



© JOSÉ GARCÍA LEAL  
© UNIVERSIDAD DE GRANADA

EDITA:  
Editorial Universidad de Granada.  
Campus Universitario de Cartuja. Granada.

DISEÑO GRÁFICO EDITORIAL:  
Eduardo Rojas

FOTOCOMPOSICIÓN:  
Portada Fotocomposición S. L. Granada.

DISEÑO DE CUBIERTA:  
Josemaría Medina Alvea

ISBN:  
978-84-338-[...]-[...].

DEPÓSITO LEGAL:  
GR-[...]-2010

IMPRIME:  
Imprenta Comercial. Motril. Granada.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos —[www.cedro.org](http://www.cedro.org)—), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Impreso en España      *Printed in Spain*

José García Leal

**El conflicto del arte  
y la estética**

## Presentación

Una de las líneas de fuerza que atraviesan tanto el arte contemporáneo como la teoría del arte coetánea es el conflicto entre el arte y la estética. Sus orígenes se pueden encontrar en K. Fiedler, M. Dessoir y E. Uitz, quienes frente a la estética tradicional se propusieron construir una teoría general del arte (*Allgemeine Kunstwissenschaft*) que se interesase por lo que el arte realmente hace, en vez de someterlo al dominio de la belleza. Al contrario que en épocas anteriores, en la muestra la relación entre el arte y la belleza ha pasado de ser algo evidente, que va de suyo, a ser puesta en cuestión radicalmente, hasta llegar a una contraposición beligerante entre ambos (pensemos por ejemplo en *El arte contra la estética* de Antoni Tàpies o en *El hombre sin contenido* de Giorgio Agamben, quien se plantea francamente si la tarea más urgente no será la de destruir la estética para poder comprender las prácticas artísticas) e incluso a la asimilación reductora de un elemento al otro. Se ha hecho un arte contra la estética, y se ha negado en el campo teórico que lo estético sea un componente esencial del arte, mientras que desde el extremo opuesto se ha buscado un arte sin más contenido que la belleza.

En el libro que el lector tiene entre manos José García Leal analiza las prácticas artísticas contemporáneas enfrentadas a lo estético, constatando las fuertes tensiones provocadas por la inexistencia de un cuerpo teórico homogéneo que les pro-

porcione un estilo uniforme, a pesar de que compartan ciertos rasgos importantes. De ahí la dificultad de un análisis que intente proyectar luz sobre el conjunto de las mismas. En ese sentido, el autor hilvana una interpretación que —sin imponer a las corrientes y reflexiones teóricas en las que toman cuerpo las referidas tensiones una homogeneidad de la que carecen— da cuenta de algunos de sus supuestos comunes, suministra argumentos exegéticos y propone una consideración conjunta de las relaciones entre lo artístico y lo estético a lo largo de los últimos cien años. No unifica teorías y prácticas artísticas desiguales, sino que propone un punto de mira desde el que examinar la amplia trama del mundo artístico contemporáneo, en el que se cruzan y entretajan problemas teóricos y actitudes prácticas de signo muy diverso, pero en el que, en efecto, se da una tendencia ampliamente compartida a poner en cuestión un vínculo que en otros tiempos parecía indudable.

Ello obliga al autor a pensarlos por separado. Puesto que lo estético es más amplio que lo artístico, el arte no debe ser determinante en la concepción de lo estético. A su vez, éste no es lo que hace que algo se arte, pues lo artístico no puede simplemente reducirse a una cuestión de gusto. Es verdad que el arte tiene una dimensión estética que hay que pensar, pero sus elementos son, según García Leal, subsidiarios, derivan de algo más originario, a saber: la naturaleza simbólica y cognitiva del arte. En la simbolización radicaría, por tanto, el criterio fundamental de lo artístico. Esta tesis puede parecer extemporánea, pero quizá no haya otro modo de establecer puentes entre el arte del pasado y el arte del presente, después de las tensiones creativas extremas, violentamente destructoras, que se han venido desencadenando sin parar.

*El conflicto del arte y la estética* es un conjunto muy bien articulado de algunos de los más recientes y significativos artículos de José García Leal publicados a lo largo de la última década. La obra se inicia con el artículo «Sobre la indefinición actual del arte» en el que, partiendo de la «desdefinición del arte» que corresponde a la pérdida de perfiles del arte y la crisis de

las artes visuales, de la que ya hablaba Harold Rosenberg en 1972, se contempla también dicha indefinición en su vertiente positiva, abierta a la búsqueda e innovación. Los perfiles de lo artístico parecen hoy muy desdibujados, y ello atañe a las propias fronteras del arte: no están claros los límites en dónde empieza y acaba lo artístico; no se sabe muy bien si ciertos objetos deberían o no ser considerados obras de arte, y ello desemboca en una inquietante situación: ¿no llegará un momento en que por ser casi todo arte nada lo sea en realidad? Para García Leal lo importante, en cualquier caso, no es tanto saber si algo es o no arte, sino qué es lo que hace que algo sea arte. En este panorama, el autor alerta acerca de una frecuente confusión entre que algo *pueda convertirse* en obra de arte con que algo *sea* una obra de arte. Cualquier cosa puede llegar a convertirse en una obra de arte; cosa distinta es que, finalmente, se convierta. Se puede hacer arte con cualquier cosa, pero no cualquier cosa es una obra de arte. Solo lo será cuando haya adquirido una dimensión simbólica.

