

NUEVO DISCURSO PARA UN NUEVO VALOR DE LA NUEVA OBRA DE ARTE*

Mariano de Blas**
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El conjunto de ideas con que modelamos la noción de realidad puede ser defendido o cuestionado por el arte. En nuestro tiempo el arte se relaciona con una manera de construir la noción del tiempo cada vez más acelerada, en donde el presente es endeble bajo un pasado-tradición fugaz. El arte, como nuestra cultura, parece optar por la inmediatez y la profusión de la información en unos formatos frágiles. Fragilidad en la permanencia de las ideas y de los soportes, valores nuevos que se articulan en nuevos discursos.

PALABRAS CLAVE: arte constructor, consumo, inmediatez, fragilidad.

SUMMARY

«New Discourse for A New Principle of The New *Work* of Art». The set of ideas with which we model the concept of reality can be either defended or called into question by art. In our times, art is related to an ever more accelerated concept of time, in which the present is weak in the face of an elusive past/ tradition. Art, like culture, seems to opt for immediacy and the profusion of information in fragile formats. Fragility in the continuity of ideas and media, new principles which find expression in new discourses.

KEY WORDS: Constructive Art, Consumption, Immediacy, Fragility.

Este trabajo es una continuación del anterior publicado en esta revista (de Blas. 2006). Desde su redacción, hace tres años, se ha avanzado en algunos de los argumentos, mientras que otros se han modificado, principalmente el de la «presentación» del arte como superación de «representación». Ahora se apunta un tercer estadio, en donde el arte no sería tanto un sujeto, en cierto modo pasivo, que representa o presenta, sino que participaría más activamente en la construcción de un modelo mental de la realidad. Para ello se hace intervenir al arte en las nuevas maneras de pensamiento, que la nueva sociedad de consumo del siglo XXI y las nuevas tecnologías digitales y de comunicación internauta están modificando profundamente los modelos de pensamiento. Se argumenta desde ese «estudio de las



ideas» que es la ideología, cómo el arte incide en el sentimiento de tranquilidad de la ideología establecida, relacionándolo con el tiempo, en cuanto el peso de la «tradición» como referente y motor en la construcción del arte. El hecho de la opción por la inmediatez, en cada vez más órdenes de la realidad, lleva aparejada la fragilidad de los formatos, en donde lo virtual y la obsolescencia acelerada de ideas y bienes de equipo parecen evidentes. El arte desarrolla un nuevo discurso, en donde las intenciones del artista y las nuevas tecnologías funcionan dialécticamente, como así ha sido a lo largo de la historia¹.

LO INQUIETANTE FRENTE A LA SEGURIDAD DE LA REPRESENTACIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA SEGURIDAD

Cuando se acepta que todo en el ser humano es ideología² y que, como tal, un sistema de pensamiento, y que «como tal» puede ser analizado y cambiado, la persona se reinstala en el reino de la intranquilidad. Esto puede parecer, y de hecho lo es, inquietante.

Además de la pulsión a la seguridad y a tener las necesidades vitales cubiertas, está la de la exploración de nuevas posibilidades³. Esta pulsión por la exploración común a las personas y a los animales superiores se diferencia ente sí en que los animales buscan y dejan «señales» y las personas, «signos» (Marina, 1999:74 y 75).

¹ Fecha de entrega de la versión corregida: 22/11/2007.

² Profesor titular del departamento de Pintura. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. Calle Greco, núm. 2. 28040 Madrid. E-mail: mariabla@art.ucm.es.

³ Binomios como pintura mural-románico, óleo-flamenco o arte digital-ultramodernidad apuntan a que los artistas tienen un modelo de intenciones que aprovecha el nuevo formato tecnológico, al tiempo que las nuevas tecnologías propician el desarrollo de manifestaciones artísticas.

² 'Ideología' en el sentido de los filósofos franceses Destut de Tracy, Cabanis y Consta, que en 1796 describían la ideología como el estudio de las ideas, sus orígenes y sus leyes. Con esta significación más cerca del concepto «Del Espíritu del Mundo» hegeliano que del marxista, en cuanto que creencias colectivas y actitudes de una clase o grupo social [la historia como el producto de un conflicto de clases (Macey, 2001:198)]. Althusser ha venido a identificar la ideología con un sentido más amplio de la noción de cultura o incluso como la conciencia colectiva de Durkheim (Macey, 1994).

³ En la etología, esto es, la ciencia que compara la conducta humana con la animal, se ha señalado que los mamíferos, especialmente los más evolucionados, habían desarrollado la capacidad de resolver problemas. Esta capacidad para funcionar se basaba en una satisfacción. El animal necesitaba estar entretenido porque si no se aburría. Así, a un zorro, a un chimpancé o a un oso (y a una persona), no les basta con comer, dormir y defecar. Es más, la capacidad por la curiosidad y la investigación se debilitan o desaparecen en los animales superiores cuando alcanzan la madurez sexual. Mientras que en las personas, en mayor o menor grado, se mantiene esa capacidad de investigación que el niño posee (Lorenz, 1973:276). Al tiempo, hay una marcada presión al conformismo por parte de cierto tipo de educación (que no forma personas pensantes sino acríticas) (Morris, 1972:186). Ver también (Morris, 1971) y (Lorenz, 1977).



El lenguaje humano configurado por el signo se despliega mediante la imagen mental (Marina, 1999:118), el cómo esa imagen mental se configura a la hora de entender la realidad, es la ideología. La experiencia estética⁴ no proviene de una inmanencia sagrada ni de una Belleza de una inalcanzable Idea, sino que es la manifestación de un conjunto de ideas (ideología) que explica el mundo en ese momento. El animal percibe el estímulo como una novedad que se compara con la experiencia previa, pero de una manera a-simbólica. El animal posee un modelo de lo conocido con el que compara la «novedad» del estímulo. Si esta novedad es extraordinaria, el animal no tiene la capacidad de adaptación y, sobre todo, de transformación del medio, desde un punto de vista ontológico, del que sí es capaz el ser humano. El animal es capaz de adaptarse y resolver problemas⁵, pero es impensable para él establecer las extrapolaciones que el pensamiento simbólico permite. Estableciendo la diferencia de grado que el pensamiento simbólico proporciona, la sorpresa en el ser humano aparece sólo cuando esperamos algo, cuando nos encontramos con algo que no concuerda con lo que esperábamos en la tranquilidad instalada⁶.

Nuestra existencia está instalada en una tranquilidad basada en la continuidad frente al caos de los acontecimientos que se suceden. Esto se manifiesta en las rutinas, las que, además de proporcionar economía en el esfuerzo de la atención, aportan una estabilidad emocional, una suerte de simulación de control de la realidad; el hecho es que «la rutina nos aburre, pero la novedad nos asusta» (Marina, 2005:34). La posibilidad de que haya un cambio excita a la imaginación y propicia proyectos, y es que «El ser humano parece estar motivado a realizar cosas que sin su acción no se producirían», ya que «Con frecuencia se identifica con las cosas que podría hacer: su obra es la extensión de sí mismo» (Nuttin, 1980:195).

Cuando el cambio acontece, bien por intervención voluntaria del sujeto, bien por inferencia externa, produce siempre un grado de inquietud que se manifiesta con el miedo, un mecanismo de alerta⁷. El arte puede proporcionar rutina, tranquilizar o aportar novedades y por tanto, intranquilizar, ser un agente del miedo. Un miedo que Platón lo llevaba hasta «la disolución del ser», por entender el arte como «el no ser» (Azara, 1995:21). Pero si este miedo se entiende como un aviso de crisis en nuestros valores establecidos, ha de servir precisamente para cuestionar (en el sentido de re-pensarlos) esos valores, estamos entonces en presencia de

⁴ De hecho estética proviene del griego y significa «a través de los sentidos» (Abbs, 1989: 3-4). Esto es, la relación con la doctrina aristotélica del conocimiento a través de la experiencia.

⁵ Ejemplos de resolución de problemas en animales, ver «Animales culturales» (Cavalli, 2007:30 y ss.), así como un análisis de cómo Lamarck primero y después Darwin entendían la evolución, equivocadamente, como una adaptación al medio que «podía ser directamente heredada por nuestros descendientes», cuando, tanto en los animales como en las personas, es una cuestión de aprendizaje. Ver en «El hombre como animal genético» (Cavalli, 2007:35 y ss.).

