su introducción de *“The Oxford Handbook of Religion and the Arts”* comenta como tras la ilustración *“las ideas del arte modernista, en defensa de la autonomía relativa del arte, harán que las preocupaciones y compromisos religiosos se muestren como tangenciales o irrelevantes para el arte, casi por definición”* y que, de acuerdo con Kierkegaard, la progresiva estetización de la imagen religiosa durante los siglos XVIII y XIX, acabará por colonizar una parcela de poder para el arte, que con el tiempo *“mostrará signos de convertirse en un sustituto de la religión”*.^{47B}

En este sentido cabe destacar que el arte y la iglesia no sólo compartirían origen común sino que su separación también responderá en cierto modo a una estrategia bilateral. De acuerdo con la tesis de Yrjö Hirn citada posteriormente por Brown en el mismo tomo *“la religión, cuando alcanza su clímax tanto espiritual como intelectual -al que yo añadiría un clímax de implantación, autoridad y supremacía- deja al arte atrás”* mientras que *“el arte al alcanzar su más alto potencial, deja a la religión a un lado, al menos en lo que respecta a la doctrina”*^{47B}. En resumen parecería como si, durante el período ilustrado, el arte y la religión fuesen antagónicos pero se necesitasen el uno al otro a pesar de todo. Arya conviene con esta visión de la historia exponiendo que:

“antes del siglo XX (...) la relación entre el arte y la religión era displicente; en algunos momentos ambos se reforzaban, mientras que en otros existía disensión a causa de la falta de unanimidad respecto de la imagen. El punto capital de las controversias iconoclastas de los siglos VIII Y XIX y, más tarde, de la reforma protestante, no era tanto una negación de la importancia de la imaginería, todo lo contrario, la cuestión giraba entorno al poder que estas imágenes podían contener”.^{47C}

⁴⁷ Weber, Max. *Art and cultural rationalization: Magical religion, salvation religion, and the evolution of art*. Ensayo incluido en *Essays in Sociology*. Oxford University Press, Nueva York, 1946, pp.340-343.

* (Nota aclaratoria) -Filisteo se traduce del término anglosajon Philistine en la obra original, que en el lenguaje de la época viene a ser sinónimo de ‘anti-intelectual’, es decir, una persona carente de cultura en las Artes Liberales-

^{47B} Burch Brown, Frank (Ed.). *The Oxford Handbook of Religion and The Arts*. Oxford University Press. Londres, 2014. (introducción, p.15)

^{47C} Arya, Rina. *Spirituality and Contemporary Art*. Oxford Research Encyclopedia. Disponible online en: <http://religion.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780199340378.001.0001/acrefore-9780199340378-e-209>

Los iconoclastas ven en las imágenes poder, pero también son conscientes de que dicho poder puede quedar fuera de su control, a merced, hasta cierto punto de los artistas, o de las interpretaciones del público por parte de esas imágenes.

De acuerdo con la tesis de Plate, “*los iconoclastas (...) comprendían que las imágenes constituían verdadero poder*”. Estos cristianos “*no se oponían a las imágenes porque no creyeran en ellas sino porque “eran conscientes del poder de dichas imágenes para provocar devoción en modos no del todo controlables o conformes a la institución eclesiástica”*”.^{47D} Y concluye más adelante con esta lúcida afirmación:

“(L)as imágenes son peligrosas, se hallan fuera de control, más ligadas a las pasiones que a la razón, más cercanas al cuerpo que a la mente, más próximas a lo terrenal que a lo divino”.^{47D}

Este conflicto pudo incitar a la religión institucional a tomar una distancia prudencial respecto del arte, del mismo modo que los artistas se distanciaban de las doctrinas religiosas reivindicando su figura a partir del Renacimiento.

Elkins admite que es en este punto cuando se comienza a producir un verdadero punto de inflexión, un camino de no retorno si se quiere, hacia la autonomía -el anhelo de adoptar el modelo del *paradigma autonómico* del arte-. En palabras del propio Elkins, a partir del Renacimiento “*el significado del arte cambió, y por primera vez era posible crear objetos visuales que glorificaban al artista e incluso incitaban al público a reflexionar más acerca de las habilidades del artista que sobre el contenido de la obra*”.^{47E}

Si bien es indudable que esto estaba muy lejos de la consecución del ideal laico propio del arte moderno, sí es cierto que el renacimiento -y más tarde la ilustración- pueden tomarse como un pistoletazo de salida para la consecución de dicho ideal.

Esto es debido a que las teorías de la ilustración compartían con los artistas ciertas suspicacias respecto de la religión y sus dogmas. Según Arya:

“La ilustración desarrolló una visión crítica de la cristiandad institucional y su defensa de los milagros, lo sobrenatural y su divina autoridad. En términos de filosóficos, la idea de que Dios fuera un a priori fundacional de nuestro sistema

^{47D} Plate, S. (Ed). *Religion, Art, and Visual Culture: A Cross-Cultural reader*. Palgrave MacMillan, Nueva York, 2002. (Introducción a la segunda parte, p. 58)

^{47E} Elkins, James. *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. Routledge. Londres, 2004. (p.7)

^{46F} Arya, Rina. *Spirituality and Contemporary Art*. Oxford Research Encyclopedia. Disponible online en: <http://religion.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780199340378.001.0001/acrefore-9780199340378-e-209>

de creencias fue sustituida por un incremento de conocimiento científico que puso el foco en la investigación e lugar de la revelación como principio del pensamiento.”^{47F}

De este modo, el modelo religioso institucional irá cediendo terreno, paulatinamente, a otros paradigmas sucesorios con la llegada de la ilustración.

Sin embargo cabe objetar, que esta religiosidad no cesa completamente en este punto, sino que se convierte quizás con el tiempo, en “otro tipo de criatura”. Esta nueva -o más bien renovada- versión del paradigma religioso del arte tendrá más que ver con el modelo religioso mágico, y conformará una especie de “espiritualidad secular”, que coincide con la idea romántica del arte como “expresión del alma” de la que ya hemos hablado anteriormente.

Esto es especialmente palpable en el concepto de “lo sublime” que tendrá su apogeo tras la llegada del romanticismo.

“El concepto de lo sublime tomó importancia en el siglo XVIII cuando fue aplicado en relación a las artes para describir los aspectos de la naturaleza que instilaban asombro y admiración, como las montañas, las avalanchas, las cascadas, los mares embravecidos o la infinita bóveda del cielo estrellado.”^{47G}

Además de esta fascinación por las fuerzas de la naturaleza -análoga en cierta forma a la que podían sentir los primeros humanos en los albores de la antigüedad-, el romanticismo se rebela aparentemente contra otras reglas que no sean las del artista, es decir para los románticos el artista *es ley*. Sin embargo esta afirmación -que apunta al paradigma autonómico- todavía no es tan categórica como lo será la vanguardia, en el sentido de que las nuevas reglas también tendrán que respetar cierta armonía con la naturaleza. De acuerdo con lo anterior el pintor Caspar David Friedrich afirmaría de manera categórica que:

“La sensibilidad del artista es su ley. Una sensibilidad genuina nunca puede ser contrario a la naturaleza; siempre está en armonía con ella. Pero las sensibilidades de otra persona nunca pueden imponerse sobre nosotros como ley. La afinidad espiritual conlleva similitudes en la obra, pero esta afinidad es algo totalmente diferente a la mimesis. Digan lo que digan sobre las pinturas de Y, y de como en ocasiones se parecen a las de Z, estas proceden de Y y son de su sola propiedad.”^{47H}

^{47G} Morley, Simon. “*The contemporary sublime*”. Ensayo incluido en: Morley, Simon (Ed.). *The Sublime (Whitechapel: Documents of Contemporary Art)*. MIT Press, Massachusetts, 2010. (p.12)

^{47H} Fragmento de una carta de Caspar David Friedrich, citada en: Novotny, Fritz. *Painting and Sculpture in Europe, 1780-1880*. Pelican History Of Art, Yale University Press. New Haven y Londres, 1995. (p.95)

En términos parecidos se expresaría Schiller afirmando en su ya célebre ensayo “sobre lo sublime” lo siguiente:

“El ideal supremo por el que luchamos es permanecer en buena armonía con el mundo físico, en cuanto que custodio de nuestra felicidad, sin por ello vernos en la necesidad de romper con el mundo moral, el cual determina nuestra dignidad. Ahora bien, como es sabido, no siempre resulta hacedero -factible- el servir a ambos señores y, aunque así fuese (algo casi imposible), el deber no debería nunca entrar en conflicto con la necesidad; la necesidad natural no hace tratos con el hombre” ⁴⁷¹

Por tanto el romanticismo propone la aproximación a un equilibrio entre la naturaleza y la autonomía del yo, pero inclina la balanza hacia la primera, dado que la idea de la naturaleza tal y como se entiende en Schiller es quizás deudora hasta cierto punto de la imagen de un Dios poco piadoso, propia del imaginario judeocristiano.

Esto, si bien supone mantener una independencia del modelo religioso institucional, siguiendo la senda comenzada por el pensamiento ilustrado, también significa que la naturaleza es en cierto modo el *nuevo dios*; aquello en función de lo cual se tendrán que medir las imágenes artísticas y el resto de las cosas. Y lo que primará es la naturaleza en su máxima expresión: tempestades, grandes fenómenos naturales, paisajes reflejo de la inmensidad y de sus fuerzas. En conclusión, la expresión de una especie de “síndrome de Stendhal” romántico. Esta espiritualidad secular se identificará con la idea ya apuntada de lo sublime, que resume en una palabra a esa naturaleza “abrumadora”.

Estas similitudes con la espiritualidad religiosa se exageran si tenemos en cuenta el hecho de que, en el romanticismo, el hombre no sólo toma a la naturaleza como modelo a imitar -igual que el dios estaba hecho a su semejanza- sino que además también le teme -del mismo modo en el que los hombres debían ser temerosos de dios-. Según afirma el propio Schiller:

“La naturaleza temible y destructora nos conduce todavía más lejos que la naturaleza sensible-infinita, a saber, mientras no hagamos sino permanecer como contempladores libres de la misma. El hombre sensible, en efecto, y la sensibilidad en el hombre racional a nada temen tanto como a enemistarse con este poder que tiene que imperar sobre el bienestar y la existencia.” ⁴⁷¹

Por otra parte, la naturaleza también se relaciona -como vemos en la cita anterior-, con el concepto de infinitud, algo que de manera perenne se asocia a las deidades -poniendo como ejemplo su omnipresencia- y a la vida eterna. Esta infinitud ya será contemplada por Kant, en cuanto que, para él, dicha infinitud nos hace conscientes de nuestra “finitud” mortal y, por ende, de nuestra relativa insignificancia.

⁴⁷¹ Schiller, Friedrich Von. “Sobre lo sublime”. Ensayo incluido en: Schiller, Friedrich Von. *Escritos sobre estética*. Editorial Tecnos, 1991. (p.233)

“Como Kant apuntaba, nuestra concepción del universo finito como un todo unificado se encuentra inextricablemente atada a la consciencia de nuestra propia existencia finita.”^{47J}

Esto se verá reflejado en buena parte del arte de la época, donde el paisaje deja de ser un mero marco detrás de las principales figuras humanas que componen el cuadro -a diferencia de lo que ocurría entre los siglos XIII Y XVII-.^{47K}

Lo que fuera hasta entonces el fondo -inacabado o ignorado- de la escena pasa a ser el protagonista a partir del siglo XVII, demostrando la insignificancia y subyugación del ser humano a la inmensidad del mundo natural en obras pictóricas como las de Turner o Constable. De este modo vemos que es plausible una comparación de las obras románticas con el arte religioso “al uso”, aunque sea desde un punto de vista secular.

Más tarde, este proceso de secularización artística culminará con el fin de siglo del XIX, y con el advenimiento del nihilismo que fagocitará al deísmo que lo precedía. *“Menos de un siglo después, Nietzsche daría un giro radical articulando la insostenibilidad de la existencia de Dios, resumida en la expresión “Dios está muerto” en 1882”*, afirma Arya.^{47L}

Sin embargo, como bien apunta más tarde *“las filosofías de la muerte de Dios podrían haber problematizado las convenciones culturales, pero no eliminaron la necesidad acuciante de expresar la espiritualidad, que surgía de una presunta necesidad humana de conectar con la existencia.”*^{47L} Posteriormente, como ya observamos anteriormente, las vanguardias podrán en algunos casos materializarse en forma de una espiritualidad secular o mágica -tal es el caso de Kandinsky-.

La diferencia principal en estos casos será que en la mayoría de las referencias modernas a la espiritualidad, la infinitud y lo absoluto ya no tiene que ver con la naturaleza, sino con la ausencia total de ella como referencia: la abstracción. La abstracción supondrá una nueva forma de espiritualidad, en la que ya no nos asombraremos ante la infinitud de lo circundante sino que la fuente de fascinación provendrá de la obra en sí.

^{47J} Greig, Ian. *“Quantum Romanticism”*. Ensayo incluido en: Roald Hoffman, Iain Boyd Whyte (Ed). *Beyond the Finite: The Sublime in Art and Science*. Oxford University Press. Nueva York, 2011. (p.108)

^{47K} Léase: Andrew, Lothian (Dr). *“Landscape Art”*. (pp.1-2) Ensayo disponible en web: [www.scenicsolutions.com.au/Attached PDFs/Landscape Art.pdf](http://www.scenicsolutions.com.au/Attached%20PDFs/Landscape%20Art.pdf)

^{47L} Arya, Rina. Spirituality and Contemporary Art. Oxford Research Encyclopedia. Disponible online en: <http://religion.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780199340378.001.0001/acrefore-9780199340378-e-209>

El propio Kandinsky se alejará de la representación de cualquier otra realidad, haciendo honor a su idea de que la pintura tenía el deber de “manifestarse en una inmensidad de formas”, por lo que, tal como exponen Anderson y Dyrness, el pintor dejará a un lado la fascinación por los fenómenos naturales -tan propia del romanticismo- para tomar a la pintura como el verdadero fenómeno a contemplar.^{47M}

Más tarde Barnett Newman reivindicará la idea de lo sublime en “*The Sublime is Now*” explicando en qué manera su arte se diferencia del modernismo europeo abrazando principios esenciales similares a los de Kandinsky:

“Estamos creando imágenes cuya realidad es auto-evidente, vaciadas de la utilería y la muleta que evocan las asociaciones con imágenes caducas, sublimes y bellas. Nos estamos liberando a nosotros mismos de los impedimentos de la memoria, la asociación, la nostalgia, la leyenda, el mito, o cualquier otra cosa, que haya sido el artefacto de la pintura occidental europea. En lugar de hacer catedrales a partir de Cristo, el hombre o “la vida” estamos haciéndolo a partir de nosotros, de nuestros sentimientos. La imagen que producimos es la auto-evidencia de la revelación, real y concreta, que puede ser comprendida por cualquiera que la mire sin las nostálgicas gafas de la historia.”^{47N}

Otros artistas contemporáneos de Newman como Rothko y Gottlieb reivindicarán el arte abstracto -más concretamente el llamado expresionismo abstracto- como un retorno a la espiritualidad del arte primigenio, así lo explica Rothko en una carta incluida en sus “*escritos sobre arte*”:

“Está comúnmente aceptado entre los pintores el que no importe lo que se pinte siempre y cuando esté bien pintado. Esta es la esencia del academicismo. No existe ningún cuadro de valor que no trate nada. Reafirmamos que el tema resulta crucial y que sólo tiene valor aquel tema que sea trágico e intemporal. Por ello profesamos una afinidad espiritual con el arte primitivo y arcaico.

Como consecuencia, si nuestro trabajo plasma estas creencias, ofenderá a cualquiera que se sienta espiritualmente afín a la decoración de interiores; a los cuadros para el hogar, a los cuadros para encima de la repisa, a los cuadros de paisajes americanos, a los cuadros sociales, a la pureza en el arte, a las obras mediocres ganadoras de premios, a la National Academy, a la Whitney Academy, a la Corn Belt Academy, a las castañas; a las tonterías trilladas, etc.”^{47N2}

^{47M} Citado en: Jonathan A. Anderson, William A. Dyrness. *Modern Art and the Life of a Culture: The Religious Impulses of Modernism (Studies in Theology and the Arts)*. IVP Academic. Downers Grove, Illinois, 2016. (p.187)

^{47N} Newman, Barnett. “*The Sublime is now*” Ensayo contenido en: Charles Harrison, Paul J. Wood (Ed.). *Art in Theory 1900 - 2000: An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishing. Malden, Massachussets, 2002. (p.582)

En esta misma carta afirmarán cosas como que “*el arte es una aventura hacia un mundo desconocido*”, y que ambos sienten “*una conexión espiritual con el arte arcaico primitivo*”^{47N2}. De un modo similar, otro pintor y teórico, John Graham también verá al arte primitivo como un precursor de la abstracción.^{47O}

Este elogio de una espiritualidad primigenia también se manifiesta en el arte de Bill Viola -que propone en su exhibición “The Passions” un recorrido por la historia de las tradiciones religiosas- así como de otros de sus contemporáneos.^{47P}

Sin embargo, llegados a este punto conviene reseñar que en todos los casos que hemos mencionado en las últimas páginas se puede decir que hay una reivindicación eminente teórica y por tanto cada vez más consciente, que además trata de ver el arte contemporáneo como un retorno a un arte “presecular” arcaico, contraviniendo la opinión típicamente extendida de que la contemporaneidad y el posmodernismo son exclusivamente “postseculares” en su variante espiritual.

Pero hay una diferencia crucial respecto al primitivismo. En el primero la religión o magia y el arte eran dos caras de la misma moneda, pero el arte en sí no era una manifestación divina, sino que se acercaba más bien a la idea de la ofrenda o el ritual. En contraste con lo anterior, en todos estos ejemplos hablamos de una espiritualidad que toma a la obra de arte como una especie de divinidad en sí misma, en lugar de formar parte de una suerte de homenaje o ceremonia. La obra de arte se convierte en una materialización de esa infinitud a la que hacía referencia el romanticismo, tal y como lo expresará Rothko en sus “*Escritos sobre arte*”:

“Me adhiero a la realidad de las cosas y a la sustancia de dichas cosas. Al aumentar los límites de esa realidad simplemente aumento los límites de tal realidad, multiplico el número de sus moradores y les otorgo atributos iguales a los que experimento en el entorno más conocido. Insisto en la equivalencia en términos de existencia entre el mundo engendrado en mi mente y el mundo engendrado por Dios fuera de sí.”^{47Q}

Resumiendo lo anterior, podemos concluir que a lo largo del período de vanguardias -con especial referencia a la abstracción- se produce una instrumentalización del paradigma religioso por parte del modelo autonómico que revierte la tradicional relación arte-religión donde el primero es típicamente subordinado a la segunda. Ahora el artista es dios y la obra su creación.

^{47N2} Carta de Rothko y Gottlieb al editor de arte del New York Times, Sr. Edward Alden Jewel, 7 de junio de 1943. Citada en: Rothko, Mark. *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Paidós Estética. Barcelona, 2007. (pp. 69-70)

^{47O} Ver: Spretnak, Charlene. *The Spiritual Dynamic in Modern Art: Art History Reconsidered, 1800 to the Present*. Palgrave Macmillan. Nueva York, 2014. (p.128)

^{47P} King, Mike. “*Art and the postsecular*” Publicado en: *Journal of Visual Practice*. 4.1. Intellect. Londres. (p. 4) Disponible en web: http://archive.londonmet.ac.uk/jcamd/library/a43595_3.pdf

Otro ejemplo de espiritualidad moderna lo tenemos en la obra de Benjamin. En afinidad con las ideas de la pintura abstracta de mediados del XX, Benjamin manifestó que cada obra de arte era poseedora de una suerte de espíritu o -como él mismo la denominaría- “aura” intrínseca.

Este aura es lo que Benjamin define como “una noción de un autónomo y «viviente» espíritu que «anima» la obra de arte”, según el análisis de Rutsky. Como el arte en su encarnación moderna se ve amenazado por la tecnología, tratará de “defenderse” alegando una espiritualidad inmanente y propia -el aura-. Este aura es liquidada en el mismo momento de su reproducción. Como apunta Rutsky, para Benjamin “la reproductibilidad tecnológica rompe el «encantamiento» o «aura» de la realidad estética”.^{47R} Esto confirma la materialización de la noción de obra de arte como una nueva “divinidad”.

También podremos hablar de una instrumentalización del paradigma religioso por parte del paradigma autonómico del arte en algunas obras de corte “ritualístico” de artistas como Joseph Beuys (por ejemplo en la *performance*: “*How to explain pictures to a dead hare*” - “*Cómo explicarle imágenes a una liebre muerta*”-), donde Beuys se apropia de un lenguaje quizás más propio de ceremonias espirituales primitivas que de las típicas *performances* o *happenings* al uso.

Feldman describe su relación con la espiritualidad primitiva alegando que Beuys “consideraba a la naturaleza una fuente de conocimiento espiritual, una creencia extraída de su apego por las culturas nativo-americanas”. Según manifestará Feldman a continuación, Beuys “suscribe una mirada indígena respecto de los animales como seres mágicos” -de un modo similar a como aparentemente lo hacían los primeros humanos, tal y como hemos visto- “y que poseen poderes sobrenaturales”.^{47S}

Por otra parte, cabe añadir que durante la modernidad, para algunos artistas la obra buscará convertirse de nuevo en su vehículo hacia la eternidad, pues una de las razones posibles para su creación en primera instancia, responderá a la necesidad de trascender, que es lo más parecido a la vida eterna en la secularidad.

Esto no es exclusivo de la obra de arte abstracta, que busca trascender la realidad material -en un sentido estético- en pos de esa infinitud formal, sino que es aplicable a toda obra de arte no efímera que sea objeto de conservación. Eso precisamente es lo que algunos exponentes clásicos del modernismo, como Gauguin, buscaban con su obra.

^{47Q} Rothko, Mark. “*Me adhiero a la realidad de las cosas*” (1945). Citado en: Rothko, Mark. *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Paidós Estética. Barcelona, 2007. (p. 81)

^{47R} Rutsky, R.L. “*High Techné: Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman*”. University of Minnesota Press. Minneapolis, 1999. (pp. 7-11)

^{47S} Feldman, Melissa E. “*Blood Relations*”. Ensayo incluido en: Dawn Perlmutter; Debra Koppman (Ed). *Reclaiming the Spiritual in Art: Contemporary Cross-Cultural Perspectives (SUNY Series in Aesthetics and the Philosophy of Art)*. State University of New York Press. Nueva York, 1999. (p. 108)

La obra de arte como expresión del corazón es, para Gauguin, “*la única arma que tenemos contra la muerte en la materia*” según Kuspit. De acuerdo con la tesis de éste, la obra de Gauguin “*aspira a la vida eterna, al rejuvenecimiento*”^{47T}

En el contexto del arte moderno, no sólo el artista puede sobrevivir a la materialidad de este modo, sino que también, a través de la obra de arte, un momento en el tiempo o un trozo de la realidad o la naturaleza, pueden volverse eternos. Como ya diría Cézanne: “*la función del arte es permitir que la naturaleza sobreviva de algún modo*”.^{47U}

De hecho el arte quizás sea hoy, en la sociedad secular, lo único inmortal. Como dice Donald Kuspit en el capítulo del mismo nombre -“*Lo único inmortal*”- incluido en el tomo “*Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*”: para él “*el arte moderno se alimenta de un cierto sentido de la muerte*” y por eso la muerte es en efecto la “*musa del gran arte*”, concluye Kuspit, tomando prestadas las palabras de John Ruskin-^{47V}

Hay por tanto dos maneras de ver el arte después de la modernidad: la primera, que abraza la idea del arte como aproximación secular a la inmortalidad; y la segunda, que evita dicha idea negando toda relación religiosa, basándose en el concepto del modelo artístico establecido en la modernidad.

Elkins describe la primera en los siguientes términos:

"Para algunos, el arte simplemente es religioso, independientemente de que el artista lo admita o no. Desde esta perspectiva, Jackson Pollock es un pintor religioso a pesar de que aparentemente el nunca pensó en su arte de ese modo, y a pesar de que ninguna crítica sería lo ha percibido como religioso. El arte no puede escapar a su religiosidad, dicen, porque expresa aspectos como el anhelo de trascendencia o las posibilidades del espíritu humano."^{47X}

Y la segunda de la siguiente manera:

"Para otros, el arte moderno, como el de Pollock no puede ser religioso porque eso revertiría el proyecto del modernismo, moviéndose en el sentido contrario del propio sentir de sí mismo. El modernismo se basó en una serie de negaciones y refutaciones, entre las que se encuentra -el cuestionamiento de que- el sentir del siglo XIX de que el arte -esto es, el arte académico, principalmente la pintura- es un vehículo de historias religiosas."^{47X}

^{47T, 46V} Kuspit, Donald. “*Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno*”. Ediciones Akal (Colección Arte Contemporáneo). Barcelona, 2003. (pp. 24-25)^{46S}, (pp. 205)^{46U}.

^{47U} Al-Radaideh, Bassam. “*Art and Beauty: Time and a Moment of Immortality*”. (p) De la conferencia “IV Mediterranean Congress of Aesthetics: Art & Time”.(2008) Disponible en web:

https://www.researchgate.net/publication/302878735_Art_and_Beauty_Time_and_a_Moment_of_Immortality

En todo caso ambas son visiones de lo religioso, muy alejadas de los momentos álgidos del paradigma en su versión institucional durante el medievo y e renacimiento. Por lo que, independientemente de las puntuales reivindicaciones de Kandinsky, Rothko, Beuys o Viola de ese retorno al arte primitivo mágico, la religión *"ya no puede vincularse con las principales ideas del arte"*. Como zanjará posteriormente Elkins *"el discurso del arte y el discurso de la religión se han alienado entre sí, y resultaría artificial y equivocado aunarlos"*.^{47X}

^{47X} Elkins, James. *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. Routledge. Londres, 2004. (p. IX-X)



Holbein, Hans (el Joven) | "Retrato de Enrique VIII"

ca. 1537

2.3

El paradigma jerárquico.

Otro de los paradigmas más importantes es el *paradigma jerárquico* al que hacíamos referencia en anteriores apartados. Entendemos por paradigma jerárquico el que rige aquel arte que se encuentra principalmente al servicio de los intereses de los poderosos y de las clases dirigentes.

Los orígenes de este modelo resultan difíciles de datar pero, de una manera u otra, el arte siempre ha sido en mayor o menor medida un símbolo de poder. Las aplicaciones de este paradigma son muy diversas y podríamos dar infinitos ejemplos. Pero en general, como veremos en las siguientes páginas, será más fácil relacionarlo con ciertas formas concretas de patronazgo.

Entre los ejemplos más tempranos del paradigma jerárquico se encontrará, una vez más, el chamanismo, presente en las primeras sociedades humanas. De acuerdo con Jean Clottes "*Los chamanes jugaban un papel particularmente importante porque se ocupaban de organizar la espiritualidad humana*". Por tanto se podría decir que estas figuras eran de facto "*los funcionarios de estas religiones*".⁴⁸

A pesar de ello, el paradigma jerárquico jugó, presumiblemente, un papel menor en la vida artística hasta el advenimiento de las grandes civilizaciones, que traerán consigo muchas de las religiones masivas organizadas -y por tanto anexas igualmente a instituciones altamente jerarquizadas-.

A partir de la aparición de estas enormes sociedades la estratificación jerárquica se hará cada vez más compleja y evidente por lo que habrá más oportunidades para la generación de relaciones de sumisión entre los estratos inferiores y los superiores. Uno de los primeros ejemplos lo encontramos en la antigua Mesopotamia. Ya en el 3500 a.C. Los sumerios, la primera gran civilización mesopotámica, conformaron los cimientos de conceptos como "*la ciudad estado, la religión formal, la escritura, las matemáticas, las leyes y, en buena medida, la arquitectura*".^{48B}

Otras civilizaciones como la azteca o la egipcia también funcionarán en base a esta idea de estado organizado, que conllevará igualmente la estratificación de la sociedad y su división en clases. En el caso de estas últimas civilizaciones, la función del arte no sólo será la del satisfactorio paso al

⁴⁸ Prefacio de Jean Clottes, contenido en: Whitley, David S.. *Cave Paintings and the Human Spirit: The Origin of Creativity and Belief*. Prometheus Books, Buffalo (Nueva York), 2009. (p.19)

^{48B} Strickland, Carol. *The annotated Mona Lisa: a Crash Course in Art History from Prehistoric to Post-Modern Times*. Andrews McMeel Publishing. Kansas City, 2008. (p.6)

mundo de los muertos -como ya hemos visto-, sino que se centrará en que dicho viaje sea cómodo, en especial para sus mandatarios y superiores.

Cabe destacar además que el de Egipto es por tanto un caso peculiar, ya que el faraón es en sí una figura divina o semi-divina, produciendo una indistinción entre la clase dirigente y las deidades. Por tanto, dado que para los egipcios la figura del faraón era a menudo sinónima con la de Dios ^{8C} esto implicaba una suerte de mezcolanza e indisolubilidad entre los paradigmas jerárquico y religioso. Según Stevenson Smith;

"Al mirar atrás a lo largo del tremendo legado de la civilización egipcia, debe tenerse en cuenta que desde el principio en los primeros tiempos de la historia el rey era siempre considerado una deidad. En ocasiones era simplemente llamado el Buen Dios." ^{48D}

Las estrechas relaciones entre los modelos religioso y jerárquico continuarán durante los siguientes siglos dado el común emparejamiento entre la fe y el poder, a través de binomios como la omnipresente relación Iglesia-Estado. Según observa Rapelli, "(e)n la antigüedad, el poder era ejercido por una figura que combinaba rasgos divinos y terrenales". Y concluye que: "(e)n occidente, la trascendente esfera de los dioses a menudo contaminaba la esfera humana, tal y como lo ejemplifican los emperadores romanos, que eran definidos como divus (es decir, que tenían naturaleza divina)". ^{48E}

Esta relación irá erosionándose con el tiempo, de un modo progresivo y lento. Una de las primeras evidencias de fractura de esta unidad paradigmática surge del mandato del emperador Constantino, tal y como afirmará Rapelli a continuación:

"El emperador Constantino (280-337) confirmó la división entre los poderes espiritual y temporal. En su reconocimiento de la santa autoridad de la fe cristiana, fue el primero en dar su aprobación a la Iglesia Romana para que ejerciese el poder de Dios sobre las almas de los fieles, al tiempo que mantenía para sí mismo y sus sucesores el ejercicio del poder en la esfera política." ^{48E}

Sin embargo, por lo general ambos paradigmas irán de la mano hasta bien entrado el período renacentista.

^{48C} Strickland, Carol. *The annotated Mona Lisa: a Crash Course in Art History from Prehistoric to Post-Modern Times*. Andrews McMeel Publishing. Kansas City, 2008. (p.8)

^{48D} Stevenson Smith, W.. *The Art and Architecture of Ancient Egypt*. Ensayo contenido en: Pevsner, Nikolaus (Ed). *The Pelican History of Art*. Penguin Books. Hammondsworth, Middelsex, 1958. (p.7)

^{48E} Rapelli, Paola. *Symbols of Power in Art (A Guide to Imagery)*. J. Paul Getty Museum Publications, Los Ángeles, 2011. (p.10)

Por otra parte, en general se considera que durante todo este tiempo la relación entre los artistas y los estratos más altos de la sociedad se realizaba a través de mediadores o figuras de rango intermedio.

No será probablemente hasta el medievo tardío o el renacimiento cuando el arte comenzará a funcionar en base a una relación directa entre el jerarca y el artista -lo que se vendrá a llamar patronazgo directo-, en una versión más tradicional de este paradigma jerárquico que responde a la idea del patronazgo moderna tal y como hoy la conocemos.

Esto supondrá un cambio respecto de los siglos anteriores en los que el artista rara vez era reconocido y donde la autoría era algo irrelevante -como ocurría por ejemplo en el arte bizantino-. Como manifiesta André Grabar, durante el periodo del Imperio Bizantino *“los monjes tomaban parte de un modo efectivo en la ejecución de las obras de arte. Pero el anonimato de la mayoría de estas obras previene cualquier evaluación de la importancia relativa de su participación”*.^{48F}

Esto coincide con la uniformidad formal y estilística -lo que Grabar llama *“la insuficiente diferenciación de los trabajos mismos”*^{48F}- de la mayoría de estas obras. Según el propio Grabar:

“Todos estos factores realmente contribuyeron a dotar de una cierta uniformidad al gusto Bizantino y a la necesidad de arte que hubiera podido haber. La obra de arte -en particular en el campo del arte religioso, que mejor conocemos- pertenecía en Bizancio al marco de la tradición, habitualmente repetida en similares ocasiones, donde los temperamentos individuales o los sentimientos pasajeros rara vez se veían reflejados. Esta forma de arte en ningún caso intenta contarnos algo sobre el hombre que lo concibe en estas condiciones normales. Si el artista tuviera la necesidad de expresarse, el margen de su intervención sería muy estrecho y generalmente limitado a matices de estilo.”^{48F}

Más tarde, a través del patronazgo renacentista, la relación directa -sin necesidad de intermediarios- entre el artista y la figura que ostentaba el poder, pondrá progresivamente en valor el papel del autor y dará alas -paradójicamente- a la idea del artista-genio de la que hablaremos más tarde en relación con el paradigma autonómico del arte.

En la Italia del Renacimiento se irá configurando este cambio también de manera paulatina, pasando del tradicional sistema de los estudios de pintor -con múltiples ayudantes y aprendices, donde la autoría era de relativa importancia- hasta la aparición de algunas figuras de reconocido prestigio nacional e internacional como Giotto o Miguel Ángel.

El estudio de Paoletti y Radke nos proporciona algunos ejemplos al respecto:

“A pesar del estrechamente estructurado y marcadamente tenaz sistema de talleres, algunos artistas individuales alcanzaron reputaciones de magnitud internacional.”

^{48F} Grabar, André. *The Art of the Byzantine Empire (Art of the World)*. Greystone Press. Nueva York, 1967. (pp. 26-7)

Giotto pintaba no sólo en su nativa Florencia, sino que también fue llamado a Pádova, Milán y Nápoles. Gentile da Fabriano viajó a Venecia y a Florencia, y fue finalmente llamado a la corte papal en Roma. Antonello da Messina trabajó en Nápoles y Venecia y también en su Sicilia nativa. Y Miguel Ángel tuvo invitaciones tanto del rey de Francia como por parte del sultán de Turquía en Constantinopla -la moderna Estambul- en demanda de sus servicios."

A estas alturas, dada la importancia que se asocia al patronazgo en relación con el paradigma jerárquico, cabría preguntarse qué relaciones implica el patronazgo en la creación artística.

El patronazgo es, según Huggins Balfe *"el respaldo deliberado de la creación, producción, preservación y diseminación de las llamadas bellas artes"* y su intención última es *"contribuir a la producción de significado cultural a través de las propias artes, así como de la (re)producción de las relaciones sociales y la práctica institucional"*. Sin embargo, como apunta la autora esto produce una serie de efectos secundarios -de daños colaterales- que *"ponen en movimiento las fuerzas a través de las cuales dichos individuos y grupos reconstruyen dichos significados y prácticas"* ^{48H}

Como ya hemos observado, quizás uno de los más evidentes periodos hegemónicos de esta variante del modelo jerárquico -ejercido a través del patronazgo-, sea el del arte Renacentista. Según el ensayo de Mary Hollingsworth, *"El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento"*, pudo ser cierto que la verdadera época de esplendor de este paradigma se dio a sobre el siglo XV, en simultaneidad con el auge del modelo religioso-institucional -que obviamente tendrán todavía en ese momento una relación casi indisoluble-.

"La creencia de que un gasto ostentoso era la mejor forma de demostrar una condición social privilegiada, se hallaba firmemente asentada en la Europa del siglo XV, y se veía a la arquitectura, la escultura y la pintura como poderosos instrumentos para la construcción de una imagen de riqueza y poder." ⁴⁹

En línea con lo anterior si tomamos, las palabras de Iain Robertson nos encontramos con que, a partir del año 1250 y en los subsiguientes decenios y siglos, se viene a dar una hegemonía de la figura del patrón, que ejerce su control sobre la producción artística, y que esto empieza a estar

^{48G} Paoletti, John T, et al. *Art, Power and Patronage in Renaissance Italy*. Prentice Hall. Londres, 1997. (p.22)

^{48H} Huggins Balfe, Judith (Ed.). *Paying the Piper: Causes and Consequences of Art Patronage*. University of Illinois Press. Illinois, 1993. (Introducción, pp. 1-3)

⁴⁹ Hollingsworth, Mary. *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento*. Akal, colección Arte y Estética, Barcelona, 2002. (pp.7-11)

relacionado a su vez con el poder monetario:

*“La importancia del patronazgo en Europa, desde el Renacimiento hasta los primeros años del siglo XX, tiene tanto que ver con el gusto como con las finanzas.”*⁵⁰

A diferencia de lo que algunos historiadores creen, la idea de artista tal y como hoy la conocemos no era tal en tiempos del Renacimiento. Siguiendo con la tesis de Hollingsworth:

“Uno de los mitos más extendidos es la concepción de que sus artistas experimentaban libremente con sus ideas y creaban sus piezas maestras para patronos eruditos que se mostraban entusiastas por adquirir esas obras geniales. (...)

Semejante interpretación oculta el hecho de que el mecenas era el verdadero promotor de la arquitectura, la escultura y la pintura de la época, y el que desempeñaba un papel primordial para determinar sus formas y contenidos. Los mecenas del siglo XV no eran meros entendidos pasivos, sino activos consumidores. Sus encargos no eran obras de arte en el sentido moderno del término. (...)

*En el siglo XV, era el mecenas, no el artista, a quien sus contemporáneos consideraban creador de sus proyectos y esto la confería la enorme posibilidad de controlar su apariencia final. La interpretación tradicional de la historia del arte oculta, sobre todo, la función que desempeñaba el arte en el siglo XV y el papel clave que éste tenía en la construcción de la imagen de los mecenas ricos, poderosos y ambiciosos de la era renacentista.”*⁴⁹

Encontramos apreciaciones similares -resaltando el papel del patrón- en otros estudios como los de Paoletti y Radke -según los cuales la mayoría de estas obras estaban hechas “*para servir los fines particulares de aquellos que las comisionaban*”-, y Baxandall, que entiende las pinturas del siglo XV como “*depositarias de una relación social*”.^{50C}

Para Baxandall éstas son necesariamente el resultado de la relación, bilateral y jerarquizada, entre el que ejecutaba la obra de arte y el que realizaba el encargo en primera instancia, con la subordinación del primero respecto del segundo.

⁵⁰ Robertson, Iain. “*Art, Religion, History, Money*”, ensayo contenido en: AA.VV. *Understanding International Art Markets and Management*. Robertson, Iain (ed.). Routledge, Londres, 2005. (p.41)

^{50B} Paoletti, John T, et al. *Art, Power and Patronage in Renaissance Italy*. Prentice Hall. Londres, 1997. (p.12)

^{50C} Baxandall, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford University Press. Oxford, 1988. (pp.1-3)

Es decir, en un extremo de este binomio se encontraba el artista “*que realizaba la pintura o al menos supervisaba su ejecución.*” En el otro estaba la “*persona que le había encargado hacerla (...), que la financiaba, y encontraba un uso o función a la pintura.*”^{50C}, -el patrón-. Como dice Baxandall, esta figura del patrón era un agente “*activo*” y “*determinante*”, aunque no siempre “*benevolente*”, lo que en cierto modo podría convertirlo, a nuestros ojos, en una suerte de “*cliente*”, si bien se trataba de un cliente que tenía mucho que decir en la factura y resultado final de la obra en cuestión. Su función quizás era más parecida a la que podemos asociar a los productores e incluso los directores de cine actuales.

Baxandall añade a continuación una apreciación especialmente interesante para comprender el sistema de producción artística del Renacimiento italiano, según él:

“Buena parte de la pintura renacentista estaba hecha a medida, el cliente pedía una manufactura según sus propias especificaciones. Las pinturas a disposición del cliente -es decir, ya realizadas (en el original: ready-made pictures) – se limitaban a cosas como las Madonnas vulgares y corrientes, y los cofres de matrimonio - “cassoni”- pintados por los artistas menos codiciados; las piezas de altar y frescos que más interés generan en la actualidad se hacían por encargo y el cliente y el artista normalmente iniciaban un acuerdo legal en el que el último se comprometía a entregar lo que el primero, con mayor o menor detalle, había dispuesto.”^{50C}

En este sentido cabe argumentar que este modelo jerárquico basado en el patronazgo directo implicaba que la obra era casi siempre, necesariamente, el producto de un encargo ajeno, es decir, no existía apenas la idea de una especie de “*stock*” existente sobre el que elegir. Todo se hacía de manera personalizada y *ex professo* para cada ocasión. Esto se alejaba mucho de la condición romántica posterior, donde los artistas “*creaban aquello que les parecía mejor*”^{50C} o aquello que sentían y les venía a la mente en primera instancia.

El artista debía hacer aquello que se le pedía, aunque es cierto que en algunos casos aislados podía haber ocasiones en las que el autor de las obras cuestionaba esta relación de sumisión:

“El patronazgo tradicional del arte es cara-a-cara, aunque a veces esto resulta netamente conflictivo (como entre el Papa Julio y Miguel Ángel). En estos casos, el patrón se beneficia de la experiencia directa con el artista y de su ejercicio de control sobre el producto final. Al mismo tiempo, el artista puede dirigirse directamente al patrón y negociar los términos de su relación para su propio beneficio.”^{50D}

No obstante, estas eran más bien, como ya hemos visto, las excepciones que confirmaban la regla. Por lo general, la propia estratificación social implicaba que el artista estaba un peldaño por debajo que el patrón, por lo que no obedecía por una cuestión puramente económica, sino también por una cuestión de clase.

^{50D} Huggings Balfé, Judith (Ed.). *Paying the Piper: Causes and Consequences of Art Patronage*. University of Illinois Press. Illinois, 1993. (Introducción, p. 7)

Y es que, en una sociedad italiana “jerárquicamente estructurada y patriarcal” como la que se dio en el Renacimiento “era claramente el patrón y no el artista” el que estaba realmente considerado como “la figura dominante en la creación artística”.^{50E}

Esto era especialmente evidente en los casos de aquellos pintores o escultores que eran artistas de la corte, y se encontraban ocupando un papel muy concreto dentro de dicha pirámide socio-laboral. Según afirma Cole en “*Italian Renaissance Courts*”:

“En la mesa, donde la jerarquía de la corte era más rígida y definida, el artista cortesano se sentaba junto a los sastres, zapateros, músicos, tapiceros, barberos y otros miembros de los estipendiari (asalariados domésticos). Esto podría parecer humilde, pero los músicos eran por entonces fundamentales para el entretenimiento y los rituales cortesanos (tanto sagrados como seculares), mientras que en Ferrara por ejemplo, el gremio de los zapateros era una de las corporaciones mejor posicionadas -su espléndido cuartel general estaba decorado con escenas cortesanas de paladines cristianos-.”^{50F}

Estos apuntes confirman en definitiva la hipótesis de que el *paradigma jerárquico* del arte -junto al religioso institucional-con sus componentes de sumisión y adoctrinamiento eran los modelos reinantes en la época, si bien es cierto que durante este mismo periodo cuando se introduce -tímidamente- uno de los más notorios -y frágiles- modelos de arte en su definición actual. Se trata del *paradigma del “arte por el arte”* o *paradigma autónomo*.

En los albores de este paradigma autónomo del arte, el artista poco a poco irá independizándose y alejándose del sistema de gremios a raíz de las siguientes circunstancias enumeradas por Fyfe en “*Art, Power and Modernity*”.^{50G}

En primer lugar, “*la aparición de una escisión en las artes visuales entre las artes y la artesanía*”; a lo que se une, en segunda instancia, “*el papel hegemónico que toman los pintores en un sistema de producción cada vez más organizado a través del mercado, subordinando y marginalizando a otros imagineros*”. A los anteriores hechos se unirán también, “*la elaboración de un sistema filosófico (...) que establecía las bellas artes, pintura, escultura y arquitectura como un dominio cultural unificado*”; y por último, las tortuosas relaciones de poder “*entre los diferentes tipos de creador*” que conforme aseguraban su nueva posición “*trataban de negar los privilegios*” de su ascenso al resto de creadores.

^{50E} Mateer, David (Ed). *Courts, Patrons and Poets*. Yale University Press. Londres, 2000. (Introducción, p. X)

^{50F} Cole, Alison. *Italian Renaissance Courts: Art, Pleasure and Power*. Laurence King Publishing, Londres, 2016. (p60):

^{50G} Fyfe, Gordon. *Art, Power and Modernity: English Art Institutions, 1750-1950*. Leicester University Press. (pp. 1-2).

De manera paralela, la primacía de la jerarquía eclesiástica y de la nobleza irán perdiendo fuerza paulatinamente en favor de otras instituciones más propias de la modernidad. Después de la llegada de la ilustración, “*el estado había sustituido desde hacía tiempo a la religión, del mismo modo que el museo había sustituido a la catedral, a la que el museo le había arrebatado muchos de sus tesoros.*”⁵¹

Esto se manifiesta en episodios como el destierro de los Medici de su ciudad -Florenia- que acabaría la “*posterior constitución de un estado radicalmente democrático*” para la época y que supondría “*la confiscación de los bienes médicos*” y su traslado parcial posterior a un nuevo emplazamiento en el Palazzo Vecchio.⁵²

El museo cumplía muchas nuevas funciones que representaban las reivindicaciones del nuevo estado. Para Fyfe éstas consistían en que “*el desarrollo de este nuevo estado llevaba asociado un reordenamiento de la cultura material de los soberanos patriarcales a través de su exhibición pública*”, además de su “*papel nacionalizador del arte*” -que lo ponía al servicio de la ciudadanía tras ser arrebatado a las colecciones patriarcales- y su “*(re)interpretación*” de las relaciones de “*dependencia de las clases dominantes respecto de las capacidades culturales de las clases subordinadas*”.^{52B}

Esto último es especialmente relevante para la emancipación de la figura del sujeto creador, ya que trata de dar la vuelta a la relación de subordinación entre patrón y artista, aludiendo a que eran en realidad los patrones los que necesitaban hacer uso de dichas “capacidades culturales” de los estratos inferiores para poder mantenerse en el poder, dejando entrever que en realidad el verdadero poder emanaba de los artistas y sus creaciones -y que por tanto había sido secuestrado durante todo este tiempo-.

Estos tesoros pasaron de formar parte del patrimonio de la Iglesia y la nobleza, a servir a la ciudadanía y a la recién implantada democracia europea. Una vez culminado el proyecto de la ilustración el museo de arte estaba “*firmemente integrado en las democracias modernas*” donde “*en nombre del estado*”⁵¹ se ocupaba de instruir al nuevo hombre ilustrado.

Según el análisis de Urquizar, “*en este contexto, la evolución de los museos es paradigmática*” debido a la “*capacidad de -su- discurso histórico-artístico para transformar el sentido de las piezas reunidas en ellos*”.^{52C}

⁵¹ Wackernagel, Martin. *El medio artístico en la Florenia del Renacimiento*. Akal colección Arte y Estética, Barcelona, 1997 (p. 58)

⁵² Belting, Hans. *Art History after Modernism*. University of Chicago Press, Chicago, 2003. (pp. 105-106)

^{52B} Fyfe, Gordon. *Art, Power and Modernity: English Art Institutions, 1750-1950*. Leicester University Press. (p. 4).

^{52C} Urquizar, José Antonio et al. “*La construcción historiográfica del Arte*”. Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2012. (pp. 19-20)

Este será uno de los ejemplos más claros de descontextualización de la obra de arte, que conformará una de las características axiomáticas más comúnmente asociadas a los museos. El estado, por una parte, tratará de utilizar dichas descontextualizaciones -o mejor dicho, recontextualizaciones- en su propio beneficio político, despreciando el modelo anterior.

Pero estas “mudanzas” ilustradas también supondrán una revisión teórico-estética de las obras en cuestión, desde la nueva perspectiva asociada a la figura del artista liberado. Esta figura será precursora del paradigma de *l'art pour l'art*.

Además, de un modo paralelo, la transformación del artista cortesano en artista autónomo, y la del mero súbdito en ciudadano, tendrán su equivalente en la esfera del museo en la “*transformación simétrica del fiel en connoisseur*”.^{52C}

Para Urquizar:

“los nuevos museos suponían la consagración pública del cambio de paradigma artístico a través de la determinación estética de los modos de relación sostenidos con las piezas. La experiencia que se generaba en un museo frente a una pintura o una escultura era distinta de la mantenida en las localizaciones originales, ya fueran iglesias o palacios.

Esto no quiere decir que desaparecieran otras lecturas funcionales, ni que la mirada artística no hubiera estado presente en el pasado, tanto en los templos como en las colecciones. Pero nunca antes se había articulado un discurso estético de manera tan organizada, definida y popular. Este desplazamiento creado por la museización es el responsable definitivo de nuestros actuales modos de relación con la obra.”^{52C}

Este acontecimiento paradigmático se vio reflejado en el arte de la época tras la llegada de la edad moderna, que provocaría una serie de cambios en las relaciones de patronazgo. Huggins Balfe observa como “*la modernización, con las presiones que la acompañaban respecto de la segmentación y burocratización (y por tanto respecto a nuevas formas de rivalidades de estatus), ha conllevado*”, según ella, “*variadas estructuras de patronazgo artístico con diferentes resultados tanto para los artistas como para los patrones.*”

En ciertas sociedades, dicho trasvase de conocimientos y de riqueza se desvirtuó totalmente, y el arte fue volviendo a servir paulatinamente, casi en exclusiva, a los intereses de las nuevas clases dirigentes.

^{52D} Huggins Balfe, Judith (Ed.). *Paying the Piper: Causes and Consequences of Art Patronage*. University of Illinois Press. Illinois, 1993. (Introducción, p.3)

^{52E} Groys, Boris. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Verso Publishing. Londres, 2011. (p.5)

Tal es el caso de los estados totalitarios fascistas y comunistas donde el arte comenzaría a funcionar de nuevo al servicio de la propaganda. Es el caso de la Rusia estalinista donde, después de un breve periodo vanguardista, surgió un tipo concreto de arte institucional, el llamado “realismo socialista”. Tal y como lo describe Boris Groys, en *“The Total Art of Stalinism”*:

“El arte realista socialista, es decir, el arte de la era de Stalin que sucedió a la vanguardia rusa en los años 30 (...) ha sido considerado por la historiografía independiente, tanto dentro de la Unión Soviética como fuera de ella, como un mero espantajo usado por la censura para perseguir y destruir al “verdadero arte” y a sus creadores” ^{52E}

El comunismo pronto terminaría con el proyecto de la vanguardia proponiendo el realismo estalinista como única vía posible. Según la tesis de Groys la vanguardia fue liquidada en 23 de abril de 1932 por el Comité Central, que *“disolvió todos los grupos artísticos y declaró que todos los “trabajadores creativos” soviéticos debían estar organizados de acuerdo a su profesión en “sindicatos creativos” unitarios de artistas, arquitectos y demás”* ^{52F}

Esto, dice Groys, *“subordinaría toda la actividad cultural al liderazgo del partido”* ^{52F} en una regresión del paradigma autonómico -en favor del modelo jerárquico- sin precedentes en la historia occidental, que hasta entonces se había movido en un pulso ascendente hacia la consecución de la libertad artística. Algo similar ocurriría en la Alemania nazi con la famosa exposición del llamado “arte degenerado”.

Una de las razones que alegaba el “*politburó*” comunista para la consagración de esta demolición de la vanguardia en favor del “realismo socialista” era que, a su juicio, el arte moderno era un arte hecho para el disfrute de las élites y, por tanto, contrario a la lucha y el empoderamiento del proletariado. Will Bradley lo relata de la siguiente manera en *“Art and Social Change: A Critical Reader”*:

“El concepto burgués del arte -como valor universal independiente de la sociedad cuya esencia era manifiesta para la élite a la que estaba reservado su disfrute- fue reemplazado por la idea del arte como instrumento, una tecnología objetiva que iba a ser aplicada por individuos aleccionados en el servicio a la Revolución. Finalmente, los ideales de los constructivistas, que habían sido forjados en los primeros albores de la Revolución, fueron desechados por el estado soviético bajo la batuta de Stalin, en favor de la propaganda del Realismo Socialista, y el sueño de una estética social racional para todas las formas de producción fue reciclado en forma de monumentos “kitsch” totalitarios” ^{52G}

^{52F} Groys, Boris. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Verso Publishing. Londres, 2011. (p.33)

^{52G} Bradley, Will (Ed) et al. *Art and Social Change: A Critical Reader*. Tate Publishing en asociación con Afterall. Londres, 2007. (Introducción, p.14)

Andrei Zhdanov, uno de los artífices del género afirmaba que la verdadera función del Realismo Socialista “era la representación del avance revolucionario y la victoria de la clase industrial y rural sobre cualquier otro interés”. Según cuenta Claudia Mesch en “Art and Politics” Zhdanov pensaba que este arte debía reflejar “la realidad diaria, evidencia del continuo progreso de la clase trabajadora a una posición de poder económico social”.^{52H}

Esto significaba que el arte sólo podía ocuparse de patrocinar y reforzar los ideales del marxismo y el leninismo, y que cualquier otro asunto era superficial -e incluso traidor- a la causa comunista. Este arte suponía por tanto una especie de retorno al uso propagandístico y “educacional” -doctrinal- de la imagen, dado en la tradición cristiana-católica. Según Groys, y en contraste con lo declarado por Zhdanov, el realismo socialista “estaba destinado a adoctrinar, era soporíferamente didáctico, vacío de entretenimiento y totalmente divorciado de la vida real”.^{52I}

Es decir, si bien la ideología detrás de las imágenes del realismo socialista estaba en las antípodas de los postulados de la iglesia -dado el antagonismo entre iglesia y estado en la Rusia soviética, hasta el punto de la persecución- los fines buscados: adoctrinamiento, sumisión, poder ejercido a través del miedo; eran muy similares.

Tanto es así que es fácil encontrar un paralelismo entre numerosas imágenes de este realismo socialista, donde los líderes aparecen en actitud amable rodeados de niños, y el ya celebre pasaje de la Biblia en el que Jesús dice “dejad que los niños se acerquen a mí”. Este realismo estalinista también será adoptado en la China de Mao así como en el todavía vigente régimen de Corea del Norte.



Figura | 2.3.1



Figura | 2.3.2

^{52H} Mesch, Claudia. *Art and Politics: A Small History of Art for Social Change Since 1945*. I.B. Tauris, Nueva York, 2013. (p.16)

^{52I} Groys, Boris. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Verso Publishing. Londres, 2011. (p.8)

En la actualidad, dada la casi exclusiva implantación del sistema capitalista en donde la división de clases y estratos viene dada principalmente por la diferencia salarial, la frontera entre el paradigma jerárquico y su equivalente económico es tan fina, que es difícil imaginar la existencia de uno sin el otro.

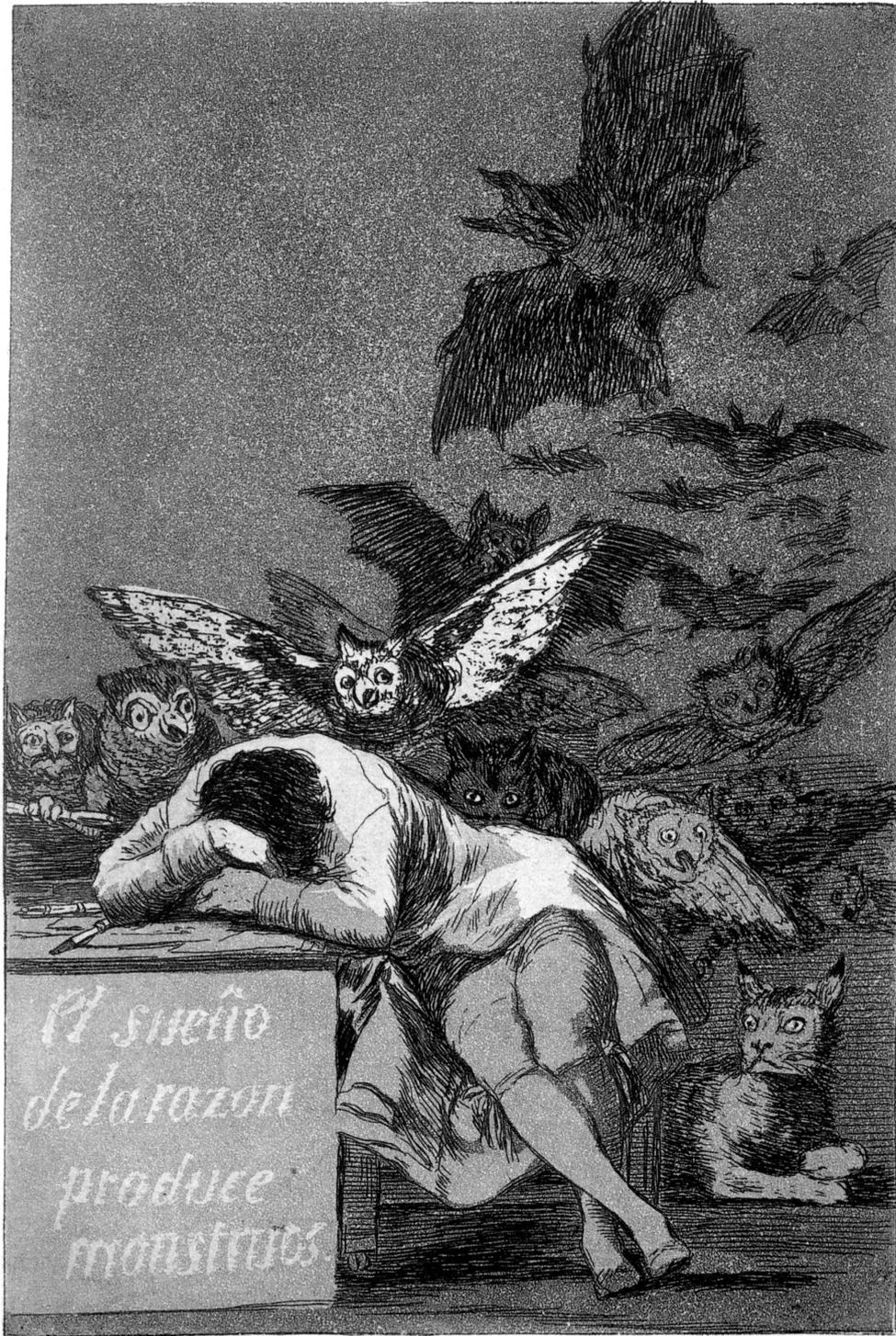
Si bien posiblemente no existe un perfecto equivalente occidental (capitalista) al realismo socialista, y que a menudo se argumenta que “*sólo el arte de la URSS y el bloque (pro) soviético era politizado por el estado de manera explícita*”^{52J}, la ambigua relación que mantienen el *pop art* o las diferentes manifestaciones del *readymade* respecto de la sociedad de consumo se puede entender en cierta manera como la encarnación de un arte que, de un modo indirecto, refleja las relaciones jerárquicas de la actualidad.

El artista de hoy rara vez recibe un encargo que dicte la ejecución de su obra ni es habitualmente censurado por el sistema, sin embargo a menudo es “víctima” del mismo y se adapta al mercado o se autocensura para poder sobrevivir, de modo que el mercado -y sus relaciones de poder- se manifiesta con sus particulares subterfugios ejerciendo un control indirecto sobre la creación artística actual.

^{52J} Mesch, Claudia. *Art and Politics: A Small History of Art for Social Change Since 1945*. I.B. Tauris, Nueva York, 2013. (p.15)

Figura 2.3.1. Vincent Sellaer -pintor del Renacimiento Flamenco-. “*Dejad que los niños se acerquen a mí*”. 1538. Actualmente expuesta en la Alte Pinakothek de Múnich.

Figura 2.3.2. Autor desconocido. Sin título. Mural alojado en el “Palacio de los Niños”, ca. 1989. Pyongyang, Corea del Norte.



Goya y Lucientes, Francisco de | "El sueño de la razón produce monstruos"

1799

2.4

El paradigma autonómico.

Ars Gratia Artis, o lo que es lo mismo: el arte por el arte mismo. Esa es la razón de ser del paradigma autonómico. Este paradigma artístico aboga por un arte que se ocupe sólo de sí mismo, por una pretendida pureza que lo exima de toda circunstancia, de toda externalidad.

De acuerdo con la tesis de Luke Roman:

“En la teoría estética, el significado básico de autonomía puede resumirse en la idea de que el arte o la literatura constituyen una esfera independiente de actividad que define sus propias reglas y se adhiere a su propio criterio de valor. La autonomía se define como un reglamento propio o un autogobierno, y encapsula el pensamiento de que la experiencia estética, o el arte, o ambos, poseen una vida propia más allá de los asuntos de la realidad humana”.^{52K}

Dicho de otro modo, “cuando investigamos la autonomía artística estamos”, en palabras de Owen Hulatt, “tratando de llegar a una síntesis descriptiva de la constitución de la labor del artista y -por extensión- de la constitución de la obra de arte en sí-”.^{52L} Sin embargo, esta última noción es marcadamente moderna por lo que deberemos primero remontarnos a la antigüedad para encontrar los orígenes y las diferentes encarnaciones de este paradigma del arte.

Existen aproximaciones a la autonomía artística en la cultura helenística y romana, pero a menudo tienen más que ver con la independencia de unas artes respecto de las otras -la distinción o separación de especialidades- o bien la necesidad de diferenciar -que no independizar- las artes de la realidad. Por ejemplo, podríamos hablar de la necesidad de diferenciar la poesía de otras artes dotándola de reglas, o bien de cuestionar las ideas de la mimesis en el arte y su relación con la realidad y el mundo de las ideas. Ambas discusiones estarían sin embargo, algo alejadas de la concepción de autonomía del arte que hoy asumimos como habitual.

Para poder establecer un marco de actuación, primero habría que determinar respecto de qué otros entes o agentes puede -o quizás debe- independizarse el arte. En este sentido Van Heusden y Korthals Altes establecen en su ensayo “*Aesthetic Autonomy: Problems and Perspectives*” la posibilidad de independizarse respecto de cuatro áreas principales: la autonomía referencial o semántica (en relación con la representación de la realidad histórica), la autonomía ética (en

^{52K} Roman, Luke. *Poetic Autonomy in Ancient Rome*. Oxford University Press, Oxford 2014. (p.2)

^{52L} Hulatt, Owen. *Artistic and Aesthetic Autonomy*. Bloomsbury Publishing, Londres / Nueva York 2013. (p.6)

relación con las normas y valores sociales), la autonomía institucional (en relación con la amplia esfera de la cultura) y la autonomía funcional (representando la realidad de un modo diferente a otras vías).^{52M}

McMahon, por otra parte, afirma que podemos hablar principalmente de dos tipos de autonomía:

“El concepto de la autonomía estética se puede interpretar de al menos dos formas diferentes. Puede referirse a un modo único de conectar con el mundo, que suspende los intereses y necesidades físicos que normalmente caracterizan la orientación de las criaturas mundanas respecto al mundo. Por otra parte, puede describir una convención de la institución socialmente construida que es el mundo del arte en, base a la cual los artistas son libres de las coacciones externas como las que podrían ser forzadas sobre ellos por parte de autoridades religiosas, políticas o morales.”^{52N}

Tomando un matiz de corte más histórico, en su ensayo “El «Arte por el Arte»: Revisión de una teoría historiográfica”, Moro Abadía y González Morales nos explican este modelo citando a su vez a Bourdieu⁵³:

*“la teoría del “Arte por el Arte” introducía una distinción fundamental entre la experiencia práctica, propia de artesanos y científicos, y la experiencia estética exclusiva del artista y ligada a la inspiración y la individualidad. Dicha experiencia tenía su correlato en «la emergencia de la teoría del arte que, rechazando la concepción clásica de la producción artística como simple ejecución de un modelo preexistente, hace de la “creación” artística una suerte de surgimiento imprevisible para el propio creador»*⁵⁴

Según su texto, la introducción de esta teoría propicia “la separación del mundo del arte y del mundo de la práctica”, y este distanciamiento de la práctica -de la artesanía-, está unido a una preponderancia del modelo del arte como un fin en sí mismo: “podemos considerar que el “Arte por el Arte” puede resumirse en (...) La afirmación de la independencia del arte con respecto a los poderes económicos y políticos. A partir del siglo XIX, el universo artístico se constituye como un reino independiente.”⁵⁴

^{52M} Léase: Van Heusden, B; Korthals Altes, L. *Aesthetic Autonomy: Problems and Perspectives*. Volumen 15 de Groningen studies in cultural change .Peeters Publishing, 2004.

^{52N} McMahon, Jennifer A. *Aesthetic Autonomy and Praxis: art and language in Adorno and Habermas*. Publicado en: The International Journal of Philosophical Studies. 14 de junio de 2011. (pp. 155-175)

⁵³ Bourdieu, P. “Le marché des biens symboliques”. Ensayo publicado en la revista: L’année sociologique 22 (3ème série) 49,126. París,1971. (p.54)

Reconsiderando esta idea de la esfera artística como “reino independiente”, podría decirse que en ciertos aspectos el arte, o más correctamente, la obra artística, no es un objeto como otro cualquiera, sino que es un artefacto de cualidades extraordinarias y únicas. El arte “no es sólo un objeto de conocimiento” sino que es “algo más”, y si bien puede considerarse “parte de este mundo” también es “al mismo tiempo, algo aparte” -independiente- del mismo, y esta independencia es en definitiva “lo que constituye la importancia del arte”.^{54B}

Existen divergencias respecto al radio de acción de este paradigma autonómico dentro de la comunidad de la Historiografía del Arte y otras ciencias humanas. Por una parte son muchos los que creen que los primeros artistas, en el sentido moderno del término, fueron los artistas del Renacimiento, aunque esto último está siendo rebatido en los últimos tiempos por diversos investigadores. En siglo XIX, por ejemplo, algunos ya reivindicaban el arte paleolítico como un arte técnica y conceptualmente más avanzado de lo que comúnmente se cree y no necesariamente primitivo en la apreciación peyorativa del término. Suscribiendo estas apreciaciones, Moro y González Morales afirman que:

*“dicha teoría es inadecuada para definir la representación del arte paleolítico a finales del siglo XIX. En realidad, el conjunto de categorías que definen la teoría del “Arte por el Arte” (la inspiración y la genialidad, la trascendencia, la originalidad, la invención y la creación) se oponen a la definición del arte paleolítico entre 1860 y 1903 como un arte primitivo, ingenuo, recreativo, menor y ligado a la ornamentación y a la decoración personal.”*⁵⁴

Otros autores como Robertson, hablan sin embargo, de una “intelectualización” renacentista del arte -por tanto, mucho más tardía- que: “tuvo dos efectos. Separó a los «grandes» artistas de los simplemente «buenos», y a los «buenos» de los «artesanos». En 1602 la «Academmmia» en Florencia publicó una lista de artistas cuya producción no podía ser exportada: Miguel Ángel, Rafael, Leonardo, Andrea de Sarto, Tiziano, Corregio, Parmigianino y Perugino. Su valor y reputación permanecen intactas hoy en día.”⁵⁵

Wackernagel realizó un sesudo análisis sobre la emancipación progresiva del artista Florentino medio:

“De acuerdo con sus ingresos, así como por su forma de trabajo y de vida, el artista, en general, se incluye en el nivel social del artesanado medio y alto.

⁵⁴ Moro Abadía, Oscar; González Morales, Manuel R. . “El «Arte por el Arte»: Revisión de una teoría historiográfica”. Publicado en la revista “MUNIBE (Antropología-Arkeología)”, nº 57, “Homenaje a Jesús Altuna” . San Sebastián, 2005 (pp.179-188)

^{54B} O'Sullivan, Simon. . “The Aesthetics of Affect”. Publicado en ANGELAKI: Journal of the Theoretical Humanities, vol. 6, nº 3, diciembre 2001. Routledge. (p.125)

⁵⁵ Robertson, Iain. “Art, Religion, History, Money”, contenido en: AA.VV. *Understanding International Art Markets and Management*. Robertson, Iain (ed.). Routledge, Londres, 2005. (p.44)

Con ello se correspondía su propia autovaloración personal.(...) Pero, desde mediados de siglo -del s. XV-, la nueva autoconciencia de algunos maestros ya se había empezado a rebelar contra el escaso valor social, con el que el artista aún iba a cargar durante bastante tiempo (...)

(...) Esta conciencia del artista que se rebela está documentada de forma clara y directa en los repetidos enfrentamientos de Miguel Ángel con Julio II, y en la forma de expresarse, increíblemente ruda, que se permitía frente al papa en semejantes ocasiones. (...) Con esto, Miguel Ángel, a principios del siglo XVI, anticipó algo que, en general, les fue reconocido a él y a sus contemporáneos más jóvenes después de mediada la centuria.”⁵⁶

Sin embargo conviene poner todo esto en contexto, ya que dicho empoderamiento del artista era todavía tibio y frágil, para nada comparable al arte actual. Tal y como apunta Urquizar esta autonomía del arte no era reconocida por Plinio en su enciclopedia, si bien si puede atisbarse en sus textos, leyendo entre líneas, una aparición paulatina de algunos nuevos “*modos particulares de lectura de la obra de arte.*”⁵⁷

Según manifiesta a continuación, el progresivo “*reconocimiento clásico de la obra de arte fue reivindicado (y reinventado en cierta medida)*” por algunos de estos tratados renacentistas y sería mas tarde aprovechado por algunos artistas y gremios para “*avaluar una mejor consideración social del oficio*” lo cual acabaría diluyendo hasta cierto punto “*la asunción clásica del protagonismo del espectador*” en favor del “*objeto, sus categorías estéticas y su creador*”.⁵⁷

A pesar de estas palabras, es posible que muchos de estos hechos hayan sido magnificados por la leyenda de estos grandes artistas. El propio Robertson reconoce más abajo que, datar este principio de la autonomía artística en el final del Renacimiento, es un asunto discutible:

“Karel van Mander escribió «Het Schilderboek» («El libro de los pintores») en 1604 (...) documentando por primera vez las vidas de los artistas del Norte de Europa. Pero es cuestionable hasta qué punto la tercera parte de este libro, «Los fundamentos de la pintura libre y noble», redimió de las nociones de artesanía a artistas como Rembrandt.”⁵⁵

En una apreciación similar, Wackernagel advierte que estas licencias que Miguel Ángel se tomaba con el Papa eran, en general, la excepción que confirmaba la regla.

⁵⁶ Wackernagel, Martin. *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento*. Akal colección Arte y Estética, Barcelona, 1997. (pp.333- 335)

⁵⁷ Urquizar, José Antonio et al. “*La construcción historiográfica del Arte*”. Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2012. (pp. 16-17)

“Lo verdaderamente creativo, aquello en lo que pensamos en primer lugar en los grandes artistas, sólo se puede aplicar en una proporción decisiva a estas personalidades rectoras, relativamente poco frecuentes.

Pero en ellas esto también estaba ligado y mediatizado de alguna manera por las modalidades del método de trabajo, la propia realidad de los materiales y los habituales factores -artesanales- de la preparación y ejecución de la pintura, al igual que por las determinaciones figurativo-formales, dictadas en la mayoría de los casos por el comitente y el destinatario de la obra.” ^{57A}

Esto puede deberse a que el Renacimiento en sí es un período convulso donde el propio arte trataba de reinventarse de múltiples maneras. El Renacimiento es una época donde emergen, convergen y compiten numerosos paradigmas, quizá más que en ninguna otra época. Alexander Nagel -que admite no comulgar con el concepto del Renacimiento como esa época “*triumfante*” y épica que muchos suscriben- se expresa en esta misma línea suscribiendo que el renacimiento lo que el llamaría una época “*experimental*” “*de controversia*” y donde la diversidad de opinión en relación con el tratamiento y la creación de imágenes podía acarrear a los implicados “*la condena pública, su ingreso en la cárcel, difamación a través de panfletos -o- ser forzados a la ocultación*”. ^{57B}

En la mayoría de los casos, hasta bien entrada la ilustración no se cristalizó esta autonomía del arte, por lo que podemos hablar del Renacimiento más como un período de transición autonómica que de consolidación del concepto. Una vez alcanzada, dicha independencia conferiría al arte muchos de los principios esenciales ilustrados, tales como “*una significancia universal y una atemporalidad que trascendía la especificidad de los trabajos o géneros individuales.*” A partir de ese momento “*el arte fue declarado atemporal y universal*” del mismo modo en que lo eran “*los derechos humanos.*” ^{57C}

Los primeros acercamientos en firme a esta idea de la autonomía moderna probablemente tienen que ver con Kant y su “*Crítica de la razón pura*”, así como con otros ensayos clave de la época -escritos principalmente por autores alemanes- como los de Baumgarten o Moritz. Como afirma Luke Roman “*(e)l momento clave en términos de autonomía estética en el mundo moderno es el siglo XVIII, en especial en Alemania*”. ^{57D}

^{57A} Wackernagel, Martin. *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento*. Akal colección Arte y Estética, Barcelona, 1997. (p. 309)

^{57B} Nagel, Alexander. *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento*. University of Chicago Press, Chicago, 2011. (p. 2)

^{57C} Belting, Hans. *Art History after Modernism*. University of Chicago Press, Chicago, 2003. (p.105)

^{57D} Roman, Luke. *Poetic Autonomy in Ancient Rome*. Oxford University Press, Oxford 2014. (p.6)

El propio Baumgarten sería el responsable de acuñar el término “estética”, algo sintomático de la importancia que la imagen estaba tomando dentro de la esfera de la filosofía germana. La eclosión de la estética como una rama independiente dentro de la teoría es en el fondo un reflejo conceptual de la incipiente autonomía que la pintura y las artes plásticas que estaban comenzando a ejercer de manera efectiva.

En el fondo se trataría de un proceso de refuerzo mutuo, pues el propio Kant alentará dicha sed de libertad artística argumentando que *“la verdadera obra de arte o poesía no se ha creado para consumir ningún fin externo, sino que es una finalidad en sí misma”*^{57D}

Conforme al análisis de Roman:

“En la filosofía alemana del siglo XVIII, comenzamos a ver tanto, la conformación de la estética como temática, como una justificación más sistemática de la idea de autonomía. En lo sucesivo la autonomía se convertirá en el paradigma estético reinante en occidente, durante los siglos XIX y XX. (...) Hacia el fin de siglo -del XIX-, la doctrina del “arte por el arte” emergerá como tal vez una de las versiones más reconocibles de la estética autonomista”^{57D}

A esta autonomía de la estética se uniría la idea de la autonomía de la voluntad humana -y, por ende, del sujeto- en la obra de Kant. De acuerdo con el filósofo prusiano la consecución de la autonomía implicaba *“la propiedad de la voluntad -humana- de ser una ley para misma”*, y, en parecidos términos afirmará que *“la libertad y la propia legislación de la voluntad son ambas autonomía”*.^{57E}

Esa voluntad como *“ley que gobierna y con la cual -el sujeto- mide sus acciones y valoraciones morales”* responde a un *“uso de la razón que resulta ser libre en tanto no se ve motivado, influido o constreñido por intereses egoístas, particulares o ajenos a una actitud propiamente razonable del ser humano”*. En conclusión, según afirma Kant, dicha voluntad *“es un tipo de causalidad de los seres vivos en tanto que racionales, y la libertad será la propiedad de esta causalidad de poder ser eficientemente independiente de causas ajenas que la determinen”*.^{57F}

Sin embargo, la ilustración también traería consigo nuevas teorías y avances tecnológicos, que minaron, hasta cierto punto la capacidad expansiva del paradigma autonómico del arte. Es por esto que más tarde, con la llegada del modernismo, el arte se reveló contra estas *alienaciones* dando nuevas alas al modelo de *l'art pour l'art*.

^{57E} Citado en: Mardomingo Sierra, José. *La Autonomía Moral en Kant*. Tesis depositada en la web de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid. (p. 22) Disponible en web: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/2/AH2011101.pdf>

^{57F} Citado en: Moreno Urán, Carlos Andrés et al. *El Concepto de Autonomía en la Fundamentación de la Física de las Costumbre de I. Kant*. Publicado en: Cuadrantephi: Revista de Estudiantes de Filosofía N°17. Junio-Diciembre de 2008. Bogotá, Colombia. (p. 9) Disponible en web: <http://www.javeriana.edu.co/cuadrantephi/pdfs/N.17/4.%20Kant.pdf>

Así lo explica la tesis de Rubert de Ventós:

*“Quien perdió el dominio no aspira más que a defender su libertad y autonomía. El nuevo arte era receloso, receloso ante cualquier indicio de alineación. En el ámbito de su mismidad intentó realizar, sustitutivamente, el dominio que había perdido en el exterior, a fin de recuperar en autonomía esencial lo perdido en extensión. Se quiso, pues, libre; y fuera de su ámbito no encontró sino la amenaza a esta libertad por parte de una sociedad técnica «normalizada». Tenía por tanto que arrancar el reconocimiento de sus propias obras. Estas obras serían, pues, arte puro, arte y nada más que arte, arte libre.”*⁵⁸

Esto unido a la proclamación de Nietzsche “¡Arte y nada mas que arte!” -tras su defenestración previa del paradigma religioso con su ya mentado “Dios está muerto”- se tornará en una radicalización del paradigma autonómico, con un recelo hacia todo lo demás.

Dicho recelo, que atravesará toda el arte moderno durante las siguientes décadas, se verá más tarde resumido de manera categórica en la frase de Picasso: “No, la pintura no esta hecha para decorar apartamentos, es un arma para defender y atacar al enemigo”, entendiéndolo por “el enemigo” a todo aquello que no era arte o que era susceptible de hacer peligrar su emancipación.

Llegados a este punto el arte reclamaría una independencia que, a su juicio, le pertenecía por propio derecho, y rechazaría algunas influencias externas -consideradas ya propiamente injerencias-, entre las que encontraríamos el rechazo de la mimesis premoderna, aspecto que desechará en pos de esta idea de autonomía.

En “Imitación y experiencia” Gomá Lanzón ya nos habla de cierto “prejuicio contrario a la imitación que arraiga en la Modernidad” desde sus inicios en oposición a la “cultura premoderna que asume como presupuesto incuestionado que la realidad es un modelo objetivo, ideal y eterno”. Tal negación se debe a la incompatibilidad de esa imitación con el concepto del “sujeto moderno, libre autónomo y creador, capaz de transformar y dominar la realidad”.^{58D}

Esto culminará con la consolidación del concepto autonómico del arte por el arte, alcanzada presuntamente a través de las primeras vanguardias modernas, que serán -probablemente- la cristalización más perfecta hasta la fecha de este paradigma.

⁵⁸ Rubert de Ventós, Xavier. *El arte ensimismado*. Ediciones Península, Barcelona, 1978. (pp. 24-35)

^{58B} Nietzsche, Friedrich. *The Will to Power -La Voluntad de Poder-*. Random House, Nueva York. 1967. (p. 542)

^{58C} Fragmento de una entrevista de Jerome Seckler a Picasso: “Picasso Explains”. *New Masses*, LIV, N°11, 13 de marzo de 1945. Nueva York. 1945. (p. 4)

^{58D} Gomá Lanzón, Javier. *Imitación y experiencia (Tetralogía de la Ejemplaridad)*. Pre-textos. Valencia 2003. (sin paginación, extraído de la Introducción de la versión electrónica alojada en Google Books)

Sin embargo esta autonomía se avino con una progresiva cosificación de la obra artística que limitaba su arraigo. La pintura -así como la escultura y otras artes- se volverá progresivamente menos monumental y más pequeña menos ambiciosa en sus proporciones, más portátil y por tanto más fácilmente “canjeable” e “insertable” en los flujos del naciente mercado internacional.

Se puede argumentar que esto respondía a que las obras ya no eran en su mayoría encargos previos -con el presupuesto adelantado que eso conlleva- por lo que eran a efectos prácticos una inversión previa por parte del artista. Esto implicaba que la calidad de los materiales podía ser comparativamente menor -al igual que las dimensiones ya mencionadas-, y que era más acuciante la necesidad de “dar salida” a dichas obras.

Por tanto, estos cambios formales y materiales bien pudieron tener un componente intencional, no sólo circunstancial. Es justo argumentar, no obstante que esta cosificación no sólo respondería necesariamente a dichas eventualidades, sino que estaría en la base misma de la concepción moderna de la obra de arte.

En palabras de De Ventós:

“(...) para la ideología vanguardista convencional las obras de arte han de ser pues, ante todo, objetos. No han de remitir sino así mismas ni indicar otra cosa que su mera presencia. La obra de arte no significa nada; simplemente, es. No recuerda- ni debe recordar- nada, no sugiere nada, ni se parece a nada (...) No tiene otra ley que ella misma.”^{58E}

En línea con lo anterior se empezará a hablar no sólo de la autonomía del sujeto, de las prácticas artísticas o de la estética, si no también de una “*autonomía del objeto*” en sí mismo a la que se unía su relación con las élites sociales -la burguesía- y su afán de adoptar “*los hábitos culturales de la antigua nobleza*” en búsqueda de una legitimación de “*su nuevo lugar social*”.^{58E}

Esta cosificación progresiva del arte moderno junto a sus “amistades peligrosas” -la burguesía- marcarán el declive del paradigma autonómico, en favor de la hegemonía del paradigma económico que lo instrumentalizará escalonadamente a partir de la segunda mitad del siglo XX. El propio arte moderno, al tratar de independizarse de todas las cosas acabará entregándose, a veces sin saberlo, a otros paradigmas menos nobles. Y es que el oponerse a todos los corsés es, quizás en sí mismo, un corsé muy apretado.

Si tratásemos de tener una visión histórica global, podríamos decir que el modelo de *l'art pour l'art* en su sentido moderno vivió su período de hegemonía entre finales del siglo XIX y hasta principios del XX y que, aunque sus orígenes se encuentran entre el final del Renacimiento italiano -así como en los primeros años de la supremacía holandesa en las artes- será sólo a partir del año 1800 cuando esta expresión -el arte por el arte- comenzará a ser utilizada por diversos personajes como Madame

^{58E} Urquizar, José Antonio et al. “*La construcción historiográfica del Arte*”. Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2012. (pp. 16-17)

de Stäel, Desiré Nisard, Jules Janin, Flaubert, Baudelaire, Victor Hugo, Mallarmé, Whistler, Allan-Poe, Oscar Wilde y, especialmente, Victor Cousin.⁵⁹

Posteriormente, su identificación con el modernismo marcaría paradójicamente el final de su reinado paradigmático, y le sentenciaría a una muerte lenta pero segura, a manos de los nuevos exponentes del modelo posmodernista cuya postura se mostraba como claramente antagonica.

Dicha postura tendrá, sin duda, mucho que ver con una de las críticas más habituales que se pueden hacer al modelo autonómico, el hecho de que corre el peligro de poner demasiado peso sobre sus hombros. El arte moderno y sus defensores se ponen como meta, no sólo la supervivencia del arte en sí, sino también -como ocurre en la estética de Adorno- una suerte de necesidad de salvar a la humanidad. En este sentido se puede decir que el paradigma autonómico puede funcionar -erróneamente- en torno a una perspectiva demasiado utópica, que corre el peligro de acabar por convertirlo en un vehículo para la frustración.

Tal y como expresa Adorno:

“La utopía del arte, el condicional todavía-por-llegar, está cubierto de negro, continua siendo una recolección de lo posible con una crítica contra lo real... Es lo posible, en lo prometido por su imposibilidad. El arte es la promesa de la felicidad, una promesa que se rompe constantemente”.^{59B}

En referencia a lo anterior, se puede argumentar que el paradigma autonómico es criticable en su versión caricaturizada por lo utópico de su fin último -la independencia total del arte-. Es un hecho que la autonomía del arte es -como tantas otras cosas- probablemente inalcanzable, siempre habrá algo más allá del arte en sí que contaminará toda creación, esto es un principio innegable.

En palabras de Hulatt, *“(s)i consideramos al artista como autónomo, estamos asumiendo que la actividad del artista no está determinada por ninguna influencia exo-estética”*. Sin embargo, más allá de la *“posible excepción de la música y algunos ejemplos extremos de arte visual no figurativo, las obras de arte están ineludiblemente atadas con lo no-artístico”*. Por lo que, independientemente de la perseverancia y esfuerzo que se pongan en la consecución de los anhelos de la estética moderna, *“las cualidades formales”* de los objetos artísticos sólo podrán *“ser construidas a través de la importación de contenido heterónimo”*.^{59C}

⁵⁹ Wilcox, J. *“The Beginnings of l’Art pour l’Art”*, ensayo contenido en: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 11, 1953 (pp.363- 372)

^{59B} O’Sullivan, Simon. *“The Aesthetics of Affect”*. Publicado en ANGELAKI: Journal of the Theoretical Humanities, vol. 6, nº 3, diciembre 2001. Routledge. (p.129)

^{59C} Hulatt, Owen. *Artistic and Aesthetic Autonomy*. Bloomsbury Publishing, Londres / Nueva York 2013. (p.6)

Podría parecer que esta utopía se debe a la difícil liquidación de la mimesis o la referencia a lo real en la creación artística. Pero, incluso dejando a un lado el entrometimiento del paradigma documental -de la imitación- en su producción, la autonomía en su sentido más puro sigue siendo un muro cubierto de alambre de espino.

Resulta razonable argüir que, tras la modernidad, esta intromisión del mundo exo-artístico ya no será necesariamente tan consciente o evidente como lo era en las épocas de apogeo de los paradigmas religioso o jerárquico. En el análisis de estos últimos, los orígenes de sus presiones eran fácilmente trazables. Por ejemplo, la élite eclesiástica y el temor al castigo eterno -en el caso del paradigma religioso-, o la opresión y los crímenes de estado en los gobiernos totalitarios -en cuanto al paradigma jerárquico- son algunos ejemplos que demuestran lo sencillo que resulta poner nombre apellidos a los “enemigos” del arte, y buscar instigadores de las injerencias que atañen a la creación artística en estas circunstancias.

En contraste con lo anterior, las realidades moderna y posmoderna se enfrentan a entes sin cabeza, sin nombre, sin identidad y que no obedecen a una encarnación material lo que dificulta, no sólo la lucha ante ellos o su identificación, sino también la mera consciencia de su presencia. La economía o los mercados no cumplen con el estereotipo antagónico que el arte asociaba a sus “oponentes” tradicionales e históricos. Quizás su poder radique precisamente en lo etéreo e incorpóreo de su naturaleza y en que, como el arte, son en cierto modo el resultado de abstracciones o “construcciones sociales”.

Thompson resume magistralmente esta sensación de impotencia en las siguientes líneas de su ensayo “*Seeing Power: Art and Activism in the Twenty-first Century*”:

“Lo que amamos, lo que hacemos, lo que escuchamos, aquello por lo que soñamos, el mundo que anhelamos -incluso los términos en base a los que nos definimos a nosotros mismos y al mundo que nos rodea- está crecientemente controlado por grandes y complejas fuerzas económicas.

El capitalismo por tanto no solo está ahí fuera -en las humeantes fábricas, en los luminosos centros comerciales y en los despachos de los políticos- sino que también emerge de nosotros y nos señala. No es suficiente con decir que las ideas de los artistas y activistas están siendo convertidas en objetos de consumo, porque lo que está ocurriendo -y que viene ocurriendo durante más de un siglo- es demasiado enorme para ser tomado en tan sencillos términos. Incluso aquellos de nosotros que creemos haber escapado de los más evidentes actos de coacción nos hemos topado, a pesar de todo, con los numerosos tentáculos de la industria cultural alcanzando nuestra realidad económica y determinando nuestra participación en el mundo. Tal y como están las cosas, no podemos escapar”.^{59D}

^{59D} Thompson, Nato. *Seeing Power: Art and Activism in the Twenty-first Century*. Melville House Publishing. Nueva York / Londres, 2015. (pp.3-4)

Lo expresado arriba tiene mucho que ver, no sólo con la idea de la economía y el capitalismo como “construcción social”, sino que además encaja de manera francamente perfecta con el concepto del paradigma como “Entidad Superior” inmaterial al que hacíamos referencia al comienzo de esta tesis.

La penetración -y aceptación- en el subconsciente colectivo del paradigma económico se torna especialmente evidente cuando Thompson, tras la anterior reflexión, se refiere a como la mayoría de los artistas se ven y se describen a sí mismos. Él mismo se sorprende de que muchos artistas y activistas se declaren independientes de la esfera económica y de que pregonen sobre la inquebrantable autonomía de su obra o su trayectoria “*como si el mundo no hubiese cambiado*”^{59D} en los últimos cien años.

Que el artista se piense realmente libre de toda intromisión es sin duda sintomático del grado de perfección con la que la “Entidad Superior” del paradigma económico ha imbuido subliminalmente su moralidad, lo que nos aboca a una perspectiva fatalista ya que el no reconocimiento del problema dificulta enormemente su solución. Sin embargo esto no significa necesariamente que deba abandonarse toda pretensión de autonomía, o que esta deba desdeñarse -una idea que el posmodernismo quizás abraza con frecuencia por lo cómodo y rentable que esto resulta-.

Poniendo un símil sencillo -incluso burdo-, es obvio que la paz entre todos los hombres es una utopía inalcanzable, aunque sólo sea porque el hombre es en buen grado esclavo de sus instintos, de su genética y de su circunstancia socio-económica. Pero la solución al reto que supone alcanzar la paz no es negarla, correr desesperados, y tomar las armas en un acto de histeria. Si acaso, lo más lógico es tratar de conseguir, en lo posible, algo cercano a esa utopía -siempre inalcanzable en su totalidad- a través del ejercicio de la razón y de la consciencia -reconocimiento- de la dificultad de materialización de dicho ideal. Es mejor tratar de escalar la montaña y quedarse a mitad de la ladera que abandonar toda esperanza y no intentarlo.

Además cabe argumentar, que la realización total del objetivo del paradigma autonómico no es menos utópica que la cristalización perfecta de cualquier otro paradigma. Sería igualmente imposible crear un arte puramente comercial o religioso que uno puramente autonómico. En todos los casos nos encontraríamos en algún punto del desarrollo del modelo en una vía muerta. Por tanto, se puede negar legítimamente la autonomía total del arte -por utópica-, pero no tiene sentido ni resulta razonable rechazar categóricamente su autonomía parcial. Eso supondría abrazar un cinismo irracional y entregarse a un negacionismo ciego.

De acuerdo con lo anterior, en su variable actual quizás tiene más sentido hablar de un paradigma autonómico que aboga por la necesidad de una *independencia relativa* del que -en teoría- es el paradigma dominante -el comercial o económico-. A tal efecto, podemos hablar quizá de dos posiciones, la posición que llamaremos “buenista” -optimista- y la que denominaremos “marxista tradicional” -más crítica o pesimista respecto del capitalismo-.

^{59D} Marcuse, Herbert. *The Aesthetic Dimension: Towards a Critique of Marxist Aesthetics*. Beacon Press. Boston, 2015. (p. IX)

Dentro de la primera cabe destacar la posición que toma Herbert Marcuse en “*The Aesthetic Dimension: Towards a Critique of Marxist Aesthetics*”.^{59D}

En dicho ensayo, Marcuse critica la interpretación marxista ortodoxa de la estética, defensora de la noción de que “*la calidad y la autenticidad de la obra de arte*” se mide en función de su relación con las fuerzas de producción, dado que ello implica que dicha obra necesariamente “*representa los intereses y la visión del mundo de ciertas clases sociales de una manera más o menos precisa*”.

El filósofo alemán niega la validez de la estética marxista ortodoxa dado que, si tomamos como cierta la última afirmación, entonces el arte creado acorde a las teorías marxistas no puede ser autónomo ya que suscribe su ideología y funciona en base a una lógica de “falsa autonomía”. Esto se debe a que la posición marxista ortodoxa defiende la idea de que el arte debe cumplir una “*función política*” o que contiene en sí un “*potencial político*”.

Marcuse considera que “*el potencial político del arte se encuentra en el arte en sí mismo*” y que “*en virtud de su forma estética, el arte es en gran medida autónomo frente a las relaciones sociales existentes*” y más tarde concluye que “*en su autonomía, el arte objeta estas relaciones y al mismo tiempo las trasciende*” subvirtiendo de manera efectiva la “*conciencia dominante*”.

Al otro lado del espectro, en defensa de la corriente de opinión que he denominado “pesimista” o “crítica” -la que Marcuse tilda de ortodoxa-, cabe mencionar la implicación de teóricos como Guattari o Deleuze -aunque también podríamos incluir a muchos otros como el ya mencionado Adorno-.

Resumiendo dicha la postura de ambos -parafraseándolos en parte-, Stephen Zepke argumenta lo siguiente:

*“¿Entonces qué debería el artista, o para tal caso el psicoanalista o militante político (quienes, a sugerencia de Guattari, también deberían tomar sus patrones de los métodos del arte) hacer con sus materiales? Deben utilizarlos para resistir, para resistir (sic. en el original) el mismo sistema de producción/consumo que todos habitamos, y que siempre está trabajando para fagocitar nuestras invenciones e innovaciones, en especial cuando estas son arte.
(...)”*

Quizás el arte es finalmente la última forma de producción que es lo suficientemente esquizofrénica como para evadir el «cogito de comunicación» que determina nuestras vidas. Tal y como lo expresan Deleuze y Guattari: «No tenemos una carencia de comunicación. Todo lo contrario, tenemos demasiada. Sufrimos una carencia de creación. Una falta de resistencia al presente»”^{59E}

^{59E} Zepke, Stephen. “*From Aesthetic Autonomy to Autonomist Aesthetics: Art and Life in Guattari.*” Ensayo contenido en: Eric Alliez, Andrew Goffey (Ed.). *The Guattari Effect*. Bloomsbury Publishing. Londres / Nueva York, 2011. (p. 216)

Básicamente hablamos de dos posturas opuestas a la injerencia del capitalismo -por tanto coincidentes en el fondo-, pero divididas en su enfoque teórico y en su manera de afrontarlo -la forma-. Resultaría complicado decantarse por una de las dos, ya que por una parte la perspectiva de Marcuse peca de ser quizás demasiado beligerante e ingenua, mientras que la de Deleuze y Guattari se propone como una ruptura radical con la realidad contemporánea -que probablemente peca de excesiva ambición-, con lo que corre el peligro de convertirse en un hito inalcanzable.

Como veremos en el último capítulo, el que escribe estas líneas ha decidido abogar por una suerte de tercera vía, patrocinando un camino intermedio posicionado en la intersección de las posturas de Marcuse y Guattari. Este itinerario estético no trata de aniquilar o anular en su totalidad la dinámica propia del sistema capitalista -por lo impracticable y utópico de dicha idea, al menos en el momento actual-, ni tampoco pone todas sus esperanzas en la “inmanente autonomía del arte” y su capacidad de autodefensa. Lo que se pretende con dicha vía intermedia es limitar, en lo posible, el radio de acción de esta “Entidad Superior” y “domarla”, o al menos poner coto a los excesos mercantilistas del paradigma económico.

En realidad, más que abogar por el paradigma autonómico en sí, aquello que se defiende es la necesidad de un equilibrio paradigmático que revierta el justificable desequilibrio actual.



Van Eyck, Jan | "El matrimonio Arnolfini"

1434

2.5

El paradigma tecnológico.

Hasta este momento hemos analizado varios paradigmas del arte: el modelo documental, el religioso, el jerárquico, el autonómico -o paradigma del “arte por el arte”- y hemos atisbado otros como el paradigma comercial -del cual nos ocuparemos posteriormente-.

Y bien, aparte de todos estos modelos, más o menos documentados por las ciencias humanas, ¿hay algún otro paradigma que se nos escapa?

Quizás resultaría válido hablar de una categoría de arte visual, cuya creación y/o concepto estén principalmente basados en la tecnología y el progreso tecnológico. Las esferas del arte y la tecnología han ido de la mano en muchos casos de manera necesaria -debido a que ya desde la prehistoria, el avance tecnológico era un requisito para la creación de ciertos tipos de arte-. Esto es especialmente evidente en disciplinas tan antiguas como la arquitectura, la música, la escultura o la pintura. Tales progresos también serán un requisito indispensable para la eclosión y el desarrollo de especialidades puramente modernas como la fotografía o el cine.

Esta relación entre arte y tecnología no sólo viene de lejos a nivel formal; la propia etimología de ambos términos tiene muchos nexos en común que tienen su origen en la cultura grecolatina.

“En la esfera cultural occidental (...) hasta tiempos tan tardíos como los de la antigüedad grecorromana y la Edad Media, el arte y la tecnología todavía constituían dos partes de un dominio común de artefactos y métodos para su creación, extendiéndose desde la agricultura a la medicina y desde las manufacturas hasta la arquitectura a través del dominio “realmente artístico” (las artes miméticas) hacia las llamadas artes liberales, métodos de cultivar al ciudadano libre, incluyendo la gramática, dialéctica, retórica, aritmética, geometría, astronomía y música (...). Curiosamente, este dominio común -llamado techné en Griego, ars en latín- no sólo es testigo de la finalidad compartida de todos estos artefactos, tanto funcionales como miméticos, sino que, además, su etimología subraya la separación que sufrirán en la alta modernidad.”^{59F}

Observemos que según lo anterior, no sólo se apunta al origen etimológico común sino que ya se empieza a vislumbrar la habitual asociación del arte a la mimética, así como la estereotípica caracterización de la obra artística como carente de función -en contraste con el artefacto netamente tecnológico-.

^{59F} Wamberg, Jacob; Skovbjerg Paldam, Camilla (Ed). *Art, Technology and Nature: Renaissance to Postmodernity (Science and the Arts since 1750)*. Routledge. Londres, 2015. (p. 8)

Heidegger también examinará esta relación en *“The question concerning technology”* alegando que para los griegos *“no era solamente la tecnología la que recibía el nombre de techné”* sino que, del mismo modo, el arte, también *“era simplemente llamado techné”* ^{59G}. La aparente carencia de función del arte en su sentido “puro” es, como concluyen Wamberg y Skovbjerg Paldam tras el párrafo anterior, la que separará ambas esferas en su concepción moderna. Según ellos, en la modernidad, *“techné y sus derivados”* se convertirán en términos *“reservados para los artefactos mecánicos y técnicos -lo que hoy llamamos tecnología-”* mientras que el término *ars* -arte- pasará a ser *“propiedad del dominio artístico moderno (las bellas artes sin función, extraídas de la más amplia base de manufacturas estéticamente placenteras)”*. ^{59F}

Sin embargo mucho antes de esta aparente ruptura modernista con la tecnología, el binomio *ars/techné* tendrá mucho que decir en la producción y generación de imágenes, en especial durante el renacimiento. Algunos de estos ejemplos renacentistas son bien conocidos -como el comienzo del uso de la perspectiva-. Según Martin Kemp:

“Durante casi cuatrocientos años, desde el año 1500 -la perspectiva lineal- fue utilizada como la técnica estandarizada para cualquier pintor que desease crear una ilusión sistemática de formas distanciadas tras la superficie lisa de un panel, lienzo, muro o techo.” ^{59H}

Otros avances, sin embargo, son de descubrimiento más reciente. En el año 2001, el artista británico David Hockney puso en duda muchas teorías, tomadas hasta entonces por válidas en la estética y Historia del Arte, con su famosa tesis: *“El conocimiento secreto”*. Esta tesis demostraba como *“desde el siglo XV, muchos artistas occidentales usaban artilugios ópticos -por los cuales me refiero a espejos y lentes (o una combinación de ambos)- para crear vívidas proyecciones.”*

Algunos de estos artistas *“usaban estas proyecciones directamente para”* según Hockney *“producir dibujos y pinturas, mucho antes de que este nuevo modo de representar el mundo -esta nueva forma de mirar- se convirtiese en universal.”*

La importancia de este estudio radica en que, a pesar de que *“muchos historiadores del arte -como el propio Kemp en “The Science of Art”- han mencionado que algunos pintores utilizaban la «camera obscura» en su obra -Canaletto y Vermeer en particular, son reiteradamente citados-”* nadie había sugerido hasta entonces *“que la óptica se adoptase de manera tan generalizada o tan temprana.”*

En palabras de Hockney:

^{59G} Heidegger, Martin. *“The Question Concerning Technology”*. Incluido en: Heidegger, Martin *The Question Concerning Technology and other Essays*. Harper Torchbooks. Nueva York, 1977. (p.4)

^{59H} Kemp, Martin. *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. Yale University Press, New Haven y Londres, 1990. (p.7)

“(…) Supongo que, como la mayoría de pintores, cuando miro un cuadro estoy tan interesado en el «cómo» fue pintado, como en el «qué» expresa o el «porqué» de su ejecución (estas cuestiones están, por supuesto, relacionadas). Habiendo experimentado la óptica por mí mismo, me encontré mirando esas pinturas de un modo nuevo. Podía identificar características ópticas y, para mi sorpresa, era capaz de verlas en el trabajo de otros artistas -que, al parecer, ¡se remontaba al 1430!-. Creo que esto sólo se ha hecho visible a finales del siglo XX.” ⁶⁰

Es decir, de acuerdo con su tesis, los artistas del Renacimiento más temprano ya utilizaban la tecnología óptica de manera habitual, un hecho que cuestiona algunos relatos del arte que sostienen que, en comparación con el Renacimiento, los siglos XIX y XX fueron años en los que la “*pérdida de destreza*” ⁶⁰ se instauró poco a poco en las prácticas artísticas.

El modelo artístico que Hockney pone en evidencia en su tesis responde, por tanto, a un *paradigma* eminentemente *tecnológico*.

Los artistas siempre han dependido de la tecnología hasta cierto punto. Pigmentos, superficies y utensilios con los que aplicar esos pigmentos siempre han estado ahí, desde la prehistoria. Sin embargo, la adopción de la tecnología óptica en el 1430 presenta una revolución que se extenderá por todo accidente hasta su clímax, en el siglo XIX, con la llegada de la fotografía y su posterior democratización.

Este paradigma tecnológico convive entonces, desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, con otros tres grandes modelos principalmente: el religioso, el jerárquico y el documental;

De hecho podría argumentarse que estos dos primeros van de la mano como hegemónicos, mientras que el documental es un paradigma instrumental y la tecnología se usa a su vez con el fin de realizar un *documento más perfecto* en el que la mediación del artista -del intérprete de esa realidad- pueda quedar en segundo plano. Esto en el fondo será una manera de que la mano del artista tenga menos que decir en el proceso, de manera que, en cierto modo, su visión quede relegada a un papel más testimonial -algo que probablemente favorecería a las élites eclesiásticas y nobles, recelosas de ese poder inmanente a las imágenes que tratan de controlar-.

En relación con este uso de las lentes para alcanzar esta neutralidad -esta “*perfección documental*”-, Laura J. Snyder expone el caso de Vermeer:

“Al mirar a través de la camera obscura, Vermeer se convierte en un experto respecto al modo en que la luz afecta a nuestra manera de ver el mundo. Él ha observado el mundo como no somos capaces de verlo normalmente, revelando sorprendentes nuevos caminos, invisibles a simple vista.”

⁶⁰ Hockney, David. *Secret Knowledge (New and Expanded Edition): Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. New Viking Studio (ed. de la edición expandida), Londres - Nueva York, 2006. (pp.11-14)

Como el microscopio, la camera obscura desvelará a sus usuarios del siglo XVII un compendio de verdades sobre el mundo natural que de otro modo resultaría inaccesible a los sentidos.”^{60B}

Tal y como afirmará Snyder a continuación, “*los instrumentos ópticos -espejos, lentes y camera obscura-*” permitirán a los artistas “*investigar la naturaleza más cuidadosamente*”, es decir, serán utilizados principalmente para generar una nueva mirada científica, y mejorar sus capacidades de mimesis, asociadas en lo esencial al paradigma documental.

Posteriormente el paradigma tecnológico se verá relevado de sus funciones instrumentales a través de la consolidación de los -minoritarios hasta entonces- paradigmas comercial y autonómico, que tomarán el puesto hegemónico de los anteriores religioso y jerárquico a partir ese momento. ¿Pero cómo se origina esta sucesión paradigmática?

De acuerdo con Hockney:

“el advenimiento de la fotografía química tuvo un profundo impacto -que encendió una revolución en contra de la imagen óptica (Impresionismo, Cubismo...).
(...)

*La vanguardia trata entonces de distinguirse de la lente, y toma un camino diametralmente opuesto. Este es el nacimiento del arte moderno. El retorno de la imprecisión. Algunos pintores vanguardistas comienzan a buscar inspiración fuera de Europa, mirando hacia el arte del lejano Oriente, que ofrece modos diferentes de mirar las cosas.”*⁶¹

Esta versión de los hechos se corresponde perfectamente con las impresiones que ciertos artistas de la época tuvieron sobre estos avances. La fotografía, supuso una maldición -como recordamos también en las presuntas palabras de Delaroché ya mencionadas, “*D'aujourd'hui, la peinture est morte*”-, pero al mismo tiempo también era una inesperada bendición para las artes plásticas.

Por una parte, la práctica de la fotografía y el daguerrotipo era vista como una suerte de intrusismo profesional. Sin embargo, cabe decir que el advenimiento de estos avances “liberaría” al arte, en gran medida, de su uno de sus más importantes paradigmas instrumentales: el modelo documental.

^{60B} Snyder, Paula J. *Eye of the Beholder: Johannes Vermeer, Antoni Van Leeuwenhoek, and the Reinvention of Seeing*. New Viking Studio (ed. de la edición expandida), Londres - Nueva York, 2006. (pp.4-8)

⁶¹ Hockney, David. *Secret Knowledge (New and Expanded Edition): Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. New Viking Studio (ed. de la edición expandida), Londres - Nueva York, 2006. (pp.183-185)

Para Baudelaire, “*la fotografía suponía una intromisión, un esfuerzo del mundo de la verdad científica por destruir la imaginación estética.*” :

“El gran problema era que la moderna tecnología industrial, al emparejarse con «la estupidez de las masas, su aliado natural,» estaba produciendo una cultura de vulgaridad profana y carente de gusto. Lejos de ofrecer nuevas oportunidades para el arte dentro de la cultura productiva de un capitalismo democratizador y estetizante, como Benjamin esperaba de estas técnicas visuales como la fotografía, Baudelaire las veía como como una profanidad científica que sólo podía ser tolerada si retornaba a su «verdadero deber» de aparato documental «como la imprenta y la taquigrafía»” ⁶²

Baudelaire sólo aceptaba estos artilugios como aparatos *al servicio* del arte, con el fin de garantizar la autonomía de este, desde un punto de vista similar a la visión de la modernidad que expone Rutsky en “*High Techné*”. Para Rutsky, “*la propia noción de modernidad -desde sus comienzos en la imagen del Renacimiento vista a sí misma como una nueva era, una fractura histórica respecto de la Edad Media-*”, se expresa comúnmente de acuerdo a los principio de una “*concepción instrumental de la tecnología, una racionalidad instrumental o tecnológica que permite a la humanidad moderna conocer y controlar el mundo*”. ^{62B}

Sin embargo no todas las vanguardias de la modernidad condenarían la tecnologización y posterior “*comodificación*” -o mercantilización, del inglés *commodity*, objeto de consumo- de la cultura europea. El futurismo veía estas nuevas tecnologías como una ocasión única para revitalizar la cultura.

“Para Marinetti, este mundo «manufacturado» de urbanismo y tecnología no representaba una crisis (...) Para él, la modernidad representaba una oportunidad sin precedentes para el arte, con ramificaciones tanto creativas como más ampliamente políticas.” ⁶³

Según Anna Lawton, el futurismo mostraba una “*confianza en los logros de la era tecnológica*” celebrando la concepción de la “*máquina como un símbolo de la nueva estética*” y declarando su “*amor por la «belleza de la velocidad»*”. ^{63B}

El propio Marinetti expresaría lo siguiente en sus escritos, respecto de esta nueva visión de la realidad estética y su penetración en el subconsciente colectivo:

^{62, 63} Adamson, Walter L.. *Embattled Avant-Gardes: Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe*. University of California Press, Berkeley, 2007. (p. 59) ⁶², (p. 78) ⁶³

^{62B} Rutsky, R.L. “*High Techné: Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman*”. University of Minnesota Press. Minneapolis, 1999. (p.2)

^{63B} Lawton, Anna (Ed). “*Russian futurism through it's manifestoes, 1912-1928*”. Cornell University Press. Ítaca y Londres, 1988. (Introducción de la editora, p.2)

“El futurismo está basado en la renovación completa de la sensibilidad humana que ha ocurrido por efecto de los grandes descubrimientos de la ciencia. Esa gente que hoy hace uso del telégrafo, el teléfono, el gramófono, el tren, la bicicleta, la motocicleta, el automóvil, el transoceánico, el dirigible, el avión, el cine, los grandes diarios (la síntesis de una jornada en la existencia del mundo); no son conscientes de la influencia decisiva que estas variadas formas de comunicación, transporte e información tienen en sus psiques”. ^{63C}

Esto derivaría en el movimiento artístico del constructivismo, que reclamaba una función “productiva” o utilitarista del arte a través de una suerte de reconversión tecnológica de sus especialidades. De acuerdo con William Bradley, el constructivismo *“declaraba el fin del arte como una actividad separada enfocada a su propio interés, y lo reemplazaba con la idea del arte-constructivo como investigación tecnológica dentro de la estética y la arquitectura cuyos hallazgos no eran un fin en sí mismos”* -tal y como había establecido parte del modernismo a través de la noción del paradigma autonómico- *“sino que serían aplicados al servicio del progreso de la sociedad.”*

Esto se encontraba en íntima relación con las aversiones de la Rusia revolucionaria respecto de la *“ideología burguesa de producción de arte”* que, en palabras de Bradley, se personificaba en ese objeto aparentemente inútil cuya única finalidad era el deleite de las élites, por lo que el constructivismo proponía como alternativa aquello que, a su modo de ver, era su antítesis.

Esta propuesta antagónica consistía, según la estética constructivista, en un arte que liquidaba tal concepción burguesa a través de la *“exigencia”* de que los resultados de dicho proceso de investigación artística tuviesen *“aplicaciones sociales pragmáticas”*. En definitiva, concluye Bradley, se trataba de sustituir *“el concepto burgués del arte”* por *“la idea de un arte como instrumento, como tecnología objetiva”*. ^{63D}

Fuera de los límites de la Unión Soviética, otros movimientos de la vanguardia europea, como el cubismo o el *collage*, tomarían prestadas o inspirarían algunas ideas del recién inaugurado séptimo arte, cuya aparición era un hito tecnológico sin precedentes que marcaría, desde entonces, la historia de la expresión estética tanto dentro como fuera de sus fronteras formales.

En lo que concierne al espectro pictórico, el cine sería fuente de inspiración para algunos de los adalides del movimiento cubista como Braque o Picasso.

^{63C} Fragmento de: Marinetti, F.T. . *"Words-In-Freedom" (Palabras en Libertad)*. (11 de mayo de 1913). Texto contenido en: Rainey, Lawrence (Ed.) et al. *Futurism: An Anthology*. Yale University Press. New Haven y Londres, 2009. (p. 143)

^{63D} Bradley, Will (Ed) et al. *Art and Social Change: A Critical Reader*. Tate Publishing en asociación con Afterall. Londres, 2007. (Introducción del editor, p.14)

Según afirma Staller en "*Méliès' «Fantastic» Cinema and The Origins of Cubism*" :

“La relación entre el cine de Méliès y el Cubismo de Picasso y Braque no es una que comprenda la semejanza visual. Los cuadros cubistas no se parecen a fotogramas de las películas de Méliès, ni comparten ninguna clase de propiedades estilísticas evidentes con ningún otro género de la cultura popular.

Sin embargo, muchas de sus características más radicales -como la fragmentación cómica de partes del cuerpo, el uso conflictivo de múltiples perspectivas, y la inserción de letras, números, carteles de publicidad y objetos realmente prosaicos dentro de contextos artísticos- ya habían sido materializadas en su forma más literal, o bien se habían materializado exclusivamente fuera del high art; a través de la cultura popular que era omnipresente en ese momento.” ^{63E}

En línea con lo anterior, Staller concluirá estas observaciones alegando que Picasso y Braque utilizarían algunos de esos “*trucos y efectos*” cinematográficos de las películas que habitualmente se mostraban en sitios ordinarios y corrientes como las “*ferias y los salones de billar*” para convertirlos a través del proceso pictórico en “*instrumentos*” al servicio del arte moderno. ^{63E}

Estos trucos y efectos que reciclaba el cubismo se traducían en el intento de proporcionar múltiples planos o perspectivas desde un mismo punto de vista dentro de los límites del lienzo. En la línea de lo expresado por los futuristas, dicha “*simultaneidad y multiplicidad de la pintura cubista*” era un claro reflejo de “*la nueva experiencia móvil y dinámica de la modernidad*”. El cubismo tomaba prestados todos estos recursos estéticos del discurso cinematográfico, para después adaptarlos al encorsetado entorno bidimensional. En el proceso, quizás el cubismo trataba de mantener la relevancia perdida de la pintura en una sociedad tan cambiante, apropiándose en cierto modo de la capacidad del cine para “*encarnar el espíritu del nuevo siglo*” y de su carácter de “*metáfora de la modernidad en su totalidad*”. ^{63F}

De hecho podría argumentarse que dicha influencia entre el cine y la pintura era recíproca, algo que se traduciría de un modo literal en la película *Ballet Mécanique* de Fernand Léger, pero que también se hará visible en el mundo del cine en general a través de la técnica del montaje. Esta reciprocidad es debida, según Rees, al hecho de que “*el cubismo y el cine son claramente productos de una misma era*” y por esta razón ambos se “*influirán el uno al otro*”. Rees tratará de reforzar esta apreciación alegando que el “*concepto de montaje*” tal y como se manifiesta en la obra de

^{63E} Staller, Natasha. "*Méliès' «Fantastic» Cinema and The Origins of Cubism*". Ensayo incluido en *Art History*, vol. 12, issue 2. Association of Art Historians. Junio 1989. (p. 202)

^{63F} Extraído de uno de los textos explicativos que acompañan la exposición continua de obra cubista del Museo Reina Sofía: *Cubism's Break with Space*. (p.1) Disponible en web: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/210_en.pdf

Eisenstein bebe “tanto del collage cubista como de las películas de Griffith y Porter”.^{63G}

En similares términos, el futurismo ruso también habría reivindicado paralelamente, mediante la figura de Mayakovsky, la supremacía del cine en detrimento del carácter a su parecer “obsoleto” -tecnológicamente hablando-, del teatro. Tal y como apunta Salter, “el breve manifiesto de Mayakovsky, «Teatro, Cine y Futurismo»” publicado originalmente en 1913, cuestionaba si el medio teatral no era en sí mismo un anacronismo carente de sentido “en un mundo crecientemente dominado por el cine” y cuya mirada había sido transformada para siempre a través de la estética propia de la técnica cinematográfica.

Durante este tiempo también aflorará una pequeña selección de obras que se podrían tomar como una suerte de versión pictórica de la cronofotografía de Étienne-Jules Marey y Eadweard Muybridge. La cronofotografía era una sucesión o superposición de imágenes tomadas secuencialmente, y a menudo utilizadas para analizar el movimiento cuya aparición se remonta a finales del 1800.

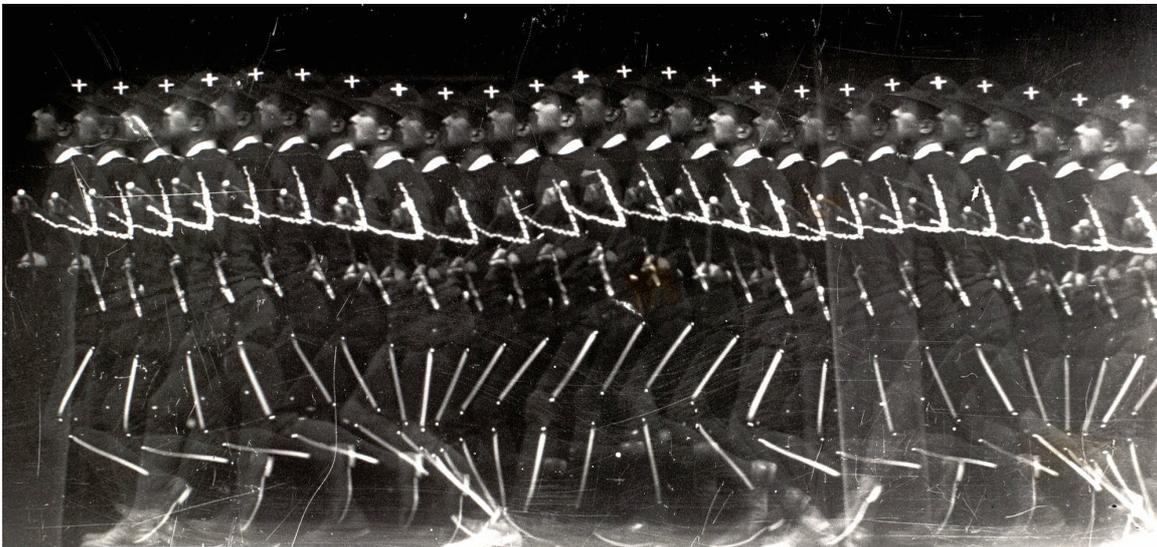


Figura | 2.5.1

^{63G} Rees, A.L.. “Cinema and the Avant-Garde”. Ensayo contenido en: Nowell Smith, Geoffrey (Ed.). *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide*. Oxford University Press. Oxford, 1996. (p. 95)

^{63H} Salter, Chris. *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*. MIT Press. Cambridge, Massachusetts, 2010. (p. 11)

Figura 2.5.1: Marey, Etienne-Jules. *Homme segment / course d'un dompteur de lion*. (1886). Alojado en la Cinémathèque française.

El poso de estos estudios cronofotográficos se verá reflejado de manera evidente en “*Desnudo bajando una escalera*” y “*Desnudo (estudio)*” -también conocida como “*Hombre joven triste en un tren*”-, ambas de Marcel Duchamp.

Si bien esto ya tiene como precedentes históricos los estudios de Degas al respecto del movimiento de las bailarinas o los caballos -así como los estudios sobre el vuelo de las aves de Da Vinci, si queremos remontarnos más atrás-, es bien sabido que Duchamp estaba más interesado en la obra de Muybridge y Marey. De hecho él mismo admite que esta sería su principal inspiración para su “*Desnudo bajando una escalera*”.

Dicha obra fue, según sus propias palabras, el resultado de: “*la convergencia en mi espíritu de diversos intereses, como el cine, todavía en su infancia, y la separación de las posiciones estáticas en las cronofotografías de Marey en Francia, y de Eakins y Muybridge en Estados Unidos*”.



Figura | 2.5.2



Figura | 2.5.3

El propio Duchamp haría el viaje inverso, de vuelta a la fotografía, recreando su cuadro cuarenta años después a través de las imágenes tomadas por Eliot Elisofon (figura 2.5.3) para la revista LIFE, incluidas en el artículo monográfico titulado "Dada's Daddy" -el padre del dadá-.

⁶³¹ Marcadé, Bernard. “*Marcel Duchamp: La vida a crédito. Biografía*”. Libros del Zorzal. Buenos Aires, 2008. (p.59)

Figura 2.5.2: Duchamp, Marcel. *Nu descendant un escalier n° 2*. (1912). Alojado en la colección Arensberg el Museo de Arte de Filadelfia.

A su vez Duchamp llegará, en su fascinación por las posibilidades de la tecnología, a crear sus propias máquinas a través de sus *assemblages* -que no *readymades*-, si bien estas no eran sino máquinas absurdas, carentes de función, configuradas en principio a partir del concepto de arte autónomo. Algunas de estas máquinas -como “*Rueda de bicicleta*”- manifestaban el salto cualitativo hacia a un arte que ya no se limitaba a analizar el movimiento, sino que lo reivindicaba como una cualidad propia -si bien se trataba de un movimiento sin utilidad aparente-.

De este modo otros artistas como Calder -con sus “móviles”- o Popova -con sus “conjuntos mecánicos”- crearán sus propias “máquinas absurdas”, cuya única cualidad tecnológica será a menudo la de la mera apariencia.

Esta tecnofilia también se verá reflejada en las esculturas de Julio González o Pablo Gargallo aunque, en este caso, la apropiación tecnológica no produce máquinas absurdas sino que a menudo se traduce en un híbrido hombre-máquina que, a buen seguro tuvo mucho que ver con iconos populares como los de *Frankenstein* o *Metrópolis*.

En relación con el ya mencionado Popova cabe también de hablar del concepto del “arte máquina” o “*machine art*” derivado de la vanguardia rusa tras los primeros años de la revolución. Pontus Hultén, que dirigiría una exposición en el MoMA netamente basada en dicho concepto -“*The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*”- se refería al “*machine art*” en los siguientes términos, centrándose en la figura de Vladímir Tatlin:

“Tatlin estaba ansioso de poner su arte al servicio de la Revolución. Él veía el futuro de la nueva sociedad en el desarrollo de la ciencia y la industria, y quería que su arte fuese la expresión espontánea del dinamismo de la nueva sociedad para reflejar el espíritu de la cultura-máquina. (...) sus complejas reflexiones (...) comprendían, como el decía: «un arte que sale de sí hacia la tecnología» -en el original «an art going out into technology» -, la fusión del arte y la vida.”^{63J}

Como apuntará también Hultén, el arte-máquina tatliniano impregnará buena parte del universo dadaísta -además del constructivismo ruso-, y reverberará en la obra de Vsevolod Meyerhold que Pontus resume categóricamente en la fórmula “*proletarización = industrialización del arte*”.

Este “*machine art*” reivindica una transfiguración proletaria o democratización del arte, es decir, trata de utilizar la reproductibilidad de la era industrial como un arma política en un sentido contrario -aunque equivalente- a como lo hará más tarde el posmodernismo capitalista en la esfera occidental.

Figura 2.5.3: Elisofon, Elliot. *Marcel Duchamp descends staircase*. (1952). Copyright TIME Inc. Fotografía incluida en el artículo “*Dada's Daddy*” de Winthrop Sargeant sobre Marcel Duchamp para un número LIFE Magazine (28 April 1952).

^{63J} Citado en: Broeckmann, Andreas. *Machine Art in the Twentieth Century*. MIT Press. Cambridge, Massachusetts, 2016. (p.51)

De un modo diferente, al otro lado del atlántico, los fotorealistas abrazarán más tarde la tecnología de la cámara fotográfica de nuevo -en una suerte de *revival* de la cámara oscura-, llevando hasta el extremo -o el absurdo, según se mire- la adopción de la lente como vehículo expresivo, hasta el punto de adoptar un lenguaje propio de la fotografía en su pintura.

Según comenta Meisel en *"Photorealism in the Digital Age"* haciendo referencia a la primera hornada fotorrealista de los años 70, "lo que cualificaba" a estos artistas para su descripción como fotorrealistas era que "utilizaban descaradamente e incluso legitimaban el uso de la cámara para recoger la información necesaria para hacer una pintura" a lo que añade que:

"En la mayoría de los casos usaban medios mecánicos, semimecánicos o tecnológicos para transferir esta información al lienzo, incluyendo la proyección de diapositivas, el uso de rejillas, calado e incluso sustancias fotosensibles." ^{63K}

La diferencia del fotorrealismo respecto del uso de las lentes o espejos así como de la cámara oscura en el Renacimiento, radica en que por entonces la fotografía no era un medio. Todos estos artilugios eran instrumentos que, de un modo efímero -fugaz, momentáneo-, eran capaces de reflejar o incidir sobre una superficie para ayudar al artista a llevar a cabo la obra. En este sentido, tal y como dice Miranda Lash en *"Photorealism: Beginnings to Today"*, el fotorrealismo es muy diferente en su concepción, ya que tiene "la particularidad de ser el único estilo del siglo XX (...) que se define por la traslación de un medio a otro". De hecho el mismo prefijo de su nombre -foto- es deudor de esta misma definición. ^{63L}

Es cierto que esto podría favorecer la descripción del fotorrealismo como un arte que responde al principio de la apropiación. Sin embargo, su visión es diferente a la de los posmodernos: aunque reivindica la tecnología y la industrialización modernas, a su vez la instrumentaliza al servicio de los fines del propio movimiento en cuestión, mientras que la posmodernidad se rinde ante estas -a veces sin saberlo- y encomienda todo su proyecto a las fuerzas productivas del capitalismo avanzado. Esto se traduce en el uso de la tecnología con el fin principal, no de la "producción" en su sentido original, sino de la mera "reproducción" en masa o producción en serie, a la que Benjamin aludirá en *"La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"* de la cual ya hablamos en capítulos anteriores.

El verdadero problema posmodernista viene del hecho de que dicha "reproductibilidad técnica", lejos de democratizar la obra de arte -el deseo de Benjamin- tratará de abaratar costes de producción, no para hacer el arte accesible al gran público, sino para aumentar los márgenes de beneficio.

^{63K} Meisel, Louis K. *Photorealism in the Digital Age*. Harry N. Abrams Publishing. Nueva York, 2013. (pp. 16-17)

^{63L} Lash, Miranda. *"Seeing Analytically: Photorealism as the Art of Our Time."* Ensayo contenido en: VV.AA.. *Photorealism: Beginnings to Today*. Scala Arts Publishers Inc. Nueva York, 2014. (pp. 15-17)

Para este cometido, el arte posmoderno contará con la inestimable ayuda de los grandes compradores y de la esfera del arte institucional, que seguirán manteniendo un precio artificialmente alto para estas nuevas obras, basado en el valor del “*high art*” anterior -manufacturado de manera tradicional-. Esto es básicamente lo que ocurre con la obra seriada -en números controlados para no devaluar su valor en demasía- de artistas como Warhol o Hirst.

Más allá de este uso indiscriminado de la tecnología para la *reproducción* del arte, existen en la actualidad múltiples ejemplos de su empleo para la -relativamente- más noble tarea de la *producción* artística. Esta reivindicación de la tecnología y la fascinación por la misma tendrá una serie de réplicas en los albores del milenio con la llegada de la era digital.

Tal retorno, por lo general, tampoco girará alrededor del perfeccionamiento de la representación de la realidad -la mimesis propia del paradigma documental, como ocurría con el fotorrealismo-, sino que se centrará en la generación de un nuevo tipo de imágenes “sintéticas” generadas a menudo en entornos virtuales, alejados de la realidad material. Así lo explica Hans Belting en “*An Anthropology of Images*”:

“La crisis de la representación reaparece en primera plana en la imagen digital, donde las cuestiones ontológicas parecen haber sido sustituidas por cuestiones de producción tecnológica. Tendemos a desconfiar de las imágenes que vienen al mundo a través de métodos que ya no dependen de la re-presentación. Estas imágenes sintéticas o, mejor dicho, imágenes virtuales ¿se salen de los límites de nuestra definición de imagen?, ¿o quizás sientan las bases para una concepción de la imagen enteramente nueva, una que se aleja radicalmente de la historia pasada de este concepto?”

(...)

“el vídeo y el film son al final tan sólo otro capítulo de la vieja historia de competición entre arte y realidad (...) la verdadera escisión tuvo lugar cuando la tecnología virtual nos dió imágenes de mundos virtuales, en tanto que estas imágenes realmente parecen atajar toda dependencia respecto de la vida real mediante la creación de una vida propia”^{63M}

Pero esta reivindicación de la tecnología va más allá de la crisis de representación, dado que su rechazo de la mimesis implica una preponderancia o exacerbación del medio y sus características que, en ocasiones, puede difuminar la importancia de la obra en sí -de su contenido-. Este nuevo arte de la “*High Techné*” -retomando el concepto acuñado por Rutsky- propone una celebración del método y del soporte de la producción artística, revelándose como la antítesis efectiva del arte conceptual que niega el medio. Sin embargo, este contexto las obras artísticas corren el peligro de entregarse a lo que Belting denominará la “*no-identidad de la imagen y el medio*”^{63N}, en referencia a la obra de Nam June Paik.

^{63M, 63N} Belting, Hans. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton University Press. Princeton, Nueva Jersey, 2014. (p. 14)^{63M}, (p.7)^{63N}

Tales contradicciones tendrán su reflejo en el vídeo-arte y, más recientemente, en la actual hornada del llamado “media art” cuyo nombre es claramente sintomático de esta cuestión ontológica. La reivindicación del medio, encarnada en el “media art” es la culminación de la idea que defiende que la tecnología es un fin y no un instrumento. Dicha visión es contraria a la idea autonómica y moderna de la tecnología, en la que esta debe estar al servicio del binomio sujeto-arte, (en lugar de hallarse el este último sometido a la misma).

Tal y como lo expresan Wamberg y Skovbjerg Paldam en “*Art, Technology and Nature*” la esencia del ideal tecnológico de la alta modernidad consistía en su carácter de “*instrumento para las intenciones humanas, de actuar como extensiones del cuerpo humano, satisfaciendo estas intenciones con fluidez*”.⁶³⁰ El problema es que la generación sintética de imágenes -e incluso la generación asistida o autónoma de las mismas a través de la tecnología- supone un reto para la autonomía del arte, en tanto en cuanto lo hace totalmente *dependiente* de dicha tecnología.

En este sentido se podría decir, que el “media art” y la tecnofilia actual han tratado de resucitar en cierto modo, la idea de la dualidad *ars/techné* grecolatina de la que hablábamos al principio, como resultado de una lógica cíclica. Así lo afirma Rutsky en High:

“La alta tecnología -en el original, High Tech-, con su énfasis en las cuestiones de representación, estilo, y diseño, parece señalar un resurgimiento de este aspecto estético reprimido dentro de la concepción de la tecnología. En contraposición a la tecnología moderna, la alta tecnología ya no puede ser definida solamente en términos de su instrumentalidad o función -como simplemente una herramienta o un medio para la consecución de un fin-.
(...)

*Para la alta tecnología, su misma “función” se convierte (...) en una cuestión de reproductibilidad tecnológica. En la alta tecnología, la habilidad para reproducir, modificar, y recomponer tecnológicamente elementos estilísticos o culturales se convierte, no en un mero instrumento para alcanzar un fin, sino en un fin en sí mismo. (...) La alta tecnología es la tecnología del simulacro: una tecnología de “la reproducción más que de la producción” como afirmó Fredric Jameson”.*⁶⁴

En definitiva, es esta concepción de la propia tecnología como fin la que se cuestiona desde la autonomía, ya que, desterrada la idea de funcionalidad, la tecnología se asocia nuevamente, de manera indisoluble, al modelo del capitalismo (re)productivo encarnado -como no podía ser de otra manera- en el paradigma comercial.

⁶³⁰ Wamberg, Jacob; Skovbjerg Paldam, Camilla (Ed). *Art, Technology and Nature: Renaissance to Postmodernity (Science and the Arts since 1750)*. Routledge. Londres, 2015. (p. 22)

⁶⁴ Rutsky, R.L. “*High Techné: Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman*”. University of Minnesota Press. Minneapolis, 1999. (p.4)



Massys, Quentin | The Money Changer and His Wife (El cambista y su mujer)

1514

2.6

El paradigma comercial: origen y evolución.

A menudo, tanto en la historiografía como en la sociología del arte se habla del dinero y del mercado como *medios* favorecedores, e incluso necesarios para la expansión de la experiencia estética. En su sentido más puro, el paradigma comercial del arte no sólo defiende lo inevitable de este mercado del arte, sino que lo ampara y lo patrocina proponiéndolo como verdadero canalizador de la producción y generación de imágenes.

Se podría decir que ésta es una relación tan necesaria, como incómoda y contradictoria. En palabras de Bordieu, la misión del mercado del arte era la de permitir «*el comercio de -las- cosas que no son comerciales*»⁶⁷, una afirmación que cobra especial sentido si la tomamos desde la perspectiva del paradigma autonómico.

En línea con lo anterior, aunque desde una perspectiva algo más neutral, Iain Robertson afirmará que: “*en verdad, no necesitamos un mercado del arte más de lo que podemos necesitar el arte en sí mismo, pero resulta inevitable que, cuando un producto deseado como el arte se crea y se oferta, se formen sistemas de distribución en torno a él.*”⁶⁶

Es francamente difícil determinar cuándo este *paradigma comercial* comenzó a ejercer su influencia en el arte. Según afirma Dirk Boll en “*Art for Sale*”: “*desde que el arte es arte, ha existido un mercado para el arte.*”⁶⁵ Sin embargo, cabe argumentar que las cosas no son tan sencillas y que si tomamos algunas manifestaciones paleolíticas de la imagen como “arte” entonces la afirmación anterior no puede tomarse como cierta.

Anteriormente ya hemos apuntado, si bien vagamente, algunas de las posibles razones para la expansión del mercado artístico. Entre ellas mencionábamos como algo tan simple como las características dimensionales de la obra -su volumen y medida-, y su transportabilidad podían propiciar su uso para el intercambio o la venta.

⁶⁵ Boll, Dirk. *Art for Sale. A Candid View of the Art Market*. Hatje Kantz, Ostfildern (Alemania) 2011 (pp.14-16)

⁶⁶ Robertson, Iain. “*The international art market*”, ensayo contenido en: AA.VV. *Understanding International Art Markets and Management*. Robertson, Iain (ed.). Routledge, Londres, 2005. (p.13)

⁶⁷ Bordieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford University Press, Stanford 1996. (p.141)

En algún momento de la historia, la obra de arte comenzó a alejarse de algunos de sus soportes primigenios que anulaban su capacidad para el trueque -como ocurría en el caso de la pintura mural o los grandes monumentos paleolíticos-.

Con el tiempo, a través del uso de novedosos utensilios y herramientas, las obras comenzaron a abandonar sus inamovibles soportes y a tomar dimensiones menos grandilocuentes. En detrimento de su ampulosidad y grandiosidad, la imagen se hizo cada vez más pequeña y “transportable”. A raíz de esta nueva “portabilidad” del objeto artístico, el arte se hizo comercializable, y es entonces cuando surgió, paulatinamente, la estructura del mercado del arte primigenio. Pero ¿cuándo tomó esta estructura comercial su dimensión actual?

Según reza *“Art for Sale”*: *“incluso en el año 1500 antes de Cristo los mercaderes de arte egipcios se llevaban sus artefactos a Creta”*. Sin embargo, Boll añade que en aquella época *“por regla general, las obras de arte no eran privadas, sino que tomaban la forma de templos y altares ornamentales. No se conocen casos de coleccionismo privado o secular.”* De acuerdo con Boll la aparición del un mercado privado del arte se da en la Roma Imperial, cuando *“todo romano rico y educado”* sentía la obligación de tener su propia colección de arte de inspiración griega.

Después de la caída del Imperio Romano el arte vivió bajo el yugo de la Iglesia Cristiana y *“la producción de arte se vio tan influida por la Iglesia, que sería difícil afirmar que existiese un mercado del arte. La estrecha relación entre el patrón y el artista no necesitaba ninguna clase de intermediario.”*⁶⁵ Tales aseveraciones corroboran, una vez más, la existencia de una hegemonía de los modelos religioso y jerárquico en los albores del Renacimiento, tal y como la presentábamos en los capítulos anteriores.

Si queremos comenzar a vislumbrar los orígenes del mercado actual, retomando de nuevo la tesis de Boll nos encontramos con que, según él, la figura de los *“vendedores de arte, no reaparecería en los anales de la historia”* hasta finales del siglo XV y principios del XVI, cuando *“la pasión de la Aristocracia por el coleccionismo estaba servida por una red de agentes y vendedores”*.⁶⁵ Si analizamos la sociedad del Renacimiento, podía argumentarse que el hecho de que las relaciones de patronazgo comenzaran a ser intercedidas por la banca tuviera mucho que ver en esto. Seguramente algunas pinturas comenzaron a utilizarse como formas de pago o avales, y poco a poco se creó un mercado de intercambio con ellas.

Esto podría ser perfectamente cierto, pues según Mary Hollingsworth, los patronos tenían colecciones que *“incluían caras tapicerías, manuscritos iluminados con elaboradas filigranas, valiosas reliquias, objetos de oro, joyas y otros bienes preciosos.”* y añade que *“ todos ellos tenían la ventaja adicional de ser fáciles de transportar, y también podían ser utilizados para la contratación de préstamos bancarios.”*⁶⁸ Así las cosas, no parece descabellado afirmar que, en algún momento, esos *“otros bienes preciosos”* fueran obras de arte -o lo que es lo mismo: cuadros y esculturas, además de los tapices- y que en algún momento entrasen de nuevo en los circuitos de los mercaderes.

⁶⁸ Hollingsworth, Mary. *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento*. Akal, colección Arte y Estética, Barcelona, 2002. (p.9)

Además, la banca tuvo un papel muy importante en la financiación de los estados renacentistas, por lo que las posibilidades de que estos productos artísticos volvieran al mercado, se acrecentaron todavía más si cabe. Robertson explica como *“El Renacimiento Italiano se hizo posible gracias a los banqueros de Lombardía y Florencia, los Medici y otros; mientras que el Renacimiento Nórdico fue financiado por algunas familias de banqueros: los Fuggers, los Welschers y los Hochstetters”*.⁶⁹

En consonancia con estas manifestaciones, Mary Hollingsworth analiza en su libro las relaciones de patronazgo en la ciudad de Florencia:

*“La ciudad estaba gobernada por una élite de ricos mercaderes y banqueros, y fueron estos los que encargaron los palacios, Iglesias y capillas que transformaron la imagen de Florencia a lo largo del siglo XV.”*⁶⁸

A pesar de que la participación de estas dinastías de banqueros es una referencia importante en las tempranas relaciones entre el comercio y el arte, la genealogía de un mercado del arte tal y como hoy lo conocemos se remonta a la Holanda de los siglos XVI y XVII.

Esta situación se originó al parecer, a raíz de un excedente de capital que produjo las condiciones adecuadas para generar el caldo de cultivo de dicha revolución comercial. Según Dirk Boll *“la riqueza creada por el comercio Holandés no podía ser invertida en raíces, por la limitada cantidad de tierra disponible.”*

Y prosigue:

“Además, el Calvinismo, que imperaba en el país, favorecía el libre mercado, ya que la prohibición calvinista sobre las imágenes religiosas eliminaba a la Iglesia como patrón de las artes; por este motivo, los artistas debieron buscar otras formas de obtener beneficios.

Esto llevó, en consecuencia, al establecimiento de relaciones de intercambio (y no sólo en arte) entre todos los países europeos, mientras que los artistas que dejaron de trabajar exclusivamente en encargos comenzaron a acumular un «inventario» que vender. (...)

*Por primera vez la demanda creciente del gran público determinaba el mercado; se cuenta que, a lo largo de este periodo de unos 150 años aproximadamente, conocido como la “Edad de Oro” (Neerlandesa), se produjeron más de diez millones de cuadros. Además, los artistas respondieron a esta demanda de un modo innovador: en lugar de los temas tradicionales o Bíblicos, la producción se centró en los géneros populares y los paisajes.”*⁷⁰

⁶⁹ Robertson, Iain. *“Art, Religion, History, Money”*, ensayo contenido en: AA.VV. *Understanding International Art Markets and Management*. Robertson, Iain (ed.). Routledge, Londres, 2005. (p.37)

Resumiendo el párrafo anterior, podemos deducir que la bonanza económica que disfrutó Holanda en el siglo de oro daría pie a la creación -o al menos la proliferación, si datamos su origen en un momento anterior- de un nuevo modelo de arte. Este modelo artístico, al que bautizábamos como *paradigma comercial*, se basa en la idea de un arte que se crea con el fin de ser vendido *a posteriori*.

La aparición de este paradigma podría considerarse más o menos simultánea a la aparición del *modelo autonómico* cuyo cimiento es, como ya hemos dicho en el apartado anterior, el concepto de *“l'art pour l'art”*. Al igual que ocurre con la emancipación del sujeto-artista, el auge gradual de la compraventa de arte y de la comercialidad artística en Europa es claramente paralelo al declive de los modelos religioso y jerárquico.

En este sentido, la nacionalización del arte anteriormente perteneciente a la nobleza y la Iglesia en el período de la ilustración -que en principio podría considerarse como un impedimento para su comercialización-, creará de manera paralela un mercado del arte con sus propias estructuras que se ocupará de transformar dicho botín en un *capital cultural*. Según Fyfe, con la llegada de la ilustración y la Revolución Francesa, *“las -hasta entonces- atenuadas relaciones de los emergentes mercados culturales dieron lugar a toda clase de instituciones del capital cultural -exposiciones, crítica, compraventa de arte, etc-.”* La aparición de dichas instituciones, respondía a las *“revoluciones burguesas del mercado y la política”* que, en palabras de Fyfe, *“estigmatizaban el ostentoso consumo aristocrático, de modo que el gusto fue privatizado, interiorizado y transformado en capital cultural”*.^{70B}

Por su parte, el libro de Michael North *“Art and Commerce in the Dutch Golden Age”* continuará en la senda de la hipótesis que asocia la expansión del mercado del arte al declive de las élites nobles y eclesiásticas:

*“Las fuerzas del mercado tuvieron tanto impacto en la producción artística como en la agricultura y las relaciones sociales. Los cuadros eran bienes consumibles que competían por la atención del comprador; el prerrequisito para esta transformación fue el hecho de que la relación entre el patrón y el artista, que tradicionalmente había dominado el mundo del arte, había perdido gran parte de su relevancia o desaparecido por completo; así que esta antigua barrera corporativa ya no controlaba el número de cuadros que se producían.”*⁷¹

La pérdida de hegemonía del paradigma religioso es perfectamente definida por Robertson cuando afirma que se produjo una *“transferencia de valor espiritual a monetario”*, a lo que añadirá más tarde que:

⁷⁰ Boll, Dirk. *Art for Sale. A Candid View of the Art Market*. Hatje Kantz, Ostfildern (Alemania) 2011 (pp.15-16)

^{70B} Fyfe, Gordon. *Art, Power and Modernity: English Art Institutions, 1750-1950*. Leicester University Press. (p. 4).

⁷¹ North, Michael. *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*. Yale University Press, New Haven (Connecticut), 1999 . (pp. 132-133)

“(la) *internalización* (de dicha transferencia de valores) *fue decisiva para el éxito del dinero cuando el valor ya no se expresaba en términos de materiales -oro, plata o bronce. El dinero fue todavía más relevante con el introducción del papel-moneda. La contradicción entre el valor expresado y el valor sustancial (material) es algo que hoy toleramos, pero en su momento se encontró con oposición. Es una dicotomía que nos permite aceptar que una obra de arte vale más que el coste de sus materiales, mano de obra y los costes de información y de la transacción.*”⁷²

Esta última idea es, según Robertson, la base del «*dinero conceptual*», que más tarde dará forma a un objeto tan común hoy en día como el papel moneda. Este *dinero conceptual* al que alude Robertson es quizá una de las ideas vertebrales del mercado del arte actual y está relacionado, como ya hemos apuntado, con las ideas de “construcción social” y “Entidad Superior” a las que aludíamos en el comienzo de este texto.

En relación con lo anterior, será a partir de esta Edad de Oro neerlandesa cuando el arte comenzará a ser también objeto de prácticas especulativas, lo que supondrá un estadio superior y más perfecto de la consecución de este paradigma. La especulación con artefactos estéticos es una característica esencial de esta época; tanto es así que, la caída del Imperio Holandés se debería en gran parte a una burbuja especulativa -la llamada *tulipomania*- que ha sido un modelo de estudio de todas las burbujas económicas posteriores. Así relatará Iain Robertson su versión de estos hechos:

“*El acontecimiento decisivo para la formación de las sociedades «modernas» fue la introducción del concepto del «seguro de riesgo». (...) Los holandeses, mediante la empresa del este de India VOC (acrónimo de Verenigde Oostindische Compagnie), fueron los primeros en asegurar, a través de inversores, los grandes riesgos tomados por sus «supercargoes» -grandes barcos mercantes- (...) El concepto de la inversión y especulación en riesgos se arraigó en las sociedades europeas y (...) el arte se convirtió entonces en algo en lo que jugarse los cuartos.*”⁷²

A partir de este momento, dinero y mercado pasaron de ser un *medio*, a ser *fin*es en si mismos -una idea recurrente en este texto que se identifica con períodos de hegemonía paradigmática-, dándonos el sistema hoy imperante. Por lo que, en palabras del propio Robertson, se podría resumir lo dicho hasta ahora afirmando que “(l)os vendedores de arte holandeses del siglo XVII” serían, en efecto “los precursores de los galeristas actuales.”⁷²

Michael North, por su parte, detalla como en aquella época “*las inversiones tenían carácter esencialmente especulativo, especialmente en cuanto se refiere al arte Italiano o adquisiciones de arte de gran valor monetario. De modo que los patrones compraban casi toda la producción de algunos artistas incluso antes de que estos se hiciesen famosos*”⁷³

⁷² Robertson, Iain. “*Art, Religion, History, Money*”, contenido en: AA.VV. *Understanding International Art Markets and Management*. Robertson, Iain (ed.). Routledge, Londres, 2005. (pp.39-40)

En el contexto holandés, esta situación acabaría alrededor del a finales del siglo XVII, coincidiendo con la crisis del mercado del arte en los países bajos, fruto -como no podía ser de otra forma- de otra sintomática burbuja:

“El colapso del mercado del arte Neerlandés en la década de 1680 (...) reflejó la caída de la economía del país; y un superávit de arte y artistas redujo la cotización del arte de valor medio y bajo, a un precio que no cubría sus costes de producción. La fe en el valor de la pintura disminuyó y el mercado se contrajo severamente. Tomando prestado un pensamiento del libro de James Buchan, ‘Dinero’ (1994): «El precio de los objetos expresado en dinero cayó; el precio del dinero, expresado en objetos o en los tipos de interés subió» ”⁷³

Tras estos precedentes, coincidentes con la secularización antes comentada, surgirá a través de la posterior industrialización un nuevo estrato social en posesión de los medios de producción, la burguesía industrial. La acumulación de capital -concentrado en las manos de los grandes industriales y banqueros-, unida al ya asentado concepto del museo -un ente público que abogaba por la democratización del arte- darán pie a la inevitable aparición de la versión privada de este último: la galería de arte.

Tal y como argumenta Bradley:

“Las condiciones culturales, políticas y económicas Europeas, ofrecieron a los artistas una nueva esfera en la que trabajar, además de un nuevo tipo de libertad. La transferencia de riqueza que hizo posible la organización industrial capitalista creó una nueva clase: una expandida burguesía con tiempo libre y capital disponible. Una manifestación del poder económico de esta nueva clase social sería la creación de un nuevo tipo de espacio para el deleite y la presentación del arte: la galería de arte.”^{73B}

A partir de este momento, los artistas “podrían trabajar” -según Bradley- “de acuerdo a sus deseos individuales en un campo nuevo y emancipado de arte puro, mientras que la sociedad, encarnada en la galería, el crítico y el mercado, los juzgarían por sus méritos”

Lo cual nos lleva a reflexionar sobre la verdad incómoda de que la autonomía del artista y del arte estuvo en efecto ligada a la expansión del capitalismo burgués, confirmando la noción de que el arte y el dinero son antagonistas sólo en lo superficial -y de que, de un modo u otro están condenados a entenderse, o al menos a convivir-.

⁷³ North, Michael. *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*. Yale University Press, New Haven (Connecticut), 1999 . (p. 128)

^{73B} Bradley, Will (Ed) et al. *Art and Social Change: A Critical Reader*. Tate Publishing en asociación con Afterall. Londres, 2007. (Introducción del editor, p.9)

Y este sería, en pocas palabras, el origen del *paradigma comercial* del arte. Las implicaciones y los alcances de este modelo son demasiado numerosos para contenerlos en este apartado, por lo que serán examinados más adelante, en los capítulos tercero y cuarto de esta tesis: .



Kosuth, Joseph | One and three chairs (Una y tres sillas)

1965

2.7

El paradigma intelectual.

Durante el siglo XX, conforme se iba asentando el concepto de *vanguardia artística*, el arte sufrió una intelectualización paulatina, que hoy vive asentada en lo más profundo de su esencia.

Para explicar tal transfiguración, quizás cabría atender a tres aspectos esenciales:

En primer lugar, cabría mencionar la aparición y posterior popularización de la estética como rama filosófica tras la Ilustración. Esta especialidad teórica, que en principio se ocupaba analizar y determinar los métodos más adecuados para el juicio de la obra de arte, irá poco a poco “contaminando” la propia creación artística hasta tratar prácticamente de sustituirla.

Según Goldie y Schellekens, un buen número de artistas conceptuales apelan regularmente “a filósofos tanto de la esfera anglosajona como continental: Wittgenstein, Carnap, Austin, Kuhn, Barthes, Althusser, Benjamin, Foucault, Lacan, Saussure” y, según alegan ambos, muchos otros trascienden esta práctica declarando categóricamente que “*el arte conceptual y la filosofía se ocupan básicamente del mismo asunto*”.^{73C}

Schellekens y Goldie reforzarán esta afirmación ejemplificándola mediante la figura del artista conceptual Joseph Kosuth, que “*incluso proclamará al arte conceptual como el sucesor eventual de la filosofía*” -una pretensión sucesoria que se revelaría de manera evidente en el propio título del ensayo “*Art After Philosophy*” (*El arte después de la filosofía*) de Kosuth-.

De un modo inverso, filósofos como Lyotard también se introducirán en el mundo del arte de manera activa a través de sus trabajos, como en el caso de la exposición “*Les immatériaux*”, comisariada por el propio Lyotard y considerada la representación visual de su obra escrita “*La condición posmoderna*”.^{73D}

En segundo lugar cabe destacar también como -quizás a raíz de lo anterior- el arte moderno fue haciendo uso, cada vez con mayor frecuencia, de los llamados “*Manifiestos*” -de los cuales hablaremos de nuevo en siguientes apartados- que dotaban a los diferentes movimientos artísticos del aparato teórico que se requería desde sus filas.

^{73C} Goldie, Peter; Schellekens, Elisabeth (Ed.). *Philosophy And Conceptual Art*. Oxford University Press, Oxford, 2009. (Introducción de los editores, p. X)

^{73D} Véase: Rajchman, John. *Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions*. Incluido en: Tate Papers No. 12, Landmarks Exhibition Issue. Otoño 2009. Disponible en web: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/les-immateriaux-or-how-to-construct-the-history-of-exhibitions>

Y en tercer lugar existe otro hecho fundamental para la intelectualización del arte, que muy probablemente reside en la aparición -y posterior auge- de una nueva disciplina profundamente moderna: la psicología. En sus inicios freudianos, la psicología se proponía como una ciencia del estudio de las emociones y de la conducta, siendo toda ella imbuida de las nociones teóricas de la individualidad y la sexualidad.

Desde un principio, la relación entre estas dos disciplinas -arte y psicología- resultaba evidente. El arte modernista -en especial en su versión vienesa- se consagraba, cada vez más, al mito de la individualidad estética y al escrutinio emocional del artista sobre sí mismo:

“La pintura modernista austríaca surgió de la creencia de que, para que un arte fuese realmente moderno, no debía sólo expresar sentimientos modernos, sino que también debía representar con honestidad los deseos inconscientes que motivan por igual a los hombres y a las mujeres.

En las manos de Klimt y sus protegidos, Oskar Kokoschka y Egon Schiele, la pintura demostró ser análoga a la escritura creativa y al psicoanálisis en su habilidad para ahondar bajo las restrictivas actitudes de Viena respecto al sexo y la violencia, y revelar el verdadero estado interno de sus gentes. Tal y como dijo Kokoschka, el expresionismo era un rival contemporáneo del desarrollo del psicoanálisis por parte de Freud.” ^{73E}

Por otra parte, el renovado gusto de los artistas modernos por el arte infantil y el entonces denominado "arte primitivo", de origen principalmente africano, vió en la psicología la justificación perfecta a su razón de ser -al menos a nivel teórico-.

“(N)o es ningún accidente que los artistas y críticos de orientación psicológica, comenzando por los movimientos expresionista y cubista, reanocien las ventajas teóricas inherentes al arte africano e infantil, ya que era precisamente en este discurso solapado entre lo primitivo e inocente en el cual la psicología podía identificar un espacio de producción que era tanto estética como históricamente legítimo.” ^{73F}

En similares términos, el arte surrealista también tendría unos nexos profundos con la psique y en especial con la idea de la subconsciencia. Tal y como afirma Bradley, “el surrealismo se originó en buena parte a raíz de varios intentos de establecer el dadá en París, aunque pronto desarrolló un carácter muy diferente.” Esta identidad propia surgía de una fascinación por el mundo de los

^{73E} Kandel, Eric. *The Age of Insight*. Random House, Nueva York, 2012. (p.109)

^{73F} Jarzombek, Mark. *The Psychologizing of Modernity*. Cambridge University Press, Cambridge, 2000. (p.76)

sueños o el psicoanálisis, y proponía “*liberar la expresión de la cultura y la ideología mediante métodos que trataban de entrar en conexión directa con la mente subconsciente*”.

Para los surrealistas, el concepto del subconsciente freudiano no era sino un medio -un *instrumento*- con el que conseguir la autonomía del arte. Es decir, en los inicios de este movimiento liderado por Breton, se hacía uso de una interpretación de las nuevas teorías psicoanalíticas que asociaría la subconsciencia a la verdadera esencia del ser. Una esencia que no estaría contaminada por los agentes externos -los “enemigos” del arte moderno- que amenazaban la libertad creativa.

Sin embargo, con el paso del tiempo, esta calidad instrumental del paradigma intelectual se iría desdibujando progresivamente. Las propias nociones de la “idea” y del “concepto” -entendidas estas como los elementos originarios (*y originales*) del proceso creativo-, llegarían a convertirse en esenciales, e incluso en *finalidades* en sí mismas, dentro de la interpretación del arte esgrimida por colectivos artísticos relativos al arte conceptual. Esto tenía que ver con la afirmación de que la ejecución, la materialidad o el soporte visual, que culminaban finalmente en la imagen de la obra acabada, eran necesariamente “*inferiores*” a la idea original -o a la expresión de esta a través del lenguaje-.

Tal y como apunta Belting, esta presunta superioridad del concepto será defendida por Ernst Cassirer en textos como “*The Philosophy of Symbolic Forms*”:^{73H}

“-Cassirer- distinguía lo verbal de lo pictórico, describiendo lo segundo como «*sensualmente visual*» mientras que lo primero «*no sufría la carga de su propia existencia sensual*». En su mundo de símbolos, las imágenes, como las palabras, deben servir al conocimiento y al entendimiento. Cassirer sostenía que «*la mirada de la mente*» se podía distraer fácilmente con ellas. Para Cassirer, las imágenes en sí mismas eran un medio y como tal inferiores al lenguaje.”^{73H}

Este principio de superioridad no es nuevo, de hecho se trata básicamente de una alegoría de la noción platónica del “mundo de las ideas”, que es posiblemente el concepto fundador de lo que hoy conocemos como filosofía estética.

Platón ya contemplaba la idea de que el arte era en sí una copia -un ejercicio de mimesis- y que se presentaba más concretamente como falsificación de dicho “mundo de las ideas”, es decir, como una mentira. Tal y como demuestra el análisis de la estética platónica, realizado por Kurt Spang, toda representación de la realidad es siempre, necesariamente, una interpretación.

^{73G} Bradley, Will (Ed) et al. *Art and Social Change: A Critical Reader*. Tate Publishing en asociación con Afterall. Londres, 2007. (Introducción del editor, p.9)

^{73H} Belting, Hans. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton University Press. Princeton, Nueva Jersey, 2014. (p. 13)

En palabras de Spang, "en el libro 10 de la República" Platón "desde su punto de vista, desde su ontología, se proponía vituperar lo que él consideraba una falsificación de la realidad." ^{73I}

Según afirma Sontag en "Contra la interpretación", Platón tomaba "las cosas materiales ordinarias como objetos miméticos en sí mismos, imitaciones de formas o estructuras trascendentes" -las ideas-, por lo que, a su modo de ver "aun la mejor pintura de una cama, tan sólo sería una «imitación de una imitación»." ^{73J} De modo que, la reivindicación del arte conceptual como sucesor de la filosofía, lejos de renovarla, la remontará a sus mismos orígenes. Esta referencia al mundo de las ideas se hará evidente en muchas obras de Kosuth.

Dejando a un lado por un momento la estética, y con el objeto de completar las apreciaciones anteriores sobre el origen del paradigma intelectual del arte, podríamos hablar de los propios orígenes del arte conceptual -con el que principalmente lo identificamos en estas líneas-. Según defiende Alberro en "Reconsidering Conceptual Art: 1966-1977" ^{73K}, la llegada del arte conceptual tiene que ver con cuatro trayectorias históricas que se cruzan en una intersección:

La primera de estas, parte de "la auto-reflexividad de la pintura y escultura modernista, que sistemáticamente problematiza y deconstruye los elementos integrales de la estructura tradicional de la obra de arte" asignando a cada uno de dichos ingredientes la misma importancia. En el curso de esta deconstrucción "la valoración de la habilidad técnica manual es ampliamente -sino totalmente- abandonada".

El segundo camino alude, en palabras de Alberro, "a lo que podría denominarse como reductivismo" que "desplazará la objetualidad convencional de la obra de arte hacia el umbral de la completa des-materialización" a través de la progresiva liquidación de lo visual en favor de "un protagonismo del texto" en evidente expansión.

La tercera trayectoria parece una extensión de la anterior y se refiere a la "negación del contenido estético" ejemplificada en la obra de Duchamp, que "colocará a la obra en el límite de la información" según Alberro.

Y en último lugar, la cuarta vía tendrá que ver con la problemática del "emplazamiento" de la obra de arte, a través de un "auto-cuestionamiento de los modos en que será comunicada y exhibida", lo que podrá, para Alberro, traducirse en "la fusión de la obra de arte con el entorno arquitectónico que la envuelve, y en su integración dentro del contexto de la publicidad".

^{73I} Spang, Kurt. "Mimesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria". Ensayo incluido en: Anuario Filosófico de la Universidad de Navarra (1984, 17). (p 153). Disponible en PDF a través del Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra.

Enlace: <http://dadun.unav.edu/handle/10171/2205>

^{73J} Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. En Sontag, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Seix Barral. Barcelona, 1984. (p.15)

^{73K} Alberro, Alexander. *Reconsidering Conceptual Art: 1966-1977*. Ensayo contenido en Alberro, Alexander y Stimson Blake (Ed.) *Conceptual Art: A Critical Anthology*. The MIT press. Massachusetts, 1999.

En un primer estadio, esta intelectualización del arte trató de servir a la necesidad de autonomía que el arte moderno esgrimía desde el inicio de las vanguardias. El arte “*no objetual*” ofrecía a priori, la posibilidad de evadir los circuitos comerciales, al no estar -necesariamente- constituido por “*commodities*”, sino por meros conceptos. Para Antonio Urquizar:

“(…) la defensa de los componentes intelectuales de la obra de arte (que ya estaba implícita en la noción humanista e ilustrada) abrió la puerta a una transformación del objeto artístico académico que ha contemplado su disolución material. Como entendió de manera privilegiada Marcel Duchamp, una noción de la práctica artística basada en la teoría renacentista de la Idea permitía inducir a la marginación de la ejecución manual de la obra a favor del predominio absoluto del concepto.

El proceso culminó en el momento en el que se entendió que cualquier objeto real podía ser considerado arte independientemente de su naturaleza y origen, y que la obra podía ser simplemente el resultado de conferir la condición artística a un objeto preexistente. Así hasta llegar a una práctica de arte meramente especulativa, que puede prescindir de la realidad física de la obra.”^{73L}

Tras estos acontecimientos, la “condición artística” de la obra de arte se convertirá en una cuestión no de *ejecución*, sino de *opinión*, basada en el concepto de autoridad -que no de autoría-. Este cambio paradigmático tenía que ver, en un principio, con la negación del valor estético y la reivindicación del absurdo por parte del dadá que, llevada a su extremo, desembocará en la célebre frase de Duchamp “*Dadá significa nada*” la cual concluiría afirmando que “*los dadaístas dicen que todo es nada: nada es bueno, nada es interesante, nada es importante.*”^{73M}

Es precisamente esa idea de la “nada”, de la inmaterialidad -y por ende del “todo vale”- la que poco a poco irá, paradójicamente, tomando forma en la historia del arte conformando las bases de un paradigma conceptual instrumentalizado por el comercial -y no por el autonómico como en un inicio podía pretenderse-. Según afirma Dezeuze en su apropiadamente titulado ensayo “*Almost Nothing*”^{73N}, el reduccionismo al que antes aludíamos acabaría por abocar a los artistas a la utilización de “*la «nada» como una estrategia de negación y refutación*”.

Para Dezeuze, el urinario de Duchamp podía entenderse como esa “*«nada» destructiva dadaísta en varios sentidos: era un objeto insignificante, era un arte que no implicaba un esfuerzo más allá de sus selección y suponía un reto a las categorías existentes del juicio estético*”.

^{73L} Urquizar, José Antonio et al. *La construcción historiográfica del Arte*. Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2012. (p.21)

^{73M} Citado en: Baas, Jacquelynn. “*Before Zen: The Nothing of American Dada*” Ensayo incluido en: Mills, Cynthia et al. (Ed.). *East–West Interchanges in American Art*. Smithsonian Institution Scholarly Press. Washington DC, 2012. (pp. 54-55)

^{73N} Dezeuze, Anna. “*Almost nothing: Observations on precarious practices in contemporary art*”. Manchester University Press. Manchester, 2016. (pp. 11-12)

En contraste con lo anterior otros conceptos duchampianos como el “*inframine*” -en castellano, lo “*infra-leve*”, término que describe aquello que es “*más que leve, el recuerdo de la presencia de algo que ya no está*”⁷³⁰- se verán representados en elementos directamente etéreos, efímeros e inmateriales como podrían ser “*el calor de un asiento (recientemente ocupado)- o el sonido producido por la fricción de dos piernas vestidas con unos pantalones mientras uno anda*”.^{73N}

Lucy Lippard expresará esta división en similares términos parafraseando a Sol Lewitt, y añadiendo que existe una notable diferencia entre lo que considera el arte “conceptual” más superficial -con “c” minúscula-, y arte “Conceptual” en su máxima expresión -con “C” mayúscula-.

"Para mí, el arte conceptual significa una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o desmaterializada. Sol LeWitt distinguió entre arte conceptual «con "c" minúscula» (por ejemplo, su propia obra, en la que las Formas materiales eran a menudo convencionales, aunque generadas por una idea importante) y Arte Conceptual «con mayúscula» (más o menos lo que he descrito más arriba, pero también, supongo, cualquier cosa realizada por cualquiera que buscara pertenecer a un movimiento)." 73Q

Pero, en mayor o menor medida, todos los ejemplos anteriores nos hablan de un arte conceptual caracterizado por el trasfondo o *background* intelectual de la obra, que a cada paso eclipsa su materialidad o ejecución, y que progresivamente desembocará en un arte conceptual puro que desdeña finalmente estas dos realidades -el soporte y el proceso-. Sin embargo, uno de los evidentes peligros que corre este arte de lo *infraleve* es el de convertir al artista, literalmente, en un vendedor de humo.

"Un arte vacío de ideas es raras veces buen arte" afirman Schellekens y Goldie, pero eso no cualifica al arte con ideas -o cuyo único elemento es la idea- como superior:

"(e)xisten, de hecho, muchos tipos de ideas diferentes que pueden ser expresadas por el arte, de modo que declarar que el buen arte debería girar en torno a las ideas no implica necesariamente que sólo el arte que trate de comunicar reflexiones concretas sea digno de nuestra atención". 73P

Es más, cabría argumentar del mismo modo que un arte carente de ejecución, de proceso creativo, rara vez es buen arte

⁷³⁰ Extraído de: Gazapo de Aguilera, Darío I. ; Lapayese Luque, Concha. *Lo infraleve (La construcción del paisaje: desde la interioridad hacia la exterioridad)*. Disponible en web: <http://laconstrucciondelpaisaje.dpa-etsam.com/tag/infrave/>

^{73P} Goldie, Peter; Schellekens, Elisabeth (Ed.). *Philosophy And Conceptual Art*. Oxford University Press, Oxford, 2009. (Introducción de los editores, p. IX)

^{73Q} Lippard, Lucy R. (Ed.). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Ediciones Akal, Barcelona, 2004. (p, 8)

El arte conceptual no sólo abraza la inmaterialidad por una cuestión de elección estética, simultáneamente desdeña el medio en sí -como puede ser el lienzo y el óleo en la pintura- como un obstáculo que entorpece la correcta comunicación de la idea -aludiendo a algunos aspectos ya mentados en el capítulo del paradigma documental/comunicacional-.

A tal efecto Nagel y Wood retoman las reflexiones de Marshall McLuhan respecto de la noción de “medio” en la obra artística:

“De acuerdo con Marshall McLuhan, un medio adquiere un «mensaje» al transportar cierto contenido que ya se había hecho visible a través de otro medio. El «mensaje» de cualquier medio es el cambio de dirección, escala o patrón que introduce en la sociedad por virtud de su re-mediación de un viejo contenido.”^{73R}

Si analizamos el pensamiento de McLuhan desde una perspectiva formal, podríamos deducir que dicha “re-mediación” es peligrosa, pues en la misma transferencia de contenido es posible que se produzca una pérdida de información, una manipulación o un modificación de la misma, e incluso una adición de nueva información no presente en el medio anterior. Esto ocurre tanto cuando pasamos de un soporte a otro -como la realización de un grabado a partir de un dibujo-, como cuando simplemente creamos a partir de la mimesis -imitando la realidad y pasando por tanto, del medio real al de nuestra percepción, y en la ejecución nuevamente al medio artístico-.

Aplicando lo anterior al terreno del arte conceptual, el paso de un medio -el pensamiento- a otro -el de la imagen visual en su sentido más amplio y el del objeto material-, introduce en los artistas del conceptualismo el mismo recelo y temor a la “traslación”, por lo que esta puede suponer en el resultado final. Por esta razón los artistas conceptuales priman el uso del lenguaje sobre el soporte físico. Sin embargo obvian que esto último es en efecto una paradoja, un problema de solución imposible.

La idea artística, aunque sufra injerencias o modificaciones en su significado en función de su medio “transportador”, no puede ser realmente independiente del medio a través del lenguaje, pues el propio lenguaje *es* en cierto modo un medio. De hecho, cuando Peter Lamarque trata de expresar lo que él entiende por arte conceptual, declara que el conceptualismo habitualmente utiliza “*el lenguaje como medio*” y que esta es una de sus principales “*características paradigmáticas*”.^{73S}

El lenguaje es una manera de (re)presentar las ideas, un vehículo para las mismas, y como tal es siempre imperfecto. Muchas de las cosas que decimos o escribimos pueden interpretarse de muy diversas maneras según el contexto, el receptor, etc. . Esto se exagera aún más en el caso del lenguaje escrito -el medio predilecto del conceptualismo- que, sin una dicción o expresividad facial definida, es capaz de llevar a equívoco mucho más habitualmente que cualquier comunicación hablada.

^{73R} Nagel, Alexander; Wood, Christopher S. *Anachronic Renaissance*. Zone Books. NY, 2010. (p. 26)

^{73S} Lamarque, Peter. “*On Perceiving Conceptual Art*”. Ensayo contenido en: Goldie, Peter; Schellekens, Elisabeth (Ed.). *Philosophy And Conceptual Art*. Oxford University Press, Oxford, 2009. (p. 3)

Por otra parte cabría llamar a escena a la frase hecha “una imagen vale más que mil palabras”, para evidenciar lo discutible de la superioridad del lenguaje sobre el medio visual como vehículo de la idea artística.

Asímismo dicha traslación, como ya hemos mencionado, es una parte importante del proceso de *creación* artística y también contiene la propia noción de *expresión artística*. De las reflexiones de Belting al respecto del medio y la traslación de las ideas al mismo, podemos extraer las siguientes manifestaciones:

“La pregunta «¿Qué es una imagen?» parece interpelarnos sobre qué es aquello en lo que consiste la imagen, qué temas retrata, y demás. Pero este «qué» de la imagen no puede entenderse sin el «cómo», en otras palabras, sin cierto conocimiento de la estrategia visual mediante la cual el «qué» se lleva a cabo. Además cabe dudar del hecho de que sea posible que uno disocie el «qué» en el sentido del contenido o tema, del «cómo» de su creación, su puesta en escena. El «cómo» es la verdadera declaración, la verdadera expresión de las imágenes.”^{73T}

Estas y otras cuestiones comenzarían a resquebrajar el reinado conceptualista, además de la idoneidad de su enfoque, su reivindicación de la autonomía sería pronto puesta en entredicho tal y como apuntará Robert Smithson.

“Los diversos modos en los que el conceptualismo se distanció de la cualidad material, y del estatus mercantilizado del arte (...) estaban basados en la asunción simplista de su potencial de autonomía vanguardista. (...) Alrededor de 1975, la incertidumbre acerca de los logros del conceptualismo y la crítica a su petición de autonomía se habían convertido en el punto de enfoque e inspiración para un grupo de artistas conceptuales de primera y segunda generación.”^{73U}

Estos artistas estaban probablemente más fascinados por la capacidad *destruktiva* del arte conceptual que por su promesa de autonomía inicial, que en consonancia con la tradicional postura anti-humanista defendida por el posmodernismo, les resultaba risible y anticuada.

No les interesaba la peyorativa noción de la obra visual como mera “mimésis”, ni tampoco la preocupación moderna sobre su ya mencionado carácter de “simulacro” baudrillardiano. No buscaban emancipar el arte de lo real. Lo que les interesaba era la capacidad del conceptualismo para subvertir, destruir y llevar a la irrelevancia toda imagen anterior.

^{73T} Belting, Hans. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton University Press. Princeton, Nueva Jersey, 2014. (p. 10)

^{73U} Citado en: Stimson, Blake. *The Promise of Conceptual Art*. Ensayo contenido en Alberro, Alexander; Stimson, Blake (Ed.) *Conceptual Art: A Critical Anthology*. The MIT press. Massachusetts, 1999.

Por otra parte, este concepto del arte como idea, tenía un atractivo añadido igualmente empoderador. Permitía al artista anticiparse al espectador en su interpretación de la obra, quedando esta a merced de la teorización previa de su productor original.

Esta afirmación podría verse como un reconocimiento expreso del espectador como figura fundamental en el proceso de la experiencia estética. En palabras de Urquizar:

“La obra de arte es siempre el resultado de una fabricación intelectual que está mediada por la presencia de un discurso interpretativo. Este mecanismo que tiene lugar cuando un escultor modela en barro, actúa de una forma aún más evidente en los medios artísticos del mundo contemporáneo. En este nuevo contexto actual de construcción intelectual de la obra de arte, el establecimiento de una mirada artística sobre el objeto o el proceso por parte de los creadores y el público es un elemento fundamental. Las estéticas relativas a la teoría contemporánea implican necesariamente al espectador en la naturaleza artística de un objeto o proceso.”^{73V}

También permitía anticiparse a la visión del crítico, comisario e historiador del arte, suplantando sus figuras, al menos parcialmente, a nivel funcional. Así lo expresará Robert Smithson:

“Más que cualquier otra de las cualidades distintivas del conceptualismo (...) fue su intelectualismo la que lo hizo radical y habilitó su toma de posesión momentánea de las instituciones de arte. El fin (...) era usurpar agresivamente la autoridad de interpretar y valorar el arte que supuestamente era el dominio privilegiado de los críticos académicos e historiadores”^{73U}

Estas cualidades iniciales venían acompañadas de un problema estructural de capital importancia en la producción artística. El artista conceptual, al explicar su obra, confería a esta una sola interpretación correcta, que invalidaba todas las demás. Si bien esto no era necesariamente un problema en las obras basadas simplemente en una pequeña frase o afirmación -que dejase cierto espacio a la interpretación-, si que podía serlo en aquellas obras acompañadas por extensas memorias y textos anexos, o fuertemente articuladas de acuerdo a una monumental memoria o selección de cuerpo teórico.

Este efecto secundario no deseado, resultaría especialmente paradójico dado que la adopción de los principios del conceptualismo, que en principio debían reforzar el aparato teórico del arte -enriquecer su contenido-, acabarían en última instancia empobreciéndolo intelectualmente al conferirle un significado unilateral.

^{73V} Urquizar, José Antonio et al. *“La construcción historiográfica del Arte”*. Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2012. (p.22)

^{73X} Citado en: Stimson, Blake. *The Promise of Conceptual Art*. Ensayo contenido en Alberro, Alexander y Stimson Blake (Ed.) *Conceptual Art: A Critical Anthology*. The MIT press. Massachusetts, 1999. (XIII-XIIV)

Dejando a un lado el arte conceptual en su sentido clásico, cabe hablar de otra “rama” o variante de este intelectualismo. La que reivindica lo efímero, es decir, en lugar de hablar de una inmaterialidad pura, se reivindica lo momentáneo, lo fugaz.

Lucy Lippard y John Chandler ya anunciarían en su momento la llegada de esta versión del arte inmaterial en su artículo *“The Dematerialization of Art”* de 1968 en el que vislumbraban un “«arte ultra-conceptual» *que emergía desde dos direcciones: el arte como idea y el arte como acción*”^{73Y}

Del primero de los dos ya hemos hablado en profundidad. El segundo se verá reflejado en forma *happenings* y *performances*, cuyo origen se puede argumentar como asentado en la tradición teatral.

Una vez más la hipótesis era la reivindicación de autonomía, esta vez a través de su condición efímera. Pero el problema para que la fugacidad del arte de acción se consume es que, a menudo, estas obras aparentemente efímeras se documentan. Esto supone un doble obstáculo: por una parte su documentación las objetifica, por otra la posibilidad de reproducir dichas obras almacenadas en soportes como el vídeo las devuelve a su vez al museo, donde permanecen por siempre -liquidando en efecto su carácter pasajero-.

Tanto es así que Sayre, afirmará en *“The Object of Performance”* que *“(l)o que salvó al museo, lo que en efecto le dio acceso al arte no-objetual, era el documento, la grabación del evento artístico que había sobrevivido al evento”*^{73Z}

Por otra parte, el hecho de que la propia documentación sea en sí una forma particular de autoría, de ejecución y de materialidad efectiva, acabará minando la pretensión autonómica inicial del impulso conceptual, y a su vez pondrá al artista de nuevo en una posición "interpretadora" que puede alterar y redirigir el significado de la obra. La documentación de la obra efímera por parte del artista puede llevarle a manipular la obra en sí, a tergiversar la historia tal como ocurrió realmente empobreciendo a su vez la experiencia estética al limitar su interpretación y su alcance *semiotico* -igual que ocurriría con el arte de la idea-.

Todo lo anterior convertirá al arte intelectualizado en un *quiero y no puedo* -o un *podría, pero no quiero*, según se mire- progresivamente instrumentalizado por el paradigma económico. Esta hipótesis será posteriormente suscrita por numerosos teóricos como el ya mencionado Robert Smithson, que en 1972 sentenciaría -según relata Blake Stimson en *“The Promise of Conceptual Art”*- que:

“la premisa central del conceptualismo -ya- no era el arte por el arte, sino la producción por la producción”.^{73X}

^{73Y} Lippard, Lucy R. *“Six Years: The Dematerialization of the Art Object”*. University of California Press. Berkeley / Los Ángeles / Londres, 1997. (pp. VIII-IX)

^{73Z} Sayre, M. H. *“The Object of Performance: The Avant-Garde Since 1970”*. University of Chicago Press. Chicago, 1989. (p. 2)



Picasso, Pablo | Guernica

1937

2.8

El paradigma político.

El paradigma político podría parecer, a priori, una iteración del paradigma jerárquico. Pero en lo que respecta a este texto, su lógica obedece a un funcionamiento basado en la iniciativa política del propio artista -no en la defensa, a menudo forzada, de un ideal ajeno-, y que a menudo tiene que ver con el uso del arte como *arma* para el cambio social.

A este efecto, la propia temática de la obra de arte en cuestión -que responda a dicho paradigma- normalmente tendrá que ver con el principio ético que defiende o el problema social que denuncia, a saber: la defensa de minorías étnicas, la propugnación de un antibelicismo, el respaldo feminista, la reivindicación de la libertad sexual, etc.

En este sentido sería posible entender el propio proyecto autonómico del modernismo como un movimiento político que busca la emancipación de la práctica artística y del trabajo de los artistas -dado que, en cierto modo lo es-.

Esta situación parte a su vez del lugar común que supone la afirmación de que todo arte es en sí político. En palabras de Will Bradley:

*“La politización consciente del arte a menudo surge en respuesta a la revelación de que el arte está, en cierto modo, siempre politizado de antemano”.*⁷⁴

Pero en este caso nos referimos al uso del arte para la defensa de principios políticos más allá del arte en sí, ajenos al mundo estético. Por tanto suscribimos la opinión de Lippard respecto de la necesidad de distinguir, en esta “*nueva politización*” entre lo que ella llamaría las “*art-politics*” -políticas del arte- y las “*politics-politics*” -políticas de la política-.^{74B}

Esta distinción es necesaria dado que el arte político -activista- en su sentido clásico sólo pudo materializarse totalmente, una vez que el artista y la esfera del arte se sintieron en sí mismos emancipados y libres de sus cadenas históricas.

Tal emancipación sería el resultado de un “*cambio dramático acaecido entre los siglos XVIII y XIX*” que según Bradley, redefiniría “*el papel del artista en la sociedad europea*” como ya

⁷⁴ Bradley, Will (Ed) et al. *Art and Social Change: A Critical Reader*. Tate Publishing en asociación con Afterall. Londres, 2007. (Introducción del editor, p.9)

^{74B} Lippard, Lucy R. “*Get The Message?: A decade of Art for Social Change*”. E. P. Dutton. 1984. Boston, Massachusetts. (p. 6)

comentábamos en apartados anteriores. En palabras de Bradley este cambio tuvo las siguientes consecuencias:

“El artista secular podía abordar problemas contemporáneos de manera directa, no sólo a través de la alegoría religiosa. El artista cortesano, en servicio de la aristocracia, podía ahora convertirse en un “freelancer” contratado por la nueva burguesía. El artista como ciudadano, más que como sujeto, podía tener afiliaciones políticas, unirse a una academia que reconociese la importancia política de la tradición del arte mimético y alegórico, o comenzar a cuestionar o definir su propio papel fuera de la academia.” ^{74C}

Es a partir de este momento -después de la ilustración- cuando un arte relativamente liberado puede ocuparse de otros asuntos más allá de su propio orbe. Tras el simbólico acontecimiento de la Revolución Francesa, el grado de independencia del artista se irá incrementando, así como su interés por el mundo intelectual, en el que se incluye obviamente la retórica política.

Con el paso de los años. esta progresiva emancipación del artista culminada en los primeros años del siglo XX, conviviría en el tiempo con la Revolución Rusa, dos grandes guerras -holocausto incluido- y a su vez -en el ámbito peninsular- con la Guerra Civil española, lo que supondrá un caldo de cultivo perfecto para esta nueva perspectiva del activismo.

El renovado interés político de la primera mitad del XX también tendrá mucho que ver con el auge del humanismo, y con las esperanzas que algunos teóricos y filósofos de esa misma cuerda pondrán en el arte, aclamándolo como una suerte de salvador de la humanidad en medio de toda esa barbarie y horror humanos. Según Lippard:

“La “creciente conciencia ética y política” manifestada durante los últimos años en el arte no es nueva. Los textos y coloquios publicados de la generación del Expresionismo Abstracto, y no digamos ya de los años 30, están llenos de referencias a la moralidad con el artista -o al menos el arte- considerados como el bien último.” ^{74D}

A esto se unirá la polarización marcada por la división antagónica entre el capital y la fuerza del trabajo, preconizada por la Revolución Rusa, en la que se entremezclarán las injusticias y el horror de la guerra con las reivindicaciones de la lucha obrera.

Para Bradley, este acontecimiento, supuso *“sólo un aspecto de un conflicto”* presente en muchas partes del mundo, dado que *“el socialismo, el comunismo y el anarquismo continuarían siendo poderosas fuerzas en Europa, e incluso en EE.UU, hasta la Guerra Civil española”*. Sin embargo, *“el desenlace de la Segunda Guerra Mundial”* marcaría un punto de inflexión en esta expansión de los movimientos obreros. ^{74C}

^{74C} Bradley, Will (Ed) et al. *Art and Social Change: A Critical Reader*. Tate Publishing en asociación con Afterall. Londres, 2007. (Introducción del editor, pp. 11-13)

^{74D} Lippard, Lucy R. *“Get The Message?: A decade of Art for Social Change”*. E. P. Dutton. 1984. Boston, Massachusetts. (p. 5)

Es en este marco cuando se crearán algunas de las obras más emblemáticas del arte político como el “Guernica” de Picasso, y otros trabajos similares como “Construcción blanda con judías hervida: Premonición de la Guerra Civil” de Salvador Dalí.

Además Picasso, de acuerdo a su conocida cercanía al comunismo, también producirá varios trabajos “altamente críticos con la política exterior estadounidense después de 1946. (...) La más conocida es “Masacre en Corea”, exhibida en el Salón de Mai en París, en el año 1951.”



Figura | 2.7.1

Dicha obra es comúnmente descrita en base a la probable “reacción de Picasso a la emboscada liderada por los americanos en la Guerra de Corea, durante la cual muchos civiles, mujeres y niños fueron asesinados”, según afirma Mesch en “Art and Politics”. En estos términos, comenta que a menudo se tilda al trabajo de ser una especie de “nuevo Guernica, en el que (Norte)America había reemplazado a Alemania”.

Sin embargo, más allá de toda filiación política esta claro que tanto este cuadro como el Guernica eran una crítica sin paliativos a la guerra y su sinrazón. Si bien es cierto que todas estas obras tienen precedentes -pues “Masacre en Corea” de Picasso es una clara alegoría a “Los Fusilamientos del tres de mayo” de Goya-, la obra de Goya no es tanto una crítica de la guerra -en su sentido universal- como un producto de propaganda patriótica en contra del bando francés durante la Guerra de Independencia española.

^{74E} Mesch, Claudia. *Art and Politics: A Small History of Art for Social Change Since 1945*. I.B. Tauris, Nueva York, 2013. (p.26)

Figura 2.7.1: Picasso, Pablo. “Masacre en Corea” (1951). Actualmente alojada en el Museo Picasso de París.

A día de hoy se desconoce si *“Los Fusilamientos del tres de mayo”* fue un encargo directo. Sin embargo, si tomamos las palabras de Goya al respecto de sus *“ardientes deseos de perpetuar por medio del pincel las más notables y heroicas acciones ò escenas de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa”*, queda poca duda de que su temática no era una cuestión de antibelicismo, sino de bandos.

Por tanto no se puede entender como una expresión político-artística de la denuncia en un sentido literal y “activista”, no sólo por esta razón, sino también por el hecho de que su posicionamiento no era el reflejo de una ideología, como sí ocurría con Picasso. Además, a diferencia del Picasso de *“La Masacre en Corea”*, Goya formaba parte de uno de los bandos en la contienda, mientras que el pintor malagueño estaba en cierto modo denunciando un problema que le era contextualmente ajeno.

Siguiendo la estela de Picasso, el mexicano Diego Rivera también criticará al capitalismo encarnado en algunas de las prácticas del gobierno americano:

“Como Picasso, el famoso artista moderno y hombre de izquierdas Diego Rivera produjo una gran obra muy crítica con el ejército estadounidense nada más empezar la Guerra de Corea. Rivera completó la transportable obra de tamaño mural “Pesadilla de guerra, sueño de paz” (1951) para el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de Ciudad de México.”^{74F}

Ambos casos responden a las inquietudes políticas de los artistas -no son un encargo directo de ningún gobierno o del partido comunista con el que simpatizaban-, sin embargo, también es cierto que tienen mucho que ver con el clima de facciones que gestó el entorno de la guerra fría, cuyo arte subvencionado -como ya vimos al analizar el Realismo Socialista- sí que respondía más claramente al *modus operandi* del paradigma jerárquico.

La diferencia entre sendos paradigmas -jerárquico y político- radica en que, tanto Picasso como Rivera, generaron dicho arte en un clima que no apoyaba los principios políticos que sus obras defendían, y que de hecho en muchas instituciones occidentales se los cuestionaba activamente -Picasso sería cuestionado en Nueva York, y Rivera en París.^{74F} Además las manifestaciones de ambos eran libres, no eran el producto político de una sociedad opresora que controlase sus prácticas artísticas como sí ocurría en la Rusia de Stalin.

Todo esto responderá a un sentimiento anti-belicista, y también a un cierto *“internacionalismo”* generalizado^{74G} que recorrerán las vanguardias europeas durante las dos grandes posguerras. Este antibelicismo no se verá replicado en Estados Unidos hasta que los ecos de estas reivindicaciones de ciertos artistas de la vanguardia muten en un “antibelicismo positivista” algo menos contestatario e ideologizado -es decir, más cercano un pacifismo efectivo- con motivo de la guerra de Vietnam.

^{74F} Mesch, Claudia. *Art and Politics: A Small History of Art for Social Change Since 1945*. I.B. Tauris, Nueva York, 2013. (p.28)

^{74G} Bradley, Will (Ed) et al. *Art and Social Change: A Critical Reader*. Tate Publishing en asociación con Afterall. Londres, 2007. (Introducción del editor, p. 13)

Según Mesch:

“Parte del arte anti-belicista posterior a 1945 portaba su mensaje crítico desde una postura artística -o lo que se ha venido en llamar neo-vanguardista- de resistencia. Producido más célebremente por un creciente grupo de artistas minimalistas en Nueva York durante los años 60, esta posición estilística y estructuralmente articulada contra la guerra resonó enérgicamente en la comunidad del arte.”^{74H}

Este arte reverberaría en los oídos de artistas de diversas disciplinas entre las que se encontraba también la escultura. La esfera de la escultura estadounidense también “conectaría con las protestas antibelicistas desde el trabajo colaborativo del “Artist’s Protest Committee” apropiadamente bautizado como la “Peace Tower” -Torre de la Paz- diseñada por Mark di Suvero en coordinación con otros artistas que participarían en la construcción de la misma. Según Mesch, la torre “servía como un andamiaje sobre el que se colgarían más de 400 obras aportadas” de diversos artistas, mayoritariamente neoyorquinos que posteriormente se venderían.^{74H}

El mito de *La Torre de Babel* –o una percepción edulcorada y contracultural del mismo- fue seguramente fuente de inspiración para esta “Torre de la Paz”, que en lugar de estar construida en contra de Dios se manifestaba en contra de la guerra y del sistema. La implicación de los artistas era una réplica de los movimientos sociales de la época, que probablemente tenían mucho que ver con el hecho de que la de Vietnam fuese una de las primeras guerra televisadas. Imágenes tristemente célebres como las de “la niña del napalm” -en un vídeo que muestra una criatura de once años corriendo tras un bombardeo de *napalm*- marcarían un antes y un después en la conciencia de los estadounidenses.

Gracias al trabajo de los periodistas y corresponsales independientes -y a la difusión masiva de estas imágenes- la versión del estado sobre los conflictos bélicos ya no era la única que trascendía. Esto pondría a la población americana en una posición muy diferente ante los siguientes conflictos, en especial si lo comparamos con la opinión pública respecto de la contienda con Japón en la Segunda Guerra Mundial o respecto de las tensiones con la URSS durante la guerra fría.

Tales acontecimientos, unidos a la emergencia de los movimientos de derechos civiles, tendrían sus consecuencias dentro del entorno artístico. Muchos museos -como el MoMA o el MET- verían concentraciones a sus puertas criticando a las instituciones por su presunta implicación política en la guerra y en la difusión de un modelo de sociedad excluyente. Según Bradley:

“Los museos neoyorquinos fueron el objeto de huelgas artísticas, sentadas y manifestaciones llevadas a cabo por coaliciones que combinaban la crítica de la complicidad institucional con la Guerra de Vietnam, con reivindicaciones del fin del orden cultural casi exclusivamente masculino y de raza blanca que defendían los museos.”^{74I}

^{74H} Mesch, Claudia. *Art and Politics: A Small History of Art for Social Change Since 1945*. I.B. Tauris, Nueva York, 2013. (p.68-70)

^{74I} Bradley, Will (Ed) et al. *Art and Social Change: A Critical Reader*. Tate Publishing en asociación con Afterall. Londres, 2007. (Introducción del editor, pp. 17-18)

Otro de los grandes eventos de agitación política más o menos simultáneo fue el “mayo del 68” francés al otro lado del Atlántico, que marcaría uno de los períodos de legitimación del Marxismo Leninismo y del Maoísmo en buena parte de la élite intelectual europea. Esto se vería reflejado de manera clara en ejemplos como el del cineasta Jean Luc Godard, cuyas películas darían un fuerte giro político en este sentido, alejándose de sus iniciales inquietudes por la filosofía y la psicología.

Por otra parte, cabe argumentar que existen fuertes nexos entre el antibelicismo, este “mayo del 68” y otro de los grandes temas del arte político: el feminismo.

Es cierto que el concepto del feminismo debe su verdadero origen a la llamada “primera ola” feminista de finales del siglo XIX y principios del 20. Y que, del mismo modo la reivindicación de la mujer en el arte tiene mucho que ver con la llamada “*Battle for the Royal Academy*” y con el movimiento sufragista contenidos a nivel histórico en esa primera ola:

“Tanto en su faceta de aficionadas como en la de profesionales, las mujeres se hicieron artistas en gran número por primera vez en el siglo XIX: lo que Virginia Woolf llamaría la “Batalla por la Royal Academy” era una de muchas: la batalla de Westminster, la de Whitehall, la de Harley Street.

El arte estaba abierto a las mujeres de un modo en que las profesiones institucionalizadas como la política, la religión, la ley y -hasta la década de 1870- la medicina, no lo estaban. La idea de la mujer artista, si bien cada vez más familiar, era, no obstante, todavía incómoda.”^{74J}

Pero no será hasta los años 60 del siglo XX, -con la llamada “segunda ola” del feminismo- cuando se configurará una versión moderna de lo que hoy entendemos por arte feminista. Tal eclosión tendrá una fuerte relación con los movimientos de los derechos civiles como ya hemos visto, aunque técnicamente responderá más bien a una especie de emancipación o diferenciación -especialización si se quiere- respecto de los mismos, en reflejo de las ansias de emancipación de la comunidad femenina.

“La “segunda ola” del feminismo emergería en EE.UU. al final de los años 60. Las mujeres estaban cansadas del monótono trabajo y el aislamiento del hogar, su inferioridad salarial, sus condiciones de trabajo y su estatus secundario en el movimiento de los derechos civiles y las campañas antibelicistas”.^{74J}

Lo anterior se sumará a una progresiva identificación del género masculino con la violencia física -en parte por medio de la guerra, pues los ejércitos eran casi en su totalidad integrados por hombres-, noción que tomaría fuerza dentro del seno de los movimientos antibelicistas y que tendría su equivalente civil en la alegada violencia estructural de la sociedad patriarcal.

^{74J} VV.AA. *Feminism and Art*. Entrada de la enciclopedia de arte en línea de Oxford (Oxford Art Online). Sin paginación. Disponible en web: <https://es.scribd.com/document/342947747/Feminism-and-Art-in-Oxford-Art-Online>

Así lo ejemplifica Claudia Mesch, aludiendo a la obra de Nancy Spero y Martha Rosler, que según ella “*perfeccionaron el contenido antibelicista de su arte en su oposición a la violencia machista-patriarcal perpetuada en el militarismo y la guerra moderna*”.^{74K}

Esta asociación de la violencia al género masculino, así como la idea de sociedad patriarcal serían más tarde transportadas al mundo del arte y sus estructuras, a las cuales se asociará a su vez la idea de que tales instituciones son el reflejo -y a su vez el soporte- de una historiografía tildada de machista por los movimientos de liberación de la mujer.

De acuerdo con Bradley, dicha segunda ola feminista a la que hacíamos referencia “*marcaría una transformación desde el utopianismo de los años 60 hacia las fragmentadas luchas y políticas identitarias de los años 70 y 80*”. Estos anhelos del feminismo se traducirían en “*intentos concertados de reformar el casi exclusivamente masculino canon histórico artístico, y encontrar un verdadero espacio en la sociedad para el arte producido por mujeres*”.^{74L}

Con el tiempo, el arte feminista respondería casi exclusivamente al comentario político, por encima de cualquier otro principio formal o teórico. Tal y como Lippard lo definiría en 1980, el arte feminista “*no era un estilo ni un movimiento*” si no que se trataba de “*un sistema de valores, una estrategia revolucionaria*” y un “*estilo de vida*” que “*continuaría impregnando todos los movimientos y estilos posteriores*”.^{74M} Para Lippard, según afirman Broude y Garrard, lo verdaderamente “*revolucionario del arte feminista (...) no era su forma sino su contenido*”.^{74M}

Sin embargo, esta negación de la tradición historiográfica y de la formalidad lo identificaría finalmente con el posmodernismo, que absorberá este y otros movimientos de arte político, en especial durante las décadas de los 80 y 90. Según podemos leer en Oxford Art Online: “*El feminismo era una de las fuerzas que llevó al modernismo hacia su crisis, y el arte feminista de los años 70 formó parte de una amplia refutación de la estética modernista*.”^{74J} Teoría que suscribirán Broude y Garrard alegando que:

“Al hito del feminismo le debemos muchos de los más básicos fundamentos del posmodernismo: la noción de que el género es algo socialmente y no naturalmente construido; la masiva legitimación de formas no elitistas de arte como la artesanía, el vídeo y la performance; el cuestionamiento del culto del “genio” y la “genialidad” en la historia del arte occidental; la consciencia de que tras la pretensión de “universalidad” se esconde un conjunto de posiciones y prejuicios particulares, llevando en consecuencia a un énfasis sobre el variado pluralismo en detrimento de la unidad totalizadora.”^{74M}

^{74K} Mesch, Claudia. *Art and Politics: A Small History of Art for Social Change Since 1945*. I.B. Tauris, Nueva York, 2013. (p.68)

^{74L} Bradley, Will (Ed) et al. *Art and Social Change: A Critical Reader*. Tate Publishing en asociación con Afterall. Londres, 2007. (Introducción del editor, p. 20)

^{74M} Ver: Broude, Norma; Garrard, Mary D. (Ed). *Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*. Tate Publishing en asociación con Afterall. Londres, 2007. (Introducción de las editoras, p. 10)

Esta “*apreciación de la diversidad posmoderna*” unida a la popularización e institucionalización del arte político llevará con el tiempo a la progresiva inocuidad de su comentario, y a que sus reivindicaciones se diluyan en un mar de uniformidad.

Según Garrard y Broude,

“llegados los años 90 (...) las lecciones revolucionarias del arte feminista habían sido asimiladas de un modo tan triunfal en la práctica contemporánea artística que, su propia historia, así como la historia de muchas organizaciones y publicaciones feministas que habían contribuido a generarlo y apoyarlo, parecían en peligro inminente de caer en el olvido y desvanecerse”. ^{74N}

Esto provocaría grietas en la propia esfera del arte feminista, a través de posiciones enfrentadas entre el trabajo de “*rigurosos pero comerciales artistas Neoyorquinos, colectivos de activismo pacifista como Sister Seven y artistas de raza negra organizándose y exponiendo «a una distancia crítica del movimiento feminista dominado por mujeres blancas»*” ^{74O}

En tiempos más recientes el arte con comentario político, en su sentido general, se ha convertido en algo que muchas veces se da casi por sentado, que es inherente a buena parte del arte contemporáneo. Las palabras de Lippard en “*Get the message?: A Decade of Art for Social Change*”, manifiestan esta condición casi unánime que se le presume -e incluso exige- al arte actual:

“Es muy respetable que un artista declare que la estética es su ética, o que el arte es su política, pero nadie hoy en día debería ser capaz de vivir una existencia puramente estética. Un artista exitoso que se ha beneficiado del sistema tiene una cierta responsabilidad de devolver parte del dinero para patrocinar el cambio de ese sistema -donaciones, carteles, etc-.” ^{74P}

Parece ser que el artista está obligado a hacer un comentario político -cuanto más obvio mejor- para *legitimar* su obra y su posición. Esto es, posiblemente, una respuesta a la tradicionalmente alegada carencia funcional o falta de utilidad del arte -al menos desde la perspectiva capitalista-. El arte debe cumplir alguna función para sobrevivir en el mundo capitalista pero, para no identificarse con el sistema, la función que toma es la crítica de dicho sistema -aunque funcionando siempre dentro del mismo, claro-.

^{74N} Ver: Broude, Norma; Garrard, Mary D. (Ed). *Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*. Tate Publishing en asociación con Afterall. Londres, 2007. (Prefacio de las editoras, p. 8)

^{74O} VV.AA. *Feminism and Art*. Entrada de la enciclopedia de arte en línea de Oxford (Oxford Art Online). Sin paginación. Disponible en web: <https://es.scribd.com/document/342947747/Feminism-and-Art-in-Oxford-Art-Online>

^{74P} Lippard, Lucy R. “*Get The Message?: A decade of Art for Social Change*”. E. P. Dutton. 1984. Boston, Massachusetts. (p. 6)

Esta paradoja es la que hace que el único arte “crítico” que pueda sobrevivir en dicho sistema -es decir, que el sistema pueda “absorber”-, es aquel arte que lo critica a un nivel superficial o ambiguo -como el *pop art* o el *readymade*-.

Por otra parte, el arte es casi necesariamente un producto de la opulencia, del estado del bienestar, aspecto que se ve exagerado en el caso del “*high art*” que es probablemente la máxima expresión del “valor añadido” y del elitismo burgués. Por esta razón el posmodernismo critica al modernismo identificándolo con tal elitismo. Pero el arte posmoderno institucionalizado es en el fondo una nueva encarnación del mismo “*high art*” que critica, por lo que la reivindicación política de justicia social desde dicho altar es algo cuanto menos cuestionable -al menos desde el punto de vista de la coherencia y la moralidad-. El posmodernismo político es por tanto, un arte necesariamente hipócrita, un ejercicio de cinismo ejemplar -y ejemplarizante-.

En línea con lo anterior, es necesario hacer un ejercicio de “auditoría ética” a este arte político. Habría que contemplar -por ejemplo- la posibilidad de que se considere reprochable hacer “*high art*” político subvencionado cuando el importe dichas subvenciones pudiera ser más efectivo si se destinase, directamente, a solventar los problemas que ese activismo artístico denuncia.

En especial porque el “*high art*” -posmoderno o no-, por su propia naturaleza no es capaz ni siquiera de dar la suficiente difusión al problema -o de explicarlo con suficiente claridad al público general-, sobretodo si lo comparamos con otras formas “artísticas” de protesta como el cine documental, el periodismo o el texto ensayístico. El público típico del “*high art*” es en buena parte la élite a la que supuestamente critica. Estas y otras cuestiones se ven respaldadas por la tesis de Balfe y Cassilly en “*Paying the Piper*”:

“Adicionalmente, las organizaciones culturales deben competir por las subvenciones públicas y privadas con otras cuyos objetivos son más claramente caritativos, basados en la necesidad y en el alivio de la miseria social, en lugar de estar basados en la filantropía, el mérito y el progreso social. Dado que el público de las artes se ha demostrado como proveniente, de manera desproporcionada, del sector privilegiado de la sociedad, cada vez resulta más difícil justificar el continuo subsidio público en vista de las acuciantes necesidades sociales.”^{74Q}

Del mismo modo cabría objetar -por ejemplo- que criticar el patriarcado y luego aceptar exponer en un museo cuyo “*board of trustees*” o consejo directivo esté compuesto solo por hombres quizás tampoco es de recibo. En definitiva, la crítica política en el arte debe ser consecuente dado que de lo contrario le priva de toda credibilidad, y lo que es más importante, le arrebatada todo sentido o razón de ser.

Lippard cuestiona esta posibilidad alegando que, el artista que expone su obra en medio de un conflicto de intereses, que muestra su trabajo en un ambiente expositivo políticamente antagonista,

^{74Q} Huggings Balfe, Judith; Cassilly, Thomas A. “*Friends of... Individual Patronage Through Arts Institutions*”. Huggings Balfe, Judith (Ed.). *Paying the Piper: Causes and Consequences of Art Patronage*. University of Illinois Press. Illinois, 1993. (p. 120)

o que vende su obra a un tercero que forma parte del “bando enemigo”, no es más reprochable que un artista cuya obra es malinterpretada.^{74R}

Lo que Lippard interesadamente obvia es que la decisión de exponer o comercializar su obra en esas circunstancias es algo que está en poder del artista -es decir, que puede negarse en redondo sin problema alguno-, mientras que la interpretación de su obra por parte de otros es algo que queda totalmente fuera de su alcance. De modo que el artista es -al menos- responsable de lo que él mismo hace con su obra, por muy incómodo que esto resulte en un mundo globalizado en el que quiere sobrevivir dedicándose a la creación de “artefactos políticos”.

Lippard se opone a la consideración de que el artista deba “*resguardar su arte del peligro de absorción*” por parte del sistema porque eso le haría un flaco favor a la causa que abandera. Mantener su obra en el museo es una especie de mal necesario, pues dará difusión al problema. En base a lo anterior, ella afirma que cualquier “*artista reconocido que defienda una injusticia (...) llamará mucho más la atención sobre esa causa como tal, que lo que podría como un intérprete anónimo en escenarios radicales*”.^{74R}

Pero una vez más, Lippard obvia la opción viable de que ese mismo “artista famoso” se niegue a exponer, convocando por ejemplo una rueda de prensa con periodistas para denunciar la situación, que visualizaría más si cabe el problema que defiende y podría además provocar cambios en los métodos de la institución en cuestión, fruto de la presión social.

En definitiva resulta como mínimo argumentable que, si el artista desea utilizar su obra con un fin puramente político, resultará entonces lícito contemplar la posibilidad de que el activismo cotidiano -fuera del mundo del arte- sea una alternativa más productiva y lógica que la creación artística en la defensa de dichos ideales. No tiene por qué hablarse de una dedicación exclusiva al activismo político “real”, pero sí sería lógico al menos compaginar dicha actividad con la creación artística. Si no es así el artista deberá preguntarse de un modo autoconsciente si la consecución de dichos ideales es realmente su prioridad o si estamos hablando de *otra cosa*. Porque, seamos serios, crear “artefactos” con trasfondo político no es sinónimo de hacer política.

De otro modo ese uso del arte político se puede limitar al llamado “*shock value*” -su capacidad para asombrar o desconcertar al espectador- como sucede con obras como “*The Holy Virgin Mary*” (1996) de Chris Ofili. “*Virgin Mary*” es un gran ejemplo de arte anti-sistema que no persigue ningún fin político real.

Incluida en “*la famosa exposición de «shocking art» (arte chocante), Sensation, de Charles Saatchi*” la obra de Ofili “*muestra a una estilizada mujer negra rodeada de 100 imágenes de genitales y traseros femeninos. Su pecho está hecho con excremento de elefante y el lienzo está sostenido en dos montones del mismo material escatológico, uno con la palabra «Virgen» inscrita, y el otro con la palabra «Maria».*” Según afirma después el texto “*The Politics of Art After Innovation*” de Emily Rappaport, “*esta misma obra se vendería en la casa de subastas Christie's*

^{74R} Véase: Lippard, Lucy R. “*Get The Message?: A decade of Art for Social Change*”. E. P. Dutton. 1984. Boston, Massachussets. (pp. 7-8)

por 4.5 millones de dólares” en junio de 2015.^{74S} El desenlace de la historia, que reverberará en muchas otras obras controvertidas de los últimos 20 o 25 años, como los animales en formol de Damien Hirst, es sintomático de un arte que utiliza las maneras del paradigma político de un modo superficial con el único objetivo de crear polémica y conseguir publicidad gratuita en un mundo acuciado por una sobreproducción de imágenes.

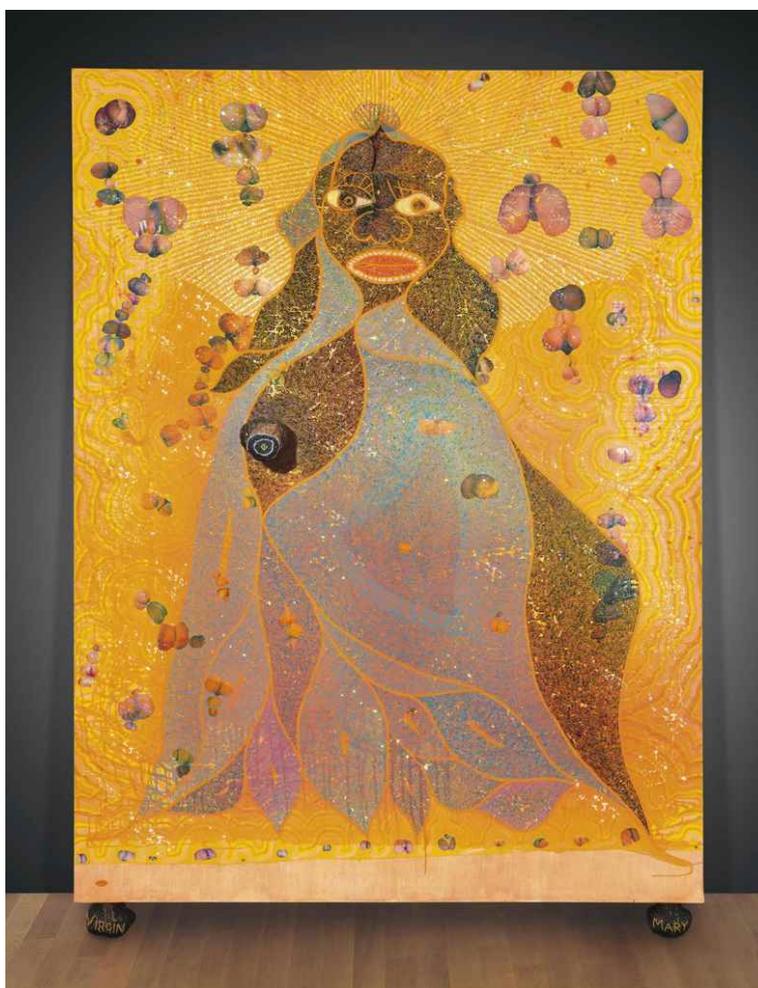


Figura | 2.7.2

Las ventas millonarias de estos trabajos también obedecen, seguramente, a la necesidad del sistema de absorber cierto porcentaje de arte político -preferiblemente el de carácter ambiguo o superficial como la obra de Ofili o Hirst- para anular en sí mismo no sólo a dicho arte político concreto -en una especie de ejercicio de soborno institucional-, sino al arte político en su totalidad -pues el arte “elegido” por el sistema es a menudo el único con suficiente visibilidad-.

^{74S} Rappaport, Emily. “*The Politics of Art After Innovation*”. Incluido en *Terremoto: Magazine of Contemporary Art in The Americas*. Issue 3. Julio 2015. Sin paginación. Disponible en web: <http://terremoto.mx/article/artaafterinnovation/>

Los eventos anteriores evidencian, de nuevo, la instrumentalización que el paradigma comercial -encarnado en el capitalismo imperante- puede ejercer sobre casi cualquier otro paradigma a través de los métodos que le son propios. Esto no necesariamente invalida el arte político en su conjunto como elección temática, pero si compromete su producción de un modo preocupante desde el punto de vista de su efectividad y coherencia.

Por tanto, si el arte debe cumplir alguna función más allá de si mismo -más allá de la experiencia estética, cosa que es en cualquier caso discutible- entonces es necesario evaluar en todo momento la eficacia de ese arte en la consecución de sus nuevos objetivos y su grado de independencia política y económica. De otro modo la pretendida nueva función de la creación artística se convierte en una mera excusa para la producción de un arte inútil desde todo punto de vista -incluido el estético- si eliminamos la perspectiva comercial.

Figura 2.7.2: Ofili, Chris. *"The Holy Virgin Mary"* (1996). Actualmente perteneciente a una colección particular -tras su última subasta en Christie's-.



Kahlo, Frida | Autorretrato con monos

1965

2.9

El paradigma autorreferencial o reflexivo.

En su dimensión “personal” -o humana, en relación con el género del retrato por ejemplo- el paradigma reflexivo o autorreferencial hace alusión al tratamiento del propio sujeto creador en el arte e incluso a su posición preponderante por encima de la propia obra en algunos casos.

En sí el paradigma autorreferencial está íntimamente ligado a la autonomía -kantiana o ilustrada- del sujeto y el artista, de la cual ya hablamos en el apartado dedicado el paradigma autónomo. Tomando la obra de Kant como referencia, podemos llegar a la siguiente conclusión:

“En síntesis, el ser humano en tanto que es un ser racional, no está constreñido por el deber a leyes impuestas externamente, sino que, por el contrario, “está sometido a su propia legislación”. Esto lo constituye precisamente como ser racional y lo diferencia de otro tipo de seres vivos. Su voluntad, en tanto que es autónoma, se da su propia ley, por lo que el imperativo categórico, en su tercera formulación, determina que el ser humano (en uno mismo y en los demás) debe tratarse siempre como un fin, nunca meramente como un medio.

Esto en última instancia quiere decir que nunca se debe instrumentalizar a la persona en sí misma ni ella debe instrumentalizar a otros para conseguir fines ulteriores o intereses subjetivos. Al considerar al ser humano como una voluntad auto legisladora, es decir, autónoma, debe tratarse siempre como un fin y no meramente como un medio.”^{74T}

Esta idea del ser humano como fin y no medio actúa en paralelo al concepto del paradigma artístico, que ve también el arte como fin y no como medio. Pero no es necesariamente sinónimo del *modus operandi* este último. La ilustración y la idea kantiana del sujeto autónomo podrán dar lugar en casos extremos a la sustitución del Dios anterior por un "Dios" secular que en ocasiones podría entenderse como la naturaleza o el arte -como hemos visto-, pero también como el ser humano tratando de domarlos.

Como ya apuntaría Freud en "*El malestar en la cultura*", el ser humano "*se ha convertido, por así*

^{74T} Citado en: Moreno Urán, Carlos Andrés et al. *El Concepto de Autonomía en la Fundamentación de la Física de las Costumbre de I. Kant*. Publicado en: Cuadrantephi: Revista de Estudiantes de Filosofía N°17. Junio-Diciembre de 2008. Bogotá, Colombia. (p. 4) Disponible en web: <http://www.javeriana.edu.co/cuadrantephi/pdfs/N.17/4.%20Kant.pdf>

decir, en una especie de Dios prostético". Este "Dios prostético" al que alude Freud no sólo lo es en calidad de su sustitución del Dios anterior -como una suerte de maniquí teológico-, sino que también es prostético dada su necesidad de portar prótesis y "*órganos auxiliares*" -concepto que utilizará Freud para referirse a instrumentos que el hombre necesita para ejercer dicha autoridad, como los avances tecnológicos-.^{74U}

Este mismo Dios prostético o secular es el que Catherine Soussloff vislumbra en el retrato de los Tietze ("*Hans Tietze y Erika Tietze-Conrat*") pintado por Kokoschka en 1909:

"El retrato de los Tietze nos hace conscientes de su existencia, de la del artista y de la subjetividad que conlleva la respuesta a la mirada. En este complejo ejemplo del género del retrato, el sujeto humano secular podría verse como sustituto del icono religioso en su habilidad de proporcionar el acceso a la subjetividad interior, mientras mantiene a su vez la fidelidad en la apariencia exterior."^{74V}



Figura | 2.8.1

^{74U} Freud, Sigmund. *Civilization and its discontents (El malestar en la cultura)*. W. W. Norton & Company. Nueva York. 1930. (pp. 28-29)

^{74V} Soussloff, Catherine M.. *The Subject in Art: Portraiture and the Birth of the Modern*. Duke University Press Books. Durham / Londres. 2006. (pp. 11-12)

La nueva concepción del ser humano como icono religioso o “Dios” -medida de todas las cosas- y como obra artística en sí mismo podría verse quizá como una subversión de la anterior concepción kantiana de la autonomía artística y del sujeto, que culminará con la aparición del individualismo -una versión “egoista” o narcisista de la autonomía-. Esta subversión del humanismo que daría lugar al individualismo generará a su vez una suerte de antítesis, encarnada en el concepto del colectivismo.

En su comentario sobre Courbet, y sobre las obras de Milner y Morris, Will Bradley ya nos habla de como “*en los inicios del siglo XX, ya se daba una división clara en los artistas radicales o los movimientos artísticos, entre el colectivismo y el individualismo.*” Según Bradley,

“(p)ara Gustave Courbet (...) el artista es potencialmente un arquetipo del individuo soberano. Courbet se aísla de la sociedad francesa; expresa su derecho de libre expresión y reniega de las súplicas de un enviado del gobierno que busca reclutar su trabajo. Para William Morris, por otra parte, la valoración de los artistas individuales y la esfera en la que trabajan es un nuevo y contemporáneo fenómeno producido por la escalada de las relaciones sociales capitalistas.

La clase trabajadora, los artesanos del pasado, son privados de la oportunidad de expresarse a causa de la producción industrial, mientras que un nuevo tipo de artista “de las bellas artes” es empleado para vender a la burguesía una versión mercantilizada -commodified en el original- de la propia visión de sí mismos.” ^{74X}

Este nuevo individualismo, aparecido como respuesta a la alienación de la sociedad industrial, tendrá especial preponderancia en géneros como el retrato -o más concretamente, el autorretrato-, y en prácticamente toda obra que utiliza el propio cuerpo humano como elemento principal, o las vivencias del artista como materia prima temática.

Los primeros autorretratos -en el sentido clásico del término- coincidirán con el comienzo de la emancipación de la figura del artista respecto del concepto de artesano gremial en el tardo-renacimiento.

Según West, “(e)xisten muy pocos autorretratos antes del siglo XVI, y muchos de ellos tan sólo se encuentran en la marginalidad de los manuscritos”. Tal escasez podría tener su origen en “una religiosidad que impedía a los artistas ensalzarse a sí mismos” a la cuál se añadiría el hecho de que se debían “a las necesidades de los talleres” de artista gremiales, así como a los encargos de “sus patrones”. ^{74Y} Pero la proliferación del autorretrato no sólo tenía que ver con la superación de estos obstáculos para la mejora de su estatus social, sino también con otra serie de circunstancias.

^{74X} Bradley, Will (Ed) et al. *Art and Social Change: A Critical Reader*. Tate Publishing en asociación con Afterall. Londres, 2007. (Introducción del editor, p. 20)

^{74Y} West, Shearer. *Portraiture (Oxford History of Art Series)*. Oxford University Press. Oxford, 2004. (p. 163-164)

Figura 2.8.1: Kokoschka, Oskar. “*Hans Tietze and Erica Tietze-Conrat*” (1909). Actualmente alojada en el MoMA, Nueva York.

Además de la nueva posición del artista en la sociedad y la conciencia identitaria del sujeto ilustrado, el uso de algunas herramientas de tipo tecnológico como la proliferación de los espejos y lentes conferirán a los pintores y otros trabajadores del arte la posibilidad de investigar sobre su propia apariencia. Tal y como explica West, *“el autorretrato mimético dependía de la existencia de espejos planos” -no curvos- “que no estarían disponibles fuera de Venecia (donde fueron inventados) hasta el siglo XV”*.^{74Y}

En este sentido, el paradigma autorreferencial necesitaba del uso de algunos artefactos que lo relacionaban con un uso instrumental del modelo tecnológico. Todo lo anterior se refiere a su materialización formal, pero, más allá de los aspectos técnicos y estéticos ¿cuáles serían las características principales que definen el autorretrato artístico?

En particular cabría resaltar la dimensión humana del autorretrato, que permite al espectador introducirse en su personalidad, su contexto social más íntimo, así como el propio pensamiento del artista. Por otra parte el autorretrato tiene la cualidad fundamental de que rara vez es una obra comisionada -encargada- por lo que conserva por su propia naturaleza una autonomía que otro tipo de obras difícilmente alcanzan, en especial si hablamos del contexto pre-moderno.

En palabras de Cummings, la realización de retratos en el renacimiento *“no reportaba apenas dinero o gloria; los autorretratos, a diferencia de los retratos, rara vez eran comisionados o apreciados como el punto álgido de la carrera de un artista”*.^{74Z} Quizás en este aspecto yace uno de los grandes atractivos de los autorretratos independientes, dado que, como afirma James Hall, *“podrían mostrarse como algunos de los artefactos menos obviamente comerciales”* encarnando prácticamente el concepto del *“arte por el arte”* en un solo objeto.⁷⁵

Dada su naturaleza personal y voluntaria el autorretrato es un género en el que en la mayoría de los casos el resto de paradigmas quedan como mínimo en segundo plano, donde la coyuntura o las necesidades mundanas son secundarias. De hecho, podría alegarse que incluso el paradigma de *l'art pour l'art* queda igualmente relegado, pues la figura del artista se funde con la obra hasta el punto de sustituirla o fagocitarla en cierto modo, privándola de cualquier otro contenido.

Tal y como apunta Cummings:

“Los autorretratos presentan a los artistas como la personificación de su propio arte; suena francamente sucinto y breve. Pero habitualmente tan sólo lo hacen para preguntarse quién o qué es esa persona que devuelve la mirada en el espejo, cuán desoladora resulta la soledad, cuán difícil es su representación o incluso la mera noción de ser uno mismo en el vasto universo humano”.^{74Z}

Tras la progresiva conquista autonómica del sujeto muchos serán los artistas que realizarán retratos u obra introspectiva, conformando ellos el sustrato mismo de la obra.

^{74Z} Cummings, Laura. *A Face to the World; On Self Portraits*. Harper-Collins Publishers. Londres, 2010. (pp. 7-8)

⁷⁵ Hall, James. *The Self-Portrait: A Cultural History*. Thames & Hudson. Londres, 2014. (p. 48)

El surrealismo también es un buen ejemplo de ejercicios de introspección desde un punto de vista de la psicología clásica. Además del surrealismo, otro de los momentos claves donde esta característica introspectiva se lleva a término es dentro del ámbito de la escuela vienesa. Gustav Klimt y particularmente Egon Schiele, llevarán la experiencia estética a una suerte de psicologización formal, que actuará en paralelo respecto al auge del pensamiento psicoanalítico de Freud y Lacan.

Según comenta Soussloff en *“The Subject in Art”*, esta *“emergencia del sujeto moderno en la representación y la teoría histórico-artística en Viena sobre el año 1900”* tendrá su reflejo teórico en *“teorías más complejas del sujeto moderno”* que eclosionarían en *“el período de entreguerras en la filosofía continental y el psicoanálisis lacaniano”*. Schiele en Viena -además de los ya mencionados Kokoschka y Klimt- y Frida Kahlo en México -en su particular versión del surrealismo- adoptarán, de manera más o menos consciente, las teorías de Lacan en su arte, a través de un enfoque especialmente introspectivo. En palabras de Shearer:

“Artistas como Schiele o Kahlo veían el autorretrato como una forma de explorar sus propios estados psicológicos tanto imaginativamente como terapéuticamente. Sin embargo, podría decirse que todo el género del autorretrato implica a su vez una especie de “tercerización” de la primera persona -“othering” of the self en el original, que podría traducirse también como “otredad del sujeto”- con la que Schiele y Kahlo abiertamente jugueteaban.

Uno de los más célebres sucesores de Freud, Jaques Lacan, consideraba las fases de la vida en términos del desarrollo del ego humano. Los primeros estadios de la infancia, en los que el bebé se ve a sí mismo y a su madre como un sólo ente, acaban en el punto en que el niño reconoce su propia imagen en el espejo, y la reconoce como una entidad separada.”^{75C}

Como concluye Shearer el propio uso del espejo implica a dicha teoría lacaniana en la creación de todo autorretrato, si bien la mayoría de artistas no serán necesariamente conocedores de los pormenores psicológicos que conllevarán sus creaciones.

De un modo similar, en tiempos más recientes, numerosas artistas feministas trasladarán a la idea de género esta necesaria conquista identitaria, a través de la reivindicación de la expresión emocional, la introspección y el trabajo en relación con -y sobre- el propio cuerpo. Este trabajo centrado en el aspecto corporal probablemente también tendrá que ver con una puesta en juego del concepto de la “cosificación” femenina por parte de la sociedad patriarcal.

Posteriormente, la ya formulada idea del artista-obra se materializaría en su versión radical en el trabajo de la artista Orlan, que identificaría su cuerpo y su propia vida con el concepto del lienzo en blanco, sustituyendo los pinceles por el bisturí en una serie de intervenciones quirúrgicas que terminarían por desfigurarla hasta hacerla irreconocible.

^{75B} Soussloff, Catherine M.. *The Subject in Art: Portraiture and the Birth of the Modern*. Duke University Press Books. Durham / Londres. 2006. (p.12)

^{75C} West, Shearer. *Portraiture (Oxford History of Art Series)*. Oxford University Press. Oxford, 2004. (p. 185)

En contraste con esta idea centrada en la figura del artista, tenemos el colectivismo, entendido como un rechazo al *paradigma reflexivo* o *autorreferencial* en su variante individualista. Este colectivismo puede generarse de varias formas diferentes: la agrupación en “movimientos” o “colectivos” que aglutinan individualidades con aspectos en común pero operan por separado; la división del trabajo en un sentido capitalista clásico -subcontratación de otros artistas o artesanos-; la ejecución de la obra de arte “in situ” delante de una audiencia; o la realización de obras de arte netamente colaborativas.

De todas las anteriores, será sin duda esta última la que más cuestione el individualismo artístico en su sentido radical o excluyente -e identificado con el -.

Según Claire Bishop:

“(e)n paralelo a un discurso del espectáculo, el arte avanzado de la última década ha presenciado una renovada afirmación de la colectividad y una denigración del individuo, que es sinónimo de los valores del liberalismo de la Guerra Fría y su transformación en neoliberalismo, esto es, en la práctica económica de la propiedad privada, la libertad de mercado y el libre intercambio.” ^{75D}

La inclusión del público y su interacción en la obra creada o ejecutada “in situ” comienza probablemente con las vanguardias, tras la introducción de la *performance* dentro del imaginario del futurismo. Tal y como afirma la propia Bishop, el futurismo buscaba “romper con los modos convencionales” que el público tenía de experimentar las obras a través de “su inauguración de la *performance* como forma artística, dirigiéndose a una audiencia masiva para el arte, y utilizando provocativos gestos”. ^{75D}

Este precedente de las *performance* modernas lo constituían las veladas o “*serate*” futuristas. Las llamadas veladas futuristas no eran solamente apropiaciones “arty” del teatro como las acciones o los *happenings* sino que también incluían la ejecución al momento, delante del público, de disciplinas artísticas más tradicionales como la pintura. ^{75E}

En este sentido, además de fomentar la progresiva inclusión del espectador, también permitían al mismo acercarse, no sólo a la obra terminada sino también a su proceso, algo que tradicionalmente quedaba reservado a la intimidad del artista. El inicio de lo que luego será la *performance* es lo que el colectivo llamará “teatro futurista”, lo cual prueba con más evidencia la inequívoca conexión entre la *performance* y las artes escénicas “tradicionales”.

Sin embargo, paradójicamente, este deseo de hacer partícipe al espectador, unido al “apetito por la destrucción” futurista conformará el ideario del que luego se nutrirá el pensamiento fascista, por lo que un aparente positivismo inicial -que buscaba la inclusión- se convertirá en la llamada “*via negativa*” del futurismo -instigadora de la exclusión-.

^{75D}; ^{75E}; ^{75F} Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso Publishing. Londres / Nueva York. 2012. (p.12)^{75D}, (p. 42)^{75E}, (p. 39-40)^{75F}

Esta “*via negativa*” -que en castellano se traduciría tal cual-, suponía que el espectador “no podía ocupar la posición de un observador distante, sino que era incitado a tomar parte en una orgía de destrucción”.

Lo anterior, unido al “adhesión futurista a las ideas de la nación y de la guerra, establecería los fundamentos ideológicos sobre los que se erigiría el Fascismo Italiano” haciendo efectiva la descripción de Benjamin del fascismo como la ideología política “que permite a la gente participar y deleitarse, en el espectáculo de su propia destrucción”.^{75G}

Por estas razones, el modelo participativo de la performance tal vez debería tener en cuenta que la gente es voluble y que el público se puede fácilmente convertir en una masa virulenta e incontrolable si lo que se practica es un participativismo mal entendido. Y es que como veremos, la premisa del colectivismo puede volverse en su contra cuando el “*performer*” se convierte en una figura manipuladora o cuando las interpretaciones de sus acciones llevan a error.

Hasta ahora hemos hablado principalmente de la *performance*, pero esta especialidad tiene una prima cercana que a menudo se confunde, incluso en los textos estéticos y la historiografía del arte, hablamos del *happening*. Tadeusz Pawlowski tratará de definir las fronteras entre una y otra en “*From Happening to Performance*”.^{75H}

Según Pawlowski, los “*«happeners» querían cambiar el mundo: hacer más humano el marco existente de la vida social; abolir las convenciones y costumbres autoritarias que empobrecían las relaciones humanas.*” Y aquello que proponían para conseguir sus anhelos era “*penetrar el mundo social objetivo con sus acciones artísticas*” borrando la línea de separación entre el arte y la vida real.^{75H} El objetivo era hacer que los espectadores se convirtieran en sujetos creativos, saliendo de su contexto habitual en el que eran consumidores y no creadores.

Sin embargo, estos artistas pronto se verían superados por la realidad, y la voluntad transformadora del *happening* identificada con la extroversión se convertiría en un “*mito no satisfecho*”. Esto, en palabras de Pawlowski, abocaría a los artistas a un retorno a la “*introversión subjetiva*”, que buscaría de nuevo la defensa de la autonomía del artista -respecto del opresor mundo exterior- como principio de acción política y transformadora del mundo.^{75H}

Al contrario que el *happening*, la *performance* -en su renovada iteración actual- no encarna, según Pawlowski ese ánimo inclusivo de la figura del espectador. La performance posmoderna busca subrayar la figura del artista y colocarla por encima del público, alejada de este, haciendo patente la nueva búsqueda de introversión y aislamiento a la que aludíamos antes. En una suerte de retorno a la psicología -y a la defensa de fundamentos afines al paradigma autorreferencial- “*la performance se concentra en el individuo, así como en sus problemas existenciales y psicológicos*”.^{75H}

^{75G} Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso Publishing. Londres / Nueva York. 2012. (p.48-49)

^{75H} Pawlowski, Tadeusz. “*From Happening To Performance*”. Ensayo incluido en la publicación “*Philosophica*” nº 30. 1982 (2). (pp. 61-63)

Resumiendo estas últimas ideas, se podría decir que en términos generales la performance aboga más por el individualismo, mientras que el *happening* tiene un mayor componente social. Y este nuevo giro actual, que legitima la adopción de la performance -más claramente representativa de la individualidad- en detrimento del trabajo participativo y la inclusión del espectador, coincidirá también con un retorno a una concepción más neoliberal del arte una vez pasado el “clímax social” que supuso el “mayo del 68” francés.

Tras el paso del tiempo, esto dará lugar a una situación que podríamos identificar con un “clímax neoliberal” -en franco contraste con el momento anterior-, en el que la única parte “social” del trabajo de ciertas obras performativas será aquella que expresa una relación de ejecución “subrogada” o “subcontratada”, en la que los participantes deberán obedecer las premisas del artista. Esto es lo que Claire Bishop denominará “*performance delegada*” (*delegated performance*) que, según su definición “*el hecho de contratar a no-profesionales o especialistas en otros campos para que lleven a cabo la labor de hacer acto de presencia y actuar en un momento concreto y en un lugar concreto a demanda del artista y siguiendo sus instrucciones.*”⁷⁵¹

Podemos encontrar ejemplos de esta práctica en la trayectoria de artistas como Maurizio Cattelan o Santiago Sierra entre otros. En referencia al primero cabe destacar el caso particular de “*Southern Suppliers F.C.*” (1991).



Figura | 2.8.2

^{751; 75J} Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso Publishing. Londres / Nueva York. 2012. (p.219)⁷⁵¹, (p.221-222)^{75J}

Figura 2.8.2: Cattelan, Maurizio. Fotografía del proyecto “*Southern Suppliers F.C.*” (1991).

Para esta obra, una serie de “*inmigrantes norteafricanos fueron enviados a jugar una serie de partidos de fútbol en Italia (todos los cuales perdieron)*”. Según relata Bishop en sus camisetas podía leerse la palabra “*Rauss*”, que más allá de un simple “*patrocinador ficticio*” también era una referencia al término alemán “*Raus*” que significa “Fuera”, en una clara alegoría a expresiones xenófobas que a muchos, por desgracia, nos resultarán familiares.

Esto, que se defendería -previsiblemente- como una crítica de las políticas de inmigración europeas tiene difícil justificación desde un punto de vista ético e incluso lógico. Ni siquiera se puede entender como una subcontratación -en un sentido artístico-, pues los africanos no son contratados para hacer arte, sino para realizar una actividad -el deporte del fútbol- que se documentará y en el proceso se “convertirá en ello” con la *mano de Midas* del artista-. Pero una cosa es convertir un vulgar urinario en arte, y otra es cosificar -e insultar- a un conjunto de seres humanos. Es directamente un uso -abusivo, instrumental y ofensivo- de su imagen.

Otro caso similar al de “*Southern Suppliers F.C.*” es el de algunas obras de Santiago Sierra, en las que también subcontrata a no profesionales, aunque en este caso directamente en los propios países de origen. En la obra “*250 cm Line Tattooed on 6 Paid People*” (1999) se muestra efectivamente a 6 personas a las que se les ha remunerado un cierto dinero a cambio de tatuarles una línea horizontal en su espalda y que, colocados en formación y fotografiados sin camiseta, darán forma a una única línea conjunta.

Estos trabajos comprenden, entre otras cosas, “*la búsqueda de gente dispuesta a llevar a cabo tareas banales o humillantes por un mínimo salario*” y frecuentemente se llevan a cabo “*en países que ya se encuentran en el extremo más desaventajado del mundo globalizado*”. Además Sierra se “*preocupa mucho de detallar cada pago en su descripción de la obra, convirtiendo el contexto económico en uno de sus principales materiales.*” ^{75J}

La “ambigüedad” -si es que lo anterior se puede tildar de ambiguo- de Santiago Sierra es si cabe más extrema, pues muestra directamente las -draconianas- condiciones contractuales de sus trabajadores como si fueran una suerte de crítica al sistema, cuando en todo caso criticarían su propia manera de actuar. Algo del todo incomprensible .

Lo que consigue Sierra es la culminación del concepto de Schiller sobre la división de ocupaciones en la experiencia estética, entre aquellos que “hacen” la acción artística y aquellos que simplemente la “sufren”. Así lo describe Rancière en “*The Politics of Aesthetics*” : ^{75K}

“Esta operación política y teórica se encuentra en el corazón de la obra de Schiller “On the Aesthetic Education of Man”. Detrás de la definición kantiana del juicio estético como un juicio sin conceptos (...), Schiller señala la distribución política

^{75J} Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* . Verso Publishing. Londres / Nueva York. 2012. (p.219) ^{75I} , (p.221-222) ^{75J}

^{75K} Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics*. Bloomsbury Publishing. Londres / Nueva York. 2013. (pp. 43-45)

que nos ocupa: la división entre aquellos que actúan y aquellos sobre los que se actúa, entre las clases cultivadas que tienen acceso a la totalización de la experiencia vivida y las clases incivilizadas inmersas en la fragmentación del trabajo y de la experiencia sensorial.”^{75K}

De este modo la figura individual del artista subvierte el significado del colectivismo anulando la parte participativa -que no es sino un *simulacro* a la manera de Baudrillard- trasladándolo a una lógica capitalista que no sólo refleja, sino que efectivamente replica y estimula, la realidad de una sociedad de clases.

Hasta ahora hemos hablado de la primera “acepción” que he conferido al modelo autorreferencial relativa a la presencia del propio artista en la obra. La otra vertiente del paradigma autorreferencial o reflexivo es la de un arte que habla de sí mismo, de un meta-arte o como Rubert de Ventós lo llamaría, -en su ensayo del mismo nombre- un arte “ensimismado”.

No nos referimos una vez más al *art pour l'art*, sino que hablamos de un arte que utiliza como modelo cualquier arte anterior, que se *autorreferencia* o se cita a sí mismo. Esto por una parte tiene que ver con el concepto de “mímesis” del que hablábamos en el paradigma documental, solo que lo imitado ya no es el “mundo real” sino el mundo de las imágenes, el mundo de las imitaciones.

Esto no es nuevo ni es exclusivo del posmodernismo, que es uno de los grandes exponentes del meta-arte. Tal y como dice Gomá Lanzón, desde que el mundo es mundo “vivimos en un horizonte de modelos” y a su vez “no podemos evitar ser modelo constante para los demás”, lo que además enlaza con el concepto del “meme” al que también nos referíamos dentro del contexto del modelo documental del arte.

Por tanto, podríamos concluir que esta rama del paradigma autorreferencial es una suerte de extensión paralela del modelo documental pero circunscribiéndose al meta arte. Pues en sí, lo anterior supone una versión más perfecta -o absurda- si cabe de la noción platónica del arte como “imitación de una imitación”. En referencia a la antigüedad grecolatina, uno de los ejemplos primigenios más evidentes de esta práctica es el llamado período helenístico en la Roma clásica.

Como afirma Pollitt, “en el período helenístico tardío la convencional distinción que los historiadores del arte acostumbran a hacer entre arte griego y romano se rompe en buena medida (...) durante los siglos segundo y primero a.C. cuando se produjo una fusión de las tradiciones artísticas griegas con el gusto y patronazgo romano”.^{75M}

^{75L} Gomá Lanzón, Javier. *Imitación y experiencia (Tetralogía de la Ejemplaridad)*. Pre-textos. Valencia 2003. (sin paginación, extraído de la versión electrónica alojada en Google Books)

^{75M} Pollitt, Jerome Jordan. *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge University Press. Cambridge. 1986. (pp. 150-153)

A causa de esta “helenización” de la cultura romana, se daba el caso de frecuentes copias directas de obras griegas, cuya intención no era simplemente la réplica o apropiación sino que muchas tenían un uso instrumental para reforzar la política del estado. Según afirma Leal en “*The Empire's Muse*”, tales “*copias del arte griego estaban influidas por las originales pero se utilizaban porque encajaban en los objetivos de la ideología de Roma.*”^{75N}

Además los romanos introducirían la idea del *pastiche* que más tarde conformará uno de los principales recursos del posmodernismo;

“Aunque muchas esculturas romanas son puramente romanas en su concepción, otras son copias, cuidadosamente medidas y exactas, de esculturas griegas, o variantes de prototipos adaptados al patrón romano. Algunas esculturas romanas son un pastiche de más de un original griego, otras combinan la imagen de un Dios o atleta griego con una cabeza de busto romano.”^{75O}

Posteriormente, el período del Renacimiento supondría -haciendo honor a su nombre- una nueva ocasión donde precisamente ese arte grecorromano, entre otros, sería revisado y tomado como modelo -con lo que parte de la obra renacentista podía convertirse en el *pastiche de un pastiche*-. Así lo relatan Nagel y Wood en “*Anachronic Renaissance*”

“Con su poder para forzar, pero no explicar, un desdoblamiento del tiempo sobre sí mismo, la obra de arte en los siglos XV y XVI era capaz de dejar un rastro de vuelta a los múltiples pasados de Europa, desde la Tierra Santa, a Roma (...) Lo diferente del pasado -respecto del presente- hacía de la repetición una opción.”^{75Q}

Del mismo modo el siglo XIX supondrá un nuevo retorno a los estilos clásicos -entre otros, pues muchas opciones estéticas convivirán a partir de esta época- como respuesta a la industrialización y el progresivo utilitarismo en el diseño. Según Oshinsky,

“el siglo XIX estuvo marcado por una serie de revivals de estilo, desde el clasicismo de Grecia y Roma al Renacimiento y el más tardío período del Rococó

^{75N} Leal, Erin W. “*The Empire's Muse: Roman Interpretations of the Amazons through Literature and Art*”. San Diego State University, San Diego. 2010. (pp. 66-67)

^{75O} Department of Greek and Roman Art (MET). “*Roman Copies of Greek Statues*”. The Metropolitan Museum of Art. (sin paginación) Disponible en web: http://www.metmuseum.org/toah/hd/rogr/hd_rogr.htm

^{75Q} Nagel, Alexander; Wood, Christopher S. *Anachronic Renaissance*. Zone Books. NY, 2010. (p. 10)

y el Neoclasicismo. Algunos de estos revivals fueron instigados por un nuevo interés en el antiquarianismo, que el arquitecto Reginal Blomfield denominaría “fiebre coleccionista”.^{75R}

En un sentido más actual, todo lo anterior se traducirá en la idea algo más madura y consciente del arte derivativo. Si bien es más sencillo hablar de la derivación en clave posmoderna, la modernidad en sí, así como las vanguardias, no son ajenas a la idea del *revival*. Tal es el caso de la fascinación de parte del arte moderno -como ejemplifican ciertos periodos de la trayectoria de Matisse o Picasso- por el arte africano. Según Ferrier, “*Matisse descubrió la escultura Africana con sus amigos Vlaminck y Derain*” pero esto “*tuvo un efecto más profundo*” en el primero que en sus acompañantes. A causa de este “descubrimiento”, muchos trabajos posteriores reflejarán esta “*tradición religiosa del arte africano*” en respuesta a esta “*búsqueda formal*”^{75S}

Sin embargo a diferencia del *revival* en el arte posmoderno, la elección de los *fauves* o de Picasso del arte africano como referencia responde más bien a su novedad en el contexto europeo. Era el resultado de una investigación estética, que acabará por tomarlo como referente a causa de su característica antítesis de toda tradición clásica anterior -pues a pesar de ser un arte del pasado, era un arte en cierto modo nuevo dentro de un contexto europeo-. Por esta razón, para el modernismo, éste suponía más una mirada al futuro que un *revival* del pasado.

Como apunta Ferrier, los últimos coletazos del impresionismo, como la obra de Cézanne, “*demonstraron el deseo de los artistas de vanguardia de ir más allá para renovar el arte. Con la entrada en escena del arte africano, podría haber llegado un punto de inflexión que les alejaría todavía más del arte tradicional del pasado*”.^{75S}

Es decir, si bien en el arte primitivo africano hablamos en efecto de un “arte del pasado”, no es el arte de *su* pasado -el de los artistas europeos-, sino un arte de un universo cultural totalmente diferente a la tradición europea y por tanto “renovador” dentro de dicho contexto.

Además el arte de la vanguardia, si bien niega la tradición europea, se ocupa de reivindicar este arte anterior, es decir, se trata de un movimiento que ensalza y glorifica el pasado que cita -a diferencia de la lógica posmoderna que a menudo es negativa y crítica en su citación meta-artística-. Podría argumentarse que esto responde en realidad a una lógica colonizadora de la vanguardia europea, pero esto es en todo caso algo secundario y no realmente intencionado -en contraste con el *pastiche* posmoderno-. Los *fauves* y cubistas reivindicaban la autenticidad y superioridad de este arte, no lo parodiaban.

^{75R} Oshinsky, Sara J. “*European Revivalism*”. The Metropolitan Museum of Art. (sin paginación) Disponible en web: http://www.metmuseum.org/toah/hd/eurv/hd_eurv.htm

^{75S} Ferrier, J. L.. *Art of Our Century: The Chronicle of Western Art, 1900 to the Present*. Prentice-Hall. New York, 1989 (pp.73-78).

El posmodernismo por el contrario a menudo utiliza el pasado en función del concepto de parodia, un concepto que toma prestado del dadá. Tal es el caso de la “*Mona Lisa*” de Duchamp -a la cual pintaría un mostacho-. Sin embargo, el posmodernismo al negar la tradición clásica y también la vanguardia -a la que considera la nueva tradición- se encuentra en un *cul de sac* estético. Esa crisis de identidad la resolverá a través de la mimesis y la posterior descontextualización crítica de lo anterior -además del apropiacionismo del *no-arte*, encarnado en el *readymade*-.

Para Gomá Lanzón “*la imitación*” será una de las “*salidas posmodernas al colapso de la identidad*”.^{75T} Es decir, como el arte posmoderno es la negación de todo lo anterior, necesita agarrarse a algo, pero, dado que ese todo en realidad sólo incluía a la tradición artística se puede permitir por una parte criticarlo -manifestando tal negación- y degradarlo -convirtiendo cualquier vulgar objeto cotidiano, como un urinario, en arte-.

Sin embargo esto presenta una paradoja, pues si el posmodernismo se ocupa principalmente de reproducir y manipular de manera crítica todo arte anterior a él, eso supone una gran limitación de su radio de acción. Ni siquiera puede reírse de sí mismo, sólo de lo que le precede, por lo que el arte anterior que crítica se convierte en su jaula de oro.

Por esta razón abrirá su radio de acción mimética, crítica y ambigua al objeto de consumo a través del *readymade*. Esta ambigüedad se deberá a que, por una parte, el posmodernismo legitima el estatus de la “*commodity*” u objeto de consumo, en tanto en cuanto es uno de los enemigos clásicos del pensamiento moderno, pero a su vez lo “*critica*” para poder estar en contra del sistema que de otro modo absorbe su “*rebeldía*”.

Sin embargo esta resistencia durará poco precisamente por su ambigüedad intrínseca. El problema como veremos más adelante, radicará en la facilidad con que el paradigma comercial absorberá finalmente estas teorías posmodernistas para hacerlas suyas y utilizarlas en pos -nunca mejor dicho- de su propio beneficio.

^{75T} Gomá Lanzón, Javier. *Imitación y experiencia (Tetralogía de la Ejemplaridad)*. Pre-textos. Valencia 2003. (sin paginación, extraído de la versión electrónica alojada en Google Books)

3.

Vanguardia y moda: “*microparadigmas*” y “*pseudoparadigmas*”.

En este capítulo trataré de analizar la idea de “vanguardia” artística desde la *teoría paradigmática del arte* que he desarrollado en los apartados anteriores.

En el primer apartado hablaré de como el concepto de sucesión paradigmática encaja dentro de la historia del modernismo, para posteriormente dedicar un apartado a la naturaleza de la moda, y otro a la relación entre las vanguardias y el *paradigma comercial*.

3.1

La vanguardia como *micro-paradigma*.

En los capítulos anteriores hemos hablado de cómo la llegada del modernismo fue, a un tiempo, causa y consecuencia de la pérdida de fe en varios paradigmas artísticos fundamentales. Estos modelos fueron relevados casi por completo —salvo en el caso del paradigma económico, y en menor medida del jerárquico— por el modelo de “*l'art pour l'art*” cousiniano.

A raíz de estos hechos, podríamos decir que las vanguardias que conforman el movimiento modernista están o estuvieron, hasta cierto punto, supeditadas al *paradigma autonómico* del arte. Ahora bien, sabemos de buena tinta que muchos de estos movimientos tenían unos decálogos estrictos -llamados “*manifiestos*”- que debían seguirse a rajatabla. Pero, ¿cual era la naturaleza de estos decálogos?

El origen de la palabra *manifiesto* se remonta a la época del Imperio Romano. Según el diccionario Oxford de la lengua inglesa, el término manifiesto “*proviene de la palabra italiana «manifesto», derivada del latín «manifestum», que significa claro o evidente.*” ^{75M}

Luca Somigli, en su libro “*Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism*”, explica los manifiestos artísticos como una especie de contratos sin vínculo legal, -algo así como una suerte de “*pacto entre caballeros*”- que defienden una causa o modelo del arte, y que son suscritos por todos sus firmantes con el objetivo de llegar a una posición común que “*legitime*” sus prácticas.

Según Somigli:

“los manifiestos (...) demuestran como los principios competitivos de legitimación, que dividen el campo de la producción cultural, pueden ser relegados cuando se trata de defender el principio general de libertad adeudado a la clase intelectual en su conjunto.” ⁷⁵

A través de esta unión de fuerzas entre sus integrantes, estos manifiestos “*pueden entonces, jugar un importante papel, a la hora de definir la relación entre el campo de la producción cultural y otros ámbitos antagonistas como el poder político, y al mismo tiempo articular una serie de posiciones en su propio campo*”.

⁷⁴ AA.VV. *Oxford Dictionary of English*, Oxford University Press, Londres, 2005.

⁷⁵ Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism 1885-1915*. University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2003. (p. 128)

Su función principal “*dentro del estricto ámbito de la producción artística*” es la de “*articular la identidad de los diversos grupos de individuales que, firmando éstos manifiestos o adoptando sus designaciones,*” confieren a estos proyectos “*el capital simbólico asociado con sus nombres*” beneficiándose a su vez del “*capital simbólico*” aportado por el resto del grupo.⁷⁶

Considerando estas afirmaciones desde el punto de vista de la *teoría paradigmática* del arte, podemos decir que, a través de estos manifiestos -y del arte que deriva de ellos- los artistas que los componen se unen con el objetivo de ser, por primera vez, defensores activos de su autonomía, o lo que es lo mismo, defensores de sus particulares *paradigmas autonómicos*.

Al mismo tiempo, resulta interesante la increíble similitud entre estas palabras y los postulados originales de Kuhn sobre la noción de paradigma, según el cual “*un paradigma está construido alrededor de ejemplos compartidos de ejercicios prácticos exitosos; estos incorporarán leyes, teorías, aplicación e instrumentación; y proveerán modelos de los que puedan emerger tradiciones coherentes con la investigación científica.*”⁷⁸

Es posible entonces que la vanguardia, en su versión modernista, sea quizás la aplicación más perfecta del paradigma kuhniano a la historia del arte.

Por otra parte, las vanguardias tienen sin duda implicaciones políticas muy importantes. Como bien dice Belting: la “*florecente y continua producción de nuevas teorías*” reflejada en cada uno de estos manifiestos permite la libre elección de “*un eslogan, alrededor del cual un grupo de artistas*” se une “*en un esfuerzo colectivo*”.⁷⁷ Lo anterior tendrá también que ver entonces, con algunas nociones del paradigma político y de una particular versión del arte colectivo.

Esta diversidad paradigmática también responde entonces, a la necesidad del modernismo de deshacerse de sus propias *alienaciones*.⁷⁹ La idea de una *alienación* del arte, que Xavier Rubert de Ventós formula en “*El Arte ensimismado*” es la aplicación de un concepto marxista a las prácticas artísticas. Esta adaptación de un concepto político y sociológico-filosófico, ajeno en principio a la estética, muestra ciertos paralelismos con el tema que nos ocupa.

Sin embargo, aunque -como ya hemos manifestado- la idea central del paradigma artístico kuhniano descrita en esta tesis es comparable a estas alienaciones, resultaría conveniente hacer algunas puntualizaciones al respecto.

⁷⁶ Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism 1885-1915*. University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2003. (p.53)

⁷⁷ Belting, Hans. *Art History after Modernism*. University of Chicago Press, Chicago, 2003. (p. 18)

⁷⁸ Von Dietze, Erich. *Paradigms Explained: Rethinking Thomas Kuhn's Philosophy of Science*. Praeger Publishers, Westport (CT), 2007.

Las *alienaciones* artísticas de De Ventós tienen su reflejo en algunos de los paradigmas que considera “negativos”, es decir, que amenazan al paradigma autonómico. Sin embargo, a diferencia de los segundos, estas alienaciones no constituyen por sí mismas un sistema teórico que permita explicar la existencia de modelos positivos, opuestos a los efectos de las primeras. Por otra parte, las *alienaciones* del arte, a diferencia de los paradigmas kuhnianos, no tienen una dimensión histórica, que permita delimitar, en términos estrictamente temporales, su radio de acción.

Para Xavier Rubert de Ventós existen tres alienaciones principales, que constituyen “*los tres enemigos del alma pura del arte*”.⁷⁹

La primera de ellas es “*la figuración, o alienación objetiva*” que podríamos identificar con el paradigma documental en su rol representacional. Le siguen “*la evocación, o alienación subjetiva*”, que podríamos considerar más o menos sinónima del paradigma comunicacional por su componente evocativo y también con la idea de la subjetividad de la ejecución; y, por último “*la integración decorativa en un contexto, o alienación «humana»*,” que, a pesar de no ser exactamente sinónima con él, presenta ciertas características propias del modelo económico imperante en el contexto actual.

La misión del artista moderno es, a partir de este momento, la de esquivar en lo posible el influjo y las injerencias de estas *alienaciones*, e incluso, si fuese necesario, instrumentalizar algunas de ellas para poder llevar a cabo su obra.

La obra de arte moderna, vanguardista, aspira a ser autónoma, y, si para alcanzar esa autonomía debe ser adueñarse de los medios de representación, que así sea. En un símil materialista, podríamos decir que la vanguardia debe liberarse del poder alienador de aquellos que controlan los medios representativos, del mismo modo en que el obrero Marxista debe combatir la alienación de los dueños de los medios de producción.

En resumen, podríamos decir que cada uno de estos eslóganes que conforman las vanguardias, fuerza “*a cada una de sus respectivas obras a representar dicho credo colectivo*”. Por consiguiente cada obra está, por tanto, “*supeditada a una teoría*.”⁸⁰

Como hemos podido comprobar, estos *manifestos* son muy diversos, y tienen unas implicaciones políticas que responden a las necesidades concretas de cada uno de los colectivos que los suscriben. En consecuencia, podemos decir que las vanguardias son, en efecto, pequeños modelos o *micro-paradigmas*, supeditados a otros paradigmas mayores -aquellos que hemos analizado anteriormente- que llamaremos *macro-paradigmas*.

⁷⁹ Rubert de Ventós, Xavier. *El arte ensimismado*. Ediciones Península, Barcelona, 1978.

^{41b} Belting, Hans. *Art History after Modernism*. University of Chicago Press, Chicago, 2003. (p. 18)

3.2

La moda como *pseudo-paradigma*.

Si la vanguardia es –como ya adelantábamos en el anterior apartado— posiblemente la aplicación más perfecta del paradigma de Kuhn a la historia del arte, entonces la moda es, sin duda, la más imperfecta.

A diferencia de la vanguardia, la moda no tiene unas premisas o unos ideales preestablecidos, consensuados. Simplemente “es” y su única razón de ser es la maximización de beneficios. Esta obsesión por la rentabilidad a corto plazo es a su vez el origen y el producto de su continua renovación.

La moda es, por tanto, un *pseudo-paradigma*, es decir algo que se hace pasar por paradigma sin serlo; o bien, que finge responder a las premisas de un paradigma -el paradigma desinteresado de *l'art pour l'art*-, cuando en realidad se identifica a otro bien distinto -el menos desinteresado paradigma económico-.

Debido a esta naturaleza engañosa que exhibe la moda, muchos defensores de la autonomía la miraban con recelo. Para ellos, el arte no debía limitarse a imitarse a si mismo -en relación con el paradigma autorreferencial-, sino que debía ser consecuente con su naturaleza creativa. En palabras de Baudelaire “*un arte de acuerdo con la experiencia moderna no puede contentarse tan sólo con documentarla -imitarla-, ya que esto convertiría al arte en un mero reflejo de la moda.*”⁸¹

Baudelaire “*mostró una gran sensibilidad hacia el modo en que procesos «mercantilizadores»* como la moda habían intensificado las dimensiones de la auto-representación del individuo moderno.*”⁸² Sin embargo, para él y otros modernistas, la moda era una auto-expresión *seguidista* por parte del propio individuo, no una expresión totalmente individual – valga la redundancia- o creativa del mismo.

En palabras de Foucault : “*El hombre moderno, para Baudelaire, no es el hombre que se sumerge en su autodescubrimiento, sus secretos, su verdad oculta; es el hombre que trata de inventarse a sí mismo*” y que se considera como “*un objeto de una elaboración compleja y difícil*”.⁸³

⁸¹ Adamson, Walter L.. *Embattled Avant-Gardes: Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe*. University of California Press, Berkeley, 2007.

* (Nota aclaratoria) -“mercantilizador” y “manufacturado/mercantilizado” se utilizan aquí como sinónimos de los términos anglosajones “commodifying” y “commodified” respectivamente. Estos términos derivan del inglés “commodity” que significa “objeto de consumo” y que así se traduce en esta tesis. “Commodifying” sería un ente que convierte a otros en “objeto de consumo”, mientras que “commodified” designaría a aquellos entes que ya han sido convertidos.-

⁸² Foucault, Michel. “*What Is Enlightenment*” . Ensayo contenido en “*The Foucault Reader*”. Paul Rabinow (ed.). Pantheon Publishing, Nueva York, 1984 (p. 42)

La diferencia entre la vanguardia y la moda es, por tanto, el acto creativo —aunque quizás no en el sentido duchampiano del término—. Las vanguardias son, en cierto modo entes creadores de tendencias, mientras que la moda surge fruto del seguimiento vacío de dichas tendencias. La moda no se adhiere políticamente a los manifiestos vanguardistas. De este modo, desvirtúa el ejercicio creador de la vanguardia al exprimir y explotar sus hallazgos hasta la extenuación, y, para mayor escarnio, con fines menos nobles e incluso opuestos a sus pretensiones.

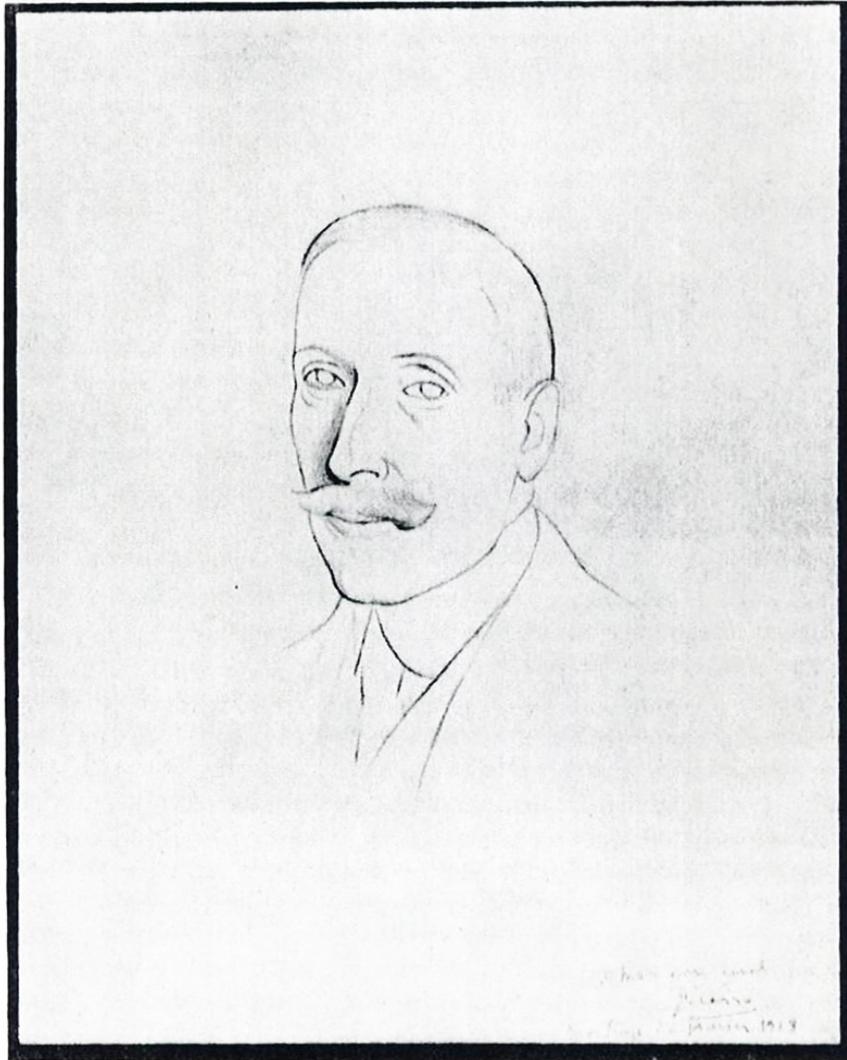
La moda tiene por tanto, al igual que la vanguardia, implicaciones políticas. En lugar abogar por una autonomía del arte, defiende su *alienación*. La moda no representa sino los intereses de aquellos que tratan de monopolizar los medios de representación:

*“En la era de la frivolidad, los artistas y los críticos están fuertemente presionados, no sólo a seguir la moda, pero también a sucumbir ante las «influencias externas» y los «cánones académicos del gusto burgués». En efecto, se les invita a seguir todo, excepto aquello que es más esencial al arte mismo, el hecho de ser la forma más fundamental de aprendizaje, un ejercicio cognitivo al nivel intuitivo que revela las más básicas verdades del mundo.”*⁸⁴

Es por ello que el artista debe repelerla, y —en palabras de Le Corbusier— ejercer “*un control exclusivo sobre la estética de su trabajo sin miramientos hacia las tendencias públicas que le eran contemporáneas.*”⁸⁵

⁸³ Foucault, Michel. “*What Is Enlightenment*”. Ensayo contenido en “*The Foucault Reader*”. Paul Rabinow (ed.). Pantheon Publishing, Nueva York, 1984 (p. 58)

^{84, 85} Adamson, Walter L.. *Embattled Avant-Gardes: Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe*. University of California Press, Berkeley, 2007. (p. 338)⁸⁴, (p. 221)⁸⁵



Picasso, Pablo | Retrato de André Level

1918

3.3

Vanguardia y mercado, relaciones entre *micro-paradigma* y *macro-paradigma*.

A pesar de que en el apartado anterior hemos descrito a las vanguardias como defensoras del modelo cousiniano de “*l'art pour l'art*”, pecaríamos de ingenuos si nos creyémos que los modernismos fueron algo así como los guardianes de la *moral artística* -si es que tal cosa existe, algo que sin duda sería interesante debatir- .

Estos artistas no vivían del aire, de modo que, como mínimo, un porcentaje de sus obras debían ser “alimenticias” -léase comerciales- para contrarrestar la poca rentabilidad del otro montón de obras “autónomas”. El historiador Michael C. Fitzgerald nos cuenta en su libro “*Making Modernism*” que, como ya presumíamos, el modernismo no es un movimiento compuesto exclusivamente por “santos varones”:

*“Muchos de estos artistas estaban profundamente inmersos en el heterogéneo negocio del mercado del arte. De hecho, el mercado no fue periférico al desarrollo del modernismo, sino central al éste. El mercado era la forja en la que se fraguaban reputaciones cuando críticos, coleccionistas y comisarios aunaban fuerzas con los artistas y sus galerías”*⁸⁶

Unas líneas más arriba Fitzgerald menciona a Picasso -parafraseando a Kahnweiler, que a su vez cita al propio Picasso- como ejemplo de esta doble moral:

“Daniel-Henry Kahnweiler, el marchante de Picasso desde su juventud hasta su muerte, reconoció abiertamente el deseo del artista de cosechar los beneficios del éxito comercial: «Hace mucho tiempo Picasso me dijo: ‘me gustaría vivir como un pobre con mucho dinero’. Este es el verdadero secreto. Picasso quería vivir como un pobre, continuar viviendo como un pobre, pero no tener que preocuparse por el mañana. Esto es lo que el realmente quería- vivir sin preocupaciones económicas».

*Para el grueso de los lectores, esta meta no es ningún secreto, pues mucha gente comparte similares aspiraciones. Pero sí parece ser un secreto cuando hablamos de la historia de la vanguardia, debido a la creencia generalizada de que el rechazo de estos artistas a las convenciones establecidas (estéticas o no) debía traducirse, necesariamente, en una oposición a los sistemas de consumo generadores de riqueza y fama en nuestra cultura”*⁸⁷

^{86, 87} Fitzgerald, Michael C. . *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*. Farrar, Straus and Giroux, Harper Collins, Nueva York, 1995. (p.4)

Podemos inferir de estas palabras que, aunque los artistas no eran ajenos a los otros agentes paradigmáticos como la jerarquía o el dinero, el grado de implicación de estos modelos, en sus vidas y creaciones, se encontraba dentro de unos límites relativamente razonables. No eran ajenos al mercado, pero el mercado no era seguramente aquello en torno a lo que giraba su obra. De hecho, sentían cierta vergüenza intelectual de sus relaciones con éste, y lo tenían por lo que realmente es, un medio y no un fin.

Uno de los episodios del modernismo que corroboran este “idealismo imperfecto” es el tira y afloja entre Picasso y Alfred Barr -director del Museo de Arte Moderno de Nueva York en los años 30-, cuando este último se propuso hacer una retrospectiva del artista. Fitzgerald nos habla así, sobre las reiteradas negativas de Picasso a Barr:

*“En una carta a Mauny, (Barr) contaba como «después de varias conversaciones Picasso se negó y dijo que deseaba alcanzar la culminación de su ‘período’ actual antes de hacer una retrospectiva» (...) También reseñó que «la negativa de Picasso se produjo una semana después de la apertura de la exhibición de Matisse en la galería Georges Petit» Hay pocas dudas de que Picasso había examinado al detalle la extensiva muestra. (...) Si esto es así, Picasso quizás habría rechazado la propuesta para producir una serie de trabajos que pudiese compararse a la de los Matisses expuestos.”*⁸⁸

A diferencia de otras, la de Picasso era una competitividad sana e interesante. Rechazar una retrospectiva en el MoMA con el único fin de ser mejor que Matisse, es como mínimo admirable.

*“La situación era insólita. Ciertamente, desde nuestra perspectiva, parece impensable que un artista o su vendedor -Rosenberg tampoco quería colaborar-se negasen a participar en un exhibición del artista en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.”*⁸⁸

Si bien es cierto, como apunta Fitzgerald más adelante, que Picasso era de las pocas personas que se podrían negar a algo así, resulta significativo que una persona como él, un artista por encima del bien y del mal, ya no exista en nuestro tiempo. Las comparaciones resultan en efecto odiosas, cuando lo más parecido a una rebelión artística en nuestros días, es la iniciativa de Hirst de acabar con sus intermediarios y vender “directo” a través de Sotheby's.

Otro de los momentos que diferencian la época de los primeros modernismos con la actual tiene también mucho que ver con Picasso. Se trata de una peculiar excepción a la regla, en la que el *marchand* instaura reglas a favor de los intereses de los artistas por su propia iniciativa.

⁸⁸ Fitzgerald, Michael C. . *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art.* Farrar, Straus and Giroux, Harper Collins, Nueva York, 1995. (p.213)

⁸⁹ Chong, Derrick “*Stakeholder relationships in contemporary art*”, contenido en: AA.VV. *Understanding International Art Markets and Management.* Robertson, Iain (ed.). Routledge, Londres, 2005. (p.98)

En 1914, trece hombres -liderados por André Level-, decidieron formar un grupo que se dedicaría a la compra-venta de arte moderno al que llamaron “*La peau de l'ours*”. El nombre del grupo tenía su origen en la famosa fábula de la Fontaine, de la cual viene el famoso dicho «no vendas la piel del oso antes de cazarlo».

Pues bien, a pesar de su peyorativo nombre, *La peau de l'ours* abogó en 1914 por instaurar voluntariamente el *droit de suite*. El *droit de suite* es, en palabras de Derrick Chong, “el derecho de los artistas visuales a beneficiarse de un porcentaje de las ganancias producto de la reventa de su obra en los mercados.”⁸⁹

Este grupo de coleccionistas aprobó esta medida mucho antes de que, posteriormente, se hiciese ley en algunos países en la actualidad, algo que levantaría muchas cejas a día de hoy:

“Hasta 1920, la ley Francesa no contemplaba el derecho de los artistas visuales a reclamar una parte de los beneficios de la reventa de sus obras (en los Estados Unidos todavía no existe tal ley).

Sin embargo, esta política de reventa, conocida como «droit de suite» fue muy discutida en 1914, porque los miembros de «La Peau de L'Ours» decidieron instituir la voluntariamente seis años antes de que se convirtiera en ley. Claramente, la certeza de que los artistas podían ser explotados por los especuladores no comenzó con la famosa queja de Robert Rauschenberg a Robert Scull en la famosa subasta de la colección de Scull en Sotheby's en 1973.

Fue prevista y solucionada por los miembros de «La Peau de L'Ours» cuando decidieron devolver un 20% de los beneficios a los artistas que representaban, un acto que el crítico de vanguardia Guillaume Apollinaire y sus colegas aplaudieron.”⁹⁰

A raíz de esta historia, podemos decir que en aquella época existía, como mínimo, cierto grado de respeto entre artistas y coleccionistas. Aunque siempre hubo una lucha subterránea en esta relación de poderes, se trataba de un sistema que, en comparación con el actual abogaba por cierta justicia, por cierto “*balance de poder*”.

De este balance de poder modernista, habla el incisivo Boris Groys en su libro “*Art Power*” . Según Groys, el arte moderno surge de la caída de los modelos religiosos. Y en su origen está su esencia:

“El arte moderno es un producto de la Ilustración, y del ateísmo y humanismo ilustrados. La muerte de Dios, supone que ya no existe poder en el mundo que pueda percibirse como infinitamente superior a cualquier otro.

⁹⁰ Fitzgerald, Michael C. . *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art.* Farrar, Straus and Giroux, Harper Collins, Nueva York, 1995. (p.16)

⁹¹ Groys, Boris. *Art Power.* The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts, 2008. (p.2-4)

De modo que el ateo, humanista e ilustrado mundo moderno cree en el balance de poder -y el arte moderno es la expresión de esta creencia. La creencia en el balance de poder tiene un carácter regulador -y, por ende, el arte moderno tiene su propio poder, su propia postura; Apoya todo aquello que establece o mantiene el balance de poder y tiende a excluir o combatir aquello que distorsiona este balance.” ⁹¹

Esta postura de Groys resulta interesante, porque supone un término medio entre las posturas que abogan por un arte moderno equivalente al posmoderno en sus aspiraciones económicas, y las de los que creen que el modernismo es la consecución total del paradigma autonómico del “arte por el arte”.

Esta es, en mi opinión, la verdadera definición del arte moderno. Es un arte que busca en sus teorías la legitimación de su independencia, pero que en la práctica se limita a un término medio aristotélico entre dos vicios, superado por las circunstancias. Es un sistema imperfecto, pero es quizás el representante del “mal menor” de estos modelos paradigmáticos.

De hecho cabe argumentar, retomando la idea del “no libre” albedrío -a la que Siedell aludía en “*Who's Afraid of Modern Art*”-, que el balance de poder quizás es lo único a lo que el modernismo puede aspirar en realidad, dado que el artista puede ser consciente de las injerencias externas -de las “*Entidades Superiores*” encarnadas en los paradigmas- y tratar de apaciguarlas, pero desde luego no puede dominarlas o manipularlas a voluntad, del mismo modo que no tiene control sobre el alcance de su creación una vez esta sale de su estudio al mundo exterior.

Este balance de poder se volverá contra la propia autonomía del arte poco después. Tomando de nuevo la teoría de las *alienaciones artísticas* de De Ventós podemos encontrar una explicación plausible a este fenómeno.

“Comprobamos, en efecto, que al eliminarse la alienación figurativa en el cuadro que ya nada representa, aumenta correlativamente el peligro de la alienación decorativa. El cuadro no figurativo corre sin duda más peligro de ser apreciado por el espectador como decorativo que el cuadro en el que existe alguna figuración: al eliminarse la primera alienación, aumenta enormemente la importancia de la segunda, de la evocación subjetiva. Los ejemplos podrían multiplicarse...”

Y todos ellos apuntan la existencia de un equilibrio peculiar en la relación entre las cuatro tensiones de alienación, siendo la fuerza actual de una de ellas inversamente proporcional a la suma de tensiones de las restantes. Parece como si existiera, por así decir, “un mínimo básico de alienación» en la obra de arte, que esta ley general expresa anunciando el aumento de la tensión de una de ellas cuando disminuye la de otra u otras, lo que hace prácticamente imposible la existencia de una obra de arte plenamente autónoma(...) Sí una obra consigue por ejemplo, liberarse de tres de ellas, la cuarta adquiere en un principio tal tensión que necesariamente la obra sucumbe a su influjo”. ⁹²

⁹² Rubert de Ventós, Xavier. *El arte ensimismado*. Ediciones Península, Barcelona, 1978. (p.42)

La discriminación positiva que el modernismo había ejercido en favor del modelo autonómico del arte, se volvería —reflejando el ejemplo de De Ventós— más tarde contra sí mismo, de la mano de artistas como Marcel Duchamp y, posteriormente, Warhol y otros adalides del *pop art*.

Esta discriminación es una característica del propio arte moderno ya que, según Groys, el trabajo del arte moderno es en sí revelarse contra lo establecido. En el momento en que lo establecido es esa autonomía del arte, se pone precio a su cabeza:

“El entorno del arte moderno no es un entorno plural, sino un entorno estructurado de acuerdo con la lógica de la contradicción. Es un campo donde toda tesis debe ser confrontada con su antítesis.” ^{92B}

Esta exacerbación de la contradicción, será abanderada por Duchamp con su ya famoso urinario. Es esta paradoja de la “antítesis como tesis” la que definirá más tarde, según Groys, al arte contemporáneo:

“Ya en el marco de la modernidad, pero especialmente, en el contexto del arte contemporáneo, las obras de arte comenzaron a ser objetos-paradoja que representaban simultáneamente una tesis y una antítesis. La Fountain de Duchamp es al mismo tiempo obra de arte y no lo es. (...) Estas obras crean la ilusión en el espectador de que poseen una pluralidad infinita de interpretaciones, que son abiertas en su significado y que no imponen en el espectador ninguna ideología específica.

Pero esta aparente pluralidad infinita es, por supuesto, sólo una ilusión. De hecho, existe sólo una única interpretación correcta que imponen al espectador: como objetos -paradoja, estas obras abogan por unas reacciones perfectamente paradójicas y contradictorias.” ^{92B}

Es decir, los *readymades* y gran parte de los exponentes del *pop* y otros movimientos post-vanguardistas, pretenden extender el concepto de la “doble moral”. Es una ambigüedad negativa.

El modernismo abogaba por cierta independencia del arte que, aunque en la práctica era imperfecta, miraba con vergüenza sus guiños al capital o a los otros modelos que hacían peligrar su autonomía. En el momento que eso es penalizado por movimientos como el *dadá* o el *fluxus* el arte se vuelve contra su propia independencia, y en lugar de desdeñar su doble moral, la potencia.

Es importante decir que Duchamp le debe mucho a su leyenda. Notables críticos e historiadores le ponen por encima de otros artistas de la modernidad clásica en lo referente a su perseverancia política y su independencia del mercado. Nada más lejos de la realidad. Como dice Isabelle Graw, Duchamp es el “*artista mercado-reflexivo por excelencia*”. ⁹³

^{92B} Groys, Boris. *Art Power*. The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts, 2008. (p.2-4)

⁹³ Graw, Isabelle. *High Price. Art Between the Market and Celebrity Culture*. Sternberg Press, Berlin 2009. (p.77)

A Graw le “*resulta significativo que Duchamp pareciese sentirse completamente de acuerdo con el concepto de la subasta. En 1926 organizó una subasta de 80 cuadros de Picabia en el Hôtel Drouot.*” ⁹³

Del mismo modo es bien sabido que, según sus propias palabras “*cuando necesitaba dinero*” se limitaba a revender algún Brancusi, porque según él “*de algo tenía que vivir*” ⁹³:

“*La idea de vender su propia obra siempre tuvo algo de repugnante para Duchamp. El arte no debía mezclarse con el comercio, solía decir..., una postura que, sin embargo, no le impediría más tarde comprar y vender una obra de arte de vez en cuando (incluso algunas de las suyas) como medio de ganarse la vida.*” ⁹⁴

“*A los pocos meses de su llegada -a Buenos Aires- Duchamp decidió introducir a los bonaerenses (...) al arte moderno organizando una exposición de pintura cubista. Para ello, escribió a un amigo francés de Nueva York, Henri-Martin Barzun, pidiéndole que le mandara unos treinta cuadros cubistas en consignación (...) «Yo no expondré nada», anticipó a Arensberg «fiel a mis principios.» ¿Qué principios? Obviamente los había comentado con Arensberg puesto que, más adelante, en la misma carta, dice: «Estamos de acuerdo... en que no expongas nada mío si quieres contentarme, en caso de que te pidan en Nueva York algo en préstamo.» La idea de mostrar y vender su obra se había convertido en algo repugnante para Duchamp, pero al parecer no interfería con su deseo de mostrar y probablemente beneficiarse de la venta de obras de otros artistas.*” ^{94B}

Esta “encarnación contradictoria” de Duchamp es poco comentada en la Historia del Arte. Tanto es así que a Duchamp se le tiene por una figura a menudo mítica y desafiante que dejó el arte para dedicarse al ajedrez, y así poder declararse ajeno al sistema. Pero, en realidad, él mismo era parte del sistema; Duchamp mostraba una cierta actitud parasitaria respecto del arte cuando no ejercía de artista -y es netamente discutible si no seguía haciéndolo también dentro de ese papel-. La especulación a la que tanto decía despreciar era, a juzgar por los hechos, una de sus principales actividades:

“*Hacia finales de año, Duchamp invirtió el primer plazo de su herencia en la realización de una película y se metió también en el negocio del arte. (...) El convertirse en tratante de arte fue un cambio de rumbo todavía más insólito. El desprecio que a menudo había manifestado Duchamp por la comercialización del arte resulta difícil de reconciliar con el hecho de que, durante las dos décadas siguientes (...) Su verdadero bautismo tuvo lugar a principios de 1926 cuando compró ochenta lienzos, dibujos y acuarelas de Francis Picabia y los sacó a subasta en el Hotel Drouot de París. (...) La subasta del 8 de Marzo de 1926 fue un éxito (...) Duchamp terminó con unos beneficios que ascendían aproximadamente al diez por ciento de su inversión; nada mal según su punto de vista.*” ^{94C}

⁹⁴; ^{94B}; ^{94C} Tomkins, Calvin. *Duchamp*. Editorial Anagrama -Colección “Compactos”-. Barcelona, 2006. (p.146)⁹⁴, (p.234)^{94B}, (p. 300)^{94C}

Existen muchas más historias al respecto de la relación de Duchamp con el mercado del arte, algunas incluso se refieren a la especulación con su propia obra, que compraría de nuevo para revenderla. Sin embargo, y a pesar de lo que pueda parecer, el papel de Duchamp fue sólo un el de un instigador. Lo que Duchamp consiguió con sus transacciones y con *Fountain* fue enterrar una semilla, de la cual brotaría la posterior legitimación institucional de la -discutible- idea de un arte comercial y “*sin autor*” aparente.

El problema de fondo, es que esta idea no llevaría al arte a la consecución de un nuevo paradigma posmoderno, sino que sería adoptada por los defensores del paradigma comercial como piedra angular de su filosofía. Sin embargo, y a pesar de lo que pueda parecer, el papel de Duchamp fue sólo el de un instigador.



Duchamp, Marcel | Fountain (Fuente / Urinario)

1917

4.

“*Marketism*”: expansión y auge del paradigma comercial.

- ¿Existe vida más allá de la vanguardia?
- Depende de lo que entendamos por *vida*.

4.1

La última vanguardia.

Siempre me ha resultado intrigante el porqué de la palabra posmodernismo.

La mayoría de *-ismos* de la modernidad recibieron nombres que, en mayor o menor medida, definían su radio de acción: el surrealismo se ocupaba del subconsciente -aquello que estaba *debajo* de la realidad de la mente-; el cubismo representaba una nueva forma de representación que trataba las imágenes desde diversas perspectivas al mismo tiempo -los distintos lados del “cubo”-; el dadaísmo abogaba por el infantilismo y el absurdo -tomando su nombre del balbuceo infantil “da-da”-; el puntillismo utilizaba el punto como materia prima pictórica, y así un largo etcétera.

Sin embargo, la elección del posmodernismo como marca identitaria de todo aquello que pudiese suceder después de 1950 parece poco consecuente con esta tradición. ¿O quizás no tanto?

En sí, el término posmodernismo no significa nada más que aquello que viene tras las -anteriores- vanguardias, tras el modernismo. Eso es lo único que lo define etimológicamente, su aspecto temporal o historiográfico. Por lo tanto de su nombre no puede extraerse una clara pauta formal o conceptual. Pero, siendo así ¿por qué recibe entonces este nombre?

Desde mi punto de vista, el posmodernismo se identifica con la *ambigüedad negativa* que su propio nombre le confiere. Abraza la paradoja, y potencia el radio de acción de esta a través de la reiteración de dicha ambigüedad. Por tanto, identificarse como simplemente, “lo que viene después” le viene como anillo al dedo. El término es perfecto, pues contiene a un tiempo la tesis: “*modernismo*”; y su antítesis -o liquidación de la tesis anterior: “*post*”.

El arte posmoderno es necesariamente plural, incluso dogmáticamente plural. Dicha pluralidad se justifica en base a la premisa de que, el posmodernismo, en un nuevo ejercicio negacionista, desestima la posibilidad de que el arte y su historia atiendan a ningún tipo de meta-narrativa -de razón de ser, de fin último-. En estos términos lo definirá Lyotard en “*The Postmodern Condition*”, describiéndolo como una corriente articulada en base a “*una incredulidad frente a las meta-narrativas*”.⁹⁵

Es decir, es plural, pero no lo suficientemente plural para incluir nada que tenga que ver con dichas ideas, por lo que esta pluralidad solo puede traducirse en una identidad de connotación negativa: el *pastiche*.

⁹⁵ Lyotard, Jean-François. “*The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. University of Minnesota Press, Minneapolis. 1993. (Introducción)
Disponible en web: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Lyotard-PostModernCondition1-5.html>

Sin embargo, adoptar dicha connotación como término definitorio -abiertamente- es pernicioso para los intereses del mercado del arte -dado que afecta a la reputación del arte en sí-, por lo que una vez más, el término posmodernismo se presenta así mismo como una aparente alternativa válida, aceptable en su ejercicio eufemístico.

Su apariencia es la de un arte que funciona en vacío, un arte neutro, que “*no se casa con nadie*” a causa de su pretendida pluralidad. Pero, como hemos podido ver -si recordamos palabras de Groys-, esta neutralidad es sólo una ilusión. En el momento en que el arte aboga por la paradoja, aboga a su vez por la doble moral, y en esa doble moral esta la esencia de lo contemporáneo. La esencia del capitalismo.

Para Jameson “*el pastiche es una parodia vacía*”⁹⁶, es decir, una parodia sin componente crítico, que en el fondo es la nada más pura. Esto supone una ruptura fundamental con el modernismo, que aboga por una discriminación *positiva* crítica -en contraste con la ambigüedad negativa posmoderna-, con el fin de alcanzar el “*balance de poder*” del que Groys nos habla.

Una vez conseguido el balance de poder, o atisbada la posibilidad de que el propio “*art pour l'art*” se sienta en su flamante trono institucional, el arte se rebela contra sí mismo y glorifica la ambigüedad, algo que los defensores del modelo puramente comercial del arte ven con buenos ojos en virtud del principio “*divide y vencerás*”. En este momento, en el que el paradigma del arte autónomo se tacha de retrógrado, e incluso de conservador, surge una única alternativa: el “*marketism*” que se definiría como el arte comercial puro -neologismo utilizado para describir a la encarnación más perfecta del paradigma comercial-. El “*marketism*” es la verdadera esencia que atesora buena parte del arte que se define a sí mismo como posmoderno.

El “*marketism*” es, presumiblemente, la última de las vanguardias estéticas. Se trata de la última vanguardia, porque no puede haber más vanguardias después de ella. Los diferentes movimientos modernos eran, como hemos visto, pequeños paradigmas o micro-paradigmas que, aun contradiciéndose entre sí, tenían un nexo común: la autonomía del arte.

A diferencia de estos, el arte posmoderno se rebela contra dicha autonomía. No se rebela contra otra vanguardia -*micro-paradigma*- en concreto, sino que se rebela contra el *macro-paradigma* que las engloba. Por tanto no se trata de una vanguardia al uso, o, si lo es, se manifiesta de una forma tan virulenta y destructora que no puedan existir más vanguardias después de él.

El binomio posmodernismo/*marketism* se presenta como la última vanguardia porque su *micro-paradigma* es, en el fondo, idéntico a otro *macro-paradigma*: el comercial. Por eso este nuevo -ismo que supone el “*marketism*” se puede describir -igual que la moda- como una *pseudo-vanguardia* o pseudo-paradigma en tanto que es un trampantojo, la fachada de un movimiento que en realidad es sinónimo del paradigma comercial.

A través de los fuegos de artificio asociados a la noción de la posmodernidad, el “*marketism*” se convierte el exponente subrepticio de una nueva era de hegemonía paradigmática asociada al *macro-paradigma* comercial del arte, en claro reflejo del propio estado actual en el que se encuentra la realidad mundana.

⁹⁶ Jameson, Fredric. *Posmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós, Barcelona, 1991. (p.44)

Como el propio Groys explica en su ensayo “*Art Power*” :

“El arte siempre representó en el pasado el mayor de los poderes posibles, aquel que dominaba el mundo en su totalidad”.⁹⁷

Y afirma más adelante que, por el contrario: “*el Estado moderno proclama el equilibrio de poderes como su fin último -algo que nunca consigue realmente-. Así que uno puede decir que el arte moderno, en su totalidad, trata de ofrecer una imagen de equilibrio utópico de poder que supere el balance imperfecto alcanzado por el Estado.*”⁹⁶ El problema de estas pretensiones utópicas según Groys es que puede producir un juego de extremos:

“El arte que se pone al servicio de tan dinámico y revolucionario equilibrio, toma necesariamente la forma de propaganda. (...) Bajo las condiciones de la modernidad una obra de arte podía ser producida y presentada ante el público de dos maneras: como producto de consumo o como instrumento político. La cantidad de arte producida bajo estas dos premisas era entonces prácticamente equivalente. Pero en el marco del arte contemporáneo, la historia del arte como producto de consumo recibe mucha más atención que el arte como instrumento político.”⁹⁶

En un símil bélico, podríamos decir que una vez el juego de extremos termina la contienda produce un claro vencedor que, como en toda guerra que se precie, administrará su victoria de la manera más ventajosa para sus propios intereses. El vencido no sólo deberá admitir su derrota y capitular, sino que también deberá ponerse a disposición del bando victorioso y unirse a su causa por pura imposición.

La verdadera “victoria” del posmodernismo/*marketism* no se traduce por tanto en una aniquilación de la modernidad, sino en la capitulación de ésta; la “doma” controlada de la misma y su servidumbre respecto al paradigma comercial. Esto es en el fondo la materialización de lo que Adorno y Horkheimer predecirían en “*The Culture Industry*”. En el análisis de Nato Thompson sobre esta obra concluye que:

“(e)n 1944, estos dos marxistas dialécticos observaron el fenómeno que transformaría el mundo de la posguerra: un maremoto de producción cultural estaba tomando forma en los Estados Unidos, e iba a impactar en el lado Europeo del Atlántico. Los periódicos alemanes de la preguerra ya lamentaron la ofensiva de la música, el cine y la publicidad americanas reproducidas en masa; pero Adorno y Horkheimer vislumbraron algo diferente: el capitalismo no quería, según ellos, destruir la cultura -la adoraba- y a la primera oportunidad trataría de abarcarla y moldearla.”^{97B}

⁹⁷ Groys, Boris. *Art Power*. The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts, 2008. (pp.4-5)

^{97B} Thompson, Nato. *Seeing Power: Art and Activism in the Twenty-first Century*. Melville House Publishing. Nueva York / Londres, 2015. (pp.7-8)

Si tratamos de resumir las páginas anteriores, nos encontramos en resumen con que, efectivamente, el arte en un principio tuvo una época de carencia de autonomía, en la que estuvo al servicio de los otros poderes o paradigmas, que conllevaban sus consiguientes modelos de creación y experiencia estética.

El modernismo trató de conseguir un *equilibrio de poder* entre tales paradigmas de manera más o menos fructuosa o imperfecta, pero finalmente se vio obligado a claudicar superado por las circunstancias del mundo globalizado. Esta situación daría pábulo al dominio del binomio posmodernismo/*marketism* que se ocuparía de restablecer de un modo encubierto la hegemonía del paradigma económico del arte, al servicio del cual se pondrían el resto de modelos en base a una lógica funcionamiento instrumental.

Y ésta, es, en definitiva, mi interpretación particular de la historia del arte y, en concreto, del momento artístico actual.

4.2

Hacia un neoliberalismo artístico

Como ya vimos en el capítulo “*Arte y economía en la actualidad*”, existe la creencia generalizada de que los *affaires* entre estas dos categorías, tan aparentemente dispares, son cada vez más numerosos.

Desde la aparición del *pop art* y la consagración de Warhol como “artista a imitar”, el arte ha perdido gran parte de su contenido político-estético (en cuanto a reivindicador de su autonomía, no de otras causas anexas al llamado paradigma político del arte). Desde ese momento la obra de arte ha abandonado su voluntad transformadora de la realidad -ha dejado de defender la autonomía desde la resistencia-, o en su defecto ha abogado directamente por una -encubierta- propaganda neoliberal.

La aparente voluntad democratizadora perseguida en un principio por los *happenings*, el *pop art* o el *readymade*, ha pasado de buscar la inclusión de la realidad y el acercamiento del público general a utilizar estos argumentos como meras excusas para su legitimación, instrumentalizando ciertos elementos de los paradigmas autonómico y político.

En palabras de Huyssen:

*“el pop art ha contribuido particularmente a ese escepticismo; no como el arte nuevo de la imaginaria revolución cultural que esperaban algunos discípulos del pop, sino más bien como un arte que reveló la naturaleza elitista y esotérica de la vanguardia histórica, al desnudar, más a fondo que cualquiera de los movimientos artísticos precedentes, el carácter de mercancía de toda la producción artística contemporánea.”*⁹⁸

Esto es especialmente evidente cuando vemos como el arte replica el modelo neoliberal, convirtiendo en *high art* la propaganda capitalista -a través de la reproducción, en sus creaciones miméticas, de los anuncios y productos de consumo de un modo totalmente literal-.

La propaganda, durante el primer capitalismo, tenía una función específica que consistía en anunciar la disponibilidad de un producto existente. Pero con el tiempo se volvería más sofisticada y, como afirma Nato Thompson, “comenzaría a enfocar” el proceso productivo “desde los dos lados” de la cadena. Para ello además de crear el producto en sí también se ocuparía de “crear un sujeto que lo desease”^{98B}. Es decir, además de producir objetos era necesario producir necesidades en sus potenciales consumidores o generarlas de manera artificial.

⁹⁸ Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo (Ed.), Buenos Aires, 2002. (p.258-261)

^{98B} Thompson, Nato. *Seeing Power: Art and Activism in the Twenty-first Century*. Melville House Publishing. Nueva York / Londres, 2015. (pp.5-6)

Esta es la particular forma de creatividad por la que aboga realmente el “*marketism*”. A tal efecto, el *pop art* es capaz de funcionar como una versión todavía más extrema del capitalismo. Es decir, el propio anuncio, a través del ejercicio de la mimesis posmoderna, ya no anuncia el producto o genera la necesidad de consumirlo, sino que se convierte en *el producto en sí mismo*. Esta es una de las formas en que el paradigma económico instrumentaliza al paradigma documental/comunicacional.

Posteriormente, todo un aparato teórico -basado en la aparente ironía y ambigüedad crítica-, se ocupa de justificar dicha apropiación de modo que se amolde al sistema, pero también a un posible consumidor “antisistema”. Este hecho responderá a su vez a un uso instrumental del paradigma intelectual por parte del “*marketism*”.

En este proceso, se produce por una parte una subversión del conceptualismo y el trasfondo teórico de la obra de arte -donde la teoría estética funciona como una suerte de *marketing* artístico-, al tiempo que los propios anuncios de la realidad mundana trascienden su función original -la de un medio de comunicación y venta- para convertirse en sí mismos en un objeto artístico.

Una vez más, todo esto se oculta tras una pretendida ambigüedad encarnada en buena parte del *pop art* y de las obras posmodernas.

*“la obra de Andy Warhol gira fundamentalmente en torno a la mercantilización, y los grandes carteles de Coca-Cola, o de sopa Campbell, que resaltan específicamente el fetichismo de la mercancía de la fase de transición al capitalismo avanzado. Deberían ser declaraciones políticas cruciales y críticas. Si no lo son, entonces deberíamos preguntarnos por qué razón carecen de ese carácter, y deberíamos comenzar a interrogarnos más seriamente acerca de las posibilidades del arte crítico o político en el periodo posmoderno del capitalismo tardío.”*⁹⁹

Si el *pop art* y el posmodernismo no son críticos con el enemigo, entonces ambos son en cierto modo el enemigo o al menos son claramente beligerantes. Tal y como dice Jameson el *pop art* y sus ramificaciones no responden a una lógica vanguardista, son, como ya decíamos falsas vanguardias (pseudo-paradigmas). Lo único que el “*marketism*” ha conservado de la modernidad es su carácter elitista y, en cierto modo el concepto de autoría en su estado más puro: no se trata del estilo, la pincelada o el color -la ejecución-, se trata de la *marca*.

Este elitismo no es sino un reflejo del sistema capitalista neoliberal, en el que existen unos pocos artistas-marca, “*ganadores que se lo quedan todo*”, mientras que el resto -la gran mayoría-, son los perdedores que se quedan con las migajas de los primeros, pero que, no obstante, continúan trabajando con la esperanza de “llegar” algún día a alcanzar ese estatus. Es el *sueño americano* particular del mundo del arte, tomando forma en una de sus más singulares y extrañas versiones hasta la fecha.

⁹⁹ Jameson, Fredric. *Posmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós, Barcelona, 1991. (p.28-29)

En “*Copyright and Artists: A View from Cultural Economics*” Towse explica como funcionan algunos de los entresijos de este sueño americano, que -por desgracia- deja a muchos soñadores por el camino:

“La economía de los mercados laborales artísticos es un área muy bien documentada de la economía cultural. Ha establecido ya algunos fundamentos básicos sobre la vida económica del artista a través de evidencias empíricas en un número de países.

Estos son los siguientes: los ingresos medios de los artistas están por debajo de las medias nacionales, teniendo en cuenta su edad y nivel educativo; se da una distribución profundamente desigual de los beneficios dentro de las profesiones artísticas, con muchos que ganan poco, mientras que algunas superestrellas tienen altísimos ingresos; la mayoría de artistas tienen frecuentes y largos períodos de desempleo, afrontando altos costes en la búsqueda laboral dado que cambian frecuentemente de trabajo, la mayoría de artistas son pluriempleados (...)

Y a pesar de todo lo anterior, existe un exceso de oferta de servicios artísticos a todos los niveles salariales”.^{99B}

Este reparto desigual es el verdadero problema de nuestros días, un problema que Robert Hughes explica con números:

“En la actualidad, de acuerdo con las mejores estadísticas que he podido encontrar, 35.000 pintores, escultores, ceramistas, historiadores del arte y no sé qué más, se gradúan cada año en las escuelas de arte de América: esto significa que, cada dos años, esta cultura produce tantos profesionales relacionados con el arte como gente había en Florencia a finales del «Quattrocento». (...)

*¿Significa esto que nos encontramos ante un nuevo Renacimiento? Desde luego que no. Significa que tenemos un grave problema de desempleo en la base y un «star-system» exagerado en la cumbre de la población artística”*¹⁰⁰

Pero, ¿de qué viven todos aquellos artistas ajenos a este “star-system”? Muchos de estos artistas desconocidos, son la fuerza productiva no reconocida detrás de las grandes obras y de la producción en serie de dicha “jet set” del arte elevado -*High Art*-.

^{99B} Towse, Fredric. “*Copyright and Artists: A View from Cultural Economics*”. Ensayo incluido en: *Journal of economic surveys* Vol.20, No.4. Erasmus University, Rotterdam 2006. (p.579). Disponible en web: https://is.muni.cz/el/1456/jaro2013/BPV_CMME/39072329/Copyright_and_artists_a_view_from_cultural_economics.pdf

¹⁰⁰ Hughes, Robert. *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*. Anagrama, Colección *Argumentos* Barcelona, 1992. (pp.465-466)

Son el último eslabón, pero son el eslabón clave de la cadena productiva del arte contemporáneo. Gregory Scholette lo explica así en *“Dark Matter”*:

“Sin esta masa oscura de artistas «fallidos», el pequeño grupo de artistas de éxito encontraría difícil, sino imposible, mantener el mundo del arte globalizado, tal y como lo conocemos. Sin esta masa invisible, los administradores de arte de niveles inferiores desaparecerían, no habría nadie disponible para fabricar las obras de las grandes estrellas o para administrar sus estudios y sus carreras.” ¹⁰¹

Esto es lo que ocurre con las obras de Warhol, Koons o Hirst donde lo extraño es que la autoría y la mano ejecutora coincidan. En dichos casos el artista que firma la obra actúa como una mera marca. Bajo este sistema de ejecución delegada o subcontratada -basado en el concepto industrial de la cadena de montaje- funcionaba la famosa *“Factory”* de Andy Warhol, emulada -y superada- más tarde por la enorme fábrica de 9000 metros cuadrados que Damien Hirst tiene hoy en Dudbridge -Reino Unido- ^{101B} o el estudio plagado de ayudantes de Jeff Koons situado en el SoHo neoyorquino. ^{101C}

Este *“sistema que produce fracaso de manera mecánica y prolífica”* ¹⁰¹ es evidentemente insostenible, y la división laboral en la que se basa es una de las características más puras de un capitalismo exacerbado cuyo punto álgido es simbólicamente la década de los 80.

“El final de los años 80 vería una serie de importantes victorias políticas y estructurales del neoliberalismo, y el fin de la hegemonía soviética marcaría este cambio en el balance de poderes. La producción industrial sería progresivamente localizada en regímenes políticamente represivos, con escasez salarial y de derechos lejos de las principales economías occidentales.

El desarrollo de instituciones de capital globalizado más allá de los límites del estado-nación, donde se encontraba casi todo el discurso democrático, permitiría que relaciones imperialistas se reconstituyeran en los términos del desarrollo internacional.” ^{101D}

En este contexto el arte se ve alienado más que nunca por aquellos que dominan los medios de producción y representación. Ellos explotan a otros trabajadores artísticos que no reciben crédito, reconocimiento, *“royalties”*, ni nada que se les asemeje.

¹⁰¹ Scholette, Gregory. *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. Pluto Press, London-New York, 2011. (pp.3-5)

^{101B} Arbuthnott, George. *“Inside Damien Hirst's macabre 'art' factory”*. Artículo publicado en el diario *The Daily Mail* (Reino Unido). 7 de abril de 2012.

^{101C} Powers, John. *“I Was Jeff Koons's Studio Serf”*. Artículo publicado en el diario *The New York Times* (Estados Unidos). 17 de agosto de 2012.

^{101D} Bradley, Will (Ed) et al. *Art and Social Change: A Critical Reader*. Tate Publishing en asociación con Afterall. Londres, 2007. (Introducción del editor, p.21)

Las razones por las que este arte puede producirse y venderse bajo estos términos, así como las propias condiciones en las que dicho arte se produce, recuerdan en cierto modo al funcionamiento del oscuro mundo del arte falsificado, analizado por Charney en *“The Art of Forgery”*. Según Charney “el valor de una obra de arte está relacionado con su autenticidad, o al menos con la percepción de la misma.” Sin embargo dicho “valor percibido” o subjetivo puede resultar “amorfo y escurridizo: se mueve constantemente y cambia con los tiempos, incluso de un día para otro.”^{101E}

Por tanto, la obra de arte en esta “era de su reproductibilidad técnica” y mecánica -o simplemente manufacturada con mano de obra barata-, funciona en base a la fortaleza o vigencia de su carácter de *construcción social*. La hegemonía del arte creado en base a esta versión más perfecta del paradigma económico, depende de la aceptación social de su alegado valor asociado o añadido, y de la conformidad del público respecto de una redefinición de aquello que es valioso o auténtico.

En esta defensa del renovado concepto de valor juega un papel crucial la transformación del concepto de autoría tradicional, que pasa a ser sustituida por un *simulacro* baudrillardiano de la misma encarnado en el concepto capitalista de la marca. Lo importante no es la autoría en sí, sino la *apariencia* de autoría. Porque, como comenta Charney, “en el mundo del arte, la apariencia lo es todo. Si el mundo del arte cree que una obra es auténtica, entonces su valor es el de una obra auténtica, sea cual sea la verdad.”^{101E}

De un modo similar a lo que ocurría en las *performances* por encargo de Cattelan, en este contexto de arte “industrializado” la autoría o la participación se vuelve irrelevante, dado que lo importante es el sello de pretendida autenticidad que el “*holding*” del artista puede proporcionar a la obra. Esto a su vez supondrá una subversión -instrumentalización económica- de otro paradigma artístico: el autorreferencial o reflexivo.

Para combatir esta situación el verdadero “*arte elevado*” -que no elitista-, debe rechazar “*la manipulación económica*”. Sólo así “*puede ofrecer el único reino de autonomía para el trabajo creador, no alienado.*”¹⁰² El problema es que ese pequeño reino del trabajo no alienado que era el arte, difícilmente podrá sobrevivir en el contexto de un mundo cuyo concepto de la autoría no es sino una falacia. Pero tras los años 80, en lugar de rechazar la manipulación económica, el arte toma el mundo de las finanzas como modelo.

Durante esta época, “*en Europa y Estados Unidos*” se produciría, según Will Bradley, “*una distribución monetaria cada vez más asimétrica*” que “*alimentó una expansión tanto del mercado comercial del arte como del arte como industria del entretenimiento*”. Es en este contexto cuando “*el mundo del arte occidental se conformaría al calor de los boyantes mercados financieros*”^{101D}

En la actualidad, la ansiedad del arte por identificarse con el capital ha llegado a tal punto de

^{101E} Charney, Noah. *The Art of Forgery: The Minds, Motives and Methods of the Master Forgers*. Phaidon Press, Londres. 2015. (p.19)

¹⁰² Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo (Ed.), Buenos Aires, 2002. (p.261)

exacerbación, que, en este momento, existen proyectos para crear derivados financieros, válidos en las bolsas, cuyo valor sea dependiente de la cotización de las obras reales. Así lo explica Iain Robertson en su ensayo “*The current and future value of art*”:

“Actualmente existen iniciativas serias para la creación de un «art index» -una especie de producto financiero que opera en base al estado del mercado del arte- (...) para crear índices con los que inversores y especuladores internacionales, y no sólo grandes industriales, puedan hacer sus apuestas. (...)

El «Art Index Gabrius» italiano dirige una herramienta de inversión, Artexpand, que pretende ofrecer consejos de inversión a coleccionistas. La noticia de que Bloomberg -un conocido canal financiero televisivo- vaya a proporcionar datos al Gabrius Index realmente abre las puertas a una mayor comunidad de inversores.” ¹⁰³

Parecería que el arte dejará de ser el centro de las tertulias en los cafés bohemios, para convertirse en la “comidilla” del *parquet* de las bolsas de todo el mundo. En línea con lo anterior, cabe destacar que también se ha dado una proliferación -especialmente desde los años 90- de la figura del *consultor* de arte, cuya función es ayudar a aquellas empresas que quieran invertir en arte a hacer las adquisiciones “correctas”. Esta es una figura similar al asesor financiero, pero que opera dentro del mundo del mercado del arte.

En general, la adquisición de arte por parte de estas empresas va a tener que ver con una cuestión de imagen proyectada -de *simulacro*-, por lo que el asesor se encargará de elegir aquella obra que mejor refleje la imagen que esa empresa quiere proyectar, o en su defecto, se comisionará a unos artistas previamente elegidos la realización de nuevas obras que cumplan estas premisas -en una nueva forma de patronazgo empresarial-. Es decir, es una suerte de arte al servicio de la imagen pública -propaganda- de la realidad empresarial.

En uno de los ejemplos que Susan Abbott expone en “*Corporate Art Consulting*” -un “manual de estilo” del asesor financiero- se puede leer lo siguiente:

“La primera habilidad (...) consiste en determinar cuáles son las necesidades de la empresa y traducirlas en una solución basada en un programa artístico (...) Por ejemplo: Entrevistas a un cliente y te das cuenta de que el arte japonés sería la forma más efectiva de mostrar su afinidad con su consumidor típico, que es exclusivamente japonés.” ^{103B}

¹⁰³ Robertson, Iain. “*The current and future value of art*”, contenido en: AA.VV. *Understanding International Art Markets and Management*. Robertson, Iain (ed.). Routledge, Londres, 2005. (p.245)

^{103B} Abbott, Susan. *Corporate Art Consulting*. Phaidon Press, Londres. 1994. (p.16)

Sin embargo, el problema de base no está -solamente- en la conciencia de aquellos que tratan de instrumentalizar el arte desde fuera de sus dominios. El verdadero problema está dentro del mundo del arte, y todos sus actores están implicados: museos, críticos, galeristas, artistas y educadores.

Los propios museos son una sombra de lo que fueron. Hoy en día, en el contexto posmoderno levantan “*dudas sobre su función*” cuando tratan “*de seguir la estela del museo tradicional*” al que ya no se asemejan en absoluto, dice Belting.

*“Para poder ser tomado en serio,” el museo contemporáneo “asume la apariencia de instituciones que le son familiares, incluyendo la reivindicación dudosa de estar exhibiendo “historia del arte”, a pesar de que el carácter histórico de los respectivos trabajos es más que discutible.”*¹⁰⁴

Pero esta apariencia es engañosa. Del mismo modo en que la moda trata de confundirse el título de vanguardia, sin merecerlo; el museo intenta emular al artista posmoderno utilizando su autoridad, para legitimar como obras de arte una serie de objetos que, originalmente, no disponen de las cualidades suficientes para ser consideradas como tales.

*“Fue Benjamin de nuevo, en uno de los ensayos más frecuentemente malinterpretados del siglo XX, quien dijo que el «aura», el sentimiento de autoridad inherente a los objetos artísticos, sobreviviría incluso en la era de la reproducción mecánica, pero que requeriría nuevas estrategias para su cumplimiento o transformación, no simplemente nuevas etiquetas. Krens * imaginó que hacer circular objetos (motocicletas o blusas) por los canales auráticos (museos) les conferiría automáticamente un aura –a los objetos—, y autoridad al museo.”*¹⁰⁵

Y no sólo a través del uso de sus *canales auráticos*. Los museos contemporáneos, con su majestuosidad arquitectónica han conseguido dejar al arte en un segundo plano. Ya no son contenedores de arte, no son medios de difusión sino que funcionan como objetos artísticos en sí mismos. Es lo que Werner llama la *maldición de (Frank Lloyd) Wright*: “*la utópica ilusión de que la arquitectura salvará al arte de la irrelevancia.*”¹⁰⁶

¹⁰⁴ Belting, Hans. *Art History after Modernism*. University of Chicago Press, Chicago, 2003. (p.107)

¹⁰⁵ Werner, Paul. *Museum, Inc: Inside The Global Art World*. Prickly Paradigm Press (marketed and distributed by Chicago University Press), Chicago, 2005. (p.38)

¹⁰⁶ Werner, Paul. *Museum, Inc: Inside The Global Art World*. Prickly Paradigm Press (marketed and distributed by Chicago University Press), Chicago, 2005. (p.46)

* Tristemente célebre ex-director del Guggenheim

Además en su particular viaje hacia el edén capitalista, el museo ha pasado a comportarse como una institución financiera más:

*“Un museo (cualquier museo) tiene una colección que administra del mismo modo en que un banco administra su capital. El museo pone su propio capital («la colección»), o el capital ajeno («préstamos») en circulación («exhibiciones»). Conforme va circulando, el capital produce a su vez más capital, que es a nuevamente administrado o puesto en circulación para generar sucesivamente más capital.”*¹⁰⁷

En palabras de Werner, a partir de ese momento “*el papel del museo de arte norteamericano consiste en lavar el dinero de sus consejeros y sponsors, aunque no, como podría parecerlos, transformando un bien («cocaína», por ejemplo) en otro («Rembrandts»), sino transformando sus obras de arte en objetos de autoridad y confianza –objetos que «interceden», y «son intercedidos», por el valor del dinero.*”¹⁰⁸

Esta colección propia por tanto, se identifica con la noción de capital cultural, si bien es capaz de producir -a través de su gestión y exhibición- capital monetario. Este capital monetario es cada vez más importante en la gestión museística, que progresivamente gira hacia la autofinanciación en vista de la creciente escasez de subsidios culturales en la sociedad actual. Debido a lo anterior la medición estadística de la rentabilidad de los museos es cada vez más importante a día de hoy.^{108B}

Por esta razón, en el ejercicio de su propia supervivencia, los museos se han ocupado -especialmente en Estados Unidos- de defender los intereses económicos por encima de otros aspectos como la recompensa al mérito artístico, la preservación de su patrimonio cultural, la accesibilidad económica de sus contenidos o la defensa de su función educadora. Según afirma Jan Marontate:

“(e)ste abrazo público a los intereses comerciales y principios económicos de gestión constituye un significativo distanciamiento respecto de las tradiciones (...) de filantropía artística y de los principios no lucrativos propios de la participación de las élites en los museos.”^{108C}

Para Marontate este progresivo control, ejercido por las “*fuerzas económicas en los museos*” se exterioriza de un modo claro y manifiesto “*en la nueva visibilidad de los patrocinadores*”

^{107, 108} Werner, Paul. *Museum, Inc: Inside The Global Art World*. Prickly Paradigm Press (marketed and distributed by Chicago University Press), Chicago, 2005. (p.4)¹⁰⁷, (p.7)¹⁰⁸

^{108B} Cohen, Claire; Pate, Maldwyn. *Making a Meal of Arts Evaluation: Can Social Audit offer a more balanced approach?*. Brunel University, Middlesex (Reino Unido). 1999. (p.2)

^{108C} Marontate, Jan. “*Museums and the Constitution of Culture*”. Ensayo Incluido en: Jacobs, Mark et al. (Ed). *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. Blackwell Publishing. Nueva Jersey. 2005. (p. 297)

corporativos, la proliferación de tiendas conectadas a los museos” o “la institución de abusivos precios de entrada”.^{108C}

Comentando el análisis de Luc Boltanski y Ève Chiapello, Marontate sostiene que, esta nueva aceptación de los principios del mercado artístico por parte del museo, podría implicar su adhesión a los principios de un “*nuevo espíritu del capitalismo*” -término acuñado originalmente por los primeros-, en el que la previsión económica “*no es solamente una técnica para conseguir rentabilidad, sino que es un imperativo moral*”^{108C}

Boltanski y Chiapello hablan por tanto, de una clara influencia del paradigma económico, entendido como esa “*Entidad Superior*” inmaterial que se comporta como un Dios secular, como una especie de principio moral que flota en el ambiente y que se obedece sin demasiada reflexión.

Con el paso del tiempo, la influencia de este “*nuevo espíritu del capitalismo*” se ha extendido a todos los actores del mundo del arte:

Los críticos, afirma Elkins, “*se han vuelto menos ambiciosos (...) Hay muy pocos críticos vivos que hayan dejado constancia de lo que piensan sobre los movimientos más significativos del siglo XX. Se prefieren juicios locales a otros más amplios, y, recientemente los juicios en sí mismos parecen haberse convertido en algo poco apropiado. En su lugar, los críticos profesan opiniones informales o pensamientos fugaces, y se abstienen de tomar posiciones firmes.*”¹⁰⁹

Los artistas también se han visto salpicados por esta tendencia de la crítica a rendirse a las presiones jerárquicas y económicas; tratan, cada vez con mayor frecuencia de dedicar sus esfuerzos a una autopromoción vacía de contenidos, en detrimento de la propia creación de contenido:

“Estrechamente asociada con los efectos perversos de un gusto hegemónico, impuesto por el poder institucional, una crítica cuyos criterios se componen de oportunismo político o de puro y simple intercambio de favores, supone para los artistas contemporáneos nada más que una forma de ‘anti-autonomía’, y un obstáculo más en el duro camino del reconocimiento.

*Si la herencia moderna de la autonomía artística va a ser dilapidada sin más, es necesario que estos artistas hagan uso de su astucia y acumulen referencias, reales o no, que les den crédito ante mediadores influyentes. Es una actitud que abre la puerta a falsos valores y al triunfo del burdo imitador.”*¹¹⁰

^{107, 108} Werner, Paul. *Museum, Inc: Inside The Global Art World*. Prickly Paradigm Press (marketed and distributed by Chicago University Press), Chicago, 2005. (p.4)¹⁰⁷, (p.7)¹⁰⁸

¹⁰⁹ Elkins, James. *What Happened to Art Criticism?*. Prickly Paradigm Press (marketed and distributed by Chicago University Press), Chicago, 2003.

¹¹⁰ Rochlitz, Rainer. *Subversion and subsidy: Contemporary Art and Aesthetics*. Seagull Books, Londres, 2008.

Este virus ha infectado incluso la rama teórica y educativa. Tras la aparición de los llamados “estudios visuales” la historiografía se ha visto dividida en dos ramas enfrentadas: la nueva especialidad de la cultura visual y la antigua Historia del Arte.

Tal división, lejos de traer nuevas e interesantes teorías, sólo ha servido para que sus respectivos defensores se enzarcen en una lucha vacía sobre la legitimidad política de su posición, dedicando más tiempo a desacreditar al “contrario” que a investigar. En muchos casos ambas se muestran más interesadas en mirarse el ombligo y tirarse los trastos a la cabeza, que en realizar su cometido como medios de comprensión y difusión del arte.

James Elkins, sospecha que los motivos ocultos de estas disputas obedecen también a razones económicas:

“Es importante dejar claro que la desconfianza entre las dos disciplinas se debe menos a sus métodos, su historia o sus desavenencias políticas que a dos fuentes de escasa mención: el miedo, a veces legítimo, a perder trabajo y la posición de los departamentos en las universidades” ¹¹¹

Esto es especialmente preocupante, no sólo porque tales asuntos les obligan a desatender el análisis de acuciantes cuestiones y problemas de la realidad artística actual, sino también porque producen una falta de comunicación y colaboración entre departamentos de investigación, que resulta altamente perjudicial en el contexto académico.

Podría parecer que el paradigma económico, y las presiones de sus poderes fácticos está dejando progresivamente inoperativas todas las ramas artísticas de las humanidades, sembrando el rencor y la desconfianza. Pero, ¿existe una alternativa a este futuro de postapocalipsis estético?

¹¹¹ Elkins, James. *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. Routledge, New York, 2003. (p.24)

5.

Alternativas / Discusión.

Como hemos visto en los anteriores capítulos, queda patente que el modelo artístico actualmente dominante se identifica en buena medida con los preceptos del paradigma comercial. La moralidad de este modelo es discutible, y sería aconsejable abogar por un modelo más equilibrado que conserve la autonomía artística entre sus metas. En base a lo anterior cabría preguntarse qué se puede hacer para que las cosas cambien, o mejoren en este aspecto.

Dado que el paradigma económico es el modelo dominante -al menos desde el punto de vista del análisis llevado a cabo esta tesis- los esfuerzos de los artistas y los diferentes agentes del mundo del arte debería basarse en la consecución de un arte, dentro de lo posible, económicamente autónomo. No se trata en sí de hacer un arte totalmente independiente del aspecto económico sino de buscar un equilibrio paradigmático rompiendo la asimetría del esquema actual.

Este enfoque pretende partir del universal concepto del término medio aristotélico y de la aplicación de esta misma idea del balance o equilibrio entre extremos, apuntada posteriormente -dentro del contexto de la esfera artística- por Matarasso y Landry en su texto *“Balancing Act: Twenty-One Strategic Dilemmas in Cultural Policy”*:

“El desarrollo y gestión de las políticas culturales es (...) una de las más complejas áreas de los gobiernos actuales, un particular ejercicio de equilibrio, no tanto entre las prioridades en disputa, como en otras áreas políticas, sino en cuanto a las diferentes visiones que compiten en torno al papel de la cultura en la sociedad.”

En primer lugar es necesario enfatizar que las soluciones pasan inexorablemente por la protección al artista, a su independencia artística, política y sobretodo económica para poder crear en desde un principio de la manera más autónoma posible. Aunque esto pueda parecer obvio, es importante centrarnos en esta figura antes que en otras dada que es la fuente de la que emerge aquello que ocupa el mundo artístico -el arte en sí-, y porque a menudo se tiende a pensar en la defensa de otros agentes -como los coleccionistas o galeristas-^{111C}

^{111B} Matarasso, François; Landry, Charles. *Balancing Act: Twenty-One Strategic Dilemmas in Cultural Policy*. Council of Europe Publishing. Cultural Policies Research and Development Unit. Policy Note nº4. Bélgica. 1999. (p.7)

^{111C} Véase por ejemplo: Aminateddoleh, Leila A. . *Are You Faux Real? An Examination of Art Forgery and the Legal Tools Protecting Art Collectors*. Fordham University School of Law. Mayo de 2015. Disponible en web: <http://authenticationinart.org/pdf/papers/are-you-faux.pdf>

que puedan sentirse estafados, mucho antes que en la del artista en sí y en las consecuencias que pueda tener en su obra o trayectoria, -por ejemplo- una falsificación o una reventa poco transparente de obra auténtica.

La legislación normalmente se centra en proteger al comprador particular, al galerista, a la institución o al coleccionista que adquiere la obra, mientras que en cualquier otra industria se trataría de proteger a las marcas y fabricantes -creadores- de los productos falsificados tanto o más que a los distribuidores o consumidores finales. Así que se requiere primero un cambio de perspectiva sobre quién es el verdadero afectado de los problemas que puedan derivarse del proceso de falsificación, distribución opaca o puesta en circulación fraudulenta de arte.

El artista por ende, se convierte a menudo en el más indefenso eslabón de la cadena que conforma el mercado:

“Los artistas se encuentran habitualmente en una posición de desventaja en relación con las marcas o empresas en las industrias culturales: como individuos, los artistas tienen difícil acceso al mercado del capital y por esta razón necesitan un contrato con una firma para poder distribuir su trabajo, mientras que la propia firma o empresa, a menudo una gran corporación multinacional en una industria oligopolizada, tiene fácil acceso a ese capital. Con sus escasas reservas de capital, los artistas deben vender su obra en un corto espacio de tiempo tras su creación; por esta razón su ciclo temporal de preferencia es mucho más corto que el de una firma. (...) Otra fuente de asimetría es en su relación con la información de mercado: los artistas tienen considerablemente menos experiencia respecto de las condiciones del mercado que las firmas.” ^{111D}

Según Towse, “estas desventajas despiertan preguntas respecto de la motivación de los artistas” para hacer su trabajo dadas sus precarias condiciones. En el comentario que Towse hace del texto de Bruno Fey “*Not Just for The Money*”, Towse habla de como la mayoría de los artistas “*tienen una motivación “intrínseca”, un impulso innato, que esta motivada por una recompensa intrínseca -satisfacción propia, fama reconocimiento, etc.- La motivación extrínseca y su recompensa se refiere a la asunción “normal” en economía de que la recompensa económica supone una motivación para el esfuerzo.*” ^{111D}

Podemos deducir por tanto que, por lo general, la pretensión principal del artista no es la de ganar dinero, es más plausible pensar que paulatinamente, el artista que sigue queriendo dedicarse al arte y persevera a menudo tiene que adaptarse forzosamente al mercado, eso es lo que hace que produzca arte que no es mejor o peor en base a sus propios estándares o reglas, sino que es más o menos “comercializable” en base a los baremos del mercado potencial. Esto por su puesto implica que el artista ya no se preocupe tanto de ese “impulso intrínseco” que podríamos asociar más fácilmente a la idea de autonomía.

^{111D} Towse, Fredric. “*Copyright and Artists: A View from Cultural Economics*”. Ensayo incluido en: *Journal of economic surveys* Vol.20, No.4. Erasmus University, Rotterdam 2006. (pp.575-579). Disponible en web: https://is.muni.cz/el/1456/jaro2013/BPV_CMME/39072329/Copyright_and_artists_a_view_from_cultural_economics.pdf

En primer lugar, sería interesante la instauración global del llamado *droit de suite*, del cual hemos hablado en anteriores capítulos y que aboga por una remuneración porcentual por reventa -entre otros aspectos-.

En EE.UU. la implantación de este principio es prácticamente inexistente, y en aquellos países europeos en los que está implantado rara vez se pone en práctica. Un modo sencillo de que se haga efectivo consistiría en la creación de un contrato estandarizado y universal donde se especifiquen los derechos que el autor retiene sobre su obra una vez ésta es vendida. Ya existen propuestas de este tipo desde hace años, y una de las más referidas es la realizada por Bob Projansky:

“A principio de los años 70, el abogado neoyorquino Bob Projansky escribió un contrato de tres páginas basado en las conversaciones y correspondencia de Seth Siegelauub con gente involucrada en el día a día de los mercados internacionales del arte. El documento, llamado: «Derechos reservados de los artistas para el traspaso y la venta» se redactó con el objetivo de ofrecer a los artistas cierta potestad y control estético sobre su obra.” ¹¹²

El contrato les concede los siguientes puntos:

- *“El 15 por ciento de cada revalorización de su obra como producto de una transacción o reventa.*
- *Un registro de los diferentes propietarios de la obra a lo largo del tiempo.*
- *El derecho a recibir notificación cuando la obra es exhibida, de modo que el artista pueda dar consejo o vetar en la consecución de dicha exposición.*
- *El derecho a tener la obra durante dos meses cada cinco años.*
- *El derecho ha ser consultado si es necesario restaurar la obra.*
- *La mitad del dinero que pueda recibir el dueño con motivo del alquiler de la obra en exhibiciones, si las hubiere.*
- *Todos los derechos de reproducción de la obra; y*
- *El traspaso de estos beneficios se efectuaran durante la vida del artista, más la vida de su esposa más otros 21 años (a su descendencia, presumiblemente).”* ¹¹²

Este sería un buen punto de partida teórico al que se podrán añadir otros aspectos y estrategias que veremos más adelante. Hay muchas voces a favor del *droit de suite*, no sólo desde el punto de vista de la independencia del artista y su obra, también desde un punto de vista más puramente utilitarista.

¹¹² Chong, Derrick “*Stakeholder relationships in contemporary art*”, contenido en: AA.VV. *Understanding International Art Markets and Management*. Robertson, Iain (ed.). Routledge, Londres, 2005. (pp.95-96)

En su comentario del estudio de Solow sobre el *droit de suite*, Towse reafirma los hallazgos del primero al respecto de su “*dinámico efecto externo en la obra del artista a lo largo de su vida*”. Las conclusiones de Solow se pueden resumir en que, “*al tener un derecho sobre los precios de reventa de trabajos anteriores, el artista tiene un mayor interés sobre el valor futuro de su trabajo inicial, creando un incentivo para mantener su reputación.*”^{112B}

Sin embargo el *droit de suite* tiene un inconveniente obvio que puede derivar en su no aplicación en la mayoría de los casos. Dado que a priori va en contra del mercado, los propios artistas muchas veces deciden no aplicarlo para poder formar parte -y mantenerse o bien ascender dentro- de dicho sistema mercantil.

Como dice Towse, el verdadero problema del *droit de suite* es que “*en la mayoría de los casos no es ejercitado por los artistas*” posiblemente porque “*en general, los economistas consideran que reduce el precio de venta de la obra de artistas jóvenes y por tanto, produce efectos de incentivo adversos*”.^{112B} Sin embargo cabe decir que el *droit de suite* también dificulta o previene hasta cierto punto la compraventa puramente especulativa de dicho arte lo cual podría considerarse positivo.

Una posible solución sería la implantación generalizada por ley, es decir que no sólo sea un derecho apelable sino un *deber* que el artista lo ejerza como tal. Sin embargo esto también es *a priori* discutible dado que el *droit de suite* tiene otros posibles problemas asociados:

En aquellos sitios donde está implantado y se recogen dichos “*royalties*” emanados del *droit de suite*, estos suponen “*una fuente de ingresos significativa para los artistas “top” pero apenas revierten a los artistas jóvenes e incluso les perjudican al hundir los precios. Además el droit de suite puede desincentivar a los galeristas etc., en la promoción del trabajo de artistas.*”^{112B}

Sin embargo lo que obvian estas consideraciones es que el *droit de suite* afecta negativamente al artista porque otros artistas no lo ejercen generando un desequilibrio en el mercado, similar al de un producto que no pagase impuestos vs otro que sí -por poner un ejemplo-. Si todos los artistas lo ejerciesen, sin excepción, ya no habría tal desequilibrio. En este sentido sería interesante que dicho *droit de suite* no pueda ser negado, y que en todo caso si el artista renunciase a él -cosa extraña-, la cuantía se destinase a impuestos en beneficio de otros artistas, pero se pagase de todas formas por los compradores de las obras, para evitar el equivalente a una “competencia desleal”.

Por otra parte, uno de los grandes problemas con los que se encuentra el artista es el de su financiación. Resulta complicado para un creador mantenerse distanciado del mercado y del corporativismo si quiere vivir de su obra.

Una de las alternativas es la financiación pública cuyo uso en las artes “elevadas” o bellas artes es habitual. Estas subvenciones pueden tomar la forma de becas directas a artistas, becas “indirectas” intercedidas por una organización o asociación cultural que recibe el subsidio en primer lugar y luego determina su destino final, así como concursos públicos, cesiones de espacios, residencias de artista, etc.

^{112B} Towse, Fredric. “*Copyright and Artists: A View from Cultural Economics*”. Ensayo incluido en: *Journal of economic surveys* Vol.20, No.4. Erasmus University, Rotterdam 2006. (p.572).

Disponible en web:

https://is.muni.cz/el/1456/jaro2013/BPV_CMME/39072329/Copyright_and_artists_a_view_from_cultural_economics.pdf

Los principales pros que presenta una economía artística basada en el subsidio directo respecto del sistema de “royalties” del droit de suite es que es capaz de funcionar en base a una “discriminación de calidad” o mérito y no solamente el valor de mercado, premiando ciertos trabajos en detrimento del “tipo de arte que se percibe como sub-producido” o pobre. El copyright o el droit de suite “no discriminan” sino que protegen a todo el arte por igual, independientemente de su calidad.^{112C}

Sin embargo los subsidios también pueden ser contraproducentes, dado que las becas a largo plazo o grandes subsidios pueden utilizarse para premiar a artistas ya consolidados en detrimento del arte emergente “en muestra de una dinámica” que premia al “ganador-que-se-lo-lleva-todo (winner-takes-all en el original)”.^{112C}

Por otra parte dado que estos subsidios salen del bolsillo del contribuyente, se pueden considerar como un “impuesto regresivo, dado que los consumidores de arte, que sólo suponen una pequeña proporción de la población, generalmente tienen ingresos”, mientras que aquellos que no tienen en su consumo -o posibilidad de- consumirlos tienen que pagar tales tasas igualmente.

en este sentido cabe preguntarse hasta qué punto debe llegar la financiación pública. Lo ideal seguramente es que se utilice con el fin de sustituir o al menos complementar a la privada en casos donde el mercado no pueda absorber los niveles mínimos que se estimen necesarios para el desarrollo de ciertas formas de arte o cultura

Matarasso y Landry apuntan en este sentido, a “priorizar la intervención en áreas de percibido fracaso comercial”^{112D} si bien cabría añadir a esta apreciación una necesidad de discriminar cuando ese “fracaso comercial” responde más a una inviabilidad de un proyecto que es social y culturalmente interesante y beneficioso pero difícil de acometer sin tal financiación, en comparación con propuestas fallidas por una simple cuestión de falta de calidad, por un difícil encaje en el contexto sociocultural, o bien por una carencia total de interés y utilidad públicas.

Por otro lado, cabe argumentar que el subsidio siempre corre peligro de convertirse en una forma encubierta de patronazgo directo -que cambie el sentido de la obra- hasta cierto punto. Esto es más habitual en el caso de los premios, concursos o becas en los que “el artista podrá tener que satisfacer una serie de criterios concretos”^{112C} establecidos de antemano por las asociaciones u organizaciones culturales que organizan tales concursos o programas de subsidio.

Por esta y otras razones es exigible que la independencia de la gestión cultural pública sea lo más perfecta posible, dadas las circunstancias.

^{112C} Towse, Fredric. “Copyright and Artists: A View from Cultural Economics”. Ensayo incluido en: Journal of economic surveys Vol.20, No.4. Erasmus University, Rotterdam 2006. (p.569).

Disponible en web:

https://is.muni.cz/el/1456/jaro2013/BPV_CMME/39072329/Copyright_and_artists_a_view_from_cultural_economics.pdf

^{112D} Matarasso, François; Landry, Charles. *Balancing Act: Twenty-One Strategic Dilemmas in Cultural Policy*. Council of Europe Publishing. Cultural Policies Research and Development Unit. Policy Note n°4. Bélgica. 1999. (p.25)

Como punto de partida, dicha propuesta de independencia podría responder a los siguientes principios establecidos por Mangset:

“(e)n el contexto británico de este debate se ha llegado a un cierto grado de visión ideal del principio de actuación “arm’s length” -de “no intervención” o de respeto de las “condiciones de competencia o mercado” o “condiciones de igualdad”- y de la estructura no intervencionista que lo lleva a cabo como punto de referencia. En este sistema de subsidio:

- *El destino final de todas las ayudas públicas a las artes debería hacerse por personalidades independientes, que tengan competencias artísticas, y que se dediquen a tales funciones sólo por un período de tiempo determinado.*
- *Estas personalidades deberían mostrar la mayor independencia posible respecto de los mandatos políticos.*
- *No deberían ser propuestos al cargo, ni depender de ningún tipo de sindicatos de artistas u otros grupos de interés en el campo de la cultura.*
- *El cuerpo de dicha estructura no intervencionista no debe estar regulada en base a esquemas de ayuda demasiado específicos estatutaria o políticamente.*
- *El cuerpo de dicha estructura no intervencionista debería en su lugar tener una libertad sustancial para decidir el destino de sus recursos dentro del marco de su presupuesto.*
- *El destino final de las ayudas sólo deberá atender a baremos basados en la calidad artística, y no, por ejemplo, a términos de bienestar o equidad.*
- *El destino final de las ayudas deberá ser imparcial, es decir, no debería estar caracterizado por el clientelismo o el nepotismo. ”*^{112E}

Sin embargo, según Mangset, resulta obvio que *“tales organizaciones”* basadas en *“ideales de no intervención (...) no existen de forma concreta o directa en ningún lugar”* si bien sí podrían tomarse *“como una eficiente realidad retórica”*^{112E} es decir, como un modelo o ideal al que aspirar.

La principal alternativa al modelo de financiación pública que hemos expuesto es -en términos similar al *droit de suite*- la del cobro de derechos por copyright y *royalties* no sólo por reventa, sino también por ejemplo, por reproducción de obra o su inclusión en catálogos, libros, láminas que pudieran reportar beneficios a sus propietarios.

Esto presenta algunos puntos a favor expuestos por Towse en *“Copyright and Artists”*: Según ella *“con el copyright es el consumidor el que financia el revulsivo para la creación de obra artística -en su concepción más amplia-”*^{112C} mientras que en el caso del subsidio, el pagador no es necesariamente un consumidor.

^{112E} Mangset, P. *The arm's length principle and the art funding system: A comparative approach*. Parte de un ciclo conferencial en la Yeditepe University. Estambul. 2008 (p.11)

Sin embargo sería interesante no tomar estos modelos como antagónicos y excluyentes tal como hace, sino como complementarios tal y como lo exponen Matarasso y Landry:

“en la mayoría de los casos hay otras maneras de afrontar el problema que nos permiten salir del corsé antagónico -entre financiación pública y privada, o entre royalties y subsidios- y nos permiten establecer nuevas políticas que combinan el mayor número posible de puntos fuertes de las alternativas existentes, y el mínimo posible de sus puntos débiles. La tarea de identificar y desarrollar estas terceras vías de política cultural se encuentra en el centro de los retos que afrontan los actuales dirigentes y gestores en el sector cultural.”^{112F}

¿Cabría en tal caso utilizar otros modelos de financiación o protección del artista? El copyright o el *droit de suite* sólo protegen a la obra en sí, y está basado en principios puramente económicos. En este sentido, para ir más allá de la autonomía económica cabría hablar no sólo de derecho de autor, sino de derecho moral en relación a las obras.

De acuerdo con Towse estos derechos morales comprenden: *“derechos de atribución, integridad, divulgación y retirada de la circulación”*^{112G}

Será por tanto aquí es donde entrarán en especial consideración el crédito -como reconocimiento de autoría o participación- o los derechos de atribución -de acuerdo a la realización o ejecución parcial o total- de la obra, incluso cuando esta se hace para un artista tercero como encargo. También los derechos del autor a mantener un cierto control sobre su obra cuando esta se utilice con fines que estén en contra de sus derechos o principios morales, o que puedan asociarle a ciertos actos que puedan considerarse una violación de alguno de los derechos fundamentales de él u otras personas o entes.

Al parecer en la mayoría de países este derecho moral queda en segundo plano respecto del derecho de autor -que dicho sea de paso, en el *high art* es un concepto casi ignoto, pues se podría decir que el copyright está incluso “en contra” de ciertos postulados posmodernos-.

Desde la oposición a este derecho moral, la razón que se alega para su puesta en cuestión es que no responde a un principio de eficiencia -uno de los principios que rigen al menos a priori, el libre mercado- aunque esto es discutible.

^{112F} Matarasso, François; Landry, Charles. *Balancing Act: Twenty-One Strategic Dilemmas in Cultural Policy*. Council of Europe Publishing. Cultural Policies Research and Development Unit. Policy Note n°4. Bélgica. 1999. (p.9)

^{112G} Towse, Fredric. “*Copyright and Artists: A View from Cultural Economics*”. Ensayo incluido en: *Journal of economic surveys* Vol.20, No.4. Erasmus University, Rotterdam 2006. (p.571). Disponible en web: https://is.muni.cz/el/1456/jaro2013/BPV_CMME/39072329/Copyright_and_artists_a_view_from_cultural_economics.pdf

Según Towse la legislación sobre derechos morales ha sido habitualmente ignorada dado que “*se piensa que no tiene ningún valor económico y que existe sólo por una cuestión de mera justicia ética*”. Sin embargo, como ella misma afirma, ésta idea ha sido contestada en la teoría cultural económica alegando que “*incentiva la producción artística porque favorece el reconocimiento de la profesionalidad y del estatus del artista. Además también puede comportar un significativo poder de posicionamiento y utilizarse en procesos de negociación.*” ^{112G}

Por otra parte el ejercicio de los derechos de atribución contenidos en la noción de *droit moral* conlleva una catalogación del “*stock de obras en base a las cuales se configura la reputación -del artista-*” ^{112G} así como su alojamiento actual y su historial de ventas, lo que permitiría que el mercado del arte funcionase de un modo más transparente

Es decir que, sin esta regulación de las atribuciones, o información relativa a la cantidad de “*stock*” real, en definitiva el mercado del arte funciona en muchos casos como un capitalismo opaco, imperfecto o “*de amiguetes*” dicho de un modo coloquial. Es un sistema que coge la parte que le interesa del concepto de libre mercado dejando lo demás a un lado. Por tanto el *droit moral* evitaría casos como los del *stock* oculto de obras de Damien Hirst en la galería White Cube de Londres, que saltaría a la prensa en 2008, tal y como lo expone Ben Lewis.

“Hasta hace, dos semanas todo el mundo imaginaba que los shows de Hirst terminaban con el cartel de “todo vendido” y que había largas listas de espera para adquirir su trabajo. Entonces “The Art Newspaper” publicó detalles del inventario de obras de Hirst en stock en la galería White Cube. Esto reveló que muchos de los trabajos de la última exposición de Hirst, “Beyond Belief” el verano pasado, no se habían vendido.” ^{112H}

En otro orden de cosas, si tornamos a ideas similares al *droit de suite* y el *copyright*, otra manera de financiar el arte es a través del cobro de derechos de exposición, o bien del cobro de un porcentaje de las entradas en los espacios expositivos. El único problema que esto conllevaría es el “*elevado coste de la trazabilidad de todos estos artistas*” ^{112G} para poder realizarles los pagos, lo cual mermaría sus ingresos finales con estos métodos -igual que ocurre con el *droit de suite* y el *copyright*-.

Además de todo lo anterior recientemente han aparecido a través de internet alternativas a estos métodos de financiación como el “*crowd-funding*” (comúnmente traducido como micro-mecenazgo, aunque su traducción literal y su significado real obedecen más a un esquema de financiación colectiva o en masa).

Portales como “*Kickstarter*” o “*IndieGoGo*” permiten a un creador presentar un proyecto en la red y que este sea financiado por terceras personas que estén interesadas en él. A cambio tan sólo se pide parte del fruto o resultado final de ese proyecto, ya sea en forma de obra seriada, entradas u otros.

^{112H} Lewis, Ben. “*Why I was banned from Damien Hirst’s £120m gamble*”. Artículo publicado en el diario *The Evening Standard* (Reino Unido). 15 de septiembre de 2008.

Estos concepto del micro-mecenazgo, junto a los de la redistribución de la venta de entradas en eventos y exposiciones, resultan especialmente interesantes desde el punto de vista del paradigma autonómico ya que, por una parte, desplazan hasta cierto punto la posible injerencia de los *gatekeepers* tradicionales -instituciones, galeristas, coleccionistas...- sustituyéndolos por otros nuevos, y además insertan en el proceso de decisión y financiación a los consumidores finales, introduciendo un componente democrático directo dentro del procedimiento -en comparación con la decisión unilateral de la élite o de la jerarquía institucional y empresarial con la que habitualmente nos encontramos-.

Esto tiene sus luces y sus sombras, no obstante, pues puede argumentarse que el arte popular y “asequible” en su contenido es el que tiene preferencia en este esquema de financiación. Allí donde la figura del “experto” queda en un segundo plano ciertas formas de arte más complejas o arriesgadas pueden quedar ninguneadas. De igual modo, entra también en juego la capacidad de cada propuesta para venderse a sí misma dentro de las redes sociales y los medios de comunicación asociados a las plataformas de micro-mecenazgo, lo que puede hacer que la calidad de la propuesta quede en un segundo plano, al dedicar el artista más esfuerzo a su publicidad que a su misma creación.

Por estas razones quizá lo más lógico es una vez más aunar estos principios y métodos con otros tipos de financiación pública y privada de corte más unilateral o directo:

“una política que ha sido desarrollada en colaboración con el sector dependiente de su implementación tiene obviamente más visos de ser exitosa en la práctica, dado que reflejará la experiencia y las preocupaciones de la gente que trabaja en todos estos sectores. Además es más probable que estas políticas sean más creativas e imaginativas, dado que surgen de un enfoque abierto y de diálogo, reflejando un amplio espectro de opiniones en lugar de ser tan sólo planificación interna.” ^{112I}

Incluso sería conveniente aplicar la idea del modelo participativo en toda institución que tenga papeles decisivos en política cultural, conformando consejos consultivos -con igualdad de poder entre los integrantes, así como variedad cultural y diversidad en su especialización- en lugar de una dirección individual. Según Lowell y Heneghan Ondaatje: ^{112L}

“Las ventajas que las agencias gobernadas por consejos tienen sobre las agencias presididas por un sólo ejecutivo comprenden la inclusión de un mayor

^{112I} Matarasso, François; Landry, Charles. *Balancing Act: Twenty-One Strategic Dilemmas in Cultural Policy*. Council of Europe Publishing. Cultural Policies Research and Development Unit. Policy Note nº4. Bélgica. 1999. (p.21)

^{112L} Lowell, Julia F. ; Heneghan Ondaatje, Elizabeth. *The arts and state governments: At arm's length or arm in arm?* . Rand, Research in the arts. Santa Mónica, California. 2006 (p. 8)
Disponible en web:
http://www.rand.org/content/dam/rand/pubs/monographs/2006/RAND_MG359.pdf

número de personas en la esfera pública, el encuentro de expertos en algún campo en particular para aconsejar sobre problemas especializados, y el fomento de las sinergias entre gobierno e intereses privados.

Además, aquellos consejos que son geográfica, cultural y ocupacionalmente diversos deberían, en principio, tener mayor capacidad que una sola persona para representar las necesidades e intereses de un amplio espectro de ciudadanos, y por ende, proveer de una importante “vuelta a la realidad” -reality check en el original- en la elaboración de políticas.”^{112L}

Esto puede resultar de interés a la hora de sustituir -o al menos regular- figuras como la del director de museo, que normalmente esta por encima del consejo o “*board of trustees*” en el organigrama de la institución -haciendo que el director a efectos prácticos sea mas parecido a un gestor o ejecutor que lleva a cabo las decisiones tomadas por todo el consejo-.

Otro enfoque que busca similares objetivos es el uso de las denominadas “auditorías sociales” en las instituciones culturales. Según Pate y Cohen,

“(e)stas auditorías buscan comprender, no sólo las cuentas financieras, sino que toman una perspectiva más amplia al examinar también el impacto social y económico. Pueden abarcar simultáneamente una valoración estética, cultural, económica y social.”^{112N}

Estas auditorías podrían, según ambas, “*tratar de abordar el problema de la calidad (en lugar de la cantidad) que suele quedar en un segundo plano soterrado bajo la preocupación respecto del comportamiento económico y los indicadores cuantitativos*”.^{112O} Sin embargo, la auditoría social también presenta algunos problemas, en especial el coste implicado en su realización que implicaría el trabajo conjunto de toda una serie de consultores y especialistas diversos.

Esto siempre será imperfecto, pero lo interesante es que, como hemos apuntado, la auditoría social va mas allá de la financiación, se trata de una evaluación continua de la misma desde una perspectiva sociocultural. Es por tanto el principio de la solución al problema, no su fin. Como exponen Cohen y Pate, se trataría tan sólo del “*primer estadio en la evolución de un enfoque evaluador que abraza aquellos aspectos del trabajo de una organización que son relevantes para las pretensiones creativas del artista*”.

Desde una perspectiva similar a la de esta auditoría social nos encontramos con el llamado “enfoque holístico” de la gestión artística, formulado en “Arts Administration” por John Pick y Malcolm Anderton.^{112P}

^{112N ; 112O} Cohen, Claire; Pate, Maldwyn. *Making a Meal of Arts Evaluation: Can Social Audit offer a more balanced approach?*. Brunel University, Middlesex (Reino Unido). 1999. (p.2)^{112N}, (pp. 13-15)^{112O}

Según Anderton y Pick,

“La gestión holística (...) funciona como un opuesto a la gestión compartimentada y cortoplacista o gestión piramidal (top down en el original). Depende de que la organización tenga unos objetivos claros y útiles, y de la adopción de técnicas de gestión en equipo. Esto significa que no hay especialistas absolutos, sino que se espera que cada uno de los integrantes tome parte en temas de interés común, que esté dispuesto a compartir tareas que son de responsabilidad general y que esté preparado para compartir información sobre sus propias preocupaciones particulares.

Las características particulares de la gestión holística de las artes son las siguientes:

- *Los fines y objetivos de la organización son compartidos por todos, y están sujetos a una revisión periódica por parte del personal.*
- *La programación y otras tareas de la organización son total y regularmente debatidas con todo el personal. Dentro de lo posible todos los miembros del personal tienen la potestad de considerarse a sí mismo agentes de importancia dentro de la organización, de su programa y de su imagen.*
- *Ninguna información, incluyendo la de tipo estratégico, administrativo o técnico queda en secreto.*
- *Todas las decisiones son tomadas a través de una designación clara de los mejores grupos o equipos que pueden conformarse para tal función entre el personal eventual y fijo. Cada decisión se toma con el máximo conocimiento posible de los efectos que tendrá en todas las partes de la organización.*
- *Dentro de lo posible, se confiere un estatus igualitario a los diferentes miembros del personal. Todo el personal compartirá los éxitos pero también asumirá parte de la culpa de los posibles fracasos.*
- *El personal en conjunto evaluará sus puntos fuertes y sus debilidades, y cada individuo será evaluado dentro de lo posible por sus iguales.”* ^{112P}

Según ambos, la adopción de los principios anteriores *“implica reconocer que cada decisión tomada dentro de una organización tenderá a reflejarse en todos los aspectos del trabajo de dicha organización y contribuirá, positiva o negativamente, en su propia imagen.”* Del mismo modo, también requiere un reconocimiento de que *“toda decisión administrativa tiene su efecto no sólo en el presente, sino también en el futuro”*. Lo que la obliga a funcionar en base a la perspectiva del largo plazo -concepto del que hablaremos de nuevo en breve-

^{112P} Pick, John; Anderton, Malcolm. *Arts Administration*. Routledge Publishing, Londres. 1980. (pp. 124-125)

La financiación que hemos dejado más a un lado, por razones obvias, es la privada de corte individual -particulares- o empresarial, heredera del concepto de patronazgo.

Cabría pensar que, al menos desde un punto de vista apriorístico, es la que más dificultades presenta si el objetivo es la independencia y autonomía del artista, pues es de esperar que la injerencia de un único patrón o un único ente de patronazgo reconocible -en comparación con una institución pública o la financiación privada colectivo-participativa- sea más habitual y factible en estas condiciones.

Sin embargo incluso este tipo de financiación puede tener su parte positiva, ya que en su seno se da una paradoja que se esconde detrás de casi cualquier modelo de patronazgo: la financiación en sí -sea cual sea su naturaleza-, con el tiempo puede acabar poniendo al artista en una posición jerárquicamente superior a la que tenía inicialmente, dotándole -aunque parezca contradictorio- de una cierta autonomía potencial que el mismo podrá decidir como utilizar:

“Al proporcionarles apoyo y aprobación -de los patrones y el público- los artistas (...) han aspirado primero a mejorar -y posteriormente a esperar un mayor reconocimiento de- las cualidades estéticas de su trabajo. Conforme se identifican a sí mismos como artistas y por tanto, se profesionalizan, favorecen el desarrollo de una estructura de mercado que les permite desligarse a sí mismos de sus patrocinadores originales” ^{112Q}

Según Balfé, en ese proceso los artistas *“o bien se habrán “vendido” al estrellato popular, o habrán insistido” en mantener su defensa de una “ética superior -una jerarquía de pureza artística bajo su control- con la que subvertir, o incluso atacar directamente la ideología estética, social y política de sus -anteriores- patrones”*. Es decir, llegados a un cierto punto en su carrera, serán los propios artistas los que puedan decidir si comenzar a producir un arte más acorde con los principios del paradigma autonómico, o bien adaptarlo a las necesidades o modas del mercado para aprovecharse de su nueva posición.

Esto al final deja la “pelota” en el tejado del artista, pero toda la responsabilidad del reto que supone lograr un equilibrio paradigmático no puede recaer solamente sobre él, dado que convertiría tal gesta en un objetivo irrealizable -lo que nos llevará a nuestras conclusiones-.

Todas las ideas y estrategias expuestas en este capítulo son válidas, y se revelan como valiosos instrumentos a la hora de aproximarnos al ideal de la autonomía artística. Pero el problema principal continúa siendo la voluntad. Tanto los artistas, como los galeristas, críticos, coleccionistas, investigadores visuales o los historiadores deben aunar fuerzas y darse cuenta de que si el arte se muere -independientemente de lo que esta muerte signifique para cada uno de ellos- ellos se mueren con él.

^{112Q} Huggings Balfé, Judith. *“Art Patronage: Perennial Problems, Current Complications”*. Ensayo contenido en: Huggings Balfé, Judith (Ed.). *Paying the Piper: Causes and Consequences of Art Patronage*. University of Illinois Press. Illinois, 1993. (pp. 306-307)

6.

Conclusiones.

1- El modelo artístico dominante en la sociedad occidental de nuestros días es el correspondiente al paradigma comercial.

2- Entre los otros paradigmas históricos destacan: el documental-comunicacional, el religioso, el jerárquico, el tecnológico y el político.

3- Todos los anteriores han sido instrumentalizados por el paradigma comercial, cuya versión más pura es el “*marketism*”, neologismo que redefine el concepto del posmodernismo.

4- Como su moralidad e idoneidad están en discusión, sería aconsejable abogar por un modelo que conserve en lo posible la autonomía artística -o que defienda un equilibrio paradigmático-.

5- ¿Cómo hacerlo? Implementando acciones concretas como las siguientes:

- Protección a la independencia del artista
- Instauración del *droit de suite*.
- Implicación de la financiación pública en ciertos casos y con acotaciones como: evaluación de la calidad artística, interés comercial, interés social, etc.
- Protección de los derechos de reproducción y exposición.
- Derecho moral del artista respecto del uso, preservación y protección de la obra.
- Facilitación del mecenazgo en sus variantes más independientes: público indirecto, sin ánimo de lucro, micro-mecenazgo, etc.
- Auditoría social -no sólo económica- de las organizaciones y asociaciones culturales.
- Apoyo a la consecución de un enfoque holístico en la gestión y administración artística.

7- Tales acciones deberán a su vez acompañarse de una implicación, común a todos los profesionales del mundo del arte, en el mantenimiento de una autonomía del mismo.

En relación con lo anterior sería conveniente adoptar el conjunto de principios básicos que se exponen a continuación:

- Es necesario que los artistas aboguen por un arte más autónomo y libre de alienaciones.
- Es necesario que los críticos de arte participen del desarrollo de una crítica realmente independiente, honesta, e incluso destructiva si es preciso.
- Es necesario que los museos dejen en un segundo plano los intereses comerciales de sus consejeros y patrocinadores en favor de un modelo ponderado de subsidio público o bien un modelo híbrido.
- Es necesario que los galeristas y coleccionistas practiquen la transparencia y premien la relevancia histórica, formal, procedimental y conceptual de las obras, por encima de su rentabilidad a corto plazo.
- Es necesario que los historiadores del arte y los estudiosos de la cultura visual colaboren para el enriquecimiento de la labor investigadora, en detrimento de su tradicional antagonismo.

7.

Comentario final.

Más allá de lo expuesto anteriormente, de toda cuestión ética -o estética-, parece que hayamos obviado cualquier otro beneficio del arte producido bajo condiciones de una relativa autonomía. En este sentido podría parecer que autonomía y mercado son antagónicos, lo cual es una falacia.

Esto obedece a una falsa noción que busca, no sólo la monetización del arte, sino también su inocuidad y beligerancia política respecto del propio sistema de mercado en el que se crea, pues resulta en cierto modo discutible que la autonomía artística y la obtención de beneficios sean necesariamente antagónicas.

Los mercados y los diferentes *gatekeepers* -o Cerberos del mundo del arte-, a menudo olvidan que la autonomía supone en muchos casos una revalorización a largo plazo del arte que se produce bajo sus preceptos. Es decir, el arte que responde a los principios del paradigma autonómico -o a la búsqueda de un equilibrio paradigmático- tiende hacia un modelo de creación, producción y distribución en el que el valor comercial -así el valor estético y social de las obra-, es sostenible en el tiempo dado que no se basa en la moda o la coyuntura del mercado.

Al otro lado nos encontramos con un modelo de arte netamente fungible, de próxima caducidad, cuya obsolescencia programada es reflejo de una sociedad obsesionada con el cortoplacismo y la superficialidad, con la maximización de beneficios a costa, no sólo de la salud de la cultura, sino de aspectos infinitamente más importantes como el bien común, la ecología o incluso la supervivencia misma del género humano.

Como ya dije al comenzar este texto, no soy un defensor de la concepción del arte como una suerte de “refugio” o “salvación” de la humanidad, de un arte que trate de socorrerla de su autodestructiva dinámica, alimentada por la sinrazón del capitalismo tardío. Por el contrario, me conformaría simplemente con un arte que se ocupe de salvarse a sí mismo en vez de inmolarse, que produzca fascinación y alabanza en lugar de convertirse en aquello que no es: el objeto de un sacrificio.

Un arte que exista por sí y para sí, en el que lo demás sea secundario.

Bibliografía.

- **Adamson, Walter L.** *Embattled Avant-Gardes: Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe*. University of California Press, Berkeley, 2007.
- **Adorno, Theodor W.** *Teoría Estética (I)*. Akal, Barcelona, 2004.
- **Alberro, Alexander.** *Reconsidering Conceptual Art: 1966-1977*. Ensayo contenido en Alberro, Alexander y Stimson Blake (Ed.) *Conceptual Art: A Critical Anthology*. The MIT press. Massachussets, 1999.
- **Álvarez, Asunción.** *Memetics: An Evolutionary Theory of Cultural Transmission*. Publicado en: SORITES, issue15. Diciembre 2004.
- **Al-adaideh, Bassam.** “*Art and Beauty: Time and a Moment of Immortality*”. (p2) De la conferencia “IV Mediterranean Congress of Aesthetics: Art & Time”. (2008) Disponible en web: https://www.researchgate.net/publication/302878735_Art_and_Beauty_Time_and_a_Moment_of_Immortality
- **Amineddoleh, Leila A.** . *Are You Faux Real? An Examination of Art Forgery and the Legal Tools Protecting Art Collectors*. Fordham University School of Law. Mayo de 2015. Disponible en web: <http://authenticationinart.org/pdf/papers/are-you-faux.pdf>
- **Anderson, Jonathan A. , Dyrness, William A..** *Modern Art and the Life of a Culture: The Religious Impulses of Modernism (Studies in Theology and the Arts)*. IVP Academic. Downers Grove, Illinois, 2016.
- **Arbuthnott, George.** “*Inside Damien Hirst's macabre 'art' factory*”. Artículo publicado en el diario *The Daily Mail* (Reino Unido). 7 de abril de 2012.
- **Arya, Rina.** *Spirituality and Contemporary Art*. Oxford Research Encyclopedia. Disponible online en: <http://religion.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780199340378.001.0001/acrefore-9780199340378-e-209>
- **Baas, Jacquelynn.** “*Before Zen: The Nothing of American Dada*” Ensayo incluido en: Mills, Cynthia et al. (Ed.). *East–West Interchanges in American Art*. Smithsonian Institution Scholarly Press. Washington DC, 2012.
- **Baudrillard, Jean.** *Simulation and Simulacra*. University of Michigan Press, Michigan 1994.

- **Baxandall, Michael.** *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford University Press. Oxford, 1988.
- **Belting, Hans.**
 - *Art History after Modernism*. University of Chicago Press, Chicago, 2003.
 - *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton University Press. Princeton, Nueva Jersey, 2014.
- **Bishop, Claire.** *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso Publishing. Londres / Nueva York. 2012.
- **Blackmore, Susan.** *Imitation Makes us Human*. Ensayo incluido en: Pasternak, Charles (Ed.) *“What Makes us Human?”*. Oneworld publications. Oxford, 2007.
- **Boll, Dirk.** *Art for Sale. A Candid View of the Art Market*. Hatje Kantz, Ostfildern (Alemania) 2011
- **Bourdieu, Pierre.**
 - *Le marché des biens symboliques*”. Ensayo publicado en la revista: L’année sociologique 22 (3ème série) 49,126. París,1971.
 - *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford University Press, Stanford 1996.
- **Bradley, Richard.** *Image and Audience: Rethinking Prehistoric Art*. Oxford University Press, Oxford, 2009.
- **Bradley, Will** (Ed) et al. *Art and Social Change: A Critical Reader*. Tate Publishing en asociación con Afterall. Londres, 2007.
- **Breakell, Sue.** *“Archival practices and the practice of archives”*. University of Brighton Design Archives, Brighton. 2015.
- **Broeckmann, Andreas.** *Machine Art in the Twentieth Century*. MIT Press. Cambridge, Massachussets, 2016.
- **Broude, Norma; Garrard, Mary D. (Ed).** *Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*. Tate Publishing en asociación con Afterall. Londres, 2007.
- **Burch Brown, Frank** (Ed.). *The Oxford Handbook of Religion and The Arts*. Oxford University Press. Londres, 2014.

- **Casellas, Joan.** “*La Baronesa Dadá*”. Incluido en: *Action Art: Magazine sobre la acción. N° 03*. Disponible en web: <http://www.geifco.org/actionart/actionart03/secciones/1marca/articulistas/articulo-jcasellas.pdf>
- **Charney, Noah.** *The Art of Forgery: The Minds, Motives and Methods of the Master Forgers*. Phaidon Press, Londres. 2015.
- **Chong, Derrick** “*Stakeholder relationships in contemporary art*”, contenido en: AA.VV. *Understanding International Art Markets and Management*. Robertson, Iain (ed.). Routledge, Londres, 2005.
- **Clark, T. J. .** *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven, CT: Yale University Press, 1999.
- **Cohen, Claire; Pate, Maldwyn.** *Making a Meal of Arts Evaluation: Can Social Audit offer a more balanced approach?*. Brunel University, Middlesex (Reino Unido). 1999.
- **Cole, Alison.** *Italian Renaissance Courts: Art, Pleasure and Power*. Laurence King Publishing, Londres, 2016.
- **Collacello, Robert.** *Holy-Terror: Andy Warhol Close Up*. Harper-Collins Publishers, New York, 2005.
- **Collings, Matthew.** “*Think About Van Gogh in a Different Way*” artículo publicado en: ARTINFO, número correspondiente al mes de febrero de 2015. Disponible en web: <http://www.blouinartinfo.com/news/story/276007/think-about-van-gogh-in-a-different-way>
- **Contreras, Ricardo Rafael.** “*El paradigma científico según Kuhn*”. Publicación interna de la Facultad de Ciencias, Universidad de Los Andes, Mérida, 2004. (disponible en PDF: http://webdelprofesor.ula.ve/ciencias/ricardo/PDF/Paradigma_Cientifico_segun_Kuhn.pdf)
- **Cummings, Laura.** *A Face to the World; On Self Portraits*. Harper-Collins Publishers. Londres, 2010.
- **Curtis, Gregory.** *The Cave Painters: Probing the Mysteries of the World's First Artists*. Anchor Books, Nueva York, 2007.
- **D'Alleva, Anne.** *Methods & Theories of Art History*. Laurence King Publishing. Londres, 2012.
- **Danto, Arthur C.**
 - *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Akal, colección Arte Contemporáneo, Barcelona, 2003.
 - “*The Art World*” en la publicación mensual: *Journal of Philosophy n° 61*. Columbia, NY, Octubre 1964.

- *Después del fin del arte*. Paidós Estética, Barcelona, 1999.
- **Deshayes, Olivier.** *Paul Delaroche: Peintre du juste-milieu? (1797-1856)*. Editions L'Harmattan, 2016.
- **Dezeuze, Anna.** “*Almost nothing: Observations on precarious practices in contemporary art*”. Manchester University Press. Manchester, 2016.
- **Didi Huberman, Georges.** *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Penn State University Press. Pensilvania, 2009.
- **Dickie, George.** “*El círculo del arte*” . Paidós, Barcelona, 2005.
- **Duchamp, Marcel.** “*Escritos. Duchamp du Signe*”. Gustavo Gili. Barcelona, 1978.
- **Elkins, James.**
 - *What Happened to Art Criticism?*. Prickly Paradigm Press (marketed and distributed by Chicago University Press), Chicago, 2003.
 - *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. Routledge. Londres, 2004.
 - *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. Routledge, New York, 2003.
- **Feldman, Melissa E.** “*Blood Relations*”. Ensayo incluido en: Dawn Perlmutter; Debra Koppman (Ed). *Reclaiming the Spiritual in Art: Contemporary Cross-Cultural Perspectives (S U N Y Series in Aesthetics and the Philosophy of Art)*. State University of New York Press. Nueva York, 1999.
- **Ferrier, J. L.**. *Art of Our Century: The Chronicle of Western Art, 1900 to the Present* . Prentice-Hall. New York, 1989.
- **Fitzgerald, Michael C.** . *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*. Farrar, Straus and Giroux, Harper Collins, Nueva York, 1995.
- **Foster, Hal.** “*The Archival Impulse*”. Ensayo publicado en la revista October, nº 110, otoño de 2004.
- **Foucault, Michel.** “*What Is Enlightenment*” . Ensayo contenido en “*The Foucault Reader*”. Paul Rabinow (ed.). Pantheon Publishing, Nueva York, 1984.
- **Freud, Sigmund.** *Civilization and its discontents (El malestar en la cultura)*. W. W. Norton & Company. Nueva York. 1930.
- **Fyfe, Gordon.** *Art, Power and Modernity: English Art Institutions, 1750-1950*. Leicester University Press.

- **Gammel, Irene.** *“Baroness Elsa: Gender, Dada and Everyday Modernity”*. MIT Press. Massachussets, 2003.
- **Gazapo de Aguilera, Darío I.** ; Lapayese Luque, Concha. *Lo infraleve (La construcción del paisaje: desde la interioridad hacia la exterioridad)*. Disponible en web: <http://laconstrucciondelpaisaje.dpa-etsam.com/tag/infraleve/>
- **Goldie, Peter; Schellekens, Elisabeth** (Ed.). *Philosophy And Conceptual Art*. Oxford University Press, Oxford, 2009.
- **Goldfarb Marquis, Alice.** *“Marcel Duchamp: The Bachelor Stripped Bare. A biography”*. MFA Publications. Boston, 2002.
- **Gomá Lanzón, Javier.** *Imitación y experiencia (Tetralogía de la Ejemplaridad)*. Pre-textos. Valencia 2003.
- **Grabar, André.** *The Art of the Byzantine Empire (Art of the World)*. Greystone Press. Nueva York, 1967.
- **Graw, Isabelle.** *High Price. Art Between the Market and Celebrity Culture*. Sternberg Press, Berlin 2009.
- **Greig, Ian.** *“Quantum Romanticism”*. Ensayo incluido en: Roald Hoffman, Iain Boyd Whyte (Ed) . *Beyond the Finite: The Sublime in Art and Science*. Oxford University Press. Nueva York, 2011.
- **Groys, Boris.**
 - *Art Power*. The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts, 2008.
 - *“On The New”*. Verso Publishing, Londres, 2014.
 - *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Verso Publishing. Londres, 2011.
- **Hall, James.** *The Self-Portrait: A Cultural History*. Thames & Hudson. Londres, 2014.
- **Hamilton Faris, Jaimey.** *“Uncommon Goods: Global Dimensions of the Readymade”*. University of Chicago Press. Chicago, 2013.
- **Hazan, Olga.** *“El mito del progreso artístico.”* Akal, Barcelona, 2010.
- **Hegel, G. W. F. .**
 - *Lecciones de estética*. Edicions 62 , Barcelona, 1989.

- *Lecciones sobre la historia de la filosofía. El mito del progreso artístico.* Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1955.
- **Heidegger, Martin.** “*The Question concerning Technology*”. Ensayo incluido en: *The Question concerning Technology and Other Essays*. Harper Torchbooks. Nueva York, 1977.
- **Hockney, David.** *Secret Knowledge (New and Expanded Edition): Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. New Viking Studio (ed. de la edición expandida), Londres - Nueva York, 2006.
- **Hollingsworth, Mary.** *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento*. Akal, colección Arte y Estética, Barcelona, 2002.
- **Homan, Roger.** *The Art of the Sublime: Principles of Christian Art and Architecture*. Ashgate Publishing Company / Routledge. Nueva York, 2016.
- **Howarth, Sophie.** Sumario sobre la réplica de “*Fountain*” expuesta en la Tate Gallery. Disponible en la página oficial de la Tate Gallery:
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>
- **Howes, Graham. (Ed).** *The Art of the Sacred: An Introduction to the Aesthetics of Art and Belief*. Palgrave MacMillan, Nueva York, 2007.
- **Huggings Balfe, Judith (Ed.).** *Paying the Piper: Causes and Consequences of Art Patronage*. University of Illinois Press. Illinois, 1993.
- **Hughes, Robert.** *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*. Anagrama, Colección Argumentos Barcelona, 1992.
- **Hulatt, Owen.** *Artistic and Aesthetic Autonomy*. Bloomsbury Publishing, Londres / Nueva York 2013.
- **Huysen, Andreas.** *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo (Ed.), Buenos Aires, 2002.
- **Jameson, Frederic.** *Posmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós, Barcelona, 1991.
- **Jarzombek, Mark.** *The Psychologizing of Modernity*. Cambridge University Press, 2000.
- **Kamppinen, Matti.** “*Playing against Superior Beings in Religion, Technology and Economy.*” ensayo contenido en: AA.VV. “*Religion, Economy and Cooperation*”. Ilkka Pyysiainen (ed.). De Gruyter, Berlín, 2010.
- **Kandel, Eric.** *The Age of Insight*. Random House, Nueva York, 2012.

- **Kemp, Martin.** *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat.* Yale University Press, New Haven y Londres, 1990.
- **King, Mike.** “Art and the postsecular” Publicado en: *Journal of Visual Practice.* 4.1. Intellect. Londres. Disponible en web: http://archive.londonmet.ac.uk/jcamd/library/a43595_3.pdf
- **Kuhn, Thomas S.** *La Estructura de las Revoluciones Científicas.* Fondo de Cultura Económica, Mexico D.F., México, 1971.
- **Kuspit, Donald.**
 - *El fin del arte.* Ediciones Akal (Colección Arte Contemporáneo). Barcelona, 2006.
 - *Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno.* Ediciones Akal (Colección Arte Contemporáneo). Barcelona, 2003.
- **Lamarque, Peter.** “On Perceiving Conceptual Art”. Ensayo contenido contenido en: Goldie, Peter; Schellekens, Elisabeth (Ed.). *Philosophy And Conceptual Art.* Oxford University Press, Oxford, 2009.
- **Lash, Miranda.** “Seeing Analytically: Photorealism as the Art of Our Time.” Ensayo contenido en: VV.AA.. *Photorealism: Beginnings to Today.* Scala Arts Publishers Inc. Nueva York, 2014.
- **Lawton, Anna** (Ed). “*Russian futurism through it's manifestoes, 1912-1928*”. Cornell University Press. Ítaca y Londres, 1988.
- **Leal, Erin W.** “*The Empire's Muse: Roman Interpretations of the Amazons through Literature and Art*”. San Diego State University, San Diego. 2010.
- **Lewis, Ben.** “*Why I was banned from Damien Hirst's £120m gamble*”. Artículo publicado en el diario *The Evening Standard* (Reino Unido). 15 de septiembre de 2008.
- **Lippard, Lucy R.** (Ed.).
 - *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.* Ediciones Akal, Barcelona, 2004.
 - *Get The Message?: A decade of Art for Social Change.* E. P. Dutton. 1984. Boston, Massachussetts.
- **Lowell, Julia F. ; Heneghan Ondaatje, Elizabeth.** *The arts and state governments: At arm's length or arm in arm?* . Rand, Research in the arts. Santa Mónica, California. 2006. Disponible en web: http://www.rand.org/content/dam/rand/pubs/monographs/2006/RAND_MG359.pdf

- **Lothian, Andrew** (Dr). "Landscape Art". Ensayo disponible en web: [www.scenicsolutions.com.au/Attached PDFs/Landscape Art.pdf](http://www.scenicsolutions.com.au/Attached%20PDFs/Landscape%20Art.pdf)
- **Lyotard, Jean-François**. "The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. University of Minnesota Press, Minneapolis. 1993. Disponible en web: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Lyotard-PostModernCondition1-5.html>
- **Maleuvre, Didier**. *Memorias del museo: historia, tecnología, arte*. Cendeac, 2012.
- **Mangset, P.** *The arm's length principle and the art funding system: A comparative approach*. Parte de un ciclo conferencial en la Yeditepe University. Estambul. 2008.
- **Manoff, Marlene**. "Theories of the Archive from Across the Disciplines". Massachusetts Institute of Technology / Project Muse. Disponible en web: <http://uwf.edu/dearle/capstone/manoff.pdf>
- **Marcadé, Bernard**. "Marcel Duchamp: La vida a crédito. Biografía". Libros del Zorzal. Buenos Aires, 2008.
- **Marcuse, Herbert**. *The Aesthetic Dimension: Towards a Critique of Marxist Aesthetics*. Beacon Press. Boston, 2015.
- **Mardomingo Sierra, José**. *La Autonomía Moral en Kant*. Tesis depositada en la web de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid. Disponible en web: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/2/AH2011101.pdf>
- **Marinetti, Filippo Tomaso**. *El manifiesto del futurismo*. (1909). Texto contenido en: *Manifiestos y textos futuristas*. Ediciones del Cotal. Barcelona, 1978.
- **Marontate, Jan**. "Museums and the Constitution of Culture". Ensayo Incluido en: Jacobs, Mark et al. (Ed). *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. Blackwell Publishing. Nueva Jersey. 2005.
- **Matarasso, François; Landry, Charles**. *Balancing Act: Twenty-One Strategic Dilemmas in Cultural Policy*. Council of Europe Publishing. Cultural Policies Research and Development Unit. Policy Note nº4. Bélgica. 1999.
- **Mateer, David (Ed)**. *Courts, Patrons and Poets*. Yale University Press. Londres, 2000.
- **Maximiliano Tello, Andrés**. "El arte y la subversión del archivo". Ensayo publicado en revista Aisthesis, nº 58. Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile 2015.
- **Mays, Sas**. "Witnessing the Archive: Art, Capitalism and Memory". Ensayo incluido en: Judy Vaknin, Karyn Stuckey (Ed.). "All This Stuff: Archiving the Artist". Libri Publishing. Faringdon, Oxfordshire 2013.
- **McMahon, Jennifer A**. *Aesthetic Autonomy and Praxis: art and language in Adorno and Habermas*. Publicado en: The International Journal of Philosophical Studies. 14 de junio de 2011.

- **Meisel, Louis K.** *Photorealism in the Digital Age*. Harry N. Abrams Publishing. Nueva York, 2013.
- **Mesch, Claudia.** *Art and Politics: A Small History of Art for Social Change Since 1945*. I.B. Tauris, Nueva York, 2013.
- **Metropolitan Museum of Art: Department of Greek and Roman Art.** “*Roman Copies of Greek Statues*”. The Metropolitan Museum of Art. (sin paginación) Disponible en web: http://www.metmuseum.org/toah/hd/rogr/hd_rogr.htm
- **Mondrian, Piet.** *The New Plastic in Painting*. Ensayo contenido en: James, Martin S. (Ed.). “*The New Art – The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*”. G.K. Hall, Boston, 1986.
- **Moody, Eric.** “*Success and failure of international arts management*” ensayo contenido en: AA.VV. *Understanding International Art Markets and Management*. Robertson, Iain (ed.). Routledge, Londres, 2005.
- **Morley, Simon.** “*The contemporary sublime*”. Ensayo incluido en: Morley, Simon (Ed.). *The Sublime (Whitechapel: Documents of Contemporary Art)*. MIT Press, Massachusetts, 2010.
- **Moro Abadía, Oscar; González Morales, Manuel R.** . “*El «Arte por el Arte»: Revisión de una teoría historiográfica*”. Publicado en la revista “*MUNIBE (Antropología-Arkeología)*”, nº 57, “*Homenaje a Jesús Altuna*” . San Sebastián, 2005.
- **Moreno Urán, Carlos Andrés et al.** *El Concepto de Autonomía en la Fundamentación de la Física de las Costumbre de I. Kant*. Publicado en: Cuadrantephi: Revista de Estudiantes de Filosofía N°17. Junio-Diciembre de 2008. Bogotá, Colombia. Disponible en web: <http://www.javeriana.edu.co/cuadrantephi/pdfs/N.17/4.%20Kant.pdf>
- **Morphy, Thomas.** ‘*The anthropology of art*’. Ensayo incluido en: T. Ingold (ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*. Routledge, Londres, 1994.
- **Moxey, Keith P.F.** *The Practice of Persuasion: Paradox and Power in Art History*. Cornell University Press. Nueva York, 2000.
- **Museo Reina Sofía:** *Cubism's Break with Space*. Disponible en web: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/210_en.pdf
- **Nagel, Alexander; Wood, Christopher S.** *Anachronic Renaissance*. Zone Books. NY, 2010.
- **Newman, Barnett.** “*The Sublime is now*” Ensayo contenido en: Charles Harrison, Paul J. Wood (Ed.). *Art in Theory 1900 - 2000: An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishing. Malden, Massachusetts, 2002.

- **Nietzsche, Friedrich.**
 - *El Anticristo: maldición contra el Cristianismo.* Alianza Editorial, Madrid, 1974.
 - *The Will to Power -La Voluntad de Poder-.* Random House, Nueva York. 1967.
- **North, Michael.**
 - *Art and Commerce in the Dutch Golden Age.* Yale University Press, New Haven (Connecticut), 1999.
 - *Reading 1922: A Return to the Scene of the Modern.* Oxford University Press, 2001.
- **Novotny, Fritz.** *Painting and Sculpture in Europe, 1780-1880.* Pelican History Of Art, Yale University Press. New Haven y Londres, 1995.
- **O'Sullivan, Simon.** .“*The Aesthetics of Affect*”. Publicado en ANGELAKI: Journal of the Theoretical Humanities, vol. 6, nº 3, diciembre 2001. Routledge.
- **Oshinsky, Sara J.** “*European Revivalism*”. The Metropolitan Museum of Art. (sin paginación) Disponible en web: http://www.metmuseum.org/toah/hd/eurv/hd_eurv.htm
- **Paoletti, John T., et al.** *Art, Power and Patronage in Renaissance Italy.* Prentice Hall. Londres, 1997.
- **Pawlowski, Tadeusz.** “*From Happening To Performance*”. Ensayo incluido en la publicación “*Philosophica*” nº 30. 1982 (2).
- **Plate, S. (Ed).** *Religion, Art, and Visual Culture: A Cross-Cultural reader.* Palgrave MacMillan, Nueva York, 2002.
- **Pick, John; Anderton, Malcolm.** *Arts Administration.* Routledge Publishing, Londres. 1980.
- **Pollitt, Jerome Jordan.** *Art in the Hellenistic Age.* Cambridge University Press. Cambridge. 1986.
- **Powers, John.** “*I Was Jeff Koons’s Studio Serf*”. Artículo publicado en el diario *The New York Times* (Estados Unidos). 17 de agosto de 2012.
- **Rainey, Lawrence (Ed.) et al.** *Futurism: An Anthology.* Yale University Press. New Haven y Londres, 2009.
- **Rajchman, John.** *Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions.* Incluido en: Tate Papers No. 12, Landmarks Exhibition Issue. Otoño 2009. Disponible en web: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/les-immateriaux-or-how-to-construct-the-history-of-exhibitions>

- **Ramírez Luque, María Isabel.** *Arte y belleza en la Estéticas de Hegel.* Ensayo incluido en: Anuario Filosófico de la Universidad de Navarra (1984) vol. 17.
- **Rancière, Jacques.** *The Politics of Aesthetics.* Bloomsbury Publishing. Londres / Nueva York. 2013.
- **Rapelli, Paola.** *Symbols of Power in Art (A Guide to Imagery).* J. Paul Getty Museum Publications, Los Ángeles, 2011.
- **Rappaport, Emily.** “*The Politics of Art After Innovation*”. Incluido en Terremoto: Magazine of Contemporary Art in The Americas. Issue 3. Julio 2015. Disponible en web: <http://terremoto.mx/article/artafterinnovation/>
- **Rees, A.L.** “*Cinema and the Avant-Garde*”. Ensayo contenido en: Nowell Smith, Geoffrey (Ed.). *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide.* Oxford University Press. Oxford, 1996.
- **Renfrew, Colin.** *Figuring it out: The Parallel Visions of Artists and Archaeologists.* Thames and Hudson, Londres, 2002.
- **Riegl, Alois.** “*The main characteristics of the late Roman Kunstwollen*” ensayo incluido en: “*The Vienna school reader: Politics and art historical method in the 1930s*”. Zone Books, Nueva York, 2000.
- **Robertson , Iain.** Et al. (AA.VV). *Understanding International Art Markets and Management.* Robertson , Iain (ed.). Routledge, Londres, 2005.
- **Rochlitz, Rainer.** *Subversion and subsidy: Contemporary Art and Aesthetics.* Seagull Books, Londres, 2008.
- **Roman, Luke.** *Poetic Autonomy in Ancient Rome.* Oxford University Press, Oxford 2014.
- **Rothko, Mark.** *Escritos sobre arte (1934-1969).* Paidós Estética. Barcelona, 2007.
- **Rubert de Ventós, Xavier.** *El arte ensimismado.* Ediciones Península, Barcelona, 1978.
- **Rutsky, R.L.** “*High Techné: Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman*”. University of Minnesota Press. Minneapolis, 1999.
- **Salter, Chris.** *Entangled: Technology and the Transformation of Performance.* MIT Press. Cambridge, Massachussets, 2010.
- **Sayre, M. H.** “*The Object of Performance: The Avant-Garde Since 1970*”. University of Chicago Press. Chicago, 1989.
- **Schiller, Friedrich Von.** “*Sobre lo sublime*”. Ensayo incluido en: Schiller, Friedrich Von . *Escritos sobre estética.* Editorial Tecnos, 1991.

- **Scholette, Gregory.** *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture.* Pluto Press, London-New York, 2011.
- **Schubert, Karsten.** *The Curators Egg: The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day.* Ridinghouse, London 2002.
- **Seckler, Jerome.** "Picasso Explains" (entrevista). *New Masses*, LIV, N°11, 13 de marzo de 1945. Nueva York. 1945.
- **Siedell, Daniel A.** . *Who's Afraid of Modern Art: Essays on Modern Art and Theology in Conversation.* Cascade Books. Eugene (Oregon), 2015.
- **Simmel, Georg.**
 - *The Philosophy of Money.* Routledge, Londres, 2004.
 - *El conflicto de la cultura moderna.* Ensayo contenido en: *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, N° 89. Madrid, 2000. (Ejemplar dedicado a: Georg Simmel en el centenario de "Filosofía del dinero" / coord. por Josetxo Beriain Razquin).
- **Snyder, Paula J.** *Eye of the Beholder: Johannes Vermeer, Antoni Van Leeuwenhoek, and the Reinvention of Seeing.* New Viking Studio (ed. de la edición expandida), Londres - Nueva York, 2006.
- **Somigli, Luca.** *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism 1885-1915.* University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2003.
- **Sontag, Susan.** *Contra la interpretación.* En Sontag, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos.* Seix Barral. Barcelona, 1984.
- **Soussloff, Catherine M.** *The Subject in Art: Portraiture and the Birth of the Modern.* Duke University Press Books. Durham / Londres. 2006.
- **Spang, Kurt.** "Mimesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria". Ensayo incluido en: *Anuario Filosófico de la Universidad de Navarra* (1984, 17). (p 153). Disponible en PDF a través del Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra. Enlace: <http://dadun.unav.edu/handle/10171/2205>
- **Spieker, Sven.** "The Big Archive: Art From Bureaucracy". MIT Press, Massachussets, 2008.
- **Spretnak, Charlene.** *The Spiritual Dynamic in Modern Art: Art History Reconsidered, 1800 to the Present.* Palgrave Macmillan. Nueva York, 2014.
- **Staller, Natasha.** "Melies' «Fantastic» Cinema and The Origins of Cubism". Ensayo incluido en *Art History*, vol. 12, issue 2. Association of Art Historians. Junio 1989.

- **Stevenson Smith, W.** *The Art and Architecture of Ancient Egypt*. Ensayo contenido en: Pevsner, Nikolaus (Ed). *The Pelican History of Art*. Penguin Books. Hammondsworth, Middlesex, 1958.
- **Stimson, Blake.** *The Promise of Conceptual Art*. Ensayo contenido en: Alberro, Alexander y Stimson Blake (Ed.) *Conceptual Art: A Critical Anthology*. The MIT press. Massachussets, 1999.
- **Sudhalter, Adrian.** “*The self-reflectivity of photomontage: writing on and exhibiting the medium, 1920–1931*”. Ensayo incluido en: *Photomontage Between the Wars (1918-1939)*. Fundación Juan March / Carleton University Art Gallery. Madrid, 2012.
- **Strickland, Carol.** *The annotated Mona Lisa: a Crash Course in Art History from Prehistoric to Post-Modern Times*. Andrews McMeel Publishing. Kansas City, 2008.
- **Thompson, Nato.** *Seeing Power: Art and Activism in the Twenty-first Century*. Melville House Publishing. Nueva York / Londres, 2015.
- **Tomkins, Calvin.** *Duchamp*. Editorial Anagrama (Colección Compactos). Barcelona, 2006.
- **Towse, Fredric.** “*Copyright and Artists: A View from Cultural Economics*”. Ensayo incluido en: *Journal of economic surveys* Vol.20, No.4. Erasmus University, Rotterdam 2006.
- **Urquizar, José Antonio, et al.** “*La construcción historiográfica del Arte*”. Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2012.
- **VV.AA.** *Beyond Price. Value in Culture, Economics and the Arts*. Michael Hutter & David Throsby. Cambridge University Press, Nueva York. 2008.
- **VV.AA.** *Feminism and Art*. Entrada de la enciclopedia de arte en línea de Oxford (Oxford Art Online). Sin paginación. Disponible en web: <https://es.scribd.com/document/342947747/Feminism-and-Art-in-Oxford-Art-Online>
- **VV.AA.** *Oxford Dictionary of English*, Oxford University Press, Londres, 2005.
- **VV.AA.** *Re-Enchantment (The Art Seminar)*. James Elkins, David Morgan (ed.). Routledge, Londres, 2009.
- **VV.AA.** *The Sociology of Art: A reader*. Jeremy Tanner (ed.). Routledge, Londres, 2003.
- **VV.AA.** *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Foster, Hal (ed.) et al. The New Press. Nueva York, 1998.
- **Van Alphen, Ernst.** “*Staging the Archive: Ydessa Hendeles and Hanne Darboven*”. Ensayo incluido en: *Journal of Taipei Fine Arts Museum*, Issue 28. Taipei, 2014
Disponible en web: <http://www.tfam.museum/File/BookStore/71/20150701155415268795.pdf>

- **Van Wegen, D.H.** “*Between Fetish and Score : The Position of the Curator of Contemporary Art*”. Ensayo contenido en: Hummelen, IJ., Sillé, D. . “*Modern Art: Who Cares?*”, Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art/ Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999,
- **Van Heusden, B; Korthals Altes, L.** *Aesthetic Autonomy: Problems and Perspectives*. Volumen 15 de Groningen studies in cultural change .Peeters Publishing, 2004.
- **Velthuis, Olav.** *Talking Prices. Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey, 1999.
- **Von Dietze, Erich.** *Paradigms Explained: Rethinking Thomas Kuhn's Philosophy of Science*. Praeger Publishers, Westport (CT), 2007.
- **Wamberg, Jacob; Skovbjerg Paldam, Camilla** (Ed). *Art, Technology and Nature: Renaissance to Postmodernity (Science and the Arts since 1750)*. Routledge. Londres, 2015.
- **Wackernagel, Martin.** *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento*. Akal colección Arte y Estética, Barcelona, 1997
- **Weber, Max.**
 - *Art and cultural rationalization: Magical religion, salvation religion, and the evolution of art*. Ensayo incluido en *Essays in Sociology*. Oxford University Press, Nueva York, 1946
 - *The Tensions between Art and Ethical Religion*. Ensayo incluido en *Economy and Society*. University of California Press, Berkeley, 1968.
 - *Arte y Racionalización en el mundo occidental*. Ensayo incluido en *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. George Allen & Unwin, Londres, 1930.
- **Werner, Paul.** *Museum, Inc: Inside The Global Art World*. Prickly Paradigm Press (marketed and distributed by Chicago University Press), Chicago, 2005.
- **West, Shearer.** *Portraiture (Oxford History of Art Series)*. Oxford University Press. Oxford, 2004.
- **Whitley, David S.** *Cave Paintings and the Human Spirit: The Origin of Creativity and Belief*. Prometheus Books, Buffalo (Nueva York), 2009.
- **Wilcox, J.** “*The Beginnings of l’Art pour l’Art*”, ensayo contenido en: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 11, 1953.
- **Wolf, Erika.** *Aleksandr Zhitomirsky: Photomontage as a Weapon of World War II and the Cold War*. Art Institute of Chicago, Chicago, 2016.

- **Zepke, Stephen.** “*From Aesthetic Autonomy to Autonomist Aesthetics: Art and Life in Guattari.*” Ensayo contenido en: Eric Alliez, Andrew Goffey (Ed.). *The Guattari Effect.* Bloomsbury Publishing. Londres / Nueva York, 2011.