Entre los trabajos de José García Leal destacaremos su tesis doctoral *Metafísica del deseo en Spinoza* (Granada, 1979). A ella siguieron varias publicaciones en torno a Spinoza y otros trabajos en el terreno de la historia de la filosofía sobre Hegel, Marx, Apel, Habermas y otros. En el campo de la estética y la teoría del arte, aparte de diversos artículos, destacan sus libros *Arte y conocimiento* (Granada: Universidad de Granada, 1995) y *Arte y experiencia* (Granada: Comares, 1995), en los que se va sedimentando su pensamiento estético hasta llegar a una síntesis mayor, *Filosofía del arte* (Madrid: Síntesis, 2002), donde está presente su pensamiento maduro. En ella, asumiendo la indefinición actual de las prácticas artísticas, la innovación incesante y el carácter radicalmente iconoclasta de sus propuestas, busca una respuesta a la pregunta de «¿qué hace de algo una obra de arte?». Persigue una caracterización interna de lo artístico, que cree encontrar en la condición simbólica del arte. Con ella se va más allá de las definiciones externalistas, para las cuales cualquier cosa es arte por el mero hecho

de estar avalada por las instituciones del mundo del arte, por haber sido expresamente señalada como obra de arte por el creador o por cumplir una función estética para el espectador. La alternativa que supone la definición simbólica se prolonga en el análisis de los procesos y mecanismos en los que se cifra la especificidad del simbolismo artístico. *El conflicto del arte y la estética* debe considerarse, pues, como la continuación de esta obra mayor.

Promoviendo esta publicación, el Departamento de Filosofía I de la Universidad de Granada, al que pertenece desde su creación en el año 2007, y el Grupo de Investigación «Estudios sobre filosofía, retórica y estética», del que ha sido responsable desde el año 1998, le rinden un merecido homenaje con motivo de su jubilación, lograda después de tantos años de trabajo en la Universidad de Granada, desde que fuera nombrado Profesor Encargado de Curso en 1973, cuando aún no existía un departamento de filosofía en esta universidad. Tenemos la esperanza de que la publicación de esta selección de sus últimos trabajos le dé bríos para emprender nuevos proyectos sin duda apasionantes y necesarios en su biografía intelectual.

En fin, quien conoce a José García Leal se da cuenta de hasta qué punto Spinoza está detrás de su actitud ante el conocimiento, ante el arte y ante la vida: *non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere*. Su trayectoria puede ser considerada desde distintos ángulos: como docente e investigador, como crítico y ensayista y, desde luego, como persona dedicada a su labor universitaria. Recordamos su constante apoyo a cuantas personas hemos encontrado en él un referente teórico y, finalmente, un amigo.

Gracias, profesor.

LEOPOLDO LA RUBIA DE PRADO  
JOSÉ FRANCISCO ZÚÑIGA GARCÍA

# I

## Sobre la indefinición actual del arte

### 1.

#### *Indefinición en las prácticas y las teorías artísticas*

**H**arold Rosenberg hablaba en 1972 de un proceso ya acontecido de «desdefinición del arte». La desdefinición, explicaba, corresponde a la pérdida de perfiles del arte, con la consiguiente crisis de las artes visuales. Y es importante subrayar que para Rosenberg tal desdefinición del arte puede tener una vertiente positiva, abierta a la búsqueda y la innovación, siempre que no conduzca al vaciamiento de la realidad artística, a que el arte no quede en nada (para ser sustituido por la figura ficticia del artista, ese hombre de genio que haga lo que haga, tiene que valer como arte por el simple motivo de que lo ha hecho él).

La naturaleza incierta del arte no carece de ventajas. Conduce a la experimentación y a un cuestionamiento constante. Una gran parte del mejor arte de este siglo se inscribe en un debate visual sobre la cuestión de saber lo que es el arte [...] Sin embargo, una cosa es pensar el arte de una manera nueva y otra no pensarlo en modo alguno<sup>1</sup>.

1. *La dé-définition de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, pág. 10-11.

La desdefinición parece haberse consumado actualmente incluso en un extremo mayor del previsto por Rosenberg. Pero su advertencia sigue vigente: una cosa es pensar el arte de una manera nueva y otra no pensarlo en modo alguno.

La presente indefinición del arte podría derivar en parte de una suerte de «nihilismo negativo» al que se han entregado algunas vanguardias de principios del siglo veinte (dadaísmo, futurismo, etc.) y ciertas neovanguardias de los últimos cincuenta años. Inmersas en una dialéctica de destrucción y creación, juzgaron que toda creación suponía una destrucción previa, pretendiendo que sus producciones se alzasen sobre los residuos resultantes de la demolición del arte precedente. Así, cualquier creación debería empezar por la desvaloración de todos los valores, la destrucción de los cánones, los procedimientos, las formas de representar, las funciones sociales del arte (incluso la destrucción de los museos, en alguna propuesta dadaísta) y los valores artísticos establecidos. De resultas de ello y, sin duda, de muchos otros factores que exigirían un detenido análisis, los perfiles de lo artístico parecen hoy muy desdibujados. Sin afirmarse en la tradición, siquiera sea por contraste, sin un decidido arraigo en el pasado, ciertas prácticas artísticas se lanzan a la búsqueda de nuevas posibilidades, de manifestaciones alternativas. Y lo hacen sin una clara conciencia de cuáles sean las determinaciones constitutivas del arte, cuando no en la creencia de que no existen tales determinaciones.

Se diría que la indefinición atañe, en primer lugar, a las fronteras del arte. Es así que no están claros los límites en donde empieza y acaba lo artístico. No sabemos muy bien si ciertos objetos deberían ser considerados obras de arte, o no. Resulta evidente que los confines del arte se han ampliado notablemente a lo largo del último siglo. Hoy se aceptan comúnmente como artísticos algunos productos que no serían aceptados como tales en épocas anteriores. Los museos de arte contemporáneo están llenos de objetos que a Leonardo o Miguel Ángel, incluso a Delacroix o Manet, en modo alguno



les parecerían obras de arte. Pero, últimamente, la ampliación del campo artístico se ha acelerado y dilatado súbitamente, sin transiciones escalonadas, sin asimilación gradual de los nuevos productos. De ahí que en nuestros días no se sepa muy bien si ciertos objetos son o no obras de arte. El empuje hacia la ampliación ha sido tan intenso y persistente que se han acabado desdibujando los límites del arte. Las fronteras de lo artístico se han tornado tan permeables y movedizas que apenas son reconocibles. Es más, parece cuestionarse la idea misma de que exista una línea divisoria, un criterio y una demarcación de lo artístico.