⁶ Ver (Sokolov, 1960), en donde se demuestra que incluso nuestra manera de entender el Mundo, nuestra configuración de todos los sucesos vividos y de todos los significados que les hemos otorgado se encarnan en un modelo neuronal.

⁷ Para un estudio del cambio en el sujeto y las emociones que produce, ver (Magai, 1995).

un arte que serviría para dotar de significado al «sistema que gobierna la apariencia de las proposiciones» (Foucault, 1976:29).

Bajo estas premisas, arte moderno contemporáneo es un agente del miedo que parece traer superficialidad, mero artificio, banalidad, estupidez, morbidez, a lo que se responde con indignación y desprecio. Es un arte, el contemporáneo, que sufre los mismos juicios de valor negativo de otros momentos de la historia, cuando se ha argumentado contra el arte⁸. Un arte que no cumple con la misión de realce de la imaginación oficial, que, al contrario, muestra aspectos descalificadores, con los que el uso oficial del arte no se identifica. Pero en el caso presente, como a lo largo de la historia, éstos son precisamente los síntomas con que se califica a la sociedad actual. Es decir, el arte contemporáneo de vanguardia delata precisamente la cultura que lo produce, es más, el arte se produce al unísono del resto de los sucesos del presente. Si ello le hace ser un agente del miedo, es que la sociedad engendra miedo, «Es el miedo lo que arrastra y domina ante la incertidumbre del porvenir»⁹.

CO-PRODUCCIÓN DE LA REALIDAD. ARTE Y PARTE DE LA SOCIEDAD

No importa lo que opinemos del arte contemporáneo de vanguardia, éste es siempre una parte de la sociedad que lo produce. No un reflejo, ya que una cierta inclinación estética no es el mero resultado de otra idea superior, «más bien, el hacer arte, *si y cuando* aparece, es un miembro activo de un nexo dinámico de factores interdigitales». Es lo que la cultura crea «viviendo en momentos específicos, lugares y circunstancias sociales construidas, no el (momento) que han heredado [...]»¹⁰. En esta coparticipación activa de la «época» por parte del arte, de la «obra que construye el mundo»¹¹, «La cultura no es un marco para *percibir* el mundo sino para *interpretarlo*, para uno mismo y para los otros» (Ingold, 1992:53). En esa «co-construcción» de la época en la que el arte es partícipe, incluso la noción del pasado, enunciada como tradición, también se construye, «La tradición no está nunca dada, sino que es siempre construida, y siempre más provisionalmente de lo que parece»

⁸ Por ejemplo, se recuerda los términos despectivos que se dirigían contra el Impresionismo (Rewald, 1972) por la bien pensante sociedad parisina, incluso siendo ésta una de las más avanzadas del momento.

⁹ Miedo ante la «lógica de la globalización que se ejerce independientemente de los individuos, la competencia liberal exarcebada, el desarrollo desenfrenado de la información», el empleo, el estancamiento del paro, «el temor se ha impuesto al goce, la angustia a la liberación» (Charles, 2006:29).

¹⁰ (Lewis-Williams, 2004 :73) en donde cita a (Whitley, 2000:6).

¹¹ «[...] es literatura la obra que construye el mundo, la que no lo deja tal cual estaba antes de ser escrita. Al lector [...] de literatura le gusta [...] que le desmonten sus ideas preconcebidas, que le obliguen a releer y, releyendo, a pensar. Es un lector que busca un interrogante en donde antes había una respuesta» (Murillo, 2007: 21).

(Foster, 2004:67). Desde el punto de vista de un genetista, Cavalli, la tradición es muy dúctil. Él compara la transmisión genética con la cultural. La primera permite mucha variabilidad, a no ser que se adopte por algunos vegetales el mecanismo de la asexualidad, que reproduce invariablemente lo mismo, aunque la asexualidad es reversible. El vegetal puede hacerse asexuado o diferenciado sexualmente según las circunstancias. Respecto a la segunda, afirma que «la cultural es proteica: puede ser altamente conservadora, pero también puede permitir variaciones rapidísimas» (Cavalli, 2007:121).

La tradición conservadora parece situar la obra de arte en una suerte de atemporalidad. Sin embargo, cada obra de arte está vinculada ineludiblemente a su momento, «la obra habla de su tiempo, pero ya no lo transmite por entero» (Augé, 2003:31), es el problema de la relevancia planteado por Danto (1995), la obra de arte del pasado es importante para la cultura del presente, pero no es relevante. Como quiera, hay que tener en cuenta que el momento histórico es vivido de diferente manera por los diferentes individuos o grupos sociales. Es por ello que el arte se podría decir que está personalizado, porque no existe una necesaria correlación entre la época que vive cada uno y el momento temporal que comparte con los demás. «No todos existen en el mismo tiempo presente. Están sólo exteriormente, porque se les puede ver hoy día. Pero no por ello viven el mismo tiempo que los otros» (Bloch, 1985:104).

RE-CONSTRUCCIÓN Y RE-CONSIDERACIÓN DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Esta inestable, por mudable, condición del arte en el tiempo y en los diferentes individuos está inmersa en el truísmo de que nada se detiene ni permanece, en el que la imagen del espacio torna la imagen del tiempo en una reconstrucción constante. El espacio es una construcción cultural y por tanto mental, «La percepción del espacio no es lo que ese espacio *es* sino una de sus representaciones; en este sentido, el espacio construido no tiene más autoridad que los dibujos, las fotografías, o las descripciones» (Colomina, 1992:75). Ahora, el arte contemporáneo participa de una nueva concepción del espacio que se ha producido por una manera diferente de intervenir precisamente el espacio, «las diferentes construcciones de la visión y las definiciones ampliadas del arte». Esto ha engendrado una paradoja en el espacio en cuanto que es «una recensión y un retorno», que se relaciona con la idea del tiempo de la «vanguardia», en cuanto que ésta «incluso cuando vuelve al pasado [...] retorna del futuro¹². Un tiempo en reverberaciones constantes, en un mundo que ha cambiado porque se ha convertido por completo en una imagen en donde la imagen que se construye de lo visual no es estable, sino cambiante con relación a la

¹² «Esta extraña temporalidad, perdida en las historias del arte del siglo xx, es uno de los temas principales de este libro» (Foster, 2001:vii)



realidad externa (Mirzoeff, 2003:26). En palabras de Heidegger (1977:130), «una imagen del mundo [...] no consiste en una fotografía del mundo sino en el mundo concebido y captado como una imagen».

Se inventan otras realidades porque la realidad aparece «carente de realidad» en las nuevas realidades, cobrando sentido el que la realidad se destruya y se «deconstruya» continuamente (Lyotard, 1993:9), en donde cobra primacía una «imagen paródica o virtual» frente a las anteriores formales o dialécticas¹³.

TIEMPO DE INMEDIATEZ Y DE FRAGILIDAD EN LOS FORMATOS

De la palabra a la escritura (al libro y a la obra) y de la escritura a la *web* (formato digital). «Platón desconfiaba de la escritura, cuestionaba su carácter inerte, su pérdida de vida, frente a la palabra oral» (Jiménez, 1994:119), se tiene aquí el sacrificio de la permanencia por la frescura del mensaje. Desde esta perspectiva, la nueva «fragilidad» (esto es, de la «pieza» a la *web*) aportaría un retorno a la imbricación directa, aunque frágil, del receptor del arte. La «literacidad electrónica» tiene como característica la fragilidad de los soportes modificados y la sobreoferta textural con una impotencia para gestionar toda la información¹⁴. Una hipermemoria en la *web* que archiva todos los datos y que es capaz de retribuirlos instantáneamente. Esto recuerda a Baudrillard, cuando éste consideraba que nuestro inconsciente no sabe ni de pasado ni de olvido, ni es arcaico ni arqueológico, sino «un presente perpetuo». Un mundo «sin memoria y sin olvido», lo que acaso sea el cielo (o el infierno): una masiva rememoración de nuestra vida, «de cada momento, de todos los patrones de nuestra vida. La penitenciaría de nuestra inmortalidad, la inmortalidad carcelaria de una incansable memoria» (Baudrillard, 1992:73). Ahora aparece una nueva forma de memoria, que gana en cantidad, accesibilidad y flexibilidad, lo que pierde en estabilidad. Brea denomina Cultura_RAM (la memoria del ordenador, no su disco duro) la que ya no está interesada en rememorar, en donde ya no se mira hacia el pasado, sino a la producción del futuro. Más que conservar (el museo y la biblioteca), interesaría indagar nuevos conocimientos mediante una heurística original, con más interacción, internet en todas sus manifestaciones. Se pasa del archivo a la «memoria de procesamiento»¹⁵.

¹³ «Lógica formal del 'Ancien Régime' (1560-1820), lógica dialéctica moderna (1820-1975) e imagen paradójica o virtual (desde 1975) (Virilo, 1989:63).

¹⁴ Bragado (2007:62) señala, reseñando a Paulo Freire, que a cada periodo le corresponde una manera de leer y de escribir. Primero la escritura y la lectura incorporó una «literacidad o cultura escrita» y desde el uso del ordenador y de internet ha aparecido la «literacidad electrónica».

¹⁵ «Una memoria red y no más una memoria documento; una memoria constelación, fábrica, y no más una memoria consigna, almacén. Una memoria que ya no se pone en singularidades señeras, que ya no se dice en definitivos docu-monumentos, en lugares, signos o escenarios de privilegio. Sino que, al contrario, se dispersa y clona en todas direcciones, se reproduce y distribuye vífica



El mecanismo con el que funciona la memoria en el arte de la sociedad de consumo es bastante similar al mecanismo consumista mismo, en el que la pulsión de comprar se aplaca con la compra misma para reaparecer de nuevo esa pulsión de compra. Es decir, no se responde a una necesidad con una compra que adquiere un producto que va a resolver la necesidad, sino que lo que existe es una necesidad de comprar misma que se perpetúa constantemente. Con el arte que se genera como una experiencia de consumo no se interpreta la imagen que evoca, sino que la imagen-suceso misma genera la experiencia en el momento, para pasar a posicionarse en el futuro de la nueva compra-consumo. Ya no se rememora un objeto por el que tendríamos «una reproducción exacta, sino más bien una *interpretación*, una versión acabada de reconstruir del original (Damasio, 2004:124), en suma, «la memoria es esencialmente reconstructiva»¹⁶.

En el presente continuo del consumo continuo, cada vez que se consume se recibe una gratificación psicológica que no funciona basándose en la memoria de lo consumido sino en el futuro en que se ha de consumir de nuevo. No se acaba de comprar cuando ya se está pensando en la siguiente compra, y además, «cada vez se consume más por la satisfacción que produce —un sentimiento de eternidad en un mundo entregado a la fugacidad de las cosas— que por la posición que permite ostentar» (Charles, 2006:27). El mecanismo general del consumismo alimenta un mercado constante de producción de arte, una vez más, sobreoferta y saturación de la capacidad de procesarla, lo que Jiménez denomina el «Vértigo de la instantaneidad»¹⁷.

El paradigma moderno de lo instantáneo radica en lo virtual y digital, por ahí se está colando y extendiendo el arte y, tal como se extiende el acceso a la *web*, el arte deja de tener menos representación de lujo, se «sustituye la primacía de la teatralidad social por la de las sensaciones íntimas» (Lipovetsky, 2004:61). De lo teatral y público se ha pasado a lo privado, del individuo frente a la pantalla. Se transforma lo público y lujoso en privado y barato (por accesible). Los músicos aprenden a sobrevivir con conciertos que generan un acontecimiento y, sobre todo, con la venta de «politonos». Esto se consigue mediante la oferta de una «marca de artista» por el que se ha dado a conocer el artista en ese laberinto, en ese rizoma multidimensional con el que Eco denominaba premonitoriamente a la «*red*» en 1983¹⁸. Se ha pasado de la contemplación de la obra a la visión en el libro, para

a toda su red de lugares, difundida como onda y eco, deslocalizada en una multiplicidad de no-lugares, hacia los que fluye (y desde los que refluye) activamente y en tiempo vivo» (Brea, 2007:4).

¹⁶ (Barlett, 1964:125), citado por (Damasio, 2004: 124).

¹⁷ «Hoy nos sentimos abrumados en un mundo en el que la redundancia informativa y el despliegue envolvente de las comunicaciones de masas nos arroja constantemente al vértigo de la instantaneidad» (Jiménez, 1994:119).

¹⁸ «El laberinto del tercer tipo es una *red*, en la que todo punto puede conectarse con cualquier otro punto. No se puede desenrollar [...] mientras que los laberintos de los dos primeros tipos, tienen un interior [...] y un exterior, del que se entra y hacia el que se sale, el laberinto del tercer tipo, extensible hasta el infinito, no tiene ni interior ni exterior [...]», en «proceso continuo de corrección de las conexiones, sería siempre *ilimitado* [...]. A mitad de camino entre el modelo y la

continuar, del libro atesorado en las estanterías, a las imágenes casi infinitas flotando en la *web*. Se puede hacer realmente ahora un «museo imaginario» (Malraux, 1951) navegando y «pescándolas» en nuestras redes digitales.

Hay que asumir que el arte se ha integrando en este nuevo tiempo de cambio y consumo constante, deshaciéndose de los antiguos valores del arte. Quizás estemos en presencia de un cambio tan revolucionario como el del Renacimiento, en donde la «artesanía» y los «artesanos» pasaron a ser «arte» y «artistas». Los valores de la modernidad (progreso) han dado paso al consumismo y a sus valores hedonistas e individualistas. Charles (2006:25), introduciendo el pensamiento de Lipovetsky, señala los hitos de la primera producción industrial del taylorismo y la difusión de productos, hasta los grandes métodos comerciales del capitalismo mundializado entre 1880 y 1950. A partir de entonces, surge otra forma de consumo más extendido a todas las capas sociales. La moda funcionaría mediante la seducción de todas las capas sociales que harían desaparecer las explicaciones basadas en la alineación (marxista) o en las disciplinas (foulcaultianas) (Lipovetsky, 1986).

Verdú (2003:10-11) plantea tres tipos de capitalismo, el de producción, consumo y de ficción. El primero abarca desde finales del XVIII hasta la Segunda Guerra Mundial, en donde habría un predominio de la producción de mercancías. El segundo, de consumo, desde 1945 hasta la caída del Muro de Berlín, en donde «destacaría la trascendencia de los signos, la significación de los artículos envueltos en el habla de la publicidad». El tercero, el de ficción, se habría desplazado del bienestar material a las sensaciones. Con el de consumo, las mercancías se representaron mediante marcas, con el de ficción, las marcas se ofrecen para que las mercancías se acojan a su franquicia.

El arte cada vez es más virtual, capaz de generar nuevas realidades y no tanto, como se hacía antaño, de representar una realidad. Primero se podría hablar de un arte que «representaba», después que «presentaba», para encontrarnos con que actualmente el arte «genera realidades». Del cuadro enmarcado, ventana, al cuadro sobre el que se actúa, el acontecimiento¹⁹, y de aquel, al artista marca²⁰, que ofrece su nombre a ser asociado con variopintos trabajos. Es la preponderancia del valor de cambio sobre el de uso (Verdú, 2003:33).

Con la Modernidad se comenzó a cuestionar la «calidad» de las obras de arte. Por ejemplo, los Impresionistas parecían unos «malos pintores», cuando, en

metáfora, se encuentra el *rizoma* [...] no es un modelo de la falta de razón [...]. Es el modelo que ha elegido un pensamiento débil [...] (Eco, 1988:384 y 385), (Vattimo, 1988) y (Deleuze y Guattari, 1988).

¹⁹ Ya Harold Rosenberg, en su artículo «The American Action Painting» en ARTS NEWS en 1952, certificaba el nacimiento de una nueva y revolucionaria manera de entender la pintura, por la cual ésta constituía «un lugar en el cual actuar ‘plásticamente’. Lo que va a la tela no es una pintura, sino un acontecimiento» (Rosenberg, 2000:581).

²⁰ Como el deportista o cualquier otro famoso, sólo que el artista se asocia a una marca ‘de arte’ mucho más elitista. Si el artista ya está interiorizado (popularizado) en el acervo cultural, sí que puede constituirse en marca, por ejemplo ‘Picasso’ a un modelo de coche.



Foto 1. Joseph Beuys.
Traje. 1970.



