

LA PINCELADA  
EN EL ÁRBOL:

PINTURA

ÓSCAR CEBALLOS



Y EXPERIENCIA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ARTE Y PATRIMONIO

A PARTIR DEL

DIRECTOR DANIEL BILBAO

PENSAMIENTO

ESTÉTICO DE



SEVILLA, 2021

JOHN DEWEY



LA PINCELADA  
EN EL ÁRBOL:  
PINTURA Y  
EXPERIENCIA  
A PARTIR DEL  
PENSAMIENTO  
ESTÉTICO DE  
JOHN DEWEY

(TESIS PRESENTADA  
PARA LA OBTENCIÓN  
DEL TÍTULO DE  
DOCTOR)

ÓSCAR CEBALLOS

DIRECTOR  
DANIEL BILBAO

ESCUELA  
INTERNACIONAL  
DE DOCTORADO  
DE LA UNIVERSIDAD  
DE SEVILLA

PROGRAMA DE  
DOCTORADO EN  
ARTE Y PATRIMONIO:  
TEORÍA, ANÁLISIS,  
CONCEPTO, CRÍTICA  
Y DIFUSIÓN EN LA  
CREACIÓN ARTÍSTICA  
Y EL PATRIMONIO  
CULTURAL

SEVILLA, 2021







# CONTENIDOS

8		Nota inicial
9		Punto de partida: El gesto
13		Introducción / justificación
14	01.	Definición y demarcación del tema
15	02.	Estructura y sumario
19	03.	Objetivos y novedad de la propuesta: ¿Cuál es el contexto? ¿A qué preguntas nos enfrentamos?
23	04.	Metodología
24	05.	Nota sobre la traducción de textos
24	06.	Sistema de citación y referencias
25		<i>El arte como experiencia</i> de John Dewey, ¿una vigencia eclipsada?
31		Otros posibles caminos para la estética de la experiencia
	<b>1.</b>	<b>LOS DISCURSOS DEL ARTE Y EL OLVIDO DE LA EXPERIENCIA</b>
35	1.1.	<u>LA HERENCIA DEL PENSAMIENTO ESTÉTICO</u>
35	1.1.1.	El despertar de la conciencia estética
38	1.1.2.	La simbolización del mundo
42	1.1.3.	Nota sobre una humanidad sin arte
43	1.1.4.	La pugna entre la filosofía y el arte
47	1.1.5.	El placer desinteresado
50	1.1.6.	La paradoja hegeliana
54	1.1.7.	La crisis de la evidencia
61	1.1.8.	La institución del arte
67	1.2.	<u>DIFICULTAD DE UNA ESTÉTICA DE LA EXPERIENCIA</u>
67	1.2.1.	El desprestigio de la experiencia
70	1.2.2.	Siglo XX: disputas en torno al concepto de experiencia estética
79	1.2.3.	Narciso ante el espejo digital: implicaciones para la experiencia estética
84		<u>RECAPITULACIÓN</u>
	<b>2.</b>	<b>MODERNIDAD, POSMODERNIDAD Y LA CRISIS DEL ARTE EN NUESTROS DÍAS</b>
87	2.1.	<u>EL FINAL DE LA RAZÓN HISTÓRICA, ¿EL FINAL DEL ARTE?</u>
88	2.2.1.	El final presentido

89	2.1.2.	<i>Guernica</i> en el extremo de la razón estética
93	2.1.3.	Caducidad del símbolo
97	2.1.4.	Los límites de la pintura
99	2.1.5.	El dilema del artista
101	2.1.6.	El arte frente a las masas
104	2.1.7.	La continua representación del fin
108	2.1.8.	El recurso al pasado
117	2.1.9.	Sobre la ilusión y la desilusión estéticas en el 'final del arte'
120	2.2.	<u>LA HEGEMONÍA DEL LENGUAJE Y LOS DISCURSOS DEL YO</u>
121	2.2.1.	Arte y no-arte
126	2.2.2.	Romanticismo, realismo y modernidad: aporías del arte
129	2.2.3.	La "condena" del artista moderno
133	2.2.4.	La influencia de Joseph Beuys
141	2.2.5.	Vacío y literalidad de las imágenes
149	2.2.6.	El yo y sus discursos
161	2.3.	<u>ESPECTÁCULO Y LEGITIMACIÓN</u>
164	2.3.1.	Del subjetivismo a la pérdida de la razón histórica
172	2.3.2.	La pantalla total y los modelos culturales
180	2.3.3.	El camino de menor resistencia
186	2.3.4.	Inteligencia kitsch
191	2.3.5.	Celebración y espectáculo
196		<u>RECAPITULACIÓN</u>

### **3. SOBRE LA POSIBILIDAD DE UNA ESTÉTICA DE LA EXPERIENCIA QUE RENUEVE NUESTRO VÍNCULO CON EL ARTE**

199	3.1.	<u>EL OBJETO EXPRESIVO EN EL CENTRO DEL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE JOHN DEWEY</u>
200	3.1.1.	La estética de la experiencia de John Dewey
200	3.1.1.1.	La criatura viva
204	3.1.1.2.	La criatura viva y las "cosas etéreas"
207	3.1.1.3.	Tener una experiencia
210	3.1.1.4.	El acto de expresión
211	3.1.2.	El objeto expresivo en la experiencia artístico-estética
212	3.1.2.1.	Un todo singular vivo
215	3.1.2.2.	Una transacción continua
216	3.1.2.3.	Una inteligencia natural
220	3.1.2.4.	El <i>objeto expresivo</i> frente a la <i>idea estética</i> de Kant y la <i>facultad de Prometeo</i> de Baudelaire

230	3.2.	<u>DE LA INMANENCIA EN EL ENCUENTRO FÍSICO: PARADIGMA DE PINTURA Y EXPERIENCIA I</u>
232	3.2.1.	La frontera elidida entre el arte y los objetos cotidianos
236	3.2.2.	Ni ciencia, ni religión, ¿de qué se ocupa el arte?
245	3.2.3.	Del paisaje como <i>idea</i> al paisaje como <i>lugar</i> : William Turner y Claude Monet
256	3.2.4.	Pasión y afabilidad, trascendencia e inmanencia: Ukiyo-e
262	3.2.5.	La inmanencia en el color: Henri Matisse
268	3.2.6.	Dibujar con el cuerpo, pensar con las manos
276	3.3.	<u>DE LA PRESENTACIÓN COMUNICATIVA EN LA EMOCIÓN: PARADIGMA DE PINTURA Y EXPERIENCIA II</u>
276	3.3.1.	La emoción individual en la cualidad objetiva, como dificultad o límite
282	3.3.2.	La comprensión reflexiva de la representación
287	3.3.3.	La potencia de la situación
292	3.3.4.	La memoria de los objetos en la luz: Giorgio Morandi
303	3.3.5.	La contemplación objetiva y desinteresada: Antonio López
316		<u>BREVE CONCLUSIÓN ¿POR QUÉ SEGUIR REIVINDICANDO LA ESTÉTICA DE LA EXPERIENCIA DE JOHN DEWEY?</u>

#### **APÉNDICE A:**

##### **PRAGMATISMO, UN MÉTODO FILOSÓFICO BASADO EN LA EXPERIENCIA**

325	A.1.	Un nuevo nombre para viejas formas de pensar
327	A.2.	El Club Metafísico de Cambridge y la Escuela de Chicago
329	A.3.	Fuentes del pragmatismo
330	A.4.	El pragmatismo como teoría del método
333	A.5.	Implicaciones para la estética
334	A.6.	Una filosofía para una sociedad democrática
337	A.7.	La idea pragmatista de <i>experiencia</i>
339	A.8.	La noción de investigación científica

#### **APÉNDICE B:**

##### **EL COMPROMISO VITAL DE JOHN DEWEY**

342	B.1.	El talante del filósofo
345	B.2.	Hegel, James y Peirce: Dewey perfila su instrumentalismo
347	B.3.	La batalla del pragmatismo
349	B.4.	El compromiso moral y político de Dewey

## **APÉNDICE C:**

### **EL ARTE COMO EXPERIENCIA, OLVIDO Y RECUPERACIÓN**

- 355 C.1. Causas de una incompleta recepción
- 358 C.2. La estética pragmatista eclipsada por la estética analítica
- 361 C.3. Recuperación de *El arte como experiencia*

## **REFERENCIAS**

- 365 Obras de John Dewey
- 367 Monografías, ensayos y artículos sobre la obra de John Dewey y el Pragmatismo
- 371 Volúmenes completos
- 385 Artículos y ensayos en revistas y publicaciones digitales
- 390 Largometrajes cinematográficos, documentales y vídeos

## **ÍNDICE DE ILUSTRACIONES**

- 392 Reproducciones de obras artísticas por autor
- 402 Otras ilustraciones por autor





*La experiencia de una criatura viva es capaz de tener cualidad estética, porque el mundo real en el que vivimos es una combinación de movimiento y culminación, de rompimientos y reuniones. El ser vivo pierde y restablece alternativamente el equilibrio con su alrededor. El momento de tránsito de la perturbación a la armonía es el de vida más intensa. En un mundo completamente acabado el sueño y el despertar no podrían distinguirse. En un mundo completamente perturbado no se podría ni siquiera luchar con sus condiciones. En un mundo de acuerdo con el patrón del nuestro, los momentos de plenitud jalonan la experiencia como intervalos rítmicamente gozados\*.*

John Dewey, *El arte como experiencia* (1934)

---

\* DEWEY, JOHN. 1934. *Art as Experience, The Later Works, 1925-1953 / Volume 10*, edited by Jo Ann Boydston, with an introduction by Abraham Kaplan. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987, p. 22.

## NOTA INICIAL

Más allá de lo simbólico, este trabajo parte de mi asombro ante un gesto del pintor Antonio López al comienzo de la película *El sol del membrillo* (1992)<sup>1</sup> de Víctor Erice, junto con todo lo que al pintor le ocurre a partir de ese momento mientras trata de pintar —y luego de dibujar— un pequeño árbol de su jardín. Una representación que en última instancia se revelará como imposible. También parte de mi descubrimiento, en 2003, de la estética de la experiencia del filósofo pragmata norteamericano John Dewey (1859-1952), a través de la lectura y el estudio de *El arte como experiencia* (1934)<sup>2</sup>, que debo al profesor de la Universidad de Sevilla Ramón Rodríguez Aguilera, al que por ello expreso mi más sincero agradecimiento. Podría decirse que las reflexiones que aquí he tratado de ordenar y clarificar se inician y concluyen con estas dos experiencias: sensorial e intuitiva la una, intelectual o filosófica la otra. Ambas me han permitido reconsiderar a lo largo de todos estos años en qué consistió mi propia experiencia como artista, ¿por qué abandoné la pintura? ¿por qué, tal vez, debería volver a ella ahora?

---

1 ERICE, VICTOR. 1992. *El Sol del membrillo*. Largometraje dirigido por Víctor Erice (n. 1940), producido en España por María Moreno y Carmen Martínez y editado por Juan Ignacio San Mateo. El mismo año de su producción obtiene el Premio del Jurado y el Premio de la Crítica en el Festival de Cine de Cannes; en 1999 es nombrada mejor película de la década de los noventa por la Cinemateca de Ontario.

2 Utilizaremos la edición crítica que a fecha de hoy puede considerarse definitiva: DEWEY, JOHN. 1934. *Art as Experience, The Later Works, 1925-1953 / Volume 10*. Edited by Jo Ann Boydston. With an introduction by Abraham Kaplan. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987. De ahora en adelante, emplearemos la abreviación *AE*, seguida del número de página y entre paréntesis para identificar las citas a esta obra. Asimismo, será imposible disociar las ideas de *El arte como experiencia* de la obra en la que Dewey recoge en su madurez el conjunto de su filosofía de la experiencia, *Experiencia y naturaleza*: DEWEY, JOHN. 1925. *Experience and Nature*, (enlarged and revised edition of the 1925 Paul Carus lectures). New York: Dover, first edition from 1958. También en *The Later Works, 1925-1953 / Volume 1*. Edited by Jo Ann Boydston. With an introduction by Sidney Hook, with a new introduction by John Dewey. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1981.





1. Víctor Erice, *El sol del membrillo*, 1992. Fotograma: 2'49".

## PUNTO DE PARTIDA: EL GESTO

Finales de septiembre de 1990. Día gris. Sábado. En una urbanización de la periferia de Madrid, el pintor llega a la casa donde tiene su estudio. Viene cargado. Gira la llave en el portón metálico y accede al desangelado jardín. Están de obras. Tras saludar al perro, sube unos pocos peldaños y entra a una habitación amplia y despejada. Allí, recorta un panel de madera que pegará a un bastidor sobre el que luego montará el lienzo (Fig. 1). Se asoma al jardín y observa con atención un pequeño membrillero que él mismo plantó allí hace tres o cuatro años. Llega hasta el árbol y huele el aroma que la fruta desprende, ya casi madura. Después, ayudándose de una escalera, clava dos largos y delgados tubos metálicos frente al árbol y ata a cada uno de sus extremos un cordel, de lado a lado. A éste, anuda en el centro un segundo cordel del cual pende una plomada. El pintor determina entonces la posición de los pies hundiendo en el suelo dos grandes clavos. Sitúa el caballete junto al árbol. Con el lienzo ya dispuesto, traza a lápiz los ejes de coordenadas que los cordeles le marcan. Hace con la vista las primeras mediciones, ayudándose de una escuadra de madera y un compás, y las traslada al lienzo. Necesitado de una referencia cromática lo más objetiva posible, el pintor vacía un tubo de pintura blanca a lo largo del muro de ladrillos que hay tras el árbol. Ahora sí, toma la paleta, y dispone sobre ella los diecisiete colores con los que trabaja. Pinceles en ristre, parece listo para iniciar la representación.

La cámara nos sitúa entonces entre las hojas del árbol, como si pudiéramos percibir, desde su interior, que el árbol también observa al pintor. Agitado levemente por la brisa, parece incluso que

respira. El pintor diluye un poco de pintura blanca sobre la paleta, y mirando al árbol con la barbilla levemente alzada, entorna los ojos. Vacila unos segundos y extiende el brazo. Pero entonces, cuando el encuentro entre el pincel y la superficie vacía del lienzo es lo esperado, la mano del pintor se desvía y va directamente al árbol, dejando sobre una de sus hojas una pequeña marca blanca (Fig. 2). Es la primera pincelada en el árbol. La segunda cae sobre el delgado tronco; la tercera sobre una cuerda a él anudada; y las seguirán otras muchas con las que el pintor, a lo largo de las semanas, irá construyendo un mapa del siempre cambiante árbol: sobre las frutas, sobre las hojas, sobre las ramas. Tras ello, el pintor realiza las primeras búsquedas de color sobre el lienzo: gris-ocre para el contorno del tronco y verde claro para las hojas. Pero esas pinceladas, por algún motivo inexplicado, carecen de la intensidad de aquellas otras en las que el pincel ha buscado el árbol.

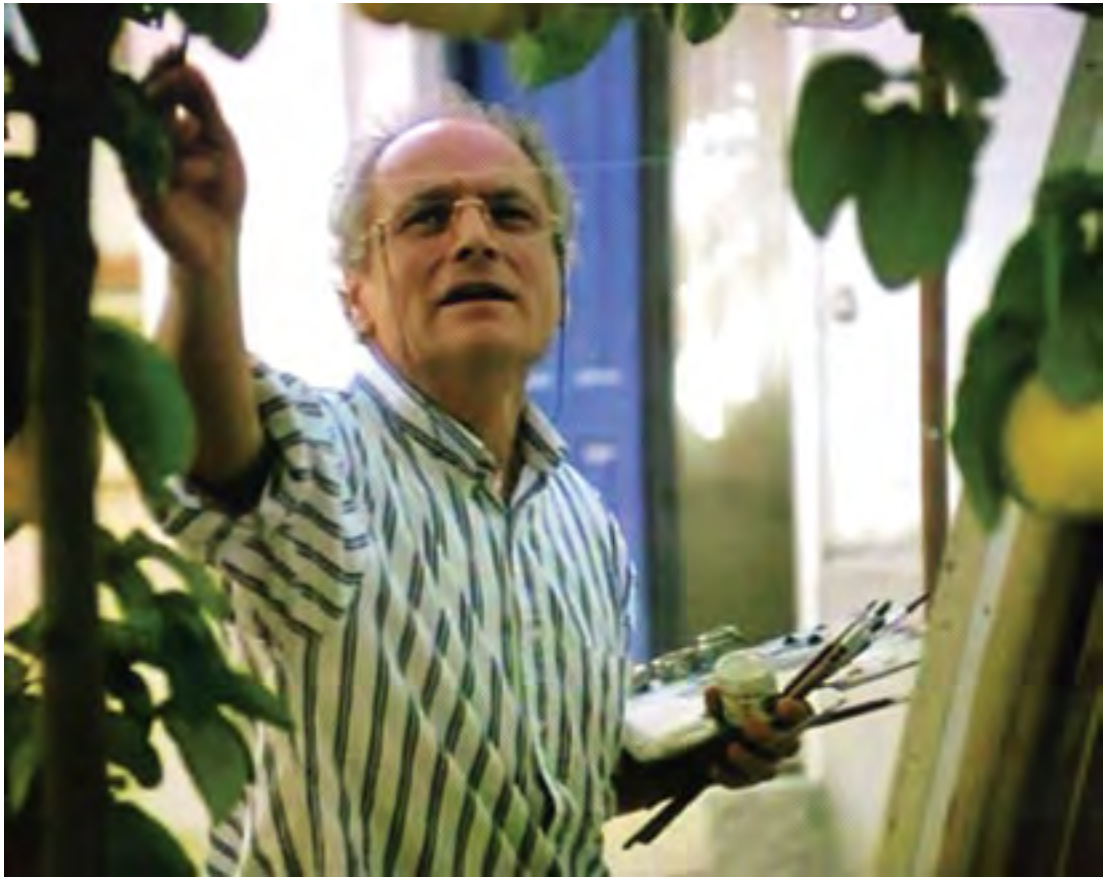
El pintor hace una pausa y vuelve al interior del estudio, desde cuyo ventanal sigue contemplando el árbol. ¿Qué piensa? Sabemos que a lo largo de su vida ha trabajado sobre este mismo tema en muchas ocasiones, casi como una necesidad. Así, cada año con la llegada del otoño, esa necesidad vuelve. Lo que el artista no ha hecho nunca es pintar los rayos del sol bañando las hojas y los frutos de un árbol. Su estilo, basado en la más absoluta exactitud, hace que esa tentativa posea una gran dificultad, revelándose casi imposible según las circunstancias. Pero en esta ocasión, el pintor ha decidido afrontarla y lo hace, como es habitual en él, con una tensión razonable, sin perseguir siquiera el acabado del cuadro, sino más bien queriendo permanecer unas semanas junto al frágil y generoso árbol.

La obstinación del pintor alcanza lo excéntrico en ocasiones. Llegado el mes de octubre, el cielo amenaza lluvia y entonces, con la ayuda de los albañiles que trabajan en la casa, protege el membrillero bajo una enorme carpa de plástico. A partir de entonces, diversas fechas determinan el lento avance del cuadro, siempre condicionado por la amenaza del mal tiempo. Un día, la lluvia cae con tal fuerza que obliga al pintor a recoger precipitadamente el caballete y el lienzo, buscando refugio en la casa. Así, renuncia definitivamente a la pintura del árbol (Fig. 3). A la mañana siguiente lleva el inacabado cuadro al sótano de la casa donde, en medio del silencio y la penumbra, lo acogen espectrales otras muchas obras igualmente inacabadas.

El pintor decide entonces comenzar un dibujo con el que podrá al menos representar los contornos de frutos, hojas y ramas. Se emplea en ello durante unas cuantas semanas, pero el invierno acecha y la estación es ya muy fría. Al salir un día al jardín, el pintor descubre que el primer membrillo ha caído a tierra. Lo recoge y lo huele un instante. Después, enfundado en un abrigo, continúa dibujando con la ayuda de un espejo. Una semana más tarde el pintor ya no trabaja. Sentado junto al árbol parece meditar. De pronto, se pone en pie y arranca uno de los frutos. Corta entonces el cordel de la plomada y lleva el dibujo al interior del estudio. Con la ayuda de los albañiles, retira la carpa protectora. Luego, coge el caballete y se marcha.

A los pocos meses, unos cuantos membrillos parecen fosilizados al pie del árbol. En su rugosa piel se distingue aún el trazo de las pinceladas blancas. Entre las hojas, bajo la luz del sol que anuncia la primavera, se perciben ya los nuevos frutos. Al fondo, se escucha la voz del pintor tarareando una canción. La pantalla se funde en negro. “Fin”.

Octubre de 1992. Una gran sala de cine en Shaftesbury Avenue, Londres. Durante más de dos horas, el público que llena la sala ha visto al pintor “fracasar” en su intento de representar el árbol, y nada de lo que el mundo y la vida han traído junto a ellos les ha sido escatimado. Lo verdaderamente importante era eso: observar la intimidad que el pintor y el árbol comparten bajo el aliento del



2. Víctor Erice, *El sol del membrillo*, 1992. Fotogramas 12' 54" (arriba) y 12' 58" (abajo).



3. Antonio López: *Membrillero*, 1990-otoño, óleo sobre lienzo, 105 x 119.5 cm. Fundación Focus Abengoa, Sevilla.

tiempo, pacientes, dedicados el uno al otro. Los espectadores han reído y —me consta— también se han emocionado. Al concluir la película, algunos aplauden; en realidad muchos. ¿De dónde procede la emoción que en ese momento sentimos? ¿Qué extraño tipo de felicidad nos mueve a expresarla, reconociéndonos todos en esa emoción y en ese aplauso?

El pintor se ha acercado a la vitalidad del árbol sin tomar ningún atajo frente a esa finitud. No es ni el dios de Nietzsche ni el artesano de Platón, sino el hombre que, como nos explica Dewey, lleva su cuerpo al encuentro con las cosas y nos demuestra que no hay experiencia significativa que no pueda, en última instancia, ser comunicada y compartida con otros. El mundo no le pertenece sólo a él, no nos pertenece sólo a nosotros. No vivimos aislados. Es por eso por lo que los cambios que las estaciones van determinando en el pequeño árbol, las noticias del mundo que trae la radio que siempre los acompaña, las conversaciones con los amigos o la familia, los ladridos del perro, los pequeños acontecimientos domésticos que se suceden junto al árbol, al igual que la lluvia que un día empapa al pintor y le impide seguir trabajando, son tan importantes como el cuadro o el dibujo inacabados. Ninguno de esos fragmentos de vida puede ser aislado, pues todos forman parte de una misma experiencia, todos son, como dirá el pintor, parte de una misma plenitud<sup>3</sup>.

---

3 Entrevista realizada a Antonio López por Jorge Latorre, el 29 de noviembre de 2015, en la sede de la Fundación Raíces de Europa, Vitoria: <https://www.raicesdeeuropa.com/video-entrevista-a-antonio-lopez-pintor-y-escultor/>. Citado en Pág. 315 de este trabajo.



La representación, no consumada, se ha plegado sobre sí misma para revelarnos, casi con ironía, que el acto de pintar o dibujar no comienza o termina en la voluntad del artista, ni en la obra acabada, sino en el prolongado instante en el que la representación queda en suspenso, cuando el pintor y el árbol se observan el uno al otro, estremecidos en su proximidad.

Que la pintura era eso, quizá ya lo sabíamos, aunque lo hubiéramos olvidado. Así lo reconocí yo aquel día y lo sigo aún pensando.

## INTRODUCCIÓN / JUSTIFICACIÓN

Al comenzar este trabajo, en el que trato de reflexionar sobre pintura tomando como guía la estética de la experiencia del filósofo norteamericano más importante de la primera mitad del siglo XX, el pragmatista John Dewey, formulada y desarrollada en *El arte como experiencia*, debo enfatizar el gran impacto que su conocimiento tuvo en mí, tanto a la hora de valorar las prácticas artísticas en sí mismas como en la consideración de la función social del arte. Estoy convencido de que cierto conocimiento del pensamiento de Dewey durante mis años de formación y búsqueda creativas me habría ahorrado no pocas frustraciones. Ideas que apenas pude balbucear entonces, en un contexto artístico de difícil asimilación, habrían hallado una definición y un sentido que no he podido encontrar en otra parte. A comienzos de la década de los noventa del siglo pasado, el arte estaba dominado por discursos que aceleraban, si no consumaban, su desmaterialización. Los juegos del lenguaje imperaban en gran parte del debate crítico y sustentaban las prácticas artísticas con la fuerza de una ortodoxia. Certificando de forma paradójica el final del arte con el mismo énfasis con el que los artistas y el mundo del arte se esforzaban por mantener su influencia sin pagar peajes ni asumir responsabilidades sociales, el arte se sostenía gracias a la revisión crítica —con frecuencia irónica— de su propio pasado, a la enunciación explícita de ideologías y causas sociales o a su presentación como espectáculo interesante —o abiertamente banal—. No se puede decir que la situación haya cambiado mucho, sino más bien que la relativa novedad de entonces es hoy fundamento de la mayor parte del discurso del arte institucionalizado, entre el beneficio que ello supone para algunos y la aceptación o indiferencia que conlleva para muchos otros.

A este estado de cosas responde Dewey —en la distancia— con una filosofía que restituye el arte a su raíz sensorial, como forma en sí de conocimiento, devolviendo su debate a un espacio sin ambigüedades, conflictos o artificios, eludiendo la pretenciosidad de la duda estéril como legitimación epistemológica<sup>4</sup>. En un tiempo en el que las humanidades nos han fallado, entregándose a proyectos de deconstrucción o de negación histórica, enfatizando identidades que nos clasifican y separan, el pensamiento estético de Dewey nos ofrece la alternativa de una reconstrucción que en pocas facetas de la experiencia humana resulta tan necesaria como en el arte. No en vano, el arte, entendido como consumación de las experiencias humanas en su sentido más pleno, supone para el filósofo pragmatista el centro de un compromiso vital inaplazable, un naturalismo democrático que configura un sentido social más armónico e integrado.

En este trabajo, trato de mostrar cómo esto es así, si bien mi enfoque estará basado en aspectos mucho más concretos y algo menos tratados, particularmente en saber si es posible desarrollar

<sup>4</sup> En la introducción de ALEXANDER, THOMAS M. 1987. *John Dewey's Theory of Art, Experience and Nature. The Horizons of Feeling*. Albany, State University of New York Press.

herramientas de valoración crítica para la pintura, el dibujo y, en general, para el conjunto de las producciones artísticas, a partir del pensamiento estético de John Dewey. El conocimiento de dicho legado debe permitirnos no sólo articular una crítica más amplia y significativa de los productos del arte, más y mejor conectados con el conjunto de la vida, sino también encontrarle más sentido a lo que ya hemos experimentado, descubriendo aspectos que antes habíamos quizás soslayado en la relación entre el artista, el espectador y la obra de arte, así como en la de todo ser humano con el mundo.

Aquí, reflexiono sobre la obra de pintores a los que debo gran parte de mi fe en la capacidad del arte de situarse en el centro de la comunidad social, trascendiendo los límites institucionales y críticos establecidos en cada momento. La posibilidad de hacerlo según los temas centrales de *El arte como experiencia* se plantea como un reto necesario, además de como un tributo a un filósofo incomprendible y aun injustamente desplazado del centro del relato del arte en Occidente. La recuperación de Dewey a partir de la década de los años setenta, alentada sobre todo por los esfuerzos de Richard Rorty (1931-2007), Richard Shusterman (n. 1949) y Thomas Alexander (1887-1971), y ampliada, entre otros, por Stewart Buettner, Tom Leddy (n. 1949), Larry Hickman, Phillip Jackson (1928-2015), Wojciech Malecki o —en España— Ángel Manuel Faerna o Ramón Rodríguez Aguilera, no ha resultado en la fructífera incorporación crítica del pensamiento estético de Dewey al debate sobre las prácticas del arte pasadas y presentes. Es partiendo de esta premisa que trataré aquí de realizar una aportación mínimamente valiosa.

## 01. Definición y demarcación del tema

En los debates que circundan o apoyan las prácticas artísticas contemporáneas predominan los esfuerzos por dar respuesta a la pregunta “¿Qué es arte o qué condiciones son necesarias para que un determinado objeto —o acción— trascienda la realidad ordinaria y pueda ser considerado arte?”, mientras que se sigue soslayando la mucho más pertinente pregunta “¿Qué es lo que cada nueva obra de arte añade a nuestra experiencia del mundo?” Las crisis de la modernidad y de la posmodernidad, con la consiguiente pérdida de fe en la función social y espiritual del arte, han proyectado un sentido de lo artístico al margen de lo humano. El acceso a las obras de arte se ve mediado por disciplinas como la antropología, la historia, la sociología, la psicología, la hermenéutica o la semiótica, ofreciendo al espectador múltiples herramientas de interpretación si bien a costa de alejar a éste de la emoción inmediata que es consustancial a la experiencia del arte. Se pierde así contacto con unos significados y unos materiales que, más allá de nuestro interés racional o utilitario por el mundo, deberían guiarnos en la comprensión trascendente de nuestra propia presencia en él.

La pintura, al haber sostenido siempre la mayor carga funcional y representativa, debido a su también mayor capacidad de articulación ontológica y flexibilidad expresiva y experimental, ha sufrido como ningún otro medio este vaciamiento de sentido. Aun así, una parte importante de las prácticas pictóricas no ha dejado de ofrecérsenos como conocimiento sensible del mundo a través de experiencias plenas en la producción y la recepción. De dichas prácticas queremos hablar muy especialmente en este trabajo. En *El arte como experiencia*, obra que —no de manera circunstancial— culmina la metafísica de Dewey, el filósofo pragmatista nos permite pensar de nuevo el arte como el epítome que es de nuestro más inmediato y completo encuentro con la raíz sensorial del mundo, no como hecho aislado, adorno o complemento de nuestro quehacer humano, sino como la más significativa de nuestras realizaciones.

## 02. Estructura y sumario

Tras la presente introducción, nuestro trabajo estará dividido en tres grandes apartados: «1. LOS DISCURSOS DEL ARTE Y EL OLVIDO DE LA EXPERIENCIA» que consta de dos capítulos, «2. MODERNIDAD, POSMODERNIDAD Y LA CRISIS DEL ARTE EN NUESTROS DÍAS» que consta de tres, y «3. SOBRE LA POSIBILIDAD DE UNA ESTÉTICA DE LA EXPERIENCIA QUE RENUENE NUESTRO VÍNCULO CON EL ARTE», que también consta de tres. Estos tres apartados y ocho capítulos se cierran con una breve conclusión, a la cual siguen tres apéndices que contienen, respectivamente, análisis fundamentales sobre el pragmatismo como filosofía pujante en los Estados Unidos de finales del siglo XIX y principios del XX, sobre la gran figura de Dewey y su extensa trayectoria vital y filosófica, y sobre el impacto y recepción que *El arte como experiencia* ha tenido desde el momento de su publicación hasta nuestros días.

Aunque el contenido de cada una de estas partes está claramente diferenciado, el tema central del trabajo —pintura y experiencia bajo el prisma del pensamiento estético de John Dewey— aparecerá reflejado prácticamente de principio a fin y de modo transversal. No obstante, será en el tercer apartado en el que ahondaremos de manera más explícita en dicha cuestión. En cada apartado se han buscado espacios de investigación con un equilibrio entre el recuento del pasado y la observación del presente, así como entre la reflexión estética y el debate sobre unas prácticas artísticas concretas.

### 1. «Los discursos del arte y el olvido de la experiencia»

Tras un Preámbulo, en el capítulo «1.1. LA HERENCIA DEL PENSAMIENTO ESTÉTICO» se analiza el escaso impacto que la estética de la experiencia ha tenido en el conjunto de las ideas estéticas en Occidente, siguiéndose un orden cronológico: el surgimiento de la conciencia estética; los primeros símbolos pictóricos; Platón y la pugna entre la filosofía y el arte; la hegemonía del esquematismo trascendental en Immanuel Kant (1724-1804) y su noción de *placer desinteresado*; la paradoja hegeliana sobre 'el final del arte' por causa de la pérdida de su valor social, junto con la teoría restitutiva de Theodor Adorno (1903-69); la genealogía vital de Friedrich Nietzsche (1844-1900) y la crisis de la evidencia que se confirma —según Maurice Merleau-Ponty (1908-61)— en el pintor Paul Cézanne (1839-1906); y, finalmente, la teoría institucional del arte en George Dickie (n. 1926), defendida activamente por Arthur C. Danto (1924-2013) cuando define la transfiguración de los objetos comunes en obras de arte.

En el siguiente capítulo, «1.2. DIFICULTAD DE UNA ESTÉTICA DE LA EXPERIENCIA», se abordan los motivos por los que el descrédito de la experiencia como herramienta de conocimiento ha sido una constante en el pensamiento occidental y como, en consecuencia, la estética de la experiencia de Dewey fue pobremente recibida en el momento de su formulación y apenas divulgada hasta nuestros días, sobre todo teniendo en cuenta la importancia de sus formulaciones, no exentas a veces de cierta complejidad, comparables —si no orgánicamente superiores— a las que durante la modernidad y la posmodernidad, y aún hasta hoy, han sustentado los principales discursos del arte.

### 2. «Modernidad, posmodernidad y la crisis del arte en nuestros días»

En el segundo apartado, enfocamos de manera crítica la realidad prevalente en las prácticas artísticas actuales, así como la de los principales momentos y movimientos artísticos que las precedieron. Al ser nuestro enfoque necesariamente amplio se ha partido de una serie de ejemplos bien concretos. Tres son los síntomas analizados y tres los capítulos que a ellos dedicamos.

Iniciamos el capítulo «2.1. EL FINAL DE LA RAZÓN HISTÓRICA, ¿EL FINAL DEL ARTE?» con las consideraciones de George Steiner (1929-2020) y Jean Baudrillard (1929-2007) sobre la sensación de apocalipsis presentido que se cierne sobre el arte desde inicios de la posmodernidad, analizándose algunos antecedentes clave. *Guernica* (1937) de Picasso (1881-1973) abre la reflexión en torno a la caducidad del símbolo pictórico, la aparición por primera vez de límites a la pintura y las implicaciones, tanto para el artista como para la función social del arte, que tales realidades conllevan. En este capítulo son también analizadas la estetización de la política, la posibilidad de que el artista mantenga un compromiso vital activo a través de su obra, y la vuelta al pasado del arte como estrategia ante el vaciamiento de su función. Finalmente, el concepto de “desilusión estética”, que aquí acuñamos, es abordado como consecuencia de lo anteriormente tratado. La amplia colección de escritos de Baudrillard, crítico de la posmodernidad, supone el principal soporte teórico de este capítulo, junto con las teorías de, entre otros, los filósofos Walter Benjamin (1892-1940) y Emil Cioran (1911-95). Además de la de Picasso, las obras de Andy Warhol y de Jake y Dinos Chapman (n. 1966, n. 1962) fundamentan buena parte de nuestra argumentación. También contiene el capítulo una breve pero importante reflexión sobre la elocuente disidencia del pintor Philip Guston (1913-80).

En el capítulo «2.2. LA HEGEMONÍA DEL LENGUAJE Y LOS DISCURSOS DEL YO», nos enfrentamos a la crisis del formalismo dualista que, desde el romanticismo, avanza hasta nuestros días. Las teorías de Walter Benjamin y Jean Baudrillard, nuevamente, junto con las formulaciones de Arthur C. Danto sobre el momento “postnarrativo” del arte y su autonomía respecto a la vida, además de la amplia reflexión de Peter Bürger (1936-2017) en torno al estado del “arte después del arte” en la posmodernidad, apuntalan nuestro juicio sobre cómo y por qué gran parte de las prácticas artísticas contemporáneas han acabado por diluirse en la hermenéutica. Analizamos también la paulatina pérdida de relevancia social del arte de acuerdo con las reflexiones de Félix Duque (n. 1943), y consideramos la evidencia de la imposibilidad del artista para ejecutar la obra según se expresa en la conocida “paradoja hegeliana”. Esto desemboca en el vaciamiento de las imágenes que da como resultado la desaparición de lo que en Dewey era denominado el “objeto expresivo”, encontrando ejemplos paradigmáticos en la tradición moderna, de Joseph Beuys (1921-86) a Mark Wallinger (n. 1959), pasando, entre otros, por Marina Abramović (n. 1946).

En «2.3. ESPECTÁCULO Y LEGITIMACIÓN», partimos de los supuestos de Guy Debord (1931-94) en *La sociedad del espectáculo* (1967) y seguimos apoyándonos en los planteamientos de Danto. Analizamos el surgimiento en la modernidad, como derivación del romanticismo, de dos arquetipos de artista; por un lado, el “ontológico”, que afronta su función en clave prometeica, y por otro, el “existencialista”, que encarna su propio mito como argumento de la obra. Abordamos después con Jean Claire (n. 1940) el subjetivismo como base de la pérdida de conciencia histórica en el arte e, introduciendo a John Berger (1926-2017) en la reflexión —autor que será fundamental en nuestro relato—, y también a Dewey, discutimos las consecuencias de un arte cada vez más replegado en la comodidad de *l'art pour l'art*. Veremos con Robert Hughes (1938-2012), encargado de actualizar las teorías de Benjamin, que cuando el arte deviene en espectáculo se convierte en *pantalla total*, abriéndose ante los artistas “el camino de menor resistencia” que les propone Andy Warhol (1928-87). El filósofo Byung-Chul Han (n. 1959) nos ayuda después a reflexionar sobre los efectos de la mercantilización extrema del arte, así como sobre su fragilidad ante la inconstante mirada digital y su pérdida de valor como configurador de los ritos, función que en otras épocas tuvo. Además de a Warhol, nos referimos al



escultor minimalista Carl Andre (n. 1935), para finalmente llegar al nihilismo artístico de Damien Hirst (n. 1965) y Banksy, máximos representantes de un arte vacío hecho espectáculo.

### **3. «Sobre la posibilidad de una estética de la experiencia que renueve nuestro vínculo con el arte»**

Tras los cinco primeros capítulos, en los que se avanza los dos cruciales problemas a los que nos enfrentamos, a saber, el descrédito de la experiencia en el conjunto de las teorías estéticas, por un lado, y la deriva del arte moderno y contemporáneo hacia versiones finalistas, hermenéuticas, vanalizadas o espectacularizadas por otro, la tercera parte de nuestro trabajo —dividida en tres capítulos— trata de ofrecer respuestas a través de una exposición metódica de la estética de la experiencia de John Dewey. La noción de “objeto expresivo”, desarrollada por el filósofo pragmatista en el quinto y central capítulo de *El arte como experiencia* será la principal guía de nuestra argumentación.

Así, en «3.1. EL OBJETO EXPRESIVO EN EL CENTRO DEL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE JOHN DEWEY», ofrecemos un sumario de los cinco primeros capítulos de *El arte como experiencia*: «La criatura viva», «La criatura viva y “las cosas etéreas”», «Tener una experiencia», «El acto de expresión» y «El objeto expresivo». En relación al último de ellos, aportamos una explicación detallada sobre cuáles son los factores unificadores que concurren en la experiencia estética. El capítulo concluye con la comparación entre la noción de “objeto expresivo” en Dewey, la “idea estética” en Kant y la “facultad de Prometo” en Charles Baudelaire (1821-67).

En el capítulo «3.2. DE LA INMANENCIA EN EL ENCUENTRO FÍSICO: PARADIGMA DE PINTURA Y EXPERIENCIA I», al igual que en el que lo seguirá, reconsideramos la naturaleza de los objetos del arte teniendo en cuenta los casi noventa años transcurridos desde la publicación de *El arte como experiencia*, buscando claves para articular lo que hemos dado en llamar “Paradigma de pintura y experiencia”. En cada cuestión abordada se comparan teorías generalmente conocidas con lo aportado por la estética de la experiencia de Dewey, tratando de abrir nuevas vías de interpretación tanto a aquellas como a esta. Así, tras una breve reflexión sobre el enorme impacto que la irrupción de la fotografía y el cine tuvieron en la modernidad, prestando particular atención a los comentarios de Walter Benjamin y, en menor medida, de Erwin Panofsky (1892-1968), avanzamos en el análisis de las causas que provocaron el desplazamiento de los objetos del arte de su lugar y función habituales, extendiéndonos más específicamente en la crítica del confuso encuentro entre aquellos y el espectador actual. Sigue un análisis sobre el principal hecho que de ello se deriva: la problemática elisión de la frontera entre el arte y los objetos cotidianos —mucho más allá del “efecto Warhol” o el “efecto Duchamp”— y retomamos, aunque ahora con mayor profundidad e igualmente fijándonos en hechos artísticos concretos, el problema de la función del arte en la modernidad: su pérdida de carácter ritual, por un lado, y la imposibilidad de recuperar la ambición de verdad científica por otro. Reflexionamos entonces sobre el paisaje, contraponiendo la respuesta dada por el artista romántico —de naturaleza trascendente e idealista— con la mucho más vuelta hacia la realidad que el pintor impresionista ofrece. Comparamos los casos de los extraordinarios pintores William Turner (1775-1851) y Claude Monet (1840-1926). Hilvanando estas circunstancias y reflexiones con el pensamiento de Dewey, nos ocupamos del contraste existente entre lo que Steiner denomina las “formas de la Pasión” —destilado final del romanticismo como horizonte en el arte occidental— y el arte inmanente oriental, ejemplificado por los artistas de Ukiyo-e, los xilógrafos japoneses de los siglos

XVII al XX. Aquí observaremos que han sido las formas del arte popular las que en Occidente han suplido las funciones que antaño permitieron al arte *elevado* situarse en el centro de la comunidad. En los dos últimos epígrafes de este capítulo, conectaremos la estética de la experiencia de Dewey con las reflexiones de hondo aliento poético que John Berger formula en torno al modo de dibujar y pintar de Vincent Van Gogh (1853-90) y Henri Matisse (1869-1954). El asombro ante la vida que refleja la pintura de ambos, aparece como experiencia en el tiempo y testimonio de la memoria en sus dibujos.

En el último capítulo, «3.3. DE LA PRESENCIA COMUNICATIVA EN LA EMOCIÓN: PARADIGMA DE PINTURA Y EXPERIENCIA II», volvemos al “objeto expresivo” con la emoción siempre en el horizonte. El problema de la objetividad frente a la subjetividad, así como el de las funciones individual y social del arte, serán brevemente considerados según su reflejo en el pensamiento estético del filósofo americano. Avanzaremos en el capítulo manteniendo un orden de conceptos que sólo incidentalmente coincidirá con el orden cronológico, abordando con ejemplos fundamentales como los citados problemas han sido tratados en el arte occidental, desde la gran revolución pictórica del siglo XVII hasta el disperso, aunque no exento de brillantes ejemplos, de nuestros días. De la comprensión reflexiva de la representación que irrumpe en la pintura europea del siglo XVII, más notablemente en los casos de Diego Velázquez (1599-1660) y Johannes Vermeer (1632-75), pasamos al análisis de la experiencia del arte en lo común, en el que las ideas de Dewey serán contrastadas, entre otros, con las del fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty. Recogeremos las reflexiones del pintor David Bomberg (1890-1957) según testimonio de su discípulo, el pintor y ensayista Roy Oxdale (1929-2014). Los dos últimos epígrafes de este capítulo, algo más extensos, están dedicados monográficamente al análisis de la obra pictórica de Giorgio Morandi (1890-1964) y Antonio López García (n. 1936) respectivamente. En Morandi abordaremos como la memoria alienta una obra pictórica extremadamente rica en matices formales, alcanzando desde lo más pequeño y humilde verdadera hondura metafísica. En López García, el logro de la contemplación objetiva y desinteresada como contrapunto al enfoque “representacionista”, ya sea sobre supuestos conceptuales o formales, de la producción artística contemporánea. No obstante, será en la obra de Paul Cézanne, como bien se verá a lo largo de este trabajo, donde más nítidamente encontremos el reflejo de lo formulado por Dewey en *El arte como experiencia*.