Ahora bien, esto no deja de plantear problemas. La noción de arte ha sido hasta ahora decididamente inclusiva. Ha sido capaz de acoger y cubrir con su significado cosas tan distintas como las pinturas de las cuevas de Altamira, los cuadros impresionistas y los de Warhol, los *ready-mades* de Duchamp, las instalaciones de Joseph Beuys, las acciones del arte corporal y las videoinstalaciones. Pero ¿hasta donde puede la idea de arte seguir siendo inclusiva? ¿No llegará un momento en que por ser casi todo arte nada lo sea en realidad? Es decir, un momento en que la noción de arte por cubrir cosas tan desiguales o heterogéneas terminará no significando nada. ¿La falta de delimitación de lo artístico no acabará redundando en la devaluación del concepto, hasta hacer irrelevante el uso mismo del término «arte»?

¿Puede el arte vaciarse de todos los atributos que lo han constituido como tal? Ad Reinhardt (1913-1967), estudioso del arte y pintor, autor de las famosas *Pinturas negras*, cuadros de un mismo tamaño, monocromos, de un negro profundo, puro y sin matices, comenta:

Ni líneas ni motivos, ni formas ni composiciones o representaciones, ni visiones, ni sensaciones, ni impulsos, ni símbolos, ni signos, ni empastes, ni decoraciones ni colores ni representación, ni placer ni dolor, ni accidentes ni *ready-made*, ni obje-

tos, ni ideas, ni relaciones, ni atributos, ni cualidades... sólo la esencia misma del arte<sup>2</sup>.

Creo que estas palabras son muy sintomáticas. Tras ir anulando todos los elementos tradicionales del arte, tanto formales y simbólicos como experienciales, sólo queda el negro monocromo, la ausencia de toda percepción visual, la carencia de forma constructiva, la negación de toda representación. ¿Qué queda del arte? ¿Una pintura que ya no es pintura? ¿Un oscuro vacío o un comienzo? ¿Un arte que por nihilismo meramente negativo ha dejado de ser arte, o el arte de un nihilismo activo que inaugura posibilidades inusitadas?

Este escenario, como ya apuntaba Rosenberg, resulta ambivalente. Tiene a su favor la libertad omnímoda que proporciona a los artistas, la ausencia de ataduras y cánones preexistentes. Pero, por otro lado, esa libertad puede resultar meramente formal, simple ausencia de coacción externa, si no llega a ser autodeterminación (en sentido kantiano): exigencia de que lo artístico se dé a sí mismo una ley, un principio regulador de su propio ejercicio.

Para el teórico del arte, o mejor, para todo aquél que se interrogue acerca del sentido y alcance de las manifestaciones artísticas del presente, la indefinición comentada es sobre todo un desafío, una llamada al intento de comprender. Lo relevante, a mi entender, no es tanto la indefinición de las fronteras del arte como la indefinición de lo que cae dentro de esas inciertas fronteras. A la hora de adoptar una perspectiva filosófica respecto a la situación actual del arte, importa más la intensión del concepto de arte que su extensión; interesan sus connotaciones y carga semántica más que su abarque o amplitud de área. En otras palabras, lo relevante no es saber si algo es o deja de ser arte, sino saber qué es lo que hace que

2. Citado en el Catálogo de la exposición «Big Bang», Centro Pompidou, Paris, 2005.

sea arte o no lo sea: ¿por qué es arte una obra de arte?, ¿cuáles son las razones o motivos que hacen de cierto objeto una obra artística, en el supuesto de que lo sea?

Pero hay quienes están muy conformes con la indefinición del arte: entienden que lo mejor que le puede ocurrir al arte es mantenerse en ella. En el orden práctico, porque así se fomenta la libertad indeterminada del artista, emancipado de cualquier criterio o pauta que coarten su actividad. Y también en el orden teórico, porque se sospecha que cualquier intento de definición del arte está necesariamente condenado a las tinieblas de un esencialismo abstracto, que anula la diversidad de las obras artísticas, así como su capacidad de sorpresa e invención, de contrariar lo ya previsto.

Tal vez lo que esté en crisis no sean tanto las prácticas artísticas como el concepto de arte. Para muchos analistas y teóricos del arte es un concepto que ha perdido enteramente vigencia. La desaparición de este concepto conlleva la desdefinición del arte en el plano teórico. Son muchos los factores que han contribuido a ello. La definición teórica del arte —no tal o cual respuesta, sino la pregunta misma sobre «¿qué es el arte?»— empezó a ponerse en cuestión dentro de la estética filosófica hace unos cincuenta años, bajo la inspiración más o menos fiel de Wittgenstein. Se dijo entonces que la filosofía del arte debía limitarse al análisis de las palabras con las que nos comunicamos a propósito del arte, y, por contra, debería evitar todo intento de definir el arte, algo tan innecesario como imposible, algo que sólo podría servir para generar confusión y tinieblas metafísicas. Esta postura, en los términos y con los argumentos con que entonces se defendió, apenas tiene hoy día seguidores. Pero ha dejado su rastro.

Por ejemplo, ese rastro parece estar presente en la propuesta de T. de Duve de que el arte es sólo un nombre, o por ser más exactos, un *nombre proprio*:

El arte es el nombre de todo eso que llamas arte. El arte es un nombre, y ese es su único estatus teórico [...] El nom-

bre de arte es un nombre propio. Esta es una definición teórica: la única que puede darse de la palabra ‘arte’<sup>3</sup>.

Usamos, sabemos usar con propiedad la palabra ‘arte’; la saben usar sobre todo quienes tienen un trato frecuente con las obras, los enamorados del arte. Si a alguno de estos se le pide definir el arte, le basta con recurrir a su gusto y sentimientos personales para señalar a sus obras favoritas y decir: el arte es esto, aquello, lo de más allá. Al filósofo, al teórico del arte debe bastarle con analizar los motivos y razones que ahí se ponen en juego. Lo que descubre al hacerlo es que el uso de la palabra ‘arte’ se sustenta en una experiencia sensible, sentimental, una experiencia que no es de orden cognitivo sino emotivo. Así, tras esa palabra no hay concepto alguno: carece de contenido intencional. «Arte» no es siquiera un nombre *común*, al que se asocie necesariamente un contenido semántico definido y reconocible por todos. Es sólo un nombre *propio*, que designa o refiere pero carece de sentido, que denota sin connotar nada.

Con semejantes enunciados, De Duve está ciertamente formulando una teoría, que él mismo reconoce de «una simplicidad y pobreza extremas», pero con el no desdeñable mérito de saberse la única posible, y que depende toda ella de una teoría de los nombres propios. En esta línea, recupera la teoría de Stuart Mill de los nombres propios como *designadores rígidos*, en la que aquí no podemos entrar. Baste la conclusión:

[...] al ser un nombre propio, la palabra ‘arte’ es un vacío  
 [...] Al nombrar *esta* cosa como arte, no estás enunciando su significado; la estás relacionando con todas las cosas a las que llamas arte. No la subsumes bajo un concepto; no la justificas con una definición; la refieres a todas las otras cosas

3. Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge and London, The MIT Press, 1998, pág. 52.

que has juzgado con un procedimiento semejante, en otros tiempos y lugares<sup>4</sup>.

El nombrar algo como arte tiene el alcance de un bautismo: lo haces reconocible para siempre, lo vinculas rígidamente al nombre, sin que eso le otorgue ninguna significación especial. Igual que si lo llamaras Feliciano Fernández. El problema es que llamas arte a muchas cosas distintas. ¿Por qué relacionas unas con otras, las acoges bajo la misma denominación, ya que no es por compartir un mismo significado? Simplemente, porque las asocias sentimentalmente, porque el sentimiento que una de ellas te provoca te recuerda los sentimientos que las otras te provocaron. El uso de un nombre está justificado por el sentimiento. Va de suyo que el nombre, y la vaga idea de arte que acaso *tú* asocies con ese nombre, tiene una validez personal, no generalizable.

En verdad, este esbozo de teoría es una anti-definición. No dice para nada qué sea el arte o qué hace a un objeto artístico. Solo habla de nuestro uso de las palabras, de nuestro comportamiento respecto a las denominadas obras de arte. Eso le lleva a la caracterización del término «arte» como un nombre propio. Es harto discutible, incluso entrando en el juego terminológico en que lo formula De Duve, que el arte, de ser un mero nombre, no sea siquiera un nombre común, como mesa, silla, piedra o árbol: ¿acaso tiene menos connotaciones que cualquiera de estos últimos, menos densidad semántica? Lo extremo de este punto de vista es que lleva a pensar que las obras de arte lo único que comparten es el nombre, un nombre vacío de todo significado.

El punto de vista de De Duve es compartido por muchos de los miembros del mundo del arte, a veces de modo implícito, no tematizado. Algunos otros opinan que el arte es algo más que un nombre, pero ese algo no se deja definir. En los últimos años

4. *Ibid.*, pág. 59.

se ha reavivado el escepticismo sobre la posibilidad de definir el arte. Autores como R. Stecker, N. Carroll, R Shusterman o J-M. Schaeffer<sup>5</sup>, por citar algunos de los filósofos del arte más conocidos actualmente, ponen en duda dicha posibilidad, o proponen definiciones sólo orientativas, clasificatorias, que no se comprometen respecto a la esencia del arte, a aquello que hace que algo sea de por sí una obra de arte. Uno de los efectos más notables de las posturas neowittgensteinianas de los años 50 es que desde entonces casi nadie se atreve a proponer definiciones esencialistas del arte. Sólo ha quedado espacio para definiciones externalistas, aquellas que definen el arte por factores externos a las propias obras, por algo que les sobreviene desde fuera a ciertos objetos y los convierte en obras de arte.

Creo que conviene simplificar esta cuestión, dejando al margen al menos en un primer momento los tecnicismos con que se ha ido revistiendo. Una definición del arte es sólo la respuesta a la pregunta de *¿qué es el arte?* Conviene decidir si esa es una pregunta pertinente, si es o no posible formularla, si como dice J-M. Schaeffer con sólo plantear la pregunta de qué es el arte se está ya ineludiblemente abocado a la hipóstasis de las obras de arte, a su sacralización metafísica. ¿Puede la filosofía del arte no preguntarse qué es el arte y seguir siendo filosofía? ¿Puede haber una respuesta filosófica a qué es el arte sin que en ella se contemple el porqué es arte el arte, qué es lo que hace que lo sea, es decir, esa tenebrosa y temida palabra, la «esencia» del arte?

El lado positivo de estas dudas parece ser la fidelidad a nuestro tiempo, al mundo del arte que vivimos, cuyo rasgo más

5. Robert Stecker, *Artworks: Definition, Meaning, Value*, Pennsylvania, Pennsylvania University Press, 1997. Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 2001. Richard Shusterman, *Estética pragmática. Viviendo la belleza, repensando el arte*, Barcelona, Idea Books, 2003. Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'Art*, Paris, Gallimard, 1996.

sobresaliente es que en él *cualquier cosa puede ser una obra de arte*. En esto hay que reconocer el mérito de la estética anglosajona, abierta siempre a la actualidad viva del arte, sean mejores o peores las conclusiones a las que pueda llegar.

Hoy casi nadie duda de que en efecto cualquier cosa puede ser una obra de arte. Se resume en ello la intervención de Duchamp, cuando en 1917 envió a la galería Grand Central de Nueva York un vulgar urinario de pared con el título de *Fuente*. Nadie parece dudar de que *Fuente* es una obra de arte, y si el urinario es una obra de arte, sin duda puede serlo cualquier otra cosa, incluidos los propios excrementos de Piero Manzoni, su *Merda d'artista*.

Es curioso advertir que en la época de la intervención de Duchamp nadie, o casi nadie, llegó a la conclusión de que *Fuente* era una obra de arte. No es de imaginar que Picasso ni sus coetáneos pintores pensasen eso. Pero a partir de las neovanguardias de los 60 el efecto Duchamp ha resultado imparable.

Ahora bien, aquí se impone una distinción fundamental. No se debería confundir, aunque muy frecuentemente se confunde, el que algo *pueda convertirse* en obra de arte con que algo *sea* una obra de arte. En principio, el que cualquier cosa pueda ser una obra de arte sólo debería significar que todo objeto *puede llegar a convertirse* en arte, que se puede hacer arte con cualquier cosa. A lo largo de la modernidad el arte ha ido ganando posibilidades, despejando nuevos caminos. Empezó por abrir el abanico de los temas abordables, a partir de la eclosión de lo sublime y lo siniestro. Después, ganó la libertad en el propio tratamiento de los temas: podía ya tratar de cualquier cosa y tratarla de cualquier modo, con tal de que fuese fecundo. Podía incluso renunciar a la belleza, cuestionar la materialidad sensible de la obra. Por último, ahora se puede hacer arte con cualquier cosa. Todo vale como componente material de la obra: desde la basura y los residuos domésticos o industriales hasta los excrementos y los cadáveres.

El malentendido empieza aquí. Se *puede hacer arte* con cualquier cosa, ciertamente, pero eso no significa que cualquier cosa

sea una obra de arte. Y esto es lo que con mucha frecuencia se confunde. Habría que caer en la cuenta de que si todo es arte, nada lo es. Si cualquier cosa es arte, el arte como tal ha dejado de existir. La condición artística requiere, pues, que algo se transmute o se «transfigure» (por emplear la terminología de Danto<sup>6</sup>) en obra de arte. El quid de la cuestión es éste: ¿En qué consiste, cómo se produce esa transfiguración? ¿Cómo el urinario o el excremento de Manzoni se transfiguran en obra de arte? Aquí es donde entra en juego la distinción entre definiciones *externalistas* del arte y definiciones *internalistas*, o como algunos prefieren llamarle, definiciones esencialistas.

La definición externalista más lúcida y prototípica es la definición institucional de Dickie. Afirma que lo que convierte a algo en obra de arte es el ser aceptado como tal por las instituciones que rigen el mundo del arte. O por decirlo con palabras del propio Dickie, «las obras de arte son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco o contexto institucional»<sup>7</sup>. Para evitar el relativismo extremo del «todo vale por igual», o cualquier cosa sin más es arte, la teoría establece unas condiciones necesarias y suficientes de lo artístico, que Dickie ha ido progresivamente desarrollando en el sentido de especificar el contexto institucional que convierte en arte a un objeto. Dicho contexto, el mundo del arte, es un complejo entramado de roles y funciones que designa la posición y cometidos tanto del artista como del público receptor. Ahora bien, la obra de arte sólo se define por relación al artista y al público, y no por algo que la constituya internamente como tal. Dickie rechaza toda posibilidad de especificar condiciones

6. Sobre el tratamiento de esta cuestión en Danto puede verse más adelante el capítulo: «Las paradojas de Arthur Danto».

7. George Dickie, *El círculo del arte: Una teoría del arte*, Barcelona, Paidós, 2005, pág. 17. Una primera versión de la teoría institucional puede verse en: *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell University Press, 1974.



esenciales del arte: no hay propiedades internas de la obra que sean por sí mismas realizatorias de lo artístico.

Es esta la definición más acorde con el hecho de que el urinario se convierte en la *Fuente* (un objeto del común se convierte en una obra de arte) por el mero hecho de estar expuesta en un museo, sin que varíe en nada su constitución y textura, sin que cambie ninguna de sus cualidades compositivas. Al igual que ocurre en un ejemplo prototípico de Dickie: el dibujo de un chimpancé no es obra de arte si está expuesto en un museo de ciencias naturales, en cambio sí lo es en caso de estar expuesto en un museo de pintura. Como anotación marginal, no deja de ser curioso que también muchos artistas piensen que sólo por trasladar ciertos objetos al museo o sala de exposiciones ganan un significado nuevo, son capaces de decirnos cosas que no nos decía antes. ¿Por qué un montón de trapos viejos expresa más sobre nuestra civilización cuando está en una sala de exposiciones que cuando está en el rincón de una calle? ¿Por qué hay que contar con las instituciones artísticas, objeto por otro lado de tan acerbas críticas por parte de los mismos artistas que recurren a ellas, para que un objeto pase a ser obra de arte y gane en significación? Y por cierto, ¿quién asegura que alguien es artista mientras no haya creado, construido obras de arte? ¿No será, como dice Heidegger, que es la obra la que hace al artista? Rosenberg, sin necesidad de los supuestos heideggerianos, afirma lo mismo: «en realidad un artista es un producto del arte»<sup>8</sup>.

Decía que la evolución artística de los últimos dos siglos ha llevado a la conclusión de que se puede hacer arte con cualquier cosa. Pero en la lógica de la definición institucional, que tiene a la vez el mérito y la desventaja de acoplarse a la lógica de ciertas prácticas artísticas, no se trata ya de que se pueda hacer arte con cualquier cosa, sino que cualquier cosa pasa a ser arte, sin cambiar ella misma en nada, sin elaboración

8. *La dé-définition de l'art*, cit., pág. 12.

posterior alguna, por el simple hecho de que así lo decide el director de un museo. Así lo establecía la primera versión de la teoría institucional. En la segunda versión las cosas se complican un poco: ya no es una persona, por más representación institucional que posea, quien confiere u otorga la condición artística, sino que ésta se logra de otro modo, a través de su inserción en ese entramado de roles asignados por el mundo del arte. Pero las dos versiones tienen algo en común: el que algo sea arte no depende en modo alguno de su constitución o propiedades internas.

En el fondo, ésta es la lógica de todas las definiciones externalistas<sup>9</sup>. La lógica de las definiciones intencionales, que hacen depender la condición artística de la intención de autor. La lógica de las definiciones estéticas, para las cuales lo que hace a algo arte es la experiencia estética del receptor. Entre ellas quiero llamar la atención, por lo que se comentará después, sobre la propuesta de definición pragmática reactualizada por Shusterman<sup>10</sup>, que en su punto de partida

9. Una posición intermedia en la confrontación de internalismo y externalismo podría estar representada por la definición narrativa de Noel Carroll (*Beyond Aesthetics*, cit., especialmente parte II), por más que en cierto modo sea heredera de la teoría institucional. Mantiene que algo es una obra de arte si puede conectarse a los contextos artísticos precedentes por medio de una narrativa histórica convincente. Ello supone, según el propio Carroll que hay al menos una característica compartida por todas las obras de arte, la historicidad. La narrativa histórica es suficiente para identificar o reconocer una obra artística. Y no hace falta nada más. El autor se confiesa escéptico respecto a la posibilidad de una definición en términos de condiciones necesarias y suficientes, lo que no le impide considerar que tal definición es «académica», en el sentido de ociosa o superflua. Coincide con la teoría institucional (de la que Carroll dice que puede ser leída como una aproximación puramente *procedimental*) en que lo único relevante son los procedimientos para averiguar qué objetos son obras de arte.

10. *Estética pragmata. Viviendo la belleza, repensando el arte*, cit, especialmente capítulo 2.

es también una definición estética. Coincide con éstas en lo fundamental, en el principio de que la experiencia estética es lo que hace artísticos a los objetos experimentados y lo que permite identificarlos. De ser así, la investigación habría de derivar en buena lógica hacia la caracterización de la experiencia estética, por ser originaria respecto al arte. Si lo que sea el arte remite y deriva de la experiencia estética, sólo conociendo lo que sea la experiencia estética se podrá tener una idea sobre el arte. En tal caracterización se aventuraron John Dewey y más específicamente Monroe Beardsley, el padre de la definición estética.

Pero Shusterman no intenta recorrer ese camino, con lo que aligera aún más la definición, le da una mayor liviandad teórica. Cuando define el arte por la experiencia estética, precisa que no se trata de una definición lógica, sino evaluativa. Y es que no se puede detallar claramente en qué consiste la experiencia estética: cualquier intento de caracterizarla resultará infructuoso y desbordado por la práctica. Se ve así obligado a reconocer que su definición no tiene mucha capacidad explicativa. Lo que no obsta para que tenga un valor orientativo: no es que sirva como criterio para valorar las obras de arte, pero sí nos dirige hacia mejores experiencias estéticas. Por más que el autor no acabe de argumentar este extremo. En resumen, es arte todo lo que cae bajo una experiencia estética, aunque no sepamos muy bien que es eso de la experiencia estética<sup>11</sup>. ¿Cómo saber así lo que es arte?

Pues bien, la desdefinición del arte, como ya advertía Rosenberg, puede abrir el camino a la experimentación y

11. Gary Iseminger (*The Aesthetic Function of Art*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2004) ha reformulado recientemente la definición estética en términos comunicacionales. Su nuevo esteticismo mantiene que «la función de la obra de arte y la práctica del arte es la de fomentar la comunicación estética». Sigue siendo una definición estética en la medida en que privilegia por encima de todo la *apreciación* de la obra.

los hallazgos innovadores. Pero de ahí no se sigue, bajo mi punto de vista, que en el plano teórico deba mantenerse la indefinición en que dejan al arte las definiciones meramente externalistas. La teoría siempre ha de ir detrás de las prácticas artísticas, para pensarlas, para pensar también el carácter artístico de las obras más novedosas, lo que justifica que se las siga llamando con razón obras de arte. El mundo del arte está en un período de nihilismo negativo, sin duda, pero el gran interrogante es si con ello se abre en verdad la puerta a un nihilismo activo.

Hay una serie de fenómenos concomitantes a la indefinición del arte. En lo que sigue vamos a comentar algunos de ellos.

## 2.

### *Disolución de la obra de arte en la actividad artística*

Cabe asociar el origen de esta tendencia con el movimiento Dada, aunque no sea identificable estrictamente con éste y, desde luego, se extienda mucho más allá de él. El dadaísmo pretendía cuestionar la entidad, posición institucional y derroteros seguidos por el arte de su época, quería eliminar la condición sacralizada de la obra artística que la situaba por encima de los avatares de la vida ordinaria, al margen de sus expectativas y necesidades. Acabar con esa obra artística que se había convertido en un fetiche, adorado en «los domingos de la vida», como decía Hegel, al tiempo que era un objeto de compraventa en manos de la burguesía. Había que devolver el arte a la vida. No sólo acabar con la obra-fetiche, sino dar a la actividad diaria una dimensión de creatividad artística. Y eso, porque se creía en la posibilidad de cambiar el régimen de la experiencia humana o, dicho llanamente, se confiaba en transformar la vida, y en esa tarea se atribuía un papel especial al arte. Se trataba, pues, de dar a la actividad de cada día un alcance creativo, es decir, artístico; de hacer del arte

una experiencia de libertad, de convertirlo en un espacio de subversión del orden existente, negación de todo lo que fija y retiene, invención, creación de formas, proyección de lo nuevo. Para que el arte se fundiese con la vida tenía que diluirse la obra artística.

Muchas de las actitudes artísticas del siglo XX se han inspirado en las propuestas del dadaísmo. Desde entonces, ha sido frecuente cuestionar la existencia de obras de arte como tales, suplantadas por actividades artísticas que no desemboquen en la creación de objetos separados, en obras. Toda la experiencia puede ser artística y, por lo mismo, todo hombre puede ser artista. Se puede ser poeta, dijo ya Tristan Tzara, sin haber escrito un solo verso.

Por un lado, se atacó el estatus que la sociedad burguesa atribuía a la obra artística, su persistencia como objeto de culto o veneración, disecado y distante, o sea, preservado por la distancia que le separa de la vida. Nada revelaba mejor esa distancia que el hecho de que las obras estuviesen depositadas en los museos. Su acumulación en ese espacio neutro, tras ser extraídas de su contexto originario, con la consiguiente pérdida del aura, es lo que convertía ciertos objetos, que originariamente fueron expresión de una forma de vida, en productos de consumo estético. Frente a todo ello, las invitaciones a acabar con los museos servían como metáfora del intento de acabar con las obras de arte.

Por otro lado, se propugnó el desarrollo de un «antiarte». Lo que cuenta en éste no es la elaboración de obras artísticas, de productos desgajados de la acción creativa, sino el arraigo y afianzamiento de una actitud, de un comportamiento estético que atraviesa todo el curso de la vida cotidiana. La obra de arte convencional, producto cosificado y fetiche de una sociedad inerte, se convierte en blanco de invectivas y parodias.

Es fácil, dice Robert Klein, estar en contra del objeto de arte y el problema estriba en hacer arte sin renegar de esa actitud. Para dar los primeros pasos, existe una fórmula fa-

mosa, practicada desde hace siglos: la parodia, la desacralización, en suma, el envoltorio artístico del antiarte<sup>12</sup>.

Algo semejante afirma, por citar otro ejemplo, Jean Galard:

[...] los artistas que hoy día luchan contra el fetichismo de la obra, contra el culto al bello producto terminado, nos proponen un modelo muy distinto: definen la *desproducción* de obras de arte<sup>13</sup>.

*Desproducir* el arte, descomponerlo, a ello es a lo que nosotros llamábamos «disolución de la obra de arte en la actividad artística». Surge así un arte que es sólo acción, arte de la acción. Deshace el producto para que reviva la actividad que le subyace. Por lo demás, esa acción artística cumple su mejor destino cuando comporta la actividad de varias personas: no tiene un único autor; exige la intervención de muchos participantes; es comunitaria. Todo hombre es un artista, mantenía Joseph Beuys, probablemente la persona que más han influido en el arte europeo de las últimas décadas. El arte-acción queda, por tanto, muy lejos de aquel tipo de obra que convoca a un espectador distanciado, solitario, instalado en el desinterés contemplativo (el espectador, se supone, defendido por Kant y, después, por todos los esteticismos que en el mundo han sido).

El centro de gravedad se ha ido desplazando cada vez más desde la obra hacia la acción artística, la actividad no sólo del creador sino también del espectador. En algunos casos en los que aún estaba en juego la producción de obras de arte, el desplazamiento venía dado por considerar que lo primordial, lo auténticamente creativo y valioso, era la acción del artista, mientras que la obra sólo contaba como huella o residuo de esa

12. R. Klein, *La forma y lo inteligible*, Madrid, Taurus, 1982, pág. 369.

13. J. Galard, *La muerte de las Bellas Artes*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1973, pág. 11.

acción. La acción ya no cobraba sentido en razón de la obra producida ni tenía en ella su punto de destino, no venía definida o determinada por la obra; la acción se justificaba como puro ejercicio de subjetividad, por las exigencias o expectativas vitales que incorporaba. En otros casos, la apología de la acción, la postergación de la obra, han desembocado en el rechazo activo de cualquier objeto artístico: no hay que crear obras que sobrevivan a la acción artística, pues traicionan a ésta y ellas mismas se convierten en meros fetiches de museo o en productos sin más valor que el del mercado. Desde tales supuestos cobra pleno sentido la apología ilimitada de los *happenings* y *performances* como posible alternativa a la obra de arte, considerada como un objeto sacralizado, deificador, pues convierte la actividad creativa en cosa muerta, destinada a la reclusión sombría en el museo.

Aunque este planteamiento se manifiesta ante todo en el orden práctico, como uno de los motivos que conducen de hecho a la actual indefinición del arte, tiene también su correlato teórico. Defiende entonces que lo artístico no es la obra, el producto, sino la actividad creadora. Da primacía a la actividad sobre la obra o, en otros términos, retrotrae el sentido de la obra de arte a la actividad que la causa. Reduce el ser objetivo de la obra a un ejercicio subjetivo. Se inscribe de ese modo en la perspectiva teórica del subjetivismo moderno: la que explica el arte desde las determinaciones subjetivas de la creación y, a la vez, como diría Heidegger, entiende la creación sólo como ejercicio vital. Y por lo mismo pierde de vista la perspectiva contraria, la del mundo clásico, que sólo desde la obra de arte explica la actividad creadora, pues esta última sólo adquiere pleno sentido a la luz del objeto que produce. De este modo, la obra producida determina las peculiaridades de la actividad productora, la gobierna y explica.

A este propósito tal vez sea oportuno recordar la distinción de Aristóteles entre la *praxis* y la *poiesis* artística. Mientras la primera es una actividad cuyo fin es ella misma, se cumple en sí misma, de modo que no cabe distinguir la acción del resultado de la acción, la segunda, la *poiesis* artística, es una

actividad destinada primordialmente a la construcción de un objeto, distinto y separable de la acción creadora. La actividad artística se proyecta fuera de sí, sólo se cumple en la elaboración de un objeto antes inexistente. Quiere ello decir que en la *praxis* importa únicamente la dimensión subjetiva de la acción, al contrario de la *poiesis*, en la que cuenta sobre todo el resultado que se consigue en forma de obra artística. Por tanto, y de hacer caso a Aristóteles, con la pretensión de que la obra de arte se disuelva en la actividad no se conseguiría otra cosa que empobrecer la actividad artística, anularla en lo que tiene de más propio o específico. Así, por mucho que uno se haga cargo de los aspectos positivos implicados en la idea vanguardista de devolver el arte a la vida, en la defensa de una actitud estética que impregne el transcurrir de la vida cotidiana, no conviene olvidar que la acción artística alcanza su decisiva razón de ser cuando desemboca en la creación de una obra.

Para que no parezca que nos hemos empantanado en una discusión abstracta, para introducir alguna referencia concreta, recordemos que la primacía de la actividad respecto a la obra fue un principio inspirador de la *action painting* de la escuela de Nueva York. Para los autores que participaban en dicha corriente la pintura era ante todo un ejercicio de afirmación personal, que se llevaba a cabo a través del acto corporal de pintar en el que el pintor se enfrentaba a un material —el lienzo—, con la ayuda de otro material —la pasta de los colores—. Y dentro de ese proceso, según la condensada expresión de Harold Rosenberg, «la obra es el hacer, no la cosa hecha». O lo que es lo mismo, el acto de pintar tiene mayor entidad artística: es más determinante, importa más que el cuadro. Este último se supone que es sólo el paisaje que queda tras la batalla. Aunque luego no resulte cierto que las obras de Pollock sean mera huella o vestigio, recuerdo o evocación, de la actividad imprevista y descontrolada que los originó. En los cuadros de Pollock aflora claramente su composición y ajuste estéticos.

Volvamos a la disolución de la obra artística. A la vez que se desprestigiaba la obra de arte como objeto separado, ha ido



creciendo la idolatría de la belleza, la exigencia de que todo lo que nos rodea sea bello a cualquier precio. Todo tiene que estar investido de diseño para ser aceptado mayoritariamente, desde los objetos más nimios a los de mayor impacto público; incluso los cuerpos han de ser rediseñados sin cesar. La confluencia de ambos fenómenos ha dado lugar actualmente a una situación que un analista del arte como Y. Michaud caracteriza del siguiente modo:

La paradoja que me va a ocupar es que la belleza y, con ella, un tal triunfo de la estética se cultivan, se difunden, se consumen y se celebran en un mundo vacío de obras de arte, si entendemos por tal esos objetos preciosos y raros que antes estaban investidos de un *aura*, de una aureola, de la cualidad mágica de ser focos de producción de experiencias estéticas únicas, elevadas y refinadas. Es como si, al haber más belleza, hubiera menos obras de arte, y más lo artístico se expande y colorea todo, pasando por así decir al estado de gas o de vapor y recubriendo todas las cosas como con un vaho. El arte se ha volatizado en *éter estético*, si se recuerda que el éter fue concebido por los físicos y filósofos después de Newton como ese medio sutil que impregna todo los cuerpos<sup>14</sup>.

Así, la obra de arte es sustituida por un esteticismo vaporoso y aleatorio, una cualidad estética que está en todo si ser ella misma nada específico. Compartiendo un diagnóstico semejante, Baudrillard apunta: «Mientras más valores estéticos hay en el mercado menos posibilidades hay, en cierta manera, de un juicio estético, de un placer estético»<sup>15</sup>.

El arte se reduce a experiencia estética, como quieren algunas definiciones teóricas. No más obras, basta con algo —acción,

14. Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux*, Paris, Hachette, 2003, pág. 9.

15. Jean Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila, 1998, pág. 48.

«performance», artilugio, amontonamiento de cosas— que sirva como experiencia estética para quien lo realiza, o que la incite en espectador. O más radicalmente, basta sólo con la apelación a alguna experiencia estética, sea ella la que sea. En definitiva, como mantiene Shusterman, la experiencia estética es indefinible. En cuyo caso, apostillamos nosotros, todo puede ser experiencia estética. Al no girar sobre la obra de arte, la experiencia estética se queda reducida a algo difuso y equívoco, para la que sólo cuenta la huera y evanescente cualidad de la belleza. Experiencia difusa y equívoca porque no está orientada a la belleza plena de significación de la obra artística y tampoco tiene ya como referencia la belleza natural. Sólo puede ser experiencia del artificio bello, de una belleza inane que tiende a confundirse con lo atractivo del envoltorio, con el ornato o la decoración. Esa experiencia estética es mera satisfacción ante los atavíos del entorno.

No digo que todas las propuestas de disolución de la obra artística y de devolver el arte a la vida conduzcan necesariamente a ese resultado. Sólo que eso forma parte de la situación actual del arte y de lo estético. Aún cuando no fuese la parte más significativa.

Devolver el arte a la vida... ¿no resuena ahí el eco de Nietzsche? Desde luego, Nietzsche no propugnaba la disolución de las obras de arte. Pero sí pretendía explicar el arte desde el artista, desde la actividad creadora. Esto es justamente lo que le reprocha Heidegger, y lo que éste último ve como el fruto más granado de todo el subjetivismo moderno: la reducción del arte a la estética, el presentar el arte con su cara girada hacia la vivencia. Volveremos sobre esta cuestión.

### 3.

#### *La renuncia a lo estético*

Otro de los motivos de la indefinición actual del arte es la pretendida renuncia a la dimensión estética que propician

algunas corrientes artísticas contemporáneas. Esa renuncia tiene, a su vez, distintas vertientes, que a veces apuntan en dirección contraria.

La renuncia a lo estético, en su doble acepción de presencia sensible y de forma bella, tiene su más firme precedente en Marcel Duchamp. Su postura hay que entenderla dentro del marco de la oposición a lo que él llamaba pintura meramente «retiniana»<sup>16</sup>, la pintura que sólo se ofrece a la visión, sin apelar a otros dominios de la mente, que únicamente representa la apariencia externa, la superficie coloreada de las cosas, que tiene pues como ideal el que la imagen pictórica sólo sea un calco de la imagen que se forma en nuestra retina por efecto de los rayos de luz que desprenden los objetos. En suma, la pintura sin más alcance que el efecto visual. Una pintura, asimismo, que halaga al ojo, que se quiere agradable y atractiva. En palabras de Duchamp,

[...] yo quería alejarme del acto físico de la pintura. A mi juicio el título era muy importante. Me dediqué a poner la pintura al servicio de mis objetivos, y alejarme de la «fiscalidad» de la pintura. En mi opinión Courbet había introducido en el siglo XIX la influencia del aspecto físico. A mí me interesan las ideas —y no simplemente los productos visuales—. Pretendía devolver la pintura al servicio de la mente. Y, por supuesto, mi pintura quedó encasillada inmediatamente como «intelectual» y «literaria»<sup>17</sup>.

16. Pienso que la cualidad común a todo el arte moderno desde el impresionismo, desde que empezó a usarse la palabra, más o menos, se basa en un esteticismo común que yo llamo retiniano. Por retiniano entiendo que en el momento en que alguien es impresionista, la pintura se dirige a la retina y se detiene en ella [...] Con retiniana quiero decir que no llega en absoluto a la materia gris. Se detiene en la retina.

M. Duchamp, *Mesa Redonda de la Costa Oeste*, en *Acto* (n.º 0), pág. 106.

17. M., Duchamp, *Escritos. Duchamp du Signe*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pág. 153.