Foto 2. Andy Warhol. *Brillo Box*. 1964.

realidad, lo que se cuestionaba era la «calidad de la representación», es decir, los problemas de parecido o el ajuste a las normas de representación, desde un punto de vista moral. Después se cuestionó si algo era arte o no. Frente a un *ready made* de Duchamp, primero, y, después con mucha más notoriedad, a un traje de cuero de Beuys (foto 1), o las «Cajas de Brillo» de Warhol (foto 2), la pregunta pertinente era «si eso era o no arte». Actualmente, el arte aparece en un montaje ferial y, más recientemente, en la producción virtual digital. La galería está siendo suplantada (como el antiguo café) por la feria o la bienal de arte, mucho más cara, tanto para el galerista como para el cliente, no es extraño que proliferen las ferias tanto como los Starbucks. Pero además, empiezan a ser cada vez más frecuentes y relevantes las visitas y las compras por internet.

El arte ya no pretende ser patricio, como cuando residía en las colecciones reales, tampoco apabullar y hacerse temer, como en la Modernidad, con su marchamo de entendido y hermético para los del común. Ahora el arte quiere hacerse querer, se publicita, se convierte en una atracción turística más, como así lo atestiguan los cuatro millones de visitantes de la Tate Modern londinense durante el año 2006. El disfrutar del arte de una manera lúdica ya no parece un pecado, sino que está relacionado con la superación a la mala conciencia del consumidor (Bataille, 1987), cuando entonces estaba reglado por las ideologías de la austeridad, del puritanismo (sacrificio y trabajo) o del catolicismo (sacrificio contra pecado). Esa superación de una mala conciencia es la que apunta a la parte positiva del consumo, en cuanto que «ha





Foto 3. Carsten Höller. *Test Site*. Tate Modern, Londres. 2006-07.

desarrollado una impensable conciencia de derechos sociales e individuales, y ha contribuido a crear un sujeto crítico y activo» (Verdú, 2005:99).

Esto se puede aplicar a la difusión del arte contemporáneo, no tanto como a su comprensión en el sentido clásico, unido al conocimiento, sino a su disfrute y coparticipación. Ejemplo de ello era el público deslizándose por los toboganes de Carsten Höller en la Tate Modern (foto 3).

MEMORIA Y FORMAS DE OLVIDO EN EL ARTE

La inclinación por lo conocido, por formas artísticas que ya no desasosieguen, está relacionada con nuestra vinculación con el pasado, es decir, la memoria. Incluso «A menudo la finalidad de las imágenes y de las obras de arte en general ha sido documentar parcelas de realidad para rescatarlas del paso del tiempo», acaso para situarlas en el Olimpo en donde «En Mnemósine estaban registrados todos los gestos y todas las decisiones mediante los cuales los dioses crearon el mundo y lo dotaron» (Azara, 1995:209-10). La idea intuitiva es que la memoria es un almacén de información, que cada uno tiene más o menos ordenado, y por tanto, más o menos accesible. Incluso de la expresión popular «tengo memoria», cabe inferir que se puede ampliar y ejercitar, entendiéndola además como un ente aislado. Sin embargo, la investigación neurológica²¹ señala que está extendida difusamente por

²¹ El tema es muy complejo pues la memoria aparece diseminada en el cerebro en donde biología y mente están interrelacionados, y no sólo como neurona versus receptáculo de almacena-



Foto 4. Antonio López. *Gran Vía*. 1974-81.



Foto 5. Marina Abramovic.
Autorretrato con calavera. 2004.

nuestra mente, «No tenemos memoria, sino que somos memoria»²², y al contrario, «Dime qué olvidas y te diré quién eres» (Augé, 1998:24). La memoria necesita del olvido y es el olvido el que configura la memoria. Referido al arte, Augé (1998:65-67) establece tres formas de olvido. Primero el de «*retorno* [...] recuperar un pasado perdido, olvidando el presente —y el pasado inmediato [...]— para restablecer una continuidad con el pasado más antiguo, eliminar el pretérito ‘compuesto’ en beneficio de un pretérito ‘simple’». Antonio López (foto 4) podría ser un ejemplo. Segundo, «El *suspense* [...] recuperar el presente seccionándolo provisionalmente del pasado y del futuro y, más exactamente, olvidando el futuro por cuanto éste se identifica con el retorno del pasado», un exponente serían las acciones de Marina Abramovic (foto 5). Por último, la tercera es un «*re-comienzo* [...] recuperar el futuro olvidando el pasado, crear las condiciones de un nuevo nacimiento que, por definición, abre las puertas a todos los futuros posibles [...]», en este caso se aprecia cómo el «arte para ordenador» (foto 6), produce videojuegos con gráficos realistas

miento y la mente como ente activador y manejador, sino que la biología sería también un agente activo, lo que es de capital importancia a la hora de configurar el yo (Greenwald, 1981).

²² «La memoria es una estructura neuronal capaz de asimilar información, cambiar al hacerlo, y capaz también de producir y reproducir las informaciones. Es un conjunto pues, de hábitos operativos que intervienen en todas nuestras conductas intelectuales, afectivas, motoras» (Marina, 2001:132).





Foto 6. Net Art, uno de los primeros trabajos, *Utopia PKWY*. 1999-2000.
La casa de Joseph Cornell, en Flushing, Queens, New York City.

en un medio de iluminación local, como en el «renacentista primitivo», anterior al color luz de la escuela veneciana del XVI²³.

Mediante el ejercicio de la memoria, nuestra mente es capaz de elaborar información desde su procesamiento, en donde interviene el sentimiento, en cuanto que información valorada²⁴. El artista no repite la información recibida de la tradición, sino que la reinterpreta sentimentalmente y de una manera relevante cuando la confronta con el presente. Si le da la espalda, pretende la ficción de un «mítico» y tranquilizador mundo pasado, en donde lo que fue «real» (por vigente) se convierte en adocenado, reaccionario implacable frente a la novedad que el futu-

²³ Los sujetos son iluminados separadamente, las sombras confieren volumen a cada una de las formas por separado. A diferencia, el color luz parte del principio de una fuente de luz que ilumina como un todo la escena. Los sujetos ahora se subordinan a un todo en sus volúmenes. El color ya no se oscurece para dar volumen a un individuo sino que es influenciado por todos los demás colores.

²⁴ «Sentimiento: Experiencias que integran múltiples informaciones y evaluaciones positivas o negativas, implican al sujeto, le proporcionan un balance de su situación y provocan una predisposición a actuar» (Marina y López Penas, 2001:431).



Foto 7. Santiago Tavella. *Sublime*. 2002 (Net Art).

ro se empeña irremediabilmente en aportar (foto 7). Frente a este «adocenamiento», Barthes, en sus «Mitologías», proponía una apropiación del mito para mitificarlo a su vez, produciendo un «mito artificial» (Barthes, 1999:229-30). Una lucha contra la incesante recreación de mitologías, en donde «la cultura dominante se considera que opera mediante la apropiación: abstrae significados específicos de los grupos sociales en significantes generales que entonces se venden y consumen como mitos culturales» (Foster, 2001:95). La apropiación de otras obras, no imitación o estudio, que paradigmáticamente Duchamp inauguró con su Gioconda bigotuda (foto 8), marca esa estrategia de apropiación de un mito para desmitificarlo, incluso en el sentido de poner de manifiesto la enajenación y el consumo —otra forma de apropiación— de que son objeto, lo que ha dado origen a esta forma de mitificación moderna. Esto se ha de entender en un contexto en el que arte se entiende de una manera estratigráfica, los «estratos de representación» como una superación a la

²⁵ «Las descripciones formales del arte moderno eran topográficas, organizaban la superficie de las obras de arte en orden a determinar sus estructuras, mientras que ahora se hace necesario pensar en la descripción como una actividad estratigráfica. Estos procedimientos de cita, extracto, encuadre y escenificación, constitutivos de las estrategias que utilizan las sobras de las que he hablado antes, exigen el descubrimiento de estratos de representación. No hace falta decir que no buscamos fuentes u orígenes, sino estructuras de significación: debajo de cada imagen hay siempre otra imagen» (Crimp, 2001:186).