Estos ocho capítulos se cierran con una BREVE CONCLUSIÓN titulada «POR QUÉ SEGUIR REIVINDICANDO LA ESTÉTICA DE LA EXPERIENCIA DE JOHN DEWEY». En ella retornamos a las preguntas que nos hacíamos al principio del trabajo, recordando brevemente a qué problemas nos enfrentábamos y con qué esperanzas los abordábamos guiados por Dewey. Las filosofías racionalistas del arte impusieron una visión fundamentalmente psicológica del arte, estableciendo una clara separación entre los sentidos y la razón, así como entre el sujeto, que idealiza y trasciende la experiencia real, y el objeto, que se presta a ser trascendido, cuando no es directamente soslayado. Superar dicha separación es el objetivo de la estética de la experiencia de John Dewey, según habremos ya demostrado, además de haber establecido que la obra de arte nos da la oportunidad de configurar, a través de los sentidos y en el plano de la experiencia, una visión propia de la estructura lógica del universo.

## Apéndices

A los ocho capítulos en los que desarrollamos el grueso de nuestra investigación les siguen tres apéndices que respectivamente ilustran y contextualizan los orígenes del pragmatismo como método fi-

losófico, la figura de John Dewey en su contexto vital e histórico, y las circunstancias —en general adversas— de la recepción de *El arte como experiencia*, su prematuro ocaso tras la muerte del filósofo y su recuperación a partir de la publicación en 1979 del libro de Richard Rorty *La filosofía y el espejo de la naturaleza* (1979)<sup>5</sup>, en el que Dewey, junto con Ludwig Wittgenstein (1889-1951) y Martin Heidegger (1889-1976), es considerado fundador de un pensamiento llamado a desmontar la “falacia epistemológica” de la filosofía especulativa tradicional. La puesta en valor del pensamiento estético de Dewey a partir de los años noventa, cuando su estética de la experiencia es reivindicada como eje fundacional de diversas disciplinas filosóficas y estéticas orientadas a restituir la continuidad entre los procesos de la vida ordinaria y los del arte, es también comentada. Los títulos de estos apéndices son: «A: PRAGMATISMO, UN MÉTODO FILOSÓFICO BASADO EN LA EXPERIENCIA», «B: EL COMPROMISO VITAL DE JOHN DEWEY» y «C: EL ARTE COMO EXPERIENCIA, OLVIDO Y RECUPERACIÓN».

Nuestra intención al situar estos contenidos en apéndices separados, ha sido agilizar la lectura de los ocho capítulos que conforman la tesis de este trabajo.

### 03. Objetivos y novedad de la propuesta: ¿Cuál es el contexto? ¿A qué preguntas nos enfrentamos?

A lo largo de este trabajo intentaremos demostrar que un mayor conocimiento del pensamiento estético de Dewey por parte de quienes hoy producen o debaten el arte puede ayudar a iluminar y cimentar buena parte de las prácticas artísticas contemporáneas, así como a crear vínculos más estables y duraderos entre los artistas y el público. Podremos resituar la centralidad de la obra de una serie de artistas que suelen presentarse como elementos “desconfigurados” en el continuo histórico de la pintura occidental con el aporte de una teoría estética más sólida y quizás apropiada. Es famosa la visión fenomenológica que Merleau-Ponty ofrece de la pintura de Cézanne, o el sesgo marxista con el que Berger profundiza, de modo siempre poético, en la obra de tantos artistas, situándola en el contexto de sus respectivas peripecias vitales, de Piero della Francesca (c. 1415-1492) a Jean-Michel Basquiat (1960-88). ¿Pero que cabría añadirse si aplicáramos el enfoque pragmatista de Dewey al comentario de la obra de esos pintores, junto a la de un amplio espectro de artistas, de Matthias Grünewald (1470-1528) o William Kentridge, a Johannes Vermeer, Henri Matisse, Giorgio Morandi, David Bomberg, Philip Guston (1913-80), Robert Rauschenberg (1925-2008) o Antonio López García. Y más allá de los hechos del arte occidental, ¿qué podríamos decir de los xilógrafos japonés del siglo XVII, y aun de quienes hace 35.000 años pintaron sobre las paredes de las cuevas de Chauvet o Altamira? Al hacerlo, trataremos de validar la idea que trasciende en la estética de la experiencia de John Dewey: que lo estético no es intrusión externa en la experiencia, ni lujo superfluo o idealidad trascendente, sino más bien el desarrollo clarificado e intensificado de cualidades que pertenecen a cualquier experiencia completa de nuestra vida ordinaria.

Como señalan, entre otros estudiosos de la obra de Dewey, Thomas Alexander, Richard Shusterman, Stewart Buettner, Tom Leddy o Abraham Kaplan (1918-93), los avances del filósofo pragmatista marcaron un hito en la historia de la estética occidental. Otros filósofos siguieron siendo esencialmente aristotélicos en la formulación de su punto de vista estético, como es el caso de G. W. F. Hegel (1770-1831), Henri Bergson (1859-1941) o Benedetto Croce (1866-1952), pues mantuvieron categorías

5 RORTY, RICHARD. 1979. *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton NJ: Princeton University Press.

distintas y una clara compartimentación de los modos de cognición artística por encima y en contra de todas las demás formas de procesos mentales. Pero Dewey, inclinado a disolver las distinciones entre formas de cognición que habitualmente se habían considerado como separadas, se convirtió en el primer teórico en más de dos mil años en desafiar los supuestos fundamentales de la estética aristotélica.

Dewey no se limitó a disolver la noción de experiencia artística basada en la categorización metafísica<sup>6</sup>. Mientras Aristóteles (384 a.E.C.-322 a.E.C.) considera el arte como un proceso en el que el significado precede al hacer, Dewey invierte el orden para que sea el lado activo de ese proceso el que reciba mayor atención. Así, pone el énfasis en las energías que una vez organizadas resultan en las obras de arte, y lo hace pensando en cómo el artista enfoca la tarea en sus momentos de mayor intensidad vital. Dewey también altera las famosas unidades aristotélicas de tiempo, lugar y desarrollo narrativo o acción, subrayando el significado de la intensidad emocional en el ordenamiento de los productos de la imaginación artística.

Al afirmar el carácter unificador de la experiencia, Dewey dio a entender que la naturaleza fundamental de cualquier acontecimiento estético reside en una cierta coherencia organizada de los fenómenos individuales. Así, es el principio de actividad el que domina todas las facetas de la naturaleza humana, no existiendo un divorcio entre el pensamiento y la acción, ya que el pensamiento se concibe como un proceso activo y continuo entre el organismo y el medio. El pensamiento no puede ser separado del objeto de conocimiento en cuya aprehensión se basa. Dewey concibe pues el conocimiento como un “hacer” y no como un “ver”, y la vida como una “actividad”, alejándose de las teorías del arte centradas en la mera percepción. Los debates centrados en la “contemplación” o en la “distancia psíquica” son, según Dewey, insuficientes, pues ignoran el lugar y la potencia del espectador en el proceso, y conducen mayormente a una visión ordenada y regulada del arte:

No es la ausencia de deseo y pensamiento, sino su completa incorporación en la experiencia perceptiva lo que caracteriza a la experiencia estética, en su diferenciación de las experiencias que son especialmente “intelectuales” y “prácticas”. (...) El que percibe la estética de las cosas está libre de deseo ante una puesta de sol, una catedral o un ramo de flores, en el sentido de que sus deseos se satisfacen en la percepción misma. No quiere el objeto como medio para alcanzar otra cosa. (*AE*, 258-259)

Sin embargo, el recurso a conceptos como “desarrollo”, “progresión” y “orden” puede indicar, según algunos de sus críticos, que la ruptura de Dewey con la tradición estética anterior nunca fue completa. Stephen Pepper (1891-1972) encuentra en ello un “eclecticismo”<sup>7</sup> que es reflejo de la necesidad que el filósofo tuvo de mantener muchos de los supuestos aristotélicos subyacentes en la estructura de su pensamiento. En la búsqueda de una teoría estética coherente, Dewey habría puesto en conflicto las partes “orgánicas” de dicha teoría con lo novedosamente “pragmático”<sup>8</sup>. No obstante, la principal contribución de Dewey a las innovaciones formales de las corrientes del arte moderno se

6 BUETTNER, STEWART. 1975. «John Dewey and the Visual Arts in America», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, No. 4 (Summer, 1975), p. 383-91, p. 383.

7 PEPPER, STEPHEN. 1939. «Some Questions on Dewey's Aesthetics», en CHILPP, PAUL A. (ed.). 1939. *The Philosophy of John Dewey*. Evanston, Northwestern University, 369-90.

8 BUETTNER, STEWART. 1975. Op. Cit., p. 384.

halla en el desarrollo de conceptos plenamente pragmatistas como “tensión”, “arrebato”, “conflicto”, “energía”, “difusión” u “objeto expresivo”.

La revitalización y puesta al día, desde comienzos de la década de los ochenta del siglo pasado, de la estética de la experiencia de John Dewey —casi exclusivamente en el mundo anglosajón— ha permitido su aplicación a una serie de ámbitos y prácticas vinculadas con la estética de lo cotidiano en un sentido amplio —la ‘somoestética’, el ‘wellbeing’, la ‘artistificación’ de las relaciones sociales, la estética medioambiental, etc.—, pero sorprende la dificultad para encontrar una aplicación directa del pensamiento estético de Dewey a las prácticas del arte contemporáneo en cualquiera de sus manifestaciones. Esto podría deberse a la fuerte prevalencia de los discursos derivados de la filosofía continental europea durante la posmodernidad —consecuencia de la anterior prevalencia de la filosofía analítico-idealista y del subjetivismo radical—, o a lo alejados que, en su deriva epistemológica, se encuentra la mayoría de los discursos del arte actuales de un sentido estético de la experiencia.

Como respuesta a este estado de cosas, a lo largo de este trabajo analizamos la obra pictórica de una serie de artistas cuya comprensión no puede ser plena sin el concurso de la estética de la experiencia pragmatista. No de otro modo podremos entender la activa preocupación que dichos artistas muestran por renovar el vínculo entre sus obras y la realidad del mundo tal y como lo experimentamos, ofreciendo al espectador un lugar desde el que apreciar las circunstancias, materiales y procesos de los cuales han surgido sus obras.

Este objetivo es tanto más relevante si consideramos que el propio Dewey, atento siempre a cuanto ocurría en su entorno social, cultural y político, implicado en todos los debates relevantes de su tiempo, comprometido hasta el final de su vida con el desarrollo del individuo en la sociedad —en la educación y la democracia muy especialmente—<sup>9</sup>, no pudo, o tal vez no quiso abordar la crítica artística partiendo de los planteamientos de *El arte como experiencia*. Ya fuera por falta de tiempo —no todo puede hacerse—, ya fuera por el prurito de no empequeñecer o condicionar la interpretación de la gran obra filosófica que nos legaba con el prosaísmo o la inmediatez en que puede incurrir la crítica artística, Dewey no se ocupó de ello. Aunque cita a algunos artistas, especialmente a Paul Cézanne, John Constable (1776-1837), Eugène Delacroix (1798-1863), Édouard Manet (1832-83), Claude Monet, Henri Matisse —a quién conoció personalmente—, Joshua Reynolds (1723-92) o Van Gogh, el filósofo no ejerció como crítico ni realizó ensayos sobre artistas concretos<sup>10</sup>. En esto quizás encontremos una paradoja elocuente, ya que John Dewey enfatiza, junto con filósofos modernos como Benedetto Croce, George Santayana (1863-1952), Martin Heidegger o R. G. Collingwood

9 En este sentido, resulta pertinente recordar las palabras de uno de los filósofos más comprometidos con las ideas de Dewey, el pragmatista Sidney Hook (1902-1989), recogidas por Yoram Lubling y Eric Evans en el Epílogo de su libro *Peace in Motion: John Dewey and the Aesthetics of Well-Being* (2016), p. 205: “¿Para quién habla John Dewey? Habla en primer lugar para aquellos que producen trabajo manual o intelectual, que desean no sólo un trabajo continuo sino un trabajo significativo conmensurado con sus capacidades. Habla para aquellos para quienes la libertad cultural e intelectual son la sal y la levadura sin las que el pan de la sustancia resultaría rancio e insípido. Habla por aquellos que desean ver los problemas cruciales y los conflictos del presente resueltos por el consentimiento voluntario obtenido por la persuasión, no por el terror y el derramamiento de sangre. Habla por aquellos que desean hacer accesible todo nuestro patrimonio cultural y capital social a cada niño americano. Habla finalmente por aquellos que no se quejan de lo que América fue o podría haber sido, sino que aún tienen esperanzas en lo que América puede todavía llegar a ser”.

10 John Dewey demostró no obstante una enorme sensibilidad respecto a la importancia de la crítica artística y se posicionó de algún modo sobre el correcto modo de ejercerla. En el treceavo capítulo de *El arte como experiencia*, «Crítica y percepción», Dewey defiende su ejercicio más allá del historicismo o de la pura formalidad, para evitar que se pierda el sentido íntegro de las producciones artísticas. Una crítica plenamente consciente debe exigirle al arte que, de algún modo, interpele al mundo, pues es la exaltación de una experiencia directa lo que el artista y los espectadores comparten en un medio concreto.

(1889-1943), la estrecha relación que debe existir entre la producción del arte y su teoría. En *El Arte como Experiencia* las referencias a artistas y a obras concretas son numerosas. Sólo por citar algunas de las más relevantes indicaremos que en el capítulo quinto, «El objeto expresivo», Dewey se refiere a los rostros de Giotto di Bondone (c. 1267-1327) y a las manzanas de Cézanne; en el sexto, «Sustancia y forma», a la interrelación de los colores, nuevamente en la obra de Cézanne; en el octavo, «La organización de las energías», al ritmo de la línea en *El nacimiento de Venus* (1485-86) de Sandro Botticelli (c. 1445-1510); en el doceavo, «El reto para la filosofía», a la relación entre la experiencia y el propósito del artista en *La alegría de vivir* (1905-6) de Matisse. Aun así, insistimos, Dewey no ejerce el comentario de obras de arte de manera especializada o autónoma.

Poco se ha hecho ante este “silencio” de Dewey. Udo Kulterman (1927-2013) menciona el reto no abordado de conectar la posición de Dewey con los avances del arte moderno, especialmente los del arte americano de su tiempo, ya que, a pesar de las numerosas investigaciones que en los últimos treinta años se han realizado sobre prácticamente todos los aspectos del pensamiento de Dewey, apenas se ha considerado su estética pragmatista como uno de los posibles discursos centrales del arte moderno y contemporáneo<sup>11</sup>. De manera un tanto voluntarista, Kulterman se pregunta sobre cuál es la distancia que separa movimientos como el expresionismo abstracto, el *action painting*, el *happening* o incluso el arte pop de la línea de pensamiento de Dewey, o cómo contribuyó la filosofía de Dewey a la formación de esos movimientos artísticos. Abraham Kaplan, editor del volumen 10 de *The Collected Works of John Dewey* (1987), argumenta que, de haber vivido Dewey en los años ochenta del siglo pasado, habría denunciado la indiferencia de una gran parte del arte contemporáneo hacia las preocupaciones intrínsecamente humanas, así como la ruptura de la continuidad entre el arte y la vida ordinaria. Aunque puede que la opinión de Kaplan esté condicionada por su propio disgusto sobre el estado del arte en las últimas décadas del siglo XX, y que haya querido encontrar en Dewey la coartada que justifique tal desafección, no deja de ser cierto que tal punto de vista no sólo es plausible, sino que sobre todo expresa un anhelo que sin duda compartimos hoy.

Como bien expresa Buettner, para Dewey, el arte es una de las principales habilidades cognitivas del hombre, “que surge de la tensión entre la conciencia y un mundo obstinado e inquebrantable”<sup>12</sup>. Dewey sostiene que esos momentos de tensión deben ser cultivados por el artista, ya que forman “el drama en el que la acción, el sentimiento y el significado son una sola cosa” (*AE*, 22). “La verdadera obra de arte —dice Dewey— es la construcción de una experiencia integral a partir de la interacción de las condiciones y energías orgánicas y ambientales” (*AE*, 70). Siendo así, ¿cuál es pues el problema del arte? Dewey lo formula justo al inicio de *El arte como experiencia*:

Si la cualidad artística y estética está implícita en cada experiencia normal, ¿cómo explicaremos cómo y por qué apenas logra hacerse explícita? ¿Por qué el arte les parece a las multitudes importación traída a la experiencia desde un lugar extraño, y por qué lo estético es sinónimo de artificialidad? (*AE*, 18)

11 KULTERMAN, UDO. 1990. «John Dewey's *Art as Experience*: A Reevaluation of Aesthetic Pragmatism», *Art Criticism*. New York: State University of New York at Stony Brook - Art Department, Vol. 6, No. 3. p. 17

12 BUETTNER, STEWART. 1975. Op. Cit., p. 386.

A lo largo de este trabajo veremos cómo Dewey responde a tales preguntas. Al hacerlo, trataremos también de encontrar respuesta a estas otras cuestiones, pobremente abordadas, a nuestro entender, en el discurso del arte actual: ¿Es posible reivindicar el arte como herramienta de mejora de nuestra relación individual y colectiva con el mundo? ¿Podemos dejar atrás el discurso por el cual reflexionar y producir arte sólo sirve para expandir lo que ya sabemos y existe sobre el arte y su mundo? ¿Qué es lo que mantiene viva nuestra constante necesidad de imágenes y formas? ¿Por qué y para quién sigue el pintor pintando?

## 04. Metodología

Hemos aplicado un razonamiento de tipo deductivo partiendo de la contraposición de dos actitudes críticas bien diferenciadas: la que proveniente de diferentes enfoques conduce al agotamiento del arte bajo el peso de los distintos discursos epistemológicos, y la que se abre al conjunto de la experiencia humana en el arte como su extensión o consumación en base a un conocimiento de raíz sensorial.

Siguiendo el esquema que se ha trazado en la demarcación del tema, hemos trabajado a tres niveles: (1) investigación bibliográfica, (2) análisis crítico de prácticas artísticas en la modernidad, posmodernidad y contemporaneidad y (3) elaboración de hipótesis tomando como referente interpretativo y valorativo *El Arte como Experiencia* de John Dewey:

- Investigación bibliográfica: los materiales de consulta están divididos en cinco bloques, que a su vez definen otras tantas áreas de investigación:
  - Obras filosóficas con énfasis en la evolución de las ideas estéticas.
  - Obras de crítica cultural y artística contemporánea, abundando los estudios sobre las crisis de la modernidad y la posmodernidad.
  - Obras de John Dewey, ya sean aquellas sobre las que descansa la hipótesis del trabajo o aquellas otras que aportan matices y contexto interpretativo a las primeras.
  - Obra crítica sobre la obra de John Dewey, implicaciones y aplicaciones de su estética de la experiencia.
  - Obra crítica sobre el trabajo de los numerosos artistas a los que se menciona en este trabajo.
- Análisis crítico de las prácticas artísticas contemporáneas: ante la amplitud, complejidad y evidente ambigüedad de la cuestión, se han elegido tres hilos discursivos que permiten establecer unos márgenes claros y razonables, aunque sin renunciar a una visión que ha de ser necesariamente holística:
  - El fin del arte como consecuencia de la lógica del fin de la historia.
  - La conceptualización del arte y su refugio en los referentes epistemológicos como pretexto para prolongar el juego de las subjetividades.
  - Las estrategias de legitimación del arte: su persistencia como institución y negocio, entre los motivos sociales y la espectacularización.
- Elaboración de hipótesis: igualmente, se ha acotado la cuestión, aunque aquí el enfoque no será holístico, sino que estará basado en prácticas artísticas concretas, fundamentalmente pictóricas, que nos llevarán de lo particular a lo general, en modo más bien inductivo. La estética de la experiencia de John Dewey, que antes nos ha servido como base para formular la crítica a los discursos y prácticas artísticas predominantes, es ahora puesta en valor y “probada” en tanto que nos permite entender con mucha mayor profundidad y propiedad una serie de prácticas pictó-

ricas concretas. Para mejor ilustrar, enmarcar y comparar realidades, buscamos apoyo en ciertas referencias de otras disciplinas artísticas, áreas de expresión o de cocimiento.

## 05. Nota sobre la traducción de textos

La mayor parte de las referencias ha sido consultada en versiones originales en inglés o español. Las obras originalmente escritas en francés, alemán, italiano u otros idiomas han sido igualmente consultadas en traducciones al inglés o al español. La síntesis o la traducción de las obras consultadas en inglés, ya se trate de obras publicadas originalmente en dicho idioma o de traducciones al inglés provenientes de otras lenguas, corresponden todas al autor de este trabajo. Esto incluye la obra crítica sobre el pensamiento filosófico y estético de John Dewey, realizada fundamentalmente a lo largo de los últimos treinta años por autores norteamericanos, y que apenas cuenta con traducciones al español. En el caso de la obra que vertebra este trabajo, *El arte como experiencia*, las traducciones de Samuel Ramos en Fondo de Cultura Económica (1949) y de Jordi Claramonte en Paidós Ibérica (2008) sirven de apoyo a clarificaciones puntuales, aunque las traducciones empleadas también han sido mayormente realizadas por el autor.

A pesar de la claridad expositiva de Dewey y de su uso de un lenguaje prestado de la vida ordinaria —en lugar de uno fabricado expresamente para la construcción de su filosofía—, la precisión y el rigor de su escritura, alentada por la flexibilidad y capacidad descriptiva del inglés, plantean ciertas dificultades en la traducción. En determinados casos, se utilizan los términos o expresiones originales acompañados de una explicación lo más breve posible de los mismos. Algunos conceptos clave como “experiencia”, “cuerpo”, “conciencia”, “cultura”, “consumación”, “integración” o “comunicabilidad”, cuyo significado puede resultar obvio en el lenguaje ordinario —y precisamente por ello—, irán siendo abordados según el sentido que adquieren en la obra de Dewey, ya que con ellos se construye una nueva epistemología de la experiencia estética y del arte.

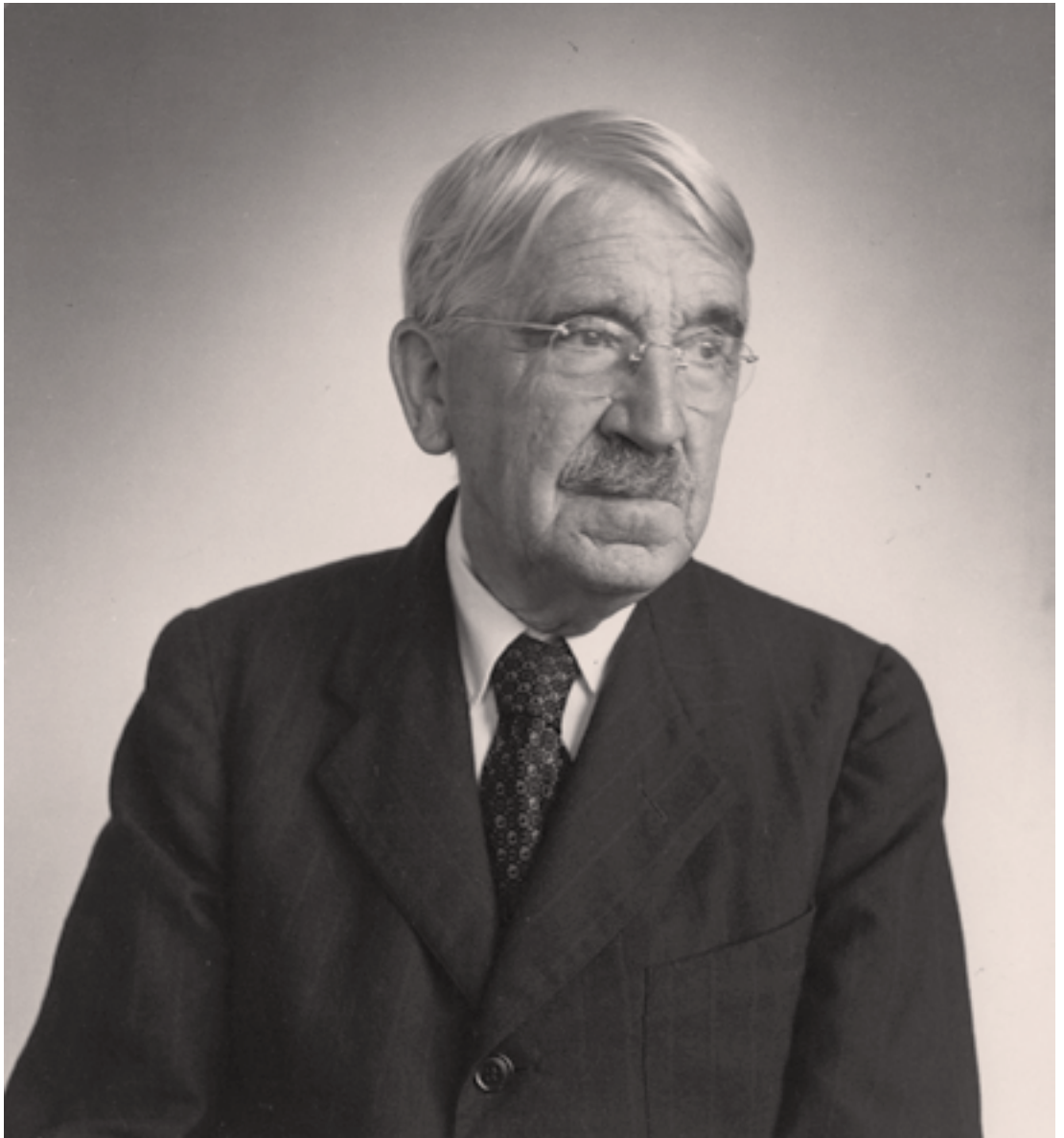
## 06. Sistema de citación y referencias

Empleamos el sistema Chicago/Turavian en la modalidad AUTOR-año con notas numeradas a pie de página. En general, priorizamos en las referencias la primera fecha de publicación de cada obra en su idioma original, ya que esto nos permite mantener una visión mucho más clara de en qué contexto y época se sitúa cada obra, cómo pueden haberse influenciado unas y otras entre sí, y qué influencia pueden haber ejercido en el momento de su publicación. En el índice bibliográfico final, así como en la primera citación que cada obra tenga a lo largo del trabajo, se incluirá el detalle de la edición o traducción concretamente usada en cada caso.

Con respecto a las imágenes y obras de arte reproducidas, ofrecemos atribución siempre que ésta existe o resulta relevante. Dado el carácter académico del presente trabajo, no hemos visto necesario confirmar derechos de uso, aunque siempre aportamos cuantos detalles resultan necesarios para la correcta definición y ubicación en su contexto de cada reproducción.

Por último, para unificar criterios y evitar ambigüedades, hemos optado por escribir con minúscula el nombre propio de todos los movimientos artísticos o periodos históricos con ellos relacionados. Así, nos referiremos a ellos como romanticismo, modernidad, posmodernidad, etc.





1. John Dewey en 1946, a la edad de 87 años. JHU Sheridan Libraries.

### **EL ARTE COMO EXPERIENCIA DE JOHN DEWEY: ¿UNA VIGENCIA ECLIPSADA?**

La carrera de John Dewey se prolongó por el espacio de tres generaciones y sus opiniones fueron oídas en las controversias culturales de los Estados Unidos, y otros países, desde el decenio de 1890 hasta su muerte en 1952, a los casi 92 años. Dewey desarrolló una filosofía que defendía la unidad entre la teoría y la práctica, unidad que él mismo ejemplificaba en su quehacer de intelectual y de reformador social. Su pensamiento se basaba en la convicción moral de que “democracia es libertad”, y dedicó su vida a elaborar una argumentación filosófica para fundamentar esta convicción y a llevarla a la práctica de forma activa<sup>13</sup>. En su madurez, Dewey culminó la estructura de su metafísica naturalista en su extensa obra *El arte como experiencia*, en la que la experiencia estética —considerada como com-

13 WESTBROOK, ROBERT B. 1993. «Perspectivas: revista trimestral de educación comparada», París, UNESCO: Oficina Internacional de Educación, vol. XXIII, nos 1-2, 1993, págs. 289-305.

ponente esencial de la noción más amplia de experiencia vital y filosófica— es consumación de todas las actividades humanas logradas, tanto en su imbricación activa con el medio como en los modos de su integración social y cultural. La experiencia del arte es para Dewey el más completo, significativo y gratificante modo de experiencia. Por ello elige el arte y la noción de lo estético —y no el discurso científico o la lógica formal— como paradigmas de sentido y de comunicación; se puede decir, por tanto, que la búsqueda de una adecuada estética de la experiencia es lo que conduce el desarrollo de toda su filosofía<sup>14</sup>.

El punto de partida, pues, de Dewey es que toda experiencia significativa es intrínsecamente estética: sin un componente estético no habría sencillamente experiencia. Dewey considera fundamental reconocer y recomponer la continuidad entre las obras de arte y los procesos de la experiencia ordinaria, y sostiene, superando toda forma de subjetivismo epistemológico, que no hay expresión significativa sin comunicación; los actos mismos de expresión no pueden ser aislados o considerados al margen de la expresividad que poseen los objetos mismos, y cada experiencia estética es comprensible en tanto que fundada en materiales no ajenos a los del resto de experiencias. La comunicabilidad y la expresividad de las experiencias vienen dadas porque en su mediación con la materia el individuo creativo es capaz de sugerir percepciones nuevas del mundo y de renovar por tanto el vínculo sensorial que a todos nos une con él y en él<sup>15</sup>.

Las experiencias del arte crecen sobre la base sensitiva de la realidad hasta lograr su completa inteligibilidad y sentido, y las cualidades estéticas pueden estar presentes en todos los niveles de la realidad constituida como tal, lejos de ser un obstáculo para el conocimiento de la verdad, la corrección moral o la eficacia técnica. En el camino de la invención artística, todos los materiales —encontrados o contruidos— pueden alcanzar un significado artístico; y el espectador, con el que el artista comparte un mismo mundo de posibilidades sensoriales, es condición necesaria del cumplimiento y sentido último de la obra<sup>16</sup>.

La cualidad expresiva es la prueba última de la obra artística, pertenezca al género o a la clase que pertenezca. En esto coincide Dewey en gran medida con Benedetto Croce que también cifraba el *fundamento estético* en el factor expresivo; el arte era para Croce expresión objetiva del mundo subjetivo-individual. Negarle al color en pintura o a los tonos en música un valor estético en sí y considerarlos algo sobre lo que se superponen luego las relaciones estéticas, es un argumento sin sentido. Por tanto, no hay creación posible sin la implicación de las cualidades que conectan un determinado medio físico de expresión con una actividad subjetiva y creadora de formas. Según Dewey, en las experiencias estéticas el sujeto creador y el objeto externo interactúan y el resultado es la transformación de ambos sin que se dé una pérdida de sustancia o identidad en ninguno de los dos. El “objeto

---

14 ALEXANDER, THOMAS M. 1987. Op. Cit., p. xiii y xvi.

15 La vigencia de tales ideas puede verse perfectamente reflejada en la obra *Un mundo común* (2013) de la filósofa Marina Garcés, que propone, en torno a las ideas de Maurice Merleau-Ponty, un compromiso ético nuevo en el que la respuesta a las lógicas del mundo globalizado las aporta “un cuerpo involucrado en la vida como problema común”, capaz de redefinir y reencontrar nuestra vinculación sensorial, y por tanto estética, con la materia del mundo.

16 RODRÍGUEZ AGUILERA, RAMÓN. 2004. «¿Kant o Nietzsche? ¡Dewey!». El Idealismo Naturalista y Democrático de *El arte como experiencia*. *Revista Fedro*, nº 2; Universidad de Sevilla, noviembre 2004. No sólo en este artículo, sino en sus clases y en múltiples conversaciones, he podido hacer mía una revalorización histórica y crítica de Dewey y su utilidad para seguir pensando el mundo del arte en general. Este texto lo refleja ampliamente.

expresivo” final incorpora materialmente significados que tienen una validez de alcance objetivo, y no sólo para el sujeto particular que los elaboró.

El pensamiento de John Dewey ejerció una influencia notable en su época, e incluso se vio más tarde favorecido por el afán de propagación democrática de la nación americana. Sus obras se tradujeron y difundieron extensamente. Como filósofo “americano” y “pragmatista”, en la tradición de Ralph Waldo Emerson (1803-82), Charles Sanders Peirce (1839-1914) y William James (1842-1910), Dewey realizó una sólida tarea pedagógica y de renovación del sistema educativo. Sin embargo, tras la ruptura de la Segunda Guerra Mundial y el inicio de la Guerra Fría, el nuevo clima de intereses y prioridades utilizó el legado de Dewey de manera más ideológica que intelectual. Esto ocurría en paralelo a las dudas suscitadas en los Estados Unidos —y no sólo desde las filas conservadoras— sobre los beneficios de la reforma pedagógica por él auspiciada, lo que mermó el aprecio general por sus ideas. Identificado por unos como subjetivista y por otros como libertario, Dewey fue desplazado del primer plano de la influencia social y cultural. En la cultura filosófica europea —y en la misma cultura americana— prevalecieron la herencia muy extendida del kantismo y la filosofía analítica. Los planteamientos filosóficos de *El arte como experiencia* quedaron soslayados, y con ello se perdió una referencia fundamental para comprender y encauzar el sentido colectivo e individual de la experiencia del arte.



Reflexión aparte merece el posible vínculo entre Dewey y el expresionismo abstracto, considerado evidente por muchos al tratarse de un movimiento artístico nacional americano, dotado de un sentido experimental, serendípico y altamente expresivo. Así lo entienden algunos de los más destacados comentaristas de la obra de Dewey. Lubling y Evans no sólo encuentran la influencia directa de Dewey en la obra de Jackson Pollock<sup>17</sup>, sino también en el trabajo de otros grandes mitos del panteón artístico norteamericano, en los que la experimentación y el apego a los temas de la vida ordinaria han alcanzado cotas de gran maestría: los músicos John Cage (1912-92) y Bob Dylan (n. 1941), y el director de cine Woody Allen (n. 1935)<sup>18</sup>.

No obstante, la asociación de Dewey con el expresionismo abstracto es cuando menos incompleta o difusa, especialmente si sólo se atiende a la acepción etimológica de los términos “acción” o “actividad” al modo en el que lo hace el crítico Harold Rosenberg (1906-78) definiendo el *action painting* de Jackson Pollock (1912-56) y Willem De Kooning (1904-97) como ruptura de la frontera entre arte y vida<sup>19</sup>, pero ignorando el sentido más amplio que la noción de “experiencia estética” tiene en Dewey. Es cierto que la publicación de *El arte como experiencia*, junto con la gran influencia que

17 En LUBLING, YORAM and EVANS, ERIC. 2016. *Peace in Motion: John Dewey and the Aesthetics of Well-Being*. New York: US: Peter Lang Publishing Inc., p. 209: “Jackson Pollock es un artista cuyas pinturas abstractas multidireccionales son la manifestación artística de las ideas de Dewey sobre empirismo inmediato y falibilismo. Las pinturas capturan el carácter inclusivo de la radical perspectiva que Dewey tiene sobre la experiencia, en la que el sujeto y el objeto son intercambiables y fluyen del uno al otro. También expresan el compromiso de Dewey con la multidireccional experiencia del conocimiento, el bienestar, la moralidad y la libertad”.

18 Ibid., 209-10.

19 ROSENBERG, HAROLD. 1952. «The American Action Painters», *Art News*, 51, No. 8, Dec., 1952, 22-23. New York: Penske Media Corporation. p. 48-50.

el filósofo ejerce en la vida de los Estados Unidos durante la década de 1930, es fundamental para el establecimiento del Federal Art Project (Fig. 2)<sup>20</sup>. Dewey sin duda ayudó a convencer a sus administradores de que “los artistas americanos (...) tenían trabajo que hacer en el mundo”<sup>21</sup>. Y así, casi todos los pintores americanos importantes renuncian durante un tiempo a las ideas de espiritualidad y pureza, que habían importado de la pintura europea, en la creencia de que el arte podía orientar “un profundo cambio en nuestro entorno y en nuestras vidas”<sup>22</sup>. También es sabido que el pintor regionalista americano Thomas Hart Benton (1889-1975), profesor y mentor de Jackson Pollock de 1930 a 1935<sup>23</sup>, fue un entusiasta defensor de las ideas de Dewey. Así que es de suponer que el joven Pollock absorbiera, al menos en parte, sus ideas, por mucho que la influencia de Benton se debilitara poco después de la publicación de *El arte como experiencia*.

Por otro lado, no deja de ser cierto que la actitud de los jóvenes Willem De Kooning, Adolph Gottlieb (1903-74), Barnett Newman (1905-70), Mark Rothko (1903-70), Philip Guston o Clyfford Still (1904-80), además de la del propio Pollock, era por lo general hostil al museo y la galería, conscientes de que las obras de arte pierden su sentido fuera del contexto y las circunstancias emocionales en las que son creadas, lo cual sintoniza con lo que Dewey declara al comienzo de *El arte como experiencia* respecto al efecto negativo que el museo puede tener en la apreciación y consideración de algunas grandes obras de arte. Así, Rothko considera que sus pinturas tienen una “vida en el mundo”<sup>24</sup>, y que ésta queda sacrificada por la atmósfera de la galería.

En sus inicios, los expresionistas abstractos también se interesaron vivamente por la naturaleza y por el arte primitivo que se imbrica socialmente en ella. Barnett Newman se encarga de expandir entre sus jóvenes colegas el profundo aprecio por la fuerte iconografía con la que los nativos de la costa noroeste de Estados Unidos esquematizan el mundo natural, actitud en la que podría apreciarse un

20 El Federal Art Project (1935-1943) sobre el que Dewey ejerció una notable influencia, fue uno de los cinco programas considerados prioritarios del *New Deal* del presidente Franklin D. Roosevelt, amparados por el Works Progress Administration con la misión de fomentar y financiar las artes visuales en los Estados Unidos. Holger Cahill fue su director nacional. El FAP no era una actividad cultural sino un vasto proyecto para emplear a artistas y artesanos durante los años de la Gran Depresión. Se crearon murales, pinturas, esculturas, arte gráfico, carteles, fotografía, diseño escénico teatral y obras de artes aplicadas. Se establecieron más de 100 centros de arte comunitarios en todo el país, investigándose y documentándose el diseño americano y encargando un importante conjunto de obras de arte público sin restricción de contenido o tema. El FAP sostuvo a unos 10.000 artistas y artesanos.

21 CAHILL, HOLGER. 1936. *New Directions in American Art*. New York: The Museum of Modern Art, p. 9-41, p. 29. Holger Cahill era director del *Federal Arts Project* en el momento de escribir este texto como texto crítico a la exposición en el MoMA.

22 VV.AA.. 1937. «Letter to the Editor», *Art Front*, 3, No. 7 (Oct., 1937), p. 20. New York: Artists Committee of Action, Artists Union. La carta fue escrita por un grupo de artistas americanos alineados con las tendencias del arte moderno europeo e iba firmada como *The American Abstract Artists*. Este grupo siempre se habían opuesto al arte tradicional hecho en su país, pero la Depresión les hizo tener más cercanía hacia la realidad social inmediata. La carta cierra afirmando un sentimiento que permea la totalidad de *El arte como experiencia*, del que entonces se hacen eco muchos otros artistas americanos: la suya era una “búsqueda por la lógica combinación entre el arte y la vida”. La referencia aparece en BUETTNER, STEWART. 1975. Op. Cit., p. 391.

23 POLLOCK, JACKSON. 1948. «My Painting», *Possibilities*, 1. Winter 1947/48. Wittenborn, Schultz, Inc., p. 79. Benton y Pollock se conocieron en 1930 cuando Pollock, con 18 años, se inscribió en la clase del *Art Students League* de Benton en la ciudad de Nueva York. Pollock, que no era un artista naturalmente dotado, se esforzó por aprender las técnicas de los viejos maestros que Benton enseñaba y fue acogido en la familia del maestro como un hijo. Cuando Benton se trasladó de Nueva York a Missouri en 1935, Pollock quedó de algún modo a la deriva. Terminó su formación formal y encontró una nueva inspiración en la complejidad y el poder expresivo de los muralistas mexicanos, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, que habían residido recientemente en Nueva York. El *Guernica* de Pablo Picasso (1937), expuesto en Nueva York en 1939, también causó una impresión indeleble en Pollock.

24 ROTHKO, MARK. 1952. «Letter to Lloyd Goodrich», December 20, 1952: an oral transcript. Washington, D.C., Archives of American Art Smithsonian Institution.



2. Philip Guston trabajando en un mural junto a un grupo de niños en el contexto del Federal Art Project, 1940. Federal Art Project, Photographic Division Collection, 1935-1942. Sol Libsohn/Archives of American Art.

fuerte sesgo deweyano. Según Newman, el arte primitivo evocaba en el artista y en el espectador el deseo de hacer un viaje metafórico a los orígenes de la cultura donde, “viviendo en una sociedad más práctica que la nuestra, el impulso de la experiencia trascendente era comprendido y se le daba estatus oficial”<sup>25</sup>. Muy en sintonía con lo expresado por Dewey, Newman consideraba que este arte no podía disociarse de su contexto social, pues formaba parte de la vida cotidiana, surgiendo de ella y, al mismo tiempo, enriqueciéndola.

Sin embargo, más allá de estos inicios y del hito del Federal Art Project, la vida artística americana seguirá su curso, y el expresionismo abstracto se convertirá en un *art for art's sake*<sup>26</sup>, punto de inflexión en la evolución formalista que avanza el camino hacia los dos movimientos bisagra de la modernidad y la posmodernidad: el minimalismo y el pop. Será el influyente crítico formalista Clement Greenberg (1909-94), y no John Dewey, el que a partir de 1942 aliente el espíritu del expresionismo abstracto desde las páginas de la revista *The Nation* como primera gran contribución de los Estados Unidos a la vanguardia artística mundial. Estos pintores, es cierto, proyectan en sus obras el registro de la emoción y la actividad humana, creando un concepto pictórico totalmente distinto, más libertario, pero sus presupuestos estéticos se acaban normalizando, como el propio Greenberg indica a partir de sus escritos de 1968, cuando censure los excesos formalistas del expresionismo abstracto.

25 NEWMAN, BARNETT. 1946. «Northwest Coast Indian Painting», exhibition catalog, New York: Betty Parsons Gallery.

26 Traducción al inglés de la expresión francesa *l'art pour l'art* (el arte por el arte).





3. Tres muestras de la evolución del pintor Philip Guston, entre la abstracción y su retorno en la década de los sesenta a una figuración tan sarcástica como pictoricista. Arriba izquierda, (1) *Cabeza I*, 1965, óleo sobre lienzo, 180.3 x 186.1 cm. Tate Gallery, Londres; derecha, (2) *Cabeza*, 1968, óleo sobre tabla, 45.7 x 50.8 cm. MoMA, Nueva York; abajo, (3) *El estudio*, 1969, óleo sobre lienzo, 182.8 x 198.1 cm. Tate Gallery, Londres.

Dewey, siendo más constante en su juicio —y más libre, al no comprometerlo en la defensa de ningún movimiento o grupo de artistas— siempre expresó su mayor preocupación por definir el papel central y activo que corresponde al espectador en la experiencia estética, y el que corresponde al artista como activador de la conciencia estética vinculada a los procesos de la experiencia humana.

En la disidencia figurativa asumida por el pintor Philip Guston a partir de la década de los sesenta del siglo pasado, con sus “*dark pictures*” o “*erasures*”, consumada en la más pictórica de las ironías a partir de 1968 (Fig. 3.1, 3.2 y 3.3), encontramos mejor reflejado el tipo de compromiso artístico que Dewey propugna, que en el conjunto del expresionismo abstracto. Esta cita de Guston bien lo ilustra:

Hay algo ridículo y mezquino en el mito que heredamos del arte abstracto: que la pintura es autónoma, pura y que existe por sí misma, por lo que habitualmente analizamos sus ingredientes y definimos sus límites. Pero la pintura es ‘impura’. Es el ajuste de las ‘impurezas’ lo que fuerza su continuidad. Somos creadores de imágenes y vivimos en ellas. No hay ‘líneas onduladas o rectas’ ni ningún otro elemento. Trabajas hasta que te desvaneces<sup>27</sup>.

## OTROS POSIBLES CAMINOS PARA LA ESTÉTICA DE LA EXPERIENCIA

Hoy mantenemos la idea de un arte cuya función se basa en la supuesta renovación, prolongación y exaltación de nuestra experiencia del mundo, ya sea estética o conceptual. Sin embargo, al haber exagerado la expresión del sentimiento individual, con menoscabo del conocimiento y de la sabiduría, los artistas contemporáneos han ido perdiendo capacidad de respuesta a un mundo marcado por la lógica del mercado —herencia del modernismo— y el eclecticismo acrítico —herencia del posmodernismo—. Una mayoría de artistas ha reaccionado a este estado de cosas con estrategias que rayan en la banalidad estetizante, resguardándose en ideologías o en motivos sociales, o bien buscando mantener sus productos a toda costa como espectáculo interesante. El arte ha establecido una alianza con los medios del poder político o económico en lugar de comprometerse con el proyecto vital de los individuos que todavía se esfuerzan por un desarrollo personal e integral, inserto en la comunidad. Las instituciones públicas o privadas, políticas o financieras, tienden por su parte a adornarse y a justificarse con el trabajo de los artistas. No obstante, debemos recordar que en otros tiempos no más fáciles las presiones sobre el arte no impidieron que algunos creadores fueran fieles a un dictado interno, que determinaba la propia evolución y relevancia social del arte.

En el plano de las formulaciones conceptuales, el arte actual se manifiesta profundamente interesado por la conflictividad latente y persistente entre el mundo real y la experiencia que de él tenemos. Los artistas se encuentran aún cohibidos ante la sustancia natural del mundo, y así prefieren bucear entre los signos culturales que se interponen entre la realidad y la experiencia antes que arriesgarse a crear nuevos modos de experiencia estética. Como indica Nicolas Bourriaud, convertidos en “semionautas”,

27 HETSCHER, MARTIN. 1999. «From the Abstract to the Figurative: Philip Guston's Stony Path», *Philip Guston: Paintings 1947-1979*. Bonn, Hatje Cantz Publishers; también en BALKEN, DEBRA BRICKER; GUSTON PHILIP AND BERSSON, BILL. 1994. *Philip Guston's Poem-Pictures*. Ann Arbor MI: University of Michigan PRESS: Addison Gallery of American Art. p. 34. Se trata de la transcripción del panel de Guston situado a la entrada de la Escuela de Arte del Museo de Filadelfia en marzo de 1960.

los artistas erran en la búsqueda de conexiones que establecer, creando recorridos dentro de un paisaje de signos inserto en un mundo fragmentado; los objetos y las formas han abandonado el lecho de su cultura de origen y se han diseminado por el espacio global<sup>28</sup>. Pudiera ser que en la práctica se siga asumiendo la misma conciencia filosófica del posmodernismo que ya todos critican, pues la exaltación del subjetivismo y la asunción de una visión fragmentada de nuestra experiencia del mundo siguen alentando la independencia de los objetos del arte, dejando a la deriva la responsabilidad de los individuos y los mecanismos de su vinculación con la realidad. Ante la aquiescencia de la crítica —conformadora hoy del discurso del arte—, la falta de una lógica interna y la eliminación del pasado, la sociedad actual ha concluido, y no sin argumentos, que en arte todo vale. En la medida en la que algunos individuos descontentos quieran romper con esta inercia tendrán que buscar asideros en otra parte.

Ahora bien, mientras que gran parte de las filosofías del arte se han seguido ocupando de enjuiciar o criticar las prácticas artísticas de manera descriptiva, especulativa o externa, y han tratado, sobre todo en los últimos tiempos, de responder a la cuestión “¿Qué es el arte?”, Dewey construyó no hace mucho tiempo una filosofía del arte en relación con la vida y con la cultura<sup>29</sup>. En efecto, para Dewey, la experiencia estética es un bien en sí mismo, pleno de sentido, cuyo valor intrínseco no es, sin embargo, absoluto ni cerrado. La experiencia del arte, a diferencia de lo que hoy se interpreta de manera recurrente, no se subordina a ninguna otra utilidad, finalidad o valor, sino que se abre a otros valores de la vida. Tanto en la creación como en la recepción del arte, el presente no queda subordinado a ningún resultado remoto, sino que más bien integramos los medios y los fines en una acción cuya utilidad y sentido son irreductibles. Al igual que en las elecciones éticas, en el ejercicio placentero de nuestros gustos está en juego nuestra identidad: no hacemos sólo algo, nos hacemos a nosotros mismos. Con la experiencia artístico-estética el mundo se puebla de sentido en tanto que nuestros sentidos encuentran donde proyectarse. Ésta fue la decisiva aportación de Dewey, y basta acercarse a ella con atención para sentir su persistente irradiación. Está por ver si una integración crítica de sus ideas en las corrientes del pensamiento que determinan el arte contemporáneo no supondría un cambio de rumbo, o cuando menos una muy beneficiosa influencia, en la manera cómo entendemos la producción y la recepción del arte y cómo integramos la dimensión estética en los procesos de formación individual y en los valores sociales. Así pues, debemos preguntarnos: ¿en qué medida el pensamiento estético de Dewey tiene aún vigencia?

Como bien explica el pragmatista Richard Shusterman, la experiencia estética —con su percepción sensorial apreciativa de cualidades estéticas— constituye hoy un territorio mucho más amplio que el de la pura apreciación del arte, con lo que el paradigma hegeliano de filosofía estética debe ir más allá del arte y ampliarse a las cualidades estéticas de los objetos y realidades no-artísticas: los

---

28 BOURRIAUD, NICOLAS. 2009. *Radicant: pour une esthétique de la globalisation*. Paris: Denoël Ed., (Traducción de Michèle Guillemont, *Radicante*. Buenos Aires: Ana Hidalgo editora, 2009).

29 Jean-François Lyotard expresa este cambio de paradigma ontológico del arte con precisión: “Es posible adscribir la dialéctica de las vanguardias al reto planteado por los realismos de la industria y la comunicación de masas a la pintura y a la narrativa de las artes. El ‘ready-made’ de Duchamp no hace otra cosa que significar activa y paródicamente el constante proceso de desposesión del arte pictórico o incluso de la posibilidad de ser artista. Como Thierry de Duve ha observado perspicazmente, la pregunta de la estética moderna no es ¿Qué es lo bello? sino ¿Qué podemos decir que es arte?”. LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. 1979. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, s.l., Les Éditions de Minuit. (Usamos aquí la traducción al inglés de Geoff Bennington and Brian Massumi, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester, Theory and History of Literature, Manchester University Press, fifth edition 1991).



objetos cotidianos, la tecnología o el urbanismo, tanto como la política o el comercio<sup>30</sup>. Aunque esta estetización del medio humano se identifica con la cultura posmoderna —y es cierto que el posmodernismo nos alertó sobre la penetrante dimensión estética de la vida cotidiana, aunque exagerándola y, no pocas veces, orientándola hacia el kitsch— debemos recordar que la aproximación estética a la política o a la ética es un fenómeno mucho más antiguo, que podríamos incluso considerar pre-moderno<sup>31</sup>. Estamos de acuerdo con Shusterman en que existe un creciente tedio por la limitación del discurso estético a lo que ocurre en el mundo del arte, compulsivamente centrado en “asuntos internos”: su definición, su ontología, la individuación de las obras o la lógica que sigue haciendo posible una crítica. Un factor enfatiza especialmente esta incomodidad: que gran parte de las producciones de arte relevantes contemporáneas hayan sido creadas expresamente no para su apreciación estética sino más bien para satisfacer ciertas razones políticas, discursos sociales o presupuestos conceptuales, incluida la idea de que el arte puede liberarse de lo estético. Marcel Duchamp (1887-1968), como bien sabemos, fue pionero aquí al diseñar explícitamente sus *readymades* para ser estéticamente indiferentes y aseverar que el “deleite estético” era algo inapropiado para aquel arte<sup>32</sup>.

La integración de la vida en el arte —o, mejor dicho, de sus objetos, accidentes, tareas cotidianas y pequeñas realidades— ha llevado, paradójicamente, a una pérdida generalizada de nuestra fe en los objetos artísticos, a la desaparición de lo que John Dewey denomina “objeto expresivo”, vínculo entre el artista y el público, entre los medios y los fines de la acción artística, entre el individuo y su experiencia sensorial *en* el mundo. Lo que hoy nos separa del arte no es otra cosa que el gesto de Duchamp mil veces repetido. ¿Por qué no surgió de ese juego, una vez transgresor y necesario, una forma ampliada o renovada de reencontrarnos con los objetos del arte, en lugar de su práctica abolición? La lectura de *El arte como experiencia* de John Dewey nos permite reconsiderar la idea de una experiencia estética que se consuma en el despertar de nuestros sentidos hacia la realidad del mundo. Añoramos el encuentro inmediato y feliz con una sustancia cierta que nos trascienda sin alienarnos, y un goce inmediato, inmanente, con los objetos que el arte produce. Cuando el pincel del artista se acerca a las hojas, el tronco o los frutos del árbol, antes que al plano aún vacío de la representación, y la razón pictórica se supedita a la posibilidad del encuentro, sin asumir que la mera voluntad del pintor lo podrá todo, entonces el arte vuelve a significar algo.

Seguiremos insistiendo en la vigencia del pensamiento estético de John Dewey, siéndole con ello fieles al gran número de artistas que, desde los inicios de la modernidad y aún hoy, ha creado a contracorriente de los impulsos de cada nueva ortodoxia, interesados en transmitir el palpito de la vida en sus obras, definitivamente alejados tanto de la conciencia evolutiva que imponía el modernismo como de las redes auto-referenciales en las que se sostuvo la posmodernidad.

---

30 SHUSTERMAN, RICHARD. 2012. «Back to the Future: Aesthetics Today», *The Nordic Journal of Aesthetics* No. 43 (2012), p. 109.

31 SHUSTERMAN, RICHARD. 2009. «The Convergence of Ethics and Aesthetics: A Genealogical, Pragmatist Perspective», *The Hand and the Soul: Ethics and Aesthetics in Architecture and Art*, (ed. Sanda Iliescu). Charlottesville: University of Virginia Press, p. 33-43.

32 DUCHAMP, MARCEL. 1961. «A propos of 'Readymades'», *Art & Artists*, vol. 1, no. 4, July 1966, (discurso pronunciado por Duchamp en el MoMA de Nueva York el 19 de octubre de 1961).



**Brillo**

soap pads  
WITH MILD ABRAZIVES

SHINES ALUMINUM FAST

24 GIANT SIZE PKGS.

**Brillo**

soap pads  
WITH MILD ABRAZIVES

SHINES ALUMINUM FAST

24 GIANT SIZE PKGS.

**Brillo**

**Brillo**

soap pads  
WITH MILD ABRAZIVES

SHINES ALUMINUM FAST

24 GIANT SIZE PKGS.

**Brillo**

soap pads  
WITH MILD ABRAZIVES

SHINES ALUMINUM FAST

24 GIANT SIZE PKGS.

**Brillo**

soap pads



# 1. LOS DISCURSOS DEL ARTE Y EL OLVIDO DE LA EXPERIENCIA

## 1.1. LA HERENCIA DEL PENSAMIENTO ESTÉTICO

Para poder comprender más adelante el sentido que la estética de la experiencia de John Dewey tiene en su contexto, se hace necesaria una revisión general de algunas de las más importantes ideas estéticas que la preceden. El análisis, objeto de este y el siguiente capítulos, opera pues a modo de un primer “estado de la cuestión” si así se quiere, recogiendo algunas de las tensiones habidas en la filosofía del arte en Occidente y ofreciendo con ello un sumario de los métodos críticos que mayor influencia han ejercido sobre las prácticas artísticas hasta nuestros días. Ni la filosofía determina las pautas de acción e interrelación con el medio natural y social de los artistas, ni tampoco es mero comentario a posteriori de lo que haya ido aconteciendo en el arte. Más bien, la relación entre filosofía y arte se establece en los términos de una compleja y mutua dependencia, y no siempre con la claridad que nos gustaría hallar.

Desde el inicio de la recuperación de su pensamiento estético, a comienzos de la década de los ochenta del siglo pasado, la estética de la experiencia de John Dewey ha servido para igualar determinadas prácticas artísticas, habitualmente consideradas menores, con las grandes artes de la pintura, la escultura, la arquitectura o la música, pero escasamente para añadir nada nuevo en el terreno práctico a lo que ya se ha dicho sobre el arte. Las grandes transformaciones impuestas por la revolución digital han llevado a críticos y filósofos a volver en las últimas décadas sobre las mismas teorías ya empleadas en la modernidad y la posmodernidad, si acaso actualizándolas. Las mismas viejas ideas han vuelto a aplicarse a un nuevo contexto, como si la historia se repitiera. El balance, no hace falta que lo digamos, no es positivo. Entre tanto, el pensamiento estético de Dewey ha vuelto a ser soslayado. Debemos pues analizar los motivos por los que una verdadera estética de la experiencia, que ayude a resolver de una vez por todas la disgregación aún latente entre objeto y sujeto en la práctica del arte, sigue aún pareciéndonos lejana.

### 1.1.1. El despertar de la conciencia estética

La conciencia estética del ser humano se despertó con toda probabilidad no en la producción de símbolos, sino antes en la de utensilios y herramientas, de tal modo que el primer hecho propiamente humano, que habría sido empezar a convertir piedras, huesos o ramas en objetos de una nueva dimensión funcional, fuera posible por la habilidad de trascender los objetos provenientes de un mundo contingente e inmediato. La dimensión expresiva y potencialmente estética de esos objetos, que gradualmente se iban haciendo humanos, tal vez produjera en la conciencia colectiva el hallazgo de nuevos significados. En ese intercambio significativo con el mundo, el ser humano se proyectaba sobre la materia y la multiplicidad de las cosas para ir haciéndose gracias al reflejo de sí mismo —y del mundo— que encontraba en todo aquello que iba creando. En *Les Hommes de la préhistoire* (1935)<sup>1</sup>, escribe

1 EYOT, YVES. 1978. *Genèse des phénomènes esthétiques*. Paris: Editions Sociales. (Traducción de Graziella Baravalle, *Génesis de los fenómenos estéticos*. Barcelona: Editorial Blume, 1980; recogiendo comentarios de André Leroi-Gourhan en *Les Hommes de la préhistoire*, 1955), p. 98.

Leroi-Gourhan (1911-86) que el cerebro humano fue configurándose en base al instinto de la memoria social antes que a la pervivencia de sus dispositivos biológicos. La esencia humana se fue convirtiendo así en el “conjunto de las relaciones sociales”<sup>2</sup> facilitadoras de los progresos que irían liberando al ser humano de una parte de sus limitaciones. Con ello se enriquecería el campo psicológico, al mismo tiempo que las tradiciones sociales que irían surgiendo le permitirían superar los límites individuales de un modo cada vez más consciente<sup>3</sup>. Yves Eyot se plantea si, en este estadio tan inicial de la humanidad, es posible plantearse el problema de lo estético, y acaba concluyendo con Leroi-Gourhan que sí:

Quando se ha demostrado que se pueden utilizar los fragmentos de sílex laminado sin método, asistimos, en el transcurso del primer millón de años de la prehistoria humana, a la búsqueda de procedimientos que permiten estereotipar los productos, a la formación de verdaderos caracteres de estilo cuya lenta evolución permite distinguir los objetos creados en diferentes épocas. Es evidente que las cualidades de eficacia de los productos y la economía de una materia prima que, en ciertas regiones era escasa, proveen de una explicación racional, a esta evolución, pero el hecho significativo es que no se puede diferenciar esta trayectoria técnica de la floración creciente de formas estéticas elaboradas<sup>4</sup>.

Dice Leroi-Gourhan que los hombres anteriores a Neandertal están en posesión “del medio de prever la forma a través de la materia y de conducirla hasta los confines de la perfección estética”<sup>5</sup>. La evolución hacia la simetría y el equilibrio funcional que se aprecia en la fabricación de útiles, bien se trate de un ejercicio consciente o no, parece haber sido guiada por una verdadera búsqueda de la regularidad de las curvas y un afán por obtener la mejor terminación posible. Leroi-Gourhan sitúa el momento de máximo auge de la búsqueda de formas bellas entre el Achelense final y el Mustero-levallouisiense antiguo (Fig. 1):

Quando una mira los más bellos sílex tallados de esta época siente que el arte ha comenzado su evolución. No poseemos ninguna obra plástica; si existieron, se han perdido. Pero ya estamos en presencia de lo que se llama estética funcional, es decir, la búsqueda de las formas más bellas y eficaces en la fabricación de los útiles, como hoy ocurre con las formas aerodinámicas<sup>6</sup>.

Abundando en esta misma idea, el físico Jorge Wagensberg (1948-2018) recuerda una conferencia en la que el eminente paleontólogo Henri de Lumley (n. 1934) disertaba sobre hallazgos recientes en Tautavel, la *catedral* del *Homo Erectus* en Francia. Delante de él, una gran pantalla en la que se proyectaba la imagen de un hacha de sílex tallada por uno de aquellos individuos primitivos hace

---

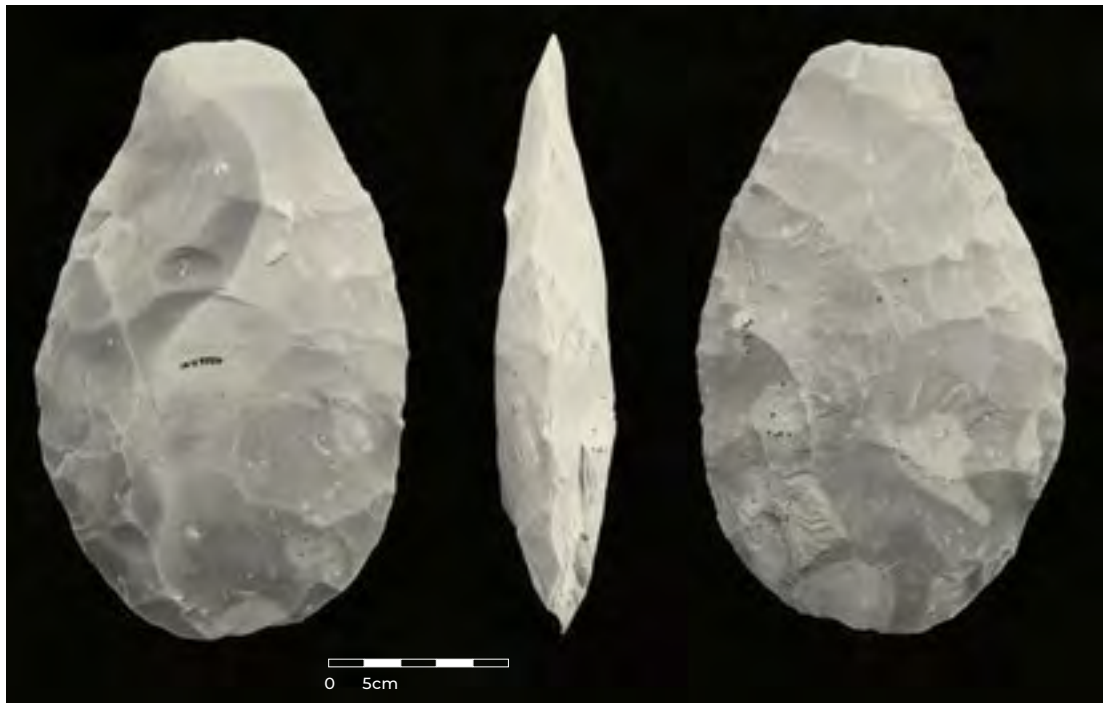
2 Ibid., p. 98.

3 Ibid., p. 98.

4 Ibid., p. 98-9.

5 Ibid., p. 99. (recoge esta cita Yves Eyot del ensayo «Le Geste et la Parole, II», publicado en 1967 en la revista *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 22<sup>e</sup> année, N. 3, 1967, p. 664-7).

6 EYOT, YVES. 1978. Op. Cit., p. 99 (Nuevamente citando a André Leroi-Gourhan en *Les Hommes de la préhistoire*, 1955, p. 75-7).



1. Sílex bifaz procedente de Boxgrove, Sussex, Reino Unido, de entre 500.000 y 250.000 a.E.C. Paula García Medrano/DICYT, Agencia Iberoamericana para la Difusión de la Ciencia y la Tecnología.

casi medio millón de años. Ante la extraña simetría, el perfecto pulido y acabado de aquella piedra oscura, el paleontólogo mencionó “el sentido estético” de aquel lejano antecesor nuestro; Wagensberg fabula sobre la posible escena:

Ahora el remoto individuo que imagino se pone a contemplar su obra mientras, embelesado, la hace girar entre sus dedos. La mira, la vuelve a mirar y, de vez en cuando, le da un penúltimo toquecito para corregir, aún más si cabe, su obsesiva simetría bilateral... Incluso llega, siempre en mi imaginación, claro, a requerir la atención de un compañero para arrancar de éste una mueca de admiración...<sup>7</sup>.

Lo más extraordinario reside para Wagensberg en el hecho de que un objeto así preceda en tantos miles de años —y con él la evidencia de un sentido estético inherente a nuestro contacto con la naturaleza— a la consagración del símbolo y a la inteligibilidad científica del mundo que dieron al *Homo Sapiens*, entre otras cosas esenciales, la capacidad de representar y simbolizar su experiencia del mundo a través del arte. La selección natural, dice Wagensberg, debió favorecer a aquellos individuos que gozaban estéticamente en contacto con su entorno sensorial. La apreciación estética tiene mucho que ver con la simetría y ésta con la repetición en el espacio y en el tiempo. Las repeticiones espaciales son la base de la armonía, mientras que las temporales lo son del ritmo. Por ello, el individuo que goza con la armonía y el ritmo es el que está más despierto ante las repeticiones que dominan en la naturaleza. Él será el primero en darse cuenta de que vuelve la primavera, el primero y más dotado para hacer

<sup>7</sup> WAGENSBERG, JORGE. 2003. «Arte versus Ciencia», *Revista Lápiz*, No.196. Madrid: Publicaciones de Estética y Pensamiento, p.18-26.

predicciones y enfrentarse a la incertidumbre y para acceder al conocimiento abstracto. La percepción estética comienza a vincularnos con la realidad y nos permite actuar en ella. Lo que *admiramos* es el primer principio de la realidad posible respecto de la que nos orientamos. El placer que nos proporcionan el ritmo y la forma son nuestra forma más humana de experimentar el mundo que nos rodea.

### 1.1.2. La simbolización del mundo

Después de una visita a la cueva de Lascaux, en Dordoña, descubierta en 1940, Picasso le dijo a su guía refiriéndose a los individuos que la habían llenado de símbolos grabados, pintados y dibujados: “Lo han inventado todo”. Durante el Paleolítico Superior, periodo que se extiende de los años 40-30.000 a.E.C a 12-10.000 a.E.C.<sup>8</sup>, fueron grabadas, dibujadas o pintadas en las paredes de cuevas del sur de Francia y del norte de España algunas de las *obras de arte* más sorprendentes jamás creadas. Lo que aquellos primeros *artistas* inventaron —si aceptamos definirlos así— fue un lenguaje de signos para el que nunca habrá una piedra de Rosetta. También inventaron un sentido de la perspectiva —técnica que no fue redescubierta hasta la Edad de Oro ateniense— y un bestiario de tal vitalidad y delicadeza —principalmente bisontes, ciervos, uros, cabras montesas, caballos y mamuts— que contemplados a la luz de las antorchas puede parecer que surgen de las paredes de la cueva y se mueven sobre ellas como figuras en un espectáculo de linternas mágicas. En el documental *La cueva de los sueños olvidados* (2010)<sup>9</sup>, el director Werner Herzog (n. 1942) nos lleva a conocer las pinturas de la cueva de Chauvet, en el valle de Ardèche en el sur de Francia (Fig. 2). Entre las pinturas de Chauvet se encuentran algunas de las más antiguas que se conocen, con aproximadamente treinta y dos mil años de antigüedad, precediendo en unos quince mil años a las de Lascaux o Altamira. El descubrimiento de Chauvet fue doblemente revelador. Es del período Auriñaciense<sup>10</sup>, pero sus pinturas son tan sofisticadas como las composiciones posteriores. Esto sugiere que los artistas paleolíticos pudieron transmitir sus técnicas de generación en generación, durante veinticinco milenios, sin innovaciones reconocibles. Como señala Gregory Curtis (n. 1944)<sup>11</sup>, un conservadurismo profundo en el arte es uno de los distintivos de una civilización clásica. Para que las convenciones de la pintura rupestre durasen cuatro veces más que la historia registrada hasta nuestros días, la cultura a la que sirvió tiene que haber sido profundamente satisfactoria, además de estable en una medida difícil de imaginar para los humanos de hoy día.

La mayoría de las pinturas de Chauvet representan animales, aunque también hay algunas representaciones humanas formadas por una serie de impresiones de manos y una incompleta figura femenina. Hay un toro con ocho piernas que produce la ilusión de movimiento, y un rinoceronte que aparece en

8 ‘Antes del presente’ (abreviado a menudo con las siglas AP y, en ocasiones, BP, del inglés Before Present) es una referencia de tiempo usada en arqueología, geología y otras disciplinas científicas como estándar para especificar cuándo ocurrió un evento en el pasado.

9 HERZOG, WERNER. 2010. *Cave of Forgotten Dreams*. Francia, Canadá, Alemania, Estados Unidos, Reino Unido: Creative Differences.

10 La cultura Auriñaciense sustituyó a partir del 38.000 antes del presente aproximadamente, a la cultura Musteriense y en otros lugares al Châtelperroniense, en el inicio del Paleolítico Superior. Se desarrolló a lo largo del final del Estadio Isotópico 3 (O.I.S. 3), alrededor de hace 40.000 años. Su nombre procede de la localidad occitana de Aurignac.

11 CURTIS, GREGORY. 2006. *The Cave Painters: Probing the Mysteries of the World's First Artists*. New York: Anchor Books.



2. Imagen tomada el 13 de junio de 2014 en la cueva de Chauvet, en Vallon Pont d'Arc, Francia, del *Panel de los caballos*, c. 30.000 — 28.000 a.E.C. o c. 15.000 — 13.000 a.E.C.. Jeff Pachoud, AFP/Getty Images.

una secuencia de varias cabezas, dando la impresión de que intenta clavarle sus cuernos al aire. Aquellos pintores dispusieron estas imágenes dinámicas en partes de la cueva a las que no llegaba la luz del día, obligando así a quienes las contemplaran a verlas a la luz del fuego o de las antorchas. El resultado era un juego de sombras ondulantes que les daban vida a los animales representados. Estos detalles permiten a Herzog especular con la idea de que los pintores de las cuevas estaban creando una forma de “proto-cine”, si bien, antes tuvieron que idear una lámpara con la que poder iluminar su lugar de trabajo —hecha a partir de una piedra hueca, un trozo de grasa animal y una mecha vegetal—, andamios para llegar a los lugares más altos, las técnicas del estarcido y del puntillismo, los pigmentos en polvo, pinceles, tampones y almohadillas, pero, más allá de todo eso, y dándole la razón a Picasso, inventaron el concepto mismo de la imagen.

No hay nada crudo o naif en estas formas simbólicas, que muestran un grado de destreza técnica muy elevado a pesar de lo irregular de las superficies y lo elemental de los materiales empleados. Se trata de obras naturalistas, si bien altamente estilizadas, tan extrañas como bellas. Quienes las crearon han sido bautizados por los paleontólogos con el nombre de Cromañón. No existían para estos individuos ni la agricultura ni la metalurgia, pero sí la elaboración de joyas y la música, y su esperanza media de vida era de 25 años. John Berger piensa que la necesidad de compañía entre los vivos que tenían era la misma que ahora:

La respuesta del Cromañón al “¿quiénes somos?” —la primera pregunta, la eterna pregunta humana— era, sin embargo, distinta. Los nómadas eran conscientes de ser una minoría entre una población animal que los superaba abrumadoramente. No habían surgido en un planeta, sino que habían nacido en el seno de la vida animal. No eran ellos quienes guardaban y poseían a los animales: los dueños del mundo y del universo ilimitado que se extendía a su alrededor eran los animales. Detrás de cada nuevo horizonte había más animales<sup>12</sup>.

12 BERGER, JOHN. 2005. *Berger on Drawing*. Cork: Ocasional Press. (Traducción de Pilar Vázquez, *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2017, p. 70).

Pero al mismo tiempo, nos dice Berger, aún siendo capaces de compartir la cueva con osos —en Chauvet se han encontrado innumerables arañazos en las paredes, así como ciento cincuenta cráneos de estos animales, algunos de los cuales parecen haber sido colocados en altares sobre la roca—, estos individuos eran distintos a los animales: tenían luz en la oscuridad gracias al fuego, podían matar desde lejos, elaboraban infinidad de cosas con las manos, construían tiendas, podían hablar, contar, transportar agua, morían de un modo distinto. Éste era un individuo que “vivía en el asombro constante de una cultura de Llegada que se enfrentaba a muchos misterios. Su cultura duró unos veinte mil años. Nosotros vivimos en una cultura de Partida y Progreso que por el momento ha durado dos o tres siglos”<sup>13</sup>.

¿Qué llevó a una sociedad paleolítica fundamentalmente preocupada por la supervivencia a descender a las entrañas de la tierra para crear estas imágenes móviles en la oscuridad? Estas “memorias de tiempos hace mucho olvidados”, como las define Herzog, parecen pertenecer a “un universo tan familiar como distante”<sup>14</sup>. El historiador del arte J. F. Martel (n. 1977) considera que rivalizan en emotividad con el gran arte de épocas futuras, lo cual debe reconfortarnos tanto como inquietarnos<sup>15</sup>. En las imágenes que estos individuos prehistóricos nos han legado, adivinamos algo así como un sentido de humanidad compartida. Estas obras podrán haber sido encontradas por casualidad, pero seguramente no fueron dejadas ahí por casualidad. Quienes las pintaron parece que nos interpelan, queriendo comunicarse con nosotros —sus descendientes— a través del tiempo.

A algunas de las cuevas en las que dejaron sus imágenes se accede a través de pórticos rocosos que probablemente usaron como refugio, y es más que probable que grupos bien numerosos de individuos visitaran las cámaras más cercanas a la entrada, tal vez para celebrar ritos comunitarios, pero no hay evidencia de vida doméstica en sus profundidades. Sabemos por las ubicuas huellas de manos que fueron estampadas o estarcidas usando la boca para soplar pigmento sobre las paredes de algunas de esas cuevas que individuos de ambos sexos y de todas las edades, incluso niños muy pequeños, participaban en las actividades que allí se realizaban, aunque sólo unos pocos se aventuraban o tenían permiso para acceder a los lugares más remotos, en algunos casos, caminando o gateando a lo largo de cientos de metros. Parece que esos intrépidos espeleólogos no dejaron superficie sin explorar. Si pasaron por alto ciertas paredes, la colocación de los diseños que eligieron no parece que fuera caprichosa. Recordando las pinturas de Lascaux, Merleau-Ponty llama nuestra atención sobre la precisión formal y la intención ceremonial, o mágica, de lo creado:

Los animales pintados sobre la pared no están ahí como lo están la grieta o la hinchazón calcárea, pero tampoco están *en otra parte*. Un poco hacia delante, o un poco hacia atrás, sostenidos por su masa de la que se sirven con destreza, los animales irradian en torno a ella sin romper jamás su inasible sujeción<sup>16</sup>.

No conociendo el contexto en el que se realizaron las pinturas, no podemos atribuirles a un claro fin práctico. En el transcurso de unos veinticinco mil años, los mismos animales se repiten

---

13 *Ibíd.*, 72.

14 HERZOG, WERNER. 2010. *Op. Cit.*

15 MARTEL, J.F. 2015. *Reclaiming Art in the Age of the Artifice: A Treatise, Critique, and Call to Action*. Berkely CA: Evolver Editions, p. 6.

16 MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1964. *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Éditions Gallimard. (Traducción de Alejandro del Río Herrmann, *El ojo y el espíritu*. Madrid: Editorial Trotta, 2013), p. 24.



en poses similares, ilustrando una historia inmortal. Es de suponer que para un pueblo nómada, que vivía a merced de la naturaleza, sería un consuelo saber que existía un refugio creado frente a lo transitorio de la existencia. Estas pinturas, nos dice Berger, “se hicieron donde ya estaban para que existieran en la oscuridad. Eran para la oscuridad. Fueron escondidas en la oscuridad para que lo que representaban sobreviviera a todo lo visible y prometiera, quizá, la supervivencia”<sup>17</sup>. Ajeno a cualquier apropiación discernible, se trata de un arte en el que palpitan la admiración y el asombro con la que aquellos individuos vivían y sentían el mundo. Sus realizaciones no sólo nos enfrentan a los misterios de la naturaleza, sino, de un modo mucho más sorprendente, al propio enigma de nuestra presencia en un mundo físico cuya coherencia está garantizada de antemano sin nosotros en él.

Como ya hemos referido, la expresión artística no parece haber evolucionado con el tiempo. Hace unos cuarenta mil años, el arte más bien irrumpió en escena como un repentino evento explosivo<sup>18</sup>. Algunas de las famosas figuras de Venus del valle del Rin fueron talladas cinco mil años antes que las primeras imágenes de Chauvet. La misma cultura creó también flautas de marfil diseñadas para tocar una escala pentatónica completa, así como estatuas de criaturas fantásticas. Esa posible irrupción repentina significa mucho más que la invención de una nueva práctica cultural, pues marca el nacimiento de la experiencia del alma humana moderna, no tanto de la razón como de la imaginación, permitiendo al individuo pensar el mundo en y a través de las imágenes. De manera sorprendente, dice Berger, parece que “la necesidad de ese arte y el talento para hacerlo llegan juntas”<sup>19</sup>, lo cual nos une radicalmente a aquellos humanos, pues todo el sentido del arte parecer estar ya ahí. Maurice Merleau-Ponty piensa en estos mismos términos cuando se afana en comprender qué es aquello que mueve al pintor moderno no cuando expresa opiniones sobre el mundo, sino cuando su visión se hace gesto; en el momento, como dirá Cézanne, en que el pintor «piensa en pintura»<sup>20</sup>. La profundidad, la luz, el color, la línea, la forma, la textura, la distancia o el volumen, como realidades de la pintura, son una experiencia que nos rodea y se hace en nosotros, como vemos en los artífices de esas cuevas mágicas, que tenían la capacidad de pensar en y a través de unas imágenes que hoy siguen latiendo en la oscuridad.

Las pinturas de Chauvet nos recuerdan que la necesidad de simbolizar el mundo no es algo coyuntural o propio de determinadas épocas, como tampoco es resultado de una teorización estética apegada a según qué corrientes artísticas, sino parte de un instinto consustancial a nuestra propia vivencia del mundo, aquello que nos hace fundamentalmente humanos. En ese sentido, el arte y sus productos no son sino una necesidad que precisa ser actualizada en cada contexto y sociedad. En un momento del documental de Herzog, el arqueólogo jefe del equipo se da cuenta de que la imagen de una pelvis femenina aparece junto a la de un toro monstruoso, una composición que le recuerda extrañamente a las pinturas de Picasso de la mujer y el minotauro. Para Berger, el vínculo entre aquellos cromañones y nosotros se halla en esa actualización de la experiencia *en* el mundo —y no meramente *del* mundo— que el arte nos procura. Como nos recuerda Dewey, en la interacción física con sus

17 BERGER, JOHN. 2005. Op. Cit., p. 81.

18 MARTEL, J.F. 2015. Op. Cit., p. 7.

19 BERGER, JOHN. 2005. Op. Cit., p. 74.

20 MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1964. Op. Cit., p. 47, (la cita entre corchetes, incluida en el texto de Merleau-Ponty, aparece atribuida a DORIVAL, BERNARD. 1948. *Paul Cézanne*. Paris: Editions Pierre Tisné, «Cézanne por sus cartas y sus testigos», p. 130). Esta cita de Merleau-Ponty es fundamental, y volveremos a ella en Pág. 67 y Pág. 287.

materiales amasamos el propio mundo. El *artista* —o el chamán Cromañón— no crea una obra, sino que, como en el ejemplo del pintor Antonio López, lanza su visión, su oído y su tacto hacia la comprensión sensorial —no ideal o imaginada— de su ser en el mundo. El símbolo parte de la experiencia y genera otra nueva, que destila y acoge a la primera. Esto escribe Berger:

La pintura de Cromañón no respetaba los límites. Fluye, se deposita, se superpone, sumerge imágenes que ya estaban allí y cambia continuamente la escala de lo que transmite. ¿En qué tipo de espacio imaginario vivió el hombre de Cromañón? Para los nómadas la noción de pasado y la de futuro quizá estén supeditadas a la experiencia de en otra parte. Algo que ha desaparecido, o que espera, está oculto en algún lugar, en otra parte<sup>21</sup>.

Lo que se experimenta, partiendo de los sentidos y del roce físico con el mundo, genera de inmediato un eco en todas las capacidades del ser humano. El arte no es la suma de evoluciones históricas que culminan en la carrera contra la tiranía de la representación, según se nos ha hecho creer. Es experiencia continuada en el mundo, aquello que ocurre en el espacio que se abre entre nuestra perplejidad y el desarrollo de un poder. Lo ejemplifica Berger refiriéndose a la perspectiva, que “no es una ciencia, sino una esperanza”<sup>22</sup> que se articula en el dibujo y en la pintura de modo distinto según las épocas y las culturas. Aunque los pintores paleolíticos tuvieran un conocimiento rudimentario de la perspectiva en el sentido renacentista —esto ha sido notado con asombro por los historiadores del arte—, la suya era una maestría más táctil que óptica. “Lo que cambia es cómo se articula pictóricamente, conforme a la noción dominante del espacio, la experiencia de observar que algunas cosas se adelantan y otras retroceden”<sup>23</sup>. Si en el arte chino tradicional se miraba a la tierra desde la cumbre de una montaña o en el arte italiano renacentista se examinaba la naturaleza a través del marco de una ventana desde la que se la dominaba, “para el hombre de Cromañón el espacio es un escenario metafísico en el que tienen lugar apariciones y desapariciones continuas y discontinuas”<sup>24</sup>.

### 1.1.3. Nota sobre una humanidad sin arte

Mientras los pintores de Chauvet aprendían a aplastar la hematita para crear pigmento o a afilar las brasas de pino para convertirlo en carboncillos —sus colores primarios eran el rojo y el negro—, los últimos Neandertales todavía vivían en la vasta estepa que era Europa en la Edad de Hielo, y que había sido suya durante doscientos milenios. No podemos saber cómo fueron los encuentros entre esa especie hercúlea y de ceño bajo y sus más ligeros pero formidables sucesores. Los artistas del Paleolítico, a pesar de su inclinación por el naturalismo, rara vez optaron por representar seres humanos, y cuando lo hicieron fue con una crudeza que más bien parece una burla, dejándonos un espejo, pero no una autorreflexión. Sus genomas son discretos, por lo que parece que las dos poblaciones no se aparearon o no pudieron concebir una descendencia fértil. En cualquier caso, no parece que tuvieran que competir por unos territorios de caza que entonces eran ilimitados. Unos y otros coexistieron

---

21 BERGER, JOHN. 2005. Op. Cit., p. 79.

22 Ibid., p. 80.

23 Ibid., p. 80.

24 Ibid., p. 80.

durante unos ocho mil años, hasta que los Neandertales se retiraron o fueron forzados, en números cada vez más reducidos, hacia las áridas montañas del sur de España, lo que convirtió a Gibraltar en su último reducto. No se sabe de quién o de qué se estaban retirando, aunque a lo largo del camino, las artes de los recién llegados deben de haberlos impresionado. Sólo en algunos campamentos de Neandertales posteriores a la llegada del Homo Sapiens, y por tanto tras el más que posible contacto entre ambas especies humanas, se han encontrado anillos y punzones tallados en marfil, junto a huesos y dientes pintados o estriados. Siendo menos hábiles, el pathos de la artesanía de los Neandertales —el intento de copiar algo nuevo y maravilloso por la luz tenue de su existencia— es, como sugiere Judith Thurman (n. 1946), conmovedor<sup>25</sup>. Podemos pensar que, no siendo capaz de simbolizar el mundo a través de un arte, el individuo Neandertal fue paulatinamente abandonado por ese mismo mundo que durante decenas de miles de años fue capaz de dominar por otros medios materiales. La ausencia de arte lo alejó de la plena experiencia del mundo y posiblemente lo condujo al final de su existencia.

#### 1.1.4. La pugna entre la filosofía y el arte

Es esencial que recordemos que el arte ha sido un problema perenne para el pensamiento filosófico, incluso mucho antes de que la estética emergiera como una disciplina filosófica distinta a finales del siglo XVIII. La definición de arte fue crucial para la propia génesis de la filosofía, dando muchas veces la impresión de que arte y filosofía entablan una pugna por ver cuál de las dos tiene mayor capacidad para dotar de sentido al mundo. Las páginas que siguen hasta el final del capítulo son el relato de cómo la filosofía ganó esa pugna, sometiendo el arte a su dictado. No querríamos que se entendiera que una cuestión de tal complejidad se puede simplificar sin más, mucho menos que puede trazarse de modo lineal. Por el contrario, en esta historia, como en el conjunto del capítulo, hay muchas idas y venidas, y el presente es un todo turbulento en el que nada se descarta ni se afirma de una vez y para siempre. El sentido evolutivo con el que nos hemos empeñado en mirar el arte —como *historia*— se desvanece cuando, como venimos haciendo desde hace ya algunas páginas, lo confrontamos con la experiencia del ser humano en sus cuitas con el mundo. De lo que aquí hablamos es del sentido de orfandad del individuo a partir de un determinado momento, cuando la tensión latente entre la naturaleza apolínea y la dionisiaca del ser humano<sup>26</sup>, manifestada en el arte, se resuelve a favor de la primera, orientando con ello el arte hacia el orden del puro debate ontológico. Con el paso de las sociedades colectivas, en las que los seres humanos vivían aún confrontados con los dioses y la naturaleza en una relación hostil o fértil pero directa, a las sociedades civilizadas, la función del arte empieza a cuestionarse a la vez que a definirse desde fuera. El arte deja de ser rito para situarse frente al espejo filosófico, que lo agrandará o lo deformará según el momento, pero en cuyo reflejo no podrá dejar de mirarse. Esta *apropiación* pro-

25 THURMAN, JUDITH. 2008. «First Impressions. What does the world's oldest art say about us?», *The New Yorker Magazine*. New York: Condé Nast.

26 Recordemos el inicio de *El nacimiento de la tragedia* (1872), primera obra publicada de Friedrich Nietzsche: “Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisiaco*: de modo similar a como la generación depende de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente. Esos nombres se los tomamos en préstamo a los griegos, los cuales hacen perceptibles al hombre inteligente las profundas doctrinas secretas de su visión del arte, no, ciertamente, con conceptos, sino con las figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses”. NIETZSCHE, FRIEDRICH. 1886. *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*, (Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 41).

duce además un desgarramiento fundamental, pues como observa John Dewey, en sintonía con Nietzsche, los filósofos soslayarán, y hasta proscribirán de partida, precisamente, el aspecto dionisiaco del arte:

La experiencia humana en general, en sus rasgos toscos y conspicuos, tiene como una de sus características más llamativas la preocupación por el disfrute directo, el banquete y las festividades; la ornamentación, la danza, el canto, la pantomima dramática, la narración de episodios, la interpretación de historias. En comparación con la pulsión intelectual y moral, este rasgo de la experiencia apenas ha recibido de los filósofos la atención que exige. Incluso aquellos que han concebido que el placer es el único motivo del hombre y el logro de la felicidad todo su objetivo, han dado un relato curiosamente sobrio y monótono de como operan la búsqueda del placer y la felicidad<sup>27</sup>.

Que el arte satisface la necesidad de disfrute del ser humano ante las contingencias de la vida, y que el rito es antes un pretexto para gozar en el mundo que un pacto entre los individuos y aquello que los sobrecoge, resulta evidente para Dewey. Es precisamente en tanto que pretexto para la satisfacción sensorial y para el goce que el rito pervive, encarnado las más de las veces en la experiencia estética: “no fue la conciencia lo que mantuvo al hombre leal a los cultos y a los ritos y conservó su fe en los mitos de la tribu”<sup>28</sup>. Esto nos ayuda a comprender la nube de prejuicios con la que la filosofía abordó en sus inicios el arte. La filosofía surge en la antigua cultura ateniense como una agresiva contraposición al arte, presentándose como fuente de sabiduría superior, como una búsqueda más elevada, capaz de proporcionar no sólo una mejor guía en la vida, sino también la noble e intensa alegría de la contemplación. Sócrates y Platón encarnan la lucha de la filosofía de los inicios por la supremacía intelectual contra los retóricos o sofistas por un lado y contra los artistas por el otro, siendo la poesía el principal enemigo, ya que capturaba como ningún otro arte la sabiduría sagrada de la tradición, diferenciándose del trasiego de los artesanos. No obstante, al igual que empleaba las estrategias argumentativas de la retórica, la filosofía parecía tomar del arte parte de su orientación epistemológica y metafísica. El ideal de conocimiento como *theoria* que anhelaba el filósofo, el modelo de saber como contemplación desapegada de la realidad, antes que como interacción activa o reconstrucción de la misma, bien pudieran reflejar la actitud de un espectador ante un drama o de un observador apreciativo ante la obra de arte. Así pues, arte y filosofía no sólo parten de un mismo impulso sino que comparten unos mismos usos apelativos. La idea de que la realidad consiste en última instancia en formas bien definidas y estables, ordenadas racional y armoniosamente y cuya contemplación proporciona placer sublime podría sugerir una preocupación filosófica por las buenas obras de arte, una fijación admirativa en sus claras formas y en sus bien definidos contornos, en sus perdurables e inteligibles armonías, que las sitúan por encima del confuso flujo de la experiencia ordinaria y las hacen parecer más vívidas, permanentes, sugestivas y convincentes —más reales en suma— que la realidad empírica ordinaria.

Dado que los poetas eran muy apreciados no sólo como creadores de belleza sino también como proveedores de sabiduría, la filosofía supo que debía establecer su autonomía y privilegio definiendo el arte en términos claramente negativos. Así, con gran agudeza dialéctica, ocultó la imitación

27 DEWEY, JOHN. 1925. Op. Cit., p. 78.

28 Ibid., p. 79.

epistemológica y metafísica que del arte hacía bajo una definición peyorativa de éste como imitación o *mimesis*. Para Platón, no sólo se hallará el arte —en tanto que imitación de la mera apariencia— doblemente alejado de las verdaderas formas de la realidad, no sólo engañará y apelará a lo más bajo del alma, sino que ni siquiera podrá competir con la filosofía en términos de belleza o, incluso, de placer sensorial. Si el arte puede proporcionar una visión de los objetos hermosos, la filosofía puede ofrecer la sublime contemplación de las formas trascendentales más perfectas, que son las que les proporcionan belleza a los objetos imitativos del arte y, de hecho, a todos los objetos bellos. El siguiente pasaje de *El Banquete*, que citamos extensamente, nos sirve para ilustrar la pesada condena que Platón le impone al arte, subordinándolo —quizás para siempre— a la potencia superior de la filosofía:

El que quiera llegar a este fin por el camino verdadero debe empezar a buscar los cuerpos bellos y hermosos desde su edad temprana; si está bien dirigido debe también, además, no amar más que a uno solo y engendrar bellos discursos en el que haya elegido. A continuación, deberá llegar a comprender que la belleza que se muestra en un cuerpo cualquiera es hermana de la que se encuentra en todos los otros. En efecto, si hay que buscar la belleza en general, sería una verdadera locura no creer que la belleza que reside en todos los cuerpos es una e idéntica. Una vez penetrado de este pensamiento deberá mostrarse amante de todos los cuerpos bellos y despojarse, como de una menospreciada futesa, de toda pasión que se encontrara en uno solo. Después aprenderá a estudiar la belleza del alma, considerándola mucho más preciosa que la del cuerpo, de tal manera, que un alma bella, aun en un cuerpo privado de atractivos, baste para atraer su amor y su interés y para hacerle engendrar en ella los discursos más a propósito para el perfeccionamiento de la juventud. Por este medio se verá forzosamente obligado a contemplar la virtud que se encuentra en las acciones de los hombres y en las leyes y a ver que esa ciudad es idéntica a ella misma en todas partes, y, por consiguiente, a hacer poco caso de la belleza corporal. De los actos de los hombres pasará a las ciencias para contemplar su belleza, y entonces, con un concepto más amplio de lo bello, no estará ya encadenado como un esclavo en el estrecho amor de un mancebo o adolescente, de un hombre o de una sola acción, sino que, lanzado al océano de la belleza y alimentando sus ojos con el espectáculo, engendrará con inagotable fecundidad los discursos y pensamientos más bellos de la filosofía hasta que, habiendo fortificado y aumentado su espíritu con esta sublime contemplación, no vea más que una ciencia: la de lo bello<sup>29</sup>.

Esta falta de neutralidad entre la filosofía y el arte por parte de la máxima figura intelectual de Occidente, que parte ni más ni menos, según afirman Lubling y Evans, de una radical desconfianza hacia el ser humano ordinario, tendrá consecuencias implacables en nuestra tradición. “El fracaso de las masas para salir de manera colectiva del mundo concreto fue visto por Platón como ignorancia y, por lo tanto, como una amenaza para el poder del filósofo-rey”<sup>30</sup>. Como fundador y líder de la nueva religión del conocimiento, Platón elevó el culto a los objetos intelectuales marginalizando tanto los

29 PLATÓN. Aprox. 385-370 a. C.. *El Banquete*. Prólogo de Luis Castro Nogueira. Traducción de Luis Roig de Lluis. Madrid: Espasa-Calpe, 1980., p. 166 (210a—e).

30 LUBLING, YORAM and EVANS, ERIC. 2016. *Peace in Motion: John Dewey and the Aesthetics of Well-Being*. New York: US: Peter Lang Publishing Inc.; p. 3-4.

objetos físicos como la experiencia ordinaria. Sin embargo, “la diferencia real entre la invención del dominio intelectual y la fe religiosa tradicional es sólo una cuestión de grado y no de clase. La Verdad y las Formas existen en el ámbito intelectual de la misma manera que Dios y el demonio existen en el ámbito intelectual de la realidad religiosa”<sup>31</sup>.

Así, en *El Banquete*, el filósofo es descrito como “el maestro de la erótica”, no simplemente como el sumo sacerdote de la verdad<sup>32</sup>. Platón no promueve la práctica del arte, ni tampoco aspira a facilitar su comprensión, sino que más bien lo acusa de sus limitaciones y faltas, buscando encerrarlo en sí mismo y reclamando la tutela de la filosofía. En *La República*, propone Platón la censura y el destierro de los artistas:

— Por lo demás, es patente que el poeta imitativo no está relacionado por naturaleza con la mejor parte del alma, ni su habilidad está inclinada a agradarla, si quiere ser popular entre el gentío, sino que por naturaleza se relaciona con el carácter irritable y variado, debido a que éste es fácil de imitar.

— Es evidente.

— Por lo tanto, es justo que lo atacemos y que lo pongamos como correlato del pintor; pues se le asemeja en que produce cosas inferiores en relación con la verdad, y también se le parece en cuanto trata con la parte inferior del alma y no con la mejor. Y así también es en justicia que no lo admitiremos en un Estado que vaya a ser bien legislado, porque despierta a dicha parte del alma, la alimenta y fortalece, mientras echa a perder a la parte racional, tal como el que hace prevalecer políticamente a los malvados y les entrega el Estado, haciendo sucumbir a los más distinguidos. Del mismo modo diremos que el poeta imitativo implanta en el alma particular de cada uno un mal gobierno, congraciándose con la parte insensata de ella, que no diferencia lo mayor de lo menor y que considera a las mismas cosas tanto grandes como pequeñas, que fabrica imágenes y se mantiene a gran distancia de la verdad<sup>33</sup>.

Al definir el arte, Platón también define la filosofía del arte, que, al igual que el resto de la filosofía, puede considerarse un comentario ampliado de lo escrito por el filósofo griego. Sostiene Shusterman que, puesto que “inicialmente ha sido concebida y dirigida por motivos tan negativos y cuestionables, podría esperarse que la teoría estética estuviera equivocada”<sup>34</sup>. Tanto más si se tiene en consideración el impacto formativo que el platonismo tiene en la configuración del campo, pues incluso cuando los filósofos se sintieron cada vez más libres de la agenda condenatoria de Platón, las direcciones erróneas que engendró los mantuvieron atados. Esto ya lo vemos en el intento de Aristóteles por desvincular el arte de la acusación platónica sobre su preocupación mimética por las anécdotas sensuales de la realidad. Aristóteles afirma que la tragedia imita lo universal y, por lo tanto, presenta

---

31 *Ibíd.*, p. 4.

32 SHUSTERMAN, RICHARD. 1992. *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, p. 36.

33 PLATÓN. Aprox. 380 a. C.. *Diálogos IV, La República*. Introducción, Traducción y Notas de Conrado Eggers Lan. Madrid: Editorial Gredos, 1988. 473-474 (605a-c).

34 SHUSTERMAN, RICHARD. 1992. *Op. Cit.*, p. 36.

una verdad más filosófica que la historia. Pero esto solo reforzó la teoría de la *mimesis* y abundó en la hegemonía de la filosofía. Como su doctrina de la catarsis implica, Aristóteles continuó la actitud platónica de tratar el arte como un reino distinto de objetos esencialmente aparte de la vida y de la acción ordinarias. La definición de Platón del arte como *mimesis* lo categoriza con la intención de anular su influyente conexión con la vida, si bien, aunque las teorías subsiguientes traten de suavizar esta acusación, persisten en el hábito de clasificaciones separadas. La experiencia de la vida marcharía a partir de entonces por un lado, y la experiencia del arte, como cosa distinta, por otro.

Indica Shusterman que “cuando la *mimesis* perdió finalmente su atractivo y autoridad, se propusieron otras teorías, siendo las más dominantes las de expresión, forma, juego y símbolo. Sin embargo, ninguna de ellas satisfizo la tradicional demanda de la filosofía por definir el arte como una categoría especial de cosas y reflejar su esencia singular”<sup>35</sup>. En su empeño por responder a las cuestiones ‘¿Qué es el arte?’, ‘¿Para qué sirve el arte?’ o ‘¿En qué se diferencia una obra de arte de lo que no es?’ la filosofía ha encallado a la hora de encontrar una esencia que sea a la vez común y peculiar para todas las obras de arte, llegando así hasta nuestros días. Las propiedades que se les exigen o son demasiado anchas o demasiado estrechas. Sin embargo, al encontrarnos más adelante con el pensamiento estético de John Dewey, veremos qué motivos se despliegan cuando lo que preguntamos es esto otro: ‘¿Qué experiencia procura el arte?’, ‘¿Cómo nos vincula el arte con el sentido de nuestra vida?’

### 1.1.5. El placer desinteresado

En el siglo XVIII la imaginación entra en escena como gran poder creativo, permitiendo al sujeto inventar criterios y discernir en ausencia reglas. No obstante, apunta Ramón Rodríguez Aguilera que “esta estrategia se inscribía todavía en esa inveterada tendencia a controlar, contemplar o crear por la Voluntad el flujo de los sentidos y de las emociones, que son, sin embargo, los imprescindibles aliados libres de los ritmos naturales exteriores al cuerpo”<sup>36</sup>. A partir de la tradición que surja de la tensión entre los supuestamente polos opuestos de Kant y Nietzsche, la apreciación estética será entendida desde “una posición cultural de privilegio, desinteresada y eximida de las ataduras cotidianas del hombre común; no de un aprendizaje posible que libera y salva a todo el que lo transita de la rutina y del capricho”<sup>37</sup>. Cuanto más relumbre y vigor vayan teniendo las ideas, más se irá introduciendo el arte en el túnel que éstas crean y del que ya escasamente saldrá. No es exagerado decir que la filosofía aspiró a llegar allí donde el arte articulaba su sentido y que, una vez alcanzó ese lugar, pudo ocuparse de tutelar la relación entre el arte y los seres humanos. Del triunfo de esta visión puede dar testimonio el hecho de que a las puertas del siglo XX, con la modernidad anunciándose ya, Oscar Wilde (1854-1900) dijera por boca de Lord Henry Wotton, el mefistofeliano personaje que corrompe a Dorian Gray:

La nueva manera en el arte, [...] el espíritu silencioso que habita en bosque sombrío y a campo abierto camina sin ser visto, de pronto mostrándose, [...] esa visión maravillosa a la que las cosas maravillosas le son reveladas en exclusiva; las meras formas y modelos haciéndose, por así decirlo, refinadas, y ganando un tipo de valor simbólico, como si ellas mismas

35 Ibid., p. 37.

36 RODRÍGUEZ AGUILERA, RAMÓN. 2004. Op. Cit., p. 57.

37 Ibid., p. 57.

fueran modelo de otra y más perfecta forma cuya sombra hicieran real [...] ¿No fue Platón, ese artista de pensamiento, quien primero lo había analizado?<sup>38</sup>

Así pues, en el siglo XVIII se instaurará una ciencia para delimitar el lugar del arte. Alexander Baumgarten (1714-62) fundó la disciplina de la estética al derivar su nombre de la palabra griega para la percepción sensorial “*aisthesis*”, concibiéndola como una teoría general de la cognición sensorial. La estética estaba destinada a complementar la lógica, junto a la que proporcionaría una teoría completa del conocimiento que Baumgarten denominó Gnoseología. Aunque consideraba la percepción sensorial como una facultad más baja que el pensamiento conceptual, el proyecto de la estética fue diseñado para mostrar cómo la percepción sensorial —especialmente a través de su cultivo sistemático— podía, sin embargo, contribuir de manera importante al conocimiento y mejorar no sólo nuestro pensamiento sino también nuestra vida en general, incluyendo la acción práctica de la vida común. Al definir la estética como la ciencia de la cognición sensorial, Baumgarten afirma además que el objetivo o fin de la estética es la perfección de la cognición sensorial como tal<sup>39</sup>.

Esta “ciencia de los sentidos”, como podríamos denominarla, se consolida en el siglo XVIII con Kant. En la *Crítica del Juicio* (1790) quedan establecidas las ocho características de un juicio estético puro. En primer lugar, está formado por los sentimientos de placer y dolor. En segundo lugar, es inmediato; en otras palabras, aunque es posible racionalizar los juicios estéticos después del hecho que los motiva, los juicios en sí mismos no se basan en un proceso de razonamiento. En tercer lugar, un juicio de tal naturaleza es particular en tanto en cuanto requiere que un sujeto individual de experiencia responda a un objeto único. En cuarto lugar, el juicio es no-conceptual. La respuesta estética es imaginativa, no basada en la comprensión de reglas. En quinto lugar, los juicios estéticos son subjetivos, y esto a pesar del hecho de que también se les supone una validez universal, aplicable no a uno mismo o a un sujeto particular, sino al conjunto de seres humanos capaces de experimentar. Según Kant, y con ello entramos en el sexto punto, esta universalidad es posible porque la respuesta puramente estética se abstrae de los rasgos meramente contingentes de la experiencia —de lo que es históricamente variable y accidental—. La respuesta puramente estética trasciende toda emoción o toda atracción ejercida por el objeto sobre el observador. Esta noción es llevada al extremo de considerar que en su forma más pura incluso la existencia del objeto era considerada irrelevante para la actitud estética. No se podrá tener en cuenta el valor de uso del objeto o su valor material. Kant llama a esta actitud trascendente *desinteresada*. En séptimo lugar, entiende Kant que son los rasgos formales del objeto, entendidos en términos de espacio y tiempo en relación con el mundo, los que proporcionan el foco de atención para la actitud estética. Estos rasgos no existen en la realidad de un modo obvio, sino que son leídos en el mundo por la fértil imaginación del ser humano. Finalmente, en octavo lugar, para Kant, la forma más pura de respuesta estética, aquella que se recrea en lo bello, está basada en una apreciación *desinteresada* de la armonía que hay implícita en la forma de un objeto. Se trata de una respuesta hacia aquello que hace del objeto un todo y no una

38 WILDE, OSCAR. 1891. *The Picture of Dorian Gray*. London: in Penguin English Library—Penguin Books (2012), with an introduction by Peter Ackroyd (1985), p. 36.

39 BAUMGARTEN, ALEXANDER. 1750/1758. *Theoretische Ästhetik: Die grundlegenden Abschnitte aus der “Aesthetica”* (Traducción del latín al inglés de H. R. Schweizer (Hamburg: Felix Meiner, 1988), para. 1,3, 14. Referenciado en SHUSTERMAN, RICHARD. 1997. «The End of Aesthetic Experience», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, No. 1. (Winter, 1997), pp. 29-41.



simple multiplicidad de partes. Pero, dado que la forma misma es un producto de la imaginación humana, aquello en lo que el ser humano está realmente obteniendo placer, no es otra cosa que el poder de la mente sobre la naturaleza.

A esto hay que añadir que Kant también atiende a otras formas menos puras de placer estético. Su ejemplo más señalado es el de lo sublime, que ocurre como respuesta a aquello que nos sobrecoge o aterroriza —grandes montañas, tormentas, mares tempestuosos, terremotos, etc.—. Aquí el placer proviene de superar la amenaza que se nos presenta o el dolor que sufrimos, dándonos cuenta de que el mundo está construido por la imaginación como un infinito incognoscible que, en cualquier momento, amenaza con desbordar al ego y revelar al yo cuáles son sus límites. Pero, una vez más, como lo sublime implica registrar y superar esta amenaza, el disfrute de lo sublime es en sí mismo un disfrute del poder que se tiene sobre la naturaleza<sup>40</sup>. Como indica Byung-Chul Han, el sujeto de Kant conserva en todo momento la presencia de ánimo: “Nunca se pierde, nunca se consume. Una interioridad autoerótica lo protege de toda irrupción de lo distinto o desde fuera. Nada lo conmociona. [...] En presencia de la violencia natural, el sujeto se refugia en una interioridad de la razón que hace que todo lo externo aparezca pequeño”<sup>41</sup>.

Con Kant, por tanto, la estética pasó a pensarse principalmente como una teoría del gusto dominada por el yo. Aunque el gusto es obviamente una forma de percepción, el enfoque de estas teorías del gusto se centró en los juicios críticos de belleza u otras formas de valor estético —como lo sublime—, concebidas como algo diferente a meras sensaciones sensoriales del gusto. El objetivo principal era proporcionar un estándar o un modo de objetividad para tales juicios<sup>42</sup>. Rodríguez Aguilera, no dejando de reconocer como grandes hallazgos en la historia del pensamiento estético las nociones de ‘placer desinteresado’ o ‘finalidad sin fin (voluntario)’, ya que permiten “una peculiar síntesis en el arte de lo racional y de lo sensible” relacionando o “reinsertando” la belleza creada en la belleza natural<sup>43</sup>, critica sin embargo que la voluntad moral del sujeto racional se imponga sobre las cualidades sensibles de las cosas. “Bajo la noción capital de Sentimiento Puro —dice Rodríguez Aguilera— los deseos se humillan y se desconsidera la contribución de los materiales externos al proceso natural de la creación”,<sup>44</sup> que tan fundamental resultará luego en la estética de Dewey.

Arguye Rodríguez Aguilera que la reacción romántica es una protesta contra la tiranía de esa Razón omnisciente de Kant, que privaba de libertad moral al arte. No en vano, en la *Crítica de la razón práctica* (1788) se encuentra el que será su famoso epitafio: “Dos cosas llenan el ánimo de admiración y respeto, siempre nuevos y crecientes cuanto más reiterada y persistentemente se ocupa de ellas la reflexión: el cielo estrellado que está sobre mí y la ley moral que hay en mí”<sup>45</sup>. Pero, si bien la

40 El sumario de los ocho preceptos del juicio estético puro en Kant proviene de la formulación que propone BATTERSBY, CHRISTINE. 1991. «Situating the Aesthetic: A Feminist Defense», *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*. London: Philosophical Forum, Institute of Contemporary Arts, p. 35-7.

41 HAN, BYUNG-CHUL. 2015. *Die Errettung des Schönen*. Frankfurt del Meno: S. Fischer Verlag. (Traducción de Alberto Ciria, *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder Editorial S.L., 2018, p. 39-61).

42 SHUSTERMAN, RICHARD. 2002. «Of the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant», *Surface and Depth: Dialectics of Criticism and Culture*. Ithaca: Cornell University Press, Chapter 5.

43 RODRÍGUEZ AGUILERA, RAMÓN. 2004. Op. Cit., p. 56.

44 Ibid., p. 57.

45 KANT, IMMANUEL. 1788. *Kritik der praktischen Vernunft*. (Traducción de J. Rovira Armengol, *Crítica de la Razón Práctica*. Buenos Aires: Losada, 2003).

ley moral obedece a la razón, el “cielo estrellado”, tampoco responde a un afuera, no es algo externo al sujeto sino una idea que igualmente se despliega en la interioridad de la razón humana<sup>46</sup>.

### 1.1.6. La paradoja hegeliana

Cioran, con la lucidez e ironía que son consustanciales a su desgarrado pensamiento, nos dice:

Quando Adán fue expulsado del paraíso, en lugar de vituperar a su perseguidor se apresuró a bautizar las cosas: era la única manera de acomodarse en ellas y de olvidarlas; se pusieron las bases del idealismo. Y lo que no fue más que un gesto, una reacción de defensa en el primer balbuceador, se convirtió en teoría en Platón, Kant y Hegel<sup>47</sup>.

Con Hegel, el idealismo llega a su última frontera. El enfoque moral de Kant es superado y la estética se entiende en relación unívoca con la filosofía del arte en lugar de con las cuestiones del gusto. En 1826, Hegel abre sus influyentes conferencias introductorias sobre estética al señalar que el término “Estética” es inadecuado e insatisfactorio para el campo que pretende designar y afirma que la expresión correcta para esta ciencia es la de “Filosofía del Arte” o, de un modo más concluyente, la de “Filosofía de las Bellas Artes”. Se consuma así una escisión entre el arte y los procesos de la vida ordinaria que si bien ya estaba implícita en la tercera crítica de Kant, se adapta ahora para encontrar un aliento que la hará perdurar hasta nuestros días. A partir de ahí, Hegel determina que lo que importa en las bellas artes —y por lo tanto en la estética como filosofía de las bellas artes— no es la percepción sensorial de las formas artísticas, ni el disfrute de los placeres que nos brindan, sino más bien las *ideas* que expresa el arte. Estas ideas y conceptos son de tal naturaleza que despiertan en la conciencia no nuestras percepciones particulares, sino las verdades más completas de la mente. Con Hegel podemos decir que la estética se aleja de la percepción y se dirige hacia el concepto. La estética es una consideración del arte por medio del pensamiento, no con la finalidad de estimular la producción artística, sino de determinar científicamente qué es el arte<sup>48</sup>.

Nos recuerda Shusterman que, a pesar de haber sido notablemente contestado, especialmente por parte de una tradición analítica angloamericana poco inclinada a aceptar el idealismo y el monismo de su pensamiento —G. E. Moore (1873-1958) y Bertrand Russell (1872-1970), más notablemente—, la imponente figura de Hegel en el siglo XIX proyecta su larga e influyente sombra sobre la estética del siglo XX<sup>49</sup>. El concepto hegeliano de la estética como filosofía de las bellas artes ha sido, qué duda cabe, la concepción dominante de la estética durante el siglo XX, incluyendo la estética analítica. Figuras de la importancia de Arthur C. Danto o Joseph Margolis (n. 1924) a menudo prefieren identificar su trabajo como filosofía del arte que como estética. Y el propio John Dewey, como veremos con más detalle después, encontró su primera síntesis filosófica en el hegelianismo dinámico

<sup>46</sup> HAN, BYUNG-CHUL. 2015. Op. Cit., p. 61.

<sup>47</sup> CIORAN, EMIL M. 1949. *Précis de décomposition*. Paris: Editions Gallimard. (*Breviario de Prodredumbre: Adios a la filosofía y otros textos*. Prólogo, selección y traducción de Fernando Savater. Madrid: Alianza Editorial, 1980), p. 148.

<sup>48</sup> Este resumen de las ideas de Hegel proviene de SHUSTERMAN, RICHARD. 2012. «Back to the Future: Aesthetics Today», *The Nordic Journal of Aesthetics No. 43 (2012)*, p. 106.

<sup>49</sup> Ibid. p. 107.

que aprendió de su profesor universitario George Sylvester Morris (1840-89). Dewey, imbuido de la herencia cultural de su Nueva Inglaterra natal, en la que se manejaban como conceptos cuasi seculares los dualismos del yo y del mundo, del alma y del cuerpo, de Dios y de la naturaleza, encontró en ellos un primer acomodo intelectual, aunque más tarde los pusiera en cuestión<sup>50</sup>. Con el hegelianismo, las bellas artes ocuparon todo el espacio de debate en torno a la definición de arte, la ontología y la identidad individual de las obras de arte, y la lógica o los métodos adecuados para interpretar su significado y establecer su valor<sup>51</sup>.

No debemos olvidar que todo el pensamiento estético de Hegel parte de una radical paradoja o aporía, que incluye su famosa declaración sobre el supuesto “final del arte”, que no es verdaderamente tal:

La peculiar naturaleza de la producción artística y de obras de arte ha dejado de satisfacer nuestras más elevadas necesidades. Hemos ido más allá de la veneración de las obras de arte como algo divino [...] El pensamiento y la reflexión han extendido sus alas sobre las bellas artes [...]. Bajo todos estos aspectos el arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y permanece para nosotros en un mundo pasado. Con ello, también ha perdido para nosotros la auténtica verdad y vitalidad<sup>52</sup>.

¿Qué quiere decir Hegel? En realidad, no habla de la muerte o desaparición del arte, por mucho que el pensamiento posmoderno, orientado a la explicación del final de los relatos legitimadores, haya empleado este axioma de manera cuestionable. Hay desde luego trazas de una supuesta muerte del arte en muchos filósofos y críticos del arte, entre otros en Danto, que enfatiza el carácter poshistórico del arte una vez que se ha consumado la elevación del objeto cotidiano a la dignidad artística y su consiguiente indistinción del objeto genuinamente artístico; también en Adorno, aun recordando el lugar del arte en el espíritu absoluto, relacionando acabamiento con eternidad, porque se da por consumada la muerte del arte desde el momento en que los límites artísticos tradicionales han sido rebasados por la irrupción de los medios de masas como nuevos productores de imágenes<sup>53</sup>.

Aclaremos la cuestión un poco más. En sus *Lecciones*, Hegel declara que el arte, en tanto que permite la acción del espíritu en el mundo, “resuena siempre en el pecho humano”<sup>54</sup>, expresando así que el arte no sólo no ha muerto, sino que se ha imbricado en la vida humana desbordando sus propios límites. Hegel dejó también escrito que “todo aquello que pueda encontrar refugio en el pecho humano como sentimiento, idea y propósito, todo aquello que pueda ser transformado en acto, toda la abundancia material, puede volcarse en las múltiples formas de la pintura”<sup>55</sup>. En opinión de María

---

50 ALEXANDER, THOMAS M. 1987. Op. Cit., p. 15-6.

51 En el mismo ensayo antes citado (Shusterman, 2012), explica el autor que los cuatro temas de identidad, estatus ontológico, interpretación y evaluación conforman el centro de la disertación académica y primer libro de Shusterman, *The Object of Literary Criticism*. Amsterdam, Rodopi, 1984.

52 HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH. 1826. *Aesthetics: Lectures on Fine Art. Volume I* (Translated by T. M. Knox. 1988. Oxford: Clarendon Press, p. 10).

53 GODOY DOMÍNGUEZ, MARÍA JESÚS. 2012. «¿Muerte o sublimidad del arte?», *Revista Internacional de Filosofía*, nº 57, 2012, 151-165, Universidad de Murcia, p. 152-153.

54 HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH. 1826. Op. Cit., p. 176.

55 *Ibid.*, p. 87.

Jesús Godoy Domínguez, Hegel no preconizó la desaparición del arte, pues ¿qué sentido tendría entonces la propia afición del filósofo por el arte? Su atención a la actualidad artística documentada en las propias *Lecciones*, en las que comenta la obra de autores como Goethe (1749-1832) o Friedrich Schiller (1759-1805), pertenecería a ese momento en que el arte habría ya perecido<sup>56</sup>. Decir por tanto que Hegel estaba anunciando el final de la producción artística no es veraz. Lo que sí dijo es que había fenecido en su anterior papel de aglutinador de los anhelos sociales o definidor neto de los contextos culturales, como había ocurrido en las viejas civilizaciones de la humanidad, “donde en su relación con la idea de bien y de verdad había sido fundamento ético y cognoscitivo”<sup>57</sup>. La recién conquistada autonomía del arte resulta en una pérdida de esencia o desnaturalización, con la consiguiente escisión entre el arte y la vida en el común de las cosas. Podríamos decir que ese fue el precio que pagó por su autonomía. Aunque el arte pudiera seguir vigente como actividad del espíritu en el desarrollo íntimo de la libertad que le venía dada por el juego kantiano de facultades subjetivas, su dimensión pública o colectiva resultaba ya irrelevante “en la gran aventura de formación que era para Hegel la historia del espíritu”<sup>58</sup>. El arte podía ahora existir sin las ataduras de sus antiguas responsabilidades sociales, aunque carente de la trascendencia que le proporcionaba su vinculación con la vida y con la realidad social del mundo: pasaba a ser manifestación de la idea, pura *representación*. El arte perdía el dominio que había sido suyo durante siglos, pero no se agotaban con ello sus capacidades. A partir de ese momento, ni se limitaría a la mera producción de placeres sensoriales, ni se dedicaría sin más al juego de artificio de las formas, sino que se entregaría a una multiplicidad de opciones que alcanzaría su máxima expresión en el tiempo de las vanguardias. Así pues, tan sólo se quebraría el carácter evolutivo que en Occidente había tenido el arte a lo largo de su historia.

La gran “paradoja hegeliana”, según definición de Adorno, consistirá entonces en que Hegel entienda que la mayor vocación del arte sea la de seguir sirviendo de medio a la expresión de una época, mientras al mismo tiempo reconozca que esa vocación resulta ya de imposible cumplimiento, pues es una cualidad que sólo se encuentra en el arte del pasado<sup>59</sup>. Esta paradoja será la piedra filosofal en torno a la cual gire gran parte del pensamiento estético a partir de la modernidad, atravesando la posmodernidad y llegando hasta nuestros días. Podemos entender con Peter Bürger que en la modernidad se ha traicionado o se ha confundido el sentido de la estética hegeliana. La modernidad será la época de la gran división entre el sujeto y el objeto, cuya reconciliación sólo será posible cuando esté mediada por la imaginación —en la religión— o por el concepto —en la filosofía—. Pero el arte, según Hegel, se caracteriza por un momento de inmediatez y de plena presencia:

El requisito para el artista no es otro que éste: que el contenido [de su obra] constituya la sustancia, la verdad más íntima de su conciencia, consiguiendo que el modo de presentación elegido para ello se nos aparezca como necesario. Pues es el artista en su producción una criatura de la naturaleza al mismo tiempo, su habilidad es un talento *natural*; su obra

---

56 GODOY DOMÍNGUEZ, MARÍA JESÚS. 2012. Op. Cit., p. 153.

57 *Ibid.*, p. 153.

58 *Ibid.*, p. 157.

59 BÜRGER, PETER. 1991. «Aporias of Modern Aesthetics», *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*. London: Philosophical Forum, Institute of Contemporary Arts, p. 7.

no es la pura actividad de comprensión que se enfrenta enteramente al tema<sup>60</sup> y se une a él a través de pensamientos libres, en un puro pensar; por el contrario, el artista, aún no liberado de su lado *natural*, se une *directamente* al tema, cree en él y es idéntico a él de acuerdo con su propio yo. El resultado es que, entonces, el artista queda completamente absorbido en el objeto de representación; la obra de arte procede enteramente de la interioridad y fuerza indivisibles del genio; la producción es firme e inquebrantable, y en ella se conserva toda la intensidad [de la creación]<sup>61</sup>.

Hegel se está refiriendo a lo que Adorno, más tarde, llamará el “momento mimético”<sup>62</sup> del arte. El artista no trata el tema de la obra —el material sensorial que la fundamenta— como un objeto que debe intentar conceptualizar, sino que se hace idéntico a dicho tema. Su relación con ese material es mimética, pero queda establecida a contrapicé de la modernidad, ya que trata de retroceder a un tiempo anterior a la división entre el sujeto y el objeto, en lugar de intentar superarla a través de la imaginación o el concepto<sup>63</sup>.

Nos recuerda Bürger que, a lo largo del siglo XX, todas las tentativas de reproducir una estética hegeliana no pudieron dar una respuesta satisfactoria a la aporía fundamental del propio Hegel; a saber, cómo desarrollar un concepto general del arte mientras que al mismo tiempo se niega la posible aplicación de ese concepto a la modernidad. Adorno, no obstante, insistirá en la idea de que el arte puede significar el mundo a través de la unidad del sujeto y del objeto, del intelecto y de los sentidos, según la potente definición del arte de Hegel, en tanto que, por encima de todo, se contrapone a la idea de Kant de que el sujeto se mantiene siempre diferenciado del objeto:

Al contrario de lo que Kant quería, el espíritu percibe ante la naturaleza menos su propia superioridad que su propia naturalidad. Este instante mueve al sujeto a llorar ante lo sublime. El recuerdo de la naturaleza disuelve la terquedad de su autopoición: «¡La lágrima brota, la tierra vuelve a tenerme!». [...] El hechizo que el sujeto lanza a la naturaleza también lo atrapa a él: la libertad se agita en la consciencia de su semejanza con la naturaleza. Como lo bello no se subordina a la causalidad natural que el sujeto impone a los fenómenos, su ámbito es el de una libertad posible<sup>64</sup>.

Así pues, Adorno cree que podemos seguir teniendo fe en la capacidad del arte para vincularnos con el mundo más allá de la *crisis de la evidencia* que definirá el siglo XX. ¿Conserva entonces el arte en la modernidad la capacidad de definir la experiencia del presente? Sólo hay dos posibles respuestas: o bien el arte ha dejado efectivamente de expresar una verdad, o bien sigue expresándola,

---

60 Por mor de la claridad, simplificamos al traducir *subject-matter* en la versión en inglés, que tiene las connotaciones de “tema”, “pretexto creativo” y “materia”, como simplemente *tema*.

61 HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH. 1826. *Aesthetics: Lectures on Fine Art. Volume I* (Translated by T. M. Knox. 1988. Oxford: Clarendon Press, p. 604).

62 ADORNO, THEODORE W. 1970. *Ästhetische Theorie*. Editado por Gretel Adorno y Rolf Tiedemann; Primera edición: Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. (Traducción de Jorge Navarro Pérez. *Teoría Estética*. Madrid: Ediciones Akal, 2004, p. 46).

63 BÜRGER, PETER. 1991. Op. Cit., p. 7.

64 ADORNO, THEODORE W. 1970. Op. Cit., p. 438.

pero contraviniendo la tesis de que haya llegado a su final. Bürger intenta dar una respuesta plausible a esta disyuntiva, según la cual, la paradoja hegeliana podría interpretarse como una fórmula para el arte en la modernidad, en la medida en que el arte se hace necesario e imposible a la vez<sup>65</sup>. Se hace necesario cuando el individuo, liberado de los lazos de la religión, se da cuenta de que el mundo que esperaba moldear a través de su acción ya se encuentra firmemente anclado, y que su proyecto de acción libre ha quedado reducido a lo opuesto. Entonces, aparece el arte con su institucionalización del concepto simbólico de “forma” como la esfera en la que la subjetividad del individuo encuentra un cauce efectivo: la forma y el contenido son una misma cosa, el intelecto y los sentidos pueden estar perfectamente interpenetrados en él.

Por tanto, que el arte sea o no una falsedad frente a lo real, que haya o no llegado a su final, que haya podido agotar su capacidad de significación social, no importa en tanto que podamos seguir hablando sobre lo que es. Al haber quedado establecido con Hegel que la estética es antes una herramienta de discusión crítica sobre la ontología del arte —una ciencia— que un vehículo de percepción sensorial y de experiencia, se produce, en opinión de Shusterman, un claro achicamiento del campo de definición de las bellas artes<sup>66</sup>. La posibilidad de una auténtica estética de la experiencia queda descartada desde el momento que se reconoce la experiencia artística como eminentemente fenoménica, eminentemente subjetiva, demasiado esquiva en suma como para satisfacer las demandas de una disciplina académica —la estética— dirigida a generar conocimiento real, como pretendía Hegel. En lugar de ocuparse de la experiencia o de la percepción, la estética analítica que Hegel destila con un aliento mucho más poético que Kant, habrá de limitarse a estudiar la materialidad de los objetos y de los eventos, sus representaciones materiales en el lenguaje, los símbolos o los textos que se generan en torno a ellos, ya que sólo los objetos materiales pueden asegurar una certeza de objetividad. Esta forma limitada de contemplar la estética llevará a la filosofía a convertir las posibilidades del lenguaje en la sustancia fundamental para el debate sobre el arte, porque el lenguaje resulta más público y objetivo, es algo que todos los individuos comparten, mientras que los estados mentales de la experiencia o de la conciencia parecen demasiado privados, esquivos y efímeros<sup>67</sup>. Es fundamental que no olvidemos esta formulación, pues gran parte de nuestro trabajo gira, precisamente, en torno a cómo su enorme influencia, como una presencia ya casi inconsciente para el arte en nuestros días, podría ser revertida a través del pensamiento estético de Dewey.

### 1.1.7. La crisis de la evidencia

Como nos recuerda Rodríguez Aguilera, en el extremo opuesto al idealismo que nos llega de Kant y Hegel, y que tras ellos continúa, se sitúan quienes entienden el arte sobre todo a partir de la genealogía vital de Nietzsche<sup>68</sup>, un filósofo cuyo gran acierto fue haber partido “de la actividad artística como modelo de una comprensión general del mundo y como fuente de su crítica psicológica de la cultura y de los valores”<sup>69</sup>. Nietzsche “rescató [...] el instinto y la verdad humana y personal de la abstracción

65 BÜRGER, PETER. 1991. Op. Cit., p. 9.

66 SHUSTERMAN, RICHARD. 2012. Op. Cit., p. 107.

67 Ibid., p. 108.

68 RODRÍGUEZ AGUILERA, RAMÓN. 2004. Op. Cit., p. 57.

69 Ibid., p. 57.

y del sistema que los habían secuestrado<sup>70</sup>, es decir, del idealismo que hemos descrito sucintamente en los dos epígrafes anteriores. Además, puso en valor por primera vez la participación del público receptor en los procesos de representación. Ya desde su prometeica primera obra, *El nacimiento de la tragedia* (1872)<sup>71</sup>, defendió que los espectadores podían ser otra cosa que sujetos emocional y narrativamente pasivos, que asienten en función de unas coordenadas interpretativas codificadas por la historia. El individuo que asiste a la representación puede, a través de la catarsis, ser actor del propio drama artístico. Frente al idealismo de Kant y frente a la paradoja hegeliana, Nietzsche “afirma la verdad de los sentidos del cuerpo y de las apariencias sensibles”<sup>72</sup>.

Sin embargo, la visión de raíz cuasi-profética, finalmente alejada de la realidad, que defendía, situaba el arte en un espacio apenas legible para quien no contara con un temperamento tan exaltado y alejado de la sociedad como era el de Nietzsche. La moral que apareja esta concepción del arte es la de un individuo solo, y en ello arrastra su mayor ‘pecado’, pues, como dice Rodríguez Aguilera, “el entero sentido de la existencia no puede ser decidido —heroicamente— por una disposición vital estética que deja inalterable la esencia de las cosas y el curso del mundo”<sup>73</sup>. Las poéticas de las revelaciones alentadas por Nietzsche y el efecto de extrañamiento que en ellas se incubaba, avanzan hacia la *crisis de la evidencia* que el filósofo diagnostica en su obra póstuma, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1873)<sup>74</sup>. Nietzsche explica que nuestra fe en la verdad descansa sobre nuestro propio autoengaño, ya que la verdad es una mera ilusión: “Solamente mediante el olvido puede el hombre alguna vez llegar a imaginarse que está en posesión de una ‘verdad’ [...]. Si no se contenta con la verdad en forma de tautología, es decir, con conchas vacías, entonces trocará continuamente ilusiones por verdades”<sup>75</sup>. La proyección sobre la actividad artística encuentra su reflejo aquí, