

INSTITUCIÓN Y NATURALIZACIÓN DEL ARTE

*La ideología del Arte Universal y el legado artístico
como una colección de Ready Mades*

David López Rubiño



Tesis Doctoral
Ph.D.Thèse Doctorat



2015
**

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autor: David López Rubiño

ISBN: 978-84-9125-673-1

URI: <http://hdl.handle.net/10481/43588>



Tesis Doctoral
Ph.D.Thèse Doctorat

Institución y Naturalización del Arte

La ideología del Arte Universal y el legado artístico
como una colección de *Ready Mades*

L'institution et la Naturalisation de l'Art

Une idéologie de l'Art Universel et le legs artistique
comme une collection de *Ready Made*

DAVID LÓPEZ RUBIÑO

2015

*

Departamento de Pintura – Facultad de Bellas Artes
Universidad de Granada



Autor / Auteur:

DAVID LÓPEZ RUBIÑO

dirige / directeur:

DR. D.JUAN JOSÉ CABRERA CONTRERAS



Grupo de Investigación – HUM-328
INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

Institución y Naturalización del Arte

L'institution et la Naturalisation de l'Art

*Para Dario, Leo y Cristina
mi razón de ser*



Grupo de Investigación – HUM-328
INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

© Del contenido: David López Rubiño

Edita: Universidad de Granada

Ilustración Curbierta : Juan Fajardo

© Ilustraciones: Juan Fajardo

Diseño y Maquetación: David López

Correcciones: Fco. Galisteo, Elisa Rubiño & Víctor Jiménez

Tipografía: Leitura– © Dino dos Santos–

Impreso en: Ingenia s.l.

Granada 2015

Tesis Doctoral

Ph. D. Doctoral Thesis

Ph.D.Thèse Doctorat

Institución y Naturalización del Arte

La ideología del Arte Universal y el legado artístico
como una colección de *Ready Mades*

L'institution et la Naturalisation de l'Art

Une idéologie de l'Art Universel et le legs artistique
comme une collection de *Ready Made*

Autor / Auteur:

DAVID LÓPEZ RUBIÑO

dirige / directeur:

DR. D.JUAN JOSÉ CABRERA CONTRERAS

Profesor titular de la Universidad de Granada

Profesor del Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes

Granada, noviembre de 2015

El doctorando David López Rubiño y el director de la tesis Dr. Juan José Cabrera Contreras, garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección del director de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores al ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, 10 de noviembre de 2015

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	11
1.1. RESUMEN	13
1.2. RÉSUMÉ (FR)	15
1.3. Agradecimientos	17
2. PRESENTACIÓN DEL PROBLEMA Y PROPUESTA DE LA HIPÓTESIS	21
2.1. PROBLEMA	43
2.2. HIPÓTESIS	43
2.3. OBJETIVOS	43
2.4. REFERENCIAS & METODOLOGÍA	45
3. PRIMERA PARTE	55
3.1. LA CUESTIÓN DE LA CUESTIÓN DEL ARTE	55
3.1.1. La obra de arte y la mirada del experto	55
3.1.2. Las uñas de Ribera siempre están sucias	61
3.1.3. El problema de los indiscernibles	66
3.1.4. Los Colosos – Indiscernibles.....	71
3.1.5. “L’Oiseau dans l’espace”	87
3.1.6. “One thousand Yen note trial”	95
3.1.7. “The Rape of Creativity”	103
3.2. EL PROBLEMA DE LA DEFINICIÓN	111
3.2.1. Planteamientos esencialistas	112
3.2.2. Planteamientos no-esencialistas.....	116
3.2.3. Definiciones “no esencialistas”:	125
3.2.4. PRAGMÁTICA DEL ARTE: LA OBRA DE ARTE COMO READY MADE ...	140

SEGUNDA PARTE:	153
4. NATURALIZACIÓN DEL ARTE UNIVERSAL	155
4.1. PRESENTACIÓN	155
4.2. POSICIONES ENFRENTADAS	159
4.2.1. Problema semántico	169
4.3. NATURALIZACIÓN	173
4.3.1. Naturalización: “Lo natural como mecanismo de legitimación” .	173
4.3.2. Naturalización: “La incorporación de determinaciones sociales en esquemas perceptivo-cognitivos”	176
4.3.3. Naturalización como construcción del “HABITUS”	179
4.4. HISTORIA DEL ARTE UNIVERSAL	183
4.4.1. Ilusoria coherencia de la historia del Arte	183
4.5. CARTOGRAFÍA DEL ARTE UNIVERSAL.....	195
4.5.1. Arte & Cultura: Arte como categoría antropológica	195
4.5.2. Defensa del Arte Universal.....	206
5. EL ARTE DE LOS OTROS: LOS OTROS COMO READY MADE.	215
5.1. “LES DEMOISELLES D’AVIGNON” Y LA FASCINACIÓN POR EL OTRO	216
5.2. PRIMITIVISMO Y EL INVENTO DEL ARTE PRIMITIVO	229
5.2.1. El primitivo y como inversión de categorías	229
5.2.2. La estética del primitivismo (y el arte moderno).....	231
5.2.3. Institución del arte primitivo (1933-1985-2004)	234
6. CONCLUSIONES	245
6.1. Rapport de résultats de la recherche (Conclusions de la thèse)	256
7. BIBLIOGRAFÍA	265
(A) Bibliografía – 1ª PARTE	265
(b) Bibliografía – 2ª PARTE	277
ILUSTRACIONES	285

« Nuestras convicciones más arraigadas, más indubitables son las más sospechosas. Ellas constituyen nuestro límite, nuestros confines, nuestra prisión.»

Ortega y Gasset (1994, p.29)

1. INTRODUCCIÓN

1.1. RESUMEN

La tesis «Institución y naturalización del ARTE: *la ideología del Arte Universal y el legado artístico como una colección de ‘ready-mades’*», es un análisis crítico del discurso que intenta dar cuenta del conjunto de prácticas denominadas artísticas y que supuestamente sostiene nuestra idea del “Arte” más convencional.

Este trabajo de investigación se adecúa a las líneas de investigación que se vienen desarrollando en el seno de del Grupo de investigación “*Investigación Artística – HUM 328*” desde 1992 en lo relativo a la problematización de la comprensión canónica del Arte, y más concretamente, al cuestionamiento tanto del tópico que establece que el Arte es una entidad (o una esencia) “*real*” y, por tanto, universal y transhistórica, como a las implicaciones derivadas del mismo.

Este trabajo se apoya en los desarrollos más actuales de la reflexión acerca del Arte, y de forma muy particular en la tradición no “*esencialista*” vinculada a la *Teoría institucional del Arte*, así como en los trabajos de algunos de los antropólogos que recientemente se han ocupado de cuestiones vinculadas a aquellas que son objeto de estudio en este trabajo, este estudio crítico se centra, por un lado, en el análisis y la puesta en evidencia de algunas de las incongruencias, insuficiencias y falacias más notables del discurso canónico sobre el Arte, aportando algunos estudios de caso; y, por otro lado, en el desvelamiento tanto de algunas de las estrategias de *ocultación & enmascaramiento* de la naturaleza convencional de eso a lo cual queremos referirnos diciendo “*Arte*”, como de varias de las estrategias orientadas a lo que denominamos “*naturalización del Arte*”, aportando nuevamente algunos estudios de caso.

TEMA: Análisis del proceso de “*institución*” y “*naturalización*” del Arte.

PROPÓSITO: Aportación para la refutación de los supuestos que establecen que el Arte es natural y, en consecuencia, ahistórico —surge con el ser humano— y universal: constituye la expresión de las inquietudes espirituales del ser humano.

1.2. RÉSUMÉ (FR)

La thèse « l'Institution et la naturalisation de l'ART : l'idéologie de l'Art Universel et du legs artistique comme une collection de *'ready-mades'* », c'est une analyse critique du discours qui essaie de rendre compte de l'ensemble de pratiques –dénommées artistiques– et qui supposément soutient notre idée de l'Art le plus conventionnel.

Ce travail de recherche correspond aux lignes de recherche, que nous avons développé au sein du Groupe de recherche : « Investigación Artística – HUM 328 », depuis 1992 dans le but de remettre en question la compréhension canonique de l'Art, et plus concrètement, à la mise en question tant du cliché qui établit (je t'ai enlevé l'article) que l'Art est une entité * (ou une essence) « réelle » et, donc, universelle et transhistorique, comme aux implications dérivées du même.

Ce travail s'appuie, sur les développements les plus actuels de la réflexion à propos de l'Art, et d'une forme très particulière dans la tradition non « essentialiste » associée à la Théorie institutionnelle de l'Art, ainsi qu'aux travaux de certains des anthropologues qui se sont récemment occupé des questions liées à celles qui sont l'objet d'étude dans ce travail.

Cette étude critique se concentre, d'un côté, sur l'analyse et la mise en évidence de certaines des incongruités, d'insuffisances et des tromperies parmi les plus remarquables du discours canonique sur l'Art, en apportant quelques études de cas; et, d'un autre côté, pour laisser apparaître de certaines des stratégies de dissimulation (occultation) et de camouflage de la nature conventionnelle ; et c'est à cela que nous voulons nous rapporter en disant « l'Art », comme de certaines des stratégies orientées, que nous dénommons « la naturalisation de l'art », en apportant nouvellement quelques études de cas.

SUJET : L'Analyse du processus d'institution et de la naturalisation de l'Art.

OBJET : l'Apport pour la réfutation des suppositions qui établissent que l'Art est naturel et, en conséquence, àhistorique – qu'il surgit avec l'être humain – et universel : qu'il constitue l'expression des inquiétudes spirituelles de l'être humain.

1.3. AGRADECIMIENTOS

Este proyecto es fruto de la confianza y apoyo desinteresado que muchos han puesto en un trabajo que, aunque complejo, ha sido y sigue siendo ilusionante para quien lo propone.

Gran parte de lo que se expone en este texto se lo debo a la generosidad y conocimientos de mi director, Juan Cabrera Contreras; a quien no puedo más que agradecer la confianza depositada en el que escribe, y su empeño e inestimable ayuda. No tengo la menor duda de que esta tesis sin él no hubiera sido posible. Le agradezco de igual forma haberme permitido desarrollar esta investigación en el seno de su grupo de investigación HUM-328, donde he tenido la oportunidad y el privilegio de compartir el complejo camino del doctorando con Ignacio López Moreno, cuya brillantez y agudeza nos han permitido a ambos avanzar críticamente en nuestras pesquisas.

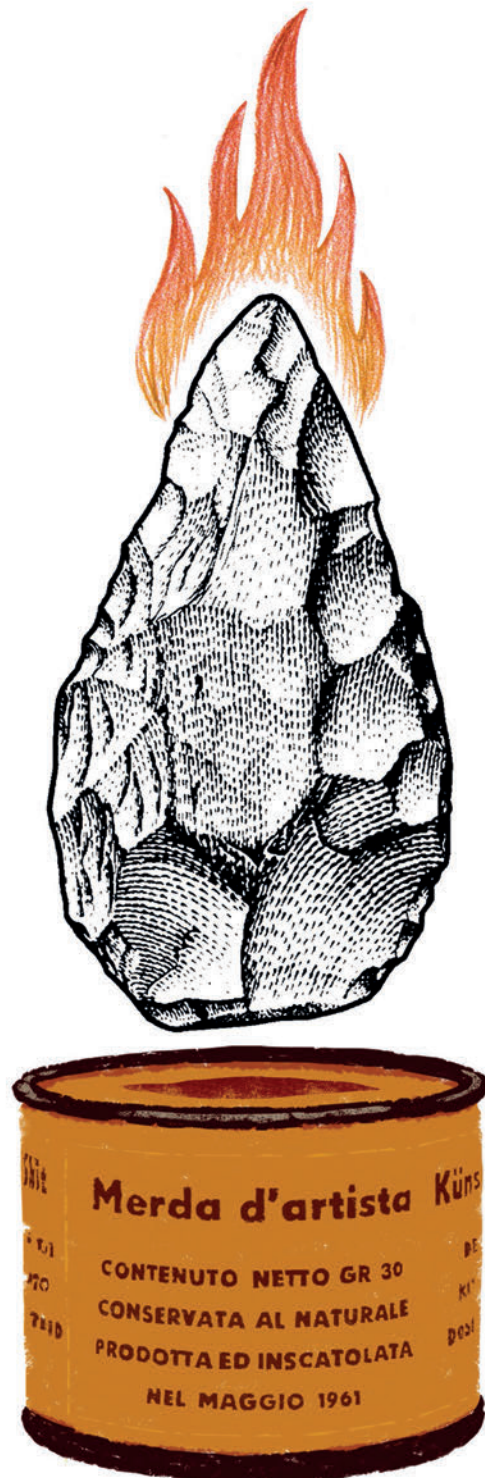
Ha sido un privilegio haber sido recibido, orientado y aconsejado por Françoise Duroux (Univ. París VIII). De igual forma, han sido inestimables las aportaciones de Emmanuel Dèsvieux (EHESS – Musée du Quai Branly) al objeto de estudio de este trabajo. A Gabriel por invitarme a asistir al seminario de Catherine Perret (París X / Institute de Reserche et Innovation (IRI) Centre Georges Pompidou). También quiero expresar mi gratitud hacia Rogerio Taveira y Caterina Pasqualino por su disponibilidad. No habría sido posible contar con la colaboración de estos especialistas y de otros muchos que, espero, sepan darse por agradecidos y entiendan que la omisión de sus nombres no es intencionada, sin la beca de investigación que la Universidad de Granada a través de la Oficina de Transferencia de Resultados de Investigación (OTRI) y el Departamento de Pintura me concedieron en 2002.

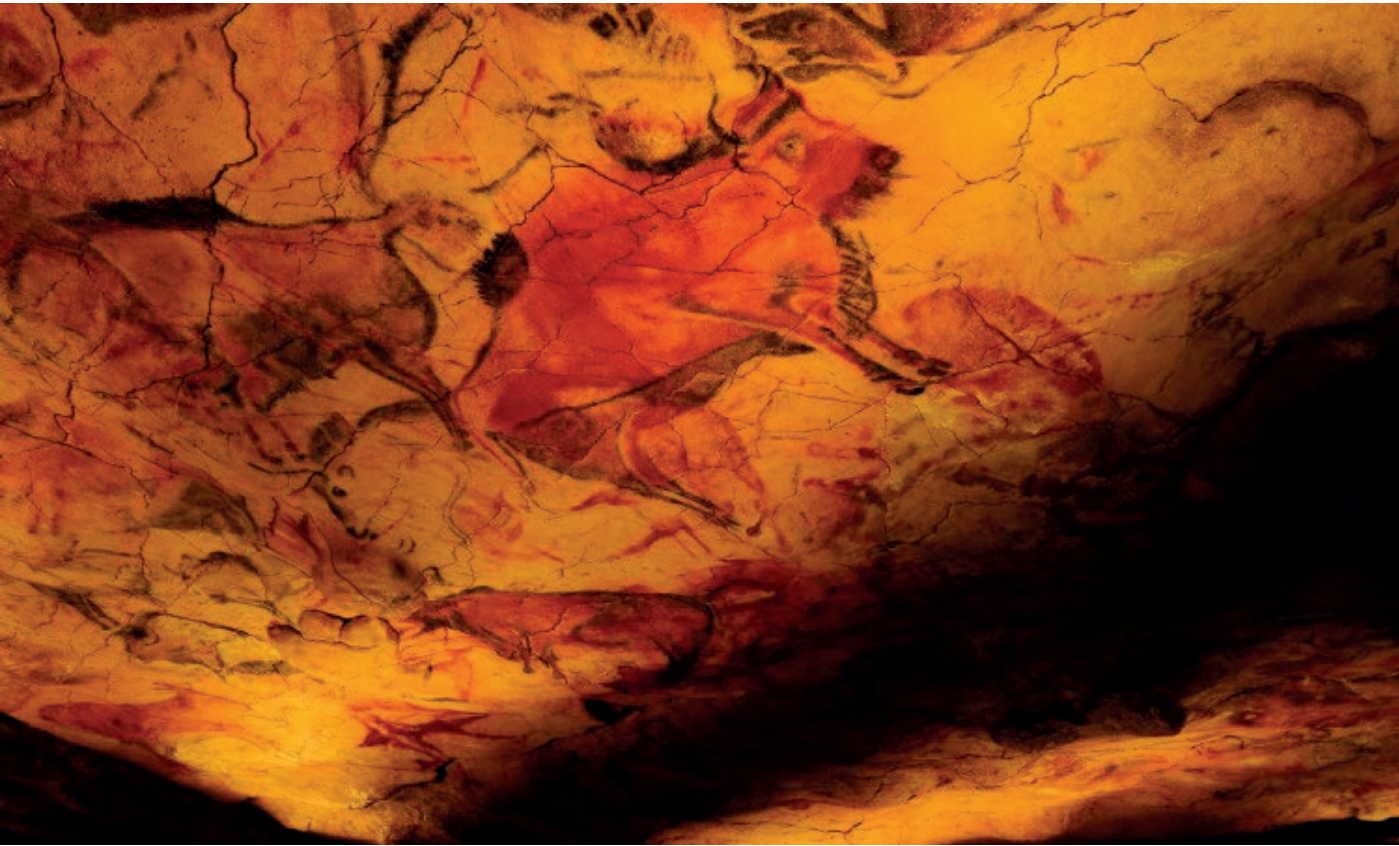
Agradezco a todos mis compañeros de trabajo en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Málaga, en la que tengo en gusto y privilegio de trabajar como docente desde 2008, su aliento, comprensión y apoyo permanente. Inestimable también el aporte del interés, la curiosidad y el apoyo de Francisco Galisteo (Dep. Física Aplicada de la UGR), amigo del alma y al que no puedo más que agradecer el trabajo de corrección

realizado. Quiero agradecer también a Víctor Jiménez y Elisa Rubiño por su búsqueda infatigable de erratas, y a Juan Fajardo, por dar forma en sendas ilustraciones al espíritu de este trabajo.

Estoy especialmente agradecido a mi tía Ángeles, Eduardo, Antonio, Ghismonde, Melwynn y a toda mi familia en Francia por su apoyo, confianza y generosidad. A Manolita –mi madre– por toda una vida. A mi familia y todos mis amigos por el permanente y decidido apoyo, muchas gracias de todo corazón.

A mis pequeños Leo y Darío a los que intentaré compensar por todo el tiempo que este trabajo les ha robado ... y a Cristina, ya que sin ella nada de esto habría sido posible.





(Fig.1) Pinturas parietales Paleolíticas de la Cueva de Altamira (Cantabria)
Datación : 40.000 – 18.000 a.C.

2. PRESENTACIÓN DEL PROBLEMA Y PROPUESTA DE LA HIPÓTESIS

La cultura occidental asigna al Arte y a las obras de arte un valor cultural fundamental. Consideramos el valor universal de una amplia selección de objetos (artefactos) que dan forma a lo que A. Malraux denominó *Le Musée imaginaire* (1950).

Si consultásemos cualquier manual al uso o enciclopedia sobre “*Historia del Arte*” constataríamos que todos, por regla general, inician su relato remitiéndose a los orígenes del “Arte” en la Prehistoria, ubicando este en el Paleolítico Superior con la descripciones de las “*pinturas*” realizadas por el hombre de Cromagnon (*Homo Sapiens Sapiens*) encontradas en las cuevas de Altamira (Norte de España, descubierta en 1879) o en las cuevas de Lascaux (Sur de Francia, descubierta en 1940) que supuestamente fueron realizadas entre 40000–18000 a.C. Esto nos invita a asumir que el origen del Arte no solo está ubicado geográficamente en la zona occidental del continente europeo, sino que además se trata de un rasgo distintivo del *Homo Sapiens Sapiens*, el auténtico ancestro ya humano (≠ animal). De esta forma se está postulando que el “Arte” y la capacidad para producirlo es una de esas características específicamente humanas que podrían marcar el paso *revolucionario* del homínido animal al homínido humano. De esta forma asumimos la idea de que el Arte es una capacidad del ser humano y por tanto un elemento universal presente en cualquier cultura por el mero hecho de estar formada por seres humanos. Esta idea del Arte, como característica esencialmente humana¹, es una cuestión asumida de forma general por la mayoría de nuestras áreas de conocimiento. Por ejemplo, el antropólogo Marvin Harris² tomando como referencia

1 D.R.A.L.E. 2º acepción del término “arte”: “Acto o facultad mediante los cuales, valiéndose de la materia, de la imagen o del sonido, imita o expresa el hombre lo material o lo inmaterial, y crea copiando o fantaseando”.

2 HARRIS, Marvin. *Introducción a la antropología general*. (5ª Ed) Madrid, Alianza Editorial, 1991.

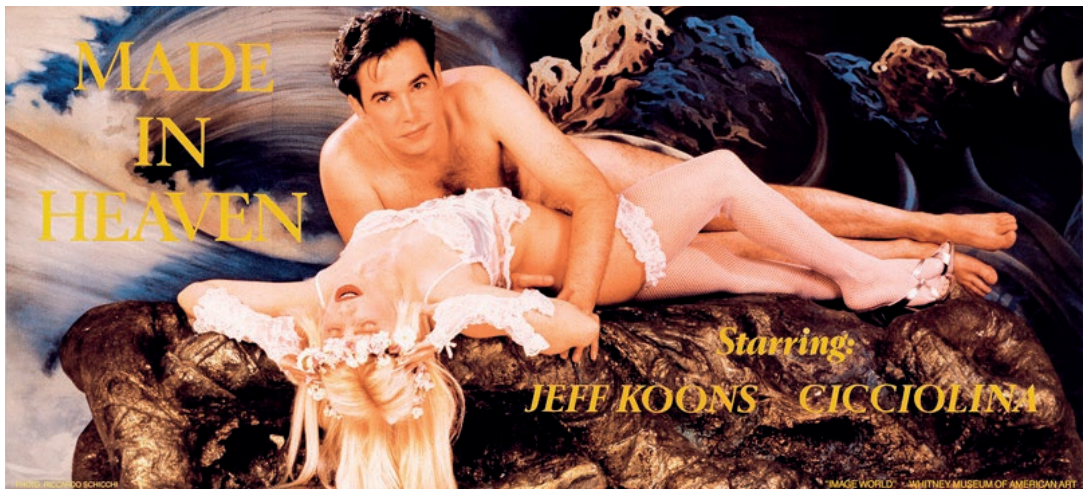


(Fig.2) "How to explain pictures to a dead hare" (1965)
Josef Beuys



(Fig.3) "How to explain pictures to a dead hare." (2005) Marina Abramović
("REACT") repite la performance de Beuys en el Museum Guggenheim
© M. Abramović

(Fig.4) "Made in Heaven,
– Starring: Jeff Koons and Cicciolina", 1989,
Offset-Litografía, 317,5 x 691 cm,
Sammlung Ute und Rudolph Scharpf,
© Jeff Koons.





(Fig.5) "Hérisson" (1914) – Marcel Duchamp
 (Fig.6) "Merda d'Artista" (1961) – Piero Manzoni

las investigaciones con primates de Alexander Alland³ afirma, como punto de partida para sus apreciaciones sobre el Arte como elemento estructural de los estudios culturales que: *"aunque los rudimentos del arte pueden encontrarse en nuestra herencia primate (como prueban los experimentos con primates), solo el homo sapiens puede ser calificado con justicia <<animal artístico>>"*⁴.

Este postulado fundacional, que identifica el Arte como una capacidad esencialmente humana, caracteriza esencialmente el sentido de nuestra idea del Arte en tanto concepto universal y abstracto. Pero, también sabemos que resulta muy complejo relacionar entre sí, todas aquellas producciones que nuestra tradición reconoce como obras de arte y que supuestamente han de ser concreciones particulares de esa misma noción, i.e. ejemplos de nuestra idea de Arte. Nuestra propia experiencia nos enseña, p.e. que si tuviéramos que considerar obras como "Hérisson" (1914) de Marcel Duchamp, "Merda d'Artista" (1961) de Piero Manzoni, "Como explicar el arte a una liebre muerta" (1965) de Josef Beuys o "Made in Heaven" (1990) de Jeff Koons

3 ALLAND, Alexander. *The artistic animal: an inquiry into biological roots of arts*. New York, Ed. Doubleday, 1977.

4 HARRIS, *op. cit.* p. 519.

sería preciso realizar modificaciones aclaratorias que reajusten la propia definición de la noción “Arte” según se aplique a un fenómeno o a otro.

Gombrich, en su «*Introducción a la historia del Arte*», resuelve esta ambigüedad de una forma bastante inquietante aun tratándose de un libro dedicado a la historia del Arte: “No existe realmente el “Arte”, sino los artistas (...), pues el “Arte” con “A” mayúscula tiene por esencia ser un fantasma, un ídolo”⁵. En general, estamos educados (*convencidos por convención*) para asumir que la noción de “Arte” es en cierto sentido universal (relacionada con una capacidad del ser humano) pero a su vez histórica, contextual y relativa. Gombrich –como si se tratase de un simple problema semántico– asume esta ambigüedad y nos advierte que dependiendo del sentido que asignemos al término “Arte”, la “*Historia del Arte*” podría no tener el sentido que le damos, o cuanto menos, no resultarnos tan coherente en su habitual desarrollo:

*“(...) Si tomamos la palabra arte para significar actividades como construir templos y casas, realizar pinturas y esculturas o trazar esquemas, no existe pueblo alguno en el globo que carezca de arte. Si, por otra parte, entendemos por arte una especie de lujosa belleza, algo que puede gozarse en los museos y en las exposiciones, o determinada cosa especial que sirva como preciada decoración de la sala de mayor realce, tendremos que advertir entonces que este empleo de la palabra corresponde a una evolución muy reciente y que muchos de los mayores arquitectos, pintores y escultores del pasado jamás pensaron en ella.”*⁶

La primera acepción del término “arte” que este autor nos propone mantiene el sentido original y etimológico del término en tanto que “*Saber Hacer*” o “*Virtud, disposición e industria para hacer alguna cosa*”⁷, es decir, como habilidad del ser humano para construir casas, templos, puentes, sillas, mesas, cultivar la tierra, realizar pinturas, esculturas o preparar tortillas de patatas. El término “arte” en un sentido genérico remite a la habilidad o destreza para realizar cualquier cosa. Remite, por tanto, a la

5 GOMBRICH, E. *Historia del Arte*. Alianza Editorial, Madrid (16ª ed.). MADRID: Alianza, 1997. p15.

6 *Ibíd.* p. 40.

7 Tal y como aparece en la 1ª acepción del término “arte” en el D.R.A.L.E.

capacidad del hombre para producir objetos artificiales o artefactos (i.e. *hechos por arte*), realizados por la voluntad del hombre y en clara oposición a los objetos naturales que existen al margen de nuestra voluntad. Evidentemente, si utilizamos el término “*arte*” en este sentido, podemos hablar del “*Arte*” de cualquier pueblo o cultura y en cualquier época o lugar (p.e. Egipto en el 1300 a.C o en Japón en el siglo XVI); pero estaríamos ignorando un elemento clave y fundamental: *Para nosotros no todo lo que se produce “artificialmente” es tratado como “Arte”; solo ciertos objetos producidos por el hombre son considerados artísticos*. Por tanto, este uso del término no nos permite discernir entre un “*objeto artístico*” y un “*objeto no-artístico*”, i.e. no permite discriminar entre un simple objeto utilitario y una obra de arte.

La segunda acepción del término nos habla de un “*Arte*” definido como “*Lujosa Belleza*”, estaría integrada por una serie de objetos particulares (objetos artísticos) cuya finalidad sería producir cierto tipo de “*goce*” (“*deleite*” o “*placer desinteresado*”) en el espectador (público) que las contempla; contemplación que acontece en unos lugares específicos (p.e. museos, galerías, etc.) específicamente creados para promover esta particular relación (*la contemplación estética del espectador frente objeto artístico*). A su vez, estas “*artesanías de súper lujo*” serían adecuadas (y deseables) para decorar y enaltecer lugares importantes a la par que a sus propietarios. Objetos cuya particularidad es la de estar producidos para hacer “*gozar*” (deleitar) a ciertas personas (distinguidas) y para “*decorar*” y “*distinguir*” ciertos lugares. Si consideramos la noción “*Arte*” en este sentido, que es bastante más restringida y específica que la anterior, incorporamos elementos que nos resultan bastante más familiares y coherentes con el ámbito al que solemos aplicar nuestra noción de “*Arte*”, dado que relaciona entre si términos como belleza, objetos valiosos, museos, espectadores, contemplación, deleite, etc. Este sentido especial y restringido de la noción Arte remite a la práctica, al consumo y a la valoración que nuestra cultura aplica a la serie concreta de actividades productivas especiales (propriadamente artísticas) que todos reconocemos bajo la denominación de “*Bellas Artes*”. Deducimos que para Gombrich esta consideración carece de rango universal. Resulta igualmente llamativo en su matización

el hecho de que se trate de un uso fruto de una “*evolución muy reciente*”. Este comentario suscita los siguientes interrogantes: ¿Cómo de reciente es esta evolución?, ¿Qué se supone que estábamos haciendo nosotros antes de esa *evolución muy reciente*? O ¿Qué se supone que hemos estado haciendo nosotros a partir de esa *evolución muy reciente*? Y ¿Qué significa que el resto de culturas no-occidentales antes de esa “*evolución muy reciente*” estuvieran haciendo *Arte* si saber que lo estaban haciendo? ⁸. Al margen de estas cuestiones y tras esta matización, Gombrich da comienzo a su relato sobre la historia del Arte y esta comienza precisamente en la Prehistoria.

Hemos aprendido a reconocer y apreciar las obras de arte, sin que por ello tengamos que ser capaces de explicar con claridad en qué consiste eso que entendemos por *Arte* y que sostiene el valor de nuestra apreciación. Constatamos que se trata de un aprendizaje ostensivo cuyo objetivo es mostrar y presentar como obras de arte una serie de artefactos producidos por el hombre en diferentes lugares y momentos de la historia. Por ejemplo: *La Venus de Willendorf* (22000 a.C.), *las Pinturas Rupestres de Altamira* (15000 a.C.), el busto de *Nefertiti* (1330 a.C.) realizado por Tutmose, El ejército de Terracota *de la tumba de Qin Shi Huangdi* (210 a.C.), *la Venus de Milo* (120 a.C.) de Alejandro de Antioquia, *El Pantocrator* de San Clemente de Tahüll (1223 d.C.), *El jardín de las Delicias* (1503) de El Bosco, *El David* (1504) de Miguel Ángel, *La Virgen de las Rocas* (1519) de Leonardo, *Las Meninas* (1656) de Velázquez, *La gran ola de Kanagawa* (1833) de Katsushika Hokusai, *la Olympia* (1863) de E.Manet, *Les demoiselles d'Avignon* (1907) de P. Picasso, *Fontaine* (1917) de M.Duchamp, *Blanco sobre blanco* (1918) de K.Malewicz, *Oiseau dans l'espace* (1923) de Brancusi, *Challenging Mud* (1955) de Kazuo Shiraga, *Merde d'Artiste* (1961) de P. Manzoni, *Pinturas Ne-*

8 Otra cuestión que podemos plantear sería: ¿por qué esta *evolución* se nos presenta como un descubrimiento? Si se sostiene que el ser humano producía “*Arte*” sin tener conciencia de que lo estaba produciendo antes de esa *evolución* (y que lo que se producía, se producía de *forma inconsciente, espontánea, inocente, natural, etc.*), que occidente pudiera hablar y pensar a propósito del “*Arte*” se trataría de un hallazgo, de un descubrimiento, es decir: Occidente en un momento determinado de su desarrollo histórico descubre el “*Arte*” (en singular y con mayúsculas), el *Arte* universal; y desde entonces el europeo comienza a encontrar por doquier valiosos signos de dicho descubrimiento. Asumiendo, además, en interés de toda la humanidad, la noble obligación de hacer acopio de todos esos valiosos signos para su protección, estudio y conservación.

gras (1962) de Ad.Reinhardt, *The Brillo Box* (1964) de A. Warhol, *One and three Chairs* (1965) de J. Kosuth, *Las imposibilidades físicas de la muerte en la mente de alguien vivo* (1991) de D. Hirst o *Cloaca* (2003) de W. Delvoye... están reconocidos todos ellos como ejemplos de obras de arte, además en la mayoría de los casos citados habría que tratarlos como obras maestras, obras ejemplares, hitos o logros del Arte Universal. Probablemente la mayoría del público (aunque esto es difícil de corroborar) manifestarían cierta reticencia a la hora de valorar e incluso aceptar como obras de arte el trabajo de Duchamp, Manzoni, Shirago, Kosuth, Hirst o Delvoye y no tendría ningún problema al tratar con Leonardo, Miguel Ángel, Velázquez, Hokusai o el Bosco.

No resulta ni obvio ni sencillo deducir qué puede entenderse como Arte, pero es precisamente la idea del Arte –en singular y con mayúsculas– y el discurso que esta idea articula lo que nos permite realizar tal selección de artefactos.

*“Aunque el asno es el singular de los asnos, el Arte no es el singular de las artes. El Arte y las artes son dos asuntos enteramente diferentes. Tan diferentes entre sí como el Tiempo y los relojes. El tiempo no es el singular de los relojes, sino algo enteramente distinto y quizás ajeno a la existencia misma de los relojes. El Arte es un concepto filosófico (...)”*⁹

El concepto filosófico del Arte, como núcleo de un discurso que sostiene la unidad y especificidad del sistema de las Bellas Artes (que en principio da cuenta de la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y la poesía) como un universo autónomo y autosuficiente, forma parte de nuestro patrimonio cultural desde no más de doscientos cincuenta años. El primero en sostener de forma congruente esta teoría ha sido P.O. Kriste-

⁹ AZÚA, F. de, *Diccionario de las artes*. Madrid: Anagrama, 1995, pp. 55–56.

ller¹⁰ en *The modern system of the arts: A Study in the history of Aesthetics*¹¹ publicado en 1951¹².

Este autor al comienzo de su ensayo, señala que a pesar de la importancia fundamental que se atribuye al siglo XVIII en el desarrollo de la historia de la estética y la configuración de la crítica del arte, existen otros hechos también asumidos¹³ de forma general que no acaban de ser del todo coherentes con la convicción de que la idea del Arte (en singular y con mayúsculas) y el sistema de las Bellas Artes pudiesen estar realmente presentes en épocas anteriores al mencionado siglo. Kristeller señala que solo unos pocos autores como H. Parker (1885), L. Venturi (1929), R. G. Collingwood (1938) y A. P. McMahon (1945)¹⁴ antes que él habían propuesto o insinuado esta teoría.

El enfoque de Kristeller, en tanto historiador de las ideas estéticas, tiene un carácter categorial y un enfoque clasificatorio, centra su análisis en

10 Cfr. en BARASCH, M. *Modern Theories of Art: From Winckelmann to Baudelaire*. 1. New York: University Press, 1990, p. 399 y en: *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza, 1999, p. 97; JIMÉNEZ, J. *Teoría del arte / José Jiménez*. Madrid: Tecnos, 2004, p. 53; SHINER, L. La invención del arte: una historia cultural. Barcelona: Paidós, 2004, pp. 31, 55 y 146, y en: *Continuity and Discontinuity in the Concept of Art. The British Journal of Aesthetics*, vol. 49 (nº 2) 2009, p. 165; TATARKIEWICZ, W. *Historia de las seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (6ª Edición). Madrid: Tecnos, 1997, pp. 49 y 90; y en: *Historia de la estética I: La estética antigua*. Madrid: Akal, 1987, p. 32.

11 KRISTELLER, P.O.; "The modern system of the arts". *Journal of the History of Ideas*, vol. xii, nº 4, 1951 (pág. 496-527) y vol. xii, nº 1, 1952 (pág. 17-46).

12 "The period around 1951, when Kristeller's essay appeared, was marked by Abstract Expressionism in the visual arts, by a reinvigorated formalism in art and literary criticism, and by the high prestige of intellectual history in historiography" (Shiner, 2009, *Op. cit.* p. 165).

13 Por ejemplo que el término "estética" fuese acuñado en esa época para dar cuenta de una nueva rama del pensamiento filosófico; o que, al menos en la opinión de muchos historiadores, la "filosofía del arte" como una disciplina o temática también fuese inventada en ese siglo, por lo que resulta aplicable con muchas reservas a otras fases anteriores del pensamiento occidental; o que conceptos básicos de nuestro pensamiento estético como genio, gusto, sentimiento, originalidad o imaginación creadora (creatividad) no asumieron el significado que nosotros les asignamos hasta el siglo XVIII. (KRISTELLER, P. O. *El pensamiento renacentista y las artes: colección de ensayos*. trad. Bernardo Moreno Carrillo. Madrid: Taurus, 1986 pp. 179-180).

14 Cfr. *Ibid.* p. 180-181.

la clasificación de las artes¹⁵ y en las formas históricamente contingentes en las que estas clasificaciones se articulan: “*Clasificar las artes visuales junto con la poesía y la música en el sistema de las Bellas Artes que nos es tan familiar a todos fue algo desconocido en la Antigüedad, la edad Media o el Renacimiento*”¹⁶.

Al recorrer las diferentes formas de ordenar y clasificar las “*artes*” a lo largo de la historia de occidente, Kristeller nos descubre de forma general que el arte de la pintura, la escultura o la arquitectura incluidas y distinguidas en el grupo de las Bellas Artes carecían del aprecio, el reconocimiento y el valor que el sistema moderno le atribuye y que nosotros le asignamos. El análisis de Kristeller evidencia que estas habían sido fundamentalmente unos simples y meros oficios, bastante relegados en los sistemas de clasificación y asociados normalmente con otros oficios como el de los tintoreros o drogueros, herreros, carpinteros, ebanistas, masones, canteros... y de igual forma no más importantes (en términos de prestigio o valor social) que el de los zapateros, sastres, jardineros, cocineros, etc.

En las conclusiones de su ensayo, comprendiendo que la idea de las Bellas Artes no surge de la nada, selecciona una serie de elementos clave y aportes propios de cada periodo histórico que posibilitarían la futura configuración del *Sistema Moderno de las Bellas Artes*, sin que por ello tengamos que presuponer la continuidad de la concepción moderna en los periodos precedentes.

Kristeller estima que : (1º) En la antigüedad podemos identificar la comparación entre música y poesía y sobre todo la teoría mimética que establecía un vínculo entre pintura y escultura y entre la música y la poesía. (2º) En el Renacimiento se inicia el proceso de emancipación de la Pintura (la escultura y la arquitectura) del resto de los oficios, el Paragone “*Pictura ut Poiesis*” de Horacio abre posibilidad de asociar por primera vez la Pintura a la Poesía y comienza a desarrollarse un “*interés público por las artes agrupadas desde el punto de vista del espectador, lector y los oyentes*”. (3º) En el siglo XVII

15 Véase LABALME, P. “Paul Oskar Kristeller and the Fine Arts: Vivid Recollections”, en Monfasani, John (ed.), *Kristeller Reconsidered: Essays on his Life and Scholarship*. New York: Italica Press, 2006, pp. 153 – 161

16 KRISTELLER, *Op. cit.*, p. 237

se produce la emancipación de las ciencias naturales y se articula el modelo de pensamiento científico; lo que facilitaría la separación de las ciencias respecto de las artes (y los oficios). (4º) En el siglo XVIII suceden según Kristeller varios fenómenos fundamentales: en Francia e Inglaterra aparecen escritos por y para aficionados (público del arte) en los cuales las distintas bellas artes aparecen agrupadas, combinadas entre ellas y comparadas en un esquema sistemático basado en principios comunes (p.e. Ch.Bateaux, D'Alembert, Lacombe o Sulzer). Y en Alemania, en la segunda mitad de siglo, nace la estética como disciplina filosófica que inaugura el *“tratamiento sistemático comparativo y teórico de las Bellas Artes formando una sola disciplina dentro del sistema filosófico”*, concretamente con I.Kant.

Kristeller destaca además tres factores fundamentales en la génesis del sistema de las Bellas Artes en el s.XVIII: (a) El auge o aumento del prestigio y atractivo social de la Pintura y de la Música; (b) el impulso de un tipo nuevo de crítica literaria y artística y, sobre todo (c) el aumento y extensión de *“un amplio público de aficionados que eran los destinatarios de las muestras de arte, los conciertos, las óperas y las representaciones teatrales”*¹⁷

Según Kristeller nuestra idea del Arte ligada a las Bellas Artes, entendidas como un universo autónomo y autosuficiente compuesto por el *“núcleo irreductible”* de las cinco artes del sistema moderno, no había sido puesto en cuestión por ningún teórico desde Kant hasta mediados del siglo xx. La idea (moderna) sobre el Arte está asumida y es empleada libremente por la mayoría de historiadores y críticos de arte que suelen ignorar o no dar crédito¹⁸ a la teoría de Kristeller; y sobre todo se trata de una idea dominante asumida por el público general de aficionados que: *“asignan al <<Arte>> (con A mayúscula) ese espacio cada vez más estrecho de la vida moderna que no está ocupado por la ciencia, la religión, ni los quehaceres*

17 *Ibíd.* p.238.

18 Véase PORTER, J. “Is Art Modern? Kristeller’s ‘Modern System of the Arts’ Reconsidered”, *British Journal of Aesthetics*. Vol 49, N° 1, Enero, 2009 (pp. 1 –24). Porter aspira a desacreditar las tesis de Kristeller tildándola, entre otras cosas, de *“(…) but only a historical construct of Kristeller’s own making that matches up with no known historical reality”* (p.1). Porter entiende que admitir la tesis de Kristeller equivaldría a prohibir o inhabilitar cualquier investigación sobre la comprensión estética en la antigüedad, algo inaceptable para un especialista en filosofía y literatura Clásica como J.I.Porter.

prácticos”¹⁹. Para Kristeller²⁰ el concepto y la categoría del “Arte”, en singular y con mayúsculas, es propio y característico de la forma moderna de clasificar las artes en tanto que Bellas Artes y este se configura y aparece en el siglo XVIII.

*“Las distintas artes son ciertamente tan viejas como la civilización humana, pero la manera en que solemos agruparlas y asignarles un lugar en nuestro esquema de la vida y la cultura es relativamente reciente.”*²¹

El trabajo de Kristeller sugiere, en cierto sentido, la existencia de dos sistemas de producción “*artísticos*” diferenciables en el desarrollo histórico de occidente: El sistema Moderno del “Arte” (de las Bellas Artes) tal y como él mismo explica; y un sistema premoderno de las “*artes*”, en el que se aglutinan las diferentes formas de ordenar, clasificar y jerarquizar las actividades productivas del hombre que se han sucedido en nuestra cultura desde que los griegos comenzarán a reflexionar sobre el hombre y sobre la naturaleza de su capacidad productiva.

En 1976, alineado con esta idea, el filósofo polaco W.Tartakiewicz publica su *Historia de las seis ideas*, texto que en sus primeros capítulos perfila con rigor la forma en la que se entendían históricamente las nociones de *Techné*, *Ars*, Artesanía o Bellas Artes para comprender la génesis conceptual de término “Arte”²², además de analizar con detalle las diferentes formas de clasificación de las artes que se han sucedido hasta que emerge y se asienta la idea de las Bellas Artes en el s.XVIII. Al principio de esta introducción señalábamos, a propósito de Gombrich, que podemos utilizar el

19 Kristeller, *op.cit.* p. 181.

20 *“Es mi propósito aquí mostrar que este sistema de las cinco artes mayores, que subyace a toda la estética moderna y que nos es tan familiar a todos nosotros, es de un origen relativamente reciente y que no adoptó esta forma definitiva antes del siglo XVIII, aunque posea muchos ingredientes que se remontan al pensamiento clásico, medieval y renacentista.”* (Loc. cit.).

21 *Ibid.* p.238.

22 Antes de proponer una definición del concepto Arte afrontando el debate suscitado en el seno de la filosofía analítica en torno al problema de la definición del Arte, concretamente respondiendo a la postura antiteórica de Weitz (1957) donde se alude a la imposibilidad de lograr una definición satisfactoria del término Arte y al desarrollo de este debate en Kennick (1958). (W.TATARKIEWICZ, 1997, *op. cit.* pp. 56-78. Originalmente publicado en 1971 en “*What is art? The Problem of definition Today*”).

término “*arte*” asignándole como mínimo dos sentidos bien diferentes: un sentido restringido, especializado y moderno (que podríamos denominar “*uso disciplinar*” del término) y otro sentido amplio y genérico, que alude a la “*Virtud, disposición e industria para hacer alguna cosa*”. Es decir, el término “*arte*” entendido como “*destreza*” y con un sentido análogo al que asignamos al término “*técnica*” (i.e “*arte*” & “*técnica*”). Lo cierto es que el uso del término “*arte*”, entendido como técnica, resulta ser coherente con su sentido original y más antiguo, ya que si rastreamos la etimología del término “*arte*”, sabemos que proviene del término latino “*ars*”, término que era utilizado de forma análoga al uso que los griegos asignaban al término “*teckné*” (τέχνη). El término griego “*teckné*” remitía de forma genérica a la destreza necesaria para realizar cualquier tarea²³. Para Tatkiewicz el significado original del término griego (τέχνη) y de su adaptación latina (*ars*) se mantuvo vigente durante toda la edad Media, pero con el Renacimiento empezaron a gestarse una serie de transformaciones que culminarían con la re-formulación definitiva del concepto con la llegada modernidad ilustrada a mediados del siglo XVIII. Por tanto, para este autor²⁴, han existido dos conceptos diferentes en nuestra tradición cultural asignados a la expresión “*Arte*”, uno antiguo y genérico, que abarcaba todas las actividades productivas del hombre, y otro moderno y restrictivo, que remite solo a unas pocas actividades especiales y específicas que se distinguen de las artesanías y de las ciencias. La historia del concepto “*arte*” en Europa, según Tatkiewicz²⁵, abarca así un periodo de unos veinticinco siglos y se divide *grosso modo* en dos periodos, afirmándose en cada uno una noción de “*arte*” diferente. El primer periodo abarcaría desde el siglo v a.C. hasta el s.XVI, donde el concepto “*arte se construyó como una producción sujeta a reglas*”. Un periodo de transición que este autor ubica entre 1500–1750 donde se supone que el uso tradicional de la noción “*arte*” estaba aún vigente mientras se estaba gestando un concepto nuevo; lo cual supondría agrupar renacimiento, manierismo y barroco en tan-

23 El término “*teckné*” también es la raíz de la que deriva nuestro término “*técnica*”, cuyo significado actual sintoniza más eficazmente con el significado y el uso original del término griego, frente al significado que le asignamos actualmente al término “*Arte*”.

24 TATKIEWCZ, *op. cit.*, p.51

25 *Loc. cit.*

to periodos de incubación de los distintos elementos, prácticas y agentes responsables de la transformación moderna del concepto “Arte”. Y finalmente, a partir de 1750, el antiguo concepto cedió su lugar al moderno. En principio, el nuevo concepto postulaba que “arte” significaba producir belleza (imitando a la naturaleza), y que solo unas cuantas “artes” especiales compartían este objetivo común, aquellas que comenzaron a ser agrupadas y diferenciadas bajo la denominación de las Bellas Artes.

Según Tatarikiewich, para que el antiguo concepto de arte se transformase en la acepción moderna, tuvieron que darse como mínimo tres condiciones: en primer lugar, que los oficios y las ciencias tuvieron que eliminarse del ámbito de las artes (o lo que es lo mismo adquirir “autonomía”); en segundo lugar, tendrían que ser incluidas actividades como la poesía²⁶ y la música²⁷ que en ningún momento de la antigüedad, la edad media o el renacimiento fueron actividades que el hombre concibiese que tuviesen algo en común; y por último, hubo que tomar conciencia de que lo que quedaba de las artes una vez purgados los oficios y las ciencias por una parte, e incorporadas la poesía y la música por otra, constituyesen una entidad de unidad coherente y una clase separada de destrezas, funciones y producciones humanas.

26 La poesía en la antigüedad (y en general para la escolástica medieval) no era considerado un arte o una *techné*, no se trataba de una actividad basada en una destreza adquirida a través de la experiencia realizada por la voluntad de hombre, sino que era concebida como un tipo de filosofía profética, originada por inspiración de la divinidad (Apolo o las Musas). La poesía era una actividad en cierto sentido irracional, mística y religiosa. El poeta era una especie de *vate*. Se trataba, por tanto de una actividad que no estaba sujeta a leyes, que carecía de preceptos, por lo que difícilmente podía ser considerada una *techné* como la pintura o la arquitectura. Bien es cierto que los griegos, y entre ellos Platón, distinguían entre dos tipos de poesía: “la poesía que resultaba de un frenesí poético, y la poesía que era producto de una destreza literaria, en resumidas cuentas, poesía «maníaca» y «técnica». La segunda era arte, la primera no. Platón, sin embargo, sostenía que solo la primera era la verdadera poesía” (TATARIKIEWICZ, *op. cit.* p.81; Para un análisis completo de la relación a lo largo de la historia de las relaciones entre arte y poesía, véase: *Ibíd.* pp.101–151).

27 La música fue considerada desde la antigüedad un *arte liberal*, por lo cual tenía más en común con la aritmética, la geometría, la astronomía, la gramática o la retórica que con la pintura, la arquitectura o la escultura.

*“El moderno sistema del Arte no es una esencia o un destino sino algo que nosotros hemos inventado. El Arte, entendido de una manera general, es una invención europea que apenas tiene 200 años de edad”.*²⁸

La tesis del *“invento del Arte”*, tal y como la desarrolla Shiner (2004) a partir de la tesis de Kristeller, nos permite sostener que aquello a lo que nos referimos cuando utilizamos el término *“Arte”* es un fenómeno complejo que se produce a partir de mediados del siglo XVIII como efecto de la interacción de múltiples variables. Si bien algunas de las cuestiones claves sobre las que se fundamenta esta transformación comenzaron a gestarse y entretenerse a partir del Renacimiento italiano, estas no llegarían a resolverse hasta el desarrollo de las determinaciones intelectuales, sociales y culturales específicamente modernas. Para Shiner el sistema moderno del Arte (o de las bellas artes) comienza a configurarse de forma consistente entre 1680 y 1830, que es la fecha señalada por este autor como el momento desde el que el sistema del Arte ya está completamente consolidado y desarrollado en todas sus dimensiones.

El sistema moderno del Arte, tal y como lo conocemos convencionalmente, sostenido sobre nuestro concepto filosófico del *“Arte”* es un invento propio de lo que se suele denominar *“proyecto ilustrado”* o *“proyecto de la modernidad”*. Dicho sistema, como tantas otras cosas surgidas de la ilustración europea, fue pensado como algo universal y por ello extensible a toda la humanidad, a la par que se ocultaban o ignoraban las condiciones y contingencias de su propia formulación²⁹.

Podemos decir, siguiendo a estos autores, que aquello a lo que nos referimos cuando utilizamos el término *“Arte”* (en singular y con mayúsculas) derivó, esencialmente, del sentido novedoso que introducía el uso de la expresión *“Bellas Artes”* en el contexto sociocultural de la modernidad ilustrada, ya que permitía, entre otras cosas, dar forma a la idea de que

28 SHINER, *La invención del Arte*. p.21.

29 Precisamente esto sería lo que podemos denominar *“estrategia de naturalización de nuestra idea del Arte”*, entendida como el conjunto de mecanismos que legitiman nuestra sólida e incuestionable convicción en la existencia de piezas ejemplares que dan cuerpo a la idea de un Arte universal, que viene a ser algo así como una especie de destino colectivo ubicado más allá de las diferencias culturales.

cierto grupo de actividades productivas del hombre (la pintura, la escultura, la arquitectura, la poesía y la música) formaban un todo coherente que tenían en común una finalidad objetiva (en un primer momento “*producir objetos bellos que agraden imitando la naturaleza*”) y por lo cual podían ser diferenciadas del resto de actividades productivas del hombre de una forma que hasta entonces no podían haberse distinguido.

El momento fundacional de la noción moderna del “Arte” es designado simbólicamente por Kristeller³⁰ y Tatarkiewicz³¹ a partir de la publicación en 1747 de *Les beaux arts réduits à un même principe* del abate Charles Bateaux³². La elección de esta fecha certifica, en cierto sentido, el momento de inicio del proceso de naturalización de la diferencia convencional entre Ciencias, Artes (Bellas Artes) y Oficios (Artesanías), y es por tanto en el marco de esta diferenciación donde se ubica una de las claves de la cuestión del invento de la idea del Arte. Desde esta perspectiva teórica, la idea del Arte como concepto filosófico es una noción formulable solo desde la órbita de la reconceptualización de las diferentes actividades (productivas) del hombre acontecida a lo largo del siglo XVIII en el contexto europeo.

Esta reconceptualización fue dependiente del asentamiento de nuevos criterios intelectuales y estaba vinculada a las nuevas relaciones consuntivas, distributivas y valorativas de cierto grupo de actividades productivas

30 Kristeller, Op.Cit. p.213

31 Tatarkiewicz, 1997, *Op. cit.* p.48 y 90. La fecha de 1747 también es destacada por L. Shiner (2004, Op.Cit. p.128 y 147). aunque este no le atribuye la misma importancia que P.O.Kristeller y W. Tatarkiewicz.

32 Como señala Tatarkiewicz (*Ibid.* p.48) la expresión bellas artes (“*boas artes*”) apareció por primera vez en el s.XVI, al ser utilizada por Francesco de Hollanda para referirse a las artes visuales, aunque el contexto general no permitía que su uso pudiese arraigar de una forma significativa. Shiner (*Ibid.* p.113) respecto a la clasificación de Francesco de Hollanda indica que se trata, simplemente, de otra forma de nombrar el agrupamiento de las “*artes del disegno*” que vinculaba pintura, escultura y arquitectura. La importancia de Bateaux tiene que ver con la difusión de su obra fuera de Francia, que ya en 1746 se editó en Inglaterra a través de una copia pirata y anónima “*Polite Arts*” (Kristeller, p.210) y en Alemania ya circulaban dos traducciones en 1771; pero sobre todo a la forma en la que su teoría fue incorporada y desarrollada en la *Encyclopédie* de Diderot y D’Alembert (1751-72), tal y como se aprecia en el discurso preliminar de D’Alembert sobre el nuevo árbol del conocimiento basado en el de F.Bacon y adaptado para incorporar las Bellas Artes (Shiner, p.128-129). Es cierto que la entrada Bellas Artes no se incorporó a la *Encyclopédie* hasta 1778 (*Ibid.* p.131).

humanas, que como bien sabemos fueron la pintura, la escultura, la arquitectura (que forman el grupo de las artes visuales que sostienen la estructura de la mayoría de los manuales de Historia de Arte), la música y la poesía (o la literatura de forma general). En definitiva, resulta asumible que la necesidad en la Europa del siglo XVIII de una reconceptualización de las capacidades y aptitudes del hombre haya sido una consecuencia del cambio de coordenadas intelectuales (epistemológicas) que distinguen y caracterizan el pensamiento moderno³³ occidental.

La transformación del pensamiento moderno puede ser sintetizada como el proceso de encumbramiento de la Razón (con mayúsculas)³⁴ como único fundamento válido para dar cuenta del Hombre (valores, derechos y deberes), del Mundo y de Dios, ya que “*a priori*”, desde los paradigmas del pensamiento moderno todo es inteligible. Aunque los historiadores suelen describir la Edad Moderna como un periodo que da cuenta de los acontecimientos acaecidos entre los siglos XV y XIX, desde el punto de vista mental, esto es, desde el cambio radical de los paradigmas sobre los que se construye el conocimiento humano, el pensamiento moderno en sus aspectos fundamentales comienza en el s.XVII con R.Descartes y F.Bacon, y no alcanzará su momento álgido hasta el desarrollo del movimiento ilustrado durante el S.XVIII.

La tesis del invento del Arte, propone por tanto, entre otras cosas, la consideración de que el Arte y su sistema son un epifenómeno de la transformación moderna. Por lo cual solo pueden considerarse como un efecto o una consecuencia (a la par que una variable dependiente) de la concepción moderna del mundo y del sujeto que alumbró la ilustración y que el romanticismo completó. Esta concepción implicó la articulación de un universo mental (“*Weltanschauung*” o episteme en el sentido que le da al término M. Foucault en las *Palabras y las Cosas* (1968)) radicalmente dife-

33 Como sabemos el término “moderno” por sus diferentes usos resulta cuanto menos ambiguo, y matizar el campo semántico de la expresión resultaría complejo. Véase en este sentido, y de forma general, AZÚA, *op. cit.*, pp.209-211 .

34 “La ilustración puede entenderse como el mecanismo a través del cual se constituyó autónomamente la razón frente a cualquier tipo de dogmatismo (...) Lo decisivo de la razón como tal, como *ergon*, sino el poder que tiene para ante sí misma de legitimarse, como *energeia*. (...) La razón ante el tribunal de la razón, delimita el proceso mismo de racionalidad” (MAESTRE, 2002: p.XIII).

rente – discontinuo, que tomó como fundamento y nuevos paradigmas de referencia a la Razón, la Ciencia, la Laicidad, la idea de Progreso, el Liberalismo, el Capitalismo, etc. y que supusieron la construcción de una nueva definición del sujeto: *el hombre como categoría universal*³⁵; un sujeto descrito e inscrito en el marco de una serie de derechos y de deberes fundamentados exclusivamente en su propia racionalidad.

Habermas, tomando como referencia la caracterización de la modernidad cultural de M. Weber³⁶, explica que “*El proyecto de modernidad formulado en el siglo XVIII por los filósofos de la Ilustración consistió en sus esfuerzos para desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales y un arte autónomo acorde con su lógica interna*”.³⁷

Asumir la discontinuidad de esta *episteme*, implica asumir igualmente que la idea del Arte (sus valores y las prácticas asociadas) forma parte del universo mental de sujeto moderno y occidental³⁸, esto es, una variable del proyecto de la modernidad, por lo que no puede ser desvinculada o proyectada anacrónicamente fuera de ese marco.

El planteamiento de Shiner, en tanto que historia cultural, toma como referencia la tesis de Kristeller pero, al no tratarse de una historia intelectual

35 Foucault defiende que esa idea del “*Hombre es una pura invención Kantiana*” (FOUCAULT, Michael, *Las palabras y las cosas : una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México, D.F. : Siglo XXI , 1991, p.331) y que el “*hombre está para morir en breve, para borrarse como un rostro dibujado en la arena de la playa*” (Ibíd., p.378).

36 “(...) recordando una idea de Max Weber, el cual caracterizaba la modernidad cultural como la separación de la razón sustantiva expresada por la religión y la metafísica en tres esferas autónomas que son la ciencia, la moralidad y el arte, que llegan a diferenciarse porque las visiones del mundo unificadas de la religión y la metafísica se separan. (...) El discurso científico, las teorías de la moralidad, la jurisprudencia y la producción y crítica de arte podían, a su vez, institucionalizarse.” HABERMAS, J. La modernidad, un proyecto incompleto. Trad. Jordi Fibla. en H. Foster (Ed.), *La posmodernidad* (pp. 19–36). Barcelona: Kairós. 2002. (p. 27).

37 *Ibíd.* p.28.

38 Luc Ferry (1990) enmarca las discusiones sobre el gusto y el desarrollo de la teoría del gusto estético, como una forma afrontar el problema del subjetivismo dentro del contexto objetivo de unos estándares universales, como un reflejo y/o extensión del problema político de del individualismo democrático. FERRY, L. *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*. París: Editions Grasset & Fasquelle, 1990.

tual o de las ideas, difiere de este en multitud de aspectos³⁹. La tesis del “*Invento del Arte*” subordina el interés de Kristeller o Tatarkiewicz por la clasificación y el aporte teórico de los pensadores clave, al análisis de los cambios en las ideas, conceptos y usos lingüísticos acontecidos en el siglo xviii en tanto que cambios íntimamente imbricados con: la emergencia y la aparición de las nuevas instituciones (p.e. los museos o salas de conciertos), cambios en las prácticas sociales (asistencia a conciertos o visitas al museo o los salones) y sobre todo cambios en los comportamientos y hábitos de la emergente clase media.

Kristeller no analiza el desarrollo de la figura del artista y solo se centra en las discusiones de estética en el seno de los pensadores alemanes del s.XVIII. Shiner, en cambio aplica un tratamiento más extenso al concepto de artista y sus correspondientes prácticas sociales que a la noción Arte, y traza la línea de emergencia de las categorías estéticas desde las primeras discusiones (debates) sobre el problema del gusto en el siglo XVII hasta los cambios en los comportamientos del público en el seno de las nuevas instituciones del Arte en el siglo XIX. Shiner pretende asociar los cambios en las ideas (conceptos e ideales), prácticas e instituciones en su correspondiente contexto socioeconómico asumiendo la interdependencia y la relación estructural que existe entre estas variables.

La noción de “*sistema del arte*” de Shiner posee un sentido social e institucional que difiere de la noción de “*sistema*” que utiliza Kristeller, en la me-

39 Como no podía ser de otra forma teniendo en cuenta el nuevo contexto intelectual y metodológico en que se redacta “La Invención del Arte” cincuenta años después de la publicación de Kristeller. Podemos señalar, siguiendo al propio SHINER (2009: p.165) cuatro factores contextuales que alejan el enfoque de su trabajo del enfoque de Kristeller, a saber: (a) El mundo del Arte, de la literatura, de la música, han explotado en un irreprimible pluralismo en el que cualquier cosa puede ser tratada como Arte y numerosos artistas consuman la idea de la no diferenciación entre el Arte y la vida (o entre el Arte y lo cotidiano o lo banal). (b) La filosofía del arte de tipo analítico (tras Wittgenstein) ha desarrollado diferentes versiones de la aproximación institucional al problema de la definición y concepción del Arte (p.e. A.Danto y G.Dickie); (c) En el campo de la metodología historiográfica, la historia intelectual ha sido destronada por una renovada historiografía social y ambos enfoques se funden en un nuevo concepto de “historia cultural”. Y (d), ha aumentado el interés por las ideas y prácticas artísticas no-occidentales, incluidas las artes utilitarias (artesanías o artes funcionales) de las sociedades tradicionales de pequeña escala –aún denominadas Arte Primitivo en 1951–, las cuales se han incorporado a los museos de Arte (Occidental) aumentando su presencia en este de una forma más que notable.

didada que la de este último remite al asentamiento de un sistema de ideas y conceptos que se reflejan en las prácticas asociadas. Shiner entiende que los conceptos e ideales “*regulan*” las prácticas artísticas, a la par que las prácticas y las instituciones artísticas crean un “*subsistema social*”⁴⁰. Es por esto que el concepto de “*Sistema del Arte*” no es asimilable a la noción de “*Mundo del Arte*” que Danto presentó en su celebre artículo de 1964 *The Art world*⁴¹ y que dio lugar al desarrollo de la “*teoría Institucional*” de Dickie (1974). Shiner da al término “*Mundo del Arte*” un sentido más afín al que propone Becker en *Art as collective Action* (1974) y *Art World* (1984)⁴². “*El ‘mundo del Arte’ está compuesto por redes de artistas, críticos, público y otros que comparten un campo común de intereses junto con un compromiso con ciertos valores, prácticas e instituciones. El ‘sistema del arte’ abarca los ideales y conceptos subyacentes compartidos por los distintos mundos del arte y por la cultura general*”⁴³.

Para Shiner resulta clave, por tanto, tratar la reciprocidad que se establece entre los conceptos y los ideales, ya que estos no pueden existir sin un sistema de prácticas (i.e. asistir a museos, exposiciones o salas de conciertos, opinar sobre los artistas y las obras de arte, valorar y discutir a pro-

40 La idea del “sistema del arte” como “subsistema social” la construye tomando como referencia a Goehr (1992); Kernan (1989) y Searle (1997). Shiner toma de estas referencias la distinción entre conceptos regulativos y constitutivos, entendiendo que los conceptos constitutivos generan una actividad, pero los regulativos son los que sirven de guía que subyace al pensamiento y a la práctica en una determinada actividad. (SHINER, *Continuity and Discontinuity in the Concept of Art*, p.31).

41 La tesis del Mundo del Arte de Danto se consignó como: “*To see something as art requires something the eye cannot decry –an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld*” (1964, p.580) y que Danto posteriormente aclararía como: “*un conocimiento de la obras junto a las que se ubica una obra dada, un conocimiento de cómo otras obras hacen posible una obra determinada.*” (1999, p. 189).

42 “*One important facet of a sociological analysis of any social world is to see when, where, and how participants draw the lines that distinguish what they want to be taken as characteristic from what is not to be so taken. Art worlds typically devote considerable attention to trying to decide what is and isn’t art, what is and isn’t their kind of art, and who is and isn’t an artista*” (Becker, 1984: p. 36) y “*Works of art, from this point of view, are not the products of individual makers, ‘artists’ who possess a rare and special gift. They are, rather, joint products of all the people who cooperate via an art world’s characteristic conventions to bring works like that into existence.*” (p. 35).

43 SHINER, *op. cit.*, p.32.

pósito de la mediación crítica, participar del coleccionismo artístico, etc.) y unas instituciones (museos, galerías y colecciones, orquestas, salas de conciertos, derechos de autor y propiedad intelectual...), así como tampoco pueden funcionar las diferentes instituciones artísticas sin una red de conceptos e ideales que las constituyan y las regulen (el ideal de artista, la idea de obra de arte, obra maestra, creación, etc.)

La tesis del *Invento del Arte* de Shiner se sostiene sobre tres pilares clave que dirigen su argumentación, entendiendo que las siguientes diferenciaciones definen la idea (moderna) de Arte y que estas no existían antes del proceso de transformación moderna:

1ª La división antagónica entre Arte y Artesanía⁴⁴. Y en ese marco la invención de la idea de Obra de Arte frente a la idea de producto artesanal⁴⁵

2ª La configuración de la idea y del ideal de “Artista”⁴⁶ frente a la figura del “Artesano”. El primero, con el concurso de sus capacidades (inspiración, genio, originalidad, imaginación creativa, sensibilidad y libertad, etc.), se dedica a la producción de Obras de Arte, y el segundo solo puede dedicarse de forma anónima⁴⁷ a la producción de objetos utilitarios o de entretenimiento (sometido a las reglas y normas del oficio, con habilidad y destreza mecánica, operando por imitación de patrones u modelos productivos y explotando su Imaginación reproductiva, etc.)⁴⁸.

3ª La concepción de la experiencia estética y del placer estético, como un tipo especial de experiencia basada en el desinterés⁴⁹ y a la que se asocia un tipo de placer distinguido y refinado, diferenciable de cualquier tipo de placer o placeres que pudiésemos experimentar en las actividades lúdico-recreativas de la vida cotidiana.

44 *Ibíd.*, pp. 23–33, 67–69, 119–122, 209 y 368.

45 *Ibíd.*, pp. 107–185, 200.

46 *Ibíd.*, pp. 164–169.

47 *Ibíd.* pp. 61–62.

48 *Ibíd.*, pp. 170–176.

49 *Ibíd.*, pp. 200–213.

Otra de las características del planteamiento de Shiner, que lo distingue notablemente del trabajo de Kristeller, es que su trabajo no se detiene en el siglo XVIII sino que rastrea⁵⁰ las dinámicas de asimilación y de resistencia acaecidas a lo largo del s.XX. Por un lado muestra la firme expansión del núcleo de las Bellas Artes con la incorporación progresiva de la fotografía, el cine, el Jazz, el arte tribal, etc. siendo asimiladas por las instituciones artísticas a cambio de introducir en estas una fractura inédita, la discriminación arbitraria entre elevado o refinado (*High*) y lo común (*low*). Y por otra, toda un serie de movimientos como son el *Art and Craft*, la *Bauhaus*, el Constructivismo Ruso, el Dadaísmo, la Internacional Situacionista o Fluxus que ejemplifican, en diferentes momentos, formas de resistencia y de negación del paradigma del Arte y su sistema que han acontecido oponiéndose de forma radical a la diferenciación y jerarquía entre Arte y Artesanía o reivindicando la consabida unión entre Arte y Vida (como negación de la autonomía y autosuficiencia del Arte)⁵¹. Dialéctica y recorrido que además descubre una institución artística cuyo proceso intensivo de extensividad categorial es capaz de reintegrar y absorber paradójicamente⁵² cualquier tipo de práctica por muy antagonista o anti-artística que esta sea: “*las instituciones del arte persiguen perpetuarse incorporando las ideas y las obras de quienes se les resisten, y se intenta satisfacer a quienes resisten con la simple ampliación de las categorías y de las instituciones*”⁵³

La tesis del invento de Shiner propone una narrativa o una interpretación histórica del desarrollo del Arte como “*subsistema social*” dentro de nuestro sistema cultural.

50 *Ibid.*, pp. 307 y ss.

51 Cfr. SHINER, *Continuity and Discontinuity in the Concept of Art*, p.116.

52 Centrado en el último tercio de siglo XX, encontramos un análisis más complejo de la dinámicas de Tránsito, Reacción e Integración que caracterizan el campo de la producción artística contemporánea en lo que HEINICH (1998) denomina como “*Le triple jeu de l’art contemporaine*”. Un juego a tres bandas donde las transgresiones de las fronteras de lo artístico por parte de los artistas, las reacciones negativas por parte del público, integración por parte de los especialistas generan proposiciones cada vez más provocativas, rechazos cada vez más violentos y procesos de apropiación de parte de la institución artística siempre sorprendentes y polémicos.

53 Shiner, *La invención del arte*, p.309.

“[...] esta revolución conceptual, lo mismo que sus instituciones todavía dominan nuestras prácticas culturales, se necesita cierto esfuerzo para apreciar la profunda ruptura ocurrida (s.XVIII-XIX). No es simplemente la sustitución de un concepto por otro, la sustitución (implantación) de todo un sistema conceptual, prácticas e instituciones.”⁵⁴

54 *Ibíd.*, p.37.

2.1. PROBLEMA

Si el Arte (y su sistema) son un invento de la cultura occidental del s.XVIII ¿cómo es que nos parece un fenómeno de rango y valor universal?

2.2. HIPÓTESIS

Sostenemos que la idea del arte universal existe gracias a un discurso que se apoya en una colección de “*Ready-mades*” que dotan de legitimidad al sistema del arte y posibilitan la práctica social del arte.

Si asumimos que la idea del Arte (y el sistema de las artes) es una convención cultural vinculada a la modernidad romántico-ilustrada y cuya formulación se asienta sobre un complejo proceso de naturalización (que posibilita que un sistema de valoración discreto, arbitrario, colectivo, cultural y relativo se presente como un sistema de categorías universales, abstractas y necesarias): hablar del Arte de otras culturas (p.e. Arte Japonés y Arte Primitivo) sería dar cuenta del proceso de apropiación (proyección y expansión) de nuestro sistema del Arte de productos de otras culturas como estrategia de legitimación y de jerarquización de nuestros propios valores culturales.

La naturalización e Institucionalización de nuestras ideas y valores a propósito del Arte forma parte de la expansión moderna de la cultura occidental.

Si el Arte se nos muestra como un fenómeno de rango universal, no tiene que ver con que sea un comportamiento esencialmente humano, sino porque la cultura occidental esta globalizada.

2.3. OBJETIVOS

Este trabajo pretende ser una aportación para la refutación de los supuestos que establecen que el Arte es natural y, en consecuencia, ahistórico —surge con el ser humano— y universal: constituye la expresión de las inquietudes espirituales del ser humano.

Objetivos específicos:

En primera instancia esta investigación pretende aportar los materiales necesarios para mejorar nuestra comprensión de la noción Arte, afrontando la problemática de la cuestión “¿qué es el arte?” y las dificultades para aportar una respuesta satisfactoria a la misma (i.e. el problema de la definición del arte)

Es por esto que reconoce, apoyándose en los aportes de la tradición de la filosofía analítica, el carácter esencialista de las teorías estéticas tradicionales, y analiza la potencialidades de las aproximaciones no esencialistas al problema de la definición del arte.

– Contrastar el valor explicativo y la congruencia de una aproximación institucional al problema del arte frente a otras aproximaciones relacionales. Explora la posibilidad de transformar la problemática tradicional de tipo ontológico inherente a la cuestión “¿qué es una obra de arte?” en una cuestión relacional de tipo axiológico; donde lo relevante es preguntarse “¿cuándo algo es usado (vale) como obra de arte?” O “¿en qué condiciones un objeto adquiere el valor en tanto que obra de arte?”

– Evidenciar, de igual forma, que el estatuto de lo visible en las artes visuales y la apelación a la mirada del experto no es sino una petición de principio. Además de llamar la atención sobre la necesidad de una prescripción institucional por parte del mundo del arte como mediación reguladora de la práctica del arte.

– Demostrar que decir de algo que es una obra de arte no es simplemente un enunciado descriptivo y clasificatorio, sino que se trata un enunciado de tipo performativo o una prescripción normativa que se inserta en un marco de determinaciones contextuales.

– Demostrar que concebir el Arte como una práctica social (relativa e histórica) permite una mejor comprensión de la problemática, las polémicas y querellas que jalonan la historia del Arte y el Mundo del Arte.

– Analizar el Arte como una práctica social y cultural, que como cualquier práctica social se sostiene en un régimen de creencia que se reproduce y legitima en nuestra cultura a través de diferentes mecanismos de endoculturización.

– Constatar que Occidente ha generado y naturalizado toda una ideología entorno al Arte en tanto que categoría de rango y valor universal. Presentando la idea de un arte universal como una ilusión ideológica conectada con el proceso de extensión– globalización de la cultura moderna occidental.

– Comprender el carácter problemático de la extensión del sistema de del Arte (ideología) a contextos culturales no occidentales; y analizar como la naturalización del sistema de ideas, valores y prácticas del Arte y la legitimidad de las instituciones que lo sostienen, se convierte en un mecanismo de apropiación interesada de la cultura material de otros pueblos (esto es “*el otro tratado como un ready made*”).

– Para ello se interroga sobre el rol de los otros dentro del sistema del arte y constata como, p.e., la noción del arte primitivo emergió y se articuló en paralelo y de forma dialéctica al proceso de legitimación e institución del arte moderno en la primera mitad del siglo XX.

– Analizar como el arte primitivo como fuente del primitivismo devolvía la ilusión del carácter y valor universal de las prácticas artística de la vanguardia. De forma análoga, Constatar que la invención del arte primitivo permitía demostrar o verificar diferentes hipótesis sobre el origen del arte al margen de las implicaciones que esta retórica introducía en los pueblos supuestamente primitivos que se tomaban como referencia.

– Presentar las diferentes etapas del proceso institucionalización y apropiación de los otros en tanto que arte primitivo, arte tribal o “*ars premiers*” y valorar sus implicaciones respecto de las premisas de esta investigación.

2.4. REFERENCIAS & METODOLOGÍA

Aspiramos a que esta investigación pueda ser considerada un aporte más al conjunto de investigaciones que vienen desarrollando la posibilidad de construir un campo de investigación científica desde el ámbito de las Bellas Artes. Posibilidad que, como bien sabemos (o como conviene recordar) se abrió en España con el Real decreto del 12 de Mayo de 1978 (R.D. 988/78) en el que se regulaba la transformación de las Escuelas Superio-

res de Bellas Artes en las nuevas Facultades de Bellas Artes. Una posibilidad pionera en el contexto europeo que dio un nuevo soporte y un marco institucional para el desarrollo del campo de las Bellas Artes, no ya desde la dimensión práctica (entendiendo la facultad como el lugar para capacitación práctica y profesional de artistas y creadores plásticos), sino sobre todo desde una dimensión teórica, crítica y reflexiva propia de los estudios superiores universitarios. La facultades de Bellas Artes se situaron en un contexto en el que habrían de asumir su rol como institución de producción de conocimiento científico sobre un campo y una disciplina propia.

Hoy en día, tras treinta y siete años de desarrollo, existe un corpus de estudios interdisciplinares, pluridisciplinares y/o multidisciplinares que han dado forma al campo transdisciplinar (o supradisciplinar) de las Bellas Artes⁵⁵. Como señala el Prof. J. Cabrera en *Del amor al Arte y el miedo a la Ciencia*⁵⁶ a propósito de la situación de la investigación científica en la Bellas Artes: *“siempre he estado convencido de que con la creación de las Facultades de Bellas Artes se creó también la oportunidad de formalizar un nuevo ámbito disciplinar en el seno de la Universidad, y con él, la posibilidad de echar a andar una Ciencia del Arte, del Arte en tanto que Arte”*⁵⁷.

55 Para un análisis de la situación de la investigación en las Facultades de Bellas Artes véanse los tres “informes” que componen el libro titulado *La investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate*, en el que se hace balance de la situación de la investigación en las Facultades de Bellas Artes una década después de su aparición. Es obra de tres profesores de Facultad de Bellas Artes, e incluye un trabajo de Juan Fernando de Laiglesia (Universidad de Vigo), titulado “La investigación doctoral en las Facultades de Bellas Artes de la Universidad española: 1985-1995”, “Modelos de investigación en Bellas Artes”, de José Luís Tolosa (Universidad del País Vasco-UHE), y “El espacio de la IENA. ¿Qué es la Investigación en Arte?” de Ricardo Marín Viadel (Universidad de Granada). [MARÍN VIADEL, R., DE LAIGLESIA GONZÁLEZ DE PEREDO, J. F., y TOLOSA MARÍN, J. L.; *La investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate*. Granada, Grupo Editorial Universitario, 1998]. Una segunda fuente son los artículos publicados en el nº 2 de la publicación periódica: *Rev. Bellas Artes. Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen*, nº 2, La Laguna, Universidad de la Laguna, 2004. Véase también: A.A.V.V.; *Investigarte: andamios para una construcción de la investigación en bellas artes*, Madrid, Universidad Complutense, 2003.

56 CABRERA, Juan José; “Del amor al Arte y el miedo a la Ciencia”, en A.A.V.V.; *Investigação em Arte. Uma floresta muitos caminhos* (QUARESMA, J., ROSA DÍAS, P. y RAMOS GUADIX, J.; coords.); Edições Investigação em Arte, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa & Dpto. Dibujo de Universidad de Granada, Lisboa, 2010; pp. 93-131.

57 *Ibíd.*, p.112.

Aunque no por existir la posibilidad de desarrollar una aproximación científica al campo del Arte se puede inferir que todos los miembros del cuerpo docente e investigador de nuestras facultades compartan el valor de esta oportunidad, y participen de la misma ⁵⁸.

En este marco nuestra investigación, al aspirar a mejorar desde una perspectiva científica⁵⁹ nuestro conocimiento de los fundamentos que sostienen el discurso del Arte, nos ha dirigido hacia el estudio de numerosos referentes en distintos campos disciplinares. Esta aproximación ha tenido por objetivo localizar la forma en la cual el discurso sobre el Arte se actualiza o reproduce en el marco de disciplinas como la historia, la filosofía, la antropología o la sociología; a la par que hemos aspirado a localizar fuentes críticas dentro de estos discursos que hayan reflexionado y analizado sobre las condiciones disciplinares que posibilitan la incorporación y reproducción colectiva de un sistema de ideas dominante. Es por esto que entendemos el carácter interdisciplinar de esta investigación, de igual forma que estimamos haber adoptado un punto de vista relativista. Enfoque que entendemos más coherente con la heterogeneidad manifiesta de su objeto de estudio.

Para ordenar y clasificar de forma general el marco referencial de esta investigación podemos contemplar varios criterios complementarios, por ejemplo:

58 *Loc. cit.*, y ss.

59 Como suele explicar el prof. Cabrera: “El conocimiento científico aspira a algo que lo distingue tanto del conocimiento basado en la creencia como de la sabiduría (aunque esta pueda servirse del conocimiento científico). El conocimiento científico pretende, por ejemplo, que sus verdades no dependan de las personas (como sucede en el caso de la sabiduría), aspira a que sirvan para cualquiera, a que cualquiera pueda acceder a ellas, a que cualquiera pueda usarlas del mismo modo, a que puedan ser comprendidas. La fe, sin embargo, no es algo que uno puede adquirir por sí mismo. Es un “don” divino, una “gracia” que la divinidad concede —o niega— a quien le place. Uno no cree en lo que quiere, no decide sobre sus creencias, del mismo modo que no controla qué siente y qué no siente. Uno no puede adquirir creencias, ni desarrollarlas... La sabiduría del sabio tampoco puede enseñarse (únicamente puede mostrarse, mostrarse en uso, en acción), ocurre con ella lo mismo que con los sentimientos, con las experiencias y con la intuición: no pueden enseñarse. Sin embargo, el conocimiento científico hace suya la obligación de tener que poder comunicarse, entenderse, criticarse... de ser universalizable, de ser objetivo y no subjetivo”. (CABRERA, correspondencia 20-nov-2010).

- Agrupar por campos disciplinares los autores referenciados (p.e. Estética Analítica Norteamericana frente a la teoría estética tradicional, Axiología, Sociología del Arte, Antropología del Arte, Estudios Visuales...)
- Presentar un campo de referencias relacionadas con el análisis de conceptos clave (p.e. Artista, Coleccionismo, Museos, Cultura, lo exótico, lo japonés, lo primitivo...)
- Caracterizar sucintamente el campo de referencias específicas relacionadas con los casos de estudio propuestos a lo largo de la investigación (p.e. los casos de *El Coloso* de Goya, el caso de *L'Oiseau dans l'espace* de Brancusi o el caso de Akasegawa Gempei analizados en la primera parte; o nuestro comentario sobre *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso que hemos desarrollado en la segunda parte de esta investigación)

El primer referente importante a considerar, en tanto fundamento metodológico clave para el desarrollo y planteamiento de esta investigación, es el aporte de M. Foucault. Concretamente la lectura de *Las palabras y las cosas* (1968) y *Arqueología del saber* (1979), por tanto en cuanto el segundo representa un análisis metodológico del primero. Entendemos que sus ideas de “discurso” e “Institución”, la forma en la que Foucault incide en la importancia de las rupturas (discontinuidades) “epistemológicas” en el desarrollo de nuestra cultura y sobre todo la idea una “Arqueología del Saber” como modelo de investigación opuesto a la “historia (filosófica) de las ideas” –en la medida que la segunda se centra en la búsqueda de continuidades y la primera pone el acento en la rupturas y las transformaciones–, nos han ayudado a fundamentar de forma global nuestro punto de vista, nos ha permitido tomar posición frente al estudio de las implicaciones de la tesis del invento del Arte respecto de la propia ideología occidental sobre el “Arte”.

Los referentes de esta investigación relativos al discurso filosófico sobre el Arte –i.e. los aportes de la Estética y de las teorías del arte a nuestro objeto de estudio– y considerando que este trabajo aspira a mejorar nuestra comprensión de la cuestión “¿qué es el Arte?”, han sido por una parte, los aportes de filósofos como M. Weitz, P. Ziff, N. Goodman, A. C. Danto, G. Dickie, B. R. Tilghman, N. Carroll, D. Chateau o S. Daves –que se enmarcan en la denominada tradición de la Estética Analítica, que es fundamen-

talmente una tradición de origen norteamericano— frente a los aportes de pensadores como T. Adorno, C. Greenberg, Ortega y Gasset, W. Benjamin, D. Formaggio, R. G. Collingwood, Osborne, J. Hosper, B. Croce, M. Jiménez, Y. Michaud, etc. Autores que, de una forma u otra, mantienen vigente el legado de la filosofía de I. Kant o de G. Hegel, es decir, de pensamiento estético tradicional a propósito del Arte.

De igual forma hemos tomado en consideración el aporte de filósofos españoles a las discusiones planteadas como son: Fca. Pérez Carreño, Salvador Rubio, Sixto Castro, García Leal, por una parte y Marchan Fíz, José Jiménez, Félix de Azua o José Luis Molinuevo.

La clave de nuestra aproximación a este campo referencial ha pivotado sobre la distinción planteada, en el seno del primer grupo de autores citados, entre los planteamientos esencialistas y no-esencialistas con respecto al problema de la cuestión del arte.

También encontraremos referencias del campo de la historia de las ideas filosóficas como son P. O. Kristeller, P. McMahon o W. Tatarkiewicz.

Desde otro punto de vista encontramos en este trabajo una amplia selección de referentes del campo de la historia del arte y de la historiografía, motivado por la relevancia sustancial de este campo disciplinar para construcción y reproducción de nuestras ideas a propósito del Arte en nuestra cultura, como por ejemplo: Gombrich, I. Panovsky, A. Hauser, A. Rielg, J. Schlosser o V. Bozal frente a las posiciones críticas de M. Podro, D. Freedberg, N. Bryson, H. Belting, H. Foster, L. Shiner, F. S. Connelly o E. Evett.

La aproximación al campo de la sociología del arte y de las instituciones culturales, con el fin de comprender cómo habría de ser tratado el Arte y su sistema en tanto que práctica social. La práctica social del arte articulada como un régimen de creencia que soporta un sistema de valoración singular, en el que la movilización del capital cultural de los sujetos se encuentra al servicio de procesos de distinción y diferenciación social. Esto nos han llevado a analizar y contrastar los aportes de P. Bourdieu, E. Durkheim, M. Weber, C. Duncan, S. Becker, P. Berger o R. Moulin.

Nuestra hipótesis nos lleva igualmente a tomar referencias del campo de la Antropología o la Antropología del Arte. Lo cual nos ha permiti-

do comprender el proceso de extensividad categorial occidental mediante el cual nuestras ideas a propósito del Arte se extienden fuera o más allá de nuestro ámbito cultural y como se proyectan hacia todas las civilizaciones y sobre cualquier núcleo cultural. Es por esto que encontraremos alusiones a los trabajos de C. Levi-Strauss, R. Goldwater, F. Boas, M. Harris, A. Malraux, W. Rubin o M. Leiris por una parte y por otra nos enfrentaremos a la interesante crítica que desarrollaron en la década de los ochenta J. Clifford, L. Fabiam, S. Price, A. Gerbrands, A. Gell, S. Errigtown y/o M. Togornick, contra la ideología del primitivo inherente a las premisas de estudio de la antropología tradicional. Y en este ámbito son vitales los aportes en castellano de L. Méndez y J. Alcantud.

Si nos centramos en el estudio de conceptos clave, por ejemplo, nuestra aproximación al concepto de “*cultura*” en este trabajo se ha desarrollado tomando como referencia el enfoque del materialismo cultural a través de los trabajos de M. Harris, R. Williams y G. Bueno.

Para la comprensión de las características que definen a la figura del “*artista*” y del “*artesano*” en nuestra cultura, resultan fundamentales los trabajos de N. Heinich, R. Moulin, J. Acha, S. Alpers; el aporte de F. Haskell sobre el mecenazgo; el libro *La leyenda del Artista* de O. Kutz y E. Kriss es clave para comprender la construcción del mito del artista en el imaginario europeo occidental; L. Noolich o G. Pollock para una crítica feminista de la construcción androcéntrica del ideal del Artista; sin olvidar el aporte de L. Shiner.

La aproximación a la práctica del “*coleccionismo*” nos ha remitido a J. Schlosser, J. Alsop y J.C. Cano de Garduqui. Hemos tratado la práctica del coleccionismo en relación con la configuración de las instituciones culturales o de los procesos de institucionalización del arte, concretamente a través del Museo. El estudio de la Institución museística y su rol en el sistema del arte los hemos fundamentado en P. Bourdieu, C. Duncan, S. Becker, R. Moulin, y S. Zunzunegui.

Como guía para comprender la categoría de “*lo Exótico*” y nuestra construcción del “*Otro*” a través del Arte, hemos tomado como referencia sobre todo los trabajos de Tzvetan Todorov, Edward Said y su celebre *Orientalismo*, J. Alcantud, F. de Azúa, Gombrich, Estrella De Diego y también los comentarios de Diderot al *Viaje a Tahiti* de Bouganville. El trabajo

sobre la construcción de la idea del arte japonés nos sitúa frente a referencias como O. Wilde, P. Loti, R. Benedith, L. Hear, E. Fenollosa, Okamura Tenshin, E. Evett y A. Munroe.

El comentario a propósito de las tesis sobre el origen del Arte y el fundamento instintivo, filogenético y esencialmente humano, S. Gideon y J. Bell hasta E. Diyanassake, D. Dutton y otros

El concepto de “*Naturalización*” lo hemos desarrollado tomando como referencia a P. Berger y T. Luckmann, W. Benjamin, J. Berger, N. Bryson, P. Bourdieu o E. Durkheim.

Los distintos casos de estudio planteados no ha dirigido a hacia fuentes bastante más específicas y monográficas, por ejemplo: el caso de la descatalogación de *El Coloso* no sitúa en el debate cruzado entre Manuela Mena, N. Glendinning, C. Foralada o J. Vega. El caso de Brancusi lo hemos tratado en las actas judiciales del caso, en M. Sumoi y S. Marchán. EL caso de Akasegawa Genpei lo hemos podido documentar a través de N. Paik, A. Munroe y Marette.

ESTRUCTURA METODOLÓGICA (ver esquema)

Para lograr nuestro objetivo de fundamentar de forma consistente la hipótesis propuesta. El trabajo se va articular en dos partes bien diferenciadas: (1ª) La primera se presenta como un estudio de la problemática en torno a la noción “*Arte*” y el problema teórico que supone la búsqueda de una definición satisfactoria del mismo. Y una segunda parte (2ª) en la que se desarrolla la hipótesis planteada. Esta segunda parte se divide a su vez en dos partes: (a) Analizamos la noción de “*naturalización*” y las “*estrategias de naturalización*” que posibilitan que un fenómeno cultural y relativo se nos muestre como un fenómeno de rango y validez universal. Seguido de una reflexión sobre el rol de nuestras ideas sobre el Arte (b) en nuestra relación con otras culturas. Es en este punto donde analizaremos de forma específica la construcción de la categoría “*Arte Primitivo*” y su función en nuestro sistema de la Arte.

En ambas partes se plantean el estudio de casos concretos de los que poder extraer conclusiones que nos permitan relativizar y comprender el funcionamiento del discurso que justifica la institución y la práctica del Arte en nuestra cultura.



PROBLEMA

*Si el Arte (y su sistema) son un invento de la cultura occidental del s.XVIII :
¿cómo es que nos parece un fenómeno de rango y valor universal?*

2.2

HIPÓTESIS

IDEOLOGÍA

ARTE UNIVERSAL

¿la idea de un arte universal como ilusión ideológica?

4.3

Naturalización (hábitus)

Estrategias de Naturalización

2ª Parte

4.4

HISTORIA DEL ARTE

El Arte ha existido siempre en nuestra CULTURA

ANTROPOLOGÍA

El Arte existe en cualquier lugar habitado por el Hombre (todas las CULTURAS tienen Arte)

4.5

5

EL ROL DEL ARTE DE LOS OTROS

Los otros como Ready made

- LES DEMOISELLES D'AVIGNON
- PRIMITIVISMO EN EL ARTE MODERNO
- LO EXÓTICO (EXÓTISMO)
- ARTE PRIMITIVO & LES ARS PREMIERS

Conclusión:

Si el Arte se nos muestra como un fenómeno de rango universal, no tiene que ver con que sea un

comportamiento esencialmente humano, sino porque la cultura occidental esta globalizada.

Por ejemplo el primer caso de estudio (i.e. *El Coloso*) se desarrolla tomando en consideración los siguientes objetivos específicos: en primer lugar, demostrar que el estatuto de lo visible en las artes visuales y la apelación a la mirada del experto no es sino una petición de principio; además de llamar la atención sobre la necesidad de una prescripción institucional por parte del mundo del arte como mediación reguladora de la propia práctica del arte y, en tercer lugar, señalar la dificultad que entraña escindir la descripción con fines clasificatorios de una “obra de arte” –visual– de la atribución de valor en tanto “obra de arte”.

Para lograr estos objetivos específicos, analizaremos el rol del experto en Arte y el proceso de descatalogación del cuadro *El Coloso* como obra de Francisco de Goya. Exploraremos la posibilidad de tratar a este último como un caso práctico con el que valorar la aplicación del principio de los indiscernibles perceptivos que Arthur C. Danto introduce en *La transfiguración del lugar común* sobre la naturaleza de la obra de arte a propósito de la obra *The Brillo Box* (1963) de Andy Warhol. Tras este análisis, y para poder apreciar el valor de una aproximación institucional y el problema del reconocimiento de la obra de arte, analizaremos y pondremos en relación otros tres casos de estudio en los que la cuestión de la naturaleza artística (o no artística) se habría de dirimir en un tribunal de instrucción, concretamente el conocido caso de Brancusi contra las autoridades aduanera de los EEUU (1928), la acusación por falsificación de moneda a la que se enfrentó Akasegawa Gempei (1964) y el caso de Divos & Jake Champman contra Aaron Barschak (2002). EL análisis de estos casos problemáticos nos sitúan en la posición adecuada para presentar la problemática de las discusiones en torno al concepto “Arte” y a nuestro juicio nos permite valorar la congruencia de una aproximación de tipo institucional frente a otras aproximaciones.

3. PRIMERA PARTE

3.1. LA CUESTIÓN DE LA CUESTIÓN DEL ARTE

3.1.1. La obra de arte y la mirada del experto

Parece obvio que para el “mundo del arte” lo importante son las obras de arte. El Arte es en gran medida una colección de objetos, un patrimonio de objetos especiales de los que hay que dar cuenta y custodia. Suponemos de las obras de arte que son una selección de objetos singulares hechos por el hombre que han de ser tratados como objetos extraordinarios, en la medida en que se supone que están fuera del orden común de lo cotidiano y, por tanto, exigen de nosotros no solo un trato especial, sino también una capacidad para distinguirlos de los simples objetos cotidianos, es decir, de lo que A. C. Danto siguiendo a G. W. F. Hegel denomina “la Prosa del Mundo”. En nuestra cultura, el arte y la singularidad de sus objetos nos ilustran de una forma privilegiada sobre el desarrollo espiritual de la civilización⁶⁰

Resulta interesante recordar que para nuestra tradición cultural no todo el mundo tiene la capacidad para operar tal distinción; esto es, no todos los individuos de nuestra sociedad están cualificados para distinguir y/o apreciar las obras de arte como tales (y dicho sea de paso, tampoco para producirlas).

60 Como bien sabemos, esta convicción de inspiración hegeliana (véase KÖPECZI, Béla, “La aproximación histórica” en DUFRENNE, Mikel y KNAPP, Viktor (coor.): *Corrientes de la investigación en las ciencias sociales*. Madrid: Tecnos / Unesco. Vol.III, 1982, pp.104 y ss.) dio fundamento a la disposición histórico-artísticas de las colecciones públicas y a la función didáctica de los grandes museos de arte; p.e. los administradores del Museo del Louvre –fundado en 1793– en 1794 manifestaron que el objetivo del museo era mostrar a los visitantes “*el progreso del arte y nivel de perfeccionamiento alcanzado por los artistas que sucesivamente han ido cultivando ambas cosas*” (CANTAREL-BESSON, Yveline. *La naissance du musée du Louvre. La politique muséologique sous la Révolution d’après les archives des Musées nationaux* (Réunion des Musées nationaux, coll. «Notes et documents», 1 et 2), París, 1981, document n° 118, p.xxv) y como señala Carol Duncan “*El progreso en el arte podría tomarse como indicador de hasta que punto la gente o la época de evolucionaba hacia la civilización en general*” (DUNCAN, Carol. *Rituales de civilización*. Trad. Ana Robleda, Murcia: Nausícaä, 2007: p.51). Además de ser el argumento principal de muchos trabajos de divulgación como p.e. la conocida serie documental 1969 de la BBC dirigida, escrita y presentada por Sir. Kenneth Clark titulada “*Civilizations*”.

En *La deshumanización del Arte* (1925) J. Ortega y Gasset al caracterizar la naturaleza del “arte nuevo”⁶¹ sentenció con lucidez que: “*el nuevo arte divide al público en dos clases de individuos los que entienden y los que no lo entienden*”⁶². El arte nuevo (el “arte artístico” o el “arte deshumanizado”) de Ortega es aquel que C. Greenberg caracterizó en 1960 como el Arte Moderno propiamente dicho (parece que entre uno y otro habían acontecido una serie de desarrollos artísticos a los que estaba especialmente vinculada la teoría de Greenberg y que Ortega no pudo de ninguna forma tener en consideración). El arte moderno es, a decir de Greenberg, aquel que *logra asumir la función autocrítica propiamente moderna*⁶³ (esa que, se supone, introdujo en el pensamiento europeo el filósofo Immanuel Kant) en aras de encontrar o demostrar para el Arte una finalidad propia (única e irreductible) valiosa por sí misma, que la alejase del puro entretenimiento con fines terapéuticos de otras actividades humanas.

La idea moderna del arte – la de un “arte depurado”⁶⁴ – divide a la sociedad entre aquellos que sí son capaces de reconocer y apreciar las obras de arte (los que entienden) y todos aquellos que no pueden (los que no entienden). Igualmente replica la apropiación de la cultura por parte de determinados grupos sociales. De igual forma divide la producción cultural de la sociedad industrial entre la alta cultura (para satisfacer las necesidades de los que entienden) y la cultura de masa (producida para el resto de la sociedad, la masa trabajadora o consumidora), tal y como ya fue caracterizado por Greenberg en *Vanguardia y Kitsch* (1939) cuando contrapuso

61 Ortega considera que los precursores del cambio de paradigma está representado en la música de Debussy, en la poesía por Mallarmé y respecto de la artes plástica no es tan explícito pero parece que es Picasso y el cubismo los ejemplos que este tiene en mente.

62 ORTEGA y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid, Alianza, 1987, p.19.

63 GREENBERG, Clement: *La pintura moderna y otros ensayos*. Trad. Felix Fánes. Madrid: Siruela, 2006, p.111 y ss.

64 “*Esa labor de la autocrítica consistió en eliminar de los efectos específicos de las distintas arte todo aquello que hubiera podido ser prestamo al medio por las otras artes. Así cada arte se volvería “pura” y en su “pureza” hallaría la garantía de sus patrones de calidad y de su independencia. “Pureza” significa autodefinición y el proyecto de la autocrítica en las artes se convirtió en un proyecto de autodefinición con mayúsculas*” (Ibíd.: p.122).

el arte de vanguardia (auténtico y verdadero) y el kitsch (un arte popular⁶⁵, masivo, falso y comercial). En este ensayo Greenberg priva, siguiendo la tradición del pensamiento estético europeo⁶⁶, a gran parte de la sociedad de la capacidad para apreciar los valores de la cultura genuina –del arte auténtico– y entiende que el kitsch es un producto cultural concebido para alimentar las necesidades de ocio de esa gran mayoría⁶⁷ privada de sensibilidad estética–artística⁶⁸ auténtica.

Nuestro sistema moderno del arte, entendido como una práctica social que se articula en torno al ideal del Arte Estético –tal y como este empezó a configurarse a partir del s. XVIII–, exige de los individuos una educación especializada (*educación estética*), un adiestramiento de la sensibilidad que propicie el desarrollo de una capacidad de enjuiciamiento que les capacite para emitir –de forma autónoma y sobre su propia experiencia sensible– unos juicios de gusto libres de todo interés (*juicios estéticos*). El ejercicio de esta capacidad (entendida como sensibilidad depurada o sensibilidad estética) promueve los beneficios de la fruición estética en tanto placer desinteresado. Nuestra cultura valora sustancialmente el aporte a la comunidad del comportamiento “*desinteresado*” como modelo ético. El comportamiento frente a la obra de Arte adquiere su sentido y relevancia en términos sociales, ya que se presenta como una vía especializada mediante la cual promover la conducta “*desinteresada*”, a la par que posibilita

65 “El kitsch es un producto de la revolución industrial, al urbanizar las masas de Europa occidental y América, estableció lo que ese denomina la alfabetización universal.” (GREENBERG, *op. cit.*, p.30).

66 C. Greenberg reproduce la ideología del esteticismo elitista, en sintonía con la opinión muchos especialistas como el mencionado Sir Kenneth Clark para el cual el gusto popular es sinónimo de mal gusto: “*el gusto popular es mal gusto, y cualquier hombre honesto con un poco de experiencia estará de acuerdo conmigo.*” en HEWINSON, Robert. *Culture and Concensus: England, Art and politic since 1940*. Londres: Methuen, 1997, p.153 (Cfr. CAREY: 2007, p.116).

67 El Kitsch, para C. Greenberg, es un “*sucedáneo de cultura (...) destinado a aquellos que insensibles a los valores de la cultura genuina, estaban hambrientos del entretenimiento que solo la cultura, bajo una forma u otra puede proporcionar*” (GREENBERG, *op. cit.*, p.31).

68 Greenberg ilustra esa incapacidad para la apreciación del arte auténtico con un hipotético representante de la masas proletaria antagonista del espectador cultivado: “*un campesino ruso iletrado*” (*Ibid.*, pp.35-37).

el reconocimiento mutuo de aquellos individuos que han adquirido el “*capital cultural*” necesario para reconocer y apreciar las obras de arte.

La obra de Arte se nos presenta como un producto especialmente construido para promover y propiciar de forma individual la experiencia estética del público que la contempla. Tal y como lo expresa J.Hospers, actualizando el legado kantiano, las obras de arte son: “*aquellos objetos hechos por el hombre que, de manera absoluta o principal, actúan estéticamente sobre la experiencia humana*”⁶⁹. Para Beardsley: “*Una Obra de arte es o una combinación de condiciones procurada para ser capaz de permitir una experiencia con marcado carácter estético o (incidentalmente) una combinación perteneciente a la clase o tipo combinaciones que típicamente se destina a tener esa capacidad*”⁷⁰. Mientras que para Osborne las obras de arte son objetos “*adaptados para inducir la contemplación estética en un observador adecuadamente entrenado y preparado*”⁷¹

El público de la obra de arte es capaz enjuiciar estéticamente su propia experiencia y pretender con ello, del resto del público, un reconocimiento que aspira a ser mutuo y que posibilite el aglutinamiento de pequeñas y distinguidas “*comunidades de gusto*” (Bourdieu).

La educación estética nos equipa para distinguir y apreciar las obras de arte. Son muchos los casos que jalonan nuestra historia del arte, como por ejemplo *Hèrisson* de Marcel Duchamp en 1914 (fig.5) o *One and three Chairs* de J.Kosuth de 1965 (fig.26), considerando que ya la propia *Olympia* de E. Manet en 1854 resultó muy problemática, en las cuales se hace patente que no es posible satisfacer la aspiración de diferenciar una obra de arte de lo que no lo es. Operar tal distinción por uno mismo y de forma autónoma parece una labor imposible –desde el punto de vista lógico– y en la práctica una elección gratuita cuyo fundamento exige la movilización de los pesos relativos de las autoridades del campo artístico y las legitimidades de las

69 HOSPERS, John y BEARDSLEY, Monroe C.: *Estética : historia y fundamentos*. Madrid: Cátedra, 1997, p.117.

70 BEARDSLEY, Monroe C. *Aesthetics, Problems in Philosophy of Criticism*. Nueva York: Hackett, 1981, p.298.

71 OSBORNE, Harold. *Aesthetics and Art Theory: A introduction*. Londres: Longmans, 1968, pp.10-11.



diferentes tradiciones disponibles. El mundo del arte está plagado de ejemplos de obras de arte o posibles obras de arte que, entendemos, ponen de relieve aspectos determinantes y problemáticos de la naturaleza del arte y del sistema que lo sostiene.

(Fig.7) Visitante observa la pieza de M.Duchamp "Fountain" (1950) replica de "Fountain" (1917) en 2013, Foto. Felix Clay

Theodor W. Adorno también advertía en su *"Teoría Estética"* de 1910, que *"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"*⁷². Al igual que Ortega y Gasset⁷³, Adorno nos invita a asumir que el problema del Arte –y de las Artes Visuales– no tiene ya mucho que ver con lo *"evidente"*, esto es, con aquello que se *"ve"* y es *"visible"* de los objetos considerados como *"obra de arte"*, i.e. el problema es de otro tipo. Apelar al *"ojo"* para dilucidar si algo es o no una obra de arte parece algo fuera de lugar, pero de hecho sigue siendo un elemento fundamental en la profesión del experto capaz de determinar de un solo *"vistazo"* si se trata de una obra de arte *"buena"*, e incluso intuir la posible identidad del artista que está detrás de la obra.

72 ADORNO, T. W., *Teoría estética*, Madrid, Taurus (1980), pp.11–12.

73 ORTEGA, *op. cit.*



(Fig.8) Autor: Bruegel el Viejo, Pieter
Título: El vino de la fiesta de San Martín
Cronología: 1566 – 1567
Técnica: Temple de cola
Soporte: Lienzo
Medidas: 148 cm x 270,5 cm
Museo del Prado

3.1.2. Las uñas de Ribera siempre están sucias

En los procesos de atribución, los conservadores y expertos suelen hablar de la importancia en su trabajo de una intuición y un “ojo” que, junto con el aporte de las técnicas científicas de análisis, posibilitan la tarea de identificar y atribuir la autoría de una pintura a un determinado artista (p.e. Brueghel, Rembrandt, Ribera, Velázquez o Goya). “El ojo experto” es aquí una apelación a una mirada aguda y especializada, a una sensibilidad depurada que combinada con una excelente memoria visual dotan al experto de una capacidad para “ver cosas” que no todo el mundo puede “ver”.

El “experto” es esa figura del mundo del arte heredera de la figura del “*connoisseur*” (anticuario y erudito) que apareció a partir del s. xvii y que prestó fundamentalmente sus servicios al coleccionismo artístico y al mercado que lo propiciaba. El “*connoisseur*” se encargaba fundamentalmente de asesorar a la nobleza terrateniente y a la nueva burguesía adinerada para adquirir una representativa colección de pinturas que evidenciaran ostentosamente el “buen gusto” de sus propietarios. Roger de Piles en *L'idée du Peintre Parfait* (1707) distingue ya los tres aspectos característicos de la puesta en práctica de “*connaissance*”⁷⁴: primero, determinar la calidad de una pintura (diferenciar si es un buen o un mal cuadro); en segundo lugar, decidir acerca de la atribución (identificar al posible autor); y tercero, tener la capacidad para discernir entre un original y una copia (i.e. entre un pieza autentica y una falsificación).⁷⁵

74 “Il y a trois fortes de Connaissances sur le fait des Tableaux. La première consiste à découvrir ce qui est bon & mauvais dans un même tableau. La seconde regarde le nom de l'Auteur. Et la troisième va à savoir, s'il est original ou copie.” (PILES, Roger de y FÉLIBIEN, André. *L'idée du peintre parfait, pour servir de règle aux jugements que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres*. París, 1707, Cap. XXVIII, p. 70) .

75 Es en el siglo XIX cuando el arte del *connoisseur* queda definido como la actividad del atribucionista en la que se intercalan aspectos propios de la metodología de la historia del arte en la realización de catálogos para instituciones públicas o privadas. Muchos críticos del siglo XIX y XX se han movido en los ámbitos del *connoisseur*, entre los cuales destacaríamos a: Lionello Venturi, Bernard Berenson y Roberto Longhi en Italia o Angulo y Camón Aznar en España. Y hoy en día son destacables en Italia: Mina Gregori o Fernandino Bologna y en España: José Milicua o Alfonso E. Pérez Sánchez.

Gabriele Finaldi –conservador jefe de El Prado– en relación al importante descubrimiento por parte del Museo del Prado de una sarga pintada por Brueghel el Viejo (Fig.8) nos resume cual es el rol del experto en arte:

<<Hay que poder reconocer un cuadro excelente de uno menos bueno. A partir de ahí se trabaja para identificar la mano específica. Con el Brueghel (El vino de la fiesta de San Martín, recientemente descubierto en la pinacoteca) pasó eso. Era un cuadro de muchísima calidad, pero había que documentar que era del Viejo y no del Hijo (el joven) o algún imitador. La belleza de los detalles saltaba a la vista. Cuando ya estuvo establecida la autoría, en la limpieza, apareció en la esquina inferior izquierda la firma del autor>>⁷⁶

Fiel a la tradición estética moderna, observamos cómo el argumento de Finaldi incluye la excelencia, la belleza y la calidad como propiedades distintivas de la obra de arte. Este nos explica que el objetivo principal del experto es “reconocer un cuadro excelente de uno menos bueno” antes que determinar la autoría. El experto puede “reconocer” (apreciar a simple vista o distinguir) los cuadros excelentes de los cuadros mediocres, ya que la “belleza de los detalles salta a la vista” y esto es un síntoma de la “calidad del obra”. En esta presunción está implícita la presencia de una suerte de criterios de calidad reconocibles que posibilitan la evaluación de una obra de arte –que en este caso tendrían que ver “con la belleza de los detalles”–. Pero, a nuestro juicio, la tradición estética moderna no ha sido capaz de razonar cómo la observación intensa y desinteresada de un cuadro, es decir, cómo la contemplación estética nos permite determinar la calidad de una obra de arte. Habría que asumir que los cuadros excelentes son mejores obras de arte que los cuadros mediocres o que las meras pinturas, en cuanto que nos deberían de parecer una aproximación más certera al ideal del “Arte Estético” y por tanto que ejemplifican mejor (que las pinturas mediocres) la idea de un objeto concebido para favorecer o propiciar la experiencia estética de quien lo contempla⁷⁷. Como señala Hosper :

76 Cfr. VERDÚ, D. “En busca de la justicia pictórica”, El País, (28-12-2010)

77 Tomar como criterio de referencia la experiencia estética para valorar la calidad de las obras de arte forma parte de la programa del denominado “funcionalismo estético” (DAVIES, Stephen. *The philosophy of Art*. Malden, MA. : Blackwell, 2006, p.36-38 // GARCÍA LEAL, José, *Filosofía del Arte*. Madrid: Síntesis, 2002, p.69-80 y CASTRO, Sixto. *Teoría, es arte. Una introducción a la estética*. Madrid: Edibesa,

*“Una buena obra de arte es la que evoca una experiencia estética en sus admiradores, y, en consecuencia, es un buen instrumento para el logro de una experiencia estética como fin en sí mismo. (...) la experiencia de las obras de arte es un valor en sí mismo.”*⁷⁸

Existe una relación dialógica entre la “*mirada del experto*” y la “*mirada del espectador*”. Si entendemos adecuadamente las peculiaridades de la “*mirada*” del experto hemos de suponer que es con la observación directa de un cuadro (i.e. someterlo al juicio del ojo) cuando el experto hace valer toda su experiencia, ya sea para descubrir al autor de una pieza o para valorar si esta es auténtica o una falsificación. El experto evalúa de un “*vistazo*” la calidad de la obra. Un “*vistazo*” suficiente para valorar el cuadro, determinar la calidad (belleza) de los detalles y ponderar la excelencia del cuadro (sea de quien sea). Si al contemplar –detenida y desinteresadamente– las propiedades estéticas de una pintura, un experto comprueba que experimenta un placer lo suficientemente importante y significativo (i.e. experimenta una “*auténtica*” experiencia estética) como para juzgar que se encuentra frente a una obra de arte relevante⁷⁹ a la altura de la capacidad de un gran maestro, o que la experiencia estética producida por esta obra es análoga a la experiencia que las obras de un gran maestro le hayan podido producir con anterioridad, entonces podría, asumiendo la calidad de la obra, conjeturar diversas hipótesis sobre la autoría. Huelga decir que tanto la experiencia estética y la calidad de una obra son aspectos que no pueden ser contrastados y que solo pueden ser asumidos como fundamento de la intuición que anima el proceso de demostración de una conjetura.

2005, p.115 y ss.). Según HOSPER (HOSPER y BEARDSLEY, *op. cit.*, p. 161) una teoría sobre el valor estético “*es objetivista si sostiene que las propiedades constitutivas del valor estético, o que hacen estéticamente valioso un objeto, son (...) propiedades del mismo objeto estético.*” (véase también: BEARDSLEY, *op. cit.*, cap.10).

78 HOSPER y BEARDSLEY, *op. cit.*, p.169.

79 Como podría haber sido el caso de Finaldi cuando en su visita a la casa de un descendiente de la familia duque de Medinaceli cuenta que vio por primera vez en un pasillo el cuadro que dos años que después acabará siendo la mencionada sarga “*El vino de la fiesta de San Martín*” de Brueghel, uno de los descubrimientos más importantes de la institución [SEISDEDOS, I., “Desvelando los misterios de un Bruegel”, *El País* (11-11-2011)]. Aunque a pesar de la versión de Finaldi sobre el descubrimiento, el auténtico descubridor del obra fue James Macdonald de Sothesby [PULIDO, N.: “James Macdonald : Los propietarios del Bruegel estaban satisfechos con la oferta del Prado”, *ABC* (20-01-2011)].

Las técnicas científicas y una metodología sistemática darán fundamento y legitimidad a la hipótesis, aunque obviamente también podrían refutarla. Pero esto no evita que el juicio de calidad dependa de la gestión que cada experto realice respecto de sus propias experiencias estéticas y de la conformidad con sus juicios de gusto, esto es: de su “*buen ojo*”. Es natural que el campo de la atribución resulte un terreno propicio para que los expertos discrepen en sus evaluaciones sobre la calidad de una determinada obra y de igual forma que solo el trabajo de investigación histórica⁸⁰, contrastada con los resultados de los análisis técnicos⁸¹, pueda resultar decisivos.

El historiador José Milicua, experto y patrono del Museo del Prado, en una entrevista sobre la cuestión de si el “*ojo*” es un método científico válido para la historia del arte, dice:

*“Bueno, es lo único que tenemos cuando no se sabe nada del cuadro. Si no hay un documento que certifique la autoría, solo nos queda el ojo. Pero hasta los documentos pueden ser tramposos. Hay muchos cuadros que están documentados con recibos equivocados. Y descubres que no es del pintor por sus soluciones personales. Fíjese en las uñas de Ribera: todas siempre sucias.”*⁸²

Milicua reproduce la tesis de uno de los padres del atribucionismo moderno: Giovanni Morelli⁸³. Para este, en cuestiones de atribución de una

80 Esto es el análisis de la documentación histórica disponible sobre un autor en la que la obra pudiera aparecer referida (biografías, cartas, catálogos, inventarios, contratos, transacciones comerciales, informes de restauraciones, etc...).

81 La valoración e interpretación de los datos que los análisis técnicos (químicos, microscopía, infrarrojos y fotografía con rayos x) pueden ofrecernos sobre los pigmentos, las telas, los barnices, las capas superpuestas, elementos ocultos, etc... presentes en la tela que puedan contrastarse con los presentes en otras obras atribuidas al mismo autor.

82 Esta anécdota de “las uñas de sucias de José de Ribera” permite a José Milicua poner en antecedente al entrevistador sobre la experiencia que al respecto el entrevistado con su maestro Roberto Longui (el gran experto en pintura italiana) que poseía seis apóstoles pintados por el maestro José de Ribera que este no supo identificar pese a convivir a diario con ellos. [MILICUA, José. “La Historia del Arte siempre está en crisis” –entrevista–, Público (07-04-2011)].

83 MORELLI, G. *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*. Harvard, E.A.Seemann (1880). El método “morelliano” fue desarrollado posteriormente por su discípulo Bernard Berenson añadiendo a este elementos formalistas, anotaciones psicológicas, valores táctiles, etc. En el texto «*Rudimentos del experto en Arte*” (1902) Berenson incorpora tres tipos

pintura, “*la evidencia visual*” tenía que tener preferencia sobre la evidencia documental, ya que esta es con frecuencia poco fiable, cuando no inexistente. Lo relevante del método de Morelli sobre la evidencia visual fue su convicción de que los pintores tienen modos característicos de resolver los pequeños detalles (p.e. lóbulos, orejas, uñas, manos,...) y que solían mantenerlos de forma invariante a lo largo de toda su obra. De ahí que el estudio detallado de esos detalles en las obras reconocidas de un autor facilite el establecimiento de unos patrones de invariancia claves a la hora de decidir sobre la autenticidad o autoría de una pintura determinada. Morelli hace una distinción entre dos formas de ver (una visión física y otra mental):

“(...)es privilegio de los dotados con esta última [visión mental] discernir en los rasgos, en las formas y movimientos de la mano, en la pose de la figura –resumiendo: en todo el aspecto externo– las cualidades más profundas de la mente; mientras que la otra clase de observador, aunque llegue a observar estos detalles, los miraría como algo sin significado.”⁸⁴

Desde la perspectiva del experto, para reconocer una pintura como una obra de arte necesitamos junto a un tipo de percepción especializada (la percepción estética), una visión cultivada (la visión mental), que remite a un “*modo de ver*” y que, a decir de Morelli, es: “*ver con significado*”. Este “*modo de ver*” permite reconocer los aspectos artísticamente significativos de lo que tenemos delante y gracias a él, no solo podemos reconocer lo que tenemos delante como “*una obra de arte*”, sino que podemos valorar su “*calidad*” como obra de arte. Resulta patente que, para el experto, el “*ojo*” es clave para el reconocimiento y la apreciación de una obra de arte, a la par que no está al alcance de todo el mundo (solo de “*los dotados con la visión mental*”). Aunque sospechamos que la apelación a la legitimidad del ojo podría tratarse finalmente de una autoritaria (y eficaz) *petición de principio*.

de elementos morfológicos: (1) Elementos anatómicos, plegados de las ropas y paisajes, (2) Cabellos y contornos de las figuras y (3) Estructuras en movimiento de la figuras (color, composición, claroscuro,...).

84 MORELLI, G. *Italian Painters: The Galleries of Munich and Dresden, vol.1*. Londres, Kessinger Publishing LLC, 2010, p.35 (Cfr. TILGHMANN, B.R., *Pero ¿es esto arte? : el valor del arte y la tentación de la teoría*. trad. Salvador Rubio Marco. Valencia : Universidad de Valencia,; 2005, p.192).

3.1.3. El problema de los indiscernibles

Uno de los objetivos de este epígrafe es valorar si diferenciar de forma específica una “pintura – obra de arte” de una “mera pintura” (o de forma general una obra de arte de lo que no lo es) puede ser un problema de *tipo clasificadorio* –tradicionalmente tratado como un problema filosófico de tipo ontológico, esto es “A” es una obra de Arte (*reconocimiento*) porque cumple una serie de requisitos o posee ciertas propiedades (*explicación*), o bien un problema de *tipo axiológico*, es decir, una cuestión pragmática o de atribución de valor de uso, “A” es tratada como una obra de arte si y solo si esta resulta útil (adecuada y válida) para su uso como tal por la comunidad de amantes del arte, i.e. si tal objeto sirve para actualizar la práctica social del arte.

Sabemos muy bien que cualquier tela pintada al óleo no tiene por qué ser una obra de arte. De hecho, sabemos que no es suficiente “pintar al óleo” para hacer de una pintura una “obra de arte” (ni siquiera “pintar al óleo con cierta maestría” es un criterio suficiente y necesario para lograr tal fin). Sabemos que muchas de las pinturas que valoramos como obras de arte se produjeron ajenas por completo a esa intención, no solo porque respondían a otros fines (usos e intenciones), sino porque la intención de “hacer obras de arte” es bastante más reciente⁸⁵ en términos histórico-culturales que muchas de las pinturas que valoramos de esa forma. Pero no es menos cierto que, desde que la intención de producir una obra de arte tiene sentido en nuestra cultura, resulta evidente que “pintar telas al óleo con la intención de producir obras de arte” no es ni mucho menos suficiente para lograr tal fin⁸⁶.

85 SHINER, 2001.

86 Algunos teóricos contemporáneos del arte apuestan por explicación “intencional” o “intencionalista” para dar cuenta de la obra de arte p.e. S.Cavell, R. Wollheim, J.A. Fodor, M. Baxandall y G. Iseminger. Existe un debate filosófico que enfrenta a éstos a autores con aquellos filósofos que dieron forma al “*antiintencionalismo*” como fueron M.C. Beardsley y W.K. Wimsatt en su celebre ensayo de 1946 “*The Intentional Fallacy*” y aquellos que se alinean con su planteamiento (p.e. G. Dickie y W.K. Wilson). Para estos la defensa de la intención como criterio último del significado de una obra artística constituye la “falacia intencional”; i.e. la persona que cree precisar del conocimiento de la intención del artista para apreciar su obra está incurriendo en la falacia intencional (HOSPER y BEARDSLEY, *op. cit.*, p.133). Para Beardsley y Wimsatt el origen de la falacia está en el Romanticismo, concretamente, con Goethe y su

Interrogarse sobre lo que hace falta para que una pintura sea considerada una obra de arte y no una mera pintura, teniendo en cuenta la enorme heterogeneidad de pinturas que son consideradas obras de arte, sin que quede muy claro qué criterios o procesos se siguen para excluir la otra ingente cantidad de pinturas que no alcanzan tal estatus, es una cuestión de difícil solución desde un punto de vista teórico-filosófico⁸⁷. Desde un punto de vista práctico, no obstante, podríamos decir que solo los artistas pueden producir obras de arte cuando pintan con esa intención una tela al óleo.

Fue Nietzsche quien introdujo o puso el acento en la reflexión a propósito del arte sobre el punto de vista del creador, mientras que la estética kantiana privilegiaba la recepción del arte y la respuesta del espectador. Nietzsche destaca el punto de vista del artista, considerando el arte como una forma de voluntad de poder, que se afirma a sí misma como creación libre. Las teorías expresionistas del arte de principios de siglo (p.e. Croce o Collingwood) insistieron en que lo esencial en el arte es la subjetividad creadora (el sujeto creativo). Lo que hace artístico a un objeto es lo que hay en él como resultado de un proceso creativo: la obra de arte entendida como expresión de la creatividad del artista. Lo que prima en la obra es la intención artística del autor⁸⁸.

Para un intencionalista contemporáneo como R. Wollheim *“una pintura es una obra de arte en virtud de la actividad de la que surge – más precisamente en virtud de la forma en que se práctica esta actividad–”*⁸⁹. Según

enfoque de las cuestiones que ha de afrontar la crítica: *“¿Qué se propuso hacer el autor? ¿Era razonable su plan razonable y sensato, y hasta que punto logro llevarlo a cabo?”* (WIMSATT Y BEARDSLEY, 1946: p.377; Cfr. CASTRO, op.cit., p.105). *“Goethe presentaba la intención como criterio para determinar la excelencia de una obra: la mejor obra sería la que mejor se ajusta a las previsiones del autor. Solo hace falta que la intención se desplace de criterio de valor a criterio de significación para que aparezca el intencionalismo”* (Castro, loc. cit.). // (véase también DAVIES, op. cit., p.117-19 y GARCÍA LEAL, op. cit., p.53-68).

87 Implica disponer de una comprensión clara tanto del concepto que define, especifica y caracteriza al Arte y a la obra de arte, como de la extensión y aplicación del concepto. A lo largo de la 2ª mitad del s. xx la teoría del arte anglosajona – influenciada por su tradición analítica – ha reflexionado y discutido intensamente sobre este tipo de problemática.

88 GARCÍA LEAL, op. cit., p.53-54.

89 WOLLHEIM, Richard. *La pintura como arte*. Trad. Bernardo Moreno. Madrid: Visor, 1997, p.24.

Wollheim lo que intenta el pintor es dotar de contenido o significado a la superficie pintada (significados que son fruto de la representación o la expresión). Esta definición semántica está sobredeterminada por la intencional: *la intención es atributo constitutivo de lo artístico, aun cuando no sea lo único*⁹⁰. Las aproximaciones intencionales explican la obra por la actividad que la causa, lo que parece confundir el proceso creativo con la naturaleza de la cosa creada. García Leal critica al intencionalismo señalando que *“la intención se disuelve en el producto: al existir un la obra desaparece la intención. Desde ese momento, su constitución, y son sus propiedades (...) las que hacen que un objeto sea una obra de arte y que signifique lo que significa”*⁹¹. El gran escollo al que se enfrentan las posiciones intencionales es cómo dar cuenta de aquellas obras en las que se desconoce totalmente las intenciones del autor, o sobre todo, cómo dar cuenta de todos aquellos artefactos producidos en otros contextos culturales donde no existe la categoría de obra de arte, ni el concepto de Arte, y en las que no se puede diferenciar al artista del artesano, por lo que no tendría sentido indicar que tales artefactos hayan sido producidos con la intención de hacer arte.

Sin que podamos dar aún con una solución satisfactoria a este tipo de cuestión parece ser que lo importante para el mundo del arte son las obras del arte. Para poder apreciarlas correctamente la cuestión de *“quién”* las ha producido es bastante más relevante que aquello que ha sido producido. Dicho de otra forma: quién ha pintado un cuadro es una cuestión mucho más relevante para el *“sistema del arte”* que aquello que ha sido pintado. Ya que si quien ha pintado el cuadro es un artista más o menos reconocido, la tela sí que podría ser una obra de arte pero, si no es así, y esta es fruto de una actividad recreativa (p. e. de un aficionado o amateur), o ha sido realizada sin la intención de hacer una obra de arte (p. e. ha sido pintada por un niño o por un artesano de una tribu australiana con fines rituales) o no ha sido pintada ni siquiera por el hombre (p. e. es el resultado de la interacción de un animal con los materiales artísticos, un primate⁹² u otro

90 CASTRO, *op. cit.*, p.103.

91 GARCÍA LEAL, *op. cit.*, p.68.

92 Quizás el caso más conocido sea el del chimpancé “Congo” entrenado por el conocido zoólogo Desmond Morris que consiguió vender un cuadro por veinte mil dólares, en una subasta junto a Warhol y Botero. En 1970 el Dr. Peter Husard fundó *The Museum of*

animal) o si se descubre que es una falsificación de un original resultado del minucioso trabajo de un falsificador⁹³, etc. En estos casos, por citar algunos, tenemos enormes dificultades para reconocer tales productos como obras de arte “auténticas” y “legítimas”. ¿Cómo podríamos explicar y justificar su consideración como obras de arte, o cuál es el fundamento de esa “autenticidad” y “legitimidad” que les exigimos para ser obras de arte?

Aunque desde la óptica del experto “las auténticas obras de arte saltan a la vista”, parece más razonable pensar que reconocer una obra de arte, distinguiéndola de lo que no lo es, no es algo que salte a la vista, ni siquiera es algo que dependa de lo que está a la vista.

Arthur C. Danto en su celebre artículo titulado “*The Artworld*” (1965) como “*respuesta filosófica a las cajas Brillo*”⁹⁴ de Andy Warhol sostiene que *para reconocer algo como una obra de arte se requiere algo que el ojo no puede percibir: una atmosfera de teoría artística y un conocimiento de la historia del arte*, lo cual –a decir de Danto– sería lo que define al “Mundo del Arte”⁹⁵. La idea de un mundo del arte en forma de marco conceptual se presenta como una forma de afrontar el problema de cómo era posible que la caja Brillo de Warhol pueda ser tratada como una obra de arte,

Non-Primate Art (MONPA) especializado en la investigación de la expresión artística realizada por animales como primates, elefantes o gatos. Existen galerías de arte especializadas en este campo como la *Philip Wood Gallery* (California) y la *Ichon Gallery* (Bremen, Alemania).

- 93 ¿Qué ocurre cuando se descubre que un cuadro objeto de nuestro aprecio resulta ser una copia o una falsificación? P.e. el caso del *Jinete Polaco* de Rembrandt (1665) de la *Frinck Collection* en Nueva York o las disputas entorno a la *Copa Cellini* adquirida en 1913 por el *Metropolitan Museum*, recatalogada en 1969 como la *Copa Rospigliosi*, al demostrarse que se trataba de un trabajo propio del s.XVI, para que finalmente, en 1985 se demostrase que había sido fabricada en el s.XIX por Reinhold Vaster.
- 94 DANTO, Arthur C., *La transfiguración del Lugar común*. Trad. Aurora y Ángel Mollá Romá, Barcelona, Paidós, 2002, p.17.
- 95 Danto en 1964 dice que: “*To see something as art requires something the eye cannot decry –an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld.*” (DANTO, Arthur C., “*The Artworld*”. *The Journal of Philosophy*, Volume 61, Issue 19, (Oct. 15, 1964), p.580) y en *The Transfiguration of the commonplace* (1981) matiza que el Mundo del Arte es un mundo de objetos interpretados: “... una teoría del arte, es algo tan potente como para separar objetos del mundo real y hacerlos formar parte de un mundo diferente, el mundo del arte, un mundo de objetos interpretados” (DANTO, *La transfiguración del Lugar común*, p.198).

mientras “sus contrapartidas utilitarias –los contenedores en los que los productos eran transportados de las fábricas a los supermercados– no tenían derecho alguno a proclamarse arte”⁹⁶. La teoría de Danto, al apelar a un “Mundo del Arte” como núcleo desde donde emana la diferencia entre obra de arte y el mero objeto cotidiano –una diferencia que no depende ya de una suerte de propiedades intrínsecas y característica del objeto “obra de arte” que el mero objeto no posee (ya estén estas ocultas o sean perceptibles) sino de su pertenencia a un estructura de relaciones histórico-artísticas– permitió que George Dickie diese forma a su “teoría institucional” en 1974.⁹⁷

Son casos como *Fontaine* (1913) de Duchamp y las *Brillo Box* (1964) de Warhol los que se toman como referencia en el seno de estas teorías para analizar el problema de la naturaleza del arte en nuestro contexto histórico. Asumimos, de igual forma, que esta problemática está ligada fundamentalmente al devenir del “*submundo del arte contemporáneo*” y cómo este tensiona el “*mundo del arte*” y su sistema en general, en un proceso expansivo que comenzó con las vanguardias. El caso de la descatalogación del cuadro *El Coloso* de Goya es, a nuestro juicio, igualmente un buen caso práctico donde analizar el calado de la “*cuestión de la cuestión del arte*”⁹⁸, ya que las implicaciones de esta no solo afectan a ciertas manifestaciones artísticas del s.XX sino que caracterizan adecuadamente el funcionamiento general del sistema del arte respecto de cualquiera de sus objetos.

96 DANTO, Arthur C., *Tres cajas Brillo: cuestiones de estilo*, en Pérez CARREÑO, F. (ed), *Estética después del fin del arte*. Madrid: Machado Libros, 2005 2005: p.22.

97 George Dickie, inspirado por A. C. Danto pero con un uso de la noción bien distinto, entiende el “Mundo del Arte” como una Institución social que confiere a los objetos el estatuto de obra de arte: “Una obra de arte en sentido clasificatorio es (1) un artefacto (2) que a un conjunto de aspectos suyos le ha sido conferido por alguna persona o personas en nombre de cierta institución social (mundo del arte) el estatus de candidato a la apreciación.” (DICKIE, George. *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*. New York: Cornell Univ. Press, 1974, p.34). Encontraremos algunos cambios sustanciales en la versión que aparece en *The Art Circle* (1984) en la medida que su teoría institucional adquiere un sesgo intencionalista, ya que ahora es el artista el único capacitado para conferir el estatus de obra de arte y para actuar en nombre de la institución arte. (DICKIE, George. *The Art Circle: Institutional Theory of Art*. New York: Haven, 1984, p.80-82)

98 *La question de la question de l'art*, es el título de un texto de Dominique Chateau (1998) donde se analiza con brillantez la problemáticas discutidas por la estética analítica. (CHATEAU, Dominique. *La Question de la Question de l'Art, Note Sur l'Esthétique Analytique*. París, PUV, 1994).

3.1.4. Los Colosos – Indiscernibles

En agosto de 2009 el Museo del Prado decide modificar la plica que acompaña a un cuadro pintado entre 1808–1812 titulado *El Coloso*, también conocido como *El gigante*, *El pánico* y *La tormenta*⁹⁹. El cambio en la plica es sustancial, polémico y controvertido. Donde aparecía “Francisco de Goya y Lucientes”, ahora reza “seguidor de Goya”. Este tipo de cambio de atribución es bastante habitual en las instituciones museísticas (tal y como comentaba un año antes Miguel Zugaza, director del Prado¹⁰⁰) pero rara vez afectan a obras tan importantes del patrimonio nacional como en este caso. El Museo del Prado certifica así un cambio de atribución que en absoluto está avalado por un amplio consenso académico (se podría decir más bien que todo lo contrario).

Al margen de la disputa académica y de las estrategias argumentativas esgrimidas por los especialistas que han dado cuerpo al debate sobre la autoría de *El Coloso* –debate del que daremos cuenta sucintamente a continuación. Si consideramos que la polémica sobre su autoría no está aún resuelta, nos encontraríamos con un caso que puede ayudarnos a ilustrar aspectos relevantes de la naturaleza de la obra de arte. La polémica sobre la atribución no nos parece significativa por el mero hecho de dilucidar “quién” pudiera ser el responsable “auténtico” de la producción de una obra de arte en concreto, sino porque nos permite pensar el caso como un ejemplo real (no un supuesto teórico) de dos objetos indiscernibles: *El Coloso* pintado por Francisco de Goya y *El Coloso* pintado por Asensio Juliá (“seguidor de Goya”). Indiscernibles que requieren de una prescripción por parte del mundo del arte (una mediación institucional) que afecta sustancialmente al estatuto artístico del cuadro.

El proceso que ha dado lugar al cambio en la atribución de este cuadro es fruto de la labor investigadora de Manuela Mena (Jefa de conservación del s.XVIII del museo del Prado) apoyada sobre las hipótesis de Juliet Wilson Bateau que desde 1996 cuestionan la autoría de este y otros cuadros de

99 CIRLOT, Lourdes (dir.), *Museo del Prado II*, Col. «Museos del Mundo», Tomo 7, Madrid, Espasa, 2007. pág. 83

100 ZUGAZA, Miguel. *Sobre el problema de 'El Coloso'*, *El País* (09-08-2008).

Goya¹⁰¹ (como p.e. *La lechera de Burdeos*). En 2001 se hace pública la controversia en la prensa con motivo de una conferencia de Mena en *La casa de amigos del Prado* en la que suscribió las hipótesis de Wilson y afirmaba estar trabajando en esa misma dirección¹⁰².

En 2002 Mena excluye *El Coloso* de la exposición *Goya en tiempos de guerra*. Este hecho puede ser considerado como el momento en que se concreta la nueva actitud de la institución museística respecto del cuadro y a partir del cual parte del “mundo del arte” comienza a manifestar su disconformidad con la actitud y las decisiones de los responsables del Museo del Prado. El hispanista Nigel Glendinning¹⁰³, junto con los catedráticos de

101 WILSON BAREAU, Juliet, “Goya and the x numbers: 1812 Inventory and Early Acquisition of Goya Pictures” *Metropolitan Museum Journal*, 31 (1996) pp.159-174 // Véase también “Aprende a Ver: hacia un mejor entendimiento del Inventario de 1812 y de la obra de Goya” en: MENA, Manuela et al., *Goya en tiempos de Guerra*, cat. Exp. Madrid, 2008, pp. 31-53. Recordemos que Enrique Lafuente Ferrari fue el primero que intentó deslindar la obra de Goya de la de sus imitadores. En su pionera publicación de 1932 que acompañó a la exposición de ese año en el Museo del Prado, “*Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya: catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932*”, donde dedicó varios capítulos a los más evidentes copistas y falsificadores del maestro, aunque este en ningún caso puso en cuestión la autoría de la tela *El Coloso*.

102 Fernando Checa director del Prado en 2001 salió al paso de la polémica (*El País*, 5-04-2001) reafirmando la autoría de Goya de las telas y afirmando que este tipo de cuestiones contrarias “se dilucidan en una publicación científica y en un catálogo razonado”. (Véase también “Museum rejects Goya claims”, BBC-News, 5-04-2001).

103 Nigel Glendinning es un reconocido hispanista cuya tesis de 1963 ligaba la temática de *El Coloso* al poema patriótico de Juan Bautista Arriaza *Profecía del Pirineo* (1808) (GLENDINNING, Nigel. “Goya and Arriaza’s Profecía del Pirineo”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, xxvi. 1963, n° 7, pp. 363-367). Glendinning es el que se ha opuesto con mayor celo a la hipótesis de Mena. // Véase: GLENDINNING, Nigel, “El problema de las atribuciones desde la Exposición Goya de 1900” (en VV.AA. *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes I*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Instituto de Patrimonio Histórico Español, 2002, pp. 15-37) y GLENDINNING, Nigel, “*El Coloso de Goya y la poesía patriótica de su tiempo*” en *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*. Queen Mary, Universidad de Londres, vol. 27, n.º 1, 2004, pp. 47-58.



Catalogación actual:	Museo del Prado.	Medidas: 116 cm x 105 cm
Num. de catálogo:	PO2785	Escuela: Española.
Autor:	Seguido de Goya.	Tema: Alegoría.
Título:	<i>El Coloso</i>	Expuesto: Sí
Cronología:	Principio del siglo XIX	Procedencia:
Técnica:	Óleo.	Legado Pedro Fernández Durán y Bernardo de Quirós,
Soporte:	Lienzo	1931.
		Sala 66

(Fig.9)

historia del arte Jesusa Vega¹⁰⁴ y Valeriano Bozal¹⁰⁵, a propósito del catálogo de la exposición *Goya 1900*, se posicionan ya en contra de las hipótesis de Mena y Wilson, denunciando su falta de fundamento. Podemos decir que éstos se postulan como los agentes del “mundo del arte” que con mayor persistencia han cuestionado tanto el fondo como la forma del cambio de atribución. La crítica fundamentalmente se basa en la falta de rigor y, sobre todo, en que no se haya seguido ningún protocolo científico. Resulta relevante que el supuesto debate (y el seguimiento del mismo) se haya desarrollado a través de una suerte de noticias en la prensa generalista nacional y no a través de medios especializados (científicos y académicos) –por lo menos durante el periodo que va desde 2002 hasta la publicación en 2009 de los resultados de la investigación de M. Mena–. De hecho, la decisión del Museo de Prado sobre el cuadro se dio a conocer en una nota de prensa de junio de 2008¹⁰⁶ sin que la investigación de Mena hubiera sido aún publicada ni concluida. Es precisamente en ese año que el cruce de opiniones y acusaciones estalla en la prensa generalista¹⁰⁷, alimentando el enfrentamiento entre diferentes autoridades del “mundo del arte”, y sumiendo al público y a gran parte del mundo del arte en la perplejidad¹⁰⁸.

Una vez publicado el resultado de la investigación de Mena¹⁰⁹, Glendinning y Vega publican en la revista “*Goya*” un demoledor contra-informe ti-

104 Véase también: VEGA, Jesusa. “La técnica artística como método de conocimiento, a propósito de El Coloso de Goya”, *Goya. Revista de arte*, nº324, Madrid, julio-septiembre de, 2008, pp.229-244; VEGA, Jesusa. “Pasión y técnica. El método en las humanidades”, en Lozano, Jorge S. (ed), *Cultura visual contemporánea. XIII Coloquios*. Valencia: Fundación Mainel, 2009, pp.91-103; y VEGA, Jesusa. “El Coloso de Goya”, *Heraldo de Aragón. Artes y Letras*, (19-01-2012)

105 «Bozal: “Si yo fuera director del Prado, todavía no descatalogaría *El Coloso*”», *ABC*, 28-01-2009.

106 «El gigante del Prado que no pintó Goya», *El País* (27-06-2008).

107 Véase por ejemplo el desarrollo de polémica en la hemeroteca digital del diario ABC: <http://www.abc.es/hemeroteca/coloso+goya>.

108 ¿*El Coloso* sigue siendo de Goya? y si no, ¿llevamos más de 70 años equivocados?, ¿Quién es Asensio Juliá? ¿Qué pasa ahora con el cuadro? No era uno de los cuadros más importantes de nuestro patrimonio artístico, ¿sigue siéndolo? La “perplejidad” suele ser un estado de ánimo habitual en el público en el mundo del arte moderno y sobre todo contemporáneo, pero es menos común cuando nos enfrentamos al patrimonio tradicional de las Bellas Artes.

109 Tanto la versión *on-line* publicada en enero de 2009 en la web del Museo del Prado “*El Coloso* y su atribución a Goya. Museo del Prado”, como en la revisión publicada

tulado “¿Un fracasado intento de descatalogar *El Coloso* por el Museo del Prado?”¹¹⁰ que rebate, punto por punto, la argumentación de Mena. A partir de aquí otras muchas autoridades del “mundo del arte” consideran errónea o insuficiente la fundamentación que sostiene la descatalogación (por ejemplo Jonathan Brown¹¹¹, Bárbara Rose¹¹², Michael Gallagher, Fernando Checa y José M. Pita Andrade (ambos ex-directores del Prado), el catedrático Gonzalo Borrás, Rafael Gil Salinas (máximo especialista en Asensio Juliá), Estrella de Diego, Mercedes Agueda¹¹³, Carlos Barboza, Teresa Grasa, Arturo Ansón, etc...). Mientras tanto, otro buen número de especialistas afines a Mena y Wilson apoyan la descatalogación (p.e. José Milicua), y otros que, sin entrar demasiado en la polémica, confían en el prestigio de una institución como el Museo de El Prado (p.e. Calvo Serraller), presuponiendo que esta ha de tener motivos más que suficientes y fiables para, a pesar de la polémica, tomar tal decisión.

Carlos Foralada (2010) en su estudio sobre las pinturas negras de Goya, en base a las fotografías que Juan Laurent tomó en la “Quinta del Sordo” entre 1866 y 1873, analiza la técnica y estilo del Goya de las Pinturas Negras (1819-1824); y resulta especialmente interesante la crítica explícita a la interpretación ofrecida por Mena en su informe sobre la técnica de Goya en *El Coloso*. Concretamente, Mena considera que el brazo de *El Coloso* esta ejecutado con una imprecisión anatómica impropia de Goya (ya

en septiembre en el boletín del Museo del Prado (MENA, Manuela. “El Coloso y su atribución a Goya”, *Boletín del Museo del Prado*, tomo XXVI, número 44, 2008 (publicado el 9 de septiembre de 2009) pp. 34-61.

110 GLENDINNING, Nigel y VEGA, Jesusa. “¿Un fracasado intento de descatalogar *El Coloso* por el Museo del Prado?” (en *Goya, Revista de Arte*, nº 326, Madrid, enero-marzo de 2009, pp. 61-68), al que se añade el artículo: GLENDINNING, Nigel “En torno al Coloso atribuido a Goya una vez más” *Goya. Revista de Arte*, nº 329, Madrid, 2009, pp.294-299. Que en cierta medida responde a la publicación en septiembre de 2009 de la revisión del texto de Mena en el Boletín de Museo del Prado (véase nota 109).

111 BROWN, Jonathan: “La purificación de Goya”, *ABC* (29-01-2009).

112 ROSE, Bárbara.”The Prado’s Giant Leap to the Shaky Conclusion” *Wall Street Journal*, (17-02-2009).

113 En un estudio sobre la obra de Asensio Juliá, desacredita la hipótesis de que este pudiera ser el autor de *El Coloso* (véase Agueda, Mercedes, “El enigma de Asensio Juliá”, *Ars Magazine*, nº14, abril- junio 2012, pp. 90-104.

que a decir de Mena, Goya, en este tipo de representaciones solía demostrar una maestría característica), lo cual evidencia “la incapacidad técnica de *El Coloso*”¹¹⁴. Pero Foralada interpreta cada uno de esos mismos trazos ajustados a la musculatura y huesos del antebrazo, apoyándose en las descripciones anatómicas de J. Barcsay (1956) y contrastando cada trazo del cuadro con detalles anatómicos precisos¹¹⁵. Nos encontramos aquí con un ejemplo de cómo un mismo estímulo es “visto” por varios sujetos como objetos diferentes, con la convicción en cada caso de que “ver” (la prueba visual) no es realmente un “ver como” (una interpretación del dato senso-

114 Según Mena: “*La incapacidad técnica de El Coloso* se evidencia, por ejemplo, en el brazo izquierdo del gigante, torpe en su dibujo, plano en el modelado y corto en el escorzo del antebrazo. No se consiguió la definición de su anatomía y musculatura, como se ve en Goya, pintándolo con una técnica mediocre, sin grandeza ni veracidad.” o “*No se consiguió la definición de su musculatura [...] Toda esa zona es confusa, como si estuviera rehecha aquí también la zona del brazo [...] El antebrazo, al que le falta la articulación que lo une al brazo, está pintado con pinceladas que se alternan con el color claro de la carnación y otras negras, largas y sueltas, a la manera de un rayado de considerable grosor, que no refleja la musculatura característica [...] No es posible, por ejemplo, identificar en ellas músculos que respondan claramente a la anatomía de un cuerpo masculino.*” (MENA, Manuela, *El Coloso y su atribución a Goya*. Madrid: Museo del Prado, 2009, cap. “10. Cómo se pinto *El Coloso*”). En la reelaboración del informe en septiembre de 2009 aparece de la siguiente forma: “*El brazo izquierdo del gigante, de gran importancia para la composición, es torpe en su dibujo, plano en el modelado y corto en el escorzo del antebrazo. No se consigue la definición de su anatomía y musculatura y es posible que también haya variado su posición, y que en un principio estuviera más pegado al cuerpo. El antebrazo, al que le falta la articulación natural con el brazo, siempre bien resuelta en Goya, está pintado sobre el azul oscuro del cielo con pinceladas paralelas, alternando las de color claro con otras negras, largas y separadas entre sí, a la manera de un rayado de considerable grosor, sin sugerir la forma real de la musculatura. La pobre anatomía de El Coloso no admite comparación con los desnudos bellos y realistas, conocedores en profundidad del desnudo clásico y barroco, de Goya, que aparecen desde sus obras más tempranas.*” (MENA, “*El Coloso y su atribución a Goya*”, p.46).

115 “*Así, podemos ver con claridad los volúmenes derivados de la estructura ósea, como los que indican los extremos del “cúbito” que apreciamos en el denominado “olecranon” –en el codo–, y en la “apófisis estiloides”, junto a la mano, con dos precisos realces –casi unidos por una línea– que indican el recorrido de dicho cúbito. Es más, el leve realce de la tinta gris que observamos en el mismo codo, junto al citado extremo del cúbito, responde a la protuberancia del extremo del húmero llamada “epicóndilo”, de manera que se trata del preciso lugar donde se articulan ambos huesos, es decir, el húmero y el cúbito, cuya presencia se manifiesta siempre de este modo en el relieve de los brazos humanos.*” (FORALADA, Carlos. “Los contenidos originales de las Pinturas Negras de Goya en las fotografías de Laurent”, *Goya Revista de Arte*, n°333, Madrid, Octubre y Diciembre de 2010, p.331.

rial). En cierto sentido, se tiende a esencializar nuestra visión¹¹⁶ ignorando la complejidad de los procesos perceptivos y el hecho de que la percepción, entre otras muchas cosas, es una compleja construcción cognitiva, esto es: *ver es comprender*. Tal y como proponen Dolores Luna y Pio Tudela en *Percepción Visual* (2006)¹¹⁷, la percepción visual es una construcción cognitiva basada en la detección, discriminación y organización de estímulos coherentes con cierta hipótesis sobre lo que se está viendo. No hay un “ojo neutro”, “inocente” o “mecánico” que registra el mundo exterior de manera objetiva. En este caso para dos especialistas del mundo del arte, los mismos trazos de pintura son vistos simultáneamente como: la evidencia de la incapacidad para dar cuenta en una representación de forma coherente de la anatomía del antebrazo, y una precisa representación sintética de la anatomía del antebrazo. ¿Qué sentido tiene que asumamos que ambos pueden estar viendo cosas diferentes delante de los mismos trazos, a no ser que realmente asumamos la idea de que en este caso “ver” es un “ver como”? ¿Están viendo –percibiendo– lo mismo y discrepan en la interpretación que hacen de lo que se ve? o ¿es qué están viendo –percibiendo– cosas diferentes ya que parten de diferentes expectativas perceptivas? ¿Es el caso de *El Coloso* un problema de percepción o una cuestión de interpretación?

La propia Mena ha visto y descrito el cuadro de dos formas bien distintas. Por ejemplo, en 1988 (antes de iniciar este proyecto sobre o contra la autoría de *El Coloso*), en la catalogación del cuadro para la exposición “*Goya y el espíritu de la Ilustración*” del Museo Prado, reproduciendo la tradicional caracterización del cuadro, nos lo describe como: “una de las

116 La tendencia a esencializar la visión tiene una larga tradición se manifiesta de forma diversa en la bibliografía disponible, p.e. la concepción formalista de la visión de Roger Fry (*Visión and Desing*. Nueva York: Chatton and Windus, 1920) o la adaptación de la teoría de la Gestalt de Rudolf ARHEIM en *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (Berkeley: Univ. of California Press, 1954); también es relevante la tesis del “ojo inocente” discutida por E.H.GOMBRICH en *Art and Illusion. A Study in the Psychology* (Washington: Andrew William Mellon lectures in the fine arts, 1959). Encontramos desde diversas perspectivas un discurso crítico con esta tendencia, p.e. en *Vision and difference* de Griselda POLLOCK (Nueva York: Routledge, 1988); Norman BRYSON en *Visión y Pintura* (Madrid: Alianza, 1981); John MITCHELL y su *Teoría de la Imagen* (Madrid: Akal, 2009) o *Las técnicas del Observador* de Jonathan CRARY (Murcia: Cendeac, 2008).

117 LUNA, Dolores y TUDELA, Pio. *Percepción visual*. Madrid: Trota, 2006

imágenes más dramáticas, más poéticas y misteriosas de todas las obras del periodo de madurez de Goya"¹¹⁸, y respecto de la técnica observa que:

*"el lienzo es admirable por la extraordinaria seguridad del toque, los golpes de espátula o de pincel, rápidos y nerviosos, de una precisión y energía singulares. La gama de colores, reducida en apariencia a un efecto general de oscuridad, aparece de una riqueza y variedad extremadas en la muchedumbre,(...)"*¹¹⁹

Y en el informe de 2009 nos lo presenta:

*"Visto con la luz adecuada (el nivel de luz del museo al que se expone en el museo no penetra en los pigmentos, muy opacos en esta obra) se hace manifiesta la pobreza de la técnica, de la luz y el colorido, así como la marcada diferencia de El Coloso con otra obras maestras, de atribución documentada de Goya"*¹²⁰

Mena apela a una forma diferente de ver *El Coloso* que solo es posible bajo nuevas condiciones perceptivas (en este caso mejor o bien iluminado). Estas nuevas condiciones de observación son, a decir de Mena, el fundamento de su certeza y que ninguno de los críticos de Mena han tenido la oportunidad de experimentar, lo cual, en cierto sentido, les desacreditaría. La autoridad de Mena como "ojo experto" es uno de los elementos principales al cual apela para legitimar su posición e hipótesis¹²¹. Una autoridad que Mena supuestamente habría adquirido a lo largo de toda su carrera como conservadora al preparar diversas exposiciones sobre Goya ("*Goya: El Capricho y la Invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*" (1993), "*Goya*" en 1996 con ocasión del 250 aniversario de su nacimiento, "*Goya y la mujer*" en 1999 y, finalmente, en 2008, "*Goya en tiempos de guerra*") en las cuales, gracias a la colaboración de otras instituciones (p. e. la *Royal Academy* de Londres o el *Art Institute* de Chicago), ha podido

118 MENA, Manuela. "El Coloso", En VV.AA. *Goya y el espíritu de la ilustración*. [cat. exposición] Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988. (Madrid, Museo del Prado, 1988), p.263.

119 *Ibid.*, p.266.

120 MENA, *El Coloso y su atribución a Goya*, p.1.

121 Tal y como presenta en el "capítulo 8" de su informe "Características materiales y técnicas de *El Coloso*" (*Ibid.*, p.43 y ss.).

estudiar directamente multitud de dibujos y pinturas de todos los periodos de la obra de Goya, que sumado a los trabajos de limpieza de muchas de estas piezas, confieren a Mena una perspectiva sobre el aspecto y la técnica de la obra de Goya que pocos estudiosos en la materia han podido tener. El peso de la autoridad de Mena emanaría del entrenamiento “privilegiado” de su “mirada” y de su “memoria visual”. La autoridad de su “ojo” –de su manera de ver– le confiere, a su juicio, una capacidad especial para reconocer “aspectos” que, como experta, solo ella puede percibir¹²². De ahí que, para Mena, actualmente, las caracterizaciones de la técnica de *El Coloso* sean descritas como si fuesen de una “torpe”¹²³ copia de aquel magnífico cuadro que describió en 1988¹²⁴. De hecho la caracterización de Mena nos muestra el cuadro como una pintura fallida, un fracaso pictórico fruto de la “incapacidad técnica” y el resultado de “una técnica mediocre, sin grandeza ni veracidad”.¹²⁵

Lo que podemos deducir en el planteamiento de Mena como experta es que, en este caso, no se trata simplemente de una cuestión de autoría (Goya vs. Asencio Juliá) sino que se plantea un espinoso problema de apreciación. Si el problema fuese una cuestión de autoría, nos encontraríamos con que una obra maestra (una buena pintura) ha estado todo este tiempo mal atribuida con la consecuente refutación de todos aquellos comentarios que se hubieran vertido hasta entonces sobre *El Coloso* y Fco. de Goya. Pero visto como un problema de apreciación, entendemos que Mena parte de la premisa de que *El Coloso* es (ahora) un mal cuadro, que está ejecutado con torpeza e indecisión y que, por tanto, no puede ser obra de un gran

122 Si tenemos en cuenta que los análisis de los otros expertos mencionados, de forma general, valoran que la investigación histórico-documental de Mena no es en absoluto concluyente, la apelación a la visión resulta una autoritaria petición de Principio.

123 “El brazo izquierdo del gigante, (...), es torpe en su dibujo, plano en el modelado y corto en el escorzo del antebrazo.” (*Ibid.*, p.46).

124 En 1988 la técnica le resultaba “admirable por la extraordinaria seguridad del toque, los golpes de espátula o de pincel, rápidos y nerviosos, de una precisión y energía singulares”. En 2009 los mismos trazos le parecen que: “*El Coloso* revela una aplicación sucesiva y superpuesta de numerosas pinceladas, de grosor, dirección y tamaño variado, para intentar construir las formas o determinar la luz. Por otra parte esas pinceladas están aplicadas con lentitud y titubeos...” (*loc. cit.*)

125 MENA, M. *El Coloso y su atribución a Goya*. Madrid: Museo del Prado, 2009, cap.10.

maestro de la pintura europea como lo fue Goya. La idea de que el cuadro sea o no una obra maestra (un gran cuadro) es lo que finalmente está en juego, y no solo la duda sobre su autoría. El cambio de catalogación implica asumir que no solo estábamos errados (tradicionalmente) en la atribución de la obra a Goya, sino que también erramos al considerar *El Coloso* como una obra ejemplar, enigmática y fascinante.

¿Cómo podemos justificar la diferencia dentro de un cuadro (una representación) entre una oreja o un antebrazo fruto de la indecisión y la torpeza o fruto de la libertad expresiva y del gesto ágil y veloz de un maestro de la pintura? ¿Cómo podemos pensar que tales comentarios son “descripciones de lo que se ve”? Creo que pasamos por alto entre otras cosas aquello que Henri Matisse supo expresar con total nitidez al responder a una señora que en una visita a su taller le dijo “*Me parece que esta mujer tiene un brazo demasiado largo*” a lo que este cortésmente “*Señora, se equivoca usted: esto no es una mujer, es un cuadro*”¹²⁶. En tanto que pintura, es erróneo hablar del antebrazo o de la oreja de *El Coloso*; ya que, en cualquier caso, ver los trazos de pintura como un antebrazo, una oreja, la muchedumbre, las luces, las sombras o cualquier otro elemento representados en el lienzo son fruto de un “ver como” y no de un simple “ver” (objetivo, neutro y descriptivo).

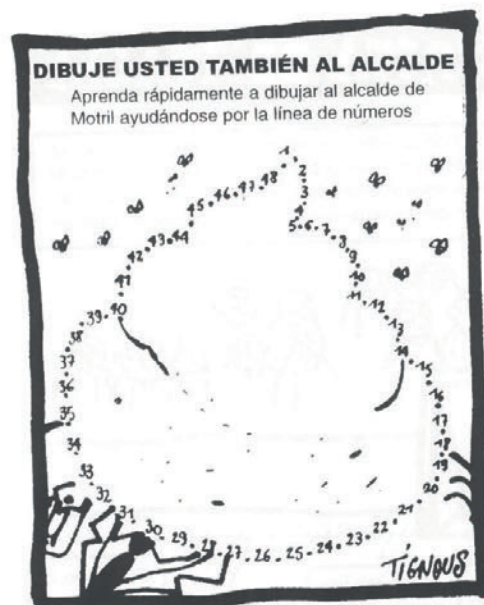
Hemos visto por tanto un doble movimiento. En primer lugar la imposibilidad de enfrentar el problema de los indiscernibles desde el punto de vista del “*connoisseur*” y, por tanto, desde el punto de vista moderno (como son p. e. la aproximación a las artes visuales de C. Greenberg, C. Bell o R. Fry) ya que no existe nada parecido a una “mirada depurada” o un “ojo puro” sensible a aquellos rasgos perceptibles que denotan lo auténtico y que son síntomas de la presencia de la esencia de lo artístico. Y en un segundo momento observamos que la cuestión se desplaza. Una vez modificada la autoría, surge un problema relacionado con el valor y que obliga a transformar el juicio acerca de una obra cuyo autor ya no es Goya.

126 Cfr. GOMBRICH, Ernst H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Trad. De Gabriel Ferrater. Barcelona: Debate, 2002. p.98.

Observamos que la autoridad de la mirada del experto y su “modo de ver” actúa de modelo prescriptivo que indica al espectador cual es la forma adecuada de ver/apreciar una pintura en tanto que obra de arte. La audacia de las descripciones impide apreciar hasta qué punto se trata de la respuesta condicionada por un marco interpretativo y apreciativo; lo que implica que se trata más del resultado de un “ver” de cierta manera – un “ver como” – y no de un mero “ver” – neutro, depurado y objetivo –. Para abundar en esta problemática, en aras de ayudar a comprender mejor los matices

(Fig.10)
Ilustración parte del
sumario por los delitos de
injurias y calumnias contra
el ilustrador Antonio Martín
y contra el editor de la
Revista Satírica
“El Batracio Amarillo”
(Septiembre de 2003).

Batracio Amarillo, N°38.
Granada: 1999 pp.30



ces que apreciamos en el análisis de la descatalogación de *El Coloso*, vamos a recurrir a un caso jurídico en torno a la interpretación de las imágenes y los “modos de ver” que construyen y fundamentan tales interpretaciones: ¿Las imágenes son el resultado de un “mero ver” o de un “ver como”?

Hace algún tiempo un ilustrador satírico tuvo que responder ante un juez por un delito de injurias y otro de calumnias por los contenidos que aparecieron en un número de la Revista Satírica “*El Batracio Amarillo*” donde se denunciaban unas supuestas corruptelas urbanísticas que implicaban al alcalde de un municipio granadino allá por el año 2000. La cuestión que nos interesa de este caso es el tratamiento que se da en el sumario

a la ilustración “*dibuje usted también al alcalde*” (fig.10), que aparece caracterizada en la descripción de los hechos del auto de esta forma:

“En la página 30, bajo el título ‘dibuje usted también al alcalde’, se insertaba un dibujo bajo el formato del pasatiempo consistente en encontrar un figura uniendo líneas de puntos, donde se apreciaba que la cabeza del personaje era un excremento humano al que acudían las moscas.”¹²⁷

La cuestión que había que dilucidar es si lo que se ve en el dibujo (en tanto que representación) es prueba de los delitos a los que se enfrentaba el autor y responsable de la ilustración, pero ¿qué es lo que se ve en el dibujo? y ¿Cómo es tan contundente la magistrada respecto de lo que se aprecia en la imagen? (¿cómo puede saber que se trata de “*un excremento humano*”?). Lo que se enjuicia remite al valor peyorativo implícito de una interpretación de lo que se representa (no de lo que se ve). Se discute sobre las connotaciones de una lectura metafórica. La calumnia o la injuria recaen sobre la posible interpretación de una figuración que se da por evidente: el dibujo representa la cabeza del personaje como si fuera un excremento. Se presupone que se está dando forma visual a una metáfora que descalifica al personaje, y que evocaría lo mismo que una expresión del tipo “*Alcalde de mierda*” o “*Mierda de Alcalde*”. La defensa intentó rebatir la acusación especulando sobre lo que se supone que se ve, dando lugar a un episodio algo cómico, ya que esta alegó que aquello que la figura pretendía representar era un “*merengue*” y no “*un excremento, lamentado su falta de destreza*”. Se rebatió tal argucia indicando que la presencia de moscas alrededor del motivo evidenciaban que se trataba de un excremento (suponemos que se referían a la típica forma de representar excrementos en el cómic), a lo cual la defensa alegó en vano que: “*Señoría, a la moscas también les atrae el dulce*”. En vano, ya que el acusado fue condenado y en la sentencia se da por probado que:

“(..) el dibujo y texto de la página 30 donde claramente se identifica al alcalde con una enorme ‘mierda’ (con perdón de la coloquial expresión) y no desde luego como un ‘merengue’ según lo alegado por el acusado en

127 SENTENCIA N° 336 en la que se condena y sanciona a la Revista Satírica El Batracio Amarillo (Granada: 16 de Septiembre de 2003). Firma la sentencia la magistrada, D^a Aurora GONZÁLEZ (Juez titular del Juzgado de lo Penal n° 4 de los de Granada).

su vano intento de disculparse, pues ni el sentido del dibujo mismo ni el tono general del resto de los insertos publicados en el mismo ejemplar de la revista elaborados por el acusado permiten deducir que quisiera representarle precisamente como un dulce (...).¹²⁸

Se analiza la intencionalidad del dibujo como base de la interpretación que se hace de este, donde “*ver como un excremento*” no es tratado como una interpretación de lo que se ve, sino como el sentido de la figuración y la finalidad del dibujo. Para la magistrada “*otras expresiones e ideas publicadas en la revista merecen igualmente su calificación legal como delito de injurias graves en cuanto dirigidas gratuitamente y con el solo fin de ofender públicamente*” al alcalde de Motril y desacreditarle como tal, “*reveladoras de menosprecio personal y verdadera y mal disimulada animosidad que el acusado sentía por él*”¹²⁹. El contexto de la publicación revela los aspectos intencionales (“*menosprecio y verdadera animosidad*”) que motivan la ilustración, y por tanto es lo que da por una parte fundamento a la condena y, por otra, es lo que acredita la correcta descripción de la imagen en tanto que soporte de una determinada figuración. En este caso, la juez tenía que determinar que la imagen no se corresponde con un merengue (pese a que los esquemas figurativos a los que responden sean idénticos) ya que es el resultado de una “*animosa*” intención (deducible del contexto en el que aparece) que la convierten en un “*delito de injurias grave*” (por lo que no había lugar para verla como si fuera un merengue).

Desde nuestro punto de vista, el problema en este ejemplo no es un problema relacionado con la percepción sino con la manera de ver (i.e. estamos ante una situación de “*ver como*”), y se trata de un caso de indiscernibilidad similar al que nos ocupa. Esto es, que ver este dibujo (fig.10) como si fuera de un merengue, frente a verlo como si fuera de un excremento, no es muy distinto de ver *El Coloso* como una obra de arte genial del maestro Goya o, ver *El Coloso* como una obra de arte mediocre de un seguidor de Goya. Desde este punto de vista resulta paradójico que un mismo objeto sirva de soporte simultáneamente a dos realidades diferentes – dos telas visualmente indiscernibles–. Es decir: una obra de arte relevante

128 *Loc. cit.*

129 *Loc. cit.*

(obra del genio y pintada con maestría) y una obra de arte mediocre (obra de un seguidor del genio y pintada con torpeza). La calidad de la obra, que justifica la relevancia de la misma, no puede ser presentada como aspectos perceptibles o como propiedades objetivas de una tela pintada al óleo.

Es probable que las descripciones y los juicios sobre la calidad de las obras no sean elementos autónomos e independientes. “Ver” es, finalmente un “saber ver” de una determinada forma (un forma de ver culturalmente condicionada), donde lo que sabemos funciona como hipótesis sobre lo que vemos y configura una expectativa respecto de los aspectos visibles que resultan significativos. Las descripciones del experto son una orientación sobre qué es lo que hay que mirar en una tela pintada en tanto que obra de arte. Las descripciones ocultan prescripciones que condicionan la valoración que se hace de lo que se ve. Quizás podríamos asumir que la descripción es una prescripción sobre aquellos aspectos que hay que mirar y sobre todo, una prescripción sobre cómo estos tendrían que ser vistos (mirados) para apreciar la calidad de la pintura en tanto que obra de arte. El caso de “*El Coloso*” es, en este sentido, bastante claro, ya que si miramos los elementos reseñados por Manuela Mena de la forma en la que se nos advierte, la conclusión es simple: *El Coloso* es un mal cuadro (un fracaso pictórico) que no puede haber sido ejecutado por un genio de la pintura como Goya (de igual forma que estando probada la animosidad y menosprecio del ilustrador, la ilustración no puede ser la representación de un merengue).

Resulta complejo diferenciar en las descripciones de los expertos, si es que se puede, entre la mera descripción, la conjetura sobre las intenciones y la valoración que estas nos merecen. Si el autor es considerado mediocre o torpe, lo que haga será siempre un signo de su torpeza o mediocridad y estará repleto de indicios (signos) que lo prueban, alimentando la pertinencia de una descripción de todo lo que se ve, o se nos muestra de este autor, como evidencia de tal torpeza o mediocridad. Creo que estamos más habituados a que nos presenten este tipo de construcción, a pesar de su circularidad, en términos más positivos, donde “genialidad” y “maestría” sustituyen a “mediocridad” y “torpeza”.

Para Thomas McEvelley los criterios de calidad en mundo del arte no pueden ser otra cosa que criterios de gusto objetivados coherentes con la comunidad de gusto que los promueve como adecuados, correctos y universalmente válidos¹³⁰. Un criterio de calidad es un juicio de gusto objetivado por la autoridad de la institución Arte a través de sus agentes sociales y sus mecanismos de reproducción.

Ver *El Coloso* como una obra del genio de Goya (tal y como se había estado tratando la tela hasta hoy en día) implica reconocer la pieza como un ejemplo (signo) de la genialidad del artífice, una obra de arte relevante, cuya importancia reclamaría toda nuestra atención y de la cual deberíamos ser capaces de observar los aspectos que ratifican tal apreciación por la comunidad de *amantes del arte*¹³¹. Se entiende que si tenemos en cuenta el *régimen de excepcionalidad y de singularidad*¹³² que rodea a la obra de arte y a la figura del artista en nuestra cultura, es comprensible que la autoría (y la autenticidad de esta) funcionen como una propiedad relacional clave para la clasificación, la valoración y la interpretación de un obra de arte como tal.

De este modo en el ejemplo de *El Coloso* se muestra con claridad la imposibilidad de distinguir entre la clasificación y la axiología, y cómo el concurso de una mediación institucional es necesario para solventar el dilema. Resulta llamativo que Glendinning aludiera a la pérdida patrimonial que suponía la descatalogación de *El Coloso* como obra de Goya cuando los argumentos no eran (y que hemos visto de hecho que difícilmente podrán serlo) definitivos. Al formularlo en estos términos ubica el problema en un lugar que el principio moderno de valoración ha pactado: el valor de un patrimonio como operador de identificación colectivo. Al fin y al cabo ya el abate Grégoire (en 1793) dejaba claro que *el patrimonio era una cuestión política*¹³³.

130 McEVILLEY, Thomas. "Ouverture du piège: l'exposition postmoderne et "Magiciens de la Terre" en Cat. Exp. *Magiciens de la Terre*. París: Centre Pompidou, 1989, p.20-23.

131 BOURDIEU, Pierre y DARDEL, Alain. *El amor al arte. Los museos y su público*. Trad. Jordi Terré. Madrid: Paidós, 2003, pp.79-90.

132 HEINICH, Nathalie. *Être artiste*, París: Klincksieck, 1996, pp.51-91.

133 GUILLAUME, Marc. *La politique du Patrimoine*. París: Éd. Galilée, 1980, p.31.



(Fig.11)
C. Brancusi.
"L'Oiseau dans l'espace"
1925
(Bronce y Piedra Caliza. 135 cm.)

3.1.5. “L’Oiseau dans l’espace”:

La legitimación jurídico-institucional de la obra de arte

Resulta especialmente esclarecedor cuando un conflicto del mundo del arte y sus diferentes instancias institucionales se proyecta fuera del núcleo de prácticas que componen su marco social. Cuando el conflicto se ha de dirimir en espacios institucionales que no pertenecen al mundo del arte – y el problema sobre si algo tiene que ser tratado como una obra de arte cambia de escenario–, las contradicciones propias de la consideración artística de los objetos aflora. De todas las “*querellas modernas*” del arte es de sobra conocido el caso del escultor Brancusi y su pieza “*L’Oiseau dans l’espace*”.

En 1926 una veintena de obras de Brancusi partieron en barco desde Francia, custodiadas por Marcel Duchamp (marchante del artista), para ser expuestas en la galería Brummer (NY) y en el Club de Arte de Chicago. El caso es que una pieza en concreto, la que llevaba el título de “*L’Oiseau dans l’espace*” (fig.11), no fue reconocida como una obra de arte por los funcionarios de aduanas estadounidenses. Estos, al examinar la pieza, se encontraron con un trozo de bronce pulido y brillante, de ciento treinta y cinco centímetros de largo y con una forma alargada; que, en principio, no tenía nada que mantuviese ningún parecido con la imagen reconocible de ningún pájaro (tal y como rezaba el título de la pieza). Al no reconocer esta pieza como una obra de arte los funcionarios la identificaron como un producto manufacturado, concretamente “*como utensilio de cocina y hospital*”¹³⁴, por lo que le correspondía un gravamen de un 40% del precio final de venta¹³⁵. Si los funcionarios hubiesen reconocido e identificado como una obra de arte el producto en cuestión, la legislación por entonces vigente implicaría la exención de cualquier gravamen, ya que los productos artísticos estaban libres de impuestos¹³⁶.

134 SUMOY, Mónica. *Brancusi contra los Estados Unidos (1928)*. Granada: Comares, 2007. (p.27).

135 Según el artículo nº399 de la Ley de Aranceles (Tariff Act) de los EEUU de 1922 (*Ibid.*, p. 61), en este caso, teniendo en cuenta el valor declarado, ascendían a doscientos cuarenta dólares (Cfr. MARCHÁN, S. *Las querellas modernas y la extensión del arte*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007, p.52).

136 Según el artículo nº1704 de la Ley de Aranceles (*Tariff Act*) de los EEUU de 1922 (SUMOY, *op. cit.* 61)



(Fig.12) Páginas del Diario "America" – 13 de Marzo 1927

Edward Steichen – importador y dueño de la pieza– presentó una reclamación sobre el dictamen del registro de entrada que dejaba en suspenso y pendiente de revisión el caso, mientras tanto las piezas se expusieron en Nueva York y Chicago con un éxito arrollador (ligado, obvia decir, a la polémica suscitada en torno al caso). En febrero de 1927 el administrador y perito de aduana F.J.H.Kracke ratificaba la resolución inicial del registro de entrada, por lo que se estimaba que: las piezas de Brancusi no eran obras de arte y consecuentemente la venta o posible venta de sus producciones en los Estados Unidos estaría sujeta a los impuestos pertinentes. Kracke declaraba que:

“Después de una larga investigación y el dictamen del inspector encargado del caso, hemos llegado a la conclusión de que la obra de Brancusi no es arte. El Gobierno (administración) ha pedido su opinión a varios peritos y el parecer de estos ha sido unánime. Uno de ellos ha dicho: ‘si esto es arte, desde ahora soy albañil’, y otro, que ‘la obra de Brancusi es tan artística como los puntos y las rayas’.”¹³⁷

Este hecho generó un gran revuelo mediático¹³⁸, y puso de relieve las diferentes posiciones ideológicas asociables a la polémica. Por una parte, las posiciones ideológicas que eran afines al sentir de la posición de la ad-

137 Entrevista publicada el 23 de Febrero de 1927 en *New York Evening Post* (Cfr. SUMOY, *op. cit.* p.28 y MARCHAN, *op. cit.* p.53)

138 *América, Art News, Evening Post, New York City Journal, The Nation, The World in NY, Chicago News, The Journal de Providence, News de Denver* y otros. (*Ibid.*, p. 53).

ministración, y en general, con una idea clásica y dominante sobre el Arte (siendo el más notorio el artículo publicado en el diario “*América*”¹³⁹ el 13 de Marzo –fig.12) y, por otra, aquellas que se alineaban con el reconocimiento y aprecio del arte de Brancusi y con aquello que esta afiliación representaba, es decir, la concepción modernista de la misma (p.e. *Art News*¹⁴⁰).

Probablemente este conflicto y la repercusión mediática que esta suscitó no habrían tenido mayor relevancia si la cuestión no se hubiese elevado al tribunal de Aduanas de los Estados Unidos a través de la querrela interpuesta por M. Duchamp y E. Steichen el 13 de Octubre de 1927 en nombre de Brancusi considerando que “*la calificación de aduanas había atentado de lleno contra su derecho a la propiedad intelectual y había que reparar el daño moral infringido*”¹⁴¹, ya que resultaba reprobable que quienes hubieran rebajado el trabajo de Brancusi a *simple objeto industrial desprovisto de originalidad* no hayan sido unos especialistas en nombre de la institución Arte (del mundo del arte), sino que hayan sido unos funcionarios de aduanas los que hubieran asumido para sí tal autoridad. La demanda rezaría como: *C. Brancusi contra los Estados Unidos*¹⁴² y el proceso se convirtió

139 Una doble página que arranca encabezando la primera página (fig.12) con un significativo: “*Whatever this May Be—It is Not ART*”, seguido de: “*Desconcertadas por la escultura sin sentido del artista rumano Brancusi, las autoridades aduaneras de los Estados Unidos siguen el consejo de los artistas americanos sensatos y rechazan admitir su obra libre de aranceles como Arte*” (Cfr. MARCHAN, Loc. Cit) y en la siguiente página: “*How they know It’s ‘A Bird’ and are Sure it is ‘Art’*”, con una entradilla al texto que rezaba: “*Testimonio revelador de escultores, pintores y admiradores de la “Escuela Moderna” en el tribunal aduanero de los EE.UU. explicando por qué ellos piensan que el famoso “Pájaro en el espacio” de Mr. Brancusi no es una basura sin sentido*” (*Meaningless junk*): [Cfr. SUMOY, op. cit., p.28 y Marchan, op. cit., p.53].

140 “*Por fin se ha formulado una definición de arte. No por un gran filósofo o un especialista en estética, sino por un experto en materia de aranceles y tasas de la dirección de aduanas de Nueva York*” en *Arts News*: 20-03-1927 (Cfr. SUMOY, p.29).

141 SUMOY, *ibid.*, p.32. A decir de esta autora, la influyente mecenas del arte moderno Gertrude Vanderbilt Whitney (fundadora del museo homónimo), no solo instó a los implicados a presentar la demanda sino que se ofreció para financiarla. (Loc. cit.).

142 Recurso nº209109-G del 21 de Octubre de 1927 contra el Expediente de Aduanas núm. 6910 del 11 de junio de 1926. Para una transcripción íntegra de las actas de proceso véase: SUMOY, *ibid.*, pp. 56-168. Para un seguimiento del caso y de los hechos, véanse: HULTEN, P. et al., *Brancusi*. París, Flammarion, 1986, pp.126-186 y CHAVE, A., “The object on trial: the bird and the base in Space” en *Constantin Brancusi. Shifting the bases of Arts*. New Haven y Londres: Yale Univ. Press, 193, pp. 198-249.

en el primer caso en el que un artista solicitaba la legitimidad jurídica de su obra y obligaba a un tribunal, al margen de la normativa arancelaria vigente, a desentrañar la naturaleza del arte abstracto frente al arte figurativo y, por ende, gran parte del sumario giraba en torno a la legitimidad general del arte moderno como tal.

El caso obliga al tribunal a tomar una decisión en la que se exige clarificar qué se entiende por obra de arte. El problema jurídico necesita una declaración filosófica sobre la naturaleza del arte y de la obra de arte. Resulta muy interesante contrastar las argumentaciones y testimonios tanto de la defensa y sus testigos, como los de la fiscalía y sus peritos.

La estrategia de la defensa pasaba por presentar una serie de testigos cuyo perfil profesional, dentro del mundo del arte, legitimasen su autoridad para afirmar que Brancusi es un escultor y artista de prestigio internacional, y que *“L’Oiseau dans l’espace”* era una creación original y una obra de arte ejemplar. Para ello se presentaron como testigos el propio E. Steichen, el escultor J. Epstein, F. Crowninshield (redactor de la revista *Vanity fair*), W. Forbes (redactor de la revista *Art News*) y W. Henry Fox (director del Museo de Brooklyn).

Entre las explicaciones de los testigos de la parte demandante que especifican los motivos por lo cuales el trabajo de Brancusi es una obra de arte, encontramos:

E. Steinech: *“En primer lugar, desde un punto de vista técnico tiene forma y apariencia; se trata de un objeto de tres dimensiones creado por un artista; está dotado de proporciones armoniosas que me transmiten un sentido estético, una gran belleza. Posee esta cualidad de modo intrínseco (...).”*¹⁴³

J. Epstein: *“Vamos a ver, se corresponde con mi sentido de la belleza, me proporciona una sensación de placer, está hecho por un escultor..., en mi opinión, posee diversas cualidades, pero en si mismo constituye un objeto bello. Para mí, es una obra de arte.”*¹⁴⁴

W. Forbes *“(...)No se trata de cómo se llama, solo que el titulo produce una sensación. No porque se llame pájaro, sino por que sugiere la cualidad del vuelo”*

143 Sumoy, *op. cit.* p.67.

144 *Ibíd.*, p. 76.

(...) *No es lo único que la hace ser una obra de arte, “la forma, el equilibrio, la impresión sublime que produce un trabajo de una gran calidad técnica, así como el placer que me causa contemplarlo.”*¹⁴⁵

Crowninshield *“(...) En cierto modo, el título tiene muy poco que ver con la obra del escultor. No afecta de ningún modo a la cualidad estética de la obra en tanto que obra de arte, siempre y cuando esté proporcionada y equilibrada, sea de una gran calidad técnica y tenga un buen diseño.”*¹⁴⁶

Mientras, el ministerio fiscal se esforzaría en sostener que no puede tratarse de una obra de arte porque no encajaba con una concepción realista y figurativa de la escultura, haciendo valer la autoridad de Robert Aitken y Thomas Jones, dos escultores realistas. P.e. Jones, cuando se le interroga por los motivos por los cuales “*L’oiseau...*” no es una obra de arte afirma que: “*Es demasiado abstracta, una desnaturalización de la escultura*” y además “*No creo que transmita la idea de belleza*”¹⁴⁷; por lo que se deduce que un objeto es o no una obra de arte dependiendo de que provoque “*la reacción emocional en relación a la presencia o ausencia de belleza*”. Coincide con las apreciaciones de Aitken, que estima que la pieza en discusión no puede ser una obra de arte porque: “*...carece de belleza*” y “*no provoca ninguna reacción emocional estética*”¹⁴⁸, lo cual encaja con su idea del arte, que “*en sentido amplio, sería una creación humana que desatará una reacción emocional inusual. (...) En cualquier caso, esa reacción emocional debería producirse por motivos estéticos. (...) ¿Emoción inusual? Seré más preciso, debería de decir que estimulara lo estético, el sentido de la belleza*”¹⁴⁹

Resulta interesante apreciar, cómo parte de los esfuerzos de la fiscalía al interrogar a los testigos de la parte demandante, que insistieran en la incoherencia y en la correspondiente inadecuación del título de la obra (“*pájaro*”) y la pieza en cuestión. Se insiste una y otra vez sobre la cuestión (esencial para la fiscalía) de cómo puede ser que la pieza en cuestión re-

145 *Ibíd.*, p. 84.

146 *Ibíd.*, p. 89.

147 *Ibíd.*, p. 124.

148 *Ibíd.*, p. 118.

149 *Ibíd.*, p. 112.

presentara un pájaro, y de qué forma la pieza en cuestión se parece o pareciera a un pájaro, tal y como designa el nombre de la obra¹⁵⁰, insinuando la arbitrariedad del título y la falta de honestidad de la obra escultórica y por ende del autor¹⁵¹.

La sentencia del juez Waite (28–Nov–1928) sorprendió, ya que abrigaba la voluntad explícita de sentar precedente con vistas a ajustar la legislación vigente:

“(…)Bajo la influencia de las escuelas modernas, las opiniones sostenidas precedentemente han sufrido modificaciones a propósito de lo que es necesario para constituir el arte en el espíritu de la reglamentación.

En el intervalo se ha desarrollado lo que se llama la Escuela de arte nuevo cuyo fin es más bien la representación de ideas abstractas que la representación de los motivos naturales... El objeto actualmente examinado es idéntico como concebido con un fin puramente ornamental, su uso no se diferencia en esto de aquel de todo pedazo de escultura de los viejos maestros. Es de líneas armoniosas y simétricas, y si bien puede encontrarse cierta dificultad en asimilarlo a un pájaro, no es menos agradable de ver y altamente ornamental. Y como hemos llegado a la convicción de que es la producción original de un escultor de profesión, de que es también un pedazo de escultura y una obra de arte.”¹⁵²

150 En el interrogatorio cruzado a W.Forbes, uno de los letrados de la acusación – Sr. Higginbotham– insiste en que para Forbes la pieza en cuestión “representa un pájaro” y Forbes replica que “No, no representa un pájaro, pero lo sugiere, posee unas cualidades que sugieren que es un pájaro que vuela, que sugieren el vuelo de un pájaro. No representa un pájaro” (SUMOY, *op. cit.* p. 84) y el letrado insiste con una secuencia de cuestiones que si le hubiera llamado “Pez” también, desde ese punto de vista, poseería las cualidades de representar un “Pez”, W. Forbes insiste en que no, y matiza que el título es solo una sugerencia. Repite el mismo planteamiento con W. H. Fox que tras afirmar que se trata de una obra de arte ya que entre otras cosas la pieza “(...) tiene una forma y transmite una idea, acaso sugerida por el vuelo de un pájaro”, Higginbotham “Si el artista la titulara Pez, ¿sugeriría más un pez que un pájaro? (...) ¿Y si le hubiera llamado tigre en vuelo?” W. H. Fox responde negativamente. (*Ibid.*, p.92) J.Epstein afronta esa misma dialéctica de otra forma, a la pregunta de que si Brancusi hubiera llamado “Pez” a la pieza, la respuesta del escultor fue: “Si él lo llamara pez, yo lo llamaría pez.” (*Ibid.*, p.79).

151 El Juez Byron Waite en un momento determinando da por zanjado el enfoque nominalista seguido por la fiscalía: “No creo que haya ninguna diferencia entre llamarlo pájaro o elefante. La cuestión que se plantea es si, de hecho, el objeto es o no artístico, por su forma o configuración y por sus líneas.” (*Ibid.*, p.69).

152 *Ibid.*, p.188.

El caso y la obra de Brancusi encajan de forma ejemplar en la narrativa descrita por C.Greenberg del proceso progresivo de depuración del arte moderno –que supuestamente comenzaría con la ruptura que supone la obra de Manet–. Depuración, que se concreta en la práctica, en la búsqueda de la propia autonomía del Arte (respecto al contenido y el tema) y de su quintaesencia. La esencia del Arte “auténtico” y “verdadero”, i.e.: el arte puro –depurado– en tanto “*forma signifiante*” (en el sentido que le asignaban al término Roger Fry, Clive Bell y Alfred Barr) y su reconocimiento y aceptación generalizado. El caso Brancusi puede considerarse como un hito para la legitimación institucional del arte abstracto y para el proceso de reconocimiento público de la “*escuela moderna*” o “*estilo moderno*”. Como señala Sumoy¹⁵³, la sentencia representa una declaración a favor del arte abstracto (“*representación de ideas abstractas*”) y decorativo (“*puramente ornamental*”) susceptibles de provocar “*una emoción estética en el espectador*”. La sentencia no solo generó jurisprudencia sobre el arte de vanguardia, sino que a decir de Sumoi “*impulsó la fundación de los museos de Arte Moderno y Whitney de Nueva York*”.¹⁵⁴

Como explica Marchán Fiz: “*los argumentos jurídicos se transmutan en juicios estéticos que emiten una declaración artística y sientan las bases para una legitimación social de amplias resonancias (...)*”.¹⁵⁵

Aunque este hecho supuso el reconocimiento público e institucional del modelo formalista respecto de la comprensión de la práctica del Arte, es interesante apreciar que los argumentos presentados por ambas partes de la demanda, aunque enfrentadas, pertenecen a la misma concepción filosófica del Arte: “*Arte es aquello que provoca una reacción estética, provoca placer estético, y por ende resulta bello.*”

Desde nuestro punto de vista lo que está en juego es, de nuevo, cómo dos formas de mirar –como base de una descripción clasificatoria– entran en conflicto. Por tanto, este caso también podría ser tratado desde la perspectiva de los indiscernibles. Nos encontramos con un mismo ob-

153 *Ibid.*, pp.45-46.

154 *Loc. cit.*

155 MARCHÁN, *op. cit.*, p. 58.

jeto que es visto, reconocido y tratado como un artículo manufacturado o producto industrial en serie (en virtud de su aspecto y forma), a la par que ese mismo objeto es visto y tratado como una escultura ejemplo de obra de arte (en virtud de su aspecto y forma). Un mismo objeto enfren-tado a dos “*formas de ser visto*”, que nos enfrenta finalmente a dos obje-tos visualmente indiscernibles (un mero objeto y una obra de arte digna de aprecio y de una consideración especial). El problema tendría que ver con cómo hay que mirar, o con cuál sería la forma correcta de mirar, la pieza de Brancusi. Estaba claro que los funcionarios de aduanas de Nueva York en 1927 no podían ver el trozo de bronce pulido como una obra de arte (escul-tura), ya que, primero, este se mostraba carente del más mínimo parecido con ninguna obra de arte conocida y reconocible; y segundo, indiscernible de cualquier otro producto manufacturado realizado en bronce pulido. El dilema se presenta entre “*Este objeto es una escultura y una obra de arte*” (tal y como indicó el importador de la pieza) o “*Este objeto es un mero pro-ducto industrial*” (tal y como le pareció a los funcionarios de aduanas). Di-cho de otra forma, la pieza en cuestión podría ser usada/tratada de las dos formas diferentes, aunque dicha diferenciación de uso/trato depende de cómo sea vista (donde “*ver*” se corresponde con “*ver de una determinada manera*”).

No era suficiente que Brancusi (como artista) afirmase que su trabajo en general y el bronce “*L’Oiseau dans l’espace*” en particular eran esculturas (fruto de una concepción creativa y del trabajo original de un escultor pro-fesional). No bastaba con la declaración (afirmación nominalista) por par-te del artista de que “*esto es una obra de arte*”, ya que para ser reconoci-da y tratada como tal, como una escultura y como obra de arte (i.e. exenta de impuestos), el mundo del arte, las autoridades pertinentes, los diferen-tes agentes sociales e instituciones han de reconocerlo como tal, esto es, atribuirle el estatus de “*obra de arte*”. Para que el tribunal pudiera resolver este tema tuvo que demostrar que el “*mundo del arte*” (y las instituciones del Arte) trataba, consideraba, utilizaba y valoraba “*L’Oiseau dans l’espace*” como una obra de arte (y no como un mero producto industrial). Lo que observamos es que la apelación a la reacción emocional ligada a la expe-riencia estética producida por la obra y la belleza de la obra como criterios

de clasificación y descripción de la obra, carecen de eficacia, ya que ambas partes apelaban al sentido estético para sostener y explicar que la pieza es o no una obra de arte. También que la intencionalidad artística del autor no es ni mucho menos un criterio suficiente, aunque necesario, para convertir la pieza en una obra de arte.

En conclusión: entendemos que el juez Waite hizo valer de forma implícita **una definición institucional del Arte** como enfoque general capaz de abarcar y contener el enfrentamiento entre las partes en conflicto. Primero, por comprender que se trataba de un conflicto de opinión; segundo, por desplazar la legitimidad de la atribución del estatus artístico a la autoridad de agentes sociales que testifican en nombre o representación del mundo del Arte; y tercero, por entender que autorizar el reconocimiento de una determinada comprensión de la práctica artística no invalida ni desacredita otras formas de entender la misma.

3.1.6. “One thousand Yen note trial”

Aunque existen multitud de desencuentros en el mundo del arte que se proyectan hacia la institución judicial, esto no implica que en ellos se tenga que discutir sobre la naturaleza del Arte¹⁵⁶ y el tribunal acabe actuando como instancia que legitime una declaración filosófica sobre lo qué es o lo qué no es una obra de arte. En 1964 el artista japonés Akasegawa Genpei se vio envuelto en un conflicto judicial realmente sorprendente y quizás de difícil comprensión. En este caso, no se trataba simplemente de un conflicto y confusión ligado a reconocer un objeto como una escultura o como un producto industrial con un trasfondo técnico relativo a un tipo de fiscalidad u otra. Akasegawa se enfrentaba a una acusación por parte de las autoridades policiales por un “*insólito*” delito de falsificación de moneda.

156 Ya que en estos nos podemos encontrar situaciones que tienen que ver con el derecho al honor y las querellas por difamación –como el conocido caso de Whistler y Ruskin en 1877–, la propiedad intelectual, falsificación o plagio... o casos de escándalo público como el caso del topless de la artista fluxus Charlotte Morman en 1964 o el encarcelamiento en 2012 de Maria Aliojina y Nadeshda Tolokonnikova del grupo ruso activista “Pussy Riot”. Véase: ADAMS, Laurie. *Art on trial: from Whistler to Rothko*. Chicago, The University of Chicago Press, 1976.; MCCLEAN, Daniel (ed.). *The Trials of Art*. Ridinghouse, 2007.



(Fig.13)
Akasegawa
Gempei (1963)
One thousand yen
note trial
- Impounded
object - Máscara
Colección del
Artista

Akasegawa formaba parte del grupo denominado HI RED CENTER¹⁵⁷, un grupo de artistas que entendían la práctica artística de una forma afín a los artistas del movimiento Fluxus (R.Maciunas, T.Schimitt, G. Brecht, J. Beuys, W. Vostel, N. J. Paik, Yoko Ono, J. Cage, Dieter Roth, A.Kaprow, etc.). Las *performances* e intervenciones de Hi Red Center formaban parte de una escena artística de vanguardia que estaban estimulando un interesante debate anti-artístico y anti-institucional en el contexto artístico contemporáneo japonés de los años sesenta.

Las evidencias y las pruebas sobre las que se apoyó la acusación fueron una serie de impresiones a una cara de un billete de mil yenes que el artista utilizó para envolver una serie de objetos (p.e. un martillo, un

¹⁵⁷ HI RED CENTER estaba integrado por: Akasegawa Genpei, Nakanishi Natsuyuki y Takamatsu Jiro.

ventilador, una maleta, etc.). También había utilizado esas mismas impresiones como invitación a la inauguración de una exposición en la galería “*Shinjuku Dai-Ich*” en febrero de 1963.

Nan Jun Paik cuenta como, tras haber asistido al “evento”: “*War defeat Day Anniversary Dinner*”¹⁵⁸ organizada por Hi Red Center, y tras estar toda la noche con el grupo de artistas, les sorprendía a todos el titular de prensa del periódico *Asashi* en el que se podía leer: “*Self-styled Pseudo Avant-garde Artist Akasegawa caught for money forgery*” (*Asashi*: 28 de enero de 1964).

Se daba la circunstancia de que por aquel entonces hubo un famoso caso de falsificación masiva de moneda que traía de cabeza a las autoridades policiales (1961-1963), los billetes falsos eran de una calidad excepcional y el número de serie de estos fue publicado en la prensa. Akasegawa utilizó en sus copias ese mismo número de serie y, aunque sus copias carecían de la calidad de esas conocidas series, las pesquisas de la policía le pusieron en el punto de mira. El desencadenante parece ser que fue el hecho de que algún individuo intentó utilizar las invitaciones de la exposición como pago en algún negocio ¹⁵⁹. En enero de 1964 un investigador especialista de la división anti-falsificación llegó al domicilio de Akasegawa y se encontró una habitación totalmente forrada con las copias del billete. Como señala Nan Jun Paik (1966): “*¿Qué clase de falsificador decora su casa con el dinero falsificado?*”¹⁶⁰. Sea como fuere, la policía se incautó,

158 La *performance* se desarrollaba el día en el que oficialmente se celebraba el fin de la II Guerra Mundial, los artistas interpretaban como la celebración del día de la derrota (War Defeat Day). La acción consistió en vender una serie de invitaciones para la cena del aniversario del día de la derrota y cuando todo el mundo fue al lugar establecido se toparon con que el precio del ticket (que era bastante más caro que un menú normal) le daba derecho a ver como Akasegawa, Nakanichi y Takamatsu disfrutaban de su cena de celebración (Nan Jun PAIK, 1966: Cfr. MUNROE, A. *Japanese Art After 1945. Scream Against the Sky*. New York: Harry Abrahams, 1994, p. 81). Como señala Paik esa acción más tarde le recordaría el *happening* “*Omnibus*” (1964) del alemán Thomas Schmit, en la cual subió al público a un autobús que supuestamente iba a llevarlos a ver la exposición del artista, pero finalmente este autobús lo que hizo fue llevar a todo el mundo a las afueras de la ciudad y abandonar allí a todo el mundo.

159 *Loc. cit.*

160 Cfr. MUNROE, *Ibid.*, p.82.



(Fig.14) Akasegawa Gempei (1963)

One thousand yen note trial – Impounded object – (Seized Works) “Sen-en satsu saiban ōshūhin”

Collección del Artista

entre otros objetos (fig.13-14), de tres mil copias (impresas a una sola cara) de un billete de mil yenes.

Maretti (2001) sostiene que la policía interpretó el caso como una burla desleal –una ofensa al honor de la institución policial– ya que reconocieron de inmediato que no se trataba de las famosas falsificaciones ¹⁶¹ pero entendieron que podría haber algún tipo de conexión con el falsificador “Chi-37” ¹⁶². Este pudo ser uno de los motivos por el que decidieron emprender las acciones legales contra Akasegawa. Fue llevado a juicio en Agosto de 1966 y se convirtió en el juicio más legendario de los anales del arte contemporáneo japonés.

161 MAROTTI, William A. Simulacra and subversion in the everyday: Akasegawa Genpei’s 1000-yen copy, critical art, and the State. En *Postcolonial Studies*, Vol. 4, No. 2, pp 211-239, 2001. (p.213).

162 “Chi-37” era el identificador que la policía utilizaba para referirse al famoso falsificador. (*Loc. cit.*).

La defensa se articuló desde dos perspectivas: el primer punto de vista tenía que ver con reconocer el estatuto artístico de los productos incautados, i.e., que se trataba de un proyecto artístico y que los objetos presentados como prueba eran obras de arte... por lo que no podrían ser tratados como prueba de un caso de falsificación de moneda. En este sentido la clave descansaría sobre la diferenciación de la intencionalidad “*artística*” frente a la intencionalidad “*delictiva*” (arte vs delito). Un mismo objeto pero distintas intenciones. Aunque la cuestión también podría ser entendida como: un mismo objeto pero diferentes usos.

Una segunda línea de defensa argumentó que se trataba de una copia de una falsificación –un simulacro– y no una falsificación en sí misma, por lo que la acusación también carecía de sentido. Esta segunda línea abría una línea discursiva interesante que retomaba una problemática clásica dentro del mundo del arte, el del consabido debate sobre el estatuto y la relación entre el original (O.A), la reproducción y la falsificación, al que este caso incorporaría la cuestión del estatuto de la copia de una falsificación.

Respecto de la cuestión de sostener y reconocer el estatuto artístico del trabajo de Aksegawa –es decir que era un artista profesional y que producía obras de arte–, el planteamiento descansaba –de nuevo– en el reconocimiento por parte de miembros autorizados y de reconocido prestigio del mundo del Arte, como fueron, en este caso, los críticos de arte Taki-guichi Haryū y Nakeh, los artistas Nakanishi Natsuyuki, Takamatsu Jirou y Ikeda Tatasuo, y el director de Museo de Arte Moderno Imaizumi Yoshihiko; que acompañaron a la defensa durante el proceso. Al tercer día de juicio, tal y como lo relata Paik, el juez de la instrucción pregunta a Akasegawa:

–(Juez) *¿cuál es su profesión?*

–(Akasegawa) *Yo soy artista.*

–(J) *¿Qué tipo de arte hace usted?*

–(Ak) *Soy un artista del Happening*

–(J) *¿Qué es un happening?*

–(Ak) *Se lo enseñaré, su señoría...*

Y entonces: *“Three guys calmly stood up and staged four hours of a happening with their own umheimlich quietness, painted seriously, and*

(Fig.15)

Despliegue de los Cyanotipos utilizados en el happening "The Imperial Hotel Physical : Shelter Plan Event" (26-27 de enero de 1964) durante la reinterpretación de los Happenings del grupo en la sala del tribunal como prueba para la defensa de Akasegawa.



intelectual mockery"¹⁶³. De esta forma, el grupo de Hi Red Center, para mostrar al juez en qué consistía un *happening* –o qué entendía el acusado y la defensa cuando hacían uso de los términos *happening* y *evento*–, repitieron (*re-staged*) durante más de cuatro horas algunas de sus *performance* en la sala ¹⁶⁴ (dando lugar a un episodio inédito en la historia del arte contemporáneo o cuanto menos del accionismo).

*"The trial, and the subsequent unsuccessful attempts to overturn the conviction on appeal, provided one of the more prominent and dramatic interactions in the 1960s between the State and an active, culturally insurgent, loosely knit group of young artists, dancers, theater troupes, filmmakers, photographers, and musicians."*¹⁶⁵

Las argumentaciones de la defensa sobre la diferencia cualitativa que existe entre considerar que las copias en cuestión pertenecen al ámbito del arte (estatuto de obra de arte) y no al ámbito de lo cotidiano y, por ende, tratables en tanto falsificaciones (estatuto delictivo), se enfrentaron al punto de vista de la corte. Una corte que, en base a algunos precedentes legales,

163 PAIK, *op. cit.*, p.81.

164 "To demonstrate the definition of "event" and "happening", Hi Red Center re-staged some of their most notorious Works in the courtroom, insisting all the while that their accompanying objects d'art (which to the prosecutors looked like strange junk) be treated with museum-quality care" (MUNROE, *op. cit.*, p.159).

165 MAROTTI, William A. "Political aesthetics: activism, everyday life, and art's object in 1960s' Japan" en *Inter-Asia Cultural Studies*, Volume 7, Number 4, pp.606-617, 2006 (p.605).

sostenía que el estatuto artístico no es incompatible con el carácter delictivo implícito, en este caso, a la copia de moneda. En este caso, por tanto, no hubo una réplica por parte de la acusación sobre el estatuto artístico de las piezas en cuestión –la acusación no propuso a otros miembros del mundo del arte para rebatir la declaración del acusado y sus testigos–.

De cualquier forma, Akasegawa fue considerado culpable y perdió dos apelaciones. En 1970 el tribunal supremo le declaró definitivamente culpable del delito de copia de moneda (que no falsificación).

Como desarrolla Maretti (2006) este caso, junto con la clausura en 1964 del programa expositivo de *Yomiuri Indépendant Art Exhibition*¹⁶⁶, que llevaba funcionando desde principios de los años cincuenta como estructura alternativa a la institución artística oficial, demuestran el contexto de una intensa campaña de despolitización¹⁶⁷ de la vida pública y la estrategia de legitimación de la nueva administración tras la renovación el 12 de Agosto de 1960 del tratado de seguridad con los Estados Unidos y la imposición de una imagen de prosperidad.

*“The decision to prosecute Akasegawa, and the subsequent court decisions which ratified it as appropriate State action (through convicting Akasegawa and upholding his conviction), demonstrate how the postwar State asserts its extraconstitutional right to define the Real by arrogating to itself the vastly expansive authority typified by the prewar, Imperial State—limiting criticism, and alternately ignoring or denning public opinion and consensus for its own convenience, then legitimating these procedures through the legal process.”*¹⁶⁸

166 El periódico *Yomiuri* financiaba una exposición anual de artistas independientes (según el modelo clásico francés del “*Salon des Refusés*”) en el Museo de Arte Metropolitano de Tokyo entre 1949–1963. Originalmente denominada “*Nihon Indépendant Exhibition*”, se conocía coloquialmente como “*The Yomiuri Independent*” (“Anpan”) (Veasé MUNROE, *op. cit.*, pp. 89, 149–159 y 398).

167 “*During the year of the Olympics, the Yomiuri Indépendant was cancelled, and Akasegawa was interrogated by police for his 1000-yen printed works – leading to his indictment in 1965. Both incidents spoke to the expansion of cultural policing within the broad program of affirmative cultural production and repression that typified the post-1960 political scene.*” (MAROTTI, 2006, *op. cit.*: p. 613).

168 MAROTTI, 2001, *op.cit.*, p.213.

Independientemente del agudo análisis contextual que desarrolla Marotti¹⁶⁹, lo que resulta interesante es el desarrollo de las argumentaciones que se movilizan en este caso, a saber: que no existe un problema de indiscernibilidad, ya que el tratamiento artístico o la pertenencia al mundo del arte no es incompatible con el tratamiento delictivo en tanto que parte del mundo real. Que el trabajo de Akasegawa puede ser una expresión de una intención artística y de igual forma una actividad delictiva. Que reconocer a algo el valor de obra de arte no lo exime de su valor en tanto que delito. Podríamos definir la posición del tribunal como institucionalista al reconocer el estatuto artístico del trabajo de Akasegawa, a la par que anti-intencionalista al entender que la intencionalidad artística no resulta relevante o suficiente para no valorar las implicaciones en el mundo real (cotidiano) de un evento del mundo del arte.

Otro aspecto destacable tiene que ver con la reflexión sobre si una copia de una falsificación (simulacro de falsificación) no puede ser tratada como una “auténtica” falsificación. Aunque podría ser tratado como un intento o tentativa de falsificación, aquí se estima que el carácter delictivo de este caso radica en que la copia de la falsificación (el simulacro) participa de forma análoga que su original (i.e. la falsificación) del perjuicio o daño que se atribuye a la falsificación respecto de lo que aquello que se falsifica: el original (la moneda).

169 Véase también: MAROTTI, William Arthur. *Politics and Culture in Postwar Japan: Akasegawa Genpei and the Artistic Avant-garde, 1958–1970*. Tesis Doctoral. University of Chicago, Department of East Asian Languages and Civilizations, 2001.



3.1.7. “The Rape of Creativity”

J. Carey nos ofrece otro interesante ejemplo de un conflicto que pone a la institución judicial en posición de declarar el carácter artístico de una acción: en octubre de 2003, el cómico “terrorista” Aarón Barschak respondía ante un tribunal por daños y perjuicios por haber irrumpido en la Modern Art Gallery de Oxford en una exposición de Jake y Dinos Chapman titulada “The rape of creativity”.

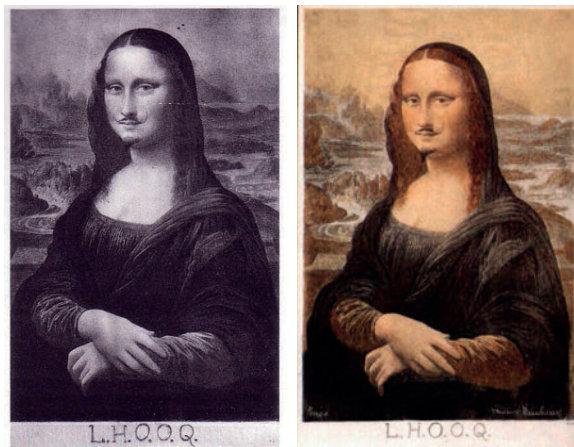
Con este proyecto de 2003 los Chapman aspiraban al premio Turner y en él encontramos una serie de ochenta aguafuertes de Goya de la serie los “Desastres de la guerra” –que adquirieron por medio millón de libras– “rectificadas”¹⁷⁰. En las estampas Jake y Dinos Chapman incorporaron

(Fig. 16) Jake y Dinos Chapman:
Insult to Injury (2003)

Francisco de Goya ‘Desastres de la Guerra’. Portfolio de ochenta estampas originales intervenidas
Proyecto: The rape of creativity
Londres

Colección de los Artistas

¹⁷⁰ Los términos específicos utilizados por los Chapman son “Reworked” y “Improved” (corregido, mejorado, rectificado). En la descripción de su porfolio online aparece: “INJURY TO INSULT TO INJURY: Francisco de Goya ‘Disaster of war’ Portfolio of 80 etchings reworked and improved” (Cfr. <http://jakeanddinoschapman.com/works/injury-to-insult-to-injury/2004/> ; véase además: JONES, Jonathan. “Look



(Fig.17) M.Duchamp “L.H.O.O.Q.” (1917)
Colección Loan en Musée National d’Art
Moderne – Centre Georges Pompidou
(París) 19.7 x 12.4 cm
(réplica a color en 1940 – robada en 1981)

una serie de cabezas de personajes de cómic y de payasos superpuestas sobre los grabados originales de Goya. La serie en concreto llevaba por título “Insult to Injury” (fig.16).



(fig.18) M.Duchamp “Pharmacie” (1914)
Rouen (Francia)
Colección Arakawa, Nueva York
(dos de tres originales perdidos)
Gouache sobre Imagen impresa
(rectified readymade)
26.2 x 19.3 cm

El gesto de los Chapman no tendría el más mínimo interés para nuestro trabajo, salvo por las implicaciones del debate generado en el juicio contra Barschak, en la medida de que este tipo de prácticas “apropiacionistas” se encuentran suficientemente institucionalizadas en el campo artístico. Marcel Duchamp en 1917 toma una reproducción del cuadro de la Gioconda de Leonardo da Vinci y la interviene añadiendo unos bigotes y un acrónimo “L.H.O.O.Q.” (fig.17), sumando así una pieza más al proceso de reflexión crítica que comenzó en 1913 con sus *Ready Mades*. Podemos tratar “L.H.O.O.Q.” como un desarrollo de las implicaciones del tipo de “*Ready Made* rectificado” que Duchamp comenzó con “Pharmacie” (1914 –fig.18) y algo más alejada de las implicaciones más radicales implícitas en “Hé-

what we did”, The Guardian. Lunes 31 Marzo de 2003. // disponible on-line: <http://www.theguardian.com/culture/2003/mar/31/artsfeatures.turnerprize2003> (consultado Septiembre de 2014).



(Fig.19) P. Halsman, “Salvador Dalí como *Monalisa*” (1954)
© Philippe Halsman/Magnum Photos



(Fig.20) Copia de la *Gioconda* del Museo de Prado . Como demuestra el estudio técnico del Prado , esta copia fue desarrollada a la par que el original de Leonardo por alguno de su discípulos – Salai o Francesco Melzi–
La Gioconda, Taller de Leonardo da Vinci.
H.1503–16. Óleo sobre tabla de nogal
76,3 x 57cm x 18mm de grosor.
© Museo del Prado (Madrid–Nº Cat. P–504)

risson” (1914 – fig.6) –que se concretarían con “Fontaine” –1917– y sus implicaciones institucionales–. Estos *Ready Mades* rectificados ponían el acento en la imposición de la autoría a través de la firma.

Salvador Dalí en 1954, con la colaboración de Phillippe Halsman, versiona o reinterpreta el *Ready Made* de Duchamp en una pieza –retrato– “Dalí como *Monalisa*” (fig.19) revelando una vez más esa “fraternidad oculta” que tan detallada y exhaustivamente analiza Fco. Javier San Martín.¹⁷¹

Dalí decía de “L.H.O.O.Q.” que se trataba de la “obra absoluta del arte de su tiempo” (Art News, 1954) y que “puede considerarse, y de modo absolu-

171 MARTÍN, Fco. Javier S. *Dalí–Duchamp, una fraternidad oculta*. Madrid Alianza Editorial, 2014.



(Fig. 21) Fco. Goya “Los fusilamientos” de 1813 (Óleo sobre tela: 268 × 347 cm – Museo de Prado) y E. Manet “Ejecución del Emperador Maximiliano de México” de 1868 (Óleo sobre tela: 252 × 305 cm –Kunsthalle Mannheim). Manet toma como referencia (i.e. adapta, interpreta, re-elabora, versiona...) el cuadro de Goya para resolver su composición.

tamente apropiado, como el epitafio de la pintura moderna”¹⁷². Aunque desde un punto de vista amplio “usar” una obra de arte para realizar otra obra de arte formaría parte sustancial de la idea del Arte occidental. Entendiendo que el término “usar” remite a: copiar o reproducir–fig.20 y 29–, interpretar, reinterpretar o versionar –fig.21–, homenajear, citar, ejemplificar, tomar prestado, pervertir, apropiar–fig.22–, simular, plagiar, falsificar –fig.30–, etc.

Pero utilizar una obra de arte para hacer una nueva obra de Arte es consustancial o está implícito en los desarrollos de la reflexión Duchampiana (p.e. la noción “indiferencia” contra el “desinterés”, la desartistización misma de la producción de obras de arte a través de la simple elección más que en el “arte” –entendido como destreza–, la anestesia o carencia absoluta de cualidades estéticas de las elecciones, o lo infraleve como forma de introducir una dimensión retórica–poética...)”¹⁷³, y han servido como fundamento o precedente para las prácticas “apropiacionistas” de artistas como p.e. Sherine Levine (fig.22).

172 DALÍ, Salvador. “El rey y la reina atravesados por un desnudo” en DALÍ, S. *¿Por qué atacar a la Gioconda?* Edición de Maria J. Vera. Madrid: Siruela, 1994. pp.244-246 (Cfr. MARTÍN, *op. cit.* p.143).

173 Véase: OYARZÚN, Pablo. *Anestésica del ready-made*, Santiago, LOM ediciones/Universidad Arcis, 2000.



Una año antes de que Dalí desarrollara los autoretratos, R.Rauschenberg ampliaba las resonancias duchampianas –utilizando el sentido de la expresión que le dio Thierry De Duve¹⁷⁴– con una obra de aspecto monocromo: “Erased D’Kooning” (1953–fig.23). Rauschenberg le pidió a W.D’Kooning que le diese un dibujo para conseguir dar forma a su idea, en este caso, utilizar la destrucción (borrado) de una obra de arte para generar una nueva obra de arte. El cuadro fue expuesto en 1963 de forma que la acción de Rauschenberg además generaba una pieza que suponía una ácida crítica contra el esencialismo del discurso moderno, si se considera que Ad. Reinhardt estaba desarrollando su conocidas y minimalistas series de pinturas monocromas (“Black Series” 1963 – fig.24). Con estas series Reinhardt actualizaban las premisas del cuadrado blanco sobre blanco pintado por K. Malevich en 1918 y asumía radicalmente las implicaciones de la retórica de C.Greenberg sobre la autonomía de la pintura moderna. Rauschenberg con esta actualización del “Ready Made asistido”, banalizaba y satirizaba el ensimismamiento de la pintura moderna. Dalí por aquellos entonces daba curso a otro proyec-

(fig.22) Sherrie Levine: *After Walker Evans* (1981)

Soporte: Impresión en Gelatina de Plata
12.8 x 9.8 cm

The Metropolitan Museum os Arts

Nueva York (cat. 1995.266.4)

Donada por el Artista, 1995

174 DUVE, Thierry de .*Résonances du Ready-made : Duchamp entre avant-garde et tradition*, París: Jacqueline Chambon, 1989.



(fig.23) Robert Rauschenberg: *Erased de Kooning Drawing* (1953) Tinta y Lápiz original de W. de Kooning borrado
64.1×55.2×1.3 cm
San Francisco Museum of Modern Art

to de aspecto monocromo sin precedentes con el que asestaría su crítica más radical a la institución arte, en este caso tratando el Arte y a su institución en tanto que mercado (tesis que sin duda Andy Warhol supo recoger). Si damos por válidas los datos de John Peter Moore –su secretario personal durante 15 años– Dalí llegó a firma 350000 hojas en blanco ¹⁷⁵ (a una media de 1800 firmas a la hora y cobrando 10\$ por cada una) para que cualquiera pusiera lo que quisiese en ellas (quedando autorizado de antemano por la firma). Esta “pre-apropiación” sistemática permitía crear, mediante la firma, el marco de la futura apropiación del contenido del soporte. Como señala Martín (p.75) “El público quiere obras geniales en cantidades masivas y solo un artista como Dalí es capaz de proporcionarlo”.

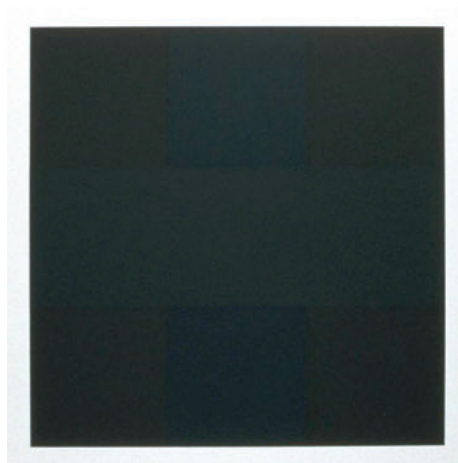
Teniendo en cuenta que este tipo de tradición se encuentra más que asentada, la apropiación–manipulación de Jake & Dinos Chapman en 2003 se muestra como un simple ejercicio de repetición (copia–reelaboración–actualización) sin demasiado interés; si no fuera por el episodio que ofreció Aaron Barschak (autodenominado cómico–terrorista) cuando irrumpió en la galería “Modern Art Oxford” mientras los Chapman comentaban la exposición y comenzó a arrojar pintura roja sobre las paredes, algunas de las obras y sobre el propio Jake Chapman mientras gritaba: “Viva Goya!!!”.

El alegato de la defensa –autodefensa– fue relativamente claro ya que sostenía que: había creado su propia obra de arte a partir de la de otro (igual que lo que habían hecho los Chapman con la obra de Goya) y que también pretendía aspirar al premio Turner. En los interrogatorios con la Policía y en la sala del tribunal, Barschak insistía en que él “no arrojó un bote de pin-

175 CATTERALL, Lee. *The great Dalí art fraud and other deceptions*. Barricade Books Inc, 1992. // Véase también: GIBSON, Ian. *La vida desafortada de Salvador Dalí*. Barcelona: Anagrama, 1998. Pp.683 y ss.

tura”¹⁷⁶ sobre Jake Chapman, sino que “incorporó al sr. Chapman en su propia obra de arte” y que él “lo pintó” (“*I painted him*”) –acción que ya realizó contra la artista Tracey Emin¹⁷⁷ (enero de 2003). El Juez Loosley desestimó las alegaciones del acusado y lo encontró culpable de los cargos de agresión y destrucción de propiedad privada: “It’s a serious offence and I have no option other than to send you to prison.”¹⁷⁸

Como señala J.Carey: “no estaba claro cómo pudo deducir que la obra de Barschack no era una obra de arte y que el invento de los Chapman sí lo era”¹⁷⁹. La tesis subyacente es interesante: “Si cometió un delito no pudo realizar al mismo tiempo una obra de Arte”¹⁸⁰. Aunque la misma argumentación debería de haber llevado al juez Loosley a emprender acciones legales contra los Chapman por atentar contra el patrimonio al destruir la obra de Goya–fig.25–. ¿Qué hubiera pasado si en vez de pintar esos rostros de payasos sobre los grabados de Goya de su propiedad lo hubieran hecho sobre *El Matrimonio Arnolfini* de la National Gallery? ¿no sería un acto vandálico más grave alterar la obra de un artista que forma parte del patrimonio cultural occidental que la de los Chapman? Y lo más llamativo ¿por



(fig.24) Ad Reinhardt: Abstract Painting (1963)
152.4 x 152.4 cm // Museum of Modern Art
(MOMA) n° cat. 143.1977

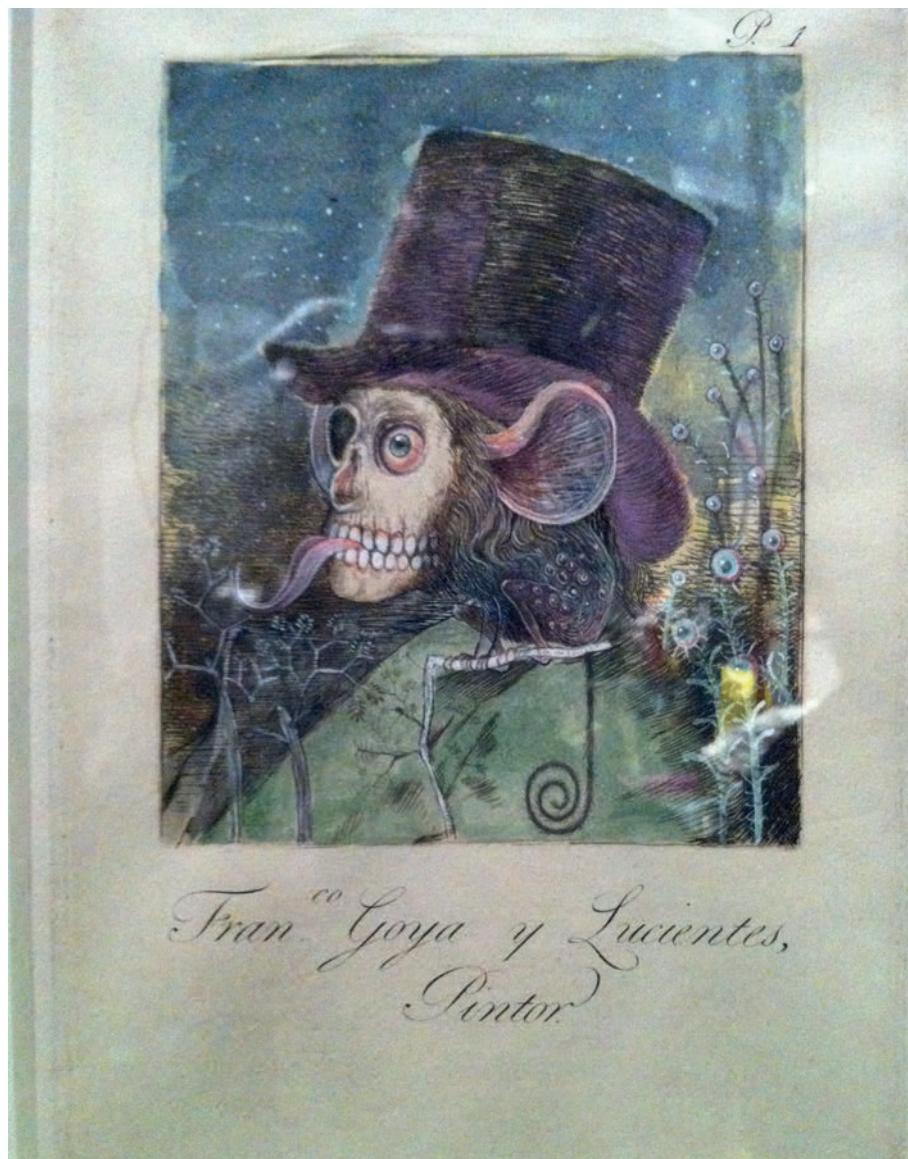
176 Barschak: “I would rather you say I painted rather than I threw the paint.” Cfr. en “Paint attack comedian jailed”, *BBC NEWS*, 24 de Noviembre de 2003, 12:46 pm // disponible on-line: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/oxfordshire/3233212.stm (consultado Septiembre de 2013)

177 FLEMING, Nick. “Prankster who will do anything for publicity” *The Telegraph* 23 Junio 2003, 12:01 pm // disponible on line: <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1433797/Prankster-who-will-do-anything-for-publicity.html> (consultado Septiembre de 2013).

178 BARSCHAK, *ibidem*.

179 CAREY, J. *¿Para que sirve el Arte?*. Madrid, Debate, 2007, p.35.

180 Una tesis que, evidentemente, no compartía el juez que juzgó a Akese-gawa Gempei, y que contradice a escritores como A.Bretón o artistas como Chris Burden que habrían manifestado “que Arte y delito están íntimamente ligados, dado que ambos se erigen contra las normas sociales” (CAREY, *loc. cit.*).



(Fig. 25) Jake y Dinos Chapman: *Injury Insult to Injury* (2003)

Francisco de Goya 'Desastres de la Guerra'.

Portfolio de ochenta estampas originales intervenidas

Proyecto: The rape of creativity Londres (Colección de los Artistas)

qué se enjuicia con distintos ojos la obra de los Chapman y la obra de Barschak? O ¿por qué se puede pintar sobre un Goya y no sobre un Chapman?¹⁸¹

181 Tomo prestadas estas cuestiones del comentario del caso que realizan L. Villa-

3.2. EL PROBLEMA DE LA DEFINICIÓN

*Todo gran arte es el trabajo de una criatura completa,
cuerpo y alma, y sobre todo del alma*
John Ruskin

Suele decirse que el Arte constituye la expresión más genuina y elevada del género humano, de aquello que más nítidamente distingue a la especie humana del resto de los animales, de la espiritualidad desinteresada que proyecta al ser humano hacia el ámbito de lo literalmente sobrenatural: eso “*que excede los términos de la naturaleza*”, y que manifiesta el vínculo de lo humano con lo divino.

Se asegura así mismo que el Arte ha proporcionado, y sigue proporcionando, a la humanidad bienes sociales y personales del más alto valor. Se piensa, de hecho, que un parámetro que permite ponderar el grado de madurez, sensibilidad y sofisticación de una sociedad es la calidad de sus artistas y, en otro orden de cosas, el apoyo prestado al Arte por el público, las instituciones y el gobierno de dicha sociedad. Por contra, suele considerarse que una persona que no se interesa por el Arte es alguien que, de alguna manera, adolece de una carencia que le impide desarrollarse plenamente como ser humano.¹⁸²

A pesar de todo resulta sorprendente hasta qué punto resulta difícil responder a cuestiones tan simples como: ¿qué es el Arte? o ¿qué clase de cosas son las obras de Arte?

nueva y S.Ayllón como introducción a su estudio sobre la legislación española relativa a las discusiones sobre la protección de propiedad intelectual. VILLANUEVA, Luis A., y AYLLÓN, Santiago, *Nuevas fronteras del objeto de la Propiedad Intelectual: Puentes, perfumes, senderos y embalajes*. Editorial Reus. 2008 (p.17).

182 El planteamiento de este párrafo y el anterior está inspirado en el comienzo del Prefacio del libro de Stephen Davies *The Philosophy of Art*, que lleva por título “*Why Study the Philosophy of Art?*”. DAVIES, S. *The Philosophy of Art*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006; p. vii.

La panoplia de definiciones que artistas y pensadores han venido proponiendo desde el XIX (p.e. Schiller, Tostoi, Dvorak, Ruskin, Loos, Kandinsky, Bell, Croce, Collingwood, Duchamp, Dubuffet, Greenberg, Formaggio, Kosuth, Beuys, Vostel,...), nos indica la enorme dificultad que entraña la empresa de alcanzar una definición satisfactoria a propósito del Arte.

Desde que nuestra cultura se plantea estas cuestiones –que como bien sabemos se trata de una pregunta propiamente occidental y moderna– las respuestas no hacen más que avivar controversias, enfrentamientos y parece que no haya posibilidad de lograr una respuesta aceptable o satisfactoria. Es preferible evitar la cuestión, de hecho podríamos suscribir la idea de M.Weitz¹⁸³ de que no es necesaria una teoría del arte, ya que podemos seguir hablando de arte tranquilamente sin ella; o como sentencia W. Kennick¹⁸⁴, que cualquier definición posible sobre qué es el Arte resulta inútil respecto de nuestra relación con las obras de arte.

Quizás la respuesta a una pregunta tan simple –como lo es ¿qué es (el) Arte?–, tenga una respuesta extremadamente sencilla, y quizás lo que sucede es que esta no nos guste... o como lo expresa últimamente el profesor J. Cabrera “*es precisamente nuestro amor al Arte el que no nos permite ver el Arte, nuestro amor nos ciega, nos impide ver*” (donde ver = comprender).

3.2.1. Planteamientos esencialistas

Tradicionalmente la cuestión de “¿qué es (el) Arte?” tiene que ver con los intentos de buscar definiciones que revelen la “*esencia*” del Arte que está presente en mayor o menor medida en las obras de arte. Forma parte de la naturaleza de la “*auténtica*” obra de arte manifestar esta esencia característica mediante una contemplación desinteresada por parte del público sensible. La búsqueda de la esencia metafísica del arte forma parte del programa de la Filosofía del Arte tradicional, y es heredera de lo que Dickie denomina “*modo platónico de sacar conclusiones filosóficas*” que

183 WEITZ, Morris. “The role of theory in aesthetics”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.15 no 1 (sep. 1956), pp. 27–35.

184 KENNICK, William E. “Does traditional aesthetics rest on a mistake?”. *Mind*, Vol. 67, N° 267 (Jul., 1958), pp. 317–334.

tiene como base para la proposición de definiciones “*la intuición de la naturaleza de las formas*”.¹⁸⁵

Para comprender el denominado esencialismo filosófico y su relación con los intentos tradicionales de resolver la cuestión de ¿qué es (el) Arte?, vamos a establecer una analogía con el descubrimiento y estudio de la radioactividad.

5o1 El Polonio (Po84) + el Radio (Ra88) y la búsqueda de la esencia del Arte

En 1906 le fue otorgado el premio nobel de química a Marie Curie por sus investigaciones sobre la radioactividad y sobre todo por el descubrimiento de dos nuevos elementos: el radio y el polonio. Los Curie realizaron tal descubrimiento en 1898 tras una investigación que les llevo unos cuatro años de trabajo. M.Curie descubrió y postuló la radioactividad como una propiedad distintiva y característica de algunos materiales; hallazgo que partió del intento de encontrar una explicación a la capacidad del uranio y del torio para irradiar débilmente unas placas fotográficas. Durante su investigación se encontró con un fenómeno bastante enigmático. De todos los minerales de los que se solían extraer las muestras de uranio uno producía un fenómeno sorprendente, la pechblenda. Una roca de pechblenda emitía una radiación cuatro veces superior a la que supuestamente le correspondería por la proporción de uranio y torio que contiene. Entonces se plantearon la hipótesis de la existencia de un elemento nuevo y desconocido capaz de explicar la emisión de tal energía. (Ese trozo de roca debía de contener una esencia desconocida capaz de generar / producir un efecto tan intenso).

Comienza aquí todo un proceso de análisis para lograr aislar ese componente. En una primera fase y al separar el uranio y el torio de los otros treinta elementos conocidos de la muestra de pechblenda la radiación era 400 veces superior a la de uranio, pero al separar estos componentes desaparecía totalmente, es decir, al extraer y aislar todos los componentes conocidos el efecto y la causa del mismo se desvanecían. El ingenio de los investigadores les llevo a pensar que el problema estaba en que la propor-

¹⁸⁵ DICKIE, George. *El Circulo del Arte. Una teoría del Arte*. Trad. Sixto Castro. Barcelona: Paidós, 2005 ; pp. 13-27.

ción de ese poderoso componente era tan ínfima que escapaba a sus técnicas de procesado. Hicieron falta diez toneladas de pechblenda para aislar en forma de sulfuro 40 miligramos de un nuevo elemento que era 900 veces más potente que el uranio: el Polonio; y como la presencia de este nuevo raro componente no justificaba con exactitud las cantidades de radiación, dos meses más tarde, Marie Curie consiguió aislar 0,3 gramos de cloruro de Radio que era un millón de veces más potente que el uranio.

Gran parte de la teoría tradicional del Arte se ha dirigido hacia la identificación y caracterización de la esencia del arte, en el sentido de ser capaces de aislar su componente esencial (i.e. único, extraordinario, universal y eterno) fuente de sus efectos (estéticos, extáticos...) especiales. Aunque también se asume – “*desinteresadamente*” – que no todo el mundo es capaz de sentir y experimentar los efectos del Arte (=captar la esencia) presente en la obra de Arte. Al igual que la radiación, la esencia del arte puede permanecer invisible. Al igual que el polonio, la esencia del arte se caracteriza por su rareza. Ser sensible a los efectos de una obra de Arte es garantía de la presencia de ese componente extraordinario aunque no podamos verlo o describirlo. Es esa esencia la que permite, precisamente, diferenciar el arte auténtico de la simple copia, el arte verdadero del arte falso, el arte bueno del arte malo... La capacidad para captarla debería de permitirnos diferenciar las obras de arte de las meras cosas. Visto desde esta perspectiva la filosofía del Arte habría sido una permanente e infructuosa¹⁸⁶ búsqueda de algo así como el “*Polonio o Radio del Arte*” que justifica el poder que emana de la obra de arte (y que sitúa a estos objetos en una dimensión más allá de lo cotidiano, lo extra-ordinario).

Según G.Dickie el método filosófico de herencia platónica de buscar definiciones que revelen la esencia intuida como la verdadera naturaleza de lo definido, tiene dos vertientes: la valoración de una intuición parcial¹⁸⁷, según la cual podríamos tener la intuición suficiente sobre la naturaleza de

186 Por otra parte, y al contrario que en el caso del Polonio, cuantas más toneladas de obras de arte se acumulan en los museos más difícil se hace encontrar esa esencia oculta de la que emanan los poderes y los efectos beneficiosos del arte verdadero.

187 “*La intención incompleta ocurre cuando alguien tiene la intuición suficiente de la naturaleza de una forma para saber que una definición propuesta de “justicia” es inadecuada.*” (G.DICKIE, *op. cit.*, p.15).

las obras de arte para detectar cuándo una definición es inadecuada; y la intuición completa¹⁸⁸, según la cual podemos tener la intuición suficiente a propósito del Arte y de las obras de arte como para saber que una definición del Arte es la adecuada.

Bell sostiene en 1914 que *“si podemos descubrir alguna cualidad común y peculiar a todos los objetos que la provocan, habremos resuelto lo que considero el problema central de la estética. Descubriremos la cualidad esencial de una obra de arte, la cualidad que distingue las obras de arte de cualesquiera otras clases de objetos”*¹⁸⁹. Según Bell, hablamos sin sentido si no basamos las teorías y pronósticos sobre el arte y sus formas relevantes de apreciación en una definición explícita del Arte... sin esta estaríamos dando palos de ciego¹⁹⁰ (no podemos estar más de acuerdo con esta apreciación).

Aunque es a principios del siglo XX (p.e. Bell, Croce, Collinwood, etc...) cuando parece que empieza a resultar imprescindible formular una definición explícita del Arte... es en los años cincuenta cuando se produce un cambio realmente sustancial en el enfoque sobre el problema de la definición del Arte y de la teoría del arte. Un grupo de filósofos de tradición analítica¹⁹¹ cuestionaron la legitimidad de los modos de teorizar de la estética tradicional.

188 *“La intención completa ocurre cuando alguien tiene la intuición suficiente de la naturaleza de una forma para saber que una definición propuesta es adecuada.”* (Loc. cit.).

189 BELL, Clive. *Art*. Ed. Bullen, J. Oxford: Oxford University Press, 1987, p.100.

190 *“Bien todas las obras de arte visual tienen una propiedad en común, o bien cuando hablamos de ‘obras de arte’ farfullamos.”* (Ibid., p.7).

191 La estética analítica se relaciona fundamentalmente con aquellos autores que parten, entre otras fuentes del segundo Wittgenstein –i.e. el de las Investigaciones Filosóficas (1953)–, aunque también se consideran referentes de esta generación de filósofos los trabajos de Isenberg, C.k. Ogden e I.E.Richards, Ch.Pierce o E.Cassirer (Vease: CARREÑO, Fca. “Estética Analítica” en BOZAL, Valeriano (ed). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* Vol. II. Madrid: Visor, 1999. pp. 92–117; Y el estudio introductorio de Salvador Rubio a la edición en Castellano del trabajo: TILGHMAN, B.R. *Pero, ¿es esto arte?* Trad. Salvador Rubio. Valencia: Universitat de Valencia, 2005, pp. 9–40).

3.2.2. Planteamientos no-esencialistas

¿cómo tendría que ser una definición del Arte?

Una definición de “Arte” debería indicar todo aquello y solo aquello que el Arte (i.e. las obras de arte) tiene en común y en virtud de lo cual es Arte. En otras palabras, una definición debería identificar los elementos que todo el arte posee, de forma que todo aquello que lo posea por tanto tiene que ser arte.

Existen diferentes formas de definir un concepto, por ejemplo, existe la definición de tipo lexicográfica –que sirve de bien poco–. También están las definiciones de tipo “ostensivo” que afrontan la cuestión de la definición por la acumulación de ejemplos (i.e. ¿qué una obra de arte? Un obra de arte es esto, esto, eso también y aquello, etc...). El aprendizaje “ostensivo” se corresponde con la forma en la cual la mayoría de nosotros nos hemos construido la idea del arte que manejamos –la visita al Museo y el aprendizaje basado en ejemplos descritos en las historias del arte fundamenta la aproximación al campo del Arte en la institución escolar–.

Con la aproximación ostensiva al final lo que tenemos es un extenso repertorio de ejemplos –una colección de objetos– donde lo único que funciona es lo que Wittgenstein denominó “*parecidos de familia*”... lo cual parece que no habría generado ninguna dificultad sustancial hasta que Duchamp puso sobre la mesa un urinario (y el resto de *Ready Mades*), y sería desde entonces cuando nos percatamos de que no se sabía exactamente de que se estaba hablando cuando se describía o definía el Arte.

Hay otro tipo de planteamiento, que es el fundamento del pensamiento científico, como es la definición de tipo “aristotélico”: i.e. por ejemplos próximos y diferencia específica. Las obras de arte son “X”... definición en la que se contemplan una serie de condiciones –diferencias específicas– necesarias y suficientes para algo pueda ser una obra de arte. Se identifica la condición necesaria para pertenecer a una clase cosas y la condición suficiente para formar parte de esa clase de cosas. Por ejemplo, los humanos pertenecen a esa clase de cosas que son los animales y se distinguen

de todo lo demás porque razona o es suficiente que razone para distinguirse del resto de animales.

Es suficiente que un cuadro se parezca a la Madonna de Meyer de Holbein para considerarlo como la copia de una obra de arte, pero es necesario que exista la intención de suplantar al original para tratarlo como una falsificación (o perteneciente al subgénero: arte falso).

503 Condiciones necesarias y suficientes

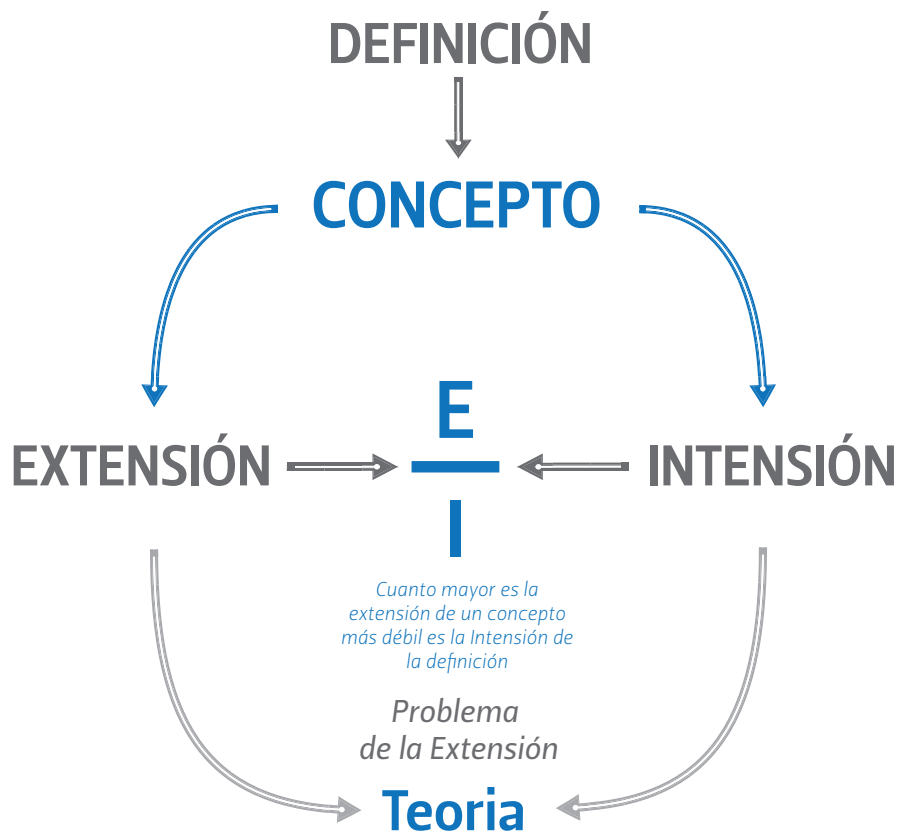
Las condiciones necesarias: son las que determinan la pertenencia de la cosa definida a una clase de cosas (*genus proximum*). Y las condiciones suficientes: determinan qué distingue a las cosa definida de los miembros integrados en la misma clase de cosas.

Una definición de Arte debería identificar las condiciones necesarias (o grupo de condiciones) que son suficientes para que algo sea arte (una obra de arte).

504 Definición y extensión (=teoría)

Davies explica que lograr una definición de Arte implica considerar si es “*crucial*” (necesario y suficiente) para la naturaleza del arte que algo muestre originalidad, sea creado en un contexto institucional, su contemplación sea placentera, sea expresiva emocionalmente, que se parezca a otras obras de arte, etc. En contraste, la extensión de un concepto remite al tipo y número particular de objetos que la definición abarca (el número y tipo de cosas de las que la definición puede dar cuenta). La extensión del Arte (de la definición del concepto Arte) incluye o ha de incluir por lo menos un determinado número de pinturas, novelas, piezas musicales, esculturas, etc. que todos reconocemos como obras de arte.

Explicar la extensión de un concepto, implícita en una definición del arte, se relaciona con la capacidad para concretar los criterios de exclusión que permiten excluir aquellos artefactos que en este caso no pueden ser arte.



(Diagrama. 02)

Una definición adecuada ha de ser capaz de dar cuenta de todas aquellas cosas a las que se puede aplicar el término arte y sobre todo ha de ser capaz de excluir a las que no se le aplica...

Una característica de la extensión de una definición que resulta problemática es que: a mayor **extensión** (en la 'clase' definida se incluye una mayor variedad de cosas) más débiles los criterios que determinan la 'diferencia específica', i.e. menor **intensión** –“quien mucho abarca, poco aprieta”–.

505 El problema de la definición (y de la extensión)

El problema de la definición del arte adquiere como hemos señalado una nueva y radical orientación en el seno de los pensadores de filiación analítica.

Esta corriente de pensamiento denuncia el esencialismo (o idealismo esencialista) de las teorías tradicionales, critica el manejo interesado, el uso acrítico, oscuro y confuso de términos como: arte, gusto, obra de arte, juicio estético, experiencia estética, sentimiento, intuición, expresión...

A.Silvers¹⁹² ha resumido en tres tesis el programa de reforma de la estética del primer grupo¹⁹³ de autores de esta tradición: (1) la sustitución de las ideas típicamente oscuras de la estética tradicional por otras claras, (2) la prohibición de generalizaciones hechas a partir de la experiencia de obras particulares y destinadas a funcionar como reglas en argumentos estéticos, y (3) el reconocimiento de que el arte no admite propiedades esenciales.

El escenario analítico en un primer momento puso sobre la mesa la idea del fracaso de todas las definiciones sobre el arte tradicionales. Por ejemplo Weitz (1956) concluye que:

“Cada una de las grandes teorías del arte –Formalismo, Voluntarismo, Emocionalismo, Intelectualismo, Intuicionismo, Organicismo...– converge en el intento de establecer las propiedades defnitorias del arte.

192 SILVERS, Anita. “Letting the Sunshine In: Has Analysis Made Aesthetics Clear?”. *The Journal of Aesthetics And Art Criticism*, Vol. 46, Analytic Aesthetics, 1987, (pp. 137–149); Reimpreso en BENDER, John y BLOCKER, Gene, *Contemporary philosophy of art: readings in analytic aesthetics*. New Jersey: Prentice-Hall, 1993 (Cfr. RUBIO, *op. cit.*, p.13)

193 Se pueden reconocer, tal y como lo desarrolla S. Rubio (ibídem), tres generaciones diferentes en la tradición de la estética analítica. La primera en la década de los cincuenta, con un marcado carácter antiteórico y antimetafísico, con autores como M. Weitz, P. Ziff, W.E. Kennick y M. Beardsley. La segunda generación desarrollará su trabajo entre los sesenta y los setenta, mantienen el hilo de la reflexión sobre la cuestión de “¿qué es el arte?” pero criticando los aspectos más propositivos de la primera generación, como son M. Maldebaund, G. Dickie, R. Sclafani o N. Goodman, aunque podríamos considerar a A. Danto como miembro de esta generación aunque su trabajo y aporte surge como reacción en contra de esta tradición. La tercera generación, a decir de Rubio, no tiene que ver con una cuestión cronológica sino con cambio importante en el punto de vista. El cambio tiene que ver con el abandono de carácter antiteórico y antimetafísico anterior y con el retorno a la elaboración de proyectos de formulación de teorías estéticas de mayor escala: “con cierto aroma decididamente metafísico en muchos casos” como “es la teoría institucional y el retorno de la nueva ontología en autores como Dickie, Danto, Margolis, (...)” (*ibid.* p.24). Pertenecen a esta última generación: R. Wollheim, A. Danto, G. Dickie, M. Margolis, J. Bouveresse, B.R. Tilghman, N. Carroll, J. Levinson, S. Cavell, D. Chateau, etc.

Cada una afirma que es la verdadera teoría, porque ha formulado correctamente en una definición real la naturaleza del arte; y que las otras son falsas porque han dejado fuera propiedad necesaria o suficiente”¹⁹⁴

Ziff (1953)¹⁹⁵ concluye que “ninguna definición única puede reflejar esta multiplicidad y variación usos”¹⁹⁶ de los términos “Arte” y “Obra de Arte”; y Kennick (1958) plantea que no se puede afrontar la cuestión “¿qué es el Arte?” de la misma forma que se afronta una pregunta científica del tipo “¿qué es el helio?”. El enfoque analítico desplazaba la reflexión sobre el problema filosófico a propósito del Arte (de carácter idealista, esencialista, metafísico y ontológico) hacia un análisis sobre qué tipo de “concepto” es el adecuado para comprender el uso o los usos de los términos “Arte” y “obra de arte”; y de igual forma, qué tipo de “definición” se puede proponer para solventar las inconsistencias de las definiciones y teorías tradicionales.

194 WEITZ, *op. cit.*, p. 34.

195 ZIFF, Paul. “The task of defining a work of art”, *The philosophical review*, 1953, p. 58-78.

196 *Ibid.*, p.78.

SO6 LA REACCIÓN A LA IMPOSIBILIDAD DE UNA DEFINICIÓN y la deriva antiteórica analítica, acabó conformando y reforzando un renovado esencialismo, en el que la renuncia a cualquier intento de definición o la profecía de que cualquier intento de definición cerrada estaba condenada al fracaso, afirmaba la naturaleza extraordinaria del Arte. Un concepto sin definición, es decir, indefinible por definición. Estaba en la naturaleza misma del Arte ser libre, creativo, impredecible, no seguir ninguna norma, no puede ser regulado... recuperando una máxima de la estética del romanticismo: *“el arte es aquello que establece su propia regla”* (F. Schiller)¹⁹⁷

La tradición esencialista había llegado a regocijarse en que se hubiera llegado a la conclusión de que el arte no se podía definir. Desde esta óptica, los intentos antiteóricos de Weitz o Ziff se presentan como fracasos frente a la grandeza del Arte. Como señala J. Cabrera¹⁹⁸, este fracaso resultaba perfectamente lógico para la posición dominante, ya que *“está en la naturaleza (extraordinaria) del Arte el ser inabarcable (como Dios)... El Arte es tan importante como el Amor, la Justicia, el Tiempo... que no se pueden definir.”* El carácter indefinible del Arte emerge como característica distintiva del Arte, una esencia oculta percibida e indefinible que actualiza aquella expresión dieciochesca del *“je ne sais quoi”*¹⁹⁹ como razón para explicar por qué motivo uno tiene la intuición de que algo es un obra de arte.

Tatarkiewicz (1971) siguiendo las conclusiones de Weitz y Kennick explica el fracaso de las teorías tradicionales en la medida que todas las teorías relevantes acaban siendo parciales (ya que ponen el acento solo en un rasgo específico) y no resuelven el problema de la extensión. De la invención del Arte, i.e. de la invención de la idea de Arte que unificaba a las Bellas Artes, hemos heredado la definición que establece que: el Arte consiste en la producción de Belleza, y además, también hemos heredado una definición

197 SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Trad. Jaime Feijoo y Jorge Seca. Barcelona: Anthropos, 1990.

198 Conversación con el Director de Tesis.

199 Fue el jesuita Bouhours el que utilizó la expresión por primera vez en 1671 en su *“Entretiens d’Ariste et d’Eugène”*. Montesquieu dedica un capítulo completo al *“je ne sais quoi”* en su conocido *“l’Essai sur le goût”* de 1757.

complementaria que introduce el siguiente matiz, el Arte es la producción de belleza imitando a la Naturaleza. Las teorías tradicionales han ofrecido, a decir de Tatarkiewicz (pp.56-61), por lo menos seis definiciones relevantes²⁰⁰ y diferentes que sitúan como rasgo específico del Arte y la obra de arte a características distintas:

- 1) *El rasgo distintivo del arte es Producir Belleza*
- 2) *El rasgo distintivo del arte es Representar la Realidad (Mimesis)*
- 3) *El rasgo distintivo del arte es la creación de formas (Formalismo)*
- 4) *El rasgo distintivo del arte es la expresión (Expresionismo)*
- 5) *El rasgo distintivo del arte es que produce la experiencia estética*
- 6) *El rasgo distintivo del arte es que produce choque emocional
(no se trata de expresar sino de impresionar el ánimo del espectador)*

Podemos comprobar con facilidad, y Tatarkiewicz lo plantea en términos similares, que el problema de todas las definiciones tradicionales no solo descansa sobre su carácter parcial, restrictivo y excluyente – al negar implícitamente la validez de las otras definiciones –, sino que resulta relativamente sencillo observar cómo de problemática es la extensión de su aplicación.

Por ejemplo (A) si consideramos que el rasgo específico del Arte es que las obras de arte son bellas, se podría afirmar con rotundidad que “no”: porque hay objetos que no son bellos y son tratados como obras de arte; y además hay cosas que siendo bellas²⁰¹ y siendo artefactos²⁰² no son tratados como ejemplo de obras de arte. Pues hay ejemplo de productos artificiales y que resultan bellos y no por ello son obras de arte. (p.e. sillas, relojes, automóviles, ... ya que en general artesanías y diseños industriales puede resultarnos bellos y atractivos, y no por ello son tratado como Arte).

200 Todas ellas definiciones aparentemente descriptivas sobre la naturaleza del Arte, aunque finalmente se trata de definiciones de tipo normativo.

201 Hacemos esta objeción dejando de lado que la noción misma de belleza ya es un concepto suficientemente controvertido.

202 Por género próximo: todos los artefactos, i.e. productos hechos por el hombre, podrían ser obras de arte frente a los productos naturales o los productos hechos al azar que no podrían serlo. El Arte y las obras de arte se entienden como una subclase de los productos artificiales.

Observamos que podemos aplicar la misma metodología para evidenciar las insuficiencias del resto de definiciones. Lo interesante de Tatar-kiewicz es que se plantea –en contra de esa renuncia a cualquier intento de definición basada en la caracterización de la “*diferencia específica*” del arte–, un tipo de definición alternativo acorde con el carácter abierto del concepto y de las múltiples funciones del Arte (con un enfoque pluralista). Se trata de una definición de tipo “*disyuntivo*” que pretende introducir en la definición múltiples rasgos distintivos de forma optativa (el arte puede ser esto o esto o aquello o también...):

*“El arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción, o expresión puede deleitar, emocionar o producir choque” y “Una obra de arte es la reproducción de cosas, la construcción de formas, o la expresión de un tipo de experiencias que deleitan, emocionan o produzcan choque.”*²⁰³

Es posible que este enfoque sea tan amplio y plural como para posibilitar captar toda la amplitud y la heterogeneidad de las denominadas prácticas artísticas, i.e. capaz de incluir todo tipo de Arte que haya sido incorporado al campo del arte (desde el arte clásico al gótico, el arte aborigen australiano, el arte japonés, el dogón o el egipcio, y el constructivismo o el dadaísmo o el fauvismo o el expresionismo abstracto, y un soneto de Lorca, una novela de Cortázar, una película de David Lynch, una ópera de Wagner o cualquier montaje de la *Fura dels Baus*, etc.). También tendría la virtud de poder ampliar, si fuera necesario, las características disyuntivas de la definición según las necesidades de turno. Lo que no logra, y esto sí que representa un problema importante a su proyecto de definición, es que esa acumulación disyuntiva de rasgos distintivos finalmente pierde su objetivo y sentido, la conclusión es simple: no existe diferencia específica. No hay forma de explicar cómo un artefacto que reúna uno o varios de los rasgos de la definición no sea una obra de arte.

203 TATARKIEWICZ, *op. cit.* 67.

SO7 TATARKIEWICZ no es el único en proponer una definición de este tipo. En el marco analítico más reciente, Berys Gaut (2000) plantea que solo es posible una aproximación disyuntiva o de racimo: “*Cluster Theory*”²⁰⁴. Para Gaut es suficiente que: para que algo sea una obra de Arte esta debe poseer cierto número o combinación de “*propiedades artísticas relevantes*” (pese a que esas propiedades artísticas relevantes en común no están ni tienen por qué estar presentes en todas las obras de arte). La lista de propiedades “*artísticamente relevantes*” que propone sería la siguiente:

1. *Tiene que tener la intención de ser obra de arte*
2. *Ser coherente con alguna categoría artística establecida*
3. *Poseer propiedades: estéticas, expresivas, formales o representacionales*
4. *Tener la capacidad de comunicar significados complejos*
5. *Su producción requiere habilidad*
6. *Su producción requiere imaginación creativa*
7. *Ser una fuente de placer en sí mismo*
8. *Invita a la relación cognitiva o emocional de la audiencia*

Sixto Castro (2005) a propósito de la concepción de racimo considera que:

*“Si no se instancian todos los criterios, ello es suficiente para la aplicación del concepto. Además no hay propiedades que sean individualmente condiciones necesarias y conjuntamente suficientes para la aplicación de el concepto, es decir, no hay ninguna propiedad que todos los objetos que caen bajo el concepto deban poseer: (...). Pero, aunque no haya condiciones individualmente necesarias para la aplicación de tal concepto, hay condiciones disyuntivamente suficientes, ha de ser verdad que algunos de los criterios se apliquen si un objeto cae bajo el concepto.”*²⁰⁵

204 GAUT, Berys. “Art as a cluster concept” en CARROL, Noël. *Theories of Art Today*, Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2000. // Véase DAVIES (2006).

205 CASTRO, *op. cit.*, p.24.

3.2.3. Definiciones “no esencialistas”:

Propiedades Relacionales vs Propiedades Intrínsecas

Si algo caracteriza la reacción en el propio seno analítico al “*antiesencialismo antiteórico*” de Weitz, Kennick o Zipf fue la búsqueda de una vía para afrontar la definición del Arte “*no esencialista*” que no apelase a una “*esencia oculta*”. A decir de Tilghman el primero en abrir esa vía fue Maurice Mandelbaund (1965) ya que en su crítica al uso de la noción de parecidos de familia: “*las propiedades definitorias del arte pueden convertirse, (...), en propiedades relacionales que conectan obras de arte con las actividades e intenciones de los artistas*”.²⁰⁶

Este desplazamiento situó el foco de interés, no en las características intrínsecas de la obras de arte sino, en las características relacionales o contextuales de las mismas. Este desplazamiento va a marcar y a caracterizar el aporte de trabajos como los de Dickie, Danto, Carroll, Levinson, Wollheim o Goodman, etc.

La definición de Arte, basada en la identificación de una serie de propiedades intrínsecas presentes en las obras de arte, no era viable desde la perspectiva analítica. Se asumía que no se puede definir la obra de arte de la misma forma en la que podemos definir, p.e. un pentágono regular (que queda definido en tanto que forma con cinco lados iguales y cinco ángulos de 72° = propiedades intrínsecas); o en el caso del Polonio que queda definido por su peso o masa atómica $\{Po_{84}$ su núcleo atómico esta compuesto por 84 protones + 84 electrones; que lo diferencia del Uranio (U92) y del Radio (Ra_{88})}.

Las propiedades intrínsecas remiten a las propiedades internas de la obra de arte aislada de cualquier contexto (p.e. definir la obra de arte por sus cualidades plásticas o formales).

Las propiedades relacionales establecen un estado característico y específico de un objeto dentro de una estructura, uso y contexto singular pero nunca al margen o fuera de esta estructura, uso o contexto. p.e.

206 TILGHMAN, B. R. *Pero, ¿es esto arte?: El valor del arte y la tentación de la teoría*. Valencia: Universitat de València, 2005, p.100.

el veneno es lo que envenena (a una persona, pero posiblemente no a una hormiga): un compuesto es un veneno en tanto que funciona como tal, i.e. cuando causa un determinado efecto. Un alimento es aquello que alimenta (lo que alimenta a un mamífero puede envenenar a un pájaro), pero también tenemos que considerar que lo que p.e. en China se considera un alimento (p.e. un insecto) en España no tiene por que serlo. Ser o no primo de alguien depende de una relación estructural y familiar (un grado de parentesco).

Como señala Davies, las especies culturales –en contraposición de las especies naturales y las especies orgánicas²⁰⁷– no tienen una “*esencia distintiva microestructural*” (interna o intrínseca) y se caracterizan mejor en términos de “*una combinación de las intenciones con las que han sido creadas, las funciones con las que son usadas comúnmente, su estatus o posición dentro de las instituciones y prácticas*”²⁰⁸. P.e. para definir un ticket de aparcamiento constataríamos que su “*esencia*” sería regular el uso y acceso a plazas de estacionamiento (propiedades intrínsecas como el material, el tamaño, el precio o el color resultan irrelevantes)

Respecto del Arte, las propiedades relacionales son aquellas propiedades (no visibles) que resultan de las conexiones de la obra de arte con otras instancias más allá de sus propios límites. Apostar por la posibilidad de establecer una definición relacional –i.e. basada en las obras de arte establece con la historia del arte o el contexto de su producción–, ha caracterizado toda una serie de proyectos centrados en: “*non-perceptible, relational set of defining properties.*”

Davies (2006) caracteriza la tipología de los proyectos de definición basados en propiedades relacionales en tres grupos: **FUNCIONALISTA, HISTORICISTA E INSTITUCIONAL**

207 En las especies orgánicas (seres vivos) la esencia fundamental es de tipo filo-genética o bio-histórico. P.e. un orangután es una especie condicionada por una estructura genética determinada y con una particular historia evolutiva por la cual desciende de los primeros organismos vivos y de igual forma está más próximo a un chimpancé o a un humano que a un tiburón. Véase: DAVIES, Stephen. *Definition of Art*. London: Cornell University Press, 1991, pp.23–31 .

208 DAVIES, Stephen. *The philosophy of Art*. Malden, MA.: Blackwell. 2006, p.28

508 Aproximación Funcionalista:

Este punto de vista define el arte por la intención prevista o función, y caracteriza esta intención como la búsqueda deliberada de una experiencia estética. En principio, plantea una definición funcional en el sentido por el que podemos definir (funcionalmente) una silla, como algo que sirve para sentarse, y que una silla, que no sirva para sentarse es irrelevante o carece de valor como silla.

El funcionalismo estético –siendo M.Bearsley su figura más representativa– sostiene que algo es una obra de arte si su intención es la de producir a quien la contempla (por si misma – *its own sake*) una experiencia estética²⁰⁹ de magnitud significativa, en base a una apreciación de sus cualidades estéticas, siempre y cuando el perceptor ofrezca actitud, predisposición o estado mental apropiado. Esta posición implica la dimensión intencional de la producción de obras de arte. El “*funcionalismo estético*”, pese a desplazar el quid de la definición hacia el lado del espectador y centrarse en la relación de este y la obra de arte, finalmente actualiza todo el legado kantiano de la tradición estética. El problema de la definición de Arte (y su caracterización) se desplaza al problema de la definición de la “*experiencia estética*”, “*propiedades estéticas*” y “*objeto estético*”. La definición funcionalista del Arte acaba siendo circular ya que lo estético presupone lo artístico²¹⁰.

Una dificultad de esta aproximación es su imposibilidad para dar cuenta de aquellas obras de arte que carecen de intencionalidad estética (o antiestéticas) donde de manera deliberada no se incluyen o evitan que la pieza tenga ninguna propiedad estética o formal. Por ejemplo, un *Ready Mades* de Duchamp como “*l’Erisson*” (1913) o como ocurre en la pieza “*One and three chairs*” (1965) de J. Kosuth –fig.26–, en la que, tal y como indi-

209 Como señala Castro “(...)casi todas las definiciones tradicionales de arte pueden ser consideradas funcionalistas (salvo la definición institucional)” ya que desde esta perspectiva lo que hace de un objeto una obra de arte es la función que cumple dicho objeto, por ejemplo: “*expresar sentimientos, imitar la realidad, satisfacer necesidades espirituales, simbolizar lo inaprehensible, construir formas significantes, enseñarnos a comprender con mayor profundidad la realidad...*” (CASTRO, *op. cit.*, p.115).

210 DAVIES, Definition of Art, p.67-77.



(fig.26) J. Kosuth: *One and Three Chairs* (1965)

Silla 82 x 37.8 x 53 cm,
Fotografía 91.5 x 61.1 cm,
Panel de texto 61 x 61.3 cm.

Larry Aldrich Foundation
Fund. © 2009 Joseph
Kosuth / Artists Rights
Society (ARS)



(Fig.27) Nkisi Bumba ci-n'Dongo (1933)
(Estatua Mágica - Escultura)
Cultura Hoyo // Angola-Cabinda 40x14x15,5
© Musée du Quai Branly

ca el propio autor en 1970: “It meant you could have an art work which was that idea of an art work, and its formal components weren’t important.”²¹¹

Otra dificultad de esta posición tiene que ver con el reconocimiento o tratamiento como obras de arte de artefactos realizados en contextos culturales no occidentales, p.e. una estatua mágica cuyo nombre vernáculo es “*nkisi Bumba ci-n'Dongo*” (fig.27) se produjo para ser utilizada como contenedor de productos sanadores (*bi-longo*) y como *medium* de un poderoso espíritu protector (*mangaaka*) por la cultura Hoyo (Cabinda – Angola – África Central) donada al Museo de l’Homme por C.Tastevin. Los coleccionista de Arte y marchantes occidentales que no creen en espíritus ni en ningún tipo de “*superstición*” o creencia nativa, tratan este artefacto consideran-

211 Cfr. en SIEGEL, Jeanne: *Artwords. Discourse on the 60s and 20s*. New York: UMI Research Press, 1992, p. 225.

do que su función principal es la de satisfacer el interés estético del ser humano ignorando completamente sus funciones primarias. Al tratarlas como arte ¿no se está falseando su propia naturaleza? Los artefactos no artísticos –de acuerdo con nuestra comprensión primaria del arte– puede ser apropiados en segunda instancia por el funcionalismo.

García Leal concluye que *“si la definición admite que cualquier cosa, no importa cómo sea, puede provocar una experiencia estética, entonces no nos dice nada específico sobre el arte. Por tanto, la definición funcional estricta no define nada.”*²¹²

509 Aproximación Historicista:

Algo es una obra de arte si mantiene una relación histórica apropiada con sus precedentes artísticos. Aquí cada autor puede diferir en la forma en la que las obras de arte se relacionan con la historia del arte. Por ejemplo J.Carney²¹³, entiende que algo es una obra de arte si ofrece similitudes estilísticas con obras de arte anteriores. N.Carröl²¹⁴ plantea que algo es una obra de arte si posibilita una verdadera y coherente narrativa respecto de las obras de arte anteriores (si y solo si posibilita la construcción de un relato histórico). Está implícito en la intención de producir obras de arte un conocimiento del rol de las tradiciones y convenciones del arte. Las teorías historicistas pueden explicar por qué no cualquier cosa puede ser arte en cualquier momento. También comprenden la presunción de que el arte evoluciona y cambia a lo largo del tiempo.

Davies²¹⁵ considera que la aproximación historicista asume la aproximación intencional, ya que tener la intención de producir obras de arte solo puede articularse desde una determinada concepción del arte y desde un conocimiento de los devenires de la historia del arte. Aunque Davies no remite a Wollheim, podemos observar que este sostiene que *“una pintura es*

212 GARCÍA LEAL, José. *Filosofía del Arte*. Madrid: Síntesis, 2002, p.74.

213 CARNEY, James D. *The style theory of art*. *Pacific Philosophical Quarterly*, v.72 (4), 1991, pp. 272–289. (Cfr. DAVIES, *The philosophy of Art*, p.39).

214 CARROLL, Noël, “Historical Narratives and philosophy of Art”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n. 51, 1993, pp. 313–326. (Cfr. DAVIES, *loc. cit.*).

215 DAVIES, *Definition of Art*, pp.158–180 *passim*.

una obra de arte en virtud de la forma en que se practica esta actividad”, lo cual resulta coherente con el punto de vista de Davies.

Todas las posiciones historicistas remiten a este marco contextual de referencia del que emana la condición de obra de arte, i.e. un “*mundo del arte*”. Aunque esto no implica que la idea de “*mundo del arte*” sea del todo intercambiable en Danto, Levinson, Carney o Carroll, pero si que todas heredan el problema de la relatividad de la noción de mundo del arte²¹⁶. ¿Qué hace a un “*mundo del arte*” ser un “*mundo del arte*” exactamente? Si un mundo del arte se compone de la existencia de una tradición artística continuada, un corpus de obras históricas y culturalmente unificadas – que condiciona y posibilita la producción e incorporación de nuevas obras de arte –, ¿cuándo podemos decir que hay un “*mundo del arte*”? Contemplamos de igual forma la existencia de múltiples “*mundos del Arte*”, tantos como tradiciones culturales estemos dispuestos a diferenciar. Se abre la posibilidad de valorar si hay solo un “*mundo del Arte*” –el de Occidente– o cada núcleo cultural tiene su propio “*mundo del Arte*”.

La idea del “*Mundo del Arte*” de A. Danto es probablemente el ejemplo más conocido que podemos asociar a esta posición historicista: “*para reconocer algo como una obra de arte se requiere algo que el ojo no puede percibir: una atmósfera de teoría artística y un conocimiento de la historia del arte: Mundo del Arte*”²¹⁷.

Aunque la posición de Danto, no es tan simple, primero porque no se identifica con esta tradición *no esencialista* (Danto no pertenece a la tradición analítica sino que se sitúa contra esta tradición), su discurso se apoya en la filosofía continental, siendo Hegel la referencia fundamental de su discurso, y defiende un renovado punto de vista ontológico sobre el arte (las obras de arte pertenecen a una clase de cosas esencialmente diferentes de cualquier otro artefacto producido por el hombre –aunque sean visualmente indiscernibles–). Segundo porque podríamos decir que adopta

216 DAVIES, Stephen. *Definitions of Art*, en GAUT, Berys y LOPES, Dominic (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*. Londres y Nueva York: Routledge, 2001, p.174.

217 “*To see something as art requires something the eye cannot decri –an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld.*” (DANTO, *op. cit.* 1964, p.588).

un punto de vista híbrido ²¹⁸. Danto, en su aproximación combina el historicismo con otra serie de condiciones necesaria para atribuir el estatus de obra de arte, por ejemplo: “*Ser una obra de arte significa ser (a) acerca de algo (aboutness) y (b) encarnar su sentido (meaning-embodiment)*” ²¹⁹. Estas propiedades entre otras ²²⁰ son propias de una aproximación simbólica ²²¹ al Arte que sitúan a Danto en una posición próxima a la teoría de la forma simbólica de E. Cassirer y de la simbolización artística y los síntomas de lo estético ²²² en N. Goodman, aunque también cerca de la ontología del arte de M. Heidegger y la hermenéutica de G. Gadamer.

218 DAVIES, *op. cit.*, p.175.

219 DANTO, A. C. *Después del fin del arte : el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Trad. Elena Neerman. Barcelona: Paidós, 1999, p.203.

220 Carroll ha resumido la teoría del Danto en cinco puntos, “*algo es una obra de arte si y solo si: (1) tiene un tema, (2) acerca del cual se proyecta una actitud o punto de vista (tiene estilo), (3) por medio de una elipsis retórica (generalmente metafórica), (4) la cual compromete la participación del auditorio para compeltar lo que falta (interpretación), y (5) donde la obra en cuestión y su interpretación requieren un contexto histórico del arte.*” (Cfr. CASTRO, *op. cit.*, p.242). Véase CARROLL, Noël. *Essence, Expression, and History. Danto and his Critics*, Second Edition, 1993, p. 118-145.; y Para un análisis crítico de la filosofía del Arte de Danto véase la tesis doctoral: ALCARAZ, M^a José. *La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados*. Murcia, Universidad de Murcia, 2008.

221 Para García Leal la aproximación simbólica a la definición del arte –a la que el propio autor se adscribe– declara que “*(a) lo que hace de algo una obra de arte es su específica condición simbólica y (b) esa especificidad deriva de la construcción sensible del símbolo y de los procedimientos o modos de simbolización.*” (GARCÍA LEAL, *op. cit.*, p.82)

222 GOODMAN, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor, 1990, p.99

§10 Teoría Institucional:

La idea del “*Mundo del Arte*” de Danto inspiró la articulación de la teoría institucional de George Dickie ²²³ (1974). De forma genérica este tipo de aproximación propone que “*las obras de arte son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco o contexto institucional*” ²²⁴, por lo que se trata de una teoría de tipo contextual.

La teoría de Dickie, pese a tener algunas deficiencias propone una definición simple de tipo aristotélico capaz de hacer reaccionar a pensadores y filósofos que no atendían a los planteamientos analíticos. Una de las propiedades necesarias propuesta es que: primero, el arte es un artefacto, lo cual supone una “*bofetada*” a toda la tradición idealista –el fundamento y núcleo duro de la teoría tradicional del Arte–. En este sentido acompaña los planteamiento de Tatarkiewicz –i.e. las obras de arte son un epígrafe de los productos artificiales–. A lo que suma una propiedad relacional ²²⁵: “*una obra de arte en sentido descriptivo es un artefacto*” al cual “*se le ha conferido el estatus de candidato para la apreciación*” (aunque habría que precisar a qué se refiere exactamente: a la apreciación en tanto que obra de arte o la apreciación de su valor como obra de arte) “*por alguna persona o personas que actúan por parte de un cierta institución social (el mundo del Arte).*” ²²⁶

Para esta teoría una obra de arte es un artefacto creado por un artista y que es presentado al público del “*mundo del Arte*”. Para llegar a ser una

223 Disponemos de dos versiones de la “Teoría institucional” de G. Dickie, la primera versión aparece en un artículo en 1969 (DICKIE, G. “Defining Art”, en *American philosophical Quarterly*, v.6, 1969, p.252) y en sendos libros: DICKIE, G. *Aesthetics: An Introduction* (Indianapolis, 1971) y *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis* (New York, Ithaca, 1974). La segunda versión aparece en 1984: DICKIE, G. *The Art Circle. A theory of Art* (New York, 1984).

224 DICKIE, George. *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Trad. Sixto J. Castro. Barcelona: Paidós, 2005, p.17

225 Davies considera que de las aproximaciones relacionales la teoría institucional es de tipo “procedimental” frente a las aproximaciones “funcionalistas” (DAVIES, *op. cit.* 1991, pp. 23–49)

226 “A work of art in the classificatory sense is (1) an artefact (2) a set of aspect of which has had conferred upon in the status of candidate for appreciation by some person or persons acting on behalf of an certain social institution (the art world)” (DICKIE, G. *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis*. p.34)

obra de arte, un artefacto debe estar apropiadamente expuesto (i.e. inserto) en la red de prácticas, roles y estructuras que comprenden la “*institución del arte*” –un marco institucional organizado “*informalmente*” que configura lo que Dickie entiende por “*mundo del Arte*”. En vez de definir el arte en términos de las funciones primarias previstas, la teoría institucional destaca (pone el acento en) los procedimientos sociales mediante los cuales algo logra su artisticidad (su estatuto en tanto que obra de arte) dentro del contexto institucional en el que tal estatuto tiene sentido.

No es precisamente una buena definición, de hecho, recibió numerosas críticas y cuando Dickie reformula su teoría en 1984 esta cambió sustancialmente. Pero sin ser una gran definición, tuvo la virtud de hacer temblar toda la tradición esencialista. No solo por apelar a la condición material de toda obra de arte (artefactualidad), sino sobre todo, porque de su redacción se deduce la tesis, con mayor nitidez que en cualquier otra de las aproximaciones que estamos presentado en este apartado, de que “*no existe Arte fuera del “mundo del arte” y que no existen las “obras de arte” sin la institución Arte y sin las prácticas que estas articulan*”... abriendo la posibilidad de un tipo de relativismo y una suerte de “*estipulacionismo radical*”²²⁷ que el propio Dickie no estaba dispuesto a asumir del todo, si nos atenemos al giro de “*intencionalista*” de la segunda versión de su teoría institucional.

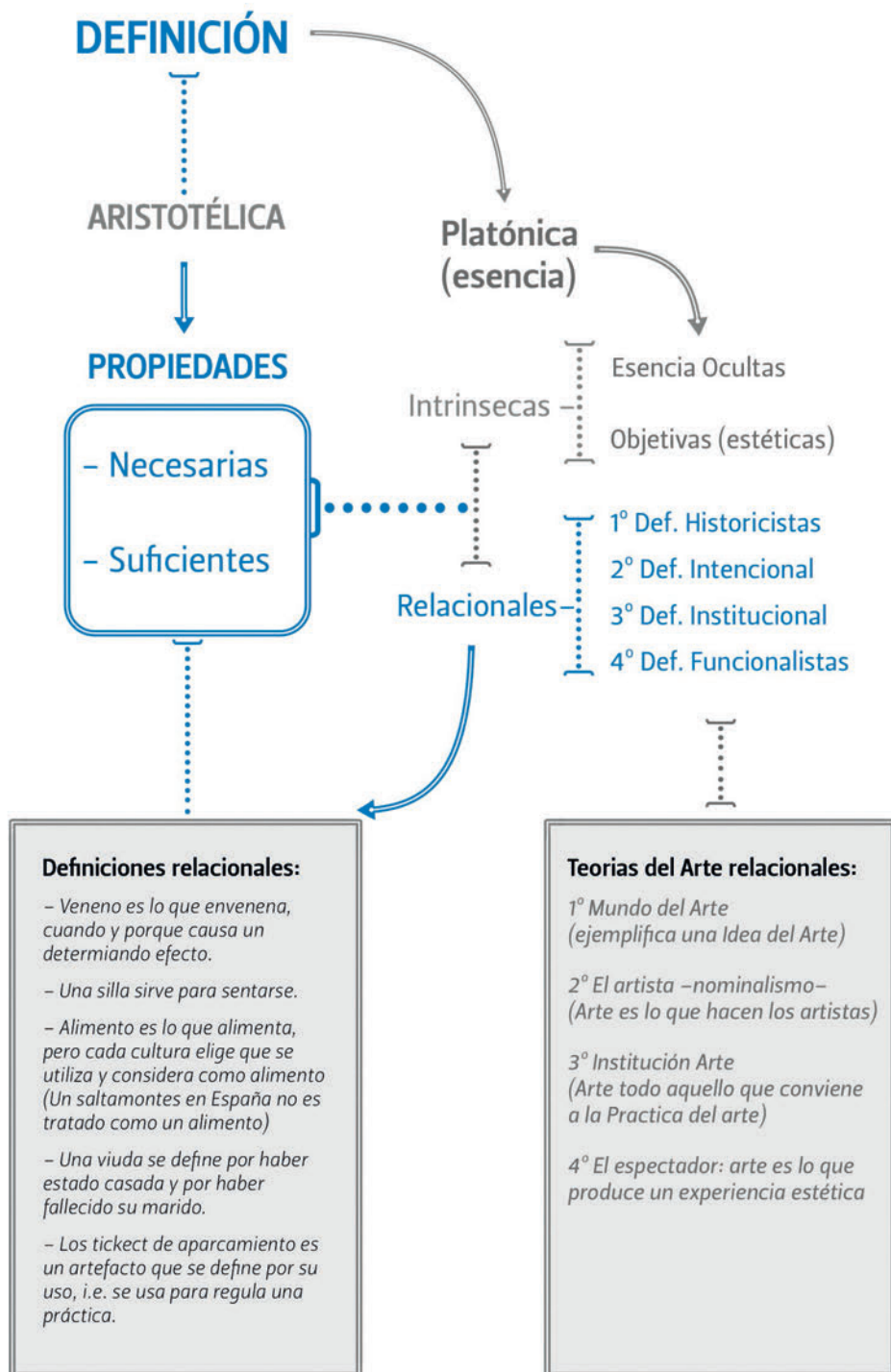
La idea de “*Mundo del Arte*” de Dickie se prestaba a diversas interpretaciones²²⁸ ya que no estaba muy claro qué o quiénes podrían componer ese “*mundo del arte*” o “*institución*” del arte y de que forma este podría actuar para “*conferir*” (o no “*conferir*”) el estatus de obra de arte a un artefacto producido por un artista. La idea un “*mundo del Arte*” como un “*cuerpo formalmente organizado*” (como una especie de camarilla distinguida de expertos, conservadores, curadores, críticos, coleccionistas, etc. tal y como la describe Tom Wolfe²²⁹) que desarrollan una especie de ges-

227 Cfr. DAVIES, *The philosophy of Art*, p.38.

228 El propio Dickie plantea un amplio análisis de las críticas que su teoría habría ido recibiendo desde 1974 como introducción y base para reelaborar su segunda versión en 1984 (Cfr. DICKIE. *El círculo del arte*, pp.13–29).

229 WOLF, Tom. *La palabra pintada*. Anagrama, Barcelona, 1976.

(Diagrama. 03)



ción del éxito en la escena artística, no formaba parte del uso de la noción de institución que Dickie proponía²³⁰. Para este una “*institución*” remite a una práctica cultural establecida –amplia e informal–. El objetivo de Dickie era “*afirmar que el mundo del arte como un todo es un trasfondo sobre el que se crea el arte*”²³¹.

Dickie, parece no estar de acuerdo en asumir una posición donde la responsabilidad recaiga más en los expertos (p.e. curadores, conservadores, críticos) que en los artistas. Este considera que el artista es quien crea la obra de arte, no los expertos, y que el estatus de arte es algo que se realiza y no simplemente que se confiere²³². El énfasis en que la institución del mundo del arte sostiene este proceso, no implica que el arte sea arbitrario y carente de algún criterio unificador, en cambio como contraste, llama la atención el hecho de que la acción de hacer obras de arte solo es válida como tal, si y solo si acontece en los contextos de las prácticas del mundo del arte (no hay Arte fuera del mundo del arte). En la segunda versión²³³ de su teoría apuesta por desplazar el núcleo de la cuestión sobre los creadores –“*crear es una actividad intencional*”²³⁴–, i.e. lo que hace de algo una obra de arte son las decisiones tomadas por los artistas ya que éstos han interiorizado las determinaciones del “*mundo del arte*”, operan estando autorizados por la institución artística. Las decisiones artísticas (la intencionalidad artística) requieren de un esquema institucional apropiado si quieren tener éxito como creación artística, por ello el arte es institucional. La teoría institucional ubica las obras de arte en “*un marco complejo en el que un artista, al crear arte, cumple un papel cultural históricamente desarrollado para un público más o menos preparado*”²³⁵.

230 “¿Existe realmente eso que se llama el mundo del arte, poseedor de la coherencia de un grupo social, capaz de tener representantes, que a su vez son capaces de ejecutar actos que la sociedad no tiene más remedio que reconocer?” (WOLLHEIM, *op. cit.*, p.21).

231 DICKIE, *op. cit.* p.20.

232 *Ibid.* pp. 84 -87.

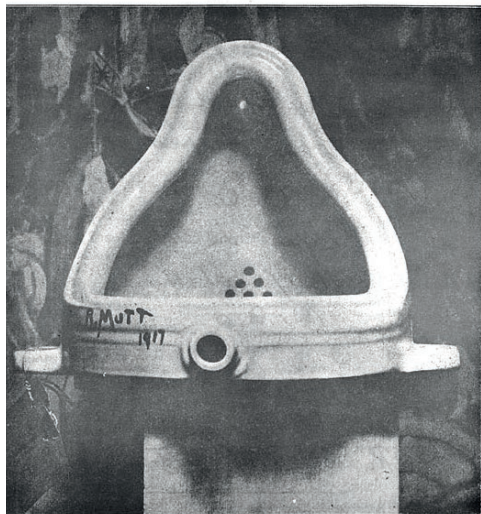
233 La teoría final de Dickie descansa sobre un planteamiento circular a través de la definición (flexional) de cinco conceptos: Artista, Obra de Arte, Público, Mundo del Arte y Sistema del Mundo del Arte. (*Ibid.* pp. 114-117).

234 *Ibid.* p 101.

235 *Ibid.* p.97.

Fountain by R. Mutt

Photograph by Alfred Stieglitz



THE EXHIBIT REFUSED BY THE INDEPENDENTS

(Fig.28). *The Blind Man*. N.º2

Mayo de 1917, Nueva York. pp. 4-5

Fotografía de Alfred Stieglitz

THE BLIND MAN

The Richard Mutt Case

They say any artist paying six dollars may exhibit.

Mr. Richard Mutt sent in a fountain. Without discussion this article disappeared and never was exhibited.

What were the grounds for refusing Mr. Mutt's fountain?—

1. Some contended it was immoral, vulgar.
2. Others, it was plagiarism, a plain piece of plumbing.

Now Mr. Mutt's fountain is not immoral, that is absurd, no more than a bath tub is immoral. It is a fixture that you see every day in plumbers' show windows.

Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view—created a new thought for that object.

As for plumbing, that is absurd. The only works of art America has given are her plumbing and her bridges.

“Buddha of the Bathroom”

I suppose monkeys hated to lose their tail. Necessary, useful and an ornament, monkey imagination could not stretch to a tailless existence (and frankly, do you see the biological beauty of our loss of them?), yet now that we are used to it, we get on pretty well without them. But evolution is not pleasing to the monkey race; there is a death in every change and we monkeys do not love death as we should. We are like those philosophers whom Dante placed in his Inferno with their heads set the wrong way on their shoulders. We walk forward looking backward, each with more of his predecessors' personality than his own. Our eyes are not ours.

The ideas that our ancestors have joined together let no man put asunder! In *La Dissociation des Idées*, Remy de Gourmont, quietly analytic, shows how sacred is the marriage of ideas. At least one charming

thing about our human institution is that although a man marries he can never be *only* a husband. Besides being a money-making device and the *one* man that *one* woman can sleep with in legal parity without sin he may even be as well some other woman's very personification of her abstract idea. Sin, while to his employees he is nothing but their “Boss,” to his children only their “Father,” and to himself certainly something more complex.

But with objects and ideas it is different. Recently we have had a chance to observe their meticulous monogamy.

When the jurors of *The Society of Independent Artists* fairly rushed to remove the bit of sculpture called the *Fountain* sent in by Richard Mutt, because the object was irrevocably associated in their atavistic minds with a certain natural function of a secretive sort. Yet to any “innocent” eye

§11 Aproximación institucional (bis):

El primero en ofrecernos “*de facto*” una aproximación institucional al problema del arte ha sido M. Duchamp (1881–1968).

M. Duchamp en 1917 fue invitado por la galería Grand Central de Nueva York para formar parte del jurado de una exposición de artistas independientes, y fue entonces cuando nos brindó el ejemplo más ilustrativo y efectivo sobre la naturaleza institucional del “Arte” y sus objetos. Como todos sabemos, nos estamos remitiendo al escándalo ficticio producido por la negativa por parte de los comisarios de la exposición (de la que Duchamp era miembro) de admitir en la muestra la obra “*Fontaine*” firmada por “*Sr. R. Mutt*” (presentado bajo pseudónimo por el propio Duchamp). Toda esa gran provocación que estaba llamada a minar los cimientos del mundo del Arte, se limitó a una conversación entre Walter Arensberg (que estaba

236 Decimos, “escándalo ficticio” porque en realidad la obra no fue finalmente expuesta ni tuvo ninguna repercusión en la crítica, ni en la prensa especializada de la época.

en la junta de la exposición junto con Duchamp) y algunos comisarios de la exposición que se negaron a exponerlo y cuyo resultado fue, que el insigne invitado Duchamp ²³⁷ decidiese abandonar la citada comisión solidarizándose con aquel artista rechazado. Al tiempo apareció en la revista *The Blind Man* (fig.28) un editorial anónimo que llevaba por título “*El caso R.Mutt*” donde se intentaba rebatir los motivos y argumentos planteados por la comisión que rechazó “*Fontaine*”:

*“Algunos afirman que la Fuente de R. Mutt es inmoral, vulgar; otros, que es un plagio, un simple artículo de instalación. Pero la Fuente del Sr. Mutt es tan inmoral como lo puede ser una bañera... Que el Sr. Mutt haya producido o no la Fuente con sus propias manos, es irrelevante. La ha elegido. Ha tomado un elemento normal de nuestra existencia y lo ha dispuesto de tal forma que su determinación de finalidad desaparece detrás del nuevo título y del nuevo punto de vista; ha encontrado un nuevo pensamiento para este objeto”*²³⁸

Lo que este *Ready Made* de Duchamp ponía al descubierto, entre otras cosas, era la dimensión institucional y convencional del sistema del Arte. Frente a la distinguida envoltura que los ideales románticos (la creación única e irrepetible, la originalidad y la autenticidad del objeto artístico, el mito del genio creador, etc.) como estructura de valores (universales) que permiten diferenciar lo artístico de lo que no lo es, llevó a la comisión de la exposición a negar la condición de obra de arte (por vulgar, inmoral, plagio, absurda,...) al objeto presentado por Sr. Mutt. Este artefacto (elegido y ligeramente modificado), y sobre todo su rechazo por parte del comisariado, nos desveló o evidenció que lo que convierte un determinado obje-

237 No debemos olvidar que Duchamp se hizo bastante conocido en EE.UU. gracias al cuadro titulado *Desnudo bajando la escalera* (1912) que fue expuesto en Nueva York (1913) en la gran exposición internacional de arte moderno europeo, la celebre “*Armony Show*”, que reunía más 1250 obras de artistas europeos y estadounidenses. El cuadro de Duchamp fue uno de los causaron mayor impacto sobre el público y la crítica estadounidense; el mismísimo Theodore Roosevelt fue a la exposición a ver el famoso cuadro, para descalificarlo airadamente con un sonoro y contundente “*¡Esto no es arte!*” (MORGAN, Robert C.; *Duchamp y los artistas contemporáneos posmodernos*. Ed. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2000, p. 15).

238 Cfr. MARCHÁN Fiz, Simón; *Del arte objetual al arte de concepto*. (6ª ed.) Madrid, Akal, 1994, p. 160 (1ª edición 1976).

to en obra artística es su puesta en juego como tal, lo cual no depende solo de la intención del autor. Un objeto es una obra de arte gracias a la puesta en juego dentro del contexto institucional socialmente convenido (museo o sala de exposiciones) en el que va a ser tratado y valorado como una obra de arte por un público especialmente educado para ello (convenientemente adiestrado). La lección magistral de Duchamp sobre el sistema de las artes resulta bastante simple: consideramos una obra de arte como tal, únicamente, porque estamos condicionados para hacerlo.

La “*artisticidad*” de las cosas es una atribución colectiva, un valor, y no una cualidad o propiedad objetiva de estas. El ser obra de arte no es, por tanto, una cuestión morfológica ni ontológica, sino que se trata de una cuestión funcional, es decir, la de estar siendo usado como obra de arte, i.e. valer como obra de arte.

Consideramos como una “*obra de arte*” al objeto que nos permite actualizar (renovar) la práctica social del Arte. El poder ser utilizado como obra de arte depende, en el mejor de los casos, de un convenio colectivo o de un acuerdo entre expertos (socialmente reconocidos y autorizados); aunque por regla general se trata, simple y llanamente, de un ejercicio de autoridad (de poder) por parte de quienes se encuentran en la posición social adecuada (autorizada) para ejercer dicha tarea.

Los *Ready Mades* de Duchamp evidencian de forma práctica que cualquier cosa puede ser un obra de arte, si y solo si, se inserta (i.e se exhibe, se critica y comenta, se vende y se colecciona...) en marco institucional de las prácticas artísticas.

Una ventaja de la aproximación institucional, al margen de la posición específica de Dickie, es que tiene una extensión que es capaz, entre otras cosas, de dar cuenta de la adquisición del estatus artístico de piezas con poco o nulo valor estético. Pero la tesis más subversiva de este planteamiento respecto de los planteamientos tradicionales descansa sobre su relativismo: las obras de arte solo existen dentro del contexto de la Institución Arte, i.e. dentro de la práctica social del arte. El arte es en una convención, la obra de arte el fruto de un convenio.

Si no hay arte fuera del “*Mundo del Arte*”, además este planteamiento es capaz de ofrecernos un punto de vista inédito para comprender los procesos de apropiación e integración dentro de nuestro sistema institucional del arte de productos culturales de otras culturas (p.e. arte africano, japonés, aborigen australiano,...), sin que tal apropiación y exhibición implique la existencia de un mundo del arte específico y autónomo en cada núcleo cultural. Ya que, primero, no hay nada parecido a una institución artística vernácula, asentada e independiente del mundo del arte occidental; y segundo, ni tampoco podemos identificar la intencionalidad concreta de hacer obras de arte por parte de sus productores.

En síntesis la tesis principal de la aproximación institucional quedaba registrada en 1973 en la conocida frase de Dino Formaggio²³⁹ :

“Arte es todo aquello que los hombres llaman arte”

*

239 FORMAGGIO, Dino. *L'Arte*, Milán: Istituto editoriale Internazionale, 1973

3.2.4. PRAGMÁTICA DEL ARTE: LA OBRA DE ARTE COMO READY MADE

§12 “*Que cualquier cosa pueda ser una obra de arte*” o que “*arte es todo aquello que los hombres llaman arte*” son, respectivamente el tipo de respuestas a las preguntas: ¿Qué es una obra de arte? y ¿Qué es el Arte? que no nos gusta escuchar, que perturban nuestra relación afectiva con el arte. Se tratan de respuestas que trastocan la ilusión de una definición trascendente, solemne y ontológica de un fenómeno cultural con tanto prestigio como es el Arte.

La conocida definición de Dino Formaggio, se presenta como un planteamiento antiesencialista y aparece en el siguiente contexto:

“Arte es todo aquello a que los hombres llaman arte. Esto no es, como algunos podrían creer, un mero compás de entrada, sino más bien, tal vez la única definición aceptable y verificable del concepto de arte. Tal definición, quizá la más válida, y también sobre la base de importantes teorías de la lógica, ni siquiera es tautológica. Ante todo posee una saludable validez negativa: la de impedir la búsqueda de una definición ‘real’ de la esencia o de cualquier ser oculto como han hecho durante siglos todas las poéticas sosteniendo que el arte es intuición, forma, idea o plegaria, que es esto o aquello, siempre, por parte de algunas posturas, con la ilusión verdaderamente quijotesca de haber ensartado ellas, y no las otras, la universalidad misma del arte, de todo el arte y para siempre, con la lanza puntiaguda de su propio sistema conceptual.”²⁴⁰

Nelson Goodman (1978) en *Maneras de hacer mundos*, se plantea que: “*Si todos los intentos de contestar a la pregunta ‘¿qué es el arte?’ acaban típicamente en frustración o en confusiones, tal vez –y como tantas veces acontece en filosofía– hay que plantear que la pregunta no es la adecuada*”²⁴¹. Es por esto que Goodman estima que es conveniente cambiar la pregunta “¿qué es el arte?” por la cuestión “¿cuándo hay arte?”. Lo relevante sobre la cuestión del arte tiene que ver con investigar y explorar

240 FORMAGGIO, Dino. *Arte*. Trad. J.F. Ivars de L'Arte (Milán, 1973). Barcelona: Labor, 1976, p.11.

241 GOODMAN, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Trad. C.Thiebaut. Madrid, Visor, 1990, p.87.

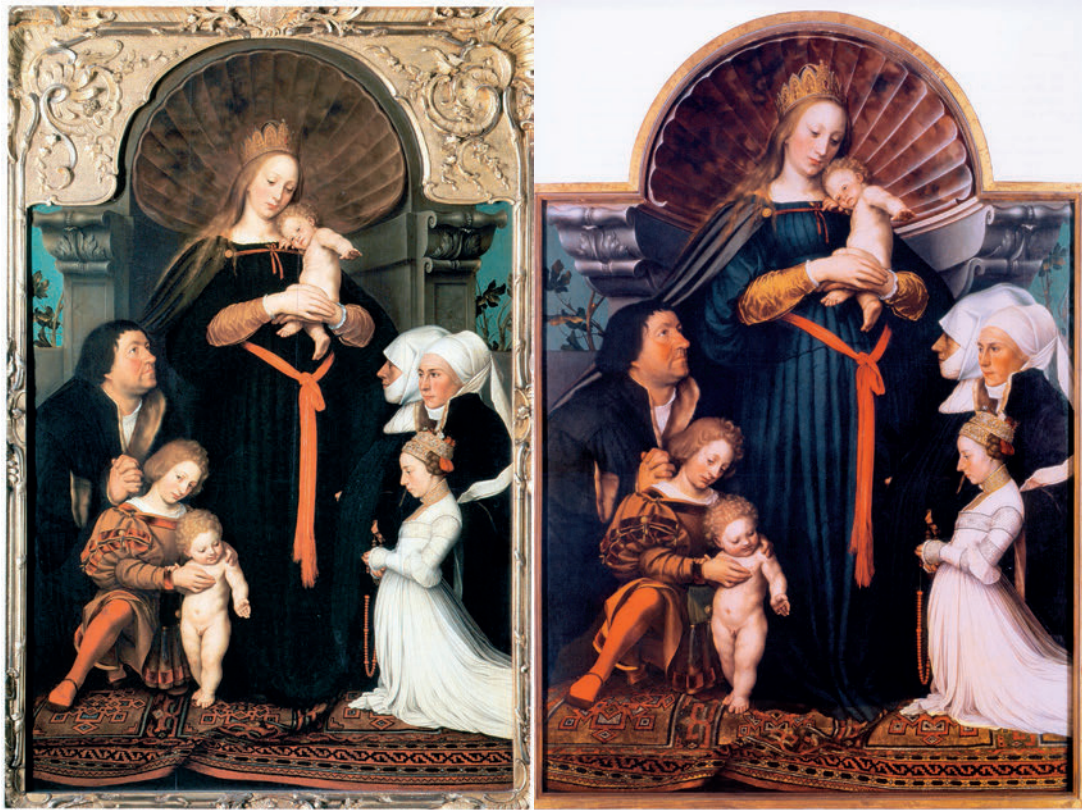
las condiciones por las cuales un determinado objeto es percibido o puede funcionar como una obra de arte. Gran parte de los problemas de la aproximación tradicional (ligada al carácter ontológico de la expresión “*ser una obra de arte*”) parten “(...) *de no aceptar que una cosa puede funcionar como una obra de arte en algunos momentos y en otros no*”.²⁴²

La cuestión de “*cuando hay arte*” propicia un desplazamiento de las implicaciones ontológicas de la discusión de cómo diferenciar entre: “*ser*” o “*no ser*” una obra de arte” (que en la práctica solo se pueden resolver a través de la autoridad de una “*petitio principii*”). Este enfoque sitúa el problema del arte y de la obra de arte en la órbita de las prácticas y de las convenciones. No se trata de “*ser*” una obra de arte sino de “*estar*” siendo usado como obra de arte. La obra de arte se corresponde con un “*estatus*” que tiene sentido dentro del marco de una práctica.

Las obras de arte son artefactos que funcionan como los tickets de aparcamiento: la función asignada y su utilización es la que los dota de sentido. Tienen una función regulativa. Lo que importa es el uso que se le asigna. Lo relevante en las obras de arte es que se usan para regular y reproducir la práctica social del arte, sus propiedades materiales e intrínsecas resultan secundarias, contingentes y relativas... cualquier cosa sirve para actualizar esta práctica si así lo decidimos, aunque no todos los objetos nos resultan igual de eficaces para actualizar.

Un determinado objeto ostenta el estatus de obra de arte mientras se considere útil para actualizar la práctica del arte. Esta aproximación admite que un objeto cualquiera adquiera independientemente de la finalidad o intención con la que se produjo el estatus de obra de arte (p.e. un objeto ritual, una artesanía religiosa, un producto industrial,...), pero también contempla que pierda dicho estatus. Conocemos numerosos casos en los que un objeto es utilizado como obra de arte y en un momento determinado deja ser utilizado como tal. Esto resulta evidente en los casos de falsificación o en las polémicas discusiones sobre la atribución, por ejemplo: el caso del *Jinete Polaco* de Rembrandt (1665) de la *Frinck Collection* en Nueva York que, pese a ser uno de los cuadros más conocidos y apreciados de

242 *Ibíd.*, p.98.



(Fig 29). *La Madonna del burgomaestre Meyer* de Darmstadt (dcha.) vs *La Madonna del burgomaestre Meyer* de Dresde (izq.). Desde el siglo XVII se conocía la presencia de las dos tablas y las dos fueron atribuidas a Hans Hölbein, del que se sabía que había recibido el encargo en 1526. El problema de atribución se comenzó a plantear en el s.XIX, cuando conservadores e historiadores comenzaron a discutir primero sobre cual de las dos tablas era mejor pintura y después cuestionando que

Holbein hubiese realizado ambas copias. El debate se resolvió en torno a 1870 validando como original la tabla de Darmstadt (Kugler y Waagen) y representa el primer caso de investigación empírica basada en la estética psicológica (véase KULTERMANN, 1996: pp.193-203...) En 1910 Emil Major atribuyó al pintor Bartholomaeus Sarburgh la copia realizada en 1638 por encargo de Le Blonde (marchante francés que tuvo el original del Holbein) y que fue finalmente vendida a María de Medici.

Rembrandt –cuadro al que John Berger rinde sentido homenaje²⁴³ o al que Kenneth Clark califica de “unos de los grandes poemas de la pintura”²⁴⁴ –, ha sido cuestionado, descatalogado²⁴⁵ y posteriormente recatalogado en una polémica sin fin; o las disputas entorno a la *Copa Cellini* adquirida en 1913 por el Metropolitan Museum, recatalogada en 1969 como la *Copa Rospigliosi* al demostrarse que se trataba de un trabajo propio del s.XVI para que finalmente en 1985 se demostrase que había sido fabricada en el s.XIX por Reinhold Vaster²⁴⁶; o la polémica sobre las dos pinturas tituladas *Madonna del Burgomaestre Meyer* –fig.29– atribuidas a H.Hölbein (pintadas ambas supuestamente entorno a 1536) una en Dresde y otra en Darmstadt (polémica resuelta en 1870 al confirmarse que la tabla de Dresde era un copia realizada en el s.XVII del original de Hölbein expuesto en Darmstadt)²⁴⁷; o el caso del cuadro el *Cristo y los discípulos en Emaus* adquirido en el *Museum Boijmans Van Beuningen* en 1937 como una nueva obra maestra de J.Vermeer²⁴⁸, hasta que en 1945 Han van Meegeren confesara, en un sorprendente juicio por colaboración con el enemigo, que él mismo pintaba todos los cuadros que vendía²⁴⁹; o el reciente caso de descatalogación de la pintura *El Coloso* que hemos detallado.

243 BERGER, John. *Aquí nos vemos*. Madrid: Alfaguara, 2005.

244 CLARK, Kenneth, *Introducción a Rembrandt*. Madrid: 1989, p.68.

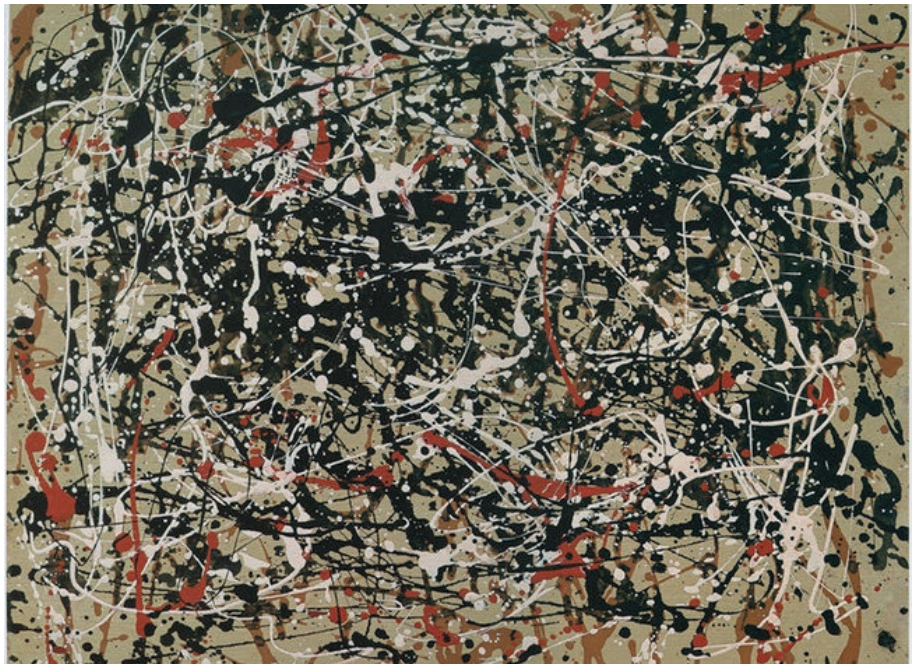
245 Cuestionado por Julius Held en 1944 y atribuido a Willem Drost por Joshua Bruyn en 1984 (director del REMBRANDT RESEARCH PROJECT), véase: J. BRUYN en W. SUMOSKI, *Gemälde der Rembrandt-Schüler Oud Holland*, XCVII, 1984, pp.146-156. // Vid. ALPERS, Svetlana. *El taller de Rembrandt, la libertad, la pintura y el dinero*. Madrid: Alianza, 1992, p.142, nota 10. // Véase una crítica a la descatalogación en BAILEY, Anthony. *Responses to Rembrandt, who painted the 'Polish Rider'?* Nueva York: 1993, pp. 94-96.; y en SCHAMA, Simon; VAN RIJN, *Rembrandt Harmenszoon. Rembrandt's eyes*. New York: Alfred A. Knopf, 1999.

246 ALSOP, J. “The Faker’s Art”. *The New York Review of Books*, v.33 n° 16 (Octubre 23), 1986.

247 KULTERMANN, Udo. *Historia de la Historia del arte* (Vol. 5). Madrid: Ed. Akal,1996, pp.193-203.

248 BREDIUS, Abraham. “A New Vermeer”, in *Burlington Magazine for Connoisseurs*, n° 71, Nov., 1937, p.210.

249 Sobre la falsificación en general y el caso de Han van Meegeren en particular. Vease: GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte*. trad. Jean Cabanes. Madrid: Paidós, 2010 (pp.99-118) y DUTTON, Denis, “Authenticity in art”, en LEVINSON, Jerrold (ed) *The Oxford Handbook of Aesthetics*,. New York: Oxford University Press, 2003, p. 258-273.



(Fig.30) Obra falsa atribuida fraudulentamente a Jackson Pollock. Realizada por Pei-Shen Qia (en activo entre 1990–2013) y vendida a un coleccionista por la galerista Galfra Rosales

Desde un punto de vista esencialista, podríamos sostener que ninguna de estas piezas dejan de ser una obras de arte, sino que dejan de tener interés en tanto que obras de arte (y que formar parte de una especie de subcategoría o subproducto del arte: i.e. el arte falso, copia o reproducción de arte, kitsch o arte mediocre, etc.). Pero al dejar de tener interés en tanto que obras de arte, estas son sustraídas del marco institucional de la práctica del arte, es decir, que dejan de utilizarse como obra de arte –no se sigue exponiendo por ejemplo un cuadro de Pollock cuando se demuestra que es una falsificación –fig.30– realizada por Pei-Shen Qia ²⁵⁰.

Si un objeto deja de ser útil en tanto que obra de arte, y ya no se utiliza como tal, carece de sentido tener que mantener la distinción obra de arte sobre tal objeto, i.e. decir de algo que es una obra de arte es un título “honorífico” (un estatus). Arte es todo aquello que queramos utilizar como tal.

250 MASLIN, Sarah, RASHBAUM, William K. y COHEN, Patricia, 2013, *Struggling Immigrant Artist Tied to \$80 Million New York Fraud*. New York Times [online]. Agosto 17, 2013. [Consultado: 16 January 2015]. Available from: <http://nyti.ms/17YkeBS>

§16 PERSPECTIVA AXIOLÓGICA: Valer o no valer como obra de arte (la teoría de los valores).

En los casos que hemos analizado en esta primera parte hemos contrastado que, p.e. diferenciar de forma específica una “*pintura – obra de arte*” y una “*escultura – obra de arte*” de una “*mera pintura*” y de un “*producto industrial manufacturado*” (o de forma general una obra de arte de lo que no lo es) no es tanto un problema de tipo clasificatorio tradicionalmente tratado como un problema filosófico de tipo ontológico, esto es, “*A es una obra de Arte (reconocimiento) porque cumple una serie de requisitos o posee ciertas propiedades (explicación)*”, sino más bien un problema de tipo axiológico, es decir, una cuestión pragmática y/o de atribución de valor de uso, “*A es tratada como una obra de arte si y solo si esta resulta útil (adecuada y válida) para su uso como tal por la comunidad de amantes del arte*”, i.e. si tal objeto sirve para actualizar la práctica social del arte”.

De los casos desarrollados hemos podido demostrar que los juicios descriptivos a propósito de las obras de arte (que supuestamente nos permiten identificar las obras de arte) son en realidad una prescripción regulativa que hace explícito el uso como obra de arte de un determinado objeto y por tanto equivale a la atribución –reconocimiento performativo– del valor de uso como obra de arte.

Es posible afirmar que estos casos posibilitan el desplazamiento de una cuestión a priori de tipo ontológico hacia una cuestión de tipo axiológico. Descubrir que un pseudo–problema ontológico (sobre el ser de la obra de arte) solo puede ser tratado eficazmente en tanto que un problema de tipo axiológico (algo vale en tanto que obra de arte).

¿QUÉ SON LOS VALORES?

LA AXIOLOGÍA es la disciplina filosófica (mediados de s.XIX) que se ocupa del estudio de los valores. Siguiendo R.Frondizi²⁵¹ los valores no son ni cosas, ni estados psicológicos, ni objetos ideales. Se nos aparecen como cua-

251 FRONDIZI, Risieri. *¿Qué son los valores?* (1ª ed. 1958). México: Ed. Fondo de Cultura Económico, 1995.

lidades de las cosas, pero no son propiamente cualidades primarias (como la extensión, el material) ni cualidades secundarias (como el color, el olor, el sabor,...). Los valores son “*cualidades sui generis que poseen ciertos objetos llamados bienes*”²⁵². Un “*bien*” es un objeto valioso, esto es, un objeto al que se le suma el valor o valores que le hayan sido incorporados. El valor es una cualidad “*parasitaria*” de las cosas. El valor artístico sería una propiedad “*parasitaria*” incorporada (culturalmente) a ciertas producciones, que denominamos obras de arte, por lo cual las obras de arte serían literalmente “*bienes artísticos*” y no “*objetos artísticos*”. La “*artisticidad*” sería un valor, una atribución cultural (convenida) y no una propiedad intrínseca de ciertos objetos especiales, únicos y extraordinarios (autónomos del resto objetos utilitarios).

Según R.Fronzizi las características más significativas de un valor son: la polaridad²⁵³ (a un valor positivo le corresponde uno negativo) y la jerarquía. Los valores existen exclusivamente en el marco de un conjunto ordenado de forma jerárquica, hay valores superiores y valores inferiores. Nuestra preferencia por un valor o por otro, según la situación en la cual nos encontremos, revela la existencia de ese orden jerárquico (aquello que todos conocemos como “*tabla de valores*”).

El valor es, para R.Fronzizi, el resultado de una tensión entre el sujeto y el objeto. Ambos, sujeto y objeto, son heterogéneos e inestables. A esto hay que agregarle la influencia de factores sociales y culturales. El valor es una cualidad estructural²⁵⁴ que surge de la relación de un sujeto frente a propiedades que se hallan en un objeto, relación que solamente se da

252 *Ibíd.* pág.14.

253 «*Mientras que las cosas son lo que son, los valores se presentan desdoblados en un valor positivo y el correspondiente valor negativo. Así, a la belleza se le opone la fealdad; lo malo, a lo bueno; lo injusto, a lo justo, etcétera No se crea que el “desvalor”, o valor negativo, implica la mera ausencia del valor positivo: un valor negativo existe por sí mismo y no por ausencia del valor positivo. La “fealdad” tiene tanta presencia efectiva como la “belleza”.*» [*Ibíd.*, pp.17] Además, según R.Fronzizi, la polaridad del valor rompe con nuestra capacidad de permanecer indiferentes frente a las cosas. Tan pronto hayamos incorporado un valor a un objeto, ya no es posible por nuestra parte permanecer indiferentes, inevitablemente nuestra reacción es o de rechazo (negativa) o de aproximación (positiva).

254 *Ibíd.*, cap.vi, § 3.

en una situación²⁵⁵ determinada. La jerarquía de los valores, por ende, no puede ser una tabla fija, inmutable, sino que depende del sujeto, del objeto y de la situación. De hecho *“es más fácil afirmar la existencia de un orden jerárquico que señalar concretamente cuál es ese orden o indicar cuáles son los criterios que nos permiten establecerlos”*.²⁵⁶

El arte es un valor. Las obras de arte no son cosas, sino bienes, objetos a los que se le ha incorporado el valor (estatus) de obra de arte, i.e. bienes artísticos.

Charles Morris, en *“Signification and significance”* (1964)²⁵⁷, explica que los valores no pueden ser otra cosa que una modalidad significado (i.e. es el resultado de una atribución de sentido).

§17 LAS OBRAS DE ARTE COMO MONUMENTOS

Hay un elemento clave a propósito de nuestra comprensión de la obra de arte que tiene que ver, de forma general, con la estética y es la importancia del “desinterés” y del comportamiento desinteresado. Las cosas que tienen que ver con el arte no se utilizan en el ámbito de los usos prosaicos de las herramientas o de los útiles, sino que se usan de otra manera, de una forma especial (o especializada). Se le da un uso (también prosaico) que es distinto al resto de usos que hay más allá de los museos. Tanto si piensas que la obra de arte es imitación, tanto como si consideras que su finalidad es la de provocar experiencias estéticas: “lo que ocurre es que alguien mira a algo y después dialoga con otro de lo que ha visto” –p.e. un extraterrestre solo vería a alguien delante de un objeto mirándolo durante un cierto tiempo y que además después hablará con alguien a propósito de ese objeto–. Prueba de ello es que nuestra relación con los objetos artísticos descansa sobre un regla tácita básica: “se mira pero no se toca”.

255 *“Si se denomina situación al complejo de factores y circunstancias físicas, sociales, culturales e históricas, sostenemos que los valores tienen existencia y sentido solo dentro de una situación concreta y determinada.”* (Ibid., p.220).

256 Ibid., p.18.

257 MORRIS, Charles. *Signification and significance: a study of the relations of science and values*. Cambridge – Massachusetts: MIT press, 1964

El prof. J.Cabrera ha llegado a la conclusión, en este sentido, que podríamos sostener que la mayoría de la teorías sobre el arte propuestas tienen en común dos aspectos:

- 1) La relación con las obras de arte es siempre es distanciada (psicológica y físicamente)²⁵⁸, es decir, no se tocan (se mira pero no se toca).
- 2) Y se usan para conmemorar la propia tradición del arte.

Es decir que todas las obras de arte se usan mirándolas (“*mirándolas de una determinada manera*”) y también, resulta relevante que después se habla de ello. Agnes Heller en “*la cultura o la invitación a almorzar por parte de Immanuel Kant*” (1993)²⁵⁹ analiza en la obra de I.Kant la importancia que tendría esto último, es decir: conversar a propósito de la obra de arte; el arte como medium para una agradable conversación entre gente bien educada. Kant sostenía que la finalidad del arte era posibilitar un tema de conversación agradable, civilizado y desinteresado.

La obras de arte son bienes, unos artefactos, que funcionan como monumentos que permiten conmemorar la propia tradición del arte y que también sirven para concelebrar la pertenencia del que lo usa a la comunidad del público del arte. La práctica del arte articula la interacción de las comunidades de gusto en la que se producen intercambios de capital cultural.

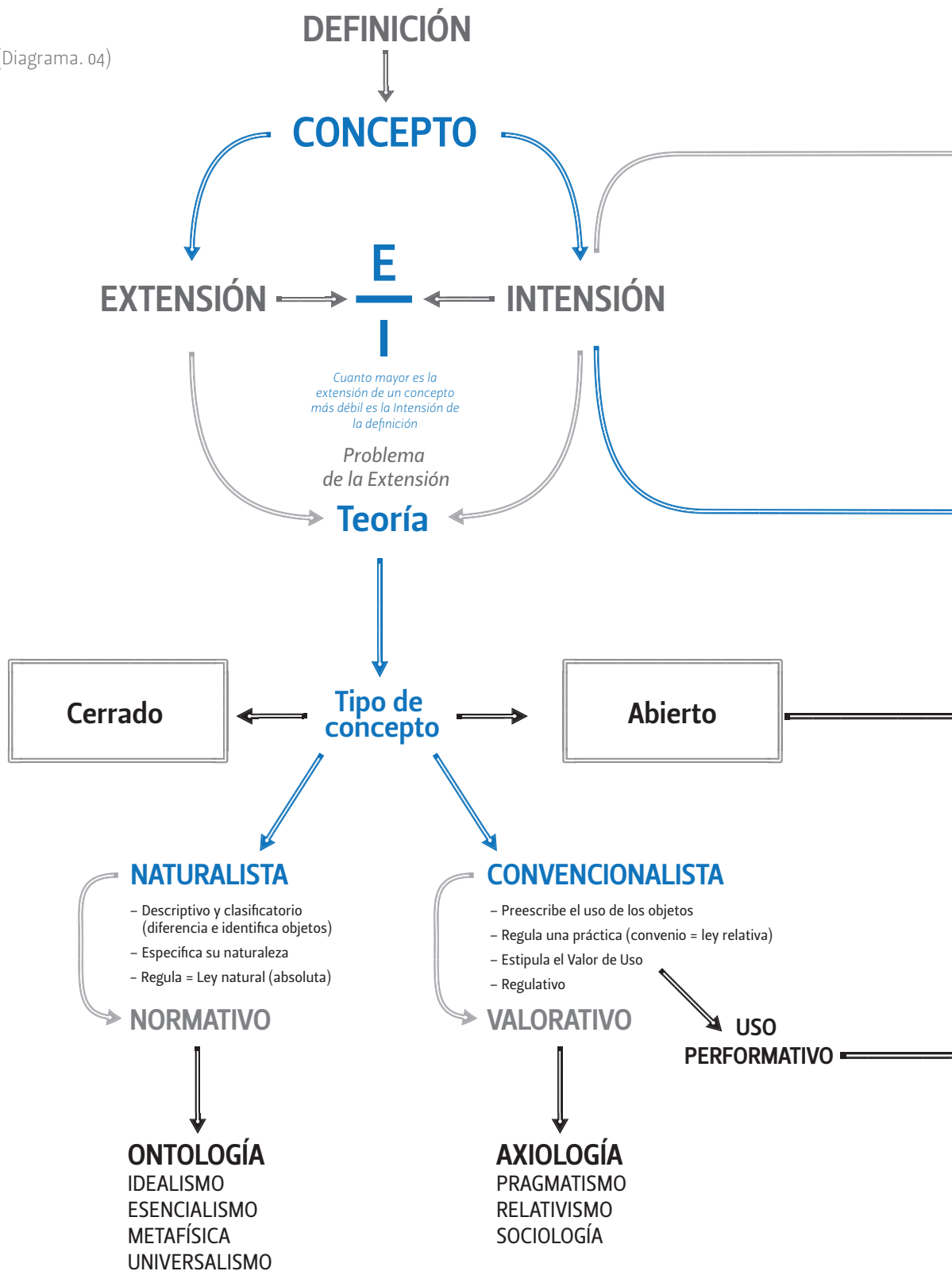
258 En el sentido que aparece en el conocido ensayo de Edward BULLOUGH publicado en 1912: “‘Psychical distance’ as a Factor in Art and as an Aesthetic principle” (*British Journal of Psychology*, vol.5, 1912, pp. 88-117.)

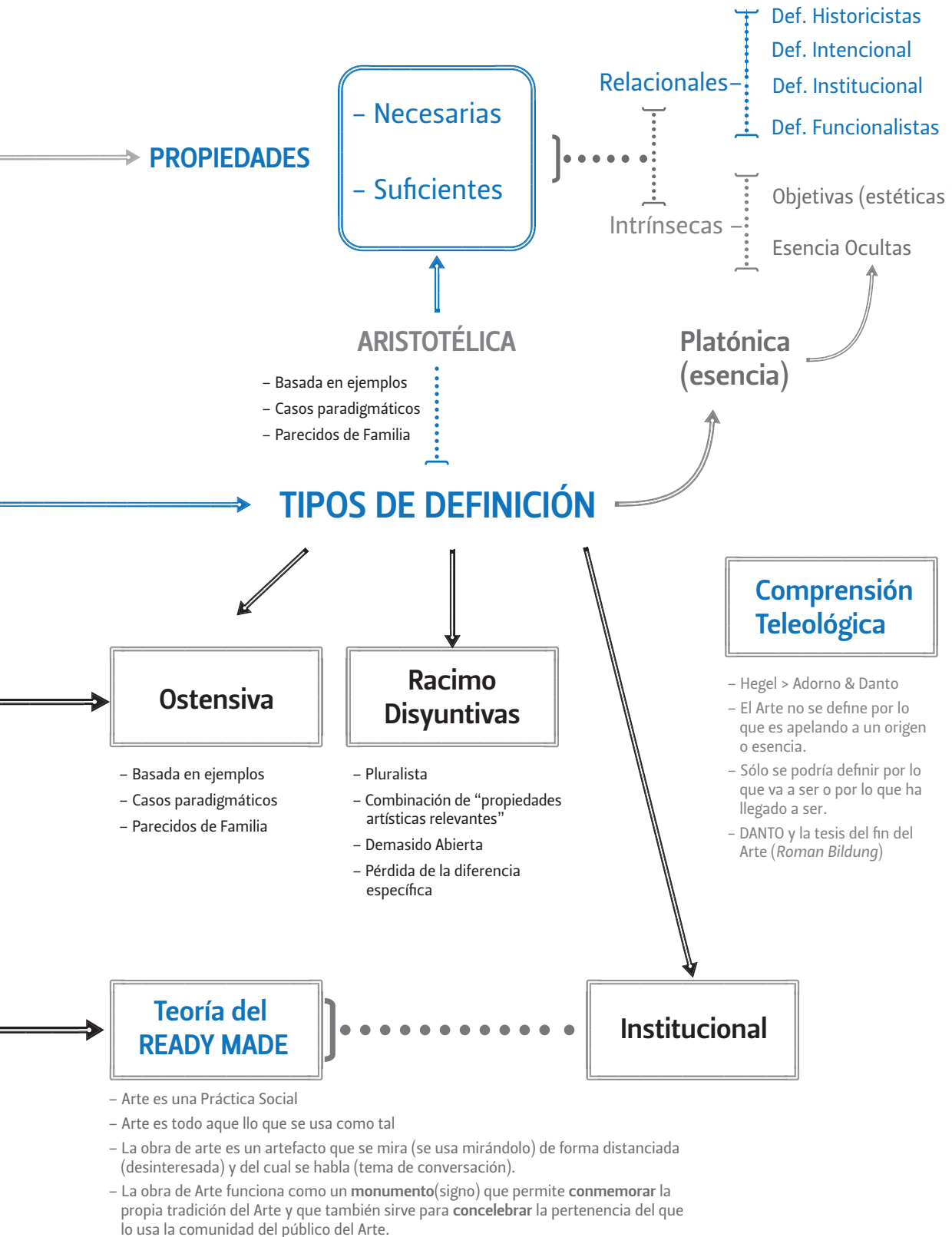
259 en HELLER, Agnes (1993). *Una filosofía de la historia en fragmentos*. Trad. Marcelo Mendoza Hurtado. Barcelona: Gedisa, 1999. (Cap. V pp. 185-235)

§18 EL ARTE COMO READY MADE: Que un objeto que adquiriera el “*estatus*” de “*obra de arte*” es producto de una atribución colectiva. A estas alturas resulta inadmisibles (por incongruente, entendemos que se trata de un planteamiento refutado) que lo que determina que cierta “*obra de arte*” sea lo que es, dependa “*esencialmente*” de ciertas propiedades intrínsecas y objetivas del objeto artístico.

Por tanto, desde nuestro punto de vista la lección de M. Duchamp, no es simplemente el tópico de que “cualquier objeto puede ser una obra de arte” dado que se suele obviar el matiz de que tal operación no puede ser realizada por cualquiera, ni puede realizarse en cualquier lugar, sino que: **TODAS LAS OBRAS DE ARTE FUNCIONAN COMO READY MADES QUE SOSTIENEN, CORPORIZAN Y LEGITIMAN NUESTRA IDEA DEL ARTE Y SU SISTEMA DE VALORES.**

(Diagrama. 04)





DIFERENCIAS DE USO – REGÍMENES DE CREENCIA – DIFERENCIAS AXIOLÓGICAS

indiscernibles

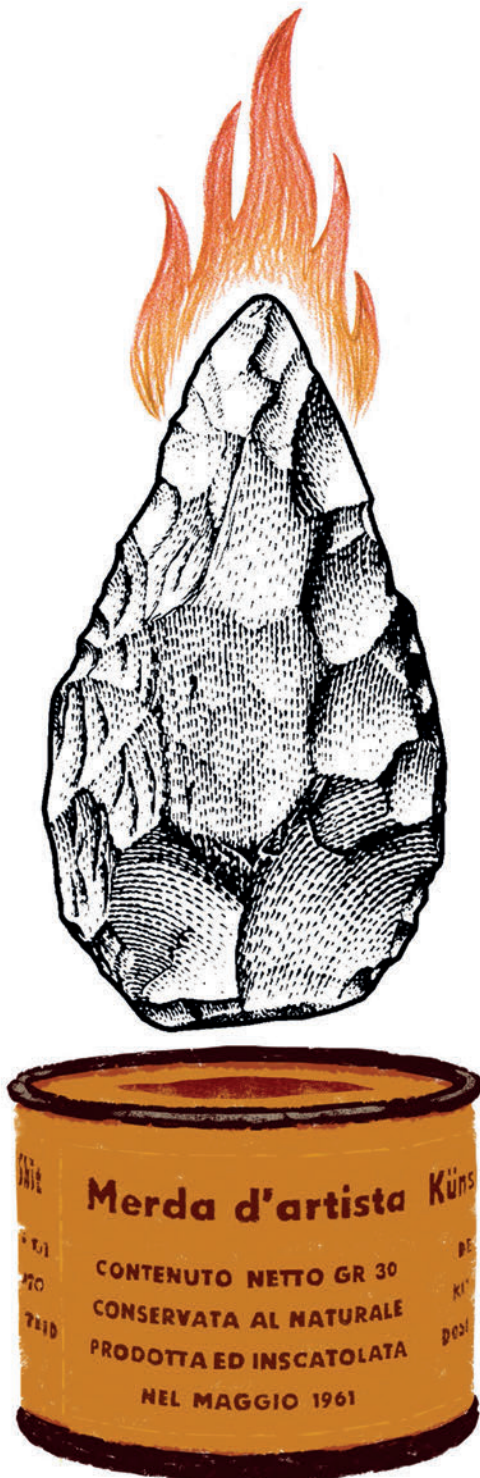
diferencias no visibles vs. diferencias de uso

Esencia Oculta (propiedades Intrínsecas) vs Diferencia Atribuida – Convenida (propiedades relacionales)

Trozo de Plechblenda (radiactiva)	Trozo de Antracita (Piedra metamórfica)
Cráneo en una urna en el santuario de las Santas Reliquia Arjona (Reliquias de San Bonoso y Maximiano, martirizados en el s. IV d.C.) Objeto sagrado (venerable, milagroso)	Cráneo encontrado en la sima de los huesos en Atapuerca Objeto arqueológico (Valor científico)
...	...
Obra de Arte Arte Auténtico, Verdadero, Valioso	Mero Objeto, Copia, Kitsch, Falsificación
La Madonna del burgomaestre Meyer de Darmstadt de Hans Holbein (1526)	La Madonna del burgomaestre Meyer de Dresde (de Hans Holbein hasta 1870)
El Coloso de Goya	El Coloso de un seguidor de Goya
L’oiseau dans l’espace De Brancusi	Producto Industrial Manufacturado Por Brancusi
Brillo Box de Andy Warhol	Brillo Box (producto del supermercado)
Fontaine de Marcel Duchamp	Urinario de la misma serie que el comprado por M.Duchamp en 1913
...	...
Estatua Mágica – Cultura Hoyo (Africa) Tipo de objeto Escultura. Donada por Constant Tastevin Musée de Quai Branly (Nº.Inv. 71.1934.28.5) Objeto Artístico	“Nkisi Bumba ci-n’Dongo”, Figura mágica, contenedor de “Bilongo” y médium para canalizar el poder del espíritu protector (mangaaka). Cultura Hoyo (Angola) – 1933 Objeto Etnográfico
Escultura Policromada “LA INMACULADA” tallada por Alonso Cano (1655-1656) – 49,5cm para el facistol de Catedral de Granada Hito de la escultura barroca española Objeto Artístico	Imagen de la virgen María en su advocación de INMACULADA CONCEPCIÓN Sacristía de Catedral de Granada Por Alonso Cano (1655-1656) Objeto sagrado / Imagen de Culto

PROBLEMAS CLASIFICATORIOS O DESCRIPTIVOS
se confunden con
PROBLEMAS de TIPO EVALUATIVO

ESTO ES UNA OBRA DE ARTE NO ES UN SIMPLE JUICIO DESCRIPTIVO



SEGUNDA PARTE:

4. NATURALIZACIÓN DEL ARTE UNIVERSAL

4.1. PRESENTACIÓN

La idea de la universalidad del Arte (o del Arte Universal) no es simplemente un reflejo etnocéntrico del discurso moderno de las Bellas Artes, sino que se trata de un elemento ideológico: una justificación implícita (no intencionada) de una continua y explotativa relación de poder entre occidente y el resto de culturas. Un Occidente que se autodefine como “*meta-cultura*” planetaria y la globalización como un proyecto de extensión e imposición de este paradigma.

Una asunción metodológica que dirige nuestra indagación es que la idea del “Arte” (i.e. *nuestra* idea del “Arte”), al igual que cualquier otra idea o categoría del pensamiento, es una construcción social o un invento cultural, y por tanto, como cualquier otro producto humano tiene una historicidad propia (i.e. en ningún caso se trata de una entidad eterna o atemporal) y que como tal, resulta absolutamente contingente, es decir, que esta podría haber sido de cualquier otra manera o sencillamente podía no haber existido.

Con esta premisa lo único que intentamos es desligarnos de la convicción generalizada que concibe la categoría Arte como una “*esencia*” que flota en un espacio ontológico eterno y universal (ese mundo inteligible platónico que, como bien sabemos, dio fondo y estructura a la metafísica cristiana). La convicción de que la idea del Arte es una capacidad “*esencialmente humana*” (y por lo cual se concibe y se trata como una “*practica universal*”) se opone a la idea del Arte como “*constructo conceptual*”, i.e. como producto social, histórico y cultural. En definitiva, el Arte y la obra de arte entendidos como un tipo de producto sociocultural y no como la concreción de una capacidad universal y distintiva del ser humano.

A lo largo de la fundamentación (1ª parte) hemos intentado dar cuenta, desde dos perspectivas diferentes, de la incongruencia y de la insostenibilidad de la concepción esencialista del arte y algunos de sus corolarios. En

cierto sentido, lo que se ha pretendido ha sido exponer o proponer una teoría sobre el arte como práctica social, o más modestamente, unas coordenadas discursivas que posibiliten un entendimiento más coherente y contrastado acorde con la complejidad de dicha práctica social en nuestra cultura.

Las dos perspectivas teóricas que hemos utilizado como referencia para esta deconstrucción de la categoría Arte y de su sistema: ha sido la vía abierta por el discurso de la estética analítica y su aportación a la teoría del arte (que ha permitido, entre otras cosas, evidenciar la inconsistencia de la estructura esencialista discurso estético tradicional); y segunda, la caracterización del sistema moderno de las artes desarrollado por la historia materialista de la cultural, que nos ha permitido, sobre la sólida base de las pruebas y evidencias que está teoría toma en consideración, relativizar e re-historizar el conjunto de categorías, valores e instituciones que dan cuerpo a la práctica social del arte en nuestra cultura.

Si nos mantenemos en la órbita de los planteamiento metodológicos de M. Foucault entendemos que *son los discursos los que crean sus objetos*. Un discurso no es solamente una forma de hablar sobre algo. El discurso acerca del Arte no es solo una forma de hablar sobre Arte. El discurso acerca del Arte materializa un conjunto de categorías que nos permiten pensar y hablar a propósito del Arte y que además regulan su práctica social. El discurso del Arte materializa sus categorías y distinciones a través de la creación de instituciones que posibilitan su práctica y utiliza junto con otros mecanismos endoculturizadores a los “*mass media*” para ilustrar, sostener, confirmar, reproducir y *naturalizar* el conjunto de ideas que estas categorías conforman y que, a su vez, garantizan y legitiman la practica del arte.

Utilizamos el término “*naturalización*” del arte o “*proceso de naturalización del arte*” como una forma de caracterizar el proceso mediante el cual un invento cultural (un sistema de convenciones) oculta su propia contingencia y así garantiza la legitimidad de las instituciones y de la practica que sostiene.

El objeto de esta investigación en esta segunda parte, no son las condiciones de configuración del discurso y sistema del Arte (asunto que ya hemos tratado), sino los mecanismos y estrategias de reproducción que posibilitan tanto su *naturalización* como que garantizan *la legitimidad* de sus prácticas e instituciones.

A pesar de que no todas las prácticas artísticas nos parecen universales, seguimos sosteniendo la convicción de que el Arte es Universal... y si el Arte, tal y como entendemos no tiene rango universal, ¿por qué nos lo parece? o ¿por qué nos parece que el Arte es una práctica universal a pesar de que muchas de las obras de arte más relevantes (i.e. mejor valoradas por nosotros) difícilmente suscitan en nosotros la idea de que su apreciación se justifica universalmente?

Sin duda se trata de una situación contradictoria, o cuanto menos paradójica, difícil de analizar y valorar, pero quizás, sea el escenario constitutivo de nuestro razonar a propósito del Arte. Forma parte de los objetivos de esta investigación: pretender mejorar en la medida de lo posible nuestra comprensión de esta situación y la problemática que lo envuelve.

Por ello nos proponemos en esta segunda parte: (1) Caracterizamos el posible antagonismo entre las dos posiciones que sostienen ideas (ideológicas) irreconciliables. (2) Aspiramos, de igual forma, a comprender la complejidad del juego entre universalismo y relativismo (ambigüedad conceptual). (3) Daremos cuenta de proceso y de concepto de “*naturalización*”, i.e.: Naturalidad del discurso dominante. Presentaremos como estrategias de naturalización de la idea de un arte universal (i.e. de la ideología del arte universal) la estructura genérica del discurso de la Historia del Arte, y como disciplinas como la antropología, de forma análoga y complementaria, construyen y proporcionan una cartografía del arte universal. (4) Y por último valoraremos, las peculiaridades del proceso de apropiación cultural que supone el punto del vista occidental del arte cuando se aplica a otras culturas.

El postulado básico y elemental del que parte el discurso dominante sostiene que: “*El Arte, como actividad esencialmente humana, es tan universal como necesario, y he aquí el fundamento de su prestigio*”,

Carecer de fundamento, no quiere decir que no exista o que no sea real, i.e. que no tenga efectos prácticos reales: sino que debemos de intentar analizar como esta “*ilusión*” (construcción ideológica) adquiere coherencia, como se legitima, y visualizar cuales son los efectos prácticos sobre la conducta de los individuos tienen dicha convicción.

4.2. POSICIONES ENFRENTADAS

Si consideramos los diferentes intentos de caracterizar aquello en lo que pensamos cuando hablamos de “Arte” entendemos que hay, como mínimo, un elemento que escapa a cualquier discusión, por lo que se puede asumir que todos compartimos la idea de que eso a lo cual llamamos “Arte” no es una realidad natural²⁶⁰. Por tanto, este no existe como existen las nubes y la hojas de las plantas, la respiración y el andar bípedo de las personas. En este sentido se deduce que al igual que el código de la circulación, el ajedrez, la democracia y los buenos modales en la mesa, el Arte es un producto cultural y el resultado de una práctica social. Aunque podríamos pensar que esta idea del Arte como construcción socio-cultural es un lugar común, podemos constatar que el modo de asumir esta idea abriga una discrepancia fundamental en los diversos modos de dar cuenta de eso a lo cual nos referimos con el término “Arte”. Esta discrepancia se pone de manifiesto respecto a la cuestión de “cuando” y de “donde” se supone que se produce la invención cultural del “Arte” y de las denominadas “prácticas artísticas”.

Para una gran mayoría de la sociedad occidental²⁶¹: (a) las actividades relacionadas con la producción y apreciación del Arte son productos de la evolución y del desarrollo filogenético del ser humano. Por lo que estas prácticas serían universales (podremos encontrar Arte donde quiera que haya seres humanos) y por la misma razón tienen un origen muy antiguo (desde 35000 a.C si se considera la Venus de Willendorf, o entre 15000 y el 10000 a.C si se consideran las pinturas parietales de Altamira o Lascaux). Pero, para una minoría de especialistas de diversas disciplinas²⁶²: (b) eso

260 Rdo. que la definición más genérica del término “Arte” coincide con su desarrollo etimológico desde el “Ars” latino y la “*techné*” (τέχνη) de origen griego, que remite a todo aquello realizado por el hombre, (i.e. “lo artificial”) que existe en contraposición a todos los seres y objetos que existen en la naturaleza, y que su existencia no depende de la voluntad humana (i.e. “lo natural”). Artificial vs Natural

261 Nos permitimos esta generalización ya que se fundamenta en esa noción de “Arte” que los contenidos de programas de educación básica y obligatoria de cualquier nación occidental promueven. Lo cual estimamos nos sirve además para caracterizar de forma sucinta al público del arte en general.

262 Historiadores como Shiner, Becq, Mortensen, Woodmanse, Connely (1995), Alsop (1986), teóricos McMahon (1945), Kristeller (1952), Dickie, Davies, Formaggio, Jiménez

que llamamos “Arte” es un producto particular de cierto momento histórico y específico de nuestra tradición cultural; para este punto de vista, si tomamos como referencia la tesis de Kristeller (1950) se trata de un invento de la cultura europea del s.XVIII (desde 1830 según Shiner²⁶³). Por lo cual la aparición del Arte esta geográficamente localizada y es bastante reciente (no más de 250 años de antigüedad).

Prueba de la asunción colectiva y generalizada de la 1ª de estas tesis es, sin duda, la producción de enciclopedias dedicadas a la *Historia del Arte* (que habitualmente dedican el primer tomo a los orígenes del arte en los tiempos prehistóricos), o la estructura de cualquier manual de Historia del Arte al uso, que de igual forma comienzan su relato con algún capítulo dedicado al arte prehistórico²⁶⁴. Nos es menos sintomático que se produzcan monografías sobre el arte de cualquier cultura o nación (p.e. Arte Japonés, Arte Egipcio, Arte Islámico, Arte Precolombino) o que etnógrafos y antropólogos también estudien y escriban a propósito del “arte” de multitud de grupos étnicos que son objeto de estudio de tales disciplinas (p.e. Inuit, Aidas, Tlingit, kwakiutl, Jibaros, Yanomamis, Bororo, Kayapo, Yorubas, Nubas, Dogónes, Tasmanos, Tiwis, Hulis, Abelam, Asmat, Maories, etc.)

Podemos constatar (o pretendemos constatar) que no solo existen en este sentido dos tipos de discurso divergentes, sino que se trata de planteamientos ideológicos irreconciliables que se basan en postulados y asunciones no intercambiables. La primera es la posición afín al sentir común, que podemos convenir en denominar “*universalismo antropológico*”

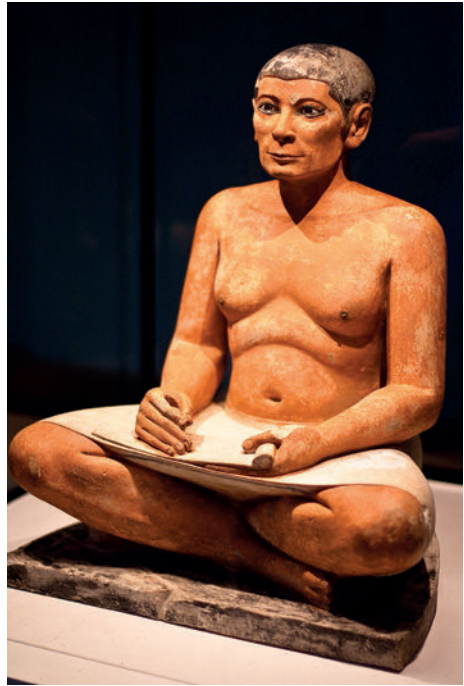
nez, Acha, Alpers, Belting, Debray o De Duve, críticos de arte como Carey, sociólogos como Weber, Bourdieu, Becker, Moulin o N.Heinich). Pero esto implica que todos sitúen la clave de la invención –configuración del Arte en el mismo momento histórico. Para algunos se trata de un invento griego (p.e. Jimenez), para otros muchos es en el Renacimiento (Carey, Danto, Debray, o Belting), otros en el siglo XVIII (p.e. Kristeller, Tatarkiewicz, Bourdieu o Heinich) y para otros es el s.XIX (Shiner o Greenberg). Pero esto no implica que todos coincidan en la forma de tratar la supuesta contingencia del invento del Arte.

263 SHINER, op. cit., p.32

264 p.e. A.HAUSER “Arte Paleolítico” (2005:25–36), “Arte Neolítico”(37–49) y “El artista como mago y sacerdote” (:50–55) / GOMBRICH “Extraños comienzos”: (2006: 39–53) / H.W.JANSON “Magia y Ritual: el arte del hombre prehistórico” (2003:) / HUYGHE, R. (1977) El Arte Primitivo Fuera de la Prehistoria. En enciclopedia El Arte y el Hombre. Barcelona: Planeta.

y otra, minoritaria y que se orienta contra el sentir común, a la que podemos convenir igualmente denominar “relativismo cultural”.

El *universalismo antropológico* sería la base del discurso dominante²⁶⁵ que da cuenta del Arte y que legitima (basándose en la autoridad de su propia tradición) tanto la práctica artística como sus instituciones. Dicho de otra forma, se trata del discurso que sostiene la noción de Arte propiamente convencional y que está asumida de forma general por la mayoría de historiadores, filósofos, antropólogos, etnólogos, críticos de arte, artistas, coleccionistas y amantes del arte. Bien entendido, nos referimos a la posición que entiende que el arte y el especial régimen de excepcionalidad que sus elementos constitutivos promueven, tienen un fundamento universal de corte filogenético (i.e. esencialmente humano) y que dicho fundamento es constatable (1º) tanto por la evidencia histórico-arqueológica (dado que la antigüedad de las concreciones consideradas revela el carácter universal de la práctica artística, p.e. las pinturas de las cuevas de Altamira o Lascaux), (2º) como por la multitud y la diversidad de manifestaciones “artísticas” que encontramos en todas las otras culturas no-occidentales (cuya heterogeneidad revela una universalidad que se encuentra más allá de cualquier generalización basada en nuestra predilección por algunas de sus concreciones par-



(fig.30) Pehenefer –*El escriba sentado*

Egipto, Dinastía IV (2613–2498 a. C.)

Dimensiones: 53,7 cm x 35 cm.

Material: Piedra caliza policromada.
Detalles en cristal de roca, cobre, madera...

Lugar de localización: proximidades del
Serapeum de Saqqara (excavaciones de
Auguste Mariette en noviembre de 1850).

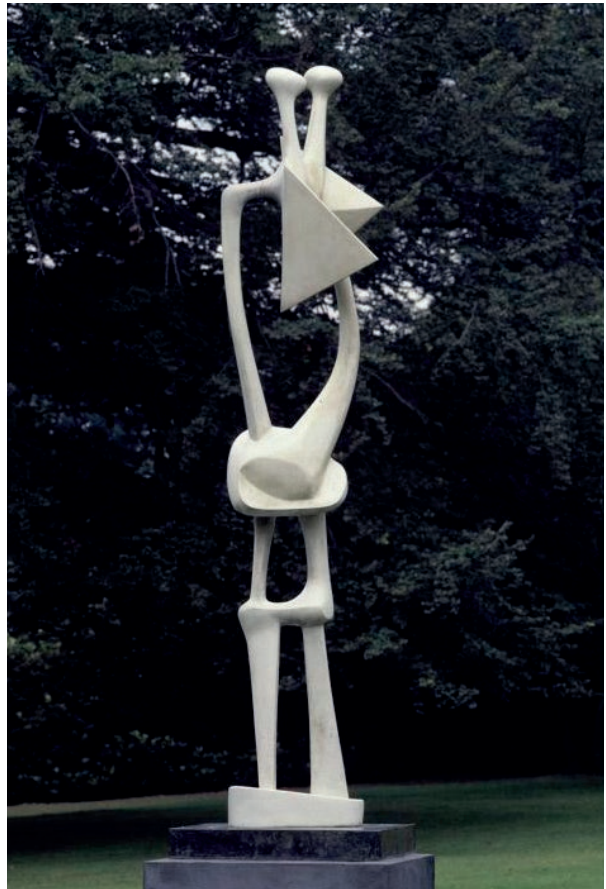
nº cat. E 3023

© Museo del Louvre (París)

265 Hablar de “discurso dominante” en este caso no remite en absoluto al discurso de la clases dominantes (dentro de esa lógica hegeliano-marxista de grupos dominantes y grupos dominados), ya que como señala Bourdieu el discurso dominante, en cierto sentido, se impone mayoritariamente y es asumido como propio por los supuestos grupos dominados y son ciertas “elites” intelectuales las que generan el discurso alternativo. (*La Distinción*, Madrid: Taurus, 1979)



(fig. 32) Máscara Zoomorfica (Escultura)
Nombre vernáculo : *Imina ou lagada*
Sanga (aldea) – Mali // Culture : Dogón
(60 x 37 x 15,3 cm, 1173 g)
Mission : Henri Labouret
N° Cat : 71.1930.31.17 © Musée Branly



(fig.33) Henry Moore: *Standing figure* (1950)

Fibra de Vidrio – Altura: 221 cm
Henry Moore Foundations – Perry Green (UK) cat. LH-290
© 2016 – The Henry Moore Foundations

ticulares, p.e. arte egipcio, griego, japonés, chino, asirio, dogón, warlpiri, aida, etc.).

La otra posición teórica, que pretendemos caracterizar con la etiqueta de *relativismo cultural*, produce otro tipo de discurso tan crítico como minoritario, y bastante más escéptico con la viabilidad de algunas generalizaciones típicas del discurso estético dominante. Un tipo de discurso que intenta ofrecer una explicación alternativa, razonable y congruente acerca del Arte como práctica cultural. Esta posición teórica se resiste a asumir acríticamente la universalidad de las diversas

pettitio principii de las que depende la lógica del discurso tradicional (p.e. la distinción artesano-artista, arte-artesanía, la relación estética como apreciación desinteresada, el carácter vocacional de la práctica artística, etc.) y por tanto se expresa en términos que se oponen y contradicen el sentir común de la mayoría.

Estas dos posiciones teóricas justifican la construcción de relatos explicativos muy diferentes, frente a las cuestiones más genéricas o fundamentales de la teoría del arte, como pueden ser: ¿Qué es el Arte? ¿Qué es una obra de Arte? ¿Para qué sirve el Arte o las obras de arte? ¿Cuál es el significado del Arte o cómo interpretar las obras de arte? ¿Cómo valorarlas? y afrontarían de manera muy distinta cuestiones mucho más específicas como:

- (a) ¿Se puede decir de Leonardo da Vinci que fue un artista de forma análoga a como lo fue Marcel Duchamp?
- (b) ¿Se puede decir de un fetiche Yoruba (Rep. de Benin) o de una máscara Dogón (Mali) – fig.32– que son “*obras de arte*” como lo es una escultura de Henri Moore (fig.33)?
- (c) ¿Se puede producir “Arte” sin ser conscientes de que se está produciendo “Arte” –sin conocer el concepto–?
- (d) ¿Los hombres que produjeron las pinturas murales de las cuevas de Altamira (fig.1) eran artistas y estaban haciendo obras de arte?
- (e) ¿Es una obra de arte la talla egipcia del “*Escriba Sentado*” –*Pehenef*– (fig.31) de la dinastía IV solo porque está en la segunda planta del museo del Louvre?



(fig. 33) Diente de morsa tallada.

Origen: América del Norte – Alaska

Cultura: Inuit

Material: Marfil (31 x 5 x 7,2 cm, 431 g)

Nº cat.: 71.1994.9. © Musée Branly

(f) ¿Una talla en hueso de morsa realizada el año pasado en la isla de Baffi por un inuit nativo es una obra de arte (fig.33)? y si lo es: ¿se trata de arte primitivo, arte étnico o arte contemporáneo?

– DE FORMA GENERAL , podemos suponer que para el primer punto de vista (universalismo antropológico) estas últimas cuestiones se responden con facilidad:

(a') Sin la menor duda, ambos son artistas claves para comprender el desarrollo del Arte en sus respectivos contextos históricos.

(b') Una mascarará Dogón (Mali) –o un fetiche Yoruba (Rep. de Benin)– será una obra de arte de interés como lo son las esculturas de Henri Moore, si y solo si reúne una serie de condiciones, p.e. es relevante que sea antigua, realizada con materiales durables, que haya sido realizada por un anónimo artesano nativo de esa misma etnia y sobre todo haya sido utilizada en rituales comunales²⁶⁶; ya que si reúnen estos requisitos se garantiza que estamos frente una producción que no forma parte de la “*Prosa del Mundo*”²⁶⁷(en el sentido Hegeliano del término) y por tanto es conveniente hacer acopio del mismo e integrarlos adecuadamente en nuestras instituciones museísticas (para su cuidado, exhibición y estudio). Si no reúne tales requisitos esta máscara (o fetiche) será clasificada y valorada como artesanía, arte étnico o simple arte para turistas.

(c') Si sin duda. Desarrollar o no, el concepto filosófico del “Arte” o constatar que el término no existiese o si existiese, pero se usase de una forma diferente al modo en que nosotros lo usamos (tal y como la historia de las ideas nos revela (Lovejoy y Boas, Tatarkievicz o Collingwood)): no afecta a la producción misma de obras de Arte. Recordemos de nuevo la cita Gombrich en

266 El tratante de Arte Henri Kamer : “*An authentic sculpture is by definition one executed by an artist belonging to an traditional village and made for a ritual or oder fuction social and not for Money.*” (Cfr. SHINER, 1994: p.226). y Lucien Stephan en “*l'Art Africain*” (Lucien STEPHAN, Jacques KERCHACHE, Jean-Louis PAUDRAT: *l'Art Africain*. Ed.Mazenod, Paris.1988) propone una serie de 9 categorías para clasificar y valorar las producciones artísticas africanas para superar la clásica dicotomía entre Arte Primitivo Auténtico y No-Auténtico. (Cfr. MARTIN, Jean Humbert, *Magicien de la Terre*: M.N.A.C.Georges Pompidou, Paris, 1989. pp.66)

267 DANTO, A.C. “Artifact and Art”. En el catálogo de la exposición: *ART / artifact* (New York: Center for African Art, 1988), pp. 18 y ss

su historia del Arte: “No existe realmente el ‘Arte’, sino los artistas (...), pues el ‘Arte’ con ‘A’ mayúscula tiene por esencia ser un fantasma, un ídolo”.

(d’) Sin duda, además demuestran el origen mismo de la práctica del arte y que hacer obras de arte (aunque no intencionado o inconscientemente) nos acompaña desde que adquirimos nuestra singular humanidad. De hecho, el arte rupestre es un indicador del desarrollo en ser humano de una potencialidad única que nos distingue de los animales, i.e. *dan prueba de un pensamiento abstracto imprescindible para el desarrollo del simbolismo visual*²⁶⁸. O, tal y como lo expresaría Giedion, ya que “El arte es una experiencia fundamental. Surge en los albores de la necesidad de expresión del hombre. (...) El arte apareció con el Homo Sapiens, cuando el cerebro alcanzó sus dimensiones plenas.”²⁶⁹

(e’) No, el “Escriba” es una obra de arte por sí misma, aunque no hubiésemos excavado aún la tumba donde fue hallada, seguiría siendo una obra de arte a la espera de ser descubierta. El “Escriba” es un logro artístico, fruto de la destreza de un anónimo artista que supo poner su talento al servicio de las necesidades de las prácticas funerarias del faraón.

(f’) Probablemente no apreciaríamos la talla inuit como una obra de arte “auténtica” de la cultura Inuit, ya que exigimos que las piezas de otras culturas tengan cierta antigüedad (encuadrable en algún momento previo al contacto con nuestra cultura) y que hayan sido realizadas para ser utilizadas en algún tipo de ritual o uso ceremonial propio de la cultura Inuit. Es obvio que a nadie se le ocurriría tratar la talla como una “obra de arte contemporánea” (valer como obra de arte contemporánea no es una cuestión cronológica), probablemente trataríamos esta pieza como una artesanía étnica o arte para turistas (ya que se producen pensando en interés de clientes occidentales).

– DESDE LA SEGUNDA PERSPECTIVA, las respuestas a estas mismas cuestiones difieren y exigen, sin duda, una explicación algo más amplia:

268 BELL, Clive. *Art.* (Ed. J. Bullen). Oxford: Oxford University Press, 1987, pp.10

269 GIEDION, Sigfried. *El presente eterno: Los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio.* Trad. M^a Luisa Balseiro. Madrid, Alianza. 1991. p.25.

(a'') Que para nosotros Leonardo sea un artista fundamental, no implica que Leonardo se reconociese a sí mismo como artista. En su tratado de la pintura Leonardo nunca utilizó el término "*Artista*" ni el término "*Arte*". Sabemos, siguiendo a Kristeller, Tatarkievicz y Shiner que el sistema de ideas y el marco sociológico en cual la práctica artística y el artista tiene razón de ser aún no estaban configurados. Pese a esto no podemos ignorar que su actividad y las peculiaridades del patronazgo renacentista alejaban a Leonardo en términos sociológicos de la categoría de simple artesano. Leonardo como pintor inició junto con otros pintores y humanistas del Renacimiento el proceso de emancipación del arte de la "*Pintura*" hacia el universo de las "*Artes Liberales*", paso clave entre otros muchos para la futura reconfiguración de las actividades productivas del hombre en la que distinción artesano / artista tendrá sentido. Leonardo no podía verse como un artista de la misma forma en la que Manet o Duchamp percibía el desarrollo de su actividad como artista. Leonardo es un artista solo desde nuestro punto de vista (aunque la figura de Leonardo represente para nosotros una singular encarnación de nuestro ideal del "*Genio Artístico*").

(b'') La escultura de H. Moore y la máscara Dogón, en principio no tiene nada que ver el uno con el otro, son de producciones culturales bien diferentes. H. Moore se ha formado como escultor y ha desarrollado una carrera profesional (tal y como lo entienden N. Heinich y R. Moulin) dentro del sistema del arte. Formar parte del sistema del arte implica, entre otras muchas cosas, participar en exposiciones colectivas e individuales, recibir encargos privado o públicos, que su obra haya sido objeto de recensiones críticas en medios especializados, etc.; en el caso concreto de H. Moore, en los manuales sobre arte contemporáneo se valora la aportación de su trabajo al devenir de la práctica escultórica del s.XX; además existe un coleccionismo, tanto público como privado, de su obra, y sus trabajos son un activo que circula o puede circular por el mercado del arte, generando cuantiosas plusvalías y existen unos derechos de autor derivados de la explotación de su obra o de las reproducciones de las misma, etc. Difícilmente podríamos hacer extensible estos elementos al supuesto fetiche Yoruba o máscara Dogón, a pesar de su circulación en el sistema del arte. La presencia de

un fetiche Yoruba (R.Benin) o de una máscara Dogón (Mali) en sistema del arte responde a criterios y estructuras de incorporación muy distintos. Por ejemplo, como señala S.Price²⁷⁰, la piezas de arte primitivo suelen ser clasificadas como piezas anónimas (se etiquetan de modo colectivo, i.e. realizadas por miembros la comunidad “Dogón” o “Yoruba”) y sin que se estime oportuno ni necesario investigar sobre la identidad concreta de los artistas responsables, ya que a los artistas denominados “primitivos” se le niega la capacidad inventiva, la inteligencia y la creatividad (F.Connelly)²⁷¹ necesaria para valorar su trabajo de forma individual (tal y como lo hacemos con los artistas occidentales). Nuestra tradición presupone de forma general que los artistas (artesanos) nativos ejecutan de forma mecánica e irreflexiva tradiciones figurativas ancestrales²⁷², negando de paso cualquier posibilidad de evolución plástica-artística.

Las producciones Yoruba o Dogón circulan como simples artesanías o objetos de interés etnográfico por nuestra cultura, pero es cierto que desde mediados de siglo XX una selección de piezas Yoruba o Dogón han acabados expuestos en Museos de Arte para ser apreciadas como obras de arte primitivo o tribal. De hecho podemos encontrar varias de estas pieza en el Pabellón de Secesión del L dedicado a las obras maestras de las “artes primeras” (*Chef Œuvres d’Arts Premiers*). Pese a todo, no resulta demasiado claro cuales son los criterios aplicados para realizar la selección de las piezas incorporadas en el pabellón de Secesión el Louvre (¿por qué esas y no otras?). La cuestión qué se plantea sería cuándo y cumpliendo qué requisitos un objeto Dogón o Yoruba debe de abandonar una vitrina en un museo etnográfico para ser expuesta de forma aislada sobre una peana y protegida por una urna de cristal en un museo de Arte (donde cualquier información sobre su contexto de origen o utilización no acompaña a las

270 PRICE, Sally. *Primitive art in civilized places*, Chicago, University Chicago Press, 1989 (cap. 4) y PRICE, Sally. *Art autre – Art nôtre. Les cahiers du musée national d’art moderne*. N° 28, été, 1989, París (pp.61–68).

271 Véase: CONNELLY, Frances. *The sleep of reason*. Pennsylvania: State University Press, 1995.

272 “L’identité du sculpteur individuel africain s’obscurcit parce que sa tâche consiste à manipuler des forces qui sont extérieures à lui-même ; donc, une fois que ces forces passent dans la sculpture, l’artiste tombe dans l’anonymat”, D.DUERDEN, *African Art*. Feltham/Middlesex, Paul Hamlyn, 1968, p.16 (Cfr. PRICE, Sally: *Primitive art in civilized places*, Chicago, University Chicago Press, 1989).

piezas). Una máscara Dogón (cual urinario) puede ser elegido, descontextualización y desfuncionalizado, para ser utilizado como una obra de arte y que este sea expuesto para ser apreciado estéticamente. Ciertamente, desde el punto de vista del amante del arte actual las esculturas de Henry Moore y ciertas piezas Yoruba o Dogón (pero no todas las que se acumulan en la almacenes de los museos etnográficos), están expuestas y son usadas por nosotros como obras de arte, aunque los recorridos para alcanzar el estatus de obra de arte en ambos casos es muy diferente.

La cuestiones (c''), (f'') y plantean la mismas dificultades que la cuestión anterior (b''). No existe el Arte ni las obras de arte fuera de nuestro sistema cultural. No se puede producir arte sin consciencia y sin ni intención de hacerlo. Lo cual no impide que nuestro sistema de Arte deje de utilizar productos culturales de otras culturas para actualizar, renovar y transformar la práctica del arte de nuestro sistema cultural. De hecho, la enorme demanda de productos exóticos para alimentar el coleccionismo artístico genera profundas transformaciones en los sistemas de producción de los lugares origen que paradójicamente atentan desde nuestro punto de vista contra la "autenticidad" de las piezas, dejando de ser valoradas como Arte Primitivo o tribal "auténtico" y siendo valoradas como "arte para turistas" o "Arte étnico" (pero no olvidemos que aquí el término "arte" significa "artesanía"). Resulta muy confusa y problemática la comprensión de las distinciones que las categorías occidentales introducen en otros contextos culturales, como por ejemplo en el caso de los artesanos Inuit (f''). Tal y como expone Suzi Jones²⁷³ "The State Art Council" de Alaska, continuamente explica a los nativos que la talla de Marfil (y "beadwork") pueden ser mantenidos como "arte", pero que la fabricación de Kayaks o de arpones no.

Respecto del caso concreto (d'') resulta evidente que una pintura parietal en Lascaux es una prueba de la puesta en práctica de una capacidad humana cognitiva superior, i.e. del desarrollo y aplicación de una semiosis de tipo icónico o simbólico pero no podríamos decir mucho más al respecto. No podemos saber los usos y funciones de tales prácticas prehistó-

273 JONES, Suzi. "Art by Fiat: and other dilemmas of Cross-Cultural Collecting" en VLACH, Michael y BRONNER, Simon J. (ed); *Folk Art and Artworlds* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1986, pp. 243-266), p.244.

ricas y la mayoría de las tesis asumidas convencionalmente al respecto las encuadran como partes de comportamiento mágico-religioso del *Homo Sapiens*; por ello no podemos pretender asociar tales producciones y las conductas a estas asociadas con los productos del arte estético de nuestra tradición moderna y las prácticas y conductas propias de nuestro sistema social del arte. Si lo que se pretende sostener es que de lo que se trata es de ubicar el origen del arte y de las prácticas artísticas, cabría objetar que se trata más bien del origen de las tecnologías de representación y comunicación icónicas, i.e. sería igualmente el origen de la tecnología de la escritura y de la memoria. Desde esta óptica es posible que también se argumente que tratar a las pinturas rupestres como “*obras de arte*” no solo es una cuestión de anacronismo, sino que se estaría pasando por alto que para nosotros cualquier uso simbólico de un elemento icónico (dentro o no de una práctica mágico-religiosa) no es ni mucho menos una característica ni suficiente ni necesaria para reconocerle a un objeto el estatuto de obra de arte.

4.2.1. Problema semántico

Para la mayoría de autores no hay realmente un conflicto entre ambos planteamientos ya que se trata de un problema semántico o de referencia. Esto es, que no hay conflicto entre ambas interpretaciones ya que el problema está en uso del término “*arte*” que se está aplicando y el modo en que sus acepciones se confunden. Se trata de un conflicto entre un uso restringido del término (“*Arte*” remite al universo restringido de las modernas Bellas Artes y sus productos) y un uso genérico del mismo (donde “*arte*” es sinónimo de “*técnica*” en el sentido griego del término).

Un ejemplo ilustrativo de como gestionar la ambigüedad de la superposición de ambos discursos estaría en la referencia a E.H.Gombrich al comienzo de su «Historia del Arte» a la que nos remitíamos al comienzo de este trabajo de esta investigación (pp.15).

L. Moraza (2002) plantea que existe un malentendido sustancial que proviene de la superposición de dos conceptos distintos del término arte: un sentido restringido, que denomina *disciplinar* y un sentido amplio y genérico, que denomina *antropológico*. El primero surge histórica y cultural-

mente en los albores del Renacimiento y que remite a un tipo de experiencia y a un tipo de contexto y de producción determinados (contemplación, objeto, museo...) cuya funciones I.Kant quiso resumir como "placer desinteresado" ligado a la contemplación. El segundo alude a multitud de experiencias y producciones culturales, y que es el tipo de acepción que se utiliza cuando hablamos de "arte Japonés", "arte Egipcio" "arte Dogón" y "arte Universal", siendo este uso del termino "arte" el que estaría emparentado con el noción de "Cultura Visual".

Como el concepto disciplinar es restringido e histórico, aplicarlo sobre culturas ajenas a él resulta radicalmente anacrónico. Aunque vemos que lo que antropológica y coloquialmente se llama "arte" –p.e Arte egipcio– incluye experiencias, contextos y producciones que disciplinariamente serían comparables a los que denominaríamos "propaganda imperial", "iconografía funeraria", "ornamentación", ... si desplazamos ese uso a nuestro marco de referencia cultural, deberíamos incluir si ningún atisbo de duda dentro del campo del arte (en sentido antropológico), campos como la publicidad, la moda, el diseño,... prácticas que están ligadas a actividades productivas que no se agotan exclusivamente en su dimensión pragmática o utilitarias de supervivencia –que quizás comparten cierta centralidad "Icónica"–. Mientras que el "Arte" (en sentido disciplinar) remite y nos dirige hacia el campo exclusivo del contexto del "mundo del Arte" y sus prácticas.

Moraza considera que el concepto de arte en el sentido antropológico podría asimilarse a la noción de "cultura visual" que el materialismo cultural postula (R. Williams 1981, Kelner 1995 o Morley & Chen, 1996); y de igual forma el "Arte" en su sentido restringido quedaría absorbido y englobado en tanto que una práctica productiva de la cultura material (Bennet, 1990)

La definición de "cultura visual" como un campo extenso, que conviene al materialismo cultural, no contempla el reconocimiento de la singularidad (ni el régimen de excepcionalidad) que el Arte supuestamente ostenta para el "mundo del arte" en tanto que "alta cultura" y que presuponen además diferencias cualitativas con otros campos de la cultura visual. Por

lo cual no resulta un enfoque muy aceptable para el “*mundo del arte*” y la comunidad de “*amantes del arte*”.

S. Davies²⁷⁴ (.) señala que entender el problema como un problema semántico y de simple uso del término “*Arte*” (“*Arte*” y “*arte*”), debería ser tratada con mucho cuidado, ya que no debemos ignorar que ambos discursos aspiran a explicar el sentido común del término “*arte*”, y que sus análisis deben estar conforme al significado o significados comunes del término. Aceptar públicamente que el término arte tiene diversos significados, incluidos los propuestos por estas dos posturas no puede ocultar que lo que se intenta es demostrar que una de las nociones es un concepto más fundamental que el otro capaz de integrar, asumir y explicar al otro.

El término “*Arte*” puede ser aplicado de forma restrictiva al “*High Art*” occidental, tal y como se ha desarrollado desde la Ilustración europea en adelante. Igualmente puede utilizarse restrictivamente a “*artefactos rituales estéticamente placenteros*” o “*logrados*” de sociedades pre-industriales a pequeña escala (“*aesthetically pleasing ritual artifact of small scale*”). Pero estas aplicaciones específicas del término identifican diferentes “*especies*” particulares de un mismo “*género*”, de una generalidad mayor. En este sentido serían especies del mismo género el arte popular, folclórico, doméstico o religioso. Las diferencias expresan la especificidad de cada práctica pero no contradicen la generalidad que las contiene...p.e. el gato y el tigre son felinos. Las teorías que estudian o describen el *fundamento biológico del arte* (p.e. E. Dissanayake, D. Dutton, S. Pinker, V. Komar & A. Melanid)²⁷⁵ caracterizan la fuerzas evolutivas que modelan la conducta que produce el *género* (“*genus*”), no los aspectos locales que desencadena la diferenciación de las *especies* (“*species*”). Proclamando la prioridad conceptual de su posición más general capaz de dar cuenta comprensivamente de que es arte (*todo el arte, en su variedad de especies*).

274 DAVIES, *The philosophy of Art*, pp. 15 y ss

275 DISSANAYAKE, Ellen: *Homo Aestheticus: Where Art comes From and Why?* (Seattle: University of Washington Press, 1995); DISSANAYAKE, Ellen: *What is Art for?* (Seattle: University of Washington Press, 1988); DUTTON, Denis: “Art and sexual Selection” (en *Philosophy and Literature* n°24, 2000, pp.512–521); PINKER, Steven: *How the Minds Works* (New York: W.W.Norton, 1997, p.521–526) o KOMAR, V. y MELANID, A. (1992)

NATURALIDAD DE NUESTRAS COSTUMBRES



GARANTÍA DE LEGITIMIDAD



NECESIDAD DE UNIVERSALIZACIÓN



PROBLEMA DE LA UNIVERSALIZACIÓN



**RÉGIMEN DE EXCEPCIONALIDAD
DEL ARTE
(singularidad)**



**IMPORTANCIA
Y
PRESTIGIO DEL ARTE**



IMPORTANCIA DEL ARTE ES EVIDENTE:

ARTE = CULTURA

ARTE = ALTA CULTURA

ARTE (=HIGH CULTURE)

≠

ARTESANÍA

(=FOLK ART / MID CULTURE)



MASS CULTURE

vs

HIGH CULTURE

(ARTE Y ARTESANÍA)

vs

(CULTURA DE MASAS)

4.3. NATURALIZACIÓN

CONCEPTO Y PROCESO

« Parce que la force des valeurs va de pair avec leur universalité, le sens commun tend à considérer spontanément que l'art est une réalité non seulement omniprésente dans toutes les cultures, mais aussi intemporelle, ou du moins très ancienne »

(Heinich, 1996, p.11)

En el título de esta investigación utilizamos los términos “*naturalización*” e “*institución*” del arte, ambos –a nuestro juicio– reflejan adecuadamente parte de la problemática que se genera si se asume el carácter relativo y contingente de nuestras ideas acerca del Arte y de las prácticas mediante las cuales estas adquieren sentido.

Entendemos pertinente utilizar el término “*naturalización*” del arte o “*proceso de naturalización del arte*” como una forma de caracterizar el proceso mediante el cual un invento cultural (i.e. un sistema de convenciones) oculta su propia contingencia y reforzando así la legitimidad de las prácticas e instituciones que sostiene.

La fuerza de nuestra convicción en la idea de que el Arte y las prácticas que lo dotan de sentido forman parte de la “*Naturaleza Humana*” (tal y como sostiene el discurso dominante), refleja adecuadamente el sentido del término “*naturalizar*” como mecanismo de legitimación.

4.3.1. NATURALIZACIÓN: “Lo natural como mecanismo de legitimación”

El término “*naturalización*” comparte raíz con “*natural*” y con “*naturaleza*” (términos cuya polisemia dificultan cualquier intento sistemático de definición), aunque resulta evidente que el término “*naturalización*” (o “*proceso de naturalización*”) no tiene mucho que ver con la idea de “*naturaleza*” en tanto potencia ajena a la voluntad del hombre.

F. Saussure²⁷⁶ explica que nada puede ser conocido por sí mismo (no existen definiciones positivas de las cosas) solo puede ser comprendido el sentido de algo en contraposición de otra cosa. La polaridad es la base de la atribución de significados. Encontrar una definición positiva de una palabra será una tarea infructuosa; el significado de un término se define por su posición en contraposición a un sistema de significados opuestos.

Como bien sabemos los términos “naturaleza” y “natural” se contraponen a términos como “arte”, “artificio” o “artificial”. El mundo artificial sería todo aquello que existe gracias a la voluntad del hombre en virtud de la técnica, i.e. que está “hecho por arte” en el sentido genérico del término, y el mundo natural sería todo lo demás, i.e. todo lo que existe al margen de nuestra voluntad incluidos nosotros mismos.

Se establece igualmente la contraposición entre “naturaleza” y “convención” –lo que es por naturaleza frente a lo que es por convención²⁷⁷–. En la misma línea podemos considerar que “lo natural” se contrapone²⁷⁸ a “lo cultural”, reflejando la consabida polaridad entre un posible “Mundo Natural” y el “Mundo Cultural”. Es natural tener hambre y comer, pero es cultural qué se come, cómo se come y cuándo se come. El término “naturalizar” no tiene sentido en este esquema de opuestos ya que en las acepciones comunes ²⁷⁹ el término remite a una serie de procesos que dependen de la voluntad humana.

276 SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Lingüística General*. Trad. Amado Alonso. (24^a Ed), Buenos Aires, Losada, 1992, p.145.

277 MORA, Ferrater. *Diccionario Filosófico*. Barcelona, RBA, 1986, pp. 2500–2505.

278 M. Foucault, de una forma análoga en el planteamiento de su “Locura y Civilización”, desarrolla la idea de que cada categoría genera su opuesto (p.e. Razón–Locura); estos opuestos generan espacios conceptuales o lugares, los cuales son ocupados por instituciones, objetos o personas.

279 R.A.E. (22 Ed.): NATURALIZAR : 1. tr. Admitir en un país, como si de él fuera natural, a una persona extranjera. 2. tr. Conceder oficialmente a un extranjero, en todo o en parte, los derechos y privilegios de los naturales del país en que obtiene esta gracia. 3. tr. Introducir y emplear en un país, como si fueran naturales o propias de él, cosas de otros países. Naturalizar costumbres, vocablos. U. t. c. prnl. 4. tr. Hacer que una especie animal o vegetal adquiera las condiciones necesarias para vivir y perpetuarse en país distinto de aquel de donde procede. U. t. c. prnl. 5. prnl. Dicho de un extranjero: Habitarse a la vida de un país como si de él fuera natural. 6. prnl. Adquirir los derechos y deberes de los naturales de un país.

En una de sus celebres Pensées, Pascal relativiza la propia idea de lo natural como algo ajeno u opuesto a la costumbre:

*“La costumbre es una segunda naturaleza que destruye la primera. Pero, ¿qué es la naturaleza?, ¿por qué la costumbre no es natural? Mucho me temo que esta naturaleza no sea más que una primera costumbre, como la costumbre una segunda naturaleza.”*²⁸⁰

El término “*naturalización*” tiene más que ver con los términos “*costumbre*” o “*convención*”, en el sentido de que alude al proceso por el cual un colectivo o individuo interioriza unos comportamientos, unas costumbres, unas ideas, es decir, hace de éstos su hábito. Naturalizar se corresponde con el proceso de consolidación de esa segunda naturaleza con la que especula Pascal. Podríamos decir que “*naturalizar*” es presentar como “*natural*” algo que es “*cultural*”. Por tanto “*Naturalizar*” sería el proceso de aprendizaje (adiestramiento o adoctrinamiento) que logra que una comunidad (colectivo, sociedad o cultura) se “*habitúe*” de tal forma, que perciba como “*natural*” cierto comportamiento, idea, valor o costumbre.

Este uso de la noción “*naturalizar*” es coherente con el desarrollo de la idea de la “*realidad*” como construcción cultural (e histórica) y la forma en la que esta es vivida y experimentada por los individuos como una segunda naturaleza. P. Berger y T. Luckmann (1968) señalan que es inherente a todas las sociedades tender a “*objetivar*” la realidad que ellas mismas han construido, y transformar un mundo producido por una actividad sociocultural específica en una creación natural e inmutable, i.e. en un mundo dado desde el principio de forma natural. Pese a que “*el orden social no forma parte de la ‘naturaleza de las cosas’ y no puede derivar de las ‘Leyes de la Naturaleza’*”, ya que es “*solamente un producto de la actividad humana*”, el mundo social es típica y habitualmente experimentado por sus

²⁸⁰ “*La costume est une seconde nature qui détruit la première. Mais qu’est-ce que nature, pourquoi y la coutume n’est-elle as naturelle? J’ai grand peur que cette nature ne soit elle-mesme qu’une première coutume, comme le coutume est une seconde nature.*” PASCAL, *Pensées*, París, 1670 (cfr. LÉVI-STRAUSS, Claude. *La mirada distante*. Barcelona: Argos Vergara, 1984, p.19)

habitantes como “una realidad amplia y dada que se enfrenta al individuo de modo análogo a la realidad del mundo natural”²⁸¹

Podríamos decir que “lo natural” –entendido como fruto del proceso de “naturalización”– sería el estatuto que ciertos elementos (objetos, ideas, acciones, reacciones, comportamientos, hábitos, valores, instituciones, etc.) pueden llegar a adquirir para un determinado colectivo (comunidad, sociedad o cultura), que considera que éstos existen por sí mismos al margen de cualquier contingencia histórica, social o cultural –o al margen mismo del propio colectivo que lo postula, lo promueve, aprecia y valora–; y “la naturalización” remitiría tanto al proceso de atribución del estatuto de “natural” a un determinado elemento, así como a los procedimientos desplegados para dicha atribución. Es decir, “la naturalización” sería tanto el proceso como los procedimientos aplicados para que un determinado elemento (idea, comportamiento, valor, etc.) adquiriera el estatuto de “elemento natural” para ese colectivo (sociedad o cultura). La naturalización tiene una dimensión perceptivo–cognitiva condicionada por los intereses gregarios de cada comunidad.

4.3.2. Naturalización: “la incorporación de determinaciones sociales en esquemas perceptivo–cognitivos”

W.Benjamin (1935) en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” valora el aporte de los historiadores de la escuela de Viena A.Rielg y F.Wickhoff que sostuvieron la idea de que la percepción –visual– se encuentra no solo natural sino históricamente condicionada²⁸². Lo cual posibilitaba una mejor comprensión de las diferencias estilísticas entre el arte clásico o renacentista respecto del arte de la alta Edad Media, y sobre todo permitió poner en valor la producción artística de la alta Edad Media frente al discurso clásico –en base a la tesis de una diferente organización perceptiva como fruto de la naturalización de esquemas condicio-

281 BERGER, P. & LUCKMANN, T. *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires: Amorroutu, 1973, pp. 65–70

282 BENJAMIN, W. (1935). “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”. En *Discursos interrumpidos I* (pp. 15–60). Madrid: Taurus. 1990 (p.24)

nados históricamente. Benjamin asume que “*Dentro de los grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y la manera de su percepción sensorial*”²⁸³, por lo cual la percepción sensorial está atravesada –condicionada– por determinaciones históricas, sociales e ideológicas.

Baxandall en *Painting and Experience in 15th century Italy* (1972)²⁸⁴ estudia la génesis social de las categorías de percepción artísticas en el Quattrocento. En su planteamiento encontramos la idea de que “*la mirada*” con la que se aprecia las obras de arte es un producto social atravesado por principios de visión y división socialmente constituidos que cambian según el género, la edad, la época, etc.

Norman Bryson ofrece en *Visión y Pintura* (1991)²⁸⁵ una interesante perspectiva para afrontar el análisis de la noción “*naturalización*”. El texto de Bryson se presenta como una crítica a la posición “*perceptualista*” de Gombrich en *Arte e Ilusión*, postulando el vínculo de esta posición con el “*ahistoricismo*” de la “*Actitud Natural*” que Gombrich discute ²⁸⁶. En el marco de su análisis crítico de una comprensión de la historia de la representación pictórica según la doctrina del progreso técnico hacia la copia esencial de la realidad, sustentada sobre la noción de la Actitud Natural (en una línea que va desde Plinio, Villani, Vasari, Berenson y Francastel)²⁸⁷ y la práctica pictórica comprendida como un proyecto más o menos fracasado de realizar una copia esencial de la realidad al amparo de una “*experiencia visual universal*”.

283 *Ibíd.* p.23

284 BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: G.Gili 1988. [Título original: *Painting and Experience in 15th century Italy* (1972)]

285 BRYSON, Norman. *Visión y pintura: la lógica de la mirada*. Madrid: Alianza. 1991

286 “*En la explicación perceptualista del arte, el espectador es tan inmutable como la anatomía de la visión, y mi argumento aquí es que la insistencia en la psicología de la percepción, por parte de Gombrich y de otros, ha tenido por efecto la deshistorización de la relación entre el espectador y la pintura: la historia es el término que ha quedado suprimido (aquí la imposibilidad, en las actuales condiciones, de una historia de la historia del arte verdaderamente histórica)*” (BRYSON, *op. cit.*, p.15)

287 *Ibíd.*, p.13.

Bryson analiza la relación entre Imagen y Realidad desde la perspectiva de la sociología del conocimiento con objeto de desmontar esta doctrina: *“La realidad experimentada por los seres humanos es siempre producida históricamente: no existe una realidad trascendente y naturalmente dada. (...) La imagen ha de ser entendida, en cambio, como el vehículo para la expresión de lo que una determinada comunidad visual conoce como realidad”*.

La realidad puede ser entendida como: *“Un complejo agregado de códigos de comportamientos, leyes, psicologías, usos sociales, modas, gestos, actitudes, todas aquellas normas prácticas que gobiernan la instalación del ser humano en su particular entorno histórico”*.²⁸⁸

Sobre esta tesis Bryson se propone reinterpretar y redefinir la relación entre imagen y realidad, introduciendo como estructura de intermediación la noción de *“verosimilitud”*. El realismo puede ser tratado como la expresión de cierta idea verosímil que una sociedad elige como medio para expresar visualmente su propia existencia –para verse a sí misma o hacer presente una imagen *“especular”* de sí misma–.

Para Bryson, la eficacia de los procesos de internalización de esquemas perceptivos que convierten en verosímil la imagen de una realidad, dependen en mayor o menor medida de su capacidad para enmascarar y ocultar los procesos de adquisición de tales esquemas. La ocultación de la naturaleza históricamente determinada de esa verosimilitud es clave para que la imagen pueda ser creíble o aceptable por una comunidad como reflejo de una realidad preexistente (aunque no perceptible si no es a través de la representación): *“el éxito de la imagen en su naturalización de las creencias visuales de una determinada comunidad depende del grado en que guarde su incógnito como entidad independiente”*²⁸⁹. Para Bryson la naturalización es un proceso generalizado que afecta totalidad de la formación social e influye en todas sus actividades, siendo la producción de imágenes una, entre otras muchas.

288 *Ibíd.*, p.31.

289 *Loc. cit.*

*“Si para las especies animales es el hábitat, para la especie humana el hábito está formado no solo por el entorno físico sino por todo un conjunto de máximas, proverbios, refranes, valores, creencias y mitos que aseguran a los miembros de una determinada formación social la coherencia de su experiencia y les garantizan la constante reproducción de los patrones de su proceso cultural”*²⁹⁰

Para Bryson, alineado con los planteamientos de Durkheim, Mauss y Bourdieu²⁹¹, la cultura produce en torno a sí un “hábito”, que aunque distinto del mundo natural, se funde con él como un orden cuya delimitación con la naturaleza no es visible.

4.3.3. Naturalización como construcción del “*Habitus*”. Función regulativa

*“Las estructuras cognitivas que elaboran los agentes sociales para conocer prácticamente el mundo social son unas estructuras sociales incorporadas. El conocimiento práctico del mundo social que supone la conducta “razonable” en ese mundo elabora unos esquemas clasificadores,(..) esquemas históricos de percepción y apreciación que son producto de la división objetiva en clases (...) y que funcionan al margen de la conciencia y del discurso.”*²⁹²

Bourdieu utiliza la noción *habitus* para aludir a la incorporación de estructuras objetivas en los individuos que intermedian en la interacción práctica de estos en los diferentes campos sociales.

La noción del *habitus*, como estructura de esquemas perceptivos, está relacionada, y tiene su sentido, dentro del campo de las prácticas y de las interacciones sociales, y no tanto con el conocimiento y conceptualización

290 *Ibíd.*, p.32.

291 DURKHEIM, Emil y MAUSS, Marcel, “De Quelques formes primitives de classification: contribution à l’étude des représentations collectives”, en *Année Sociologique*, VI (1901-1902), pp.1-72. BOURDIEU, Pierre. “Condition de classe et position de classe”, en *Archives Européennes de Sociologie*, VII (1966), pp.203-223 y “Champ intellectuel et projet créateur”, en *Les temps moderne*, 246 (noviembre 1966), pp.865-906.

292 BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del Gusto*. Trad. María del Carmen Ruiz. Madrid: Taurus, 1988. p.479

de las mismas. El *habitus* es una estructura que regula el comportamiento práctico y opera al margen del conocimiento

Un sistema que opera al margen del conocimiento, que descansa sobre el desconocimiento colectivo, como señala Méndez “*la falta de conocimiento colectivo de cómo funciona y se estructura el campo de producción artística, y a cómo ese desconocimiento contribuye y hace posible su peculiar modo de funcionamiento*”.²⁹³ Bourdieu, a decir de Méndez, utiliza el análisis de Marcel Mauss sobre la magia para explicar el funcionamiento de la práctica social del Arte.²⁹⁴

Para Bourdieu los esquemas del *habitus* se presentan como formas de clasificación originarias que deben “*su eficacia propia al hecho de que funcionan más allá de la conciencia y del discurso, luego fuera de las influencias del examen y del control voluntario*”²⁹⁵. Los esquemas del *habitus* orientan la práctica misma de las prácticas, enmascaran y ocultan los valores inscritos en los comportamientos y gestos más automáticos e insignificantes²⁹⁶.

La noción de *habitus*, de forma general, es un desarrollo análogo al de la noción de “*Ideología*” tal y como la desarrolla Louis Althusser (1970). Althusser define Ideología como “*El sistema de ideas, de las representaciones, que domina el espíritu de un hombre o de un grupo social*”²⁹⁷

293 MÉNDEZ, *op. cit.*, p.99.

294 *Loc. cit.*

295 BOURDIEU, *op. cit.*, p.477

296 “(...) orientando prácticamente las prácticas, esconden, lo que se denominaría injustamente unos valores en los gestos más automáticos o en las técnicas del cuerpo más insignificantes en apariencia, como los movimientos de las manos o las maneras de andar, de sentarse o de sonarse, las maneras de poner la boca al comer o al hablar, y ofrecen los principios más fundamentales de la construcción y de la evaluación del mundo social, aquellos que expresan de la forma más directa la división del trabajo entre las clases, las clases de edad y los sexos, o la división del trabajo de dominación, en unas divisiones de los cuerpos y de las relaciones con el cuerpo que toman más de un rasgo, como para darle-las apariencias de lo natural, de la división sexual del trabajo y a la división del trabajo sexual.” (BOURDIEU, *loc. cit.*)

297 ALTHUSSER, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado:(notas para una investigación)*. Bogotá: La oveja negra, 1971. p.22 (título original: “*Ideologie et appareils ideologiques de l’etat (Notes pour une recherche)*”, en *La Pensée*, nº 151, juin 1970.) También en ALTHUSSER, L. *Positions* (1964-1975), pp. 67-125. París : Les Éditions sociales, 1976, 172 pp.

Los componentes de una ideología son: el pensamiento, las representaciones, la emisión de reglas y normas, el lenguaje –la forma estructurada y estructurante del pensamiento que permite la reproducción, generación tras generación, de las representaciones– y los conocimientos propios a una sociedad y a una época. Las ideologías se materializan y reproducen en las instituciones (o en los “*Aparatos Ideológicos del Estado*” según la terminología utilizada por Althusser). Las funciones de las ideologías son representar, interpretar, organizar y reactualizar las relaciones sociales, legitimando y enmascarando la opresión y la explotación de una clase sobre otra, de un sexo sobre otro, o de un grupo étnico sobre otro²⁹⁸.

Las instituciones culturales se presentan como formas no represivas de reproducción de la posición de las clases dominantes, en el caso del Arte y su marco institucional (los museos, las galerías, etc...) , por ejemplo, se legitima la apropiación del campo de producción artística por parte de las clases cultas ²⁹⁹.

Los museos, en tanto que espacios públicos, tienen abiertas las puertas a todo el mundo, el que no los “*utiliza*” es por que no quiere y no lo necesita. La ideología del arte en nuestra cultura, entre otros aspectos, ofrece a todos el mundo “*la pura posibilidad*” de disfrutar de las obras de arte de los museos, pero es igualmente cierto que solo unos pocos tienen la posibilidad real de llevar acabo esa posibilidad.

En *La distinción* (1979) y el *El Amor al Arte* (1969), Bourdieu, analiza el carácter ideológico de los juicios de gusto y la dinámica de interacción de capital cultural en el campo social del arte, manifestando un paradoja sustancial inscrita en la conformación cultural del *habitus* de los miembros de la comunidad de “*amantes del Arte*”, esto es, la ideología de un gusto “*innato y natural*” característico de la disposición culta, frente a una estructura de comportamientos disponibles basados en gustos adquiridos a través de la educación (que exigen ser presentados como innatos y naturales).

298 Cf. MÉNDEZ, *op. cit.*, p. 98

299 “*La estadística revela que el acceso a las Obras de Arte es un privilegio de las clases cultas; este privilegio se presenta bajo la apariencia de una total legitimidad.*” (BOURDIEU y DARDEL, *op. cit.*, en n. 131, p.75).

*“En la medida en que produce una cultura (habitus) que no es más que la interiorización de la arbitrariedad cultural, la educación familiar o escolar tienen como efecto enmascarar cada vez más completamente, por inculcación de lo arbitrario, la arbitrariedad de la inculcación. El mito de un gusto innato, que no debería nada a las exigencias del aprendizaje (...), no es más que una de las expresiones de la ilusión recurrente de una naturaleza culta que preexistiría a la educación, (...)”*³⁰⁰

Elementos naturalizados:

Entendemos que la naturalización del Arte (y su sistema), depende de la incorporación de esquemas perceptivos-cognitivos que, operando al margen de nuestro conocimiento, regulan la práctica social del Arte. Considera que el *habitus* que regula la práctica de Arte incorpora y enmascara (naturaliza) ideas que nos parecen fundamentales y que como tales legitiman y garantizan el prestigio del Arte, por ejemplo, el anhelo de arte – (entendido como “*Instinto especial*”), la distinción Artesano-Artista, la distinción Arte-Artesanía, la consideración diferenciada de la experiencia estética como placer desinteresado frente al disfrute y los placeres ligados a otras experiencias (lúdicas o pragmáticas), el carácter singular y excepcional de lo artístico frente a cualquier otra actividad productiva, el valor cultural del arte (como fundamento de la Civilización y de la idea Progreso) y sobre todo la creencia de que el Arte no hace mejores, la fe en el Arte como fuente de beneficios intangibles: articulando toda una ideología de la Salvación Cultural a través del Arte.³⁰¹

300 *Ibíd.*, p.172.

301 *Ibíd.*, p.173-177, Como crítica a la idea asentada de que “el arte nos hace mejores”, véase: CAREY, Jonh.(2007): *¿Para que sirve el Arte?*. Trad. Arijón. Madrid, Debate, 2007. pp.106-143; para un desarrollo de la Ideología de la salvación cultural ligada a la noción de filantropía y la fundación de los Museos de Arte, véase: DUNCAN, Carol: *Rituales de civilización*. Trad. Ana Robleda, Murcia: Nausícaä, 2007.

4.4. HISTORIA DEL ARTE UNIVERSAL

Es obvio que el discurso que sostiene la historia del arte es una de la principales herramientas de legitimación y naturalización de nuestra idea a propósito de Arte.

Podemos considerar que la historia del Arte (tal y como nos la enseñan durante el proceso educativo) es la vía “*ostensiva*” por la cual todos nosotros accedemos a la noción (confusa y ambigua) de lo que debe ser reconocido como Arte. La Historia del Arte forma parte de todos los programas educativos de la enseñanza pública (obligatoria) y el objetivo general de estos aprendizajes es el de instruirnos sobre aquellos objetos que son valorados por nuestra cultura como obras de arte y, por omisión, cuales no. La Historia del Arte pretende dar cuenta de la relación existente entre una heterogénea colección de objetos valiosos que se encuentran celosamente custodiados en los museos. De forma análoga, se nos enseña de forma práctica como hay que comportarse en las instituciones donde se guardan y muestran las obras de arte... la visita a los diferentes museos (de arte o de ciencias) forma parte de la educación formal. Es evidente, qué la idea del arte que se institucionaliza a través del discurso de la historia del arte en los procesos educativos, junto con la modelización del Arte y su sistema que se reproduce a través de los “*mass media*” (p.e. televisión o internet), son los mecanismos de endoculturización que asientan la importancia del Arte y de sus valores.

4.4.1. Ilusoria coherencia de la historia del Arte.

Entonces ¿de qué se ocupa la “Historia del Arte”? Como su propio nombre indica se trata de una rama de la Historia, de la misma manera que encontramos una historia de las ciencias, una historia de la literatura, una historia económica, una historia del deporte, la historia del diseño, etc. Por su parte la Historia del Arte se propone estudiar el desarrollo de la humanidad (cultura, civilización) en relación con la actividad artística. Como la ciencia de la que participa, hace constar los hechos, los describe y los clasifica, afianzándose por mostrarlos en su encadenamiento o evolución. Una particularidad notable es que “*La Historia del Arte está obligada a dar juicios sobre*

valores.”³⁰² Está obligada a organizar y determinar la importancia relativa de ciertos bienes culturales, es decir, ordenar y jerarquizar valores (valorar bienes culturales). El historiador del arte, en lugar de tomar en consideración todos los objetos culturales producidos (tal y como lo haría un arqueólogo, por ejemplo), solo trata con unos pocos objetos, una cuidada selección de productos que estima pertenecen al Arte (en singular y con mayúsculas).

Pero, cómo pueden saber cuando un determinado objeto es “Arte”, es decir, cómo pueden tener la certeza de que tal o cual objeto es una concreción de nuestra idea del Arte. ¿Cómo *pueden hacer tal discriminación*?

§ La noción “Arte” se encuentra estrechamente ligada a las peculiaridades del discurso producido por la “Historia de Arte” y su propia institución. La historiografía (tratada como una historia de la historia del arte) ofrece un recorrido sobre las diferentes formas (convencionales) de establecer el límite que permite determinar qué producciones deberían estar dentro del museo y cuales no. Las metodologías historiográficas dibujan la construcción y asentamiento de criterios convencionales sobre los que legitimar a través de sus objetos el prestigio del Arte.

En 1764 J.J. Winckelmann publica en Dresde una obra titulada *Geschichte der Kunst des Altertums*³⁰³ en la cual se utiliza por primera vez el término “Historia del Arte”. Es interesante destacar que se trata de la primera vez, de la cual tenemos constancia, que se ha utilizado el término “Arte” (en singular y con mayúsculas) como un concepto general y abstracto; y que curiosamente aparece como una categoría historiográfica, es decir, la idea del “Arte” como un nuevo eje constructor de cierto tipo de relato histórico.

Hasta entonces, la literatura que se producía relacionada con la producción artística seguía, en general, un estereotipado modelo biográfico que estaba estructurado como una especie de relato corto. Este tipo de relato estaba articulado sobre una serie de anécdotas prototípicas orientadas para convertir al

302 BERGER, René., *El conocimiento de la pintura*. Trad. Luis Monreal y Tejada. Ed. Noguer, Barcelona, 1999, p.57

303 WINCKELMANN, Johannes J., *Historia del arte en la Antigüedad; seguida de las Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos*. Introducción y traducción del alemán por Manuel Tamayo Benito. Madrid: Aguilar, 1989.

protagonista (pintor o escultor reconocido) en una especie de héroe extraordinario digno de admiración³⁰⁴. Podemos afirmar que dicho modelo literario, que tiene sus raíces en las celebres anécdotas sobre pintores griegos (como la famosa pugna entre Zeuxis y Parrasio, tal y como la cuenta Plinio el Joven³⁰⁵), comenzaría a estar vigente a partir de 1550, cuando Giorgio Vasari publicase en Florencia su célebre libro: *Le vite de più eccellenti pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*.³⁰⁶

El texto de Winckelmann es un texto fundacional y del cual creemos conveniente llamar la atención sobre algunas cuestiones bastante significativas. La primera cuestión que deberíamos plantearnos estaría relacionada con la fecha en la que se dice que se está formulando, por primera vez, esta idea de una “*historia del Arte*”: ¿Por qué no se había podido formular antes? o ¿Por qué precisamente en el siglo XVIII? o ¿Qué ha tenido que ocurrir para que se den las condiciones para que pueda plantearse una historia del “Arte”? Otro asunto que llama poderosamente nuestra atención es el carácter restrictivo con el que se aplica esta nueva idea de Arte. Para Winckelmann, y en cierto sentido para la mayoría de sus coetáneos, el concepto Arte solo era aplicable a las piezas grecolatinas, a ciertas obras del Renacimiento y toda la producción contemporánea que se inspiraba en estas como modelos (Neoclasicismo). El resto de objetos sencillamente no podían ser considerados Arte o “*obras de Arte*” porque básicamente eran consideradas simples “*artesanías*”. Artesanías más o menos valiosas e igualmente más o menos apreciadas, pero en definitiva, eran productos realizados con alguna finalidad utilitaria determinada más o menos evidente como podía ser el culto, la piedad, el recuerdo, el ornato, el lujo o la ostentación.

304 Véase KRIS, Ernst y KURZ, Oskar. *La leyenda del Artista*. Trad. Pilar Vila (4ª ed.) Madrid: Catedra, 2002

305 PLINIO SEGUNDO, Cayo (23-79 d.C.); *Historia Natural*, Libro xxxv: “Se cuenta que (el pintor) Parrasio compitió con Zeuxis: este presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquel presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a quitar la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista”.

306 VASARI, Giorgio, (1511-1574); *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Edición a cargo de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, presentación de Giovanni Previtali. Ed. Cátedra, Madrid, 2002

Winckelmann se propuso estudiar científicamente los objetos artísticos con un objetivismo inédito y radical. Pretendía realizar una interpretación “objetiva” de las obras, explicando de forma general sus elementos característicos y su evolución dentro de la cultura griega, sin preocuparse de las particularidades concretas de cada obra ni por las motivaciones específicas que las producían. En el planteamiento de Winckelmann las obras de arte dejaban de ser tratadas como objetos únicos e individuales. Con este autor la idea de que cada obra es portadora de su propia historia y que esta se encuentra cerrada en torno a su propio significado –tal y como la trataban los anticuarios– dejó de tenerse en consideración; y como señala Félix de Azúa: “*Las historias de las cosas artísticas se convierten en la Historia del Arte Antiguo (Geschichte der kunst des Altertums, 1764)*”³⁰⁷

El enfoque de Winckelmann le permitía no tener que hablar de ninguna obra en concreto, ni de tal o cual artista particular, ya que en teoría estaba hablando de todas las obras de la antigüedad, sin necesidad de citarlas una por una. Se investigan y formulan unos principios generales (*leyes*) que dotaban de un sentido racional al conjunto de obras de arte, las cuales serían concreciones particulares de dicho principio general (*momentos de la ley*). En su texto encontramos una razón, un *leitmotiv* subyacente capaz de dar sentido a las diferencias formales que Winckelmann apreciaba en las colecciones de estatuaria griega que él conocía.

*“(...) la intención realmente científica del mismo y la ley que propone como fuerza formadora del arte griego no fue sino una encarnación en piedra del concepto político de democracia. Todo el recorrido del arte griego, y cada una de sus piezas individuales, tomaba un sentido externo y trascendente: el “descubrimiento” de la democracia.”*³⁰⁸

Con Winckelmann se inaugura un enfoque y un horizonte de preocupaciones de la cual dio buena cuenta la historiografía romántica y, en particular, la Hegeliana. La estética y el sistema historiográfico de G.W.F.Hegel dan fe, en cierto sentido, del proceso de universalización de la noción occidental del Arte. Hegel reivindica de forma recurrente la importancia pione-

307 Azúa, Félix de. *Diccionario de las Artes*. Barcelona: Anagrama, 2002, p.297.

308 *Loc. cit.*

ra del planteamiento de Winckelmann para la ciencia del Arte, tal y como la concibe el filósofo alemán:

*“Con todo, ya antes Winckelmann se había entusiasmado con la intuición de los ideales de los antiguos de un modo que le permitió introducir un nuevo sentido en la consideración del arte, la rescató de los puntos de vista vulgares y la mera imitación de la naturaleza, y alentó poderosamente a buscar la idea del arte en las obras de arte y en la historia del arte. Ha, pues, de considerarse a Winckelmann como uno de los hombres que en el campo del arte supieron desentrañar para el espíritu un nuevo órgano y unos modos de consideración enteramente nuevos. Su enfoque ha tenido sin embargo menos influencia en la teoría y el conocimiento científico del arte”.*³⁰⁹

Aunque como sabemos, Hegel manejaba una idea de “Arte” bien distinta a la que manejaba Winckelmann. Para Hegel, el Arte no es una noción restringida aplicable exclusivamente al universo “clásico” grecolatino en tanto encarnación de ciertos valores, tal y como lo desarrolla Winckelmann, sino que: el Arte era ya, junto con la Religión y la Filosofía, una de las tres formas universales mediante las cuales el ser humano puede tomar consciencia de lo verdadero. Para Hegel Arte, Religión y Filosofía son: *“Dada la igualdad de contenido, los tres reinos del espíritu absoluto y solo se diferencian por las formas en que llevan a la consciencia su objeto, lo absoluto.”*³¹⁰

La clave que nos interesa destacar aquí, respecto a la noción Arte sobre la que se sustenta la Historia del Arte, es que: *solo el conjunto de objetos como tal tiene sentido, solamente la totalidad adquiere significación y por tanto, es esta totalidad significativa la que garantiza y provee de sentido a cada una de las partes que la corporizan.*

Con Winckelmann, ni la obra, ni el artista, ni la divinidad, resultan determinantes respecto al valor de la obra de arte, lo único importante es que conforman el reflejo ideal de la civilización griega. Es en este punto donde conectaría con el planteamiento hegeliano (hasta podría parecer una sim-

309 HEGEL, Georg W. Friedrich. *Las lecciones sobre Estética*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Ed. Akal, Madrid, 1989. p.49.

310 *Ibid.*, p.78.

ple extrapolación): lo esencial es el vínculo existente entre las obras de arte y la época en la que estas aparecen.

Hegel utiliza el término *Zeitgeist*³¹¹ (el espíritu de las épocas), para referirse a la “*esencia*” de la totalidad de un periodo histórico caracterizado por el clima moral, intelectual y cultural dominante, el cual estaría conformado por *hechos espirituales objetivos* que existen más allá de nuestra *conciencia subjetiva individual*. Con el análisis del espíritu de la época (*Zeitgeist*), se postulaba la existencia de un sentido único en el acontecer humano, del cual las obras de arte tienen que ser unos privilegiados testimonios. Esta noción sugiere la existencia de un protagonista colectivo, de un sujeto abstracto universal, que ejerce el papel de guía en el devenir del arte (y de cualquier otra actividad humana). Al postular que todo arte verdadero es la manifestación inmediata del espíritu de la época que lo produce, la obra de arte ya no puede ser otra cosa que la expresión o el reflejo de la estructura general de la época histórica en la que está inserta. *La obra de arte no es ejemplar por sí misma; la obra de arte queda reducida a un signo* (símbolo) de ese espíritu de la época.

Entre Winckelmann y Hegel, es decir, finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, se desarrollan de forma general dos tipologías de estudios historiográficos. La primera, que conforma la tradición del historicismo (y del que Hegel forma parte), evidencia una poderosa vocación generalizadora y estaría caracterizada por el predominio de una narrativa basada en ideas románticas como son: la convicción en la grandeza del pasado, el *Volkgeist*

311 “*Zeitgeist*” deriva de “*Geist der Zeit & Geist der Zeiten*”, que originariamente significaba “*la suma total del espíritu de las generaciones a través del tiempo*”. Es una noción que en Hegel está estrechamente vinculada a la noción de “*Volkgeist*” (espíritu de los pueblos). El Espíritu del pueblo es una entidad constituida por el sentimiento que un pueblo tiene de sí y de sus posesiones, instituciones, costumbres, pasado, etc. Ambas nociones están ya presentes en la historiografía de J.G. Herder (1744-1803), de hecho es él quien acuña el término “*Volkgeist*” en 1803, y cuando se plantea la cuestión “¿Cuál es el espíritu de la época?”, remite a “*un poderoso genio, un potente demonio al cual todos estamos subordinados activa o pasivamente*”. Cit. WIENER, Philip P. (coord.). *The Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*. New York, Ed. Charles Scribner’s Sons, 1973-74 (Vol. 4, pp. 536-537; ver también pp. 491-496). Estas nociones entroncan con una reflexión que se inicia en el s. XVIII en Francia sobre el tema “*esprit des nations*” (el espíritu de la nación), fundamentalmente, en Montesquieu y Voltaire. Cit. FERRATER Mora, José. *Diccionario de filosofía*. Ed. Alianza Editorial, Madrid 1979 (pág. 1013-1015 tomo 20)

(espíritu del pueblo), una visión optimista del desarrollo nacional y humano, el culto del genio que expresa las aspiraciones de la nación y de la humanidad, etc.; y cuya metodología que producía sobre todo biografías e historias nacionales.

Compartimos la opinión de Béla Köpeczi³¹² de que, a pesar del desarrollo de las metodologías historiográficas: “Sería erróneo pensar que esta historia ha desaparecido completamente en nuestros tiempos: los manuales y libros de vulgarización científica con frecuencia son escritos con este espíritu”³¹³. Por lo cual es más que probable, que en virtud de la enorme difusión con la que suelen aparecer estos textos, realmente, tengan un mayor impacto sobre el conjunto de la sociedad y sobre la idea de Arte que esta se forma.

El segundo planteamiento historiográfico o tipología de estudios se desarrolla teniendo en cuenta las nuevas exigencias de racionalidad y de fiabilidad para el estudio de las obras de arte. Se centran, fundamentalmente, en aquellos elementos “objetivos” de la producción que no inciden en la calidad de la obra –como por ejemplo el tipo de técnica, nº de obras, la vida del autor, etc.– ya que no se podía realizar un catálogo científico de obras de arte basándose en la calidad y el valor estético de las propias obras. Se proponen responder a cuestiones del tipo: ¿quién?, ¿cuándo? o ¿de qué manera?; pero nunca se plantea la cuestión impertinente ¿por qué es una obra de arte?

El experto en Arte operaba desde categorías como la idea de *escuela*, *estilo* o *manera*, y muestra un especial interés en la cronología (un ejemplo de este tipo de estudio lo podríamos encontrar en los catálogos que han ido apareciendo desde el siglo XIX y que se ciñen a esta tipología de estudios). No debemos ignorar que este tipo de investigador experto, cuyo *modus operandi* se centra en *la catalogación, el atribucionismo y el estudio de las*

312 KÖPECZI, Béla “La aproximación histórica” en DUFRENNE, Mikel y KNAPP, Víctor (coord.); *Corrientes de la investigación en las ciencias sociales*. Trad. Fermín Muñoz, Ed Tecnos /unesco. Vol.iii. Madrid, 1982 (título original: “Tendences principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines” Parte ii ed. UNESCO. París, 1978) [pp.98–128]

313 *Ibid.* p.104

biografías, es heredero de la figura del anticuario y estaba fundamentalmente al servicio del coleccionismo artístico moderno, aunque probablemente en muchos casos este servicio no se concretase de forma directa.

Desde la segunda mitad del s.XIX, bajo la influencia de las ciencias de la naturaleza y al amparo de la filosofía de August Comte (1798–1857), el positivismo se impuso como modelo dominante en la mayoría de las ciencias humanas. El pensamiento positivista impulsa la ilusión de una renovación científica para las humanidades. El francés Hyppolyte Taine (1828–1895) desarrolla un programa metodológico que, frente a las generalizaciones propuestas por planteamientos románticos, aspira a una científicidad análoga a los métodos aplicados en las ciencias naturales.³¹⁴

Una historia del arte científica capaz de extraer leyes generales basándose en el estudio empírico de la realidad. Con el concepto de “*estilo*” concebido por H. Taine se contemplan simultáneamente la originalidad personal, los intereses de la escuela y las determinaciones del país y de la época; por lo cual *el “estilo” puede ser considerado una tendencia social de raíz cultural*. La obra no puede ser considerada como un hecho independiente (obra maestra autosuficiente y ejemplar), sino que es el producto final (consecuencia) de una compleja cadena de determinaciones. La obra no se basta a sí misma, depende de una contextualización para tener sentido y poder ser comprendida

*“Para comprender una obra de arte, un artista, un grupo de artistas, es preciso representarse, con mayor exactitud posible, el estado de las costumbres y el estado del espíritu del país y del momento en el que el artista produce sus obras. Esta es la última explicación; en ella radica la causa inicial que determina todas las demás condiciones.”*³¹⁵

314 “El método moderno que yo trato de seguir consiste en considerar las obras humanas en particular como unos hechos y productos cuyos caracteres hay que señalar y buscar sus causas: nada más. Así comprendida la ciencia ni proscribire ni perdona; comprueba y explica. Hace como la botánica que estudia con igual interés el naranjo y el abeto, o el laurel y el abedul; la ciencia es una especie de botánica aplicada, no a las plantas sino a las obras humanas” en TAINÉ, H. *Filosofía del Arte*. Trad. A. Cebrián. Madrid, Ed Espasa Calpe, 1951. Vol 1, pág. 14–15 (título original: *Philosophie de l’art*, París, 1885).

315 *Ibid.*, p.19

En cierto sentido, si consideramos el lugar que ocupa el objeto artístico en particular, el historicismo y el positivismo son doctrinas bastante parecidas: postulada una situación general, se busca el dato concreto necesario para verificar y constatar el proceso histórico que se pretende ejemplificar.³¹⁶

Como respuesta a los determinismos positivistas, el historicismo se redefine críticamente y adquiere un nuevo impulso en el cambio de siglo con los trabajos de autores como K. Schnaase, H.T. Buckle, F. Kugler o la *Kulturgeschichte* de J. Burckhardt.

Si consideramos la idea hegeliana de un “*espíritu universal*” que aparece encarnado según las épocas en un pueblo determinado, y que un individuo en concreto (el genio-creador) podría legítimamente representar la conciencia de ese pueblo y de una época determinada, entonces, el renovado historicismo solo se habría despojado de la dimensión metafísica de la postura de Hegel para atenerse a manifestaciones más «empíricas», y en cierto sentido, la noción de “*cultura*” sustituye y ocupa el lugar que ocupaba la noción de “*espíritu*”³¹⁷

K. Schnaase (1798–1875), por ejemplo, transforma el legado hegeliano y sienta las bases de un discurso crítico en el que el historiador es capaz de comprender cómo las obras de arte se conectan unas con otras de forma autónoma; de manera que una obra de arte parece determinada (en el estilo o formalmente) por alguna obra de arte anterior, a la par que lleva dentro de sí el germen de una obra posterior, es decir, contiene las deter-

316 Aunque quizás solo los positivistas se auto-imponen la exigencia de intentar extraer leyes generales a partir de esos datos, lo cual, para muchos de sus detractores, deriva en una “*factología que se recrea en la acumulación de datos sin importancia o explicaciones deterministas simplistas y frecuentemente de naturaleza biológica, y en simples ilustraciones incapaces de legitimar las generalizaciones*” (KÖPECZI, *op. cit.*, p.105)

317 Las ciencias del espíritu (*Geisteswissenschaften*) se convierten en ciencias de la cultura (*Kulturwissenschaften*). La noción de cultura está ligada a la noción de espíritu, pero ya no se trata del planteamiento hegeliano de la *Filosofía de la historia*. Hegel trataba de fijar las etapas del desarrollo universal por el convencimiento de que la razón rige el mundo y que ha de existir una lógica en el acontecer de hechos, necesariamente ligada al desarrollo del espíritu universal. J. Burckhardt precisa este giro: “*Llamamos cultura a toda la suma de evoluciones del espíritu que se producen espontáneamente y sin la pretensión de tener una validez universal o coactiva*” en BURCKHARDT, Jacob; *Reflexiones sobre la historia universal*. México D.F.: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1980 (2ª ed. 2ª Reimp.) p.62

minaciones que se evidenciarán en las obras de arte posteriores. Schnaase abre una vía en la cual se puede analizar la transformación del arte a lo largo del tiempo al margen de las funciones de las mismas y de sus propósitos simbólicos: el Arte adquiere una fuerte autonomía cultural. Como señala M. Podro “*el aislamiento del arte y la autonomía de su principio evolutivo se ven reforzados por el modo en que Schnaase responde a otro de los problemas planteados por Hegel –el arte se limita a ser un elemento representativo de su cultura, en lugar de contribuir a ella*”³¹⁸; por lo que los cambios en el arte no son un simple reflejo de los cambios en la cultura. El arte evolucionaría de forma autónoma (siguiendo sus propias determinaciones) y de forma complementaria a otras instancias de la cultura (p.e. Religión).

Frente a la mencionada tradición positivista y la historiografía romántica, M. Podro detalla cómo entre 1827 y 1927 se desarrolla una tradición central en el estudio de las artes visuales que surge de la estética filosófica alemana de finales del siglo XVIII y principios del s.XIX. Una tradición historiográfica que arranca con los escritos de Hegel y Rumohr y que se completa con los aportes de Rielg, Wölffin, Warburg y Panofsky. Todas las obras de los autores analizados por Podro se caracterizan por tener “*una fuerte coherencia interna*” y tomar como objetivo principal la pretensión de “*examinar las obras particulares a la luz de una determinada concepción del arte, es decir, a la luz de aquellos principios que gobernaban el arte en su totalidad*”³¹⁹. Examinar las obras de arte “*a la luz de nuestra concepción propia del arte*” consistiría en adaptar “*una serie de expectativas y suposiciones que hemos adquirido al considerar un grupo de obras, a la hora de examinar un conjunto de obras diferentes*”³²⁰. A decir de Podro, todos estos autores difieren en qué elemento ha de considerarse constante o variable en los diferentes momentos históricos y culturales, aunque todos participan de una idea esencial que es que el “*Arte constituye un auténtico almacén de nuestra experiencia pasada*”.³²¹

318 PODRO, Michael, *Historiadores del arte críticos*. Trad. Rafael Guardiola. Madrid: Visor, 2001. p.77.

319 *Ibid.*, p.17.

320 *Loc. cit.*

321 *Ibid.*, p.18.

EL OBJETO ARTÍSTICO es un hecho consumado (convenido) del que hay que dar cuenta. Aparentemente, el historiador del arte parece no ser consciente del carácter legislativo (prescriptivo) que conlleva su actividad. Sabemos que la Historia del Arte no investiga, es decir, no se relaciona con sus objetos, del mismo modo que otras disciplinas que estudian las producciones materiales del ser humano, como por ejemplo la arqueología. Para un arqueólogo, cualquier objeto producido por el hombre, considérese una maza o un hacha podría servirle para investigar sobre una de las innumerables cadenas de causas y efectos que tuvieron como último resultado, que dicho objeto se encuentre entre sus manos y esté siendo estudiado en esos momentos. Es evidente que la historia del Arte debe de tener una ambición (o función) bastante diferente a la de la arqueología, ya que, sí como señala E.H.Gombrich: “*Siendo el arte una organización de valores*”³²², podemos afirmar que la ambición de la Historia del Arte es: la legitimación a través de la historia, y en virtud de un catálogo de “bienes artísticos”, de cierta organización de valores.

Todas las “*historias*” legitiman pero no por ello naturalizan, es decir, la construcción de un relato histórico a propósito de una práctica o de una tecnología (p.e. la historia de las olimpiadas, historia del diseño, historia del automóvil,...) legitiman dicha práctica o tecnología porque la ponen en valor (la distinguen). La historia de una práctica legitima porque “*monumentaliza*”, pero monumentalizar y poner en valor una práctica no la convierte en “*natural*”, es decir, no naturaliza.

En cambio la Historia del Arte, y esto la distingue de otras historias, no solo legitima y monumentaliza una determinada selección de objetos, sino que además naturaliza la idea que estos objetos supuestamente ejemplifican. Esta maniobra se puede identificar en uno de los postulados fundamentales de la construcción de la historia del Arte (i.e. del relato de la historia del Arte), y radica en el hecho de hacer coincidir el origen (inicio) del Arte con el origen del Hombre: el Arte como indicador esencial y signo característico de lo específicamente humano (ser humano ≠ animal huma-

322 GOMBRICH, Ernst.H. *Temas de nuestro tiempo*. Trad. Mónica Rubio. Madrid: Ed Debate, 2002 (2ª edición) [título original: *Topic of our times*, Phaidon Press, 1991] pág.72

no), i.e. el Arte como prueba del inicio de la humanidad (no hay humanos si no hay Arte). De este modo, se asume que la historia del Arte comienza a la par y se relata en paralelo a la historia del Hombre.

4.5. CARTOGRAFÍA DEL ARTE UNIVERSAL

4.5.1. Arte & Cultura: Arte como categoría antropológica

Tratemos de imaginar la experiencia de un hipotético y eventual observador europeo que asiste, en un momento determinado y por primera vez, a un Kabuki en alguna ciudad japonesa (como P. Loti en el relato autobiográfico de la novela *“Madame Crisantemo”* (1887)). Si nuestro observador pretendiese dar cuenta de su experiencia de una forma objetiva, es decir, que aspirase a describirla de tal manera que pudiese comunicarla a sus paisanos en su supuesto viaje de regreso; solo sería capaz de referirse a aquellos elementos que le resultase de algún modo reconocibles y reproducibles. Al descubrir las posibles semejanzas con su noción de Teatro (A), automáticamente, el Kabuki (a) comienza a convertirse en una especie de equivalente (análogo) del teatro occidental (a=A). Lo cual, implicaría que el Kabuki dentro de la cultura japonesa sería para un japonés, una práctica homologable a lo que para un europeo (dentro de su cultura) es el teatro, así se podría valer del conocimiento disponible sobre el teatro (occidental) para describir el Kabuki, entendiéndolo ya como: *“teatro japonés”*. Lo cual, también implicaría que el Kabuki sea representado como: *“un tipo de teatro que se practica en Japón”*. Lo que pretendemos ilustrar es el proceso natural por el cual conocemos (asimilamos) y valoramos lo extraño, lo nuevo, lo ajeno y todo aquello que estimamos propio y característico de *“otra”* cultura.

Así construimos un campo semántico entorno a la categoría *“lo japonés”*, y este podría ser, en cierta manera, una categoría que convierte las representaciones que construimos de otra cultura en un caso particular de las construcciones que corporizan nuestra propia cultura (el Kabuki definido como un tipo de teatro); y de este modo podemos emitir juicios particulares sobre elementos que estimamos componen esa cultura.

Es evidente que si tuviéramos un interés por el *“arte japonés”* en particular, equivale a una preocupación por la *“cultura japonesa”* en general. Por ello, de alguna manera, estaríamos en el horizonte de preocupacio-

nes elementales a las que se enfrentaría un antropólogo (amateur) cuando afronta una investigación para conocer a un grupo individuos que conforman una unidad cultural diferente a la suya y se interroga por la particularidad de la práctica del “Arte” en dicha comunidad. Por tanto, y de forma general: ¿Qué entiende por Arte un antropólogo –o etnólogo– cuando afronta el estudio de determinado grupo étnico?

A nuestro juicio y de una forma análoga a la Historia, la Antropología presupone la idea de un Arte Universal y postula una práctica universal de las actividades artísticas, en tanto, comportamientos específicamente humanos.

Vamos a retomar como ejemplo el trabajo del antropólogo Marvin Harris, antes citado, con la intención de explorar la construcción de la categoría “Arte” para la investigación antropológica. Esto no implica que pretendamos desarrollar aquí un estudio completo sobre: *cómo se construye la categoría “Arte” en el seno antropológico*, o como se han articulado las diferentes metodologías antropológicas frente al paradigmático problema de extrapolar nuestro “moderno” sistema de las artes, y la noción de “Arte” que lo sostiene al estudio científico de contextos culturales no-occidentales³²³. Nuestro objetivo es poner de manifiesto que: Si la Historia del Arte institucionaliza y naturaliza la idea del Arte “universal” dentro de nuestra propia cultura (como hemos intentado demostrar en los epígrafes anteriores), disciplinas como la etnología y la antropología hacen lo propio extendiendo y constatando “estratégicamente” la noción occidental del Arte por todo el planeta.

Utilizamos el término “cultura”³²⁴ en un sentido antropológico, nos remitimos: “al estilo de vida total, socialmente adquirido, de un grupo de

323 Respecto a esta cuestión véase: MÉNDEZ, Lourdes; *Antropología de la producción artística*. Madrid, Editorial Síntesis, 1995, pp. 62–109.

324 El concepto de “cultura” está comúnmente relacionado con varias definiciones particulares que expresan lo que se entiende por cultura desde las necesidades de disciplinas específicas. Raymond Williams (1976) clasifica las distintas acepciones del término en variantes de dos sentidos opuestos: la antropológica o sociológica y la estética o humanista. La “concepción humanista o estética” del término “cultura”, remite a una noción de cultura que considera que esta se acrecienta en la medida que se eleva hacia las manifestaciones más altas del espíritu y la creatividad humana, es decir, en las bellas artes y la adquisición de conocimiento

personas, que incluye los modos pautados y recurrentes de pensar, sentir y actuar de los miembros de una sociedad concreta.” Esta definición, como otras tantas en el ámbito de la antropología, etnología o la sociología, es heredera de definición ofrecida en 1871 por Sir Edward B. Tylor, uno de los fundadores de la antropología general:

*“la cultura...en su sentido etnográfico amplio es ese todo complejo que comprende conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre en tanto que miembro de la sociedad. La condición de la cultura en las diversas sociedades de la humanidad, en la medida en que puede ser investigada según principios generales, constituye un tema apto para el estudio de las leyes del pensamiento y la acción humanas.”*³²⁵

Bien pero, cómo lograr conocer los modos pautados y recurrentes de pensar, sentir y actuar de una determinada comunidad, es decir, como analizar y estudiar una determinada cultura. Siguiendo nuestro postulado ¿cómo construir representaciones validas (científicas, verosímiles, fiables, etc.) sobre esa cultura? y si pensamos en el ejemplo del Kabuki, ¿como llegar a comprender los aspectos metales, emocionales y conductuales implicados en dicha actividad y así poder determinar que se trata de un tipo de teatro? O es que nuestros aspectos mentales y conductuales no afectan y determinan nuestra propia idea de teatro. Nuestra incompreensión de las pautas de conducta y pensamiento de cada grupo cultural forma el núcleo del fenómeno denominado etnocentrismo³²⁶, que sigue siendo una de las

mediante viajes por sitios distantes, aportando conocimiento de otros pueblos y costumbres. Véase la entrada: “Culture” en WILLIAMS, Raymond; *Keywords*. Glasgow, Ed. Fontana, 1976, pp.76–82. (Resulta llamativo que es precisamente esta acepción del termino “cultura” la más persistente en Diccionario R.A.E. desde 1729 hasta 1983).

325 TYLOR, Edward B. *Cultura primitiva*. trad. Antonio Machado Álvarez. Madrid, Ed. Ayuso, 1977 [título original: *Primitive Culture*. Londres, Ed. J. Murray, 1871].

326 Es la creencia de que nuestras propias pautas de conducta son siempre naturales, buenas, hermosas, o importantes y que los extraños, por el hecho de actuar de manera diferente, viven según patrones de retrasados, no evolucionados, salvajes, inhumanos o irracionales. Como señala Lévi Strauss el etnocentrismo se corresponde y alimenta la posición evolucionista “(...) il s’agit d’une tentative pour supprimer la diversité des cultures tout en feignant de la reconnaître pleinement-Car, si l’on traite les différent états où se trouvent les sociétés humaines, tant anciennes que lointaines, comme des stades ou étapes d’un développement unique, partant du même point, doit les faire converger vers le même but, on voit que la

preocupaciones esenciales de las ciencias del Hombre (antropología o etnografía)

Considerando la observación de los aspectos mentales y conductuales de una determinada cultura, M.Harris advierte que: “*la distinción de los aspectos mentales y conductuales no da respuesta al interrogante de cómo describir adecuadamente la cultura como un todo*”³²⁷. El problema estriba, según este autor, en que los pensamientos y la conducta de los participantes puede ser enfocados desde dos perspectivas diferentes: la de los propios participantes y la desde la de los observadores.³²⁸ En ambos casos son posibles descripciones científicas y objetivas tanto de los aspectos mentales, como de los aspectos conductuales. En el primero caso, los observadores desarrollan conceptos y distinciones que sean significativos y apropiados para los participantes, y en el segundo, conceptos y distinciones que sean significativos y apropiados para los observadores. El primero de estos enfoques o punto de vista se denomina “*emic*”, y el segundo “*etic*”

La prueba de la adecuación de las descripciones y del análisis modo *emic* es su correspondencia con una visión del mundo que los participantes nativos aceptan como real, significativa o apropiada.³²⁹ Por ejemplo, un antropólogo trataría de adquirir un conocimiento sobre las categorías y reglas necesarias para pensar, valorar y actuar como un japonés en un kabuki.

Por otra parte, la prueba de la adecuación de las descripciones modo *etic* dependerá, básicamente, de su capacidad para generar teorías fructíferas desde un punto de vista científico sobre las causas de las diferencias y semejanzas socioculturales.³³⁰ En vez de emplear conceptos que sean necesariamente reales, significativos y apropiados desde el punto de vista del nativo, el antropólogo se servirá de categorías u reglas derivadas del lenguaje fáctico de la ciencia que a menudo le resultarán poco familiares al

diversité n'est plus qu'apparente.” (LÉVI-STRAUSS, Claude. *Race et histoire* (1952). París, Denoël (Folio essais 58), 1987, pp.23-24).

327 HARRIS, *op. cit.*, p. 154.

328 *Loc. cit.*

329 *Loc. cit.*

330 *Loc. cit.*

nativo; por ejemplo intentar convencer a una japonés de que el Kabuki es en realidad “*un tipo de teatro*”, claro que su problema sería explicarle ¿que es el teatro? (¿un tipo de Kabuki que se practica en occidente?).

Gustavo Bueno nos ofrece un ilustrativo ejemplo de la diferencia entre el enfoque de un problema desde una perspectiva *emic* y *etic*:

*“Desde la perspectiva emic de Cristóbal Colón, de los Reyes Católicos, o de quienes apoyaron la empresa de la ‘navegación hacia el Poniente’, puede decirse que Colón no descubrió América (Colón creyó haber llegado al Cipango o al Catay) y que la empresa no se organizó para descubrirla. Decirlo sería un anacronismo, tanto más grave cuanto que históricamente los motivos que determinaron la empresa colombina actuaron precisamente al margen de América (por ejemplo, actuaron a través del proyecto estratégico de ‘coger a los turcos por la espalda’). Pero desde una perspectiva etic, que es la nuestra (la de nuestra Geografía), habrá que decir que Colón descubrió América y podremos fijar en 1992 la fecha del Quinto Centenario del descubrimiento por antonomasia”.*³³¹

Nos enfrentamos al problema de la construcción de principios generales a partir del análisis de nuestras propias particularidades, esto es, determinar que elementos pueden ser tratados como “*rasgos culturales universalizables*” (No es el “*Arte*”, por defecto, uno de esos “*rasgos culturales universalizables*”). Para poder comparar culturas tenemos que recoger y organizar los datos culturales referentes a las mismas en relación con las distintas partes del todo social y cultural. Esta estructura de los aspectos recurrentes de una unidad cultural se denomina “*patrón universal*”. Un antropólogo como M. Harris³³²

331 BUENO, Gustavo. *Nosotros y ellos: Ensayo de reconstrucción de la distinción emic/etic de Pike*. Oviedo, Pentalfa Ediciones, 1990.

332 M.Harris metodológicamente se inscribe en la tradición del “materialismo cultural”, cuya estrategia de investigación sostiene que la principal tarea de la antropología es aportar explicaciones causales para dar cuenta de las diferencias y similitudes en el pensamiento y la conducta de los diversos grupos humanos. El materialismo cultural parte de la base de que el mejor modo de desarrollar esta labor es estudiar las constricciones materiales a la que la existencia humana está sujeta. Estas constricciones derivan de la necesidad de producir alimentos, cobijo, útiles y máquinas, y de reproducir las poblaciones dentro de los límites establecidos por la biología y el ambiente.

propone un patrón universal estructurado tres niveles: infraestructura, estructura y superestructura.

Infraestructura: Consiste en las actividades *etic* y conductuales por las que cada sociedad satisface los requisitos mínimos de subsistencia (modo de producción) y regula el crecimiento demográfico (modo de reproducción).

Estructura: Consiste en las actividades económicas y políticas de tipo *etic*, así como las actividades conductuales mediante las cuales toda la sociedad se organiza en grupos que distribuyen, regulan e intercambian bienes y trabajo. (economía doméstica y economía política).

Superestructura: Consiste en conductas y pensamientos dedicados a labores artísticas, lúdicas (deportes, juegos y Hobbies), religiosas e intelectuales, junto con todos los aspectos mentales y *emic* de la estructura e infraestructura de una cultura (es decir la forma en la que una determinada comunidad da cuenta de sí misma).

El materialismo cultural en su búsqueda de “*causalidades*” que expliquen no solo las diferencias y similitudes interculturales, sino que puedan dar cuenta de la evolución y desarrollo de la cultura objeto de estudio, enfrenta estratégicamente las condiciones materiales frente a las condiciones espirituales, siendo estas últimas “*las condiciones impuestas por las ideas u otros aspectos mentales o espirituales de la superestructura de una sociedad.*”³³³

Para el materialismo cultural «las variaciones en la infraestructura de una sociedad constituyen las causas más probables para dar cuenta de la variación de los aspectos mentales o espirituales de la vida humana. (...) los valores morales, las creencias religiosas y los patrones estéticos son en cierto sentido los atributos más significativos y distintivamente humanos de que disponemos»³³⁴. Esto último no se pone en cuestión; lo que se pone en cuestión es la forma de explicar, si es que podemos hacerlo, por qué una po-

333 *Ibid.*, p. 619.

334 *Loc. cit.*

blación humana particular posee un conjunto de valores, creencias y patrones estéticos mientras que otras poblaciones poseen otros diferentes.

Para M. Harris el “Arte”, en principio, es una categoría *etic* que sirve para clasificar, valorar y describir una determinada cultura dentro de un patrón universal, que permite el estudio comparado de otras culturas y con la nuestra. Por lo que el Arte, junto con la Ciencia y Religión, conforman el núcleo de los aspectos adicionales de la superestructura cultural (observamos en estas distinciones el reflejo del proyecto moderno y la herencia Hegeliana). La investigación antropológica, en este sentido, se dirige hacia “*el pensamiento y la conducta asociados con la pintura, la música, la poesía, la escultura, la danza y otros medios de creación artística*”³³⁵ intentado dar cuenta de cuestiones como: ¿Por qué formas y estilos específicos de expresión artística varían de una cultura a otra? o de qué forma estas prácticas “*artísticas*” se encuentran integradas con otros aspectos del sistema sociocultural, ya que “*el arte no es un sector aislado de la experiencia humana*”.³³⁶

Entonces si somos coherentes con este planteamiento, si resulta que el Arte, tal y como lo conocemos convencionalmente, es la concepción *emic* característica de nuestra cultura y además invento de la modernidad occidental, entonces: ¿qué es el Arte, entendido como un rasgo cultural universalizable (categoría *etic*)? y no menos importante ¿qué relación es establece entre nuestra concepción *emic* del Arte y la noción *etic* del Arte que permite el análisis comparativo?

M. Harris asume como postulado “*etic*” una definición de la noción “Arte” extraída de las investigaciones de Alexander Alland³³⁷: “*Juego con la forma que produce algún tipo de transformación-representación estéti-*

335 *Ibid.*, p. 517.

336 *Loc. cit.*

337 Mendez señala: “Alland, siguiendo los enfoques del sociólogo francés Abraham Moles sobre la teoría de la información y la percepción estética, defiende el uso de la teoría de la comunicación en el terreno de las artes visuales e introduce un nuevo elemento: el “feedback”. Para él, la corriente informativa circula entre el artista, el producto y el público, siendo el feedback el elemento esencial del proceso comunicativo” (MÉNDEZ, *op. cit.*, p.90); Véase también: MOLES, Abraham. “la aproximación informacional” en DUFRENNE & KNAPP, *op. cit.*, pp. 245-267.

camente lograda”³³⁸. Esta definición se articula sobre dos nociones fundamentales: la noción de juego (con la forma) y la de transformación-representación (con el requisito de estar “*estéticamente lograda*”). La primera pieza clave es el “*juego*”, entendido como una “*actividad agradable y gratificante que no cabe explicar por sus funciones utilitarias o de supervivencia*”³³⁹. Por lo cual el Arte *etic* y las actividades artísticas son cierto tipo de actividad lúdica practicadas por un grupo cultural. Por lo cual no se comprende que está categoría no se incluya en una categoría *etic* de la superestructura que acoja al resto de actividades lúdicas desarrolladas por el hombre (p.e. hobby, deportes, etc.) que tampoco se puedan justificar desde el punto de vista utilitario o de subsistencia. Y con el binomio “*transformación-representación*”, se refiere al aspecto comunicativo del “*Arte*”: “*El arte siempre representa alguna cosa (comunica alguna información), pero esta cosa nunca es representada en su forma, color, movimiento o sentimiento literales.*”³⁴⁰

Para A.Alland y para M.Harris, el carácter distintivo del arte respecto a otras formas de comunicación, es la transformación de la información en un signo cuya relación con el referente es siempre una relación metafórica y/o simbólica. La capacidad distintiva humana para crear “*Arte*” guarda, así una estrecha relación con la capacidad distintiva de los seres humanos para la transformación simbólica que subyace en la universalidad semántica³⁴¹ del lenguaje humano. Pero, según la definición de A.Alland, no toda “*transformación-representación*” fruto de un “*juego con la forma*” puede ser considerada “*artística*”, solamente aquellas que reúnan el requisito de ser o estar “*estéticamente logradas*”. Por lo que una obra de arte será cualquier signo-simbólico del que podamos decir que está “*estéticamente lograda*”. Pero cuando M. Harris nos explica que entiende por “*estético*”, apela a: “*la existencia universal de una capacidad humana para dar res-*

338 ALLAND, *op. cit.* p.39.

339 *Ibíd.*, p.533.

340 *Loc. cit.*

341 “*Un sistema de comunicación que posee universalidad semántica puede transmitir información acerca de aspectos, dominios, propiedades, lugares o acontecimientos del pasado, del presente o del futuro, tanto reales como posibles, verdaderos o imaginarios, cercanos o lejanos.*” (HARRIS, *op. cit.*, p.161)

puestas emocionales de apreciación y placer cuando el arte es logrado."³⁴²

Según M.Harris, para saber si un determinado objeto es una obra de arte (esto es: que podamos decir que está "*Artísticamente logrado*") tendremos que dilucidar si está "*estéticamente logrado*", por lo cual tendremos percibir si es capaz de activar en nosotros nuestra capacidad para dar respuestas emocionales, de apreciación y placer características de cuando el "*Arte está logrado*". Ambos autores asumen y nos proponen una argumentación circular como explicación para comprender que es el "*Arte*" como categoría *etic*. "*Lo estético*" se convierte en condición de posibilidad de "*lo artístico*", aunque "*lo estético*" estaría paradójicamente determinado por "*lo artístico*", de este modo no hay forma de dilucidar como reconocer "*lo artístico*" (esto es: como distinguirlo de lo no-artístico) desde el punto de vista *etic*. No nos cabe la menor duda de que pertenece a una tradición que sostiene el vínculo entre Estética y Arte, donde "*lo estético*" y "*lo artístico*" se confunden "*desinteresadamente*"³⁴³.

M. Harris es consciente de que existe una dificultad esencial de la que hay que dar cuenta, ya que:

*"Aunque es posible identificar el arte como una categoría etic del pensamiento en todas las culturas humanas, una distinción emic entre lo que es arte y lo que no lo es (lo mismo que la distinción entre lo sobrenatural y lo natural) carece de rango universal. Lo que la mayoría de los occidentales entienden por arte es una peculiar categoría emic de la moderna civilización euro-americana."*³⁴⁴

De igual forma nos explica que la base sobre la que se sostiene nuestra noción *emic* del Arte, parte de un proceso básico de adiestramiento cultural: a los niños se les inculca en la escuela la idea de que el arte es una categoría que se opone a lo no-artístico.

342 *Ibíd.*, p.533.

343 Para una diferenciación metodológica entre "*lo artístico*" y "*lo estético*" aplicada a una concepción materialista de la cultura; véase: ACHA, Juan, *Introducción a la teoría de los diseños*. México D.F.: Trillas, 1988 (pp. 17-33)

344 HARRIS, *op. cit.*, p. 519

*“Nos enseñan a aprender a creer, o lo que es lo mismo que ciertos objetos, ciertos textos, ciertas canciones, etc. no son arte, pero otros sí. Para que una realización concreta sea considerada obra de arte en nuestra cultura occidental, debe ser valorada como tal por un determinado grupo de agentes sociales (autoridades) que gestionan una serie de instituciones socioculturales específicas: museos, conservatorios, revistas críticas y otros organismos e instituciones (gestores culturales, áreas de cultura y patrimonio de los diferentes gobiernos locales, regionales o autonómicos y nacionales) consagrados al arte como medio de vida.”*³⁴⁵

Nuestra cultura dispone de complejos mecanismos “endoculturizados” que se encargan de naturalizar nuestra noción de Arte y de asegurarse de que las siguientes generaciones mantengan la convicción de que existen una serie de bienes culturales especiales (los objetos artísticos) que configuran parte de nuestro patrimonio distintivo, que debemos de mantener y proteger no solo como simple legado que nos pertenece, de la misma forma que pertenece a la siguiente generación, sino como capital simbólico sobre el que se asienta nuestra identidad colectiva y cuyos valores se sostienen (legitiman) de forma universal. Quizás sean los mecanismos de legitimación de estos valores lo que exige un análisis crítico.

A pesar de todo, Harris compara³⁴⁶ las características de nuestro sistema *emic* de las artes, con las propiedades *etic* de los sistemas de producción de otras culturas como si se tratasen de fenómenos homologables. Es evidente que dichos fenómenos que no pueden ser comparados, ya que la concepción *etic* del arte aplicada a nuestra propia cultura exigiría tener en cuenta otros muchos productos y comportamientos estéticos (relacionados con las artesanías, el diseño, la publicidad, comunicación de masas, etc...) antes que el selecto y exclusivo mundo (*emic*) del Arte y sus productos. Es en este momento cuando estimamos que actúa en pro de la naturalización de nuestro sistema (*emic*) del Arte, como estructura característica de nuestro comportamiento estético, equiparable (aunque sea por oposición) a las diferentes concreciones del comportamiento estético de otras culturas. Esas concreciones exigen una descontextualización radical, ya que solo

345 *Loc. cit.*

346 Véase el epígrafe “Arte y organización cultural”, pp. 521-524.

al ser privadas de los rasgos específicos que la integran en su entramado socio-cultural podrán ser equiparables a las concreciones (*emic*) que corporizan nuestro sistema del Arte. Por tanto, de que nos sirve definir el “Arte”, tal y como lo conocemos convencionalmente, como una categoría *emic* específica de nuestra cultura, si por otra parte no se reconoce que nuestras ideas de pintura, de poesía, de escultura, de teatro o danza también lo son. De este modo, se nos exige que ignoremos las diferencias sociales y culturales, consuntivas y distributivas de los productos seleccionados; reduciendo la complejidad del comportamiento productivo del ser humano a una simple colección de objetos. Abstrayendo los géneros y generalizando los formatos practicamos un objetivismo³⁴⁷ miope que ignora las diferencias generales y se centra en la exaltación de las similitudes materiales o procesales de las supuestas concreciones “artísticas” de otras culturas.

Por otra parte M.Harris nos advierte que la mayoría de las culturas no tienen nada parecido a ese “*establishment*” del arte, aunque ignora que occidente, a través de la expansión colonial, ha dispuesto de los recursos suficientes y de la voluntad expresa para imponer “*Urbi et Orbe*” su concepción *emic* del Arte y el sistema que lo sostiene, por lo que nos resulta difícil pensar en una cultura que este libre de las determinaciones de nuestra concepción *emic* del Arte y del sistema que lo sostiene, por ello, quizás solo podamos observar culturas que presentan diferentes niveles de asimilación/integración.

M.Harris tampoco considera una propiedad esencial de nuestro sistema *emic* del Arte para fagocitar los productos culturales de otras culturas. Este proceso de apropiación de productos culturales en forma “*objetos artísticos*” (exóticos) forma parte del proceso de retroalimentación que sostiene la jerarquización de los valores que legitiman las “*plusvalías*” de nuestro sistema del Arte, de hecho, nuestro propio patrimonio cultural no escapa ni ha escapado a esta dinámica de apropiación y re-valorización constante.

347 Al tratar los productos como objetos autónomos, pecamos de lo que podríamos denominar “objetivismo”, pues todo se lo atribuimos al objeto y decidimos ignorar que el objeto tiene necesidad de un sujeto que presente la actitud de consumirlo estéticamente para así adquirir identidad artística/estética.

(fig.34) *Bifaz de San Isidro*
Bifaz Achelense de Sílex

Tipo Lanceolado

Técnica : Percusión Directa

21,2 x 9,5 x 4,4 cm

Museo Arqueológico
Nacional

(M.A.N. 1942/101/4/4723)

Localizado Cerro de San Isidro

Datación: 200.000 a.C.

Foto: © Ángel Marínez Lavas
2008



4.5.2. Defensa del Arte Universal

El universalismo antropológico que estamos caracterizando asume y defiende la convicción de que el Arte es un comportamiento esencialmente humano que descansa sobre una predisposición biogenética. En este contexto defienden tres postulados fundamentales: (1) el Arte es Universal, (2) el Arte tiene unos orígenes muy antiguos, y (3) el Arte es una fuente de placer y de valor³⁴⁸.

Sostienen que esas características son sintomáticas de una predisposición genética subyacente, transmitida de generación en generación, porque aumentaba el éxito reproductivo de las gentes que lo poseen. Como

348 "Even if artworks serves practical functions, such as appeasing the gods in ritual ceremonies, their production, use, and contemplation usually provide enjoyment those involved." (DAVIES, *op. cit.*, p.7).

apunta Davies, la conducta en cuestión es universal, porque refleja una herencia genética compartida por la especie humana. Demostrar que es antigua resulta casi evidente en virtud de la prueba arqueológica. Se suelen tomar como referencia las pinturas parietales/rupestres (50.000 a.C.) o los primeros instrumentos musicales (entre 45.000 y 60.000a.C.).

Henry Lumley ³⁴⁹ (2010) señala que hace 1,5 millones de años, en la zona comprendida entre el norte de Kenia y sur de Etiopía, uno de nuestros ancestros demostró el desarrollo de una sensibilidad a la simetría –inicio del sentido humano de la armonía–. Tal demostración corrió a cargo del “*Homo Erectus*”, que al contrario de otra especie homínida coetánea “*Australopithecus robustus*”, comía carne y fabricaba útiles para conseguirla y manipularla. Uno de estos útiles era las “*bifaces*” –una herramienta cortante característica de la cultura achelense (fig.34)–. En opinión de Lumley –opinión que comparte con Dutton– la elección de diferentes piedras y un depurado cuidado de la simetría de la talla, evidencian una toma de decisiones que van más allá de la búsqueda de la funcionalidad, por lo cual es factible deducir una intencionalidad estética.

Que el Arte se trata de una fuente de placer (como pueden serlo la comida, el sexo y el ejercicio físico) se demuestra apelando a que estas prácticas debieron de motivar a la gente de forma significativa como para que esta pasase de generación en generación (“...and they are a source of pleasure (like food, sex, and healthy exercise) in order to motivate people to pursue them and thereby to pass on their genes to future generations who will be successful breeders in their turn.”).³⁵⁰

Es plausible que el impulso de hacer o consumir Arte sea un producto de la evolución biológica... que exista como lo sostiene Dutton un “*Instinto del Arte*”³⁵¹ –i.e. nuestro amor a la Belleza–.

La idea, por tanto, no es que el hacer y consumir Arte pueda ser analizado reductivamente como una reacción mecánica, ciegamente progra-

349 LUMLEY, Henry, *La gran aventura de los primeros hombres europeos*. Barcelona Tusquets Editores, 2010.

350 DAVIES, *op. cit.*, p.8.

351 DUTTON, Dennis. *El instinto del arte*. Madrid: Editorial Paidós, 2010.



Ilustración de Max.

(Fig.35) “El mono Artístico”

Ilustración de Francesc Capdevila –MAX.

El País (Babelia), 24-04-2010, p.17

(Madrid)

mada por nuestra herencia genética, sino más bien –matiza Davies–, que estas provienen y están canalizadas por inclinaciones y proclividades de raíz biológica aplicada activa e inteligentemente por medios que dependen de cada persona, sociedad y ambiente histórico.

Según Davies, el evolucionismo biológico suele adoptar tres posiciones diferentes al plantearse la relación entre la producción artística y los fundamentos biológicos humanos:

1) La primera posición sostiene que la producción y apreciación del arte son directamente adaptativas y son responsables, o están relacionadas, con el éxito reproductivo del grupo³⁵².

El citado éxito reproductivo descansa sobre nuestra capacidad de atracción, en la cual nosotros proferimos y exhibimos nuestro potencial como pareja y padre o madre. El comportamiento y la actividad artística serían un arma definitiva para la conquista sexual y la seducción.

2) Que esta propensión a la producción y la apreciación del arte no está directamente relacionada con la evolución. El arte jugaría un papel crucial en el enriquecimiento y la intensificación de las vidas en general (tanto desde una perspectiva individual como colectiva).

Así, desde esta perspectiva, el Arte juega un papel vital en la transmisión y afirmación del conocimiento, las tradiciones populares (*lores*), historia y valores comunitarios. El Arte acoplado –integrado– con otros eventos sociales importantes, como los rituales y las ceremonias, permite hacer efectivos sus “*poderes especiales*”. Por tanto, si es cierto que po-

352 Sobre el arte como una practica relacionada o al servicio de la selección sexual: PINKER, Steven: *How the Minds Works*. New York: W.W.Norton, 1997, p.521-526; MILLER, Geoffrey: *The Mating Mind: How sexual choice shaped the evolution of human nature*. New York: Doubleday, 2000 (cap.8); y DUTTON, Denis: “Art and sexual Selection” *Philosophy and Literature* n°24, 2000, pp.512-521.

tencia el éxito reproductivo de una comunidad, no es porque ejerza una influencia directa (no es una variable ni determinante ni directa), sino que lo hace porque contribuye vitalmente en la creación de un “*ambiente social*” favorable, en el cual los integrantes de una comunidad pueden prosperar, (reforzando valores claves como el sentimiento de protección, la identidad colectiva, de mutuo respeto, autoafirmación, control y adaptación al entorno, etc.)

Según Davies, se puede objetar a estas dos posiciones que la primera menosprecia la profunda significación e implicación del Arte con el resto de asuntos humanos, y que la segunda no distingue el rol específico del Arte como tal, mientras que ambas asumen (o pretenden constatar) la estrecha relación entre el Arte y el éxito reproductivo.

3) Davies propone una tercera opción, que él mismo etiqueta de “*moderada*”. El arte es un factor indirecto, aunque importante, para la selección evolutiva en relación a otros comportamientos más determinantes como podrían ser: la curiosidad, la adaptabilidad, la inteligencia, la habilidad para dar razones, la imaginación, la facilidad para improvisar y la paciencia (estas conductas o facultades sí pueden considerarse determinantes para la supervivencia de la especie).

El desarrollo de estas capacidades debe ser entendido en la órbita de los problemas de supervivencia: los talentos se despliegan y desarrollan de generación en generación, de la misma manera que un individuo esta ocupado inventando una nueva arma o perfeccionando una trampa de caza, invierte los mismos recursos y facultades en mejorar la forma de contar historias, de realizar representaciones más evocadoras de animales y de la caza, decorar el pelo con flores u otros adornos, etc... No es menos importante si se trata de expresar sus emociones, de la comunicación de sus pensamientos o del desarrollo de técnicas y de nuevas destrezas. Todos estos procesos encuentran su expresión en la producción de Arte.

Denis Dutton pertenece a esta posición moderada, al igual que Ellen Dissanayake y su tesis del “*Homo aestheticus*”³⁵³. Esta autora sostiene que

353 DISSANAYAKE, Ellen: *Homo Aestheticus: Where Art comes From and Why?* (Seattle: University of Washington Press, 1995).

el Arte es una manera especial de hacer (Making Special)³⁵⁴ que posibilita el éxito reproductivo porque enriquece y dota de sustancia cada comunidad cooperativa donde florece.

Es plausible que el impulso de hacer o consumir Arte sea un producto de la evolución biológica... pero, ¿qué significa esto? (esto no puede querer decir que existe un gen o genes del arte, sería ridículo)

La idea, por tanto, no es que el hacer y consumir Arte pueda ser analizado reductivamente como una reacción mecánica, ciegamente programada por nuestra herencia genética.

Para Dutton, el corpus de investigaciones “*transculturales*” nos ofrece una lista de características del Arte (considerado como una categoría “*Inter-cultural*”, i.e. “*universal*”). Lo particular de esta selección de ítems es, si nos atenemos a lo expuesto por Dutton, que dichas categorías ni son distintivas, ni son suficientes, ni exclusivas del Arte, por lo cual “*are not necessarily criteria for the presence of art*” (evidentemente para el autor la presencia de arte es un hecho incuestionable), es más –prosigue Dutton– estas características están presentes en experiencias y actividades no artísticas.

- Virtuosismo
- Placer desinteresado (*for own sake*)
- Estilos [=convenciones -> reproducción cultural (transmisión de ciertas invariantes y continuidades)]
- Crítica (lenguaje crítico para el enjuiciamiento y evaluación)
- Imitación (desarrollo de la capacidad de Representar / Figurar)
- Lo extraordinario / la Maravilla... (“*Making special*”)
- La experiencia del Arte es una experiencia imaginativa tanto para el productor como para la audiencia
(POWER OF IMAGINATION)

354 DISSANAYAKE, Ellen: *What is Art for?* (Seattle: University of Washington Press, 1988)
// véase un análisis crítico de la noción “*making special*” en DAVIES, Stephen: “Ellen Dissanayake’s evolutionary Aesthetics” *Biology and Philosophy* n°19 (2004) 1-14

Relativismo vs Universalismo

Dutton se lamenta de que, tras la 2ª Guerra Mundial, haya habido un énfasis en los contextos culturales de todas las actividades humanas, lo cual implica que en estética (al igual que en la ética popular y la teoría social) el relativismo se haya convertido en una ortodoxia dominante: *“Los valores estéticos son concebidos solo y exclusivamente en función de la cultura local y de sus condiciones históricas”*.

Por tanto, *“una buena obra de arte solo es ‘buena’ dentro de una cultura específica”*. Los estándares transculturales son imposibles de averiguar / identificar. Dutton propone como ejemplo la engorrosa situación de un músico Hindú que es aplaudido mientras está afinando un citar. Este ejemplo refuerza, en este contexto, la tesis de la incomprendibilidad transcultural de las artes.

Se deduce que cuando piensa en características transculturales, está pensando en criterios de calidad universalmente válidos. Insiste Dutton que la discusión de fondo que sostiene la teoría de unos valores estéticos universales (que se opone radicalmente al relativismo cultural) se desarrolló en paralelo al debate sobre la *“universalidad de la naturaleza humana”* (Estética tradicional y Psicología Evolutiva).

Dutton tacha estas investigaciones de esencialistas. El rechazo al universalismo y la aceptación de la cultura como el determinante y único valor estético, incluso es percibido por los relativismos como una vía de oposición a la noción de una superioridad de Europa en los valores culturales (eurocentrismo / etnocentrismo). El relativismo estético impide a los investigadores observar los elementos comunes del Arte del mundo entero.

Frente a la negación de toda posibilidad de establecer unos valores estéticos universales, Dutton propone un ejemplo sobre la asombrosa facilidad en el que actualmente las obras de arte son apreciables en diferentes contextos (p.e. brasileños que adoran las estampas japonesas, Beethoven y Shakespeare son admirados en Japón, las tragedias griegas se representan por todo el mundo...) lo cual demuestra, desde el punto de vista de Dutton, que para que esta circulación de bienes culturales sea posible es

necesario que exista una base común universal, i.e. nuestra humanidad misma.

*“A balanced view of art will take into account the vast and diverse array of cultural elements that make up the life of artistic creation and appreciation. At the same time such a view will acknowledge the universal features arts everywhere share and recognize that arts travel across cultural boundaries as well as they do because they are rooted in our common humanity.”*³⁵⁵

Dutton defiende la necesidad de re-instaurar una mirada equilibrada sobre el Arte –frente a las miradas cegadas por el relativismo–, capaz de dar cuenta de la enorme colección de elementos culturales que *“sostienen la vida de la creación y apreciación artística”*³⁵⁶. La cuestión que parece no tomarse en consideración es que en un contexto de globalización y mestizaje no resulta coherente pensar en las culturas como entidades autónomas y relativamente aisladas las unas de las otras. La práctica del arte se nutre de cualquier objeto y de todos los elementos disponibles –como lo ejemplifica y muestra el principio del *Ready Made*–. Pero eso no implica que sea necesario reconocer la existencia de unas características universales del Arte, basadas en nuestra naturaleza humana compartida, que explique el hecho de que las producciones artísticas circulen –como cualquier otra mercancía o tecnología– en un contexto globalizado.

355 DUTTON, Denis. “Aesthetic Universals” En: GAUT, Berys; LOPES, Dominic. *The Routledge companion to aesthetics*. Routledge, 2013. Pp. 267–278 (p.277).

356 *Loc. cit.*

El carácter universal del Arte forma parte de nuestro sistema de creencias, y como señala S. Errington (1998), la noción de que el arte es la expresión universal del espíritu humano y podemos encontrarlo en cualquier sitio acaba convirtiéndose en una “*self-fulfilling prophecy*”³⁵⁷. Si el mundo del arte está “*firmemente convencido de la veracidad de esta creencia, y aprecian profundamente la belleza y la trascendencia del valor artístico de algunos (aunque no de todos) “artefectos”*” producidos por la humanidad, coleccionistas y marchantes rastrean el mundo en busca de arte. Y lo encuentran.”³⁵⁸

357 La noción “*self-fulfilling prophecy*” que fue acuñada y desarrollada por Robert K. Merton en su libro *Social Theory and Social Structure*, y puede definirse como: “*The self-fulfilling prophecy is, in the beginning, a false definition of the situation evoking a new behaviour which makes the original false conception come ‘true’.* This specious validity of the self-fulfilling prophecy perpetuates a reign of error. For the prophet will cite the actual course of events as proof that he was right from the very beginning” (MERTON, Robert K. *Social Theory and Social Structure*. New York : Free Press, 1968, p. 477).

358 “*The notion that the art is an universal expression of the human spirit and almost everywhere to be found becomes a self-fulfilling prophecy. Firmly believing the truth of the proposition, and deeply appreciating the beauty and transcendent artistic value of some (but not all) artifacts produced by humankind, collectors and dealers search the world for art. And they find it.*” (ERRINGTON, Shelly, *The death of authentic Primitive art and other tales of progress*. Berkeley: University of California Press, 1998, p.117).



(fig.35) Pablo Picasso.

Les Femmes d'Alger (O.K.)
(1907)

243,9 cm × 233,7 cm

Oleo sobre Lienzo

MOMA

© Museo de Arte Moderno

Nueva York

5. EL ARTE DE LOS OTROS: LOS OTROS COMO READY MADE.

Una de las obras más relevantes de la obra de Pablo Ruiz Picasso y una de las más emblemáticas del arte Moderno, a saber *Les Demoiselles d'Avignon*, nos va a permitir a lo largo de este apartado tratar sobre cuestiones relativas a la influencia y a la función que otras culturas han ejercido en las transformaciones artísticas occidentales y sobre todo de la fascinación ejercida por “lo primitivo” y las denominadas “Artes Primitivas” en el imaginario de los artistas y sus efectos en el mundo del arte.

Es casi tan bella como la Venus de Milo... (Vlaminck)

No, es igual de bella... (Derain)

Os equivocáis es más bella! (Picasso)³⁵⁹

Se atribuye a Vlaminck, Matisse, Derain y a Picasso junto con otros artistas de principios del s.XX (p.e. los miembros de *Die Brücke* en Alemania) el descubrimiento del “arte primitivo” (o arte negro) como fuente de estímulo para la orientación de una cierta renovación de la concepción del Arte de principios del s.XX y sobre la naturaleza y la práctica del arte. Esta afirmación implica atribuirles una sustancial responsabilidad en el proceso cultural de su puesta en valor como tal (i.e. en tanto que “Arte”) y de transformar la sensibilidad estética del mundo del arte occidental en la línea apuntada por Guillaume Apollinaire en 1917: «*C'est par une grande audace du gout que l'on en est venu à considérer ces idoles negres comme de véritables oeuvres d'art*».

359 Este breve relato de Francis Carco (1927) (Cfr. MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 2001, p.60) describe una anécdota con una pieza africana protagonizado por Vlaminck, Derain y Picasso que a nuestro juicio bien puede ilustrar cómo [la adjudicación, el reconocimiento, la apreciación de] el valor estético-artístico da cuenta de una atribución colectiva (i.e. se trata de una relación axiológica). Dicho de otra forma, esta anécdota puede ilustrar como: “descubrir el arte” y “querer ver como arte” son nociones que se confunden desinteresadamente.

Se entiende por tanto que ha sido la voluntad y la “*mirada*” de estos artistas la que transformó la comprensión (artística) y la sensibilidad (estética) de la comunidad de “*amantes del arte*”, y que de la mano de individuos como Paul Guillaume alimentaron el coleccionismo y el mercado del “*arte negro*”. Este lugar común podría revelar, si se somete a escrutinio, interesantes elementos propios de una ideología etnocentrista cuyo análisis entendemos puede resultar de interés.

5.1. “LES DEMOISELLES D’AVIGNON” Y LA FASCINACIÓN POR EL OTRO

«*Les Demoiselles d’Avignon is one of the most important works in the genesis of modern art.*»³⁶⁰ Así reza en el catálogo sobre la colección del *Museum of Modern Art* y obvia decir que el consenso en torno a esta idea dentro del mundo del arte es bastante sólido.

Como bien sabemos esta composición de temática prostibularia fue elaborada entre 1906 y 1907. La obra causó tal incompreensión en el círculo de amigos de Picasso, que este decidió dejar el cuadro en su taller. De hecho, esta obra no fue presentada al público hasta junio de 1916 en la exposición *L’Art Moderne* que tuvo lugar en el *Salon d’Antin* de Paul Poiret. Richardson ha afirmado que nadie supo reconocer que *Les Demoiselles d’Avignon* suponían un logro artístico revolucionario hasta que A. Breton lo publicara a principios de los años 20 del siglo pasado³⁶¹. El ascenso del prestigio de esta obra arranca definitivamente con su adquisición por parte de los responsables del *Museum of Modern Art* (Nueva York) en 1939 y se puede decir que alcanzó su apogeo con la exquisita muestra monográfica sobre la obra ideada por Hélène Seckel exhibida en el *Musée Picasso* de París y en el *Museo Picasso* de Barcelona en 1988.

Resulta especialmente interesante observar que de las múltiples interpretaciones y valoraciones que se vierten sobre esta pieza, y cuya rigurosa exégesis actualmente sería una labor más que compleja, se podría decir

360 VV.AA., *MoMA Highlights*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1999, p. 64.

361 RICHARDSON, J., *Picasso vol.II* (1907–1917). Madrid: Alianza Editorial, 1997, p.43.

que coexisten dos planteamientos genéricos que no comparten la forma de acentuar la relevancia de esta obra. Por una parte, se nos la presenta como un hito de la producción artística occidental, en la medida en que se la considera el primer documento del cubismo, y, por tanto, la génesis de uno de los movimientos que más radicalmente ha transformado el arte moderno en su alejamiento de los paradigmas figurativos de la tradición artística europea. Dicha interpretación pasa por restar importancia a las influencias arcaizantes, el impacto del arte negro y otras muchas referencias en el proceso de concepción de esta pintura para acentuar todos aquellos elementos que prefiguran la plástica cubista. Otras interpretaciones centran su atención precisamente en el tipo de “*primitivismo*” que Picasso logró conjurar en las *Demoiselles*, ejemplar también si se lo compara con los otros primitivismos propios de los movimientos de vanguardia.

Del primer tipo de interpretaciones son todas aquellas que asignan al “*cubismo*” un peso crucial en el desarrollo del arte de vanguardia. André Salmon en 1912 propuso la idea de que la pintura de vanguardia nació en Francia en 1907 con la creación de *Les Demoiselles d'Avignon* en tanto que obra germinal del lenguaje cubista. Una tesis tan rotunda como esta está respaldada por muchos comentaristas que otorgan a *Les Demoiselles d'Avignon* un peso importante en nuestra tradición y que solo recientemente está siendo relativizada³⁶². La importancia del cubismo como la primera ruptura radical con respecto de la tradición pictórica occidental es una idea fuerte que encontramos en las referencias más clásicas sobre este movimiento, como por ejemplo J. Golding:

*“Cubism was perhaps the most important and certainly the most complete and radical artistic revolution since the Renaissance. New forms of society, changing patronage, varying geographic conditions, all these things have gone to produce over the past five hundred years a succession of different schools, different styles, different pictorial idioms. But none of these has so altered the principles, so shaken the foundations of Western painting as did Cubism.”*³⁶³

362 ARNALDO, J. *Las vanguardias Históricas I*. Madrid: Historia 16, 2000, p.30.

363 GOLDING, J. *Cubism*. Boston: Boston Book and Art Shop, 1968, p.15. // Véase también HAMILTON, G. H. *Pintura y escultura en Europa, 1880-1940*. Madrid: Catedra, 1989, p.235.

Cuando se pone el acento en este aspecto, *Les Demoiselles d'Avignon* aparecen al inicio del capítulo dedicado al comentario y análisis del movimiento cubista, y es frecuente que las referencias a los elementos arcaizantes y primitivistas tiendan a ser minorizados o relativizados. Por ejemplo K. Ruhrberb nos presenta *Les Demoiselles d'Avignon* matizando sus influencias exotistas:

“Este exotismo no tiene importancia como tal; Picasso siempre se defendió contra la suposición de que había sido influido por el arte africano que había sido descubierto por los fauvistas. (...) Sin embargo, las similitudes con el arte africano reflejan una afinidad interna que se vio confirmada, por lo menos por la visita al Trocadero. Picasso fue el pintor expresionista más importante del siglo, (...) Pero esta circunstancia no es central en Les Demoiselles. Resultan más cruciales los medios técnicos con que el artista fuerza a las máscaras (lo que, en este aspecto, se aparta de la escultura africana) a adaptarse al plano bidimensional y provocar una impresión de volumen y masa no a través de los contrastes de luz y oscuridad, o claroscuro, sino por medio de largas pinceladas paralelas de verde o azul con negro. Estos sombreados paralelos solo se encuentran en las dos figuras de la derecha. Constituyen el primer documento del cubismo”³⁶⁴

En la caracterización que M. Micheli hace sobre los comienzos del cubismo, *Les Demoiselles d'Avignon* aparece como una pieza “*protocubista*”³⁶⁵. No obstante, M. Micheli evita la alusión directa a esta obra en el apartado dedicado al “*Primitivismo y negrismo*”³⁶⁶. El autor apuesta por focalizar el análisis de la obra (como tantos otros autores) en su aporte a la génesis del movimiento cubista, o más bien a las preocupaciones de Cézanne tal y como fueron entendidas y/o interpretadas por Picasso, Braque y Leger. Naturalmente, M. Micheli no puede ignorar el peso del impacto que “*lo primitivo*” tiene en el Picasso de las *Demoiselles* y matiza que en Picasso, a diferencia de Braque y Léger:

364 RUHRBERB, Karl: “Pintura”; en WALTHER, Ingo F (ed): *Arte del siglo XX* (vol.1). Hohenzollernring; Taschen, 2005, p.67.

365 MICHELI, *op. cit.*, p.178.

366 *Ibid.*, p.57 y ss.

“(…) la lección de Cézanne va acompañada por el arcaísmo de la cultura ibérica y luego del arte negro, además de otras influencias. (...) En esta gran composición incluso el exotismo pierde sus aspectos más literarios para convertirse en un auténtico instrumento de destrucción de las normas tradicionales de la cultura figurativa, no solo en el color arbitrario, sino en las mismas estructuras en que tal pintura se apoya.”³⁶⁷

Resulta especialmente significativo que para M. Micheli, hasta que el elemento primitivista (“la fuerza primitiva”) de esta obra no desaparezca en su desarrollo expresivo en los dos años siguientes a la finalización del cuadro (esto es, hasta 1909 cuando Picasso se desplaza a *Horta del Ebro*), la “enseñanza de Cézanne” no reaparecerá en la obra de Picasso en su forma más pulida y meditada, esto es: “las formas geométricas son calmas, inmóviles y netas. Este es el verdadero comienzo del cubismo”³⁶⁸.

Desvincular *Les Demoiselles d'Avignon* del cubismo (o por lo menos relativizar su conexión) parece coherente con el hecho de que D. H. Kahnweiler³⁶⁹ (marchante de Picasso y Braque y promotor del cubismo) no anexionase³⁷⁰ *Demoiselles* al resto de obras cubistas hasta 1920.

De una forma u otra estos enfoques sobre *Les Demoiselles d'Avignon* eclipsan el interés sobre el resto de obras que conforman el denominado “periodo negro” de Picasso. O tal y como lo expresa V. Bozal³⁷¹ la importancia de *Les Demoiselles d'Avignon* oculta la importancia de otras obras magistrales en la exploración primitivista de Picasso como son: *Desnudo con Paños* (1907, Ermitage – San Petersburgo), *Tres Mujeres* (1908, Ermitage – San Petersburgo) y *Dríada* (1908, Ermitage – San Petersburgo).

El otro enfoque, es decir, aquel que incide precisamente en la influencia de “lo primitivo” y del “arte negro” en la relevancia de *Les Demoise-*

367 *Ibíd.*, p.178

368 *Loc. cit.*

369 Para Daniel-Henry Kahnweiler “*Les Demoiselles*”, tal y como lo relata en 1920, fue un proyecto fracasado (“*insuccés*”): “*estaban inacabadas y parecían no haber cumplido su objetivo.*” (Cfr. RICHARDSON, *op. cit.*, p.34).

370 RUBIN, William. *Primitivism in 20th Century Art: affinity of the Tribal and the Modern*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1984, p.250.

371 BOZAL, V. *Los Orígenes del arte del siglo XX*. Madrid: Historia 16, 1999, p.85.

lles d'Avignon, se inicia en 1939 con la adquisición de la obra por parte del MoMA y con las declaraciones de Alfred Barr³⁷² que sentenciaba que se había adquirido la “obra maestra del periodo negro”. Una valoración contra la cual se pronunció expresamente el propio Picasso en 1942 (a través de Ch. Zervos³⁷³) afirmando que el arte africano no influyó nada en la ejecución de “*Demoiselles*” y que sus referentes fueron fundamentalmente las tallas ibéricas (de hecho, en estas declaraciones Picasso asegura que ni siquiera conocía el arte africano, afirmación de dudosa credibilidad). Este supuesto desmentido respondería, según Richardson, más a intereses del propio artista en ese momento que a su voluntad de corregir un grave error en la puesta en valor de una de sus más famosas composiciones.³⁷⁴

Es precisamente en el MoMA donde se consagra definitivamente la importancia de la incidencia del “primitivismo” en la comprensión y concepción del Arte Moderno en el s. XX en general, legitimando definitivamente las tesis propuestas por R. Goldwater en 1938³⁷⁵. Dicha consagración se vio claramente respaldada por el brillante proyecto expositivo dirigido por W. Rubin: *Primitivism in 20th Century Art: affinity of the Tribal and the Modern*, de 1984. Este discurso expositivo ratificó a *Les Demoiselles d'Avignon* como

372 BARR, Alfred. *Picasso: Forty Years of His Art*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1939, pp.59-60 (Cfr. Richardson, *op. cit.*, p.24).

373 Christian Zervos describe una conversación con Picasso en el prólogo del vol. II de su «*Catalogue Raisonné*» publicado en 1942. (Cfr. RICHARDSON, *Loc. cit.*).

374 Esta declaración de Picasso generó a juicio de Richardson una gran confusión, ya que a pesar de las numerosas pruebas y referencias que contradecían a Picasso, fueron muchos los comentaristas que revisarían sus propios análisis sobre *Les Demoiselles d'Avignon* (p.e. DAIX, P. “Il n’y a pas d’art négro dans *Les Demoiselles d'Avignon*” en *Gazette de Beaux Arts*. París: Octubre de 1970, pp.247-270). Polémicas aparte, constata Richardson que Picasso modificó varias veces su propio relato sobre esta obra y ciertamente este no es el primer repudio de la influencia africana por parte del artista. El primero fue en 1920 y este tenía que ver con que “lo africano estaba de moda” y con un retorno del artista hacia “lo clásico”. Apunta Richardson que el “iberismo” de 1939 podría tener más que ver con “una motivación patriótica” (una especie de atavismo español, una especie de reivindicación sobre sus raíces por parte de Picasso), y en cierto sentido una forma de conectar *Guernica* y *Les Desmoiselles* (RICHARDSON, *ibid.*, pp.25-26). Véase a este respecto: RUBIN, *op. cit.*, pp.254-255.

375 La teoría sobre el primitivismo en el arte moderno de R. Goldwater aparece por primera vez en el año 1938, pero es revisada y ampliada en 1966 con otros dos ensayos: “Art History and Anthropology: some comparisons of methodology” y “Judgment of Primitive Art”, 1905-1965). Véase GOLDWATER, Robert. *Primitivism in Modern Art*. Cambridge: The Belknap of Harvard University Press, 1986

una de las obras maestras del primitivismo. El enfoque de W. Rubin insiste en evidenciar las afinidades formales entre el arte occidental y toda una suerte de objetos “primitivos” (fundamentalmente fetiches y máscaras de uso ritual o funerario). G. Perry afirma respecto a las fuentes concretas que Picasso pudo tener en cuenta a la hora de componer *Les Demoiselles d'Avignon*, que este no copiaría ninguna máscara africana en concreto y que por tanto: «Picasso realizó una forma de primitivismo más intuitiva.»³⁷⁶

La evolución del “primitivismo” de *Les Demoiselles d'Avignon* consta según el análisis de W. Rubin de dos fases: un primitivismo arcaizante donde se entrecruzan un “iberismo” (apreciable en las figuras centrales de la composición), la influencia de Gauguin y su interés por el arte egipcio³⁷⁷; y un segundo primitivismo “negro”³⁷⁸, que se aprecia como bien sabemos en las dos figuras de la derecha³⁷⁹. Como señala R. Goldwater, el “primitivismo” es el efecto de la interpretación que muchos artistas modernos hacen sobre cierta idea de “lo primitivo” que no cabe reducirlo a una suerte de prestamos formales, iconográficos o plásticos (aunque tales prestamos puedan darse y sean reconocibles). El primitivismo no es el nombre de un determinado periodo o escuela de la historia de la pintura que pueda ser descrito con una serie de características distintivas y objetivas cerrada, sino que al igual que el romanticismo, el primitivismo es una “actitud productiva del arte” (R. Goldwater, 1986: p. xxiv). Teniendo esto en cuenta, la actitud “primitivista” de Picasso no se limita por tanto a *Les Demoiselles d'Avignon* y al resto de pinturas del *Periodo Negro* o a sus trabajos escultóricos, sino que es —o se supone que es— una influencia recurrente que acompañará a Picasso a lo largo de toda su obra. A decir de R. Hugues, el primitivismo de Picasso, tendría que ver con el “Impacto conceptual de lo primitivo”³⁸⁰

376 PERRY, G. “El Primitivismo y lo Moderno”; en HARRISON, CH., FRASCINA, F. & PERRY, G. *Primitivismo, cubismo y abstracción*. Madrid: Akal, 1998, p.8.

377 RUBIN, *op. cit.*: pp.248 y ss.

378 Íbid: pp.253 y ss.

379 Para GOLDWATER (*op. cit.*, p.147) estas figuras parecen influenciadas principalmente por piezas africanas como Máscaras Dan (Costa de Marfil) y Guardianes de Cobre Bakota (Gabón).

380 HUGHES, Robert: *A toda crítica: Ensayos sobre arte y artistas*. Barcelona: Anagrama, 1992, p.220.

y que ha sido caracterizado como un “*Primitivismo Intelectual*” por R. Goldwater.³⁸¹

Respecto del interés de Picasso por el primitivismo podría estar condensada en el famoso comentario transcrito por A. Malraux en la *Cabeza Obsidiana*³⁸², en el que describe su experiencia y su descubrimiento o revelación en el *Musée du Trocadero* en la primavera de 1907:

“(…) *las mascararas no eran como las restantes esculturas. No lo eran en absoluto. Eran cosas mágicas. ¿Y por qué no lo eran las piezas egipcias o caldeas? No nos habíamos dado cuenta. Estas eran primitivas, no eran mágicas. Las piezas eran “intercesseur”, mediadoras (…)* Comprendí para que usaban los negros sus esculturas (…) *los fetiches eran armas. (…)*. Comprendí por qué era pintor. Completamente solo en aquel espantoso museo, rodeado de máscaras, de muñecas hechas por los pieles rojas, de maniqués polvorientos. *Les Demoiselles d’Avignon* debieron surgir ese mismo día, pero de ninguna manera por las formas, sino porque era mi primer exorcismo pictórico”.

Respecto del interés de Picasso por *lo primitivo*, y tomando en consideración la referencia que acaba de ser reproducida, podría decirse que inicialmente su interés por el arte *primitivo* (nótese que él habla de máscaras (*les masques*), de los egipcios, los caldeos, los primitivos, los negros y, en concreto, de manufacturas que él sitúa en el ámbito de la “*magia*”, aunque al mismo tiempo, y de forma expresa, *las relaciona con la escultura* —aunque señalando que “*ils n’étaient pas des sculptures comme les autres*”—, y declara que deseó proyectar sus posibilidades (su condición de “*armas*”) sobre la pintura, y, por tanto, presumiblemente, también sobre el Arte en general. Este interés inicial tendría que ver el impacto o *shock* que le provocaron estas cosas (eso que D. Freedberg (1992) denominaría “*the power of images*”), y con dos inferencias aparentemente realizadas o asumidas, por

381 GOLDWATER, *op. cit.*: pp.143-162.

382 MALRAUX, André. *La cabeza obsidiana*. Buenos Aires: Ediciones Sur, 1974: pp.17-19. Véase RUBIN, *op. cit.*, p.255; RICHARDSON, *op. cit.* p.24 y MARTÍN, J. H. *África: Magia y poder: 2500 años de arte en Nigeria* (Barcelona: Centro Cultural de la Fundación La Caixa, 1999, p.32.



Picasso, que quizás podrían calificarse de *primitivas*³⁸³: la primera es (1ª) la idea de que si su visión puede resultarle *conmocionante* a un ser humano también puede provocar un afecto semejante en –y usarse contra– los enemigos y *les esprits inconnus*... Y segundo lugar (2ª), la idea de que *objetivar* el miedo, *dotándolo de rostro*, es una forma de conjurar el temor y es una forma de exorcismo. Obviamente, nada de esto tiene que ver con la comprensión, la producción y el uso estéticos de las “*obras de Arte*”.

(fig.36) H. Matisse:

Le bonheur du vivre (1905–1906.)

175.cm x 241 cm – Óleo sobre lienzo

Fundación Barnes, (Pensylvania)

© Succession H. Matisse 2009

Para Jean Laude la confrontación de estos artistas con el *arte negro* es un agente que cataliza una función autocrítica del arte occidental. A decir de J. Laude el arte negro, más que realizar la revolución, hace posible

383 La interpretación del “primitivismo” de Picasso lo alejaban del tipo de “primitivismo” que alimentaba al “decorativismo” fauve. Matisse de una forma u otra fue el gran rival de Picasso y fue uno de los motores que alimentaron y estimularon sus exploraciones plásticas. *Les Femmes d'Alger* surge con la motivación de obtener y superar el mismo reconocimiento que *Le bonheur du vivre* de Matisse (1905–1906. Fundación Barnes, Pensylvania) adquirida por Leo Stein y considerada por este la pintura más importante de su tiempo (BOZAL, *op. cit.*, p.81) // Véase RICHARDSON, *ibíd.*, p.45.

que el arte occidental se replantee desde las raíces sus propios problemas. «*El arte negro, lejos de ser una revelación, aparece como revelador*»³⁸⁴ que hace posible los cambios en el arte occidental.

“*Lo primitivo*” es un *topos* compuesto de deseos, ideas, valores, categorías y prejuicios que en Occidente se había estado configurando y articulando desde el siglo XVIII³⁸⁵. Este *topos* resultó clave para que numerosos artistas, que nosotros consideramos modernos, se opusieran precisamente a los procesos racionalizadores de modernización que caracterizaban la sociedad europea del cambio de siglo. Artistas como Gauguin, Picasso, Matisse, Derain, Vlaminck, Brancusi, Giacometti, Klee, Nolde, Kirchner, etc... encontraron en su interpretación de *lo primitivo* una forma de hacerse eco de la repulsa hacia la sociedad, la moral y la cultura burguesas que con tanta vehemencia y fortuna había sido manifestada, entre otros, por poetas como Baudelaire. La tendencia a lo primitivo de principios del s. XX es postulada como una actitud “*moderna*”, representa un rechazo polimorfo hacia lo cultivado y entraña una búsqueda crítica de una pureza y de una autenticidad utópicas e idílicamente situadas *ab initio*.

*Este afán de remontarse a las fuentes, de alcanzar el arte en su supuesta pureza antes de que haya sido maleado por las sollicitaciones, consideradas ficticias en adelante, de los progresos sabios, terminó en una triple curiosidad, cuya raíz común no es difícil de descubrir: la del arte de los primitivos y del arte de los niños, que los primeros por razón de edad colectiva y los segundos de edad individual, no han tenido aún acceso a la civilización, y por último, del arte de los locos, que han perdido su beneficio «corruptor». Todo un movimiento de espíritus, adobado frecuentemente con una cierta credulidad, adorna con una nueva virtud a lo que no es cultivado, como si este término fuera sinónimo de adulteración.*³⁸⁶

384 LAUDE, Jean. *La peinture française 1905-1914 et l'art nègre*. París: Klincksieck, 1968, p.19; [En FLAN, J. y DEUTCH, M. (ed.): *Primitivism and twentieth-century art. A documentary history*. Berkeley, L.A.: University of California Press, 2003: p.307]. Jean Laude puede ser considerado, junto a W. Rubin, una de las dos referencias académicas fundamentales sobre el Primitivismo y el arte del siglo XX.

385 CONNELLY, Frances S. *The sleep of reason*. Pennsylvania: State university Press, 1995.

386 HUYGHE, R. *El arte y el hombre*. Barcelona: Planeta, 1969, p.417



Les Femmes d'Alger es una obra cuya complejidad no se agota en esta simple oposición entre *primitivismo* y *protocubismo*. Situándonos y manteniéndonos dentro de los límites establecidos por tal dialéctica, ¿no estaríamos ignorando sin remedio otros muchos puntos de vista³⁸⁷ sobre esta obra? Ilustrativo, en este sentido, puede resultar el peculiar enfoque de Leo Steinberg³⁸⁸ (1972) que no esquiva afrontar las implicaciones y el peso del contenido sexual de la obra. Por ejemplo, situando nuestro punto de enfoque en una posición distinta, nos colocamos ante una obra donde se entrecruzan: la plástica constructiva de

(Fig 36) Picasso en el Taller de Bateaux-Lavoir (Fotografía © Gelett Burgess, 1908)

(Fig 37) Figuras usadas como Remate de Cubiertas (roof finial figures). Nueva Caledonia (izq.118cm / dcha. 126cm). Musée Picasso París. Colección Pablo Picasso

(Fig 38) Composición Grupal. Yombe, grupo étnico de la zona de Congo – Zaire (75,5cm). Colección Marina Picasso.

387 "El arte africano empezó a desempeñar un papel importante en 1907 en la definición de que estaba creando Picasso, pero en las creaciones de Picasso el arte africano cuenta tanto como las demás influencias que en una u otra época le apartaron de su manera de pintar, el arte africano y sus camaradas franceses del cubismo contribuyeron más a aliviar la visión de Picasso que a impulsarla". STEIN, Gertrud. *Picasso*. Madrid: Esfera, 2003, p.51.

388 STEINBERG, L. "The philosophical brothel" en *Other Criteria*. Nueva York & Oxford: Oxford University Press, 1972.



(fig.39) W. de KOONING

Woman I

1952

192.7 x 147.3 cm

Oleo sobre lienzo

MOMA

Museo de Arte Moderno de
Nueva York

© 2015 The Willem de
Kooning Foundation /
Artists Rights Society (ARS),
New York

Cézanne; el primitivismo de Gauguin revisado por otras influencias exóticas (ibéricas, egipcias o africanas); Constantine de Guys; la *Visión Apocalíptica* (1608-1614) de El Greco; la voluntad de superar a Matisse y sus *Le Bonheur de vivre* (1906) y *Nue Bleu, Souvenir de Biskra* (1907); una revisión crítica y radical del género y la temática de las bañistas, odaliscas, harenes, Venus y demás esquemas figurativos donde el desnudo femenino está al servicio de la construcción de la mujer como objeto de deseo; resulta difícil organizar y balancear adecuadamente todos estos elementos. El enfoque que propone Richardson, como motor de la búsqueda que afronta Picasso en este cuadro, se nos muestra especialmente brillante: Charles Baudelaire y “*Le peintre de la vie moderne*” de 1863.

A decir de Richardson una de las intenciones de Picasso podría haber sido la de lograr encarnar la figura descrita por Baudelaire. Picasso elige la temática del cuadro en clara alusión a uno de dos temas que supuestamente habrían de interesar al “*Pintor de la vida Moderna*”, esto es: el burdel. *Les Demoiselles d’Avignon* es la celebración de lo que Baudelaire denomina “*Arte Puro*”:

“*Arte Puro (...)* el tipo de belleza caracterizada por la maldad, la belleza de lo horrible.(...)[*la puta, dice Baudelaire*] es la perfecta imagen del salvajismo en medio de la civilización. Tiene un tipo de belleza que viene del pecado”³⁸⁹

La revelación del Trocadero, sugiere Richardson, le empuja hacia esta búsqueda de “*la belleza horrible*”. Su encuentro con la magia primitivista – con el poder de los “*intercesseur*”– le muestra el camino definitivo contra la tradición occidental de las Bellas Artes y la decorativa estética burguesa, a saber, la fuerza antiestética de lo grotesco: frente al placer desinteresado de la belleza de una Venus, la refractaria fascinación de una horrible Gorgona.

Quizás no debiéramos ignorar que se ha dicho y reiterado que para conjurar esta “*otredad antiestética*” y “*anti-clásica*”, Picasso en *Les Demoiselles d’Avignon* –obra clave del arte moderno–, habría apelado a un imaginario en el que: Grotesco, Salvaje, Sexualidad, Inmoral, Primitivo, Animal, Pavor, Irracional y Mujer se confunden y asocian sospechosamente. Abun-

389 BAUDELAIRE, CH. *Le peintre de la vie moderne*. (París, 1863: p.4) Cfr. RICHARDSON, op. cit. p.14

dando en este modo de afrontar la interpretación de *Les Femmes d'Alger*, puede resultar ilustrativo el análisis ofrecido por Carol Duncan en *Rituales de Civilización* (2007), donde desarrolla con rigor la tesis de cómo las imágenes femeninas más importantes en la historia del arte masculinizan el espacio del museo, y de forma explícita cómo obras clave del MoMA como *Les Femmes d'Alger* y “*Woman I*” de W. Kooning cumplen a la perfección esta función³⁹⁰. Duncan apostilla:

*“Picasso utiliza la historia del Arte para argumentar su tesis: que la diosa pavorosa, la bruja terrible y la prostituta lasciva son solo facetas de la misma criatura eterna, siempre amenazadora y seductora, imponente y que se humilla, dominadora e impotente. En este contexto, el uso del arte africano constituye no un homenaje a “lo primitivo”, sino un medio de caracterizar a la mujer de “otra”, un ser cuyo interior salvaje y animal se opone frontalmente al hombre civilizado.”*³⁹¹

390 DUNCAN, C. *Rituales de civilización*. Murcia: Nausícaä, 2007, pp.189 y ss.

391 *Ibíd.*, p.192

5.2. PRIMITIVISMO Y EL INVENTO DEL ARTE PRIMITIVO

«El Arte está en decadencia desde Altamira»

Picasso

5.2.1. El primitivo y como inversión de categorías

Las acepciones y usos de los términos “*primitivo*” y “*primitivismo*” resultan problemáticas. En términos generales el término *primitivo* se utilizaba para diferenciar las sociedades europeas contemporáneas y sus culturas de otras sociedades y culturas que consideraban menos civilizadas.

F. Connelly³⁹² sostiene que la noción de “*lo primitivo*” es una construcción del universalismo ilustrado. La literatura ilustrada asimila lo que designa como *primitivo* con un estado o etapa de desarrollo infantil (“*infancia cultural*”) a través del cual han tenido que pasar todas las culturas. Para F. Connelly las discusiones sobre el primitivismo en estética y en el arte moderno tienen su origen en el “*invento de lo primitivo*” en sí mismo³⁹³. Las características atribuidas a lo que es calificado como *primitivo* fueron forjadas en el contexto de las especulaciones ilustradas (romántico – ilustradas) sobre la leyenda del buen salvaje³⁹⁴ y el mito clásico de la Edad Dorada como formas de utopía en el pasado y de especulación acerca de los orígenes de la cultura³⁹⁵.

392 CONNELLY, *op. cit.* p.5

393 *Ibíd.* p.8

394 El *Hombre Natural* de Rousseau suponía integración del mito del buen salvaje en la ideología política ilustrada. Véase COCCHIARA, G. *Il mito del buon selvaggio*. Messina, ed. D’Anna, 1948

395 Véase Todorov, T. *Nosotros y los otros* (México: Siglo XXI, 2003) para un exhaustivo estudio de la figura del “Otro” en la Literatura francesa ilustrada, y especialmente la 4ª parte del texto dedicada a lo Exótico (pp.305 y ss.). // Véase también: AZÚA, Félix. *La paradoja del primitivo* (Barcelona: Seix Barral, 1983) desarrolla la tensión entre dos modelos originarios de la cultura o dos utopías en el pasado “el primitivo greco-latino” y “el primitivo salvaje” (buen salvaje) a través de la obra de D. Diderot.

T. Todorov sostiene que el mito del buen salvaje no es una consecuencia o emanación del universalismo del pensamiento ilustrado sino que es su reverso³⁹⁶. El pensamiento ilustrado situaba al europeo (varón y blanco) liberado gracias a la razón de toda superstición y en la cima del desarrollo cultural y evolutivo³⁹⁷. Esta autoconciencia eurocentrista deja al resto de culturas y civilizaciones no-occidentales en presunción de inferioridad; y será precisamente de racionalidad de lo que se prive por definición al “*primitivo*” (ya se encuentre este “*preso de sus instintos*” o en “*armoniosa inmersión en la naturaleza*”). Carente de razón –de raciocinio–, al primitivo solo le queda la imaginación, *el poder de la imaginación*. Según las investigaciones de F. Connelly: “*la tradición clásica caracteriza lo primitivo como una poderosa imaginación carente de racionalidad*”³⁹⁸

Para F. Connelly el sistema de ideas³⁹⁹ a propósito de *lo primitivo* actúa como un conjunto de categorías o preceptos insertos en el pensamiento europeo de la época, que son impuestas a las producciones no-occidentales en forma de condiciones necesarias para poder formar parte, precisamente, de la experiencia y consciencia europea.

El marco *primitivista* no solo presupone y provee las respuestas sino que, literalmente, determina las preguntas que van a ser dirigidas hacia (o a propósito de) las sociedades primitivas, de forma que se aíslan y destacan ciertas características mientras otras son oscurecidas, ignoradas o reprimidas, verificando en cada caso la hipótesis *primitivista*.

396 CONNELLY, *op. cit.* p.315

397 Conciencia de superioridad racial & cultural que en el s.XIX en plena explotación colonial adquiriría la forma de un implacable darwinismo sociológico (SAID, E. W. *Orientalismo*. Madrid: Ed. Destino, 2003, p.310).

398 CONNELLY, *op. cit.* p.10

399 Los indicadores de la estructura estética que componen los rasgos estéticos genuinos específicamente asignados al “arte primitivo” existen ya en la nomenclatura que utilizan los europeos del siglo XVIII y XIX para describir todas aquellas imágenes o iconografías radicalmente diferentes a la suya propia. El uso reiterado de términos como *grotesco*, *ornamental*, *caricaturesco*, *jeroglífico* o *ídolo* por parte de misioneros, viajeros, estudiantes, críticos, etc., nos indica, según F. Connelly, que el sistema de ideas (*set of ideas*) que sostienen la noción de *lo primitivo*: (1º) estaba extensamente aceptado en el uso cotidiano (legitimado en la praxis social) y que (2º) también da cuenta de cuáles eran las expectativas del europeo medio frente a los productos de otras culturas.

5.2.2. La estética del primitivismo (y el arte moderno)

Occidente ha desarrollado a lo largo del S.XVIII y XIX una estética de *lo primitivo* (i.e. *primitivismo*), de igual forma que a lo largo del siglo XX ha instituido todo el sistema sociocultural que articula el denominado “Arte Primitivo” (“*Ars Premiers*” o de las Artes no-occidentales). El *primitivismo* y el “Arte Primitivo” no son entidades intercambiables; remiten a procesos, valores y productos diferentes aunque estén estrechamente interconectados.

Desde el sentir común de la mayoría, el primero deriva del segundo, entendiendo que el *primitivismo* está ligado a la fascinación que el “Arte primitivo” o las “Artes no-occidentales” han ejercido en algunos artistas occidentales –sobre todo a principios del s.XX–. Lo que quizás resulte más difícil de concebir es la tesis (que intentamos plantear en este ensayo) de que es el *primitivismo*, o con mayor exactitud el “discurso” del *primitivismo*, el que crea, posibilita e inventa el “Arte Primitivo” dentro de nuestra cultura. Como indica la teoría discursiva de M. Foucault detallada en su célebre *Arqueología del Saber* (1969) son los discursos los que crean los objetos: “El objeto del discurso “no preexiste a sí mismo” (“no aguarda en los limbos el orden que va a liberarlo”⁴⁰⁰). Desde esta óptica es el discurso occidental sobre *lo primitivo* y el *primitivismo* el que conforma el “Arte Primitivo” dentro de nuestra cultura; lo que implica que el “Arte Primitivo” no preexiste al discurso sobre *lo primitivo*.

Pese a la configuración del sistema de ideas que componen el discurso *primitivista* en Occidente, a principios del siglo XIX el término “Arte”⁴⁰¹ no era utilizado en absoluto para remitirse a los productos culturales de los pueblos no occidentales (se utilizaban términos como artesanía, fetiches, ídolos, grotesco o jeroglífico), aunque por otra parte tampoco se aplicaba a las pinturas y esculturas góticas o románicas ni a ningún producto que

400 FOUCAULT, M. *Arqueología del Saber*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, pp.73-74

401 Desde la perspectiva de las Bellas Artes en el s. XVIII el Giotto y otros artistas del Trecento era primitivos y las tallas o pinturas góticas y románicas sencillamente no eran “Arte”. El restringido estatuto “artístico” difícilmente podía hacerse extensible a las producciones materiales de otras culturas (p. e. Japón) y menos aún a aquellas poblaciones y grupos étnicos que desde la perspectiva occidental carecen de cultura y que estimamos viven “fuera o al margen de la historia”.

estuviese fuera de la tradición clásica de las bellas artes. El término “Arte Primitivo” aparece a finales del s. XIX y estas apariciones estaban siempre ligadas a la necesidad de actualizar una hipótesis sobre los orígenes del arte⁴⁰²; es por esto que serían los antropólogos y los historiadores los que primero denominaron “Arte” al “Arte Primitivo”⁴⁰³

Pero es evidente que han sido las exploraciones primitivistas de los artistas de principio del siglo XX (*fauves*, expresionistas, cubistas y surrealistas) los que han puesto en valor los elementos plásticos del discurso *primitivista* en las piezas de Arte Primitivo, esto es: son los responsables del reconocimiento “*público*” del Arte Primitivo en tanto que Arte. La apreciación de las cualidades artísticas del arte primitivo exigía un cambio de paradigma en el sistema de valores de apreciación artística análogo en parte al que se exigía para apreciar sus propias producciones. Es significativo que para el *primitivismo* de los artistas de vanguardia el conocimiento de los objetos, sus usos y significado de origen no tuviesen la menor importancia: el primitivo es un ideal, no hay ningún interés por conocer al artista detrás de la obra. Sobre este desinterés y desconocimiento sobre el referente primitivo, T. Todorov postula que se trata de una paradoja constitutiva del exotismo:

“En otras palabras, y como ya lo había señalado Estrabón en el siglo I de nuestra era, para Homero el país más lejano es el mejor: tal es la regla de Homero, inversión exacta de la de Herodoto. Aquí se aprecia lo lejano, (...). Los mejores candidatos al papel de ideal exótico son los pueblos más alejados e ignorados. Pero el desconocimiento de los otros, la negativa a verlos tal como son, difícilmente pueden considerarse formas de valorar. Es un cumplido muy ambiguo el de elogiar al otro simplemente porque es distinto que yo. El conocimiento es incompatible con el exotismo, pero el desconocimiento es, a su vez, irreconciliable con el elogio a los otros; y, sin

402 Encontramos aquí una interesante dicotomía: unos serán partidarios de encontrar en los motivos abstractos, geométricos y en la estilización el origen de las artes y otros apostarán por la voluntad mimética de representar la naturaleza. Véase GIEDION, S.; *El presente eterno: Los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*. trad. María Luisa Balseiro; Madrid: Alianza, 1991.

403 Historiadores como Gottfried Semper, Alfred Haddon y Ernst Grosse o antropólogos y etnólogos como Leo Frobenius, Carl Einstein (EINSTEIN, C. *Negerplastik* en 1912 y *Afrikanische Plastik* en 1922) y sobre todo F. BOAS (“*Primitive Art*” de 1927).

embargo, esto es precisamente lo que el exotismo quisiera ser, un elogio al desconocimiento. Tal es su paradoja constitutiva.”⁴⁰⁴

La propia idea de “*arte negro*” como denominación es un ejemplo de ese “*elogio al desconocimiento*”, ya que era una etiqueta donde artesanías africanas y oceánicas se confundían y entremezclaban. El marchante Paul Guillaume puede ser considerado el primer promotor del “*arte negro*” en Europa y Estados Unidos, resulta interesante como, tanto en las exposiciones que este organizaba o en la revista *Les Ars de Paris*, promocionaba en paralelo tanto las pinturas de los artistas de vanguardia como las piezas de “*arte negro*” (africanas y oceánicas). Existe un paralelismo entre la implantación y desarrollo del mercado y del coleccionismo de arte negro y el asentamiento del coleccionismo de arte de vanguardia⁴⁰⁵; de hecho la analogía entre los valores estéticos de las obras de vanguardia y las esculturas negras se retroalimentaban mutuamente y aumentaban progresivamente su valor de mercado a la par que asentaban sus valores estéticos

Los artistas son los responsables de la apreciación (valoración) del “*Arte*” de las producciones tribales (primitivas). El arte primitivo ofrece una prueba material y tangible del origen del arte. Unos serán partidarios de encontrar en los motivos abstractos, geométricos y en la estilización el origen de las artes y otros apostarán por la voluntad mimética de representar la naturaleza.

“El arte contemporáneo nació de una necesidad urgente de expresión elemental. El artista se zambulló en las profundidades de la experiencia humana. Una real afinidad interior apareció de pronto entre los anhelos del hombre de hoy y los anhelos del hombre primero, cristalizados en signos y símbolos sobre las paredes de las cavernas”⁴⁰⁶

404 TODOROV, *op. cit.*, p.306.

405 Grandes coleccionistas de arte moderno, como Nelson Rockefeller, también coleccionaban arte primitivo, y sus colecciones con el paso del tiempo se convirtieron en una base material clave para el proceso de institucionalización arte primitivo (p.e. La colección Rockefeller fue el núcleo de la fundación en 1957 del *Museum of Primitive Art* de Nueva York).

406 GIEDION, *op. cit.*, p.31

5.2.3. Institución del arte primitivo

El Arte Primitivo se legitima discursiva e institucionalmente en la década de los sesenta, cuando los museos etnográficos europeos asumen la posibilidad e interés (en virtud de las monografías⁴⁰⁷ publicadas sobre todo en la década anterior) de organizar su fondos en torno a las premisas del discurso artístico, certificando la transformación del interés artístico occidental sobre los productos culturales de otros pueblos. Prueba de ello serían las exposiciones: «*Chefs-d'œuvre du musée de l'homme*» (1965); «*Afrique: cent tribus – cent chefs-d'œuvre*» (Musée des Arts Decoratif, 1964); «*Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*» (Musée de l'Homme, 1967); y «*Arts d'Océanie, d'Amérique*» (Musée Barbier-Müeller, 1977).

El apogeo del ascenso institucional y la legitimación del arte primitivo en nuestro sistema del Arte, pasa por su desplazamiento desde los museos etnográficos hacia la institución artística propiamente dicha, esto es, el museo de Arte. El discurso expositivo y enfoque científico de los museos etnográficos no es compatible con los requerimientos y discriminaciones propias del dispositivo expositivo artístico⁴⁰⁸; a saber, la muestra de obras maestras exige su absoluta descontextualización (informativa) para su adecuada contemplación estética⁴⁰⁹. El primer hecho relevante va a ser, por tanto, la apertura del ala Michael C. Rockefeller de Arte Primitivo en el *Metropolitan Museum* de Nueva York (1982) y que, como señala S. Errington (1998) sus efectos institucionales y mercantiles fueron notables e inmediatos⁴¹⁰

407 P.e. GRIAULLE, M. "Les arts de l'Afrique noire" (1947), PAULME, D. "Les Sculptures de l'Afrique" (1956), GUIART, J. "Océanie" (1963), LAUDE, J. "Les Arts d'Afrique noire" (1966), DELANGE, J. y LEIRIS, M. "Afrique noire et la création Plastique" (1967), etc.

408 Véase ALCANTUD, J: *El Rapto del Arte. Antropología cultural del deseo estético*. Granada: Universidad de Granada, 2002, concretamente la coda "la Antropología acosada por la estética: ¿hacia dónde va el museo del Hombre?" (pp.333-343)

409 "Today, museums and galleries of what we had agreed to call primitive art resemble a jewelry store. Object are displayed, singly or in a group, in glass cases. Dramatic spotlight isolated the objects, from each and from us". TORGONICK, Mariana. *Gone Primitive*, Chicago, University Chicago Press. 1990, p.78

410 La mayoría de museos importantes mostraban exposiciones temporales de arte primitivo, apertura de galerías de arte primitivo por doquier, aumento de la cotización de las piezas de arte primitivo, etc. ERRINGTON, S. *The death of authentic primitive art and other tales os Progress*. Berkeley: University California Press, 1998, p.1.

The opening of the new wing represented a triumph for the Rockefeller family's collection of primitive art. Even more significantly, it was the triumph for the category of objects we call "*primitive art*."⁴¹¹

El siguiente hito en el proceso de legitimación del arte primitivo es la muestra del MoMA de 1984 a la que nos referíamos en la primera parte de este capítulo: «'Primitivism' in Twenty Century Arts» (*Museum of Modern Art*, 1984). Entre los años 1985–1999 el *primitivismo* fue sometido a una fuerte crítica –y el término *primitivo* definitivamente tildado de "*eurocéntrico*" –, ya que manifiesta un proceso de acercamiento a una cultura desde "*nuestro*" punto de vista e intereses. Definimos una cultura como diferente a la nuestra, esto es, la calificamos de *primitiva* según nuestro propio concepto occidental de lo que es la civilización. El término *primitivo* lleva implícito un juicio de valor, de igual forma que términos como *arte negro* – que tiene una connotación racial – o *arte tribal* – que conlleva "*una reconstrucción eurocéntrica de una tribu no civilizada, de lo opuesto, o "lo otro" frente a la sociedad occidental*" –.⁴¹²

Esta crítica probablemente fue una respuesta a dos grandes y controvertidas exposiciones: la citada «'Primitivism' in Twenty Century Arts» (*Museum of Modern Art*, 1984) y «Magiciens de la Terre» (*Centre Georges Pompidou*, 1989)⁴¹³. Autores como J. Clifford⁴¹⁴, S. Price⁴¹⁵, S. Vogel⁴¹⁶, o M. Torgovnick⁴¹⁷ (entre otros) han expuesto la compleja ideología oculta en nuestra construcción imaginaria del "*otro primitivo*" y cómo el tratamiento tradicional del "*Arte Primitivo*" participa igualmente de este ambivalente discurso ideológico. Como no podía ser de otra manera, las recientes discusiones sobre Arte Primitivo también la han criticado agudamente.

411 Loc. Cit.

412 PERRY, G. *Op. cit.* p.9

413 Comisariada por Jean-Hubert Martin.

414 CLIFFORD, James. *The predicament of culture*. Harvard University Press, 1988.

415 PRICE, Sally. *Primitive art in civilized places*. Chicago: University Chicago Press, 1989

416 VOGEL, Susan, et al. *Art/artifact. African Art in Anthropology Collections*. Center for African Art, New York and Prestel Verlag, 1988.

417 TORGOVNICK, Mariana. *Gone Primitive*, Chicago, University Chicago Press. 1990



(fig.40) Pavillon de Sessions
Musée du Louvre

“120 Chef œuvres des arts premiers”
Fotografía © Guillaume Leblanc .

La cadena de hechos proseguiría en 2001 cuando el Louvre habilitó el *Pavillon de Sessions* y dio entrada a más de 120 esculturas de África, Oceanía, Asia y América para que fueran expuestas permanentemente. El siguiente hecho a considerar tuvo lugar en 2004, cuando el presidente de la República J. Chirac puso en marcha el ambicioso proyecto museístico de *Musée du Quai Branly*. Un museo de “*Arts premiers*” (se pretende con el nombre políticamente correcto “*premiers*” evitar las connotaciones coloniales y etnocéntricas del término “*primitivo*”, lo cual como bien sabemos, no es solo cuestión de nomenclatura sino de discurso museístico y expositivo) o de Artes no-occidentales que reorganiza el enorme patrimonio etnográfico y colonial francés priorizando el discurso estético-artístico sobre el científico-etnográfico.

El museo, de manos de Jean Nouvel, propone una escenografía expositiva específica (un recorrido orgánico, un espacio oscuro y una iluminación focal bastante teatral) que nada tiene que ver con el “*cubo blanco*”⁴¹⁸ propio de las exhibición de aquello que entendemos como adecuado para “*nuestro*” Arte. El discurso expositivo nos presenta las artes de otras culturas en una escenografía impensable para una obra de arte moderna, la piezas son presentadas, tal y como la caracteriza Price⁴¹⁹ o Vogel⁴²⁰, como

418 O'DOHERTY, B., *Inside de White Cube: Ideology of Gallery Space*. St.Monica: Lapin Press, 1986

419 PRICE, Sally. *París Primitive. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. Chicago: Chicago University Press, 2007, p.150.

420 VOGEL, Susan. “Des ombre sur la seine”, en : *Le moment du Quai Branly*, Le Débat



(fig.41) Sala Nigeria
(Africa occidental)

Les collections Afrique © musée du quai Branly, photo Nicolas Borel.



(fig.42) Diseño de la galería lateral superior de J. Nouvel pensada para filtrar la luz natural y favorecer la escenografía

Fotografía © J.M^a. Alonso Calero

(fig.43) Tambores de hendidura.
Vanuatu, Isla de Ambrym,
Origen Mision Jean Guiart

Puesta en escena en el acceso a la zona dedicada a Oceanía

Fotografía © David López

un “*art of darkness*”. Este antagonismo, nos invita a reflexionar sobre el tipo de narrativa y discurso que esta institución propone.

El museo como institución, se presenta como un espacio de representación ostensiva a través del patrimonio material (un templo de la cultura-

nº147. París: Gallimard, 2007, pp.178-179.

ra secular), un lugar donde nuestra cultura se representa a sí misma. Pero a la vez, se trata de un espacio de ficción, en el que una cuidada selección de artefactos o obras de arte permiten articular un discurso que modeliza la imagen (idealizada, enaltecida, triunfal, ennoblecida...) de nuestra propia identidad cultural o, en esto caso, la imagen diversa de las otras culturas. Imágenes de otras culturas unificadas todas ellas bajo la “*sombría oscuridad*” de una espectacular retórica expositiva. Culturas y pueblos diversos que siguen reducidos a una imagen ideal de la que nosotros seguimos siendo los únicos responsables. Cabría pensar que este último sistema institucional ha sido capaz de expulsar uno de los mayores “*espectros de la antropología*”⁴²¹, es decir, el discurso del *Musée Quai Branly* es capaz de evitar realmente la construcción de un relato sobre el “*Otro*” que supere el etnocentrismo (y sus correlatos como son eurocentrismo, el evolucionismo, etc.).

Benoît d l’Estoile se interroga si se puede, realmente, pasar página y olvidar la herencia colonial reordenando el ingente patrimonio material acumulado en Francia en una nueva institución museística al abrigo de la universalidad del arte (encarnado en la noción de “*arts premiers*”).⁴²²

*“El museo, (no) es otra cosa más que una coalición de órdenes diferentes que será muy ciertamente e renegociados. La visión fundadora y la espectacular arquitectura crean posibilidades que impone límites. Será interesante ver como aquellos que animan el proyecto, van a trabajar en y contra sus estructuras espaciales e ideológicas.”*⁴²³

Se trata de un proyecto museístico, discursivo e institucional complejo y no exento de polémica. Contradicciones discursivas y polémicas de índole política. Polémica política, ya que se trata de un proyecto muy ligado al interés personal del presidente de Republica J.Chirac (entendido por

421 Véase: DÉSVÉAUX, Emmanuel. *Spectres de l’anthropologie: suite nord-américaine*. París: Aux lieux d’être, 2007; y DÉSVÉAUX, Emmanuel. Le Musée du quai Branly au miroir de ses prédécesseurs. *Ethnologies*, 2002, vol. 24, no 2, p. 219–227.

422 D’ESTOILE, Benoît: “L’obli de l’heritage colonial”, en “Le moment du Quai Branly” *Le Débat* n°147, París, Gallimard, 2007, pp.91–100

423 CLIFFORD, *op. cit.*, p.30.

él mismo como parte de un legado personal y simbólico a la escenografía cultural francesa); polémico, porque esta institución surge en detrimento y desmantelando otros importantes museos, como han sido: *Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie* (MAAO) cerrado en enero de 2003, *Musée national des Arts et Traditions populaires* y el *Musée de l'Homme*, siendo este último el significativo por haber sido la institución de referencia para la Etnología y antropología europea. Gran parte de las críticas y denuncias al desarrollo del proyecto se aglutinaron y promovieron desde la plataforma *Patrimoine et Résistance*⁴²⁴; quizás el texto más crítico (y duro) con el proyecto del Musée Branly ha sido *Le scandale des arts premiers: la véritable histoire du Musée du Quai Branly* de Bernard Dupaigne (2006).⁴²⁵ Las críticas a las contradicciones discursivas de la nueva institución han sido múltiples, y han provenido, fundamentalmente, desde el campo de la antropología y la etnología, aunque han sido aquellos especialistas que en los ochenta analizaron y criticaron la contradicciones del discurso antropológico entorno a la idea (ideología) del primitivo (i.e. Clifford, Vogel, Price...)⁴²⁶ los más activos al analizar las luces y las sombras de este nuevo proyecto institucional.

Los Otros como Ready Mades

Proyectos como el de W. Rubin nos permiten pensar, asumiendo en parte los presupuestos de la teoría institucional de Dickie (2005), que los objetos no-occidentales adquieren dentro del dispositivo expositivo su estatus de ARTE (Arte Primitivo), adquieren la plusvalía artística compartida con las obras maestras del Arte Moderno. Ya no son meros útiles, artefactos, artesanías decorativas, fetiches... ahora son tratados y usado como ejemplos de la universalidad de la creatividad humana, ejemplos o “*fosiles vivien-*

424 Véanse los cinco informe publicados por la plataforma en: <http://paetres.free> ; Vid. ALCANTUD, J. *El rapto del arte. Antropología cultural del deseo estético*. Granada: Universidad de Granada, 2002, pp.333-343.

425 DUPAIGNE, Bernard. *Le scandale des arts premiers: la véritable histoire du Musée du Quai Branly*. París, Mille et une nuits, 2006.

426 Vease el número monográfico de la revista *Le Débat* (“Le moment du Quai Branly” *Le Débat* nº147, París, Gallimard, 2007); y especialmente: PRICE, Sally. *Paris primitive: Jacques Chirac's museum on the Quai Branly*. University of Chicago Press, 2007. y L'ESTOILE, Benoît de. *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion, 2007.

tes que nos recuerdan como es el origen del Arte"⁴²⁷. Estas obras de arte, de forma implícita, nos sugieren que la diferencia entre la pinturas de Altamira, un fetiche Nuba o una talla Yombe, un remate tallado de una cubierta de Nueva Caledonia, la Gioconda o Les Demoiselles d'Avignon es solo una cuestión de desarrollo y diferencia cultural. La exposición del MoMA ejemplifica de forma brillante cómo el espejo moderno y su discurso primitivista ha investido de "artisticidad" a la máscara o al fetiche tribal. Esta exposición fue la afirmación institucional más contundente sobre el valor artístico del arte primitivo y la especificación más clara del rol dentro del sistema del arte de los objetos "primitivos", ya tratados como "obras de arte" (primitivas). Los artistas de vanguardia legitimaron con su primitivismo la apropiación y recategorización como "arte" de una suerte de productos artesanales no-occidentales (artefactos) y fueron los desencadenantes del pujante coleccionismo de "Arte Primitivo". Pero todas estas piezas no-occidentales le devuelven al arte moderno la ilusión de una "universalidad" que difícilmente sería apreciable fuera de tal dispositivo de exhibición. Se trata de la transformación de nuestra cultura material, que incorpora a los usos científicos y etnográficos de una suerte de objetos exóticos unos nuevos usos artísticos: a este tipo de transformación contextual y pragmática en el mundo del arte, desde 1917, se le denomina "Ready Made".

Si el arte primitivo (a pesar de ser una construcción cultural del siglo XX) alimenta la idea del arte universal, podríamos sostener que el "Arte Universal" existe gracias a una colección de *Ready Mades* que posibilitan la práctica social del arte, y que estos a su vez dotan de legitimidad al propio sistema del arte.

Lo que convierte un determinado objeto (p.e una máscara Fan) en una obra de arte, tal y como evidencian los *Ready Mades* de M. Duchamp, es su puesta en juego como tal dentro del sistema del Arte. Una puesta en juego dentro de un contexto social institucionalizado (museos, salas de exposiciones, etc.) en el que va a ser tratado y valorado como una obra de arte por un público especialmente educado para ello. A nuestro entender la lección magistral de M. Duchamp sobre el sistema del Arte resulta bastante sim-

427 PRICE, Sally. *Primitive art in civilized places*. Chicago: University Chicago Press, 1989, p.64.

ple: consideramos un objeto como una obra de arte, únicamente, porque estamos condicionados para hacerlo como tal. También lo expresó lapidariamente afirmando que «Ce sont les regardeurs qui font les tableaux». Ya no se trata simplemente de que, como decía Picasso, «un tableau ne vit que par celui qui le regarde», sino que, como reconociera A. D. Danto muchos años después del gesto de Duchamp en su ensayo «The Artworld» (1964), «To see something as art requires something the eye cannot describe—an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld»⁴²⁸.

Por tanto no existe la “*cualidad artística*” que posean ciertos objetos producidos por el hombre y que los distinga del resto de objetos producidos por el hombre. La “*artisticidad*” de las cosas es una atribución colectiva (social), un valor, y no una cualidad o propiedad objetiva de estas⁴²⁹. La diferenciación entre arte y artesanía es cultural y no es universal⁴³⁰. El ser “*obra de arte*” no es, por tanto, una cuestión morfológica, sino que, más bien, se trata de una cuestión funcional, es decir, la de estar siendo usado como “*obra de arte*”⁴³¹. Consideramos “*obra de arte*” al objeto que nos permite actualizar (renovar) la práctica social del Arte. El poder ser utilizado como “*obra de arte*” depende de un acuerdo entre agentes socialmente reconocidos y autorizados. Desde nuestro punto de vista, lo más relevante de la lección de M. Duchamp no es el tópico de que cualquier objeto puede ser una obra de arte, sino que todas las obras de arte funcionan como *Ready Mades* que sostienen, corporizan y legitiman nuestra idea del Arte y su sistema de valores.

Es importante matizar que aunque parte de los productos artísticos producidos en occidente a partir del s. XVIII se produjeron consciente e in-

428 DANTO, “Artworld”, nota. 95, p. 69.

429 Respecto de la irrelevancia del mero “ver” o, dicho de otro modo, del aspecto de las “obras de Arte”, Danto afirma en que «*with the philosophical coming of age of art, visibility drops away, as little relevant to the essence of art as beauty proved to have been*». (DANTO, A. *After the end of Art*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1997).

430 SHINER, *La invención del Arte*, p.365

431 N. Goodman nos explica con detalle que la cuestión fundacional de la teoría del arte tradicional, i.e. “¿qué es el arte?” ha de ser sustituida por la cuestión ¿Cuándo hay Arte? (GOODMAN, *Maneras de Hacer mundos*. pp.87–94).

tencionalmente para “*ser usados como obras de arte*”, la gran mayoría de los objetos que encontramos en los museos de bellas artes no fueron producidos de esta forma –i.e. para ser usadas como “*arte*” en el sentido de que sus creadores no los produjeron pensando que estaban haciendo “*obras de arte*”; los fines de tales producciones como bien sabemos podían ser de tipo religioso, didáctico, propagandístico, erótico, lujo ostentoso, etc.–. André Malraux, en *Le Musée Imaginaire* (1965), ha desarrollado extensamente esta idea, entendiendo que la mayoría de los objetos que consideramos artísticos lo son gracias a una “*metamorfosis*” que los convierten en “*arte*” pese a que en su origen estos eran otra cosa: son “*Arte*” por “*Apropiación*” (cultural e institucional).

Como señala S.Errington (1998) la noción de que el arte es la expresión universal del espíritu humano y podemos encontrarlo en cualquier sitio acaba convirtiéndose en una “*self-fulfilling prophecy*”, en el sentido que le asigna a esta expresión R.Merton⁴³². Si el mundo del arte está “*firmemente convencido de la veracidad de esta creencia, y aprecian profundamente la belleza y la trascendencia del valor artístico de algunos (aunque no de todos) “artefactos” producidos por la humanidad, coleccionistas y marchantes rastrean el mundo en busca de arte. Y lo encuentran.*”

En esta última parte, por ejemplo, hemos desarrollado la siguiente idea: cuando nos aproximamos a *Les Demoiselles d'Avignon* como una obra ejemplar del arte moderno y la tratamos además –entre otras muchas posibles interpretaciones– como una de las obras clave que dotan de sentido a las tesis primitivistas sobre el arte moderno –aquellas que postulan la influencia de la fascinación exótica en la producción plástica moderna–, asumimos tácitamente toda la construcción ideológica y etnocéntrica del discurso Occidental acerca del *primitivo*.

También hemos planteado como el discurso ilustrado –y romántico– sobre *el primitivo* (del s. XVIII–XIX) y el *primitivismo* en el Arte Moderno (de principios del s. XX), dieron fundamento a la configuración, apropiación y articulación institucional del denominado *High Primitive Art* dentro

432 Véase: nota 241 (p.211).

de nuestra cultura. Esto es, que el denominado Arte Primitivo es una construcción de la cultura Occidental del siglo XX.

Postulamos que el “*Ready Made Primitivo*” a pesar de su carácter paradójico⁴³³ dota al Arte Moderno de un aura de universalidad especialmente eficaz.

La apertura en 2006 del *Musée du Quai Branly* (París), dedicado a las *Arts premiers*, representa un renovado modelo institucional de apropiación de la cultura material de los “Otros” a través de la idea del Arte. La apropiación artística de los otros toma como hilo conductor el poder de evocación estética de los objetos expuestos y reafirma el carácter esencial y universal del comportamiento artístico-estético. El discurso de las *Arts premiers* representa, según J.Clifford, un “*neoprimativismo posmoderno*” que complementa otras modalidades de apropiación como fueron, por ejemplo, los museos coloniales (y su mirada basada en lógica del trofeo y la conquista) o el humanismo universalista del museo etnográfico (cuyo un discurso científico fue dando forma a la construcción etnocéntrica del otro primitivo).

Estas formas nos pueden escapar a la lógica que las sostienen y de la que son fruto, ya que, reflejan de forma diversa, la relación explotativa y continuada por parte de Occidente sobre el resto de culturas y territorios, como han sido los diferentes periodos de descubrimientos y dominio imperial, control y explotación colonialista o finalmente la nuevas formas de explotación ligadas a la globalización.

433 Por ejemplo porque se trata una apropiación cultural; porque la distinción entre arte y artesanía no tiene rango universal; porque situamos a sus productores contemporáneos fuera de cualquier desarrollo histórico; porque consideramos irrelevante la autoría individual de las piezas, etc. (Véase: VOGEL, *op. cit.*; PRICE, *op. cit.* y SHINER, Larry. “Primitive Fakes,” “Tourist Art,” and the Ideology of Authenticity. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52 (2, Spring), 1994, pp.225–234).

6. CONCLUSIONES

Suele decirse que el Arte constituye la expresión más genuina y elevada del género humano, de aquello que más nítidamente distingue a la especie humana del resto de los animales, de la espiritualidad desinteresada que proyecta al ser humano hacia el ámbito de lo literalmente sobrenatural: eso “*que excede los términos de la naturaleza*”, y que manifiesta el vínculo de lo humano con lo divino.

Se asegura así mismo que el Arte ha proporcionado, y sigue proporcionando, a la humanidad, bienes sociales y personales del más alto valor. Se piensa, de hecho, que un parámetro que permite ponderar el grado de madurez, sensibilidad y sofisticación de una sociedad es la calidad de sus artistas y, en otro orden de cosas, el apoyo prestado al Arte por el público, las instituciones y el gobierno de dicha sociedad. Por contra, suele considerarse que una persona que no se interesa por el Arte es alguien que, de alguna manera, adolece de una carencia que le impide desarrollarse plenamente como ser humano.

La dificultad de esta investigación radica en que se sitúa en contra de la tradición que suscribe los dos párrafos precedentes: intenta profundizar en los mecanismos culturales que legitiman, reproducen y naturalizan la idea del Arte, su sistema de valores y las prácticas asociadas.

Esta investigación responde al reto de intentar (1º) dilucidar algunos supuestos básicos de la comprensión del Arte (p.e., la índole artificial y convencional del Arte), y (2º) aportar los materiales suficientes para la refutación del supuesto que sugiere que el Arte es una entidad real en el sentido filosófico del término “real” (es decir, a la refutación de la *petitio principii*, que postula que el Arte es la instancia autónoma, generadora de un fenómeno “*natural*” —por tanto, de índole ahistórica y universal—, que tiene una existencia verdadera y efectiva, y que constituye la esfera donde los anhelos más genuinamente humanos del ser humano se manifiestan de la forma más consumada).

Una premisa que ha conducido esta investigación es que la idea del Arte, al igual que cualquier otra idea o categoría del pensamiento, es una construcción social o un invento cultural, y por tanto, como cualquier otro producto humano, tiene una historicidad propia (i.e. en ningún caso se trata de una entidad eterna o atemporal) y que como tal, resulta absolutamente contingente, es decir, que esta podría haber sido de cualquier otra forma o sencillamente podía no haber existido.

Con esta premisa lo que intentamos es desligarnos de la convicción generalizada que concibe la categoría Arte como una “*esencia*” que flota en un espacio ontológico, eterno y universal (ese mundo inteligible platónico que, como bien sabemos, dio fondo y estructura a la metafísica cristiana). La convicción de que la idea del Arte es una capacidad “*esencialmente humana*” (y por lo cual se concibe y se trata como una “*práctica universal*”) se opone a la idea del Arte como “*constructo conceptual*”, i.e. como producto social, histórico y cultural. En definitiva, el Arte y la obra de arte entendidos como un tipo de producción sociocultural y no como la concreción de una capacidad universal y distintiva del ser humano.

A lo largo de la fundamentación (1º parte) hemos intentado dar cuenta, desde dos perspectivas diferentes y a través del análisis de casos, de la incongruencia y la insostenibilidad de la concepción esencialista del arte y algunos de sus corolarios.

Las dos perspectivas teóricas que hemos tomado como referencia para esta deconstrucción de la categoría Arte y de su sistema, han sido: la vía abierta por el discurso de la estética analítica y su aportación a la filosofía del arte (que ha permitido, entre otras cosas, evidenciar la inconsistencia de la estructura esencialista del discurso estético tradicional); y segunda, la caracterización del sistema moderno de las Bellas Artes desarrollado por el materialismo cultural, que nos ha permitido, sobre la sólida base de las pruebas y evidencias que esta teoría toma en consideración, relativizar y re-historizar el conjunto de categorías, valores e instituciones que dan fundamento a la práctica social del Arte en nuestra cultura. Es decir, asumimos que (1º) el Arte es un “*invento*” (Shiner, 2001), y que (2º) la razón por la cual [o las razones por las cuales] las cosas son tenidas por

—y apreciadas como— Arte, no puede ser identificada con la aplicación de un criterio (una definición) que admita ser formulado en términos de condiciones necesarias y suficientes. La condición de Arte de la “obra de Arte” no resulta del reconocimiento, en determinados artículos, de la presencia de ciertas “propiedades” objetivas específicas que serían propias de los miembros de la clase natural “Arte”, sino que resulta de la adjudicación “institucional” del estatus de Arte a ciertos objetos, es decir, del hecho de que los mismos hayan sido incorporados a la práctica del Arte usándolos (apreciándolos) como Arte (Dickie, 1974).

El estudio de ejemplos tan singulares como la polémica del caso de des-catalogación del lienzo *El Coloso* de Goya (2010), la causa abierta por Brancusi contra las autoridades de aduanas de los EE.UU. en 1928, la peculiar acusación por falsificación de moneda contra Akasegawa Genpei (1964), o el análisis del caso de los hermanos Jake y Dinos Chapman contra Aarón Barschak (2003), nos han permitido analizar el estatuto problemático de la obra de Arte y la necesidad de alcanzar una aproximación satisfactoria a la cuestión del Arte. Gracias a estos casos, hemos contrastado el valor explicativo y la congruencia de una aproximación institucional al problema del arte frente a otras aproximaciones relacionales, y obvia decir que detrimento de las aproximaciones estéticas tradicionales.

En este trabajo se ha planteado la posibilidad de transformar la problemática tradicional de tipo ontológico inherente a la cuestión: *¿qué es una obra de arte?* en una cuestión relacional de tipo axiológico, donde lo relevante sería preguntarse: *¿cuándo algo es usado como obra de arte? ¿en qué condiciones un objeto adquiere el valor de obra de arte?* O como lo plantea Goodman: *¿cuándo hay Arte?* Decir de algo que es una obra de arte no puede ser otra cosa que un título honorífico, una atribución de valor.

Estimamos que los casos estudiados evidencian que el estatuto de lo visible en las artes visuales y la apelación a la mirada del experto no puede ser otra cosa que una *petitio principii*. Como apunta McEvelley⁴³⁴ (1989), los criterios de calidad en el mundo del arte no pueden ser otra cosa que crite-

434 MCEVILLEY, Thomas. “Ouverture du piège: l’exposition postmoderne et “Magiciens de la Terre” en Cat. Exp. *Magiciens de la Terre*. París: Centre Pompidou, 1989, p.20-23.

rios de gusto objetivados y coherentes con la comunidad de gusto que los promueve como adecuados, correctos y universalmente válidos. Un criterio de calidad es un juicio de gusto objetivado por la autoridad de la institución Arte, a través de sus agentes sociales y sus mecanismos de reproducción. Es por esto que se impone la necesidad de una prescripción institucional, por parte del mundo del arte, como mediación reguladora de la práctica del arte. Decir de algo que es una obra de arte no es simplemente un enunciado descriptivo, sino que se trata de un enunciado de tipo performativo o una prescripción normativa que se inserta en un marco de determinaciones contextuales. La aproximación institucional dota de sentido a la definición propuesta en 1973 por Dino Formaggio de que: *“Arte es todo aquello que los hombres llaman arte”*

Entendemos, siguiendo a Foucault (1970), que *“son los discursos los que crean sus objetos”*. Un discurso no es solamente una forma de hablar sobre algo. El discurso acerca del Arte no es solo una forma de hablar sobre Arte. El discurso acerca del Arte materializa un conjunto de categorías que nos permiten pensar y hablar a propósito del Arte, y que además regulan su práctica social. El discurso del Arte materializa sus categorías y distinciones a través de la creación de instituciones que posibilitan su práctica y utiliza, junto con otros mecanismos endoculturizadores, a los *“mass media”* para ilustrar, sostener, confirmar, reproducir y naturalizar el conjunto de ideas que estas categorías conforman y que, a su vez, garantizan y legitiman la práctica del arte.

Entonces, y retomando el problema de esta investigación, si el Arte (y su sistema) son un invento de la cultura occidental del s.XVIII ¿cómo es que nos parece un fenómeno de rango y valor universal?

La formulación misma de este problema ha posibilitado: primero, tratar la idea del Arte Universal como una construcción cultural; segundo, comprender los mecanismos endoculturizadores que favorecen la configuración, y sobre todo la reproducción, del régimen de creencia ligado al sistema social del Arte. Entendemos clave para esta investigación el aporte del análisis del concepto de *“naturalización”*, o *“proceso de naturalización del arte”*, como una forma de caracterizar el proceso mediante el cual un inven-

to cultural (i.e. un sistema de convenciones) oculta su propia contingencia, reforzando así la legitimidad de las prácticas e instituciones que sostiene. La fuerza de la convicción en la idea de que el Arte, y las prácticas que lo dotan de sentido, forman parte de la “*Naturaleza Humana*” (tal y como sostiene el discurso dominante), reflejan adecuadamente el sentido del término “*naturalizar*” como mecanismo de legitimación. Hemos podido constatar que la noción de “*Naturalizar*” se relaciona con los procesos de construcción de la realidad descritos por Berger y Luckmann (1968)⁴³⁵. Con Bryson (1991) hemos puesto el acento en la importancia de los mecanismos de ocultación/enmascaramiento que posibilitan la verosimilitud de lo naturalizado. De igual forma, naturalizar se relaciona, sobre todo, con los mecanismos que posibilitan la incorporación de estructuras objetivas en los individuos, y que intermedian en la interacción práctica de estos en los diferentes campos sociales (en el sentido que Bourdieu aplica a la noción *habitus*).

Que la Idea del Arte Universal nos parezca natural, no tiene que ver con que lo sea, sino con el poder de los mecanismos culturales que nos adiestran para entenderlo de esa forma. Como señala Heinich (1996), la fuerza de los valores va a la par que su universalidad ⁴³⁶ (aparente): el sentido común tiende a considerar espontáneamente que el Arte es una realidad no solamente omnipresente en todas las culturas, sino que también se trata de una entidad intemporal o cuanto menos muy antigua.

Hemos propuesto como estrategias de naturalización dos discursos institucionales cuya legitimidad opera, en un doble proceso expansivo, a favor del asentamiento y naturalización de la idea de un Arte Universal. Su propia estructura discursiva camufla cualquier posibilidad que evidencie su contingencia e historicidad.

Solo hay que abrir cualquier manual de Historia del Arte (p.e. Janson, Hauser o Gombrich⁴³⁷) para entender cómo el discurso que sostiene la historia del arte es una de las principales herramientas de legitimación y na-

435 BERGER, y LUCKMANN. *op.cit.*

436 HEINICH, N. *Être artiste*, Paris: Klincksieck, 1996, p.11

437 Véase: nota 264 (p.160).

turalización de la idea del Arte Universal: todos comienzan su relato en la prehistoria.⁴³⁸

Hemos podido constatar que la Historia del Arte, y esto la distingue de otras historias, no solo legitima y monumentaliza una determinada selección de objetos, sino que además naturaliza la idea que estos objetos supuestamente ejemplifican. Esta maniobra se puede identificar en uno de los postulados fundamentales de la construcción de la historia del Arte (i.e. del relato de la historia del Arte), y radica en el hecho de hacer coincidir el origen (inicio) del Arte con el origen del Hombre: el Arte como indicador esencial y signo característico de lo específicamente humano (ser humano ≠ animal humano), i.e. el Arte como prueba del inicio de la humanidad (no hay humanos si no hay Arte). De este modo, se asume que la historia del Arte comienza a la par, y se relata en paralelo, a la historia del Hombre. La eficacia de su propio relato –el de la Historia de la Humanidad a través del Arte– descansa sobre su capacidad para ocultar o enmascarar automáticamente cualquier referencia a su propia historicidad como relato.

Resulta esclarecedor comprender hasta qué punto una disciplina en su desarrollo, al dar por válidos los postulados de la ideología del Arte Estético, puede actuar como mecanismo de naturalización y generar todo un corpus que legitima y ratifica nuestra idea del Arte. La Antropología (la Etnografía o la Etnología) afrontan implícitamente un proyecto expansivo que enmascara el carácter relativo y contingente de la propia idea del Arte. El axioma que el discurso antropológico desarrolla resulta muy simple: “*Si hay hombres hay Arte*”, por lo cual va a ser sencillo constatar que hay Arte por todas partes... asumen el rol de dibujar (construir) el mapa o la cartografía del Arte Universal.

Disciplinas como la Antropología convierten el Arte en una categoría clave que forma parte de un patrón universal de análisis cultural. Arte, Religión y Ciencia forman parte de la “*superestructura*” de una matriz de análisis donde el “*Arte*”, en principio, es una categoría que sirve para

438 No solo por comenzar sus relato en la prehistoria, si no por ubicar las referencias al arte primitivo en un “espacio mítico primordial fuera del tiempo y de la historia” que permite que se confronten la pinturas de Lascaux con un pieza mayas o un máscara Dogón (ERRINGTON, *op. cit.*, p.67)

clasificar, valorar y describir una determinada cultura dentro de un patrón universal que permite el estudio comparado de otras culturas con la nuestra. Este sistema presupone la producción artística de cualquier grupo cultural, aunque gestiona de forma ambigua⁴³⁹ y circular la aplicación de “nuestra” idea del Arte (y sus corolarios) como criterios de análisis y clasificación objetiva en el estudio de otras culturas (i.e. ¿qué producciones tienen que ser reconocidas como objetos artísticos? ¿es posible aplicar la diferencia arte/artesanía fuera de nuestro contexto cultural? ¿se pueden reconocer y distinguir de igual forma los artistas de los artesanos? ¿cómo podemos reconocer el comportamiento estético?). El concepto de Arte (derivado del discurso estético de las Bellas Artes) se convierte en una fórmula etnocéntrica que participa de las descripciones científicas de otras culturas, generando así un corpus donde se constata y legitima el carácter universal de la producción artística. El discurso antropológico pone el acento en las analogías y en los parecidos, pero oculta las diferencias existentes entre los fenómenos tomados en consideración.

Frente a los envites del relativismo cultural y la pérdida de legitimidad del discurso estético tradicional, hemos constatado una reciente emergencia de desarrollos teóricos que pretenden redefinir los fundamentos del carácter universal del Arte y lo estético. Se trata de un tipo de discurso que tiene la virtud de proponer una aproximación científica a la cuestión del Arte, planteando sus teorías desde el punto de vista de la biología, las ciencias cognitivas y la psicología evolutiva (p.e. Pinker, Dissanayake o Dutton). El objetivo es postular nuevos fundamentos que permitan anclar características “*transculturales*” o “*interculturales*” que, aunque no representen propiedades necesarias, distintivas, ni suficientes como para proponer ninguna definición, sí que permiten comprender (desde su punto de vista) la posibilidad de la circulación de bienes artísticos. Dutton defiende la necesidad de reinstaurar una mirada equilibrada sobre el Arte –frente a las miradas cegadas por el relativismo–, capaz de dar cuenta de la enorme colección de elementos culturales que “*sostienen la vida de la creación y apreciación artística*”.

439 p.e. el dilema emic/etic, véase: p.198 y ss.

La creencia en el carácter universal del Arte se legitima, reconfigura y retroalimenta dentro del propio sistema del Arte. Hemos analizado, por este motivo, cuestiones relativas a la influencia y la función que otras culturas han ejercido en las transformaciones artísticas occidentales y, sobre todo, de la fascinación ejercida por “*lo primitivo*”, y las denominadas “*Artes Primitivas*” en el imaginario de los artistas y sus efectos en el mundo del arte. Es un hecho bien conocido que fue la voluntad y la “*mirada*” de artistas como Picasso, Vlaminck, Derain, Matisse, Brancusi, Tzara, Apollinaire, etc. la que transformó la comprensión (artística) y la sensibilidad (estética) de la comunidad de “*amantes del arte*”, y que de la mano de individuos como Paul Guillaume o Charles Ratton, alimentaron el coleccionismo y el mercado del “*arte negro*”. Grandes coleccionistas de arte moderno, como Nelson Rockefeller, también coleccionaban arte primitivo, y sus colecciones con el paso del tiempo se convirtieron en una base material clave para el proceso de institucionalización del arte primitivo (p.e. la *Colección Rockefeller* fue el núcleo de la fundación en 1957 del *Museum of Primitive Art* de Nueva York).

Desde esta perspectiva, se puede sostener que cuando nos aproximamos a, por ejemplo, *Les Demoiselles d'Avignon* como una obra fundamental del arte moderno, y la tratamos además –entre otras muchas posibles interpretaciones– como una de las obras clave que dotan de sentido a las tesis primitivistas sobre el arte moderno –aquellas que postulan la influencia de la fascinación exótica en la producción plástica moderna–, asumimos tácitamente toda la construcción ideológica y etnocéntrica del discurso occidental acerca del “*primitivo*”.

También hemos podido contrastar, siguiendo a Todorov y Connelly entre otros, como el discurso ilustrado –y romántico– sobre “*el primitivo*” (del s.XVIII–XIX) y el “*primitivismo*” en el Arte Moderno (de principios del s.XX), dieron fundamento a la configuración, apropiación y articulación institucional del denominado *High Primitive Art* dentro de nuestra cultura. Esto es, que el denominado Arte Primitivo es una construcción de la cultura occidental del siglo XX.

Postulamos que el “*Ready Made Primitivo*”, a pesar de su carácter paradójico, dota al Arte Moderno de un aura de universalidad que lo legitima de una forma especialmente eficaz. El “*Ready Made Primitivo*” actúa como un “*fósil viviente*” que nos recuerda cómo es el origen del Arte (sosteniendo las diversas hipótesis sobre este origen).

La apertura en 2006 del *Musée du Quai Branly* (París), dedicado a las *Arts premiers*, representa un renovado modelo institucional de apropiación de la cultura material de “*los otros*” a través de la idea del Arte. La apropiación artística de “*los otros*” toma como hilo conductor el poder de evocación estética de los objetos expuestos y reafirma el carácter esencial y universal del comportamiento artístico-estético. El discurso de las *Arts premiers* representa, según Clifford⁴⁴⁰, un “*neoprimativismo posmoderno*” que complementa otras modalidades de apropiación como fueron, por ejemplo, los museos coloniales (y su mirada basada en la lógica del trofeo y la conquista) o el humanismo universalista del museo etnográfico (cuyo discurso científico fue dando forma a la construcción etnocéntrica de “*los otros*”). Estas formas no pueden escapar a la lógica que las sostiene y de la que son fruto, ya que reflejan de forma diversa la relación explotativa y continuada por parte de Occidente sobre el resto de culturas y territorios.

La idea de la universalidad del Arte (o del Arte Universal) no es simplemente un reflejo etnocéntrico del discurso moderno de las Bellas Artes, sino que se trata de un elemento ideológico: una justificación implícita (no intencionada) de una continua y explotativa relación de poder entre Occidente y el resto de culturas. Un Occidente que se autodefine como “*meta-cultura*” planetaria y la globalización como un proyecto de extensión e imposición de este paradigma.

440 “El museo, (no) es otra cosa más que una coalición de órdenes diferentes que será muy ciertamente e renegociados. La visión fundadora y la espectacular arquitectura crean posibilidades que impone límites. Será interesante ver como aquellos que animan el proyecto, van a trabajar en y contra sus estructuras espaciales e ideológicas” CLIFFORD, J. “Le quai Branly en construction”, en “*Le moment du Quai Branly*” *Le Débat*, nº147, París, Gallimard, 2007, pp.29-40



En síntesis

Si asumimos que la idea del Arte (y el sistema de las artes) es una convención cultural vinculada a la modernidad romántico-ilustrada cuya formulación se asienta sobre un complejo proceso de naturalización⁴⁴¹, hablar del Arte de otras culturas (p.e. Arte Japonés y Arte Primitivo) sería dar cuenta del proceso de apropiación (proyección y expansión), por nuestro sistema del Arte, de productos de otras culturas como estrategia de legitimación y jerarquización de nuestros propios valores culturales.

Sostenemos que la idea del Arte Universal existe gracias a un discurso que se apoya en una colección de “*Ready-mades*” que dotan de legitimidad al sistema del arte y posibilitan actualizar la práctica social del arte.

La naturalización e institucionalización de nuestras ideas y valores sobre el Arte forman parte de la expansión moderna de la cultura occidental.

Si el Arte se nos muestra como un fenómeno de rango universal, no tiene que ver con que sea un comportamiento esencialmente humano, sino con el hecho de que la cultura occidental esta globalizada.

⁴⁴¹ Un proceso de naturalización que, tal y como hemos analizado, posibilita que un sistema de valoración discreto, arbitrario, colectivo, cultural y relativo se presente como un sistema de categorías universales, abstractas y necesarias

6.1. RAPPORT DE RÉSULTATS DE LA RECHERCHE (CONCLUSIONS DE LA THÈSE)

La problématique sur laquelle cette recherche s'établit et se développe est très étendue et difficile d'aborder. Cette problématique se manifeste déjà à l'heure de définir les budgets épistémologiques, à partir desquels il convient de projeter une recherche dans le champ de la connaissance des Beaux Arts. Les discussions à ce sujet présentent des postures irréconciliables, qui nous obligent, quand nous entreprenons de faire quelque recherche dans ce champ d'application, à redéfinir continuellement les termes, la surface et les fondements de ce champ disciplinaire. Ce travail de recherche n'essaie pas d'aborder ces problèmes dans leur ensemble, mais nous pouvons partir des quelques budgets disciplinaires basiques avec l'intention de pouvoir collaborer dans l'éclaircissement de ceux-ci, à travers de l'étude d'une petite parcelle du champ disciplinaire concerné.

La thèse « l'Institution et la naturalisation de l'ART : l'idéologie de l'Art Universel et du legs artistique comme une collection de 'Ready Mades' », dans un déroulement, il porte sur l'analyse critique du dispositif réfléchi lequel essaie de se rendre compte de l'ensemble des pratiques dénommées artistiques, et qui nous supposons soutiennent notre idée de « l'Art ».

Celui-ci, du point de vue méthodologique, est une recherche qui prend comme référence « l'idée de discours » développée par M. Foucault aux travaux comme « *Les mots et les choses* » (1968) et « *Archéologie du Savoir* » (1970), en l'appliquant à l'étude des « discours » lesquels essaient de se rendre compte de ce à quoi nous nous rapportons quand nous utilisons les expressions « Art » et « œuvres d'art ».

Il s'agit d'une recherche qui essaie de mettre en relation les controverses suscitées sur divers champs disciplinaires qui semblent partager un esprit critique analogue avec la tradition à l'intérieur de laquelle elle développe sa propre activité investigatrice. Les thèses de ces auteurs nous permettent de controverser la viabilité de « l'universalisme essentialiste » du discours esthétique traditionnel, lequel d'habitude essaie de se rendre compte de notre idée d'Art et du complexe système socio-culturel qui le soutient.

En partant de la supposition dont la question : qu'est-ce une «œuvre d'art»? C'est le problème primordial pour quelque soit la recherche dans le domaine des arts. Nous entendons pertinent de prendre comme point de départ de ce travail l'étude des problèmes développés par les auteurs qui conforment la tradition dénommée « l'Esthétique Analytique » et son programme de rénovation esthétique, que comme nous savons bien, elle a été développée dans les années 50 à partir de la « Philosophie Analytique ». Ce tradition part d'un rejet commun de l'esthétique idéaliste dominante dans la première moitié du XXe siècle (Croce, Collingwood, Pepper, etc.) et l'usage non critique de termes comme : art, sentiment, intuition, objet artistique, expression, etc... « L'anti-essentialisme » c'est la caractéristique distinctive des travaux de ces auteurs.

Les fondements de notre travail analysent et rattachent la position antithéorique de M. Weitz (1956) et de P. Ziff (1953), en face de celle de M. Beardsley (1958); la nouvelle ontologie défendue par A.C.Danto (1981) ou la théorie institutionnelle de G. Dickie (1984); en étant nous avons besoin en même temps de contraster des critiques dirigées contre ces positions de la part de B. R. Tilghman (1984) ou de N. Goodman (1978); sans oublier les apports à ce débat de S. Davies (1991), entre autres.

L'intéressant de ce débat c'est qu'il permet de déplacer le problème ontologique de l'esthétique traditionnelle : Qu'est-ce une œuvre d'art ? vs. Qu'est-ce qui n'est pas une œuvre d'art ? ; vers un « relativisme fonctionnaliste » où pour contrepartie le vraiment éminent serait : Quand est-ce qu'un objet est utilisé comme une œuvre d'art ? et Quand est-ce qu'il ne l'est pas ? Il s'agit de la clef pour comprendre le fondement des théories contextuelles et / ou institutionnelles de l'Art. À son tour ce « fonctionnalisme » réintroduit la question axiologique de la valeur et de l'évaluation artistique comme une action collective (sociale et contingente) dans le noyau de la théorie de l'art.

Ces déroulements facilitent la transition d'un modèle d'interprétation essentialiste, universaliste et ontologique de l'œuvre d'art à un modèle de compréhension relativiste, fonctionnaliste et axiologique de l'œuvre d'art plus conformément à l'idée d'Art qui se dégage ou se déduit de sa pratique sociale.

La construction de ce cadre de référence comme fondement de la mise au point adoptée tout au long de cette recherche, fait possible que nous pouvons rattacher les thèses d'auteurs si divers comme sont D. Formaggio, W. Tatarkiewicz, E.H. Gombrich, M. Podro, P.O. Kristeller, L. Shiner, F. de Azúa., D. Freedberg, S. Price, F. Connelly, E. Evett, P. Bourdieu, M. Weber, E.W. Said ou T. Todorov, incluant aussi celle du directeur de cette thèse prof. Juan Cabrera.

Le sujet:

§ D'abord, une des thèses que nous prenons comme référence, soutient que l'idée de « l'Art » (dans singulier et avec majuscule) et notre « système des arts », comme nous les connaissons conventionnellement, c'est une « invention » (L. Shiner, 2004) propre de ce qui a l'habitude de nommer « projet des Lumières » ou « projet de la modernité » ; et qui, comme tant d'autres choses surgies de Lumières Européennes, ont été pensées comme universelles (et non historiques) et pour cela extensibles « urbi et orbe » à toute l'humanité.

Ainsi, tout comme le discipline Esthétique, le concept (philosophique) de l'Art surgit historiquement et culturellement dans la modernité illustrée et se réfère, fondamentalement, à un type d'expérience spécifique : l'expérience esthétique (ou de la contemplation esthétique). Ce type particulier d'expérience arrive dans un espace socio-culturel spécifique et est lié, préférentiellement, à une série de produits spéciaux : les œuvres d'art (qui pour leur part sont réalisées par un certain type de producteurs spécialisés : l'artiste). « L'Art Esthétique », c'est-à-dire l'idée d'un Art lié à l'expérience esthétique (que I. Kant (1790) a réussi à résumer et à caractériser comme: « une expérience de satisfaction désintéressée liée à la contemplation esthétique et à sa processus de jugement »), tout cela est une pratique sociale propre de la modernité occidentale. Comme toute autre pratique sociale, elle dépend des quelques espaces culturels (institutionnalisés) constitués pour faciliter d'une forme générale ou communautaire l'expérience esthétique de tous les citoyens. Mais, dans un certain sens seulement lequel citoyen distingué (auto-distingué) par une prétendue éducation modélisée (c'est-à-dire, lequel citoyen (bien pensant) qui a

reçu une «très bonne éducation» qui lui permette d'évaluer l'importance d'une conduite désintéressée), et finalement de tout être qui se considère être comme une personne de «bon goût».

En étant cohérents avec les implications des arguments proposés par ces auteurs, il semble que : ce à quoi nous nous rapportons quand nous utilisons la terme « Art » est l'effet d'une différenciation, d'une hiérarchisation et d'une classification conventionnelle des activités productives de l'homme (à savoir, des Sciences, des Arts et des Métiers) institués (et naturalisés) après l'échange de paradigmes intellectuels qui caractérisent la transformation moderne (P.O.Kristeller, 1965; W.Tartarkiewicz, 1987; L.Shiner, 2004).

Si nous assumons que : «l'institution de l'Art» (qui facilite et règle la pratique sociale de l'Art), le «concept de l'Art» (qui est actualisé dans cette pratique), «le système de valeurs» que cet institution promeut (et sur laquelle elle se soutient), et le «discours» (qui le dote d'une légitimité) ; ils ont tous un caractère conventionnel (historique, culturel, circonstanciel, particulier, relatif, contingent, etc..), qui est propre de la culture moderne occidentale. Alors il s'en dégage que nous positionnons «*témérairement*» en face de la conception de «l'Art» (acceptée de forme générale) qu'elle postule que l'idée de l'Art est un concept universel, abstrait et autonome (une idée dans le sens Platonien). Cette conception s'est auto-légitimée en entendant que: l'Art (et la capacité de le produire) est une de ces caractéristiques distinctives (spécifiquement «humaines») qui marquent certainement le passage révolutionnaire de l'hominidé à l'homme, c'est-à-dire (et c'est sa prétention) : s'il y a Art, il y a des personnes ... parce que l'Art est l'expression d'une inquiétude spirituelle, un véritable indicateur de l'humain (le vraiment et l'exclusivement humain ≠ de l'animal).

Depuis cet établissement, l'Art est un élément universel présent dans n'importe quelle culture par le simple fait d'être composé par des êtres humains, et il n'y a pas d'inconvénient de parler des artistes des grottes d'Altamira ou de Lascaux et de leur art rupestre, de la peinture égyptienne, de la théorie de l'Art d'Aristote, de l'esthétique de Platon, de la situation des artistes médiévaux, de la production d'œuvres d'art dans le Gothique, de

l'idée de l'Art de Léonard, de l'Art Japonais du siècle xv ou de l'art Oriental ; comme ils apparaissent dans la majorité des livres d'Histoire de l'Art ou d'Histoire de l'Esthétique. Mais, si nous essayons d'analyser les dits phénomènes dans l'optique que nous proposons ici, ceux-ci nous apparaîtraient comme une projection anachronique de nos propres attentes, de nos valeurs et de nos paradigmes intellectuels, dont le but aurait plus à voir avec la légitimation de notre propre point de vue qu'avec aucune autre chose.

À notre avis, ces questions exigent que nous réfléchissions de façon critique sur une compréhension de la notion « Art » (dans singulier et avec majuscule), qui prétend que toute une série de phénomènes différents soient articulés comme un ensemble solide structuré d'une forme plus ou moins cohérente. Alors nous aurions à affronter des questions comme : Quels sont les mécanismes qui permettent de créer cette cohérence illusoire ? ; Comment peut-on soutenir un système qui contemple seulement ce que certains objets peuvent avoir en commun, et ignorer complètement tout ce qui les différencie essentiellement et radicalement ? ou Pourquoi est-ce très important pour notre culture de soutenir ce système malgré l'incongruité et les contradictions ?

Ce qui semble évident (s'il est argué avec une certaine rigueur) c'est que : l'idée ou l'idéal de « l'Art Universel » et « l'œuvre d'art » comme une actualisation (un signe ou une représentation) de cette idée, est incompatible avec l'idée de « l'Art » qui se dégage de la pratique sociale de l'Art. Malgré cela, on nous exige que nous assumions convenablement — dans une espèce d'acte de foi — que l'importance socio-culturelle de la pratique sociale de l'Art se soutient, et provient de l'existence « indubitable » de cet « Art Universel ».

Que le prestige de l'Art, et la garantie des plus-values qui supportent un objet artistique, dépendent de l'idéal « indéfinissable » de l'Art et de sa relation avec un recueil de produits exemplaires — décrits comme : quelques actes créateurs et désintéressés qui d'une manière absolue ou principale, agissent esthétiquement sur l'expérience humaine (J.Hospers, 1997) — semblent très peu convaincants. Mais si de plus, il paraît impossible de dis-

cerner d'une manière précise quels ont été les critères « universels » qui ont donné lieu à cette sélection de produits exemplaires ; et qui nous permettraient de différencier l'objet artistique de l'objet non-artistique, notre scepticisme est réaffirmé. Croire en l'existence de quelques critères universels qui nous permettent de différencier, raisonnablement, un objet artistique de un objet non-artistique nous semble insoutenable. Pour cela, nous développons l'hypothèse suivante : l'Art que l'institution artistique justifie, existe grâce à une collection de *Ready Mades* qui facilitent sa pratique sociale.

§ Une collection de *Ready Mades* !?

« Être ou ne pas être une œuvre d'art », ce n'est pas un problème théorique de solution facile (si est ce qu'il y a une). Parce que les caractéristiques que distinguent un objet artistique de tous les autres objets, ce ne sont pas le genre de choses que quelqu'un pourrait voir avec des yeux (ou à première vue). En plus, si nous regardions tous les objets artistiques des nos musées (par exemple : au Louvre, au Beaubourg et au Quai Branly) c'est clair que nous ne pourrions jamais définir ce qu'est une « œuvre d'art » (en termes de conditions nécessaires et suffisantes), qui légitime ces recueils de produits exemplaires et non aucuns autres.

Par ailleurs, si l'on prend un de ces produits exemplaires : La Fontaine (1917) de Marcel Duchamp (1887-1968). Cette « œuvre d'art », comme nous le savons bien, ce n'est pas autre chose qu'un urinoir avec une inscription (R.MUTT / MD). Ce n'est pas seulement le fait de que « l'urinoir » de M.Duchamp avait été assumé comme une « œuvre d'art » par le « establishment » de le monde de l'Art, mais qu'elle est (sans doute) une des œuvres d'art « classiques » et « canoniques » des plus éminentes de l'Art de notre temps ; et comme telle il vaut comme exemple paradigmatique de l'Art de notre temps et, en conséquence, il vaut comme expression exemplaire de la compréhension contemporaine de l'Art. Alors, quelque soit la définition raisonnable de la notion « d'œuvre d'art », elle se doit de comprendre d'une manière plausible cette œuvre d'art.

Le question est : que doit-il se passer avec un « objet quotidien » pour qu'il se convertisse en « œuvre d'art » ? Comme les *Ready Mades* de Mar-

cel Duchamp mettent en évidence, c'est leur mise un jeu comme telle. Une mise un jeu dans un contexte institutionnel spécifique (le musée ou la salle d'exposition) où il va être évalué et traité comme une «œuvre d'art» par un public spécialement élevé pour cela (convenablement dressé pour ça). La leçon magistrale de M. Duchamp sur le système des arts semble assez simple : nous considérons un objet comme une œuvre d'art, uniquement, parce que nous sommes conditionnés pour le faire. C'est une leçon que était contenue dans la célèbre citation de M. Duchamp: «Ce sont les regardeurs qui font les tableaux» (M. Duchamp, 1975)

La condition ou le statu artistique d'un objet — d'une «œuvre d'art» — est une valeur, et comme telle, c'est le résultat d'une attribution conventionnelle, d'une détermination sociale et collective. «L'artisticité» constitue «l'essence» de l'œuvre d'art, c'est-à-dire, la condition artistique de l'œuvre d'art, et comme toute autre valeur, elle est dans tout semblable à la valeur d'un chèque ou à la valeur que nous lui octroyons à une personne ou à une chose. Tout cela explique, sans aucune ironie, que l'on a pu prendre appui et accepter ce que : «l'Art est tout ce que les hommes appellent Art» (D. Formaggio, 1976)

Si «l'artisticité» des «œuvres d'art» est une valeur, c'est-à-dire, une attribution performative (J. Cabrera, 2006), donc ce n'est pas une qualité (au sens caractéristique) empirique ni une propriété objective de celle-ci. Il n'existe pas la «qualité artistique», que certains objets produits par l'homme possèdent et lesquels les font différer du reste des objets produits par l'homme. Alors être une «œuvre d'art», n'est donc pas une question morphologique, mais plutôt, il s'agit d'une question fonctionnelle, c'est-à-dire : d'être utilisée par nous comme «œuvre d'art». Nous considérons comme une œuvre d'art, quelque objet qui nous permette d'actualiser (renouveler) notre pratique sociale de l'Art.

À notre avis, le plus éminent de la leçon de M. Duchamp n'est pas le to-pique dont : «quelque chose peut être une œuvre d'art», mais : «toutes les œuvres d'art fonctionnent comme *Ready Mades*, qu'elles soutiennent et légitiment notre idée de l'Art et son système de valeurs».

§ L'intéressant de cet exercice, que nous pourrions qualifier de relativisme intra-culturel, est qu'il met de manifeste que la position théorique dominante prétend à ce que nous acceptions que l'occident, dans un moment déterminé de son déroulement historique, découvre « l'Art » (dans singulier et avec majuscules), l'Art Universel; et depuis lors, curieusement, les européens commencent à trouver (reconnaître ou projeter) en tous lieux des signes précieux de son découverte. En assumant, de plus, dans un intérêt de toute l'humanité, la noble obligation de faire un approvisionnement de tous ces signes précieux pour leur protection, étude et conservation.

Il semble qu'un lien existe entre le collectionnisme, le colonialisme et « l'expansion des catégories » du monde occidental civilisé. Le surgissement d'une conception universelle de l'Art et du supposé processus projectif de la culture occidentale ont réfléchi en parallèle à l'histoire des conquêtes et les colonies. Depuis une moitié du XIXe siècle, l'idée de l'incorporation du différent —de l'Autre— est présente d'une manière ou autre dans le projet moderne, et c'est en ce point précis où des concepts comme le « primitif », le « curieux » et « l'exotique » convergent dans un esprit pervers avec le processus de naturalisation de notre idée d'Art. Dans ce sens, nous avons l'intention de vérifier si la configuration de notre système des arts, et la formulation et les fondements de l'idéal de l'Art, gardent quelque type de relation avec cette idée de l'incorporation au différent et de « l'Autre » à l'intérieur des paradigmes du système culturel occidental.

§ En synthèse :

Nous soutenons que l'idée de l'art universel existe grâce à un discours le quel on appuie dans une collection de *Ready Mades* qu'ils dotent d'une légitimité au système de l'art et facilitent la pratique sociale de l'art.

Si nous assumons que l'idée de l'Art (et le système des arts) est une convention culturelle, liée à la modernité romantique-illustrée et, dont la formulation s'assoit sur un processus complexe de naturalisation (qui permet qu'un système collectif, culturel et relatif d'évaluation se présente comme un système de catégories universelles, abstraites et nécessaires) : parler de l'Art d'autres cultures (Art Primitive, l'Art japonais ou de l'Art réalisé au Japon) serait de se rendre compte du processus d'appropriation

(projection, expansion,...) de notre système de l'Art de produits d'autres cultures comme stratégie de légitimation et d'hierarchisation de nos propres valeurs culturelles.

§ Conclusion:

La naturalisation et l'Institutionnalisation de nos idées et de valeurs à propos de l'Art forme part de l'expansion moderne de la culture occidentale.

Si l'Art nous se montre comme un phénomène de rang universel, il n'a pas à voir avec que c'est un comportement essentiellement humain, mais parce que la culture occidentale cette globalisée.

7. BIBLIOGRAFÍA

Hemos estimado oportuno organizar la bibliografía de una forma coherente con la estructura metodológica seguida en esta investigación, y presentar así, dos bloques bibliográficos complementarios que se corresponden con las dos partes en las que se organiza el desarrollo de nuestra argumentación. Finalmente, hemos desestimado la posibilidad de agrupar las referencias bibliográficas siguiendo criterios disciplinares o temáticos, en el sentido y desarrollando la posibilidad que hemos planteado en el apartado de “2.3. METODOLOGÍA Y ANÁLISIS DE REFERENTES” de esta investigación (pp.45-54).

(A) BIBLIOGRAFÍA – 1ª PARTE

- ADAMS, Laurie (1976): *Art on trial: from Whistler to Rothko*. Chicago, The University of Chicago Press, 1976
- ADORNO, Theodor (1910): *Teoría estética*. Trad. Fernando Riaza. Madrid: Taurus: 1980 [Título original: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt, 1910]
- AGUEDA, Mercedes (2012): “*El enigma de Asensio Juliá*”, *Ars Magazine*, n°14, abril-junio 2012 (págs. 90-104)
- ALCARAZ, María José (2008): *La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados*. Murcia, Universidad de Murcia, 2008
- ALLAND, Alexander (1977). *The artistic animal: an inquiry into biological roots of arts*. New York: Ed. Doubleday, 1977
- ALPERS, Svetlana (1992). *El taller de Rembrandt: la libertad, la pintura y el dinero*. Madrid, Alianza, 1992.
- ALSOP, Joseph. (1986). “*The Faker’s Art*”. *The New York Review of Books*, v.33 n° 16 (Octubre 23), 1986
- ARNHEIM, Rudolf (2002). *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Trad. Mª Luisa Balseiro. Alianza editorial, 2002. [título original: *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. Berkeley: Univ of California Press, 1954]
- AZUA, Félix (1995): *Diccionario de las artes*. Madrid: Anagrama, 1995

- BARASCH, Moshe (1990). *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*. trad. Salcedo Garcés, Fabiola. (1ª Ed, 3ª Reimp), Madrid: Ed Alianza, 1996 [título original: *Modern theories of art*. New York: NY University Press, 1990]
- (1990). *Modern theories of art 1. From Winckelmann to Baudelaire*. New York: NY University Press, 1990
- BARCSAY, J.(1958): *Anatomía Artística del Cuerpo Humano*. Barcelona: Blume, 1984
- BAXANDALL, M. (1989): *Modelos de Intención*. Madrid: Blume, 1989
- BAILEY, Anthony (1993): *Responses to Rembrandt, who painted the 'Polish Rider'?* Nueva York: 1993
- BEARDSLEY, Monroe C. (1958): *Aesthetics, Problems in Philosophy of Criticism*. Nueva York: Hackett, 1981
- BEARDSLEY, Monroe C. (1982): “Redefinig Art”, en Wreen, M. y Calen, D. (eds.). *The Aesthetics Point of view*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- BELL, Clive. (1914). *Art*. Ed. J. Bullen. Oxford: Oxford University Press, 1987
- (1919). *Significant form*. The Burlington Magazine for Connoisseurs, 1919, p. 257–257.
- BERENSON, Bernand (1902): *The Making of the connoisseur*. Harvard: Belknap Press, 1979
- BERGER, John (2005). *Aquí nos vemos*. Madrid: Alfaguara, 2005.
- BENDER, John y BLOCKER, Gene (1993). *Contemporary philosophy of art: readings in analytic aesthetics*. New Jersey: Prentice–Hall, 1993
- BROWN, Jonathan (2009): “La purificación de Goya”, *ABC* (29–01–2009)
- BOZAL, Valeriano (ed.) (1999): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* Vol. II. Madrid: Visor, 1999
- (2009): “Si yo fuera director del Prado, todavía no descatalogaría El Coloso”, *ABC* (28–01–2009).
- BOURDIEU, Pierre y DARDEL, Alain (2003). *El amor al arte. Los museos y su público*. Trad.Jordi Terré. Madrid: Paidós, 2003 [Título Original: *L'amour de l'Art*. París: Les Éditions de Minuit, 1969]

- BREDIUS, Abraham. "A New Vermeer", in *Burlington Magazine for Connoisseurs*, 71 (Nov. 1937)
- BULLOUGH, Edward. "'Psychical distance' as a Factor in Art and as an Aesthetic principle", *British Journal of Psychology*, vol.5, 1912, pp. 88-117.
- CABRERA, Juan (2010); "Del amor al Arte y el miedo a la Ciencia", en AA.V.V.; *Investigação em Arte. Uma floresta muitos caminhos* (Quaresma, J., Rosa Días, P. y Ramos Guadix, J.; coords.); Edições Investigação em Arte, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa & Dpto. Dibujo de Universidad de Granada, Lisboa, 2010
- (2008): "El descrédito de la reproducción y la necesidad de una erótica del arte". En RAMOS, J.C. y QUARESMA, J. *Ensayos sobre la reproductibilidad / Ensaaios sobre reprodutibilidade*. Granada: EUG, 2008. (pp. 31-86)
- (2006): *Informe Pericial sobre la denuncia presentada por el pintor D. Hipólito Llanes Mejías*; Diligencias Previas 666/06. Granada: Juzgado de Instrucción nº9 de Granada. 2006
- CANTAREL-BESSON, Yveline (1981): *La naissance du musée du Louvre. La politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des Musées nationaux* (Réunion des Musées nationaux, coll. «Notes et documents», 1 et 2), París, 1981, document nº 118
- CAREY, J.(2007): *¿Para que sirve el Arte?*. Trad. Arijón. Madrid, Debate, 2007 [Título original: *What Good Are the Arts?* Londres, 2005]
- CARNEY, James D. (1991): The style theory of art. *Pacific Philosophical Quarterly*, v.72 (4), 1991
- CARREÑO, Fca. (1999): "Estética Analítica", en BOZAL, Valeriano (ed). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* Vol. II. Madrid: Visor, 1999. pp. 92-117
- CARREÑO, Fca. (ed), *Estética después del fin del arte*. Madrid: Machado Libros, 2005
- CARROLL, Noël. (1993a): *Essence, Expression, and History. Danto and his Critics*, Second Edition, 1993
- (1993b): "Historical Narratives and philosophy of Art", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n. 51, 1993, pp. 313-326

- CASTRO, Sixto J. (2005): *Teoría, es arte. Una introducción a la estética*. Madrid: Edibesa, 2005
- CAVELL, S. (1976): *Must We Mean What We Say?* Cambridge: Cambridge University Press, 1976
- CHATEAU, Dominique (1994). *La Question de la Question de l'Art Note Sur l'Esthétique Analytique*. Paris, PUV, 1994.
- CHAVE, A. (1993): "The object on trial: the bird and the base in Space" en VV.AA. *Constantin Brancusi. Shifting the bases of Arts*. New Haven y Londres: Yale Univ. Press, 1993, pp. 198-249
- CIRLOT, Lourdes. (dir.) (2007): *Museo del Prado II*, Col. «Museos del Mundo», Tomo 7, Espasa, 2007
- CLARK, Kenneth (1989): *Introducción a Rembrandt*. Madrid: 1989
- CRARY, Jonathan (2008): *Las técnicas del Observador*. Murcia: Cendeac, 2008.
- COLLINGWOOD, R. (1938). *The principles of art*. Oxford: Oxford University Press.
- (1978). *Los principios del arte*. México D.F.: Fondo de Cultura Económico, 1978
- CRARY, Jonathan (2008): *Las técnicas del Observador*. Murcia: Cendeac, 2008.
- DALÍ, Salvador (1994). *¿Por qué atacar a la Gioconda?* Edición de Maria J. Vera. Madrid: Siruela, 1994.
- DANTO, Arthur C. (1964): "The Artworld". *The Journal of Philosophy*, Volume 61, Issue 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), 571-584.
- (1981): *The transfiguration of the commonplace*. Cambridge: Harvard Univ. Press
- (1997): *After the End of Art: Contemporary art and the pale of history*. Princeton: Princetown University Press
- (1999): *Después del fin del Arte*. Trad. Elena Neerman. Barcelona: Paidós, 1999
- (2002): *La transfiguración del Lugar común*. Trad. Aurora y Ángel Mollá Romá, Barcelona: Paidos, 2002
- (2005): *Tres cajas Brillo: cuestiones de estilo*, en CARREÑO, F. (ed), *Estética después del fin del arte*. Madrid: Machado Libros, 2005

- DAVIES, Stephen (1990): "Functional and Procedural Definitions of Art". *Journal of Aesthetic Education* Vol. 24, No. 2 (Summer, 1990), pp. 99–106
- (1991): *Definitions of Arts*. London: Cornell University Press. 1991
- (2001): *Definitions of Art*, en GAUT, Berys y LOPES, Dominic (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*. Londres y Nueva York: Routledge, 2001
- (2006): *The philosophy of Art*. Malden, MA. : Blackwell, 2006
- DICKIE, George (1974): *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*. New York: Cornell Univ. Press, 1974
- (2005): *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Trad. Sixto J.Castro. Barcelona: Paidós 2005 [Título original: *The Art Circle: Institutional Theory of Art*. New York: Haven, 1984]
- (1997): *Introduction to Aesthetics. An Analytical Approach*. Oxford: Oxford University Press, 1997
- (2001): *Art and value*. Malden, MA. : Blackwell, 2001
- DUCHAMP, Marcel (1975): *Duchamp Du Signe. Écrits*. París : Flammarion, 1975 [Ver. castellana: *Escritos : Duchamp du signe*. Trad. de Josep Elias y Carlota Hesse. Barcelona : Gustavo Gili, 1978.]
- DUNCAN, Carol (2007): *Rituales de civilización*. Trad. Ana Robleda, Murcia: Nausicaä, 2007 [Título original: *Civilizing Rituals, Inside Public Art Museums*. New York: Routledge, 1995]
- DUTTON, Denis (2003): "Authenticity in art", en LEVINSON, Jerrold (ed) *The Oxford Handbook of Aesthetics*,. New York: Oxford University Press, 2003
- DUVE, Thierry de (1989): *Résonances du Ready Made : Duchamp entre l'avantgarde et la tradition*. París: Jacqueline Chambon, 1989
- FLEMING, Nic. (2003): "Prankster who will do anything for publicity" *The Telegraph* 23 Junio 2003, 12:01 pm [disponible on line: <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1433797/Prankster-who-will-do-anything-for-publicity.html> (consultado Septiembre de 2013)]
- FORALADA, Carlos. (2010): "Los contenidos originales de las Pinturas Negras de Goya en las fotografías de Laurent", *Goya Revista de Arte*, nº333, Madrid, Octubre y Diciembre de 2010 (pp. 320–339)

- FOUCAULT, Michel (1970): *La arqueología del saber*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México, D.F.: Siglo XXI, 1991. [Título original: *Archéologie du Savoir*. París, éditions Gallimard, 1970]
- (1966): *Las palabras y las cosas : una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México, D.F. : Siglo XXI , 1991 [Título original: *Les Mots et les choses: Une archeologie des sciences humaines*. París, éditions Gallimard, 1966.]
- FORMAGGIO, Dino (1973): *Arte*. Trad. y prólogo José Francisco Ivars. Barcelona: ed.Labor, 1976. [Título original: *Arte*. Milán, 1973]
- FOSTER, Hal (ed.)(2002). *La posmodernidad / Jean Baudrillard...* [et al.] [Título original: *The anti-aesthetic : essays on postmodern culture*. Trad. Jordi Fibla] Barcelona : Kairós, 2002.
- FRY, Roger (1988). *Visión y diseño*. Trad. Elena Grau. Paidós, 1988. [Título original: *Visión and Desing*, Nueva York: Chatton and Windus, 1920]
- GARCÍA LEAL, José. (2002): *Filosofía del Arte*. Madrid: Síntesis, 2002
- GLENDINNING, Nigel (1963): "Goya and Arriaza's Profecía del Pirineo". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, xxvi. 1963, n° 7, pp. 363-367
- (2002): "El problema de las atribuciones desde la Exposición Goya de 1900", en VV.AA. *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes I*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Instituto de Patrimonio Histórico Español, 2002 (págs. 15-37).
- (2004): "El Coloso de Goya y la poesía patriótica de su tiempo", *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, Queen Mary, Universidad de Londres, vol. 27, n.º 1, 22-03-2004, (págs. 47-58).
- (2009): "En torno al Coloso atribuido a Goya una vez más", *Goya Revista de Arte*, n°329, Madrid, 2009 (pp. 294-299).
- GLENDINNING, Nigel y VEGA, Jesusa (2009): "¿Un fracasado intento de descatalogar El Coloso por el Museo del Prado?", *Goya Revista de Arte*, n° 326, Madrid, enero-marzo de 2009 (págs. 61-68).
- GIEDION, Sigfried (1991): *El presente eterno: Los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*. Trad. Mª Luisa Balseiro. Madrid,

- Alianza, 1991 [título original: *The Eternal Present. The Beginnings of Art. A contribution on Constancy and Change* (1962)]
- GOEHR, Lydia (1992): *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford Univeristy Press, 1992
- GOMBRICH, Ernst H. (1997); *Historia del Arte*. Trad. Rafael S. Torroella (16ª edición). Barcelona: Ed. Debate, 1997; [título original: *The Story of Art*, 1950]
- (2002): *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Trad. Gabriel Ferrater. Barcelona: Debate, 2002. [título original: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Washington: Andrew William Mellon lectures in the fine arts, 1959]
- GOODMAN, Nelson (2010). *Los lenguajes del arte*. trad. Jean Cabanes. Madrid: Paidós, 2010
- (1990): *Maneras de hacer mundos*. Trad. Carlos Thiebaut. Madrid: Visor, 1990 [Título original: *Ways of worldmaking*. Indianapolis-Cambridge: Hackett, 1978]
- GREENBERG, Clement (2006): *La pintura moderna y otros ensayos*. (Selección, introducción, notas y traducción de Felix Fáles) Madrid: Siruela, 2006
- (1940). “Towards a newer Laocoön” en *Partisan Review*, n.º.7 (1940). pp.296–310
- GUILLAUME, Marc (1980): *La politique du Patrimoine*. París: Éd. Galilée, 1980
- HABERMAS, Junger (1980): “La modernidad, un proyecto incompleto”. En FOSTER, Hal (ed). *La posmodernidad*. [Trad. Jordi Fibla] Barcelona: Kairós, 2002. (pp.19–36)
- HARRIS, Marvin (1991). *Introducción a la antropología general*. (5ª ed. revisada), Madrid: Alianza Editorial, 1991 [título original: *Culture, People, Nature. An Introduction to general Antropology*. Harpers & Row. Publishers Inc. New York (1988)]
- HEWINSON, Robert. (1997): *Culture and Concensus: England, Art and politic since 1940*. Londres: Methuen, 1997
- HEINICH, Nathalie (1996). *Être artiste*, París: Klincksieck, 1996
- HELLER, Agnes (1993). *Una filosofía de la historia en fragmentos*. Trad. Marcelo Mendoza Hurtado. Barcelona: Gedisa, 1999 [Título original: *A Philosophy of History in Fragments*. Oxford: Blackwell Publishers, 1993]

- HOSPERS, John & BEARDSLEY, Monroe C. (1997): *Estética : historia y fundamentos*. (Madrid: Cátedra, 1997)
- HULTEN, P.et. al. (1986): *Brancusi*. Paris, Flammarion, 1986,
- ISEMINGER, G. (ed.) (1992). *Intention and Interpretation*. Temple University Press, 1992.
- JONES, Jonathan (2003). "Look what we did", *The Guardian*, (31-03 -2003).
- KANT, Immanuel (1724-1804): *Crítica del juicio*. Ed. y trad. Manuel García Morente. Madrid : Espasa Calpe , [9ª ed.] 2001
- KERNAN, Alvin (1990): *The Death of Literature*. New Haven: Yale Univ.Press, 1990
- KENNICK, W. (1958): "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?", *Mind*, LXVII, 1958 (p.317-334)
- KRISTELLER. Paul Oskar (1951). "The modern system of the arts". *Journal of the History of Ideas*, vol xii, nº 4, 1951 (pág. 496-527) y vol xii, nº1, 1952 (pág. 17-46).
- (1965): *Renaissance Thought II*. Princeton, Princeton University Press, 1965 [ver. castellana. *El pensamiento renacentista y las artes*. trad. Bernardo Moreno Carrillo. Madrid : Ed.Taurus, 1986.]
- (1986): "El sistema moderno de las Bellas Artes", en *El pensamiento renacentista y las artes: colección de ensayos*. Trad. Bernardo Moreno Carrillo. Madrid: Taurus, 1986 (pág.179-240)
- KÖPECZI, Béla (1982) "La aproximación histórica" en DUFRENNE, Mikel y KNAPP, Viktor (coord.): *Corrientes de la investigación en las ciencias sociales*. Madrid: Tecnos / Unesco. Vol.III ,1982, pp.98-128
- KULTERMANN, Udo (1996): *Historia de la Historia del arte* (Vol. 5). Madrid: Ed. Akal,1996
- LABALME, Patricia (2006). "Paul Oskar Kristeller and the Fine Arts: Vivid Recollections", en MONFASANI, John (ed.), *Kristeller Reconsidered: Essays on his Life and Scholarship*. (New York: Italica Press, 2006) pp. 153 - 161
- LUNA, Dolores y TUDELA, Pio (2005): *Percepción visual*. (Madrid: Trota, 2006)
- MARCHAN Fiz, Simón; *Del arte objetual al arte de concepto*. Ediciones Akal, 6ª edición, Madrid 1994

- MARÍN VIADEL, R., DE LAIGLESIA GONZÁLEZ DE PEREDO, J. F., y TOLOSA MARÍN, J. L.; *La investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate*, Grupo Editorial Universitario, Granada 1998
- MAROTTI, William A. (2001). *Politics and Culture in Postwar Japan: Akasegawa Genpei and the Artistic Avant-garde (1958-1970)*. Tesis Doctoral. University of Chicago, Department of East Asian Languages and Civilizations, 2001.
- (2001). “Simulacra and subversion in the everyday: Akasegawa Genpei’s 1000-yen copy, critical art, and the State”. En *Postcolonial Studies*, Vol. 4, No. 2, pp 211–239, 2001
- (2006): “Political aesthetics: activism, everyday life, and art’s object in 1960s’ Japan”; en *Inter-Asia Cultural Studies*, Volume 7, Number 4, pp.606–617, 2006
- MATTICK, Paul (ed.) (1993). *Eighteenth-century Aesthetics and the Reconstruction of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993
- MASLIN, Sarah, RASHBAUM, William K and COHEN, Patricia (2013): “Struggling Immigrant Artist Tied to \$80 Million New York Fraud”, en *New York Times [online]*. 2013. [Consultado: 16 January 2015]. Available from: <http://nyti.ms/17YkeBS>
- MAUSS, Marcel (1971). *Manuel d’ethnographie*, París: Payot, 1971
- McMAHON, A.Philip (1945). *Preface to American Philosophy of Art*. Chicago, Ed.University of Chicago, 1945.
- McEVILLEY, Thomas (1998): “Ouverture du piège: l’exposicion postmoderne et “Magiciens de la Terre”, en Cat. Exp. *Magiciens de la Terre*. pp.20–23 (París: Centre Pompidou, 1989)
- McCLEAN, Daniel (ed.) (2007). *The Trials of Art*. London, Ridinghouse, 2007.
- MENA, Manuela (1988): “El Coloso”, en VV.AA. *Goya y el espíritu de la ilustración*. [exposición] Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre–18 de diciembre de 1988. (Madrid, Museo del Prado, 1988)
- (2009a): *El Coloso y su atribución a Goya*. (Madrid: Museo del Prado, 2009)
- (2009b): “El Coloso y su atribución a Goya”, *Boletín del Museo del Prado*, tomo XXVI, número 44, 2008 (publicado el 9 de septiembre de 2009) pp.. 34–61

- MILICUA, José. (2011) :“La Historia del Arte siempre está en crisis” –entrevista–, *Público* (07-04-2011)
- MITCHELL, John (2009): *Teoría de la Imagen*. Madrid: Akal, 2009
- MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat, (1757): *l'Essai sur le goût*. París, 1757
- MORELLI, Giovanni (1880). *Italian Painters: The Galleries of Munich and Dresde*, vol.1. Kessinger: Publishing LLC, 2010
- MORGAN, Robert C. (2000). *Duchamp y los artistas contemporáneos posmodernos*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2000
- MORRIS, Charles (1964). *Signification and significance: a study of the relations of science and values*. Cambridge – Massachusetts: MIT press, 1964
- MUNROE, A. (1994). *Japanese Art After 1945. Scream Against the Sky*. New York: Harry Abrahams, 1994
- OSBORNE, Harold (1968): *Aesthetics and Art Theory: A introduction*. Londres: Longmans, 1968
- ORTEGA y GASSET, José (1925): *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza, 1987
- OYARZÚN, Pablo (2000). *Anestésica del ready-made*. Santiago: LOM ediciones/ Universidad Arcis. 2000.
- PAIK, Nan Jun (1966). To Catch up or not to catch up with the west: Hijikata and the HI RED CENTER, en MUNROE, A. *Japanese Art After 1945. Scream Against the Sky*. New York: Harry Abrahams, 1994, pp.77–81
- PARKER, H. (1885). *The nature of the fine arts*. Londres, Macmillan & Co. 1885
- PILES, Roger de y FÉLIBIEN, André (1707): *L'Idée du peintre parfait, pour servir de règle aux jugements que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres*. París, 1707.
- PORTER, James I. (2009): “Is Art Modern? Kristeller’s ‘Modern System of the Arts’ Reconsidered”. *British Journal of Aesthetics*. Vol 49, N° 1, Enero, 2009. (pp. 1 – 24)
- PULIDO, N. (2011): “James Macdonald : Los propietarios del Bruegel estaban satisfechos con la oferta del Prado”, *ABC* (20-01-2011)
- POLLOCK, Griselda (1988). *Vision and difference*. Nueva York: Routledge, 1988

- RAMOS, Rafael Cómez (1999). “El ‘ex-jinete polaco’ de Rembrandt: una nueva lectura”. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 1999, no 12, p. 135–142.
- RIOUT, Denys (1996): *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1996
- SAN MARTÍN, Francisco Javier (2014): *Dalí-Duchamp, una fraternidad oculta*. Madrid Alianza Editorial, 2014.
- SCHAMA, Simon (1999): *VAN RIJN, Rembrandt Harmenszoon. Rembrandt's eyes*. New York: Alfred A. Knopf, 1999
- SCHILLER, Friedrich (1795). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Trad. Jaime Feijoo y Jorge Seca. Barcelona: Anthropos, 1990 [título original: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen (1795)*]
- SEISDEDOS, I. (2011): “Desvelando los misterios de un Bruegel”, *El País* (11-11-2011)
- SIEGEL, Jeanne (1992): *Artwords. Discourse on the 60s and 20s*. New York: UMI Research Press, 1992,
- SILVERS, Anita (1987). “Letting the Sunshine In: Has Analysis Made Aesthetics Clear?”. *The Journal of Aesthetics And Art Criticism*, Vol. 46, Analytic Aesthetics, 1987, pp. 137–149.
- SHINER, Larry. (2001): *La invención del arte. Una historia cultural*. Trad. de Eduardo Hyde y Elisenda Julibet. Barcelona: Paidós, 2004 [Título original: *The invention of Art*. Chicago: Univ. Chicago Press, 2001]
- (2009): “Continuity and Discontinuity in the Concept of Art”. *British Journal of Aesthetics*. Vol 49, N°2, Abril, 2009. (pp. 159 – 169)
- TATARKIEWICZ, Władysław (1971): “What is Art? The problema of definition Today”. *British Journal of Aesthetics* (BJA). Vol.II, n°2, Primavera, 1971. (pp.134–153)
- (1976): *Historia de seis ideas : arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Trad.Francisco Rodríguez. Madrid : Tecnos, 6ªed, 1997 [título original: *Dzieje sześciu pojec*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe , 1976; Presentación de Bohdan Dziemidok]
- (1970): *Historia de la estética. I Estética antigua*. Trad. Danuta Kuryca. Madrid: Ed. Akal, 1987 [título original: “*Historia Estetyki*”, Warszawa, 1970]
- TILGHMAN, B. R (1984). *But is it Art? The value of Art and Temptation of theory*. Oxford, Blackwell. 1984

- (2005): *Pero ¿es esto arte? : el valor del arte y la tentación de la teoría*. trad. Salvador Rubio Marco. Valencia : Universidad de Valencia, 2005
- VENTURI, L. (1929) «Per il nome de “Arte”», *La cultura*, N.S.I. (1929) pág.385–388
- VEGA, Jesusa (2008): “La técnica artística como método de conocimiento, a propósito de El Coloso de Goya”, *Goya. Revista de arte*, n°324, Madrid, julio–septiembre de 2008 (pp. 229–244)
- (2009): “Pasión y técnica. El método en las humanidades”, en LOZANO, Jorge S. (ed), *Cultura visual contemporánea. XIII Coloquios*. Valencia: Fundación Mainel, 2009 (págs. 91–103)
- (2012): “El Coloso de Goya”, *Heraldo de Aragón. Artes y Letras*, (19–01–2012)
- VERDÚ, D. (2010): “En busca de la justicia pictórica”, *El País*, (28–12–2010)
- VILLANUEVA, Luis A., & AYLLÓN, H.Santiago. (2008). *Nuevas fronteras del objeto de la Propiedad Intelectual: Puentes, perfumes, senderos y embalajes*. Reus: Editorial Reus. 2008
- VV.AA. (2003)“Paint attack comedian jailed”, *BBC NEWS*, 24 de Noviembre de 2003, 12:46 pm // disponible *on-line*: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/oxfordshire/3233212.stm (consultado Septiembre de 2013)
- A.A.V.V.(2003) ; *Investigarte: andamios para una construcción de la investigación en bellas artes*. Madrid: Univ. Complutense, 2003
- WEITZ, Morris (1956): The role of theory in Aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XV, 1956, (pp. 27–35)
- WILSON BAREAU, J. (1996): “Goya and the x numbers: 1812 Inventory and Early Acquisition of Goya Pictures” *Metropolitan Museum Journal*, n°31, 1996 (pp.159–174)
- (2008): “Aprender a Ver: hacia un mejor entendimiento del Inventario de 1812 y de la obra de Goya”, en M.MENA et al., *Goya en tiempos de Guerra*, cat. Exp. Madrid, 2008, (pp. 31–53).
- WOLF, Tom (1976). *La palabra pintada*. Anagrama, Barcelona, 1976
- WOLLHEIM, Richard (1997): *La pintura como arte*. Trad. Bernardo Moreno. Madrid: Visor, 1997
- WOODMANSEE, Martha (1994): *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics* (New York: Columbia U.P., 1994).

ZIFF, Paul (1953): "The task of defining a work of art". *The Philosophical Review*. Vol. LXII, 1953, (pp. 58-78)

ZUGAZA, Miguel (2008). Sobre el problema de 'El Coloso', *El País* (09-08-2008).

* * *

(B) BIBLIOGRAFÍA – 2ª PARTE

ACHA, Juan (1988), *Introducción a la teoría de los diseños*. México D.F.: Trillas, 1988

ALCANTUD, J. Antonio.(2002): *El Rapto del Arte. Antropología cultural del deseo estético*, Granada, Universidad de Granada, 2002

- (1993). *La extraña seducción: variaciones sobre el imaginario exótico de occidente*. Granada: Universidad de Granada.

- (1989). *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Granada: Anthropos.

ALTHUSSER, Louis (1971): *Ideología y aparatos ideológicos de Estado:(notas para una investigación)*. Bogotá: La oveja negra, 1971

- (1976):*Positions (1964-1975)*, pp. 67-125. París : Les Éditions sociales, 1976

ARNALDO, J. (2000): *Las vanguardias Históricas I.*, Madrid, Historia 16, 2000

AZÚA, Félix (1983): *La paradoja del primitivo*, Barcelona, Seix Barral,1983

- (2002). *Diccionario de las Artes*. Barcelona: Anagrama, 2002, p.297

BARR, Alfred (1939): *Picasso: Forty Years of His Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1939

BAUDELAIRE, Charles (2013). *El pintor de la vida moderna*. Trad. Martín Schifino. Madrid: Taurus. 2013 [Título original: *Le peintre de la vie moderne*. París: Le Figaro, 1863]

BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: G.Gili 1988. [Título original: *Painting and Experience in 15th century Italy (1972)*]

- BENJAMIN, W. (1935). "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos I* (pp. 15–60). Madrid: Taurus. 1990
- DUPAIGNE, Bernard (2006). *Le scandale des arts premiers: la véritable histoire du Musée du Quai Branly*. París, Mille et une nuits, 2006.
- BERGER, René (1999). *El conocimiento de la pintura*. Trad. Luis Monreal y Tejada. Ed. Noguer, Barcelona, 1999 (3ª edición) [Título original: *Découverte de la Peinture*. Lausanne: Editions Spes, 1968]
- BERGER, P. & LUCKMANN, T. *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires: Amorroutu, 1973
- BOZAL, Valeriano (1999): *Los Orígenes del arte del siglo XX*, Madrid, Historia 16, 1999
- BOURDIEU, Pierre. (1966) "Condition de classe et position de classe", en *Archives Européennes de Sociologie*, VII (1966), pp.203–223
- (1966) "Champ intellectuel et projet créateur", en *Les temps moderne*, 246 (noviembre 1966), pp.865–906.
- (1979): *La distinción. Criterios y bases sociales del Gusto*. Trad. María del Carmen Ruiz. Madrid: Taurus, 1988. [Título original: *La Distinction. Critique sociale du jugement*. París: Éditions de Minuit, 1979]
- BOURDIEU, Pierre y DARDEL, Alain (1969). *El amor al arte. Los museos y su público*. Trad. Jordi Terré. Madrid: Paidós, 2003 [Título Original: *L'amour de l'Art*. París: Les Éditions de Minuit, 1969]
- BUENO, Gustavo(1990): *Nosotros y ellos: Ensayo de reconstrucción de la distinción emic/etic de Pike*. Oviedo, Pentalfa Ediciones, 1990
- BURCKHARDT, Jacob (1980): *Reflexiones sobre la historia universal*. México D.F.: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1980 (2ª ed. 2ª Reimp.)
- BRYSON, Norman (1991). *Visión y pintura: la lógica de la mirada*. Madrid: Alianza. 1991
- CAREY, J.(2007): *¿Para que sirve el Arte?*. Trad. Arijón. Madrid, Debate, 2007 [Título original: *What Good Are the Arts?* Londres, 2005]
- CLIFFORD, James (1988). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Madrid: Gedisa 1995 [Título original: *The predicament of culture*. Harvard University Press, 1988.]

- CLIFFORD, James (2007): "Le quai Branly en construction", en "Le moment du Quai Branly" *Le Débat* n°147, París, Gallimard, 2007, pp.29-40
- COCCHIARA, G. (1948): *Il mito del buon selvaggio*, Messina, ed. D'Anna, 1948
- CONNELLY, Frances S. (1995): *The sleep of reason*. Pennsylvania, State University Press, 1995
- DAIX, P. (1970): "Il n'y a pas d'art négro dans Les *Demoiselles* d'Avignon", en *Gazette de Beaux Arts*, París, Octubre de 1970
- DANTO, Arthur.(1964): "Artworld"; en *Journal of Philosophy*, 15 de Octubre de 1964, pp.571-584
- (1997): *After the end of Art*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1997
- DAVIES, Stephen(2004): "Ellen Dissanayake's evolutionary Aesthetics", *Biology and Philosophy* n°19 (2004) 1-14
- DÉSVEAUX, Emmanuel (2007). *Spectres de l'anthropologie: suite nord-américaine*. París: Aux lieux d'être, 2007.
- (2002) Le Musée du quai Branly au miroir de ses prédécesseurs. *Ethnologies*, 2002, vol. 24, no 2, p. 219-227.
- DICKIE, George.(2005): *El círculo del Arte. Una teoría del Arte.*, Barcelona, Paidós, 2005
- DISSANAYAKE, Ellen (1995): *Homo Aestheticus: Where Art comes From and Why?* Seattle: University of Washington Press, 1995
- (1988): *What is Art for?* Seattle: University of Washington Press, 1988
- DUFRENNE, Mikel y KNAPP, Vicor (coor.); *Corrientes de la investigación en las ciencias sociales*. Trad. Fermín Muñoz, Ed Tecnos /unesco. Vol.iii. Madrid, 1982 (título original: *Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines* (Parte ii) París: UNESCO., 1978)
- DUERDEN,D.(1968): *African Art*. Feltham/Middlesex, Paul Hamlyn, 1968,
- DUNCAN, Carol (2007): *Rituales de civilización*. Trad. Ana Robleda. Murcia, Nausícaä, 2007
- DUPAIGNE, B. (2006): *Le scandale des art premiers*, París, Mille et une Nuit, 2006
- DURKHEIM, Emil y MAUSS, Marcel, De Quelques formes primitives de classification: contribution à l'étude des représentation collectives, en *Année Sociologique*, VI (1901-1902)

- DUTTON, Dennis (2010) *El instinto del arte*. Madrid: Editorial Paidós, 2010
- (2000) “Art and sexual Selection” *Philosophy and Literature* nº24, 2000, pp.512–521
- ERRINGTON, Shelly. (1998): *The death of authentic primitive art and other tales of Progress*. Berkeley, University California Press, 1998
- FERRATER, José Mora. (1979). *Diccionario de filosofía*. Ed. Alianza Editorial, Madrid 1979
- FLAN, J. y DEUTCH, M. (ed.) (2003). *Primitivism and twentieth-century art. A documentary history*. Berkeley, L.A., University of California Press, 2003
- FOUCAULT, M. (2002) *Arqueología del Saber*, Buenos Aires, Siglo XXI. 2002
- FREEDBERG, David (1992): *El poder de las imágenes, estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta.*, Madrid, Ed. Cátedra, 1992
- GIEDION, Sigfried (1991): *El presente eterno: Los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*. Trad. M^a Luisa Balseiro. Madrid, Alianza, 1991 [título original: *The Eternal Present. The Beginnings of Art. A contribution on Constancy and Change* (1962)]
- GOLDING, J. (1968): *Cubism.*, Boston, Boston Book and Art Shop, 1968
- GOLDWATER, R. (1986): *Primitivism in Modern Art.*, Cambridge, The Belknap of Harvard University Press, 1986
- GOODMAN, Nelson. (1990): *Maneras de Hacer Mundos.*, Madrid, Visor, 1990
- GOMBRICH, Ernst.H. (1991). *Temas de nuestro tiempo*. Trad. Mónica Rubio. Madrid: Ed Debate, 2002 (2^a edición) [título original: *Topic of our times*, Phaidon Press, 1991]
- GRIAULLE, M. *Les arts de l’Afrique noire*, París: 1947
- GUIART, J. *Oceanie*. París, 1963)
- HAMILTON, G.Heard (1989): *Pintura y escultura en europa, 1880–1940*, Madrid, Catedra, 1989
- HARRISON, CH., FRASCINA, F. & PERRY, G. (1998): *Primitivismo, cubismo y abstracción*. Madrid, Akal, 1998
- HEGEL, Georg W.Friedrich (1842). *Las lecciones sobre Estética*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Ed. Akal, Madrid, 1989 [título original: *Vorlesungen über die*

- Ästhetik. Verlag das europäische Buch. West-Berlin, 1985. Según la edición de Heinrich Gustav Hothos de 1842]
- HUGHES, Robert (1992). *A toda crítica: Ensayos sobre arte y artistas*. Barcelona, Anagrama, 1992
- HUYGHE, R. (1969): *El arte y el hombre*, Barcelona, Planeta, 1969
- JONES, Suzi (1986). “Art by Fiat: and other dilemmas of Cross-Cultural Collecting” en VLACH, J. Michael y BRONNER, Simon J. *Folk Art and Artworlds*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1986 (p.p. 243-266)
- KRISS, Ernts & KURZ, Otto (2002). *La leyenda del Artista*. Trad. Pilar Vila (4ª ed.) Madrid: Cátedra, 2002
- KÖPECZI, Béla (1982) “La aproximación histórica” en DUFRENNE, Mikel y KNAPP, Vicor (coor.); *Corrientes de la investigación en las ciencias sociales*. Trad. Fermín Muñoz, Ed Tecnos /unesco. Vol.iii. Madrid, 1982 [pp.98-128]
- LAUDE, Jean (1968): *La peinture française 1905-1914 et l’art nègre*. París, Klincksieck. 1968
- (1973): *Las artes del África negra*, Barcelona, Labor, 1973
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1952). *Race et histoire*. París, Denoël (Folio essais 58), 1987
- (1984). *La mirada distante*. Barcelona: Argos Vergara, 1984
- L’ESTOILE, Benôit de (2007a): “L’obli de l’heritage colonial”, en “Le moment du Quai Branly” *Le Débat* nº147, París, Gallimard, 2007, pp.91-100
- (2007b) *Le goût des autres*. De l’exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007.
- LUMLEY, Henry. (2010): *La gran aventura de los primeros hombres europeos*. Barcelona Tusquets Editores, 2010
- MALRAUX, A. (1965): *Le Musée Imaginaire.*, París, Gallimard, 1965
- (1974): *La cabeza obsidiana*, Buenos Aires, Ediciones Sur. 1974
- MARTIN, Jean Humbert (1999): *África: Magia y poder: 2500 años de arte en Nigeria*. Barcelona, Centro Cultural de la Fundación “La Caixa”, 1999
- WILLIAMS, Raimond (1976). *Keywords*. Glasgow: Fontana, 1976

- MÉNDEZ, Lourdes (1995): *Antropología de la producción artística*. Madrid: Síntesis, 1995
- MERTON, Robert K. (1968): *Social Theory and Social Structure*. New York: Free Press, 1968
- MICHELI, Mario (2001): *Las vanguardias artísticas del siglo XX.*, Madrid, Alianza, 2001
- MILLER, Geoffrey (2000): *The Mating Mind: How sexual choice shaped the evolution of human nature*. New York: Doubleday, 2000
- MORA, Ferrater (1986). *Diccionario Filosófico*. Barcelona, RBA, 1986.
- O'DOHERTY, B. (1986): *Inside de White Cube: Ideology of Gallery Space*. St.Monica: Lapin Press, 1986
- PAULME, D. (1965). *Les Sculptures de l'Afrique"* París, 1956
- PERRY, G. (1998) "El Primitivismo y lo Moderno"; en HARRISON, CH., FRASCINA, F. & PERRY, G. *Primitivismo, cubismo y abstracción.*, Madrid, Akal, 1998, pp.6-89
- PINKER, Steven: *How the Minds Works*. New York: W.W.Norton, 1997, p.521-526
- PODRO, Michael (2001): *Historiadores del arte críticos*. Trad. Rafael Guardiola. Madrid: Visor, 2001. (Titulo original: *The Critical Historians of Art*. Londres: Yale University Press, 1982)
- PRICE, Sally (1989-a): *Primitive art in civilized places*, Chicago, University Chicago Press, 1989
- (1989-b): "Art autre - Art nôtre". *Les cahiers du musée national d'art moderne*. N° 28, été, 1989, París (pp.61-68)
- (2007): *París Primitive*. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly, Chicago, Chicago University Press, 2007
- RICHARDSON, J. (1997): *Picasso (vol.II, 1907-1917)*. Madrid, Alianza Editorial, 1997
- RUBIN, William (1984): *Primitivism in 20th Century Art: affinity of the Tribal and the Modern.*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1984
- RUHRBERB, K. (2005): *Pintura*; en WALTHER, Ingo F. (ed). *Arte del siglo XX* (vol.1), Hohenzollernring, Taschen, 2005
- SAID, Edward W. (2003): *Orientalismo*. Trad. M^a Luisa Fuentes. Madrid, Ed. Destino, 2003
- SAUSSURE, Ferdinand (1992). *Curso de Lingüística General*. Trad. Amado Alonso. (24^a Ed), Buenos Aires, Losada, 1992.

- SHINER, Larry. (2001): *La invención del arte. Una historia cultural*. Trad. de Eduardo Hyde y Elisenda Julibet. Barcelona: Paidós, 2004 [Título original: *The invention of Art*. Chicago: Univ. Chicago Press, 2001]
- (1994). “Primitive Fakes,” “Tourist Art,” and the Ideology of Authenticity. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52(2, Spring), 225–234.
- STEIN, Gertrude (2003): *Picasso*, Madrid, Esfera, 2003
- STEINBERG, Leo (1972): “The philosophical brothel” en *Other Criteria*, Nueva York & Oxford, Oxford University Press, 1972
- TAINÉ, Hyppolyte (1885): *Filosofía del Arte*. Trad. A. Cebrián. Madrid: Ed Espasa Calpe, 1951. Vol 1 [Título original: *Philosophie de l’art*, París, 1885].
- TYLOR, Edward B. (1977): *Cultura primitiva*. trad. Antonio Machado Álvarez. Madrid, Ed. Ayuso, 1977 [título original: *Primitive Culture*. Londres, Ed. J. Murray, 1871
- TODOROV, Tzvetan (2003) *Nosotros y los otros*. México, Siglo XXI, 2003
- TORGOVNICK, Mariana (1990): *Gone Primitive*, Chicago, University Chicago Press.1990
- VASARI, Giorgio (1550): *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Edición a cargo de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, presentación de Giovanni Previtali. Ed. Cátedra, Madrid, 2002
- VOGEL, Susan (2007): “Des ombre sur la seine”, en “Le moment du Quai Branly” *Le Débat* n°147, París, Gallimard, 2007, pp.178–192
- VOGEL, Susan, et al. (1988). *Art/artifact. African Art in Anthropology Collections*. Center for African Art, New York and Prestel Verlag, 1988.
- WIENER, Philip P. (cood.): *The Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*. New York, Ed. Charles Scribner’s Sons, 1973–74
- WINCKELMANN, Johannes J (1764): *Historia del arte en la Antigüedad; seguida de las Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos*. Introducción y traducción del alemán por Manuel Tamayo Benito. Madrid: Aguilar, 1989.

* * *

* * *

(C) MEDIATECAS DE MUSEOS CONSULTADAS

Museo Arqueológico Nacional (MAN)
(<http://www.man.es/man/home.html>)

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)
(<http://www.museoreinasofia.es/coleccion>)

Museo Nacional del Prado
(<https://www.museodelprado.es/coleccion>)

Musée du Quai Branly
(<http://collections.quaibrantly.fr>)

Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou
(<https://www.centrepompidou.fr>)

The Metropolitan Museum of Art
(<http://www.metmuseum.org>)

Museum of Modern Art
(<https://www.moma.org>)

Fundation Guggenheim
(<http://www.guggenheim.org>)

Henry Moore Foudations
(<http://www.henry-moore.org/pg/archive>)

* * *

ILUSTRACIONES

P.20

(Fig.1) Pinturas parietales Paleolíticas de la Cueva de Altamira (Cantabria) Datación : 40.000 - 18.000 a.C.

p.22

(Fig.2) “How to explain pictures to a dead hare” (1965) Josef Beuys

(Fig.3) “How to explain pictures to a dead hare.” (2005) Marina Abramović (“React”) repite la *performance* de Beuys en el Museum Guggenheim © M. Abramović

(Fig.4) “Made in Heaven, – Starring: Jeff Koons and Cicciolina”, 1989, Offset-Litografía, 317,5 x 691 cm, Sammlung Ute und Rudolph Scharpff, © Jeff Koons.

p.23

(Fig.5) “Hérisson” (1914) – Marcel Duchamp

(Fig.6) “Merda d’Artista” (1961) – Piero Manzoni

p.59

(Fig.7) Visitante observa la pieza de M.Duchamp “Fountain” (1950) replica de “Fountain” (1917) en 2013, Foto. Felix Clay ©

p.60

(Fig.8) Título: *El vino de la fiesta de San Martín* // Autor: Bruegel el Viejo, Pieter // Cronología: 1566 - 1567 / Técnica: Temple de cola // Soporte: Lienzo // Medidas: 148 cm x 270,5 cm / © Museo del Prado

p.73

(Fig.9) Título: *El Coloso*, Autor: Seguidor de Goya. Cronología: Principio del siglo XIX // Técnica: Óleo. // Soporte: Lienzo // Medidas: 116 cm x 105,00 cm // © Museo del Prado

p.81

(Fig.10) Ilustración parte del sumario por los delitos de injurias y calumnias contra el ilustrador Antonio Martín y contra el editor de la Revista Satírica “*El Batracio Amarillo*” (Septiembre de 2003). {Batracio Amarillo, N°38. Granada: 1999 pp.30}

p.84

(Fig.11) C. Brancusi. “*L’Oiseau dans l’espace*” 1925 (Bronce y Piedra Caliza. 135 cm.) The Solomon R. Guggenheim Foundation Peggy Guggenheim Collection, // 2015 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, París. Photo: David Heald © SRGF

p.86

(Fig.12) “Whatever this May Be-“It is Not ART”” // Páginas del Diario “*America*” – 13 de Marzo 1927

p.96

(Fig.13) Akasegawa Gempei (1963) *One thousand yen note trial - Impounded object - Máscara* // Colección del Artista // © Akasegawa Genpei

p.98

(Fig.14) Akasegawa Genpei :*One thousand yen note trial - Impounded object - (Seized Works)* 1963. "Sen-en satsu saiban ōshūhin" // Colección del Artista // © Akasegawa Genpei

p.100

(Fig.15) Despliegue de los Cyanotipos utilizados en el *happening* "The Imperial Hotel Physical : Shelter Plan Event" (26-27 de enero de 1964) durante la reinterpretación de los *Happenings* del grupo en la sala del tribunal como prueba para la defensa de Akasegawa. // © Akasegawa Genpei

p.103

(Fig. 16) Jake y Dinos Chapman: *Insult to Injury* (2003) Francisco de Goya 'Desastres de la Guerra'. Portfolio de ochenta estampas originales intervenidas; Proyecto: The rape of creativity (Londres) Colección de los Artistas // © Jake y Dinos Chapman

p.104

(Fig.17) Marcel Duchamp "L.H.O.O.Q" (1917), Colección Loan en Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou (París) 19.7 x 12.4 cm (réplica a color en 1940 -robada en 1981)

(fig.18) Marcel Duchamp "Pharmacie" (1914) Rouen (Francia) Colección Arakawa, Nueva York (dos de tres originales perdidos) Gouache sobre Imagen impresa (rectified readymade) 26.2 x 19.3 cm

p.105

(Fig.19) P. Halsman, "Salvador Dalí como *Monalisa*" (1954) © Philippe Halsman/ Magnum Photos

p.105

(Fig.20). *La Gioconda*, Taller de Leonardo da Vinci. H.1503-16. Óleo sobre tabla de nogal. 76,3 x 57cm x 18mm de grosor. © Museo del Prado (Madrid-Nº Cat. P-504)

p106

(Fig. 21 a) Francisco de Goya "Los fusilamientos" de 1813 (Óleo sobre tela: 268 x 347 cm - © Museo de Prado)

(Fig. 21 b) E. Manet "Ejecución del Emperador Maximiliano de México" de 1868 (Óleo sobre tela: 252 x 305 cm - © Kunsthalle Mannheim.

p.107

(fig.22) Sherrie Levine: *After Walker Evans* (1981) Soporte: Impresión en Gelatina de Plata 12.8 x 9.8 cm // The Metropolitan Museum of Arts Nueva York (cat. 1995.266.4) Donada por el Artista, 1995 // © Sherrie Levine

p.108

(fig.23) Robert Rauschenberg: *Erased de Kooning Drawing* (1953) Tinta y Lápiz original de W. de Kooning borrado. (64.1x55.2x1.3 cm) // San Francisco Museum of Modern Art // © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, París.

p.109

(fig.24) Ad Reinhardt: *Abstract Painting* (1963) // 152.4 x 152.4 cm // Museum of Modern Art (MOMA) nº cat. 143.1977 // © 2004 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, París. Photo © Art Resource, NY.

p.110

(Fig. 25) Jake y Dinos Chapman: *Injury Insult to Injury* (2003) Francisco de Goya 'Desastres

de la Guerra'. Portfolio de ochenta estampas originales intervenidas // Proyecto: The rape of creativity. Londres (Colección de los Artistas) © Jake y Dinos Chapman

p.129

(fig.26) J. Kosuth: *One and Three Chairs* (1965) Silla 82 x 37.8 x 53 cm, Fotografía 91.5 x 61.1 cm, Panel de texto 61 x 61.3 cm. // Larry Aldrich Foundation Fund. © 2009 Joseph Kosuth / Artists Rights Society (ARS)

p.129

(Fig.27) *Nkisi Bumba ci-n'Dongo* (1933) Estatua Mágica – Escultura. Cultura Hoyu // Angola-Cabinda (40x14x15,5) // © Musée du Quai Branly

p.136

(Fig.28). *The Blind Man*. N°2 (Mayo de 1917), Nueva York. pp. 4-5 // Fotografía de Alfred Stieglitz © Alfred Stieglitz

p.143

(Fig 29 a) Hans Hölbein: *La Madonna del burgomaestre Meyer* de Darmstadt (1526)

p.143

(fig. 29 b) Bartholomaeus Sarburgh: *La Madonna del burgomaestre Meyer* de Dresde (1638)

p.145

(Fig.30) Pei-Shen Qia : *Obra falsa atribuida fraudulentamente a Jackson Pollock*. (1990-2013)

p.161.

(fig.30) *El escriba sentado*. Arte Egipcio, Dinastía IV (2613-2498 a. C.). Dimensiones: 53'7 x 35 cm. Material: Piedra caliza policromada. Detalles en cristal de roca, cobre, madera, etc. Lugar de localización:

proximidades del *Serapeum de Saqqara* (excavaciones de Auguste Mariette en noviembre de 1850). n° cat. E 3023 © Museo del Louvre (París)

p.162

(fig. 32) Máscara Zoomorfica (Escultura) Nombre vernáculo : *Imina ou lagada*. Origen: Sanga (aldea) – Mali // Culture : Dogón (60 x 37 x 15,3 cm, 1173 g) Mission : Henri Labouret, N° Cat : 71.1930.31.17 © Musée Branly

p.162

(fig.33) Henry Moore: *Standing figure* (1950) Fibra de Vidrio – Altura: 221 cm . Henry Moore Foundations – Perry Green (UK) cat. LH-290 © 2016 The Henry Moore Foundations

p.163

(fig. 33) Inuit: *Diente de morsa tallada*. Origen: América del Norte – Alaska. Cultura: Inuit Material: Marfil (31 x 5 x 7,2 cm, 431 g) Donada por : Françoise Force. Colección : Musée de l'Homme. N° cat.: 71.1994.9. © Musée Branly

p.204

(fig.34) *Bifaz de San Isidro* (Bifaz Achelense de Sílex .tipo Lanceolado). Técnica : Percusión Directa (21,2 x 9,5 x 4,4 cm) Museo Arqueológico Nacional (M.A.N. 1942/101/4/4723). Localizado Cerro de San Isidro; datación. 200000 a.C. ; Foto: © Ángel Marinez Lavas –2008

p.206

(Fig.35) “El mono Artístico”. Ilustración de Francesc Capdevila –MAX.. El Pais (Babelia), 24-04-2010, p.17 (Madrid) ©MAX

p.215

(fig.35) Pablo Picasso. *Les Demoiselles d'Avignon* (1907). 243,9 cm x 233,7 cm. Oleo sobre Lienzo. MOMA © Museo de Arte Moderno – Nueva York

p.223

(fig.36) H. Matisse. *Le bonheur du vivre* (1905–1906.) 175.cm x 241 cm. Oleo sobre lienzo. Fundación Barnes, (Pensylvania) © Succession H. Matisse 2009

p.225

(Fig 36) Picasso en *el Taller de Bateaux-Lavoir* (Fotografía © Gelett Burgess, 1908)

(Fig 37) Figuras usadas como Remate de Cubiertas (roof finial figures). Nueva Caledonia (izq.118cm / dcha. 126cm). Musée Picasso París. Colección Pablo Picasso

(Fig 38) Composición Grupal. Yombe, grupo étnico de la zona de Congo – Zaire (75,5cm). Colección Marina Picasso.

p.226

(fig.39) W. de KOONING, *Woman I* (1952), 192.7 x 147.3 cm. Oleo sobre lienzo. MOMA– Museo de Arte Moderno de Nueva York © 2015 The Willem de Kooning Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York

p.236

(fig.40) Pavillon de Sessions. Musée du Louvre “120 Chef œuvres des arts premiers” . Fotografía © Guillaume Leblanc

p.237

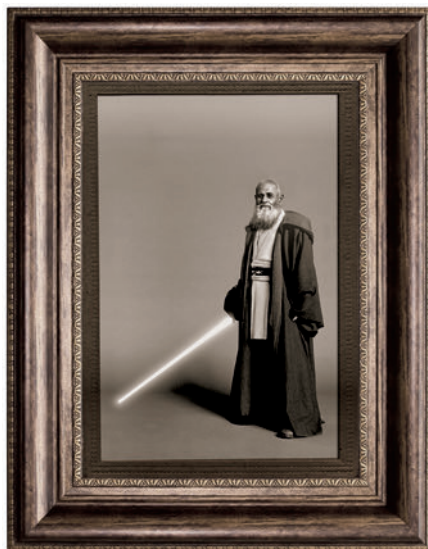
fig.41) Sala Nigeria (Africa occidental) Les collections Afrique © musée du quai Branly, photo Nicolas Borel.p.237

(fig.42) Diseño de la galería lateral superior de J. Nouvel pensada para filtrar la luz natural y favorecer la escenografía. Fotografía © J.M^a. Alonso Calero

p.237

(fig.43) Tambores de hendidura. Vanuatu, Isla de Ambrym, Origen Mision Jean Guiart

Puesta en escena en el acceso a la zona dedicada a Oceanía. Fotografía © David López



© PerroRatón

COLOFÓN

*Esta obra, para la que se ha utilizado la
fuente LEITURA SANS diseñada por
Dino dos Santos (PT) y distribuida por
DSType FOUNDRY,
acabose de imprimir sobre
papel Olin Regular —de 90 gramos—
de la papelería Antalis
el día 23 de diciembre de 2015
en el vigésimo cuarto aniversario
del fallecimiento del pintor Granadino
José Guerrero,
en los talleres de Ingenia Digital,
Granada.*

et