Foto 8. Marcel Duchamp. *LHOOQ*. 1919.

descripción formal topográfica²⁵. Ya el concepto de «deconstrucción» de Derrida²⁶, aplicado al texto filosófico, trataba de descubrir y determinar lo que ello no puede describir, incluso lo que «su» historia ha excluido con objeto de constituirlo como ahora aparece²⁷. Desde Derrida hay que excavar(se) para llegar a lo auténtico, «el lenguaje contra sí mismo»²⁸. Aquí lo «auténtico» no se refiere a ese melifluo universo mental de la Idea. Ahora el engaño y la imitación radican en la imitación de las imitaciones de los engaños. Las imitaciones de los engaños de una intencionalidad por lo virtual y ficticio. Es en esos aspectos en donde se va centrando el contenido temático del arte contemporáneo.

²⁶ Eco, cuando habla de la primera de «las adulteraciones de la herencia del modo simbólico» se refiere a «la herejía contemporánea de la deconstrucción, que actúa como si una divinidad o un subconsciente maligno nos hiciera hablar sólo y siempre según un segundo sentido [...]». (Eco, 2002: 167). Es decir, una crítica a las exageraciones de la deconstrucción.

²⁷ (Derrida, 1972). Un análisis similar realiza (De Man, 1979). Llevado a un extremo un tanto delirante y grandioso, pero sugerente, ver (Foucault, 1967).

²⁸ «El lenguaje se ha convertido en el índice en el cual la naturaleza está corrompida y dividida contra sí misma por una falsa sofisticación de la cultura» (Norris, 2003:18 y ss.).

IDEOLOGÍA Y MODELO DE INTENCIONES. ARTE INTERROGADOR DE LA REALIDAD

El contenido del arte puede superar una mera aproximación formal. Ahí en donde el arte coparticipe en un proyecto intelectual en cuanto que sea un agente desvelador (re-pensador) de la ideología en que basamos nuestra manera de entender la realidad. Un arte que contribuya al análisis y a la crítica, y que plantee nuevos proyectos de realidades posibles.

Desde esa premisa de un arte que contribuye a repensar la realidad hay que acotar los mecanismos con que opera el arte, en cuanto a su peculiar manera de operar mediante los sentimientos. Podría parecer que ya no son suficientes las bellas palabras de Longino en los albores de nuestra era: «el lenguaje sublime conduce a los que lo escuchan no a la persuasión, sino al éxtasis [...] nuestra alma es exaltada por la verdad sublime» (Bukatman, 1995:266)²⁹. La explicación que da el clásico es incompleta pero no equivocada. En primer lugar porque, como señala Lyotard (1993), lo sublime es un concepto clave en la cultura postmoderna, al reconocerse como algo creado por la cultura frente a lo hermoso que «parece» estar inmanente en la naturaleza. En segundo lugar, porque en el fondo, el hardware instrumental del arte son los sentimientos. Entendidos como «el modo como aparecen en la conciencia grandes bloques de información integrada, que incluyen valoraciones» (Marina, 1995:140), el artista puede, mediante el concurso de su obra, mostrar nuevas valoraciones de la realidad a través del arte, que es capaz de exponer ideas mediante el mecanismo del sentimiento. De hecho, «el nivel más profundo de nuestra conciencia revela una instalación sentimental en la realidad. Sólo un control cuidadosamente aprendido y educativamente transmitido permite distinguir entre lo que conocemos y lo que sentimos» (Marina, 2002: 19). La inteligencia puede pensar los «significados valorativos» aunque no los esté sintiendo. Marina pone el ejemplo que se puede valorar el agua aunque no se sienta sed en ese momento. Así «esos significados derivados de una experiencia sentimental son los valores» (Marina, 2002:69). Pero cuando frente al objeto establecemos símbolos, pensamos que el agua representa la libertad, y además le otorgamos una experiencia estética, a saber, «el océano es bello». Si además queremos hacer una obra de arte, el reto (problema) planteado tiene unos mecanismos de funcionamiento peculiares.

En este marco conviene presentar dos posturas frente a la consideración de la relación entre sentimiento y razón. La primera los considera opuestos: «Las artes están en relación a la inteligencia del sentimiento tanto como las ciencias en relación al razonamiento lógico»³⁰. La segunda considera que sentimiento y razón no son opuestos sino interdependientes, la razón no funciona sin la emoción porque

²⁹ Longino (1979) o Pseudo-Longino vivió entre los siglos I y III d.C. Habla de cinco fuentes de lo Sublime y de pasiones que no lo son.

³⁰ (Witkin, 1980:97) parte de la escuela subjetivista, simplifica en demasía el concepto de sentimiento emocional al construir las emociones en un modelo de sensaciones. Sin embargo, la



no puede tomar decisiones valorativas³¹. Así, los sentimientos producidos por el arte son siempre seguidos por la razón, es decir, la aproximación al arte y a sus obras y desde diferentes posturas, ya que el conocimiento (la cognición) no puede aparecer separado del sentimiento y de la razón (Best, 1989:79). Supuestamente, frente al pensamiento racional, el trabajo artístico es «un problema mal definido y mal resuelto»³², pero precisamente esto es una manera de proponer y experimentar con soluciones. Estas soluciones dependen de los medios que el artista tiene a su disposición. Además, su momento cultural es el que propicia plantear problemas concretos y soluciones viables. Es decir, la obra de arte es un «modelo de intenciones» (Baxandall)³³. Lo que se plantea es qué «criterio»³⁴ se sigue a la hora de investigar en el arte. Las intenciones no son inocentes o casuales, dependen de un modelo ideológico de la realidad que se valora mediante el sentimiento.

Se llega así a la alternativa de si el artista desea actuar como comparsa de lo oficialmente establecido o como «desvelador», el que arranca el velo de las verdades aceptadas acríticamente. El artista que antes pintaba investigando en la anatomía del desnudo se puede entender ahora como un ejercicio simbólico de desnudar las apariencias, las vestiduras cubrientes de «verdades» superpuestas, para pasar al montón de ropa sucia, como prenda y verdad desvalorizadas. Ni el artista, ni la persona se comporta «como un espejo que refleja la realidad», sino que la interroga (Marina, 1995:254). Es decir, se formula preguntas acerca de la realidad e interpreta las respuestas. De nuevo estamos frente a un problema mal definido y mal resuelto, pero ese mecanismo permite una gran diversidad de preguntas y problemas y de respuestas y resoluciones, así como que en su conjunto todas sean abiertas.

EL ARTE, MEDIANTE LA METODOLOGÍA DEL SENTIMIENTO, VALORA LA REALIDAD Y PRODUCE CONOCIMIENTO

Tanto el artista en su quehacer, como la persona frente a su-situación-en-el mundo, se formulan y se responden valorativamente, esto es, sentimentalmente. El

cognición distingue la emoción de la sensación. Por ejemplo si alguien me dispara con lo que yo creo (cognición) que es una pistola de juguete, tendré dolor. Si confundo un bulto en la oscuridad con una rata tendré como quiera la emoción de asco. Es decir, «una cosa es la claridad de la experiencia y otra muy distinta la claridad del significado de la experiencia» (Marina, 2001:33).

³¹ Véase el escatológico caso del cerebro de Phineas P. Cage y otros más en (Damasio, 2004).

³² «Ill-defined problem» (Carey, 1989). Reitman (1965) ya hablaba de cuatro tipos de problemas: 1º bien planteado y bien definido; no ingerir muchas grasas para evitar la obesidad. 2º bien planteado y mal definido; ser más feliz. Una afirmación demasiado generalista que tiene ambiguas respuestas. 3º mal planteado y bien definido; evitar un accidente de automóvil cuando otro comete una imprudencia. 4º mal planteado y mal definido; hacer una obra de arte.

³³ En ese texto se analizan ejemplos de trabajos de Picasso, Chardin y Piero Della Francesca, demostrando el contexto social de premisas, condiciones e intenciones de cada artista (Baxandall, 1989).

³⁴ «El proceso creativo depende de unos criterios» (Johnson-Laird, 1983.1:208).

mecanismo con que la emoción opera en nuestra mente se analiza, según Johnson-Laird, primero, en tanto que las emociones son las que comunican los módulos de memoria almacenados dispersamente por el cerebro. Segundo, en cuanto que las emociones son «totalizadoras, invasivas y rápidas» (tomado de Marina, 1998:86). Exactamente como lo es la apreciación de una «obra de arte»³⁵ cuando es aceptada, comprendida y, sobre todo, sentida como tal.

La emoción del arte nos hace primero vincularnos con el objeto, la obra de arte; después nos hace establecer una relación con la obra en cuanto captamos o despertamos en nosotros la expresión de un sentimiento como idea valorada; para, finalmente, recabar nuevos planteamientos de valoración frente a la realidad. Ya no «vemos», esto es, sentimos, de la misma manera, porque tenemos la experiencia de un sentimiento nuevo, de una «organización axiológica de la realidad»³⁶, esto es, una valoración nueva³⁷. A su vez, la emoción que nos embarga cuando nuestra mente encuentra una solución a una cuestión intelectual, el *eureka* (¡lo encontré!) es similar a la emoción estética³⁸, puesto «que los signos se construyen con objeto de desencadenar respuestas con emoción afectiva» (Trifonas, 2004:46). Todo esto corrobora la relación interdependiente entre razón y sentimiento, en cuanto que un mecanismo racional desencadena una emoción. Para Scherer el estado afectivo llega a ser «la conciencia del estado del resto de los subsistemas del organismo». Incluso para Dahl las emociones serían «la conciencia del estado de realización de nuestros proyectos»³⁹. Emociones que están enroscadas en las creencias (irracionales e indiscutibles) y en los juicios (racionales y discursivos), lo que constituye nuestro *corpus* de ideas, una personalidad socializante⁴⁰.

Esos modelos mentales que asume e interioriza el individuo han de constituir durante toda su vida la base del discurso que cada uno de nosotros nos propinamos constantemente. No sólo hablamos a los demás, sino que ininterrumpidamente nos hablamos a nosotros mismos. Nos miramos con la mirada entendida como Lacan (1987:106), en cuanto que proceso de doble vía, «de forma que me veo mirándome a mí mismo». Todo lo que vamos viviendo nos lo estamos contando indefectiblemente (Johnson-Laird, 1983.2). Lo relevante es que el arte puede inci-

³⁵ Entendiendo como obra la acepción más amplia que se plantea en este texto. Es decir, la obra más que como tal, como 'suceso artístico', en donde formarían parte las obras y las acciones referidas al arte contemporáneo.

³⁶ Castilla del Pino (2000:154) señala que las funciones básicas de las emociones son tres: «1) vinculación al objeto. 2) expresión/apelación hacia el objeto (y su respuesta de éste). 3) organización axiológica de la realidad y del sujeto mismo».

³⁷ La axiología es la teoría de los valores (Diccionario de la Real Academia).

³⁸ Tanto al ser capaz de producirla como de recibirla. Las dos producen una impresión de 'haber encontrado'. El haber hallado algo que produce tal emoción. El haber descubierto esa emoción en y por algo.

³⁹ Scherer y Dahl tomados de (Marina, 1998: 86).

⁴⁰ Referente a la asimilación del sujeto de las estructuras culturales, formando así una personalidad social y socializante, ver (Elis, 1989).



dir en ese «diálogo» interior. Diálogo entre lo que uno se cuenta desde las profundidades de la personalidad, eco de los discursos acrílicos recibidos en un cierto primer estadio de la personalidad (percibidos por uno mismo como axiomáticos) y que han configurado la identidad, y lo que el arte aporta como informador de nuevos sentimientos, esto es, nuevas valoraciones de la realidad mediante el mecanismo de la experiencia estética.

NUEVO DISCURSO PARA UN NUEVO MODELO DEL VALOR DE LA NUEVA OBRA DE ARTE

Cuando el arte persigue reforzar los valores establecidos (el modelo realidad oficialmente aceptada), esa conversación interna del relato del mundo se convierte en un monólogo. Los valores establecidos tienen la pretensión de ser «objetivos» porque se resisten a ser cambiados. Y de la misma manera que Marina (1998:55) entiende que no hay valores «objetivos sino «para-un-organismo», los valores sociales son valores para una sociedad determinada⁴¹. El arte participa, desde su óptica, en ese elaborar proyectos que es una cultura. De tal manera que «cuando ese repertorio (de proyectos) disminuye, la vida social se hace anémica⁴², deja de haber o disminuyen los sujetos emprendedores. El artista está implicado con los modelos en que le ha tocado vivir y sobre los que trabaja. Bien porque los desarrolle hasta su «perfeccionamiento» (tal es el caso de artistas como Bach y el Picasso azul y rosa), bien porque los rechace y cuestione (Beethoven y el Picasso cubista).

Estableciendo una analogía entre la comprensión de una sentencia y la comprensión del arte, pueden darse dos niveles. El primero, «una comprensión superficial de la expresión produce una representación proposicional, próxima a la forma superficial de la sentencia». El segundo nivel es opcional en cuanto que emplea «las representaciones proposicionales como una base parcial para la construcción de un modelo mental cuya estructura es análoga a la situación descrita por el discurso» (Johnson-Laird, 1983.2: 244). Este modelo va más allá de lo literal de la propuesta y es capaz de generar nuevos discursos. Esta teoría de la comprensión permite ubicar la comprensión de la obra de arte y de la experiencia estética⁴³ en cuanto que:

⁴¹ No se pretende relativizar los valores desde una postura nihilista. Los valores se han de relativizar para no perder contacto con los argumentos que los han propiciado, a saber, se han de contextualizar. Hablar 'del valor de la vida humana' conlleva interpretaciones diferentes en temas como el aborto, la pena de muerte o las guerras, la defensa, por poner un ejemplo.

⁴² (Marina, 1995:171 y 209) La idea está entroncada con las tres tesis del libro citado: «La inteligencia humana es una inteligencia animal trasfigurada por la libertad. La inteligencia creadora obra haciendo proyectos. El más arriesgado proyecto de la inteligencia es crear unos modelos de inteligencia, es decir, de sujeto humano, es decir, de humanidad».

⁴³ Todas las obras de arte se comprenden mediante una experiencia estética pero no todas las experiencias estéticas necesitan de una obra de arte. La comprensión de un paisaje de Monet



- a. El proceso de comprensión de un discurso ficticio no es diametralmente opuesto del verdadero.
- b. «Al comprender un discurso construimos un modelo mental del mismo».
- c. El modelo y el proceso que ha construido el discurso va a configurar su interpretación.
- d. Se construye una interpretación que va más allá de la lingüísticamente dada, revisando los modelos mentales.
- e. «Un discurso es verdadero si tiene al menos un modelo mental que satisface sus condiciones de verdad que pueden ser incluidas en el modelo correspondiente del mundo»⁴⁴.

Nuevo discurso para un nuevo modelo del valor de la nueva obra de arte, obra que ha pasado a una idea que ha de considerarse su valor. Un nueva noción de la «obra», más virtual y menos física. A la hora de incrementar el valor de la obra de arte, que ahora aparece con unos no-atributos artísticos, no-manualidad y no-unicidad, el valor depende de la consideración conceptual que de la nueva noción de objeto se hace, por lo que se le considera «obra» de arte. Quien realiza estas valoraciones es la maquinaria de Poder Fáctico del mundo artístico (museos, galerías, críticos, coleccionistas, etc., en función de su mayor o menor importancia), «la élite social con el capital cultural para apreciarlo»⁴⁵.

Es el fin del arte definido de una manera inmanente (*inmanere*, permanecer⁴⁶). Incluso en los museos, templos que consagran y conservan lo más sagrado (y valioso) del arte, muestran una mezcla de obras, «gabinete de curiosidades», objetos sacados de contexto, incluso instalaciones que imitan al museo, re-interpretando y reconsiderando la función de éste. Llegando a ser el museo la obra de arte misma, como un gigantesco artefacto. Obra, artefacto y museo se entremezclan, el museo como «MediumArt y Artefacto» (Putnam, 2001).

Para Danto, la diferencia entre objeto y obra de arte radica en que la última es considerada «parte del mundo del arte por parte del mundo del arte»⁴⁷. Dickie redundante en el tema al enunciar una «Teoría Institucional del Arte», en cuanto que

requiere de la experiencia estética, pero la experiencia estética inferida por la contemplación de un paisaje no implica necesariamente un cuadro u otra obra artística (Marchán, 2006:11-54).

⁴⁴ Este esquema se ha basado en la teoría de la comprensión elaborada por (Johnson-Laird, 1983.2:244).

⁴⁵ «La inscripción de actitudes de clase puede tomar muchas formas. Una muy común, por ejemplo, es la del académico que afirma la noción de valor estético, la idea de que hay algún sustento espiritual que podemos extraer de las obras de arte que las sitúa aparte del resto de la parafernalia de la vida cotidiana, sin reconocer que esa comprensión del valor estético es una característica de la élite social con el capital cultural para apreciarlo» (Moxey, 2004:142).

⁴⁶ Inherente a un ser o un conjunto de seres y no el resultado de algo exterior a ellos (ENCARTA 2000).

⁴⁷ (Danto, 1981:135). También (Danto, 1986).



arte es aquello que el «Mundo del Arte» sanciona⁴⁸. No es un problema de valoración sino de consideración. Ahora ya no se cuestiona que el artista realice una obra que toda la sociedad acepta como arte y que sea el «Mundo del Arte» (antaño: reyes, aristocracia, eclesiásticos, gran burguesía, incluso dirigentes de partido totalitario) el que valore la calidad de esa obra de arte realizada. Antes se suponía que se hacía una obra de arte, mejor o peor. Ahora el aspirante a hacer obras (o meros trabajos, sin obra) de arte, necesita que sea revalidado su trabajo como obra de arte por el Mundo del Arte vigente actualmente, como primer paso, incluso, a su consideración de artista. No se supone de antemano que se haya hecho una obra de arte, primero se necesita una consideración (de que es arte) y después la valoración (de lo ya finalmente considerado arte). Antes de la Postmodernidad (por seguir la división histórica de Danto), las obras de arte eran «evidencias artísticas» que luego habían de ser evaluadas como mejores o peores trabajos. Un cuadro o una escultura (figurativos o abstractos) eran considerados *a priori* la obra de un artista. El proceso culminaba cuando el Mundo del Arte lo valoraba. Ahora, el umbral de aceptación está en la consideración misma de la obra, acción o idea, como tal de arte. Incluso se debate si las técnicas tradicionales que empleaban las herramientas de la pintura, el dibujo y la escultura se les puede considerar parte de un arte contemporáneo que lidie con la modernidad, así que se podría entender que «Quizá pintar sea a estas alturas una actitud, más que una técnica. Una forma de encarar las cosas y de reprenderlas, más que una cosa en sí misma» (Montes, 2005:35). Danto (1998) sentencia que el arte, entendido como algo que accede y muestra un símbolo trascendental, ha llegado a su fin. En sentido hegeliano, que ha llegado al fin como narración.

Ahora, al fin, ya no sería importante el «pensamiento» que se tiene de algo que consideramos arte. Esto implica que el arte «parece» que es cada vez más oscuro y enigmático, apto sólo para iniciados, pero que sin embargo cada vez adopta más modos y formas (significantes) similares a los medios cotidianos de presentación de imágenes y objetos. Así que resulta que no es tanto un problema de comprensión del significante, sino de valoración del significado. Todos comprendemos el código del lenguaje de nuestro Primer Mundo. Ya se encarga diligentemente la publicidad y demás medios de comunicación de masas de «meternos en vena» sus mensajes. Es más, son «necesarios» para poder desenvolverse en la sociedad contemporánea, desde el trabajo al ocio, desde lo público a lo privado, incluso en la penetrada intimidad. Si el arte emplea esas mismas imágenes y modos, no es tanto un problema de ilegibilidad sino de apreciación, de valoración. No se entiende que algo cotidiano sea sacado de contexto, ahora para ser considerado arte, tenga valoración de tal. El

⁴⁸ (Dickie, 1974). La diferencia con Danto es que este último se vale de prescindir de la necesidad de la «aparición» de obra de arte para ser una obra de arte (las cajas de detergente Brillo expuestas por Andy Warhol), para llegar a la esencia de lo artístico», mientras que para Dickie «es lo que queda en lugar de cualquier esencia» (Dickie, 1984:82), ver también (Pérez Carreño, 1999:104).

significante se sabe leer, pero no se entiende que ese significante tenga categoría de significado artístico. Eso es lo que resulta críptico y hermético. La cuestión no consiste en decir «no entiendo», o «me parece muy mala o primitiva la realización de esa imagen», como nos podía pasar al enfrentarnos a un cuadro de Van Gogh o a una máscara africana a finales del XIX. Ahora se dice «veo lo que veo cotidianamente, pero no entiendo que *eso* pueda ser arte».

Antes del Renacimiento las imágenes sagradas no eran tratadas como arte sino como objetos de veneración que poseían una «presencia tangible de lo Sagrado» (Belting, 1983:38). Nuestra época ha retornado, en cierta medida, a ese periodo anterior, ya que ha puesto fin a la obra como objeto de consideración de arte, puesto que el valor de lo que es arte radica en lo que representa como valor. Algo así como el paso de la moneda al papel moneda, incluso cuando ya no es respaldado por una reserva en oro. Una causa que interviene materialmente es que el arte ahora se puede reproducir o copiar fácilmente, pero lo realmente importante es la idea que del valor se tiene y lo que confiere de valor al arte. De nuevo una primacía de lo virtual. Pero no se ha de asociar tangible con real, y virtual con irreal. Todo es irreal, construcción mental humana, en cuanto a la consideración de valor que se otorga. La categoría de real en el ser humano siempre tiene una vinculación con el concepto de valor. Sencillamente, lo que no es valorable, se ignora. El arte aparece como valioso, no sólo en tanto que una sociedad tan mercantilizada como la nuestra le atrapa entre sus redes de funcionamiento, sino que además el arte es una esponja que recoge las ideas de la sociedad y las (re)genera a su vez.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBS, Peter, «Aesthetic Education: An Opening Manifiesto» en P. Abbs ed.: *The Symbolic Order*. The Falmer Press. Londres, 1989.
- AUGÉ, Marc, «Las formas del olvido». Gedisa. Barcelona, 1998.
- «El tiempo en ruinas». Gedisa. Barcelona, 2003.
- AZARA, Pedro, «La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón». Siruela. Madrid, 1995.
- BARTHES, Roland, «Mitologías». Siglo XXI. Madrid, 1999 (1957).
- BARTLETT, Fredic, «Remembering: A study in Experimental and Social Psychology». Cambridge University Press. Cambridge, 1964.
- BATAILLE, Georges, «La parte maldita». Icaria. Barcelona, 1987 (1979).
- BAUDRILLARD, Jean, «The dance of the fossils» en *The Illusion of the End*. Stanford University Press. Stanford, 1994 (1992).
- BAXANDALL, Michael, «Modelos de intención». Blume. Barcelona 1989.
- BELTING, Hans, «The Invisible Masterpiece. The Modern Myths of Art». The University of Chicago Press. Chicago, 2001.
- «Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art». University of Chicago Press. Chicago, 1993.



- «The End of Art History». The University of Chicago Press. Chicago, 1987.
- BEST, David, «Feeling and Reason in the Arts: The Rationality of Feeling» en P. Abbs ed.: *The Symbolic Order*. The Falmer Press, 1989.
- BLOCH, Ernst, «Erbschaft dieser Zeit». Erweiterte Ausgabe. Suhrkamp, Frankfurt 1. Aufl. Suhrkamp Tashenbush Wissenschaft. Frankfurt, 1985 (1962).
- BRAGADO, Manuel, «El Nacimiento de un Nueva «Literacidad». ABCD, núm. 788. Marzo 2007.
- BREA, José Luis, «Cultura_RAM. mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica». Gedisa. Barcelona, 2007.
- BUKATMAN, Scott, «The Artificial Infinite», en Lynne Cook y Peter Wollen, *Visual Display: Culture Beyond Appearances*. Bay Press. Seattle, 1995.
- BURCKHARDT, Jacob, «The Civilization of the Renaissance in Italy». Cambridge University Press. Cambridge, 1982. También, www.idbsu.edu/courses/hy309/docs/burckhardt/burckhardt.html.
- DAMASIO, Antonio R., «El error de Descartes. La emoción y la razón en el cerebro humano». Crítica. Barcelona, 2004 (1994).
- DE BLAS, Mariano, «El arte contemporáneo como reflejo imaginador de realidades». Revista Bellas Artes 4. Universidad de La Laguna. Tenerife, 2006.
- CAREY, L.J. y FLOWER, L., «Foundation for Creativity in the writing process», en Glover Ronning y Reynolds, eds. *Handbook of creativity*. Plenum Press, Nueva York, 1989.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos, «Teoría de los sentimientos». 2ª ed. Tusquets. Barcelona, 2000.
- CAVALLI SFORZA, Luigi Luca, «La evolución de la cultura». Anagrama. Barcelona, 2007 (2004).
- CHARLES, Sébastien y LIPOVETSKY, Guilles, «El individualismo paradójico. Introducción al pensamiento de Giles Lipovetsky», en *Los tiempos hipermodernos*. Anagrama. Barcelona, 2006 (2004).
- COLOMINA, Beatriz, «The split wall: Domestic voyeurism», en *Sexuality & Space*. Princeton University School of Architecture. New Jersey, 1992.
- CRIMP, Douglas, «Imágenes» en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal. Madrid, 2001.
- DANTO, Arthur C., «El final del arte». Revista EL PASEANTE, números 25-28. Madrid, 1995.
- «Después del fin del arte». Paidós. Barcelona 1999 (1997).
- «The philosophical Disenfranchisement of the Commonplace». Columbia University Press. Nueva York 1986.
- «The transfiguración of the Commonplace». Harvard University Press. Mass, 1981 (*La transfiguración del lugar común*. Paidós, 2002).
- DE MAN, Paul, «Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust». Yale University Press. New Haven, 1979.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F., «Rizoma» en *Mil Mesetas —capitalismo y esquizofrenia—*. Pre-Textos. Valencia, 1988 (1976).
- DERRIDA, Jacques, «Positions». Atholone Press. Londres, 1972.
- DICKIE, George, «The Art Circle». New Haven. Nueva York, 1984.
- «Art and the Aesthetics. An Institutional Análisis». Cornell University Press. Ithaca. Nueva York, 1974.

- ECO, Umberto, «El antiporfirio» (1983) en *De los espejos y otros ensayos*. Lumen. Barcelona 1988 (1985). También en (Vatimo. 1988).
- «Entre La Mancha y Babel» en *Sobre la literatura*. RqueR. Barcelona, 2002.
- ELIS, Norbert, «El Proceso de La Civilización». Fondo de Cultura Económica. México, 1989.
- FOSTER, Hal, «El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo». Akal. Madrid, 2001 (1996).
- «Diseño y Delito». Akal. Madrid, 2004 (2002).
- FOUCAULT, Michel, «Madness and Civilization: A history of Insanity in the Age of Reason». Tavistock. Londres 1967 (publicado en 1961 como *Folie et déraison: Histoire de la folie à l'âge classique*, fue su primera obra importante).
- «The Archeology of Knowledge» («La arqueología del SABER». Siglo XXI, 1990). Harper Books. New York, 1976 (1969).
- GREENWALD, A.G., «Self and Memory», en Bower (ed.): *The Psychology of Learning and Motivation*. Vol. 15. Academic Press. Nueva York 1981.
- HEIDEGGER, Martin, «The Age of the World Picture» en *The question concerning technology and other essays*. Garland. New York-London, 1977.
- INGOLD, Thomas, «Culture and the perception of the environment», en Croll, E y Parkin, D (eds.). *Bush Base: Forest Farm. Culture, Environment and Development*. Routledge. London, 1992.
- JIMÉNEZ, José, «La vida como azar». Destino. Barcelona, 1994 (1989).
- JOHNSON-LAIRD, Philip N., «Freedom and constraint in creativity», en Stenberg, ed.: *The Nature of Creativity*. Harvard University Press, Cambridge, 1983.1.
- «Mental Models». Harvard University Press, Cambridge, 1983.2.
- LEWIS-WILLIAMS, David, «The Mind in the Cave» («La Mente en la Caverna». Akal, 2005). Thames & Hudson. London, 2004 (2002).
- LIPOVETSKY, Gilles, «La Era del vacío, Ensayos sobre el individualismo contemporáneo». Anagrama. Barcelona, 1986 (1983).
- «El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas». Anagrama. Barcelona, 2004 (2003).
- LONGINO (Pseudo-Longino), «Sobre lo sublime». Trad. De J. García López. Gredos. Madrid, 1979.
- LORENZ, Konrad, «La otra cara del espejo: ensayo para una historia natural del ser humano». Plaza y Janés. Barcelona, 1973.
- «El comportamiento animal y humano». Plaza & Janés, Barcelona, 1977 (1965).
- LYOTARD, Jean-Francois, «The Postmodern Explained». Minnesota University Press. Minneapolis, 1993 (1988).
- MACEY, David, «Thinking with borrowed Concepts: Althusser and Lacan» en Elliot, Gregory (ed.) *Althusser: A Critical Reader*. Blackwell. Oxford, 1994.
- «Critical Theory». Penguin. London, 2001 (2000).
- MARCHÁN FIZ, Simón, «La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje». En Maderuelo, Javier (dir.), *Paisaje y Pensamiento*. ABADA. Madrid, 2006.
- MAGAI, Carol y MCFADDEN, Susan, «The Role of Emotions in Social and Personality Development». Plenum. Nueva York, 1995.



- MALRAUX, André, «Le musée imaginaire», en *Les voix du silence*. Nouvelle Revue Française. Gallimard. París, 1951 (1947).
- MARINA, José Antonio, «Ética para náufragos». Anagrama. Barcelona, 2002 (4ª ed.) (1995).
- «El laberinto sentimental». Anagrama. Barcelona, 2001 (1996).
- «El misterio de la voluntad perdida». Anagrama. Barcelona, 1998 (5ª ed.) (1997).
- «Teoría de la inteligencia creadora». Anagrama. Barcelona, 1995 (7ª ed.) (1993).
- «La selva del lenguaje. Introducción a un diccionario de los sentimientos». Anagrama. Barcelona, 1999 (5ª ed.) (1998)
- MARINA, José Antonio y LÓPEZ PENAS, Marisa, «Diccionario de los sentimientos». Anagrama. Barcelona, 2001 (1999).
- MARINA, José Antonio y VÁLGOMA, María de la, «La magia de leer». Plaza & Janés, Barcelona, 2005.
- MIRZOEFF, Nicholas, «Una introducción a la cultura visual». Paidós. Barcelona, 2003 (1999).
- MONTES, Javier, «Pintura ni en pintura». ABCD 739, octubre 2005.
- MORRIS, Desmond, «El zoo humano». Plaza & Janés, Barcelona 1972 (1969).
- «El mono desnudo», Plaza & Janés, Barcelona 1971 (1967).
- MURILLO, Enrique, «Los espías lentos, los espías cornudos». El País. 27.05.07.
- NORRIS, Christopher, «Jacques Derrida: Language Against Itself» en *Deconstruction. Theory and Practice*. Routledge. Londres y Nueva York, 2003 (3ª edición revisada) (1982).
- NUTTIN, J., «Théorie de la motivacion humaine». Presses Universitaires de France. París, 1980.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca, «Estética Analítica». Obra cit. 1999.3.
- PUTNAM, James, «The Museum as MediumArt and Artifact: The Museum as Medium». Thames and Hudson Ltd. Nueva York, 2001.
- REITMAN, W.R., «Recognition and Thought: An information Processing Approach». Wiley, Nueva York, 1965.
- REWALD, John, «Historia del Impresionismo (2 vols.)». Seix Barral. Barcelona 1972.
- ROSENBERG, Harold, «Getting Inside the Canvas» en *Art in Theory. 1900-1990*. Harrison, Charles & Wood, Paul. Blackwell. Oxford, 2000 (1992).
- SOKOLOV, E.N., «Neural models and the orienting reflex», en Brazier, ed.: *The Central Nervious System and Behavior*. Macy, Nueva York, 1960.
- TRIFONAS, Peter P., «Umberto Eco y el fútbol». Gedisa. Barcelona, 2004. bis (2001).
- VATTIMO, Gianni y ROVATTI, Pier Aldo, (eds). «El pensamiento débil». Cátedra. Madrid, 1988 (1983)
- VERDÚ, Vicente, «El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción». Anagrama. Barcelona, 2003.
- «Yo y tú, objetos de lujo». Debate. Barcelona, 2005.
- VIRILO, Paul, «La máquina de la visión». Cátedra. Madrid, 1975.
- WITKIN, Robert, «Art in Mind: reflections» en *Intelligence of Feeling*, en (eds.) Condous, Howlett and Skull. *Arts in Cultural Diversity*. Holt, Rinehart and Winston. Sydney, 1980.
- WHITLEY, D.S., «The Art of the Shaman: Rock Art of California». University of Utah Press. Salk Lake City, 2000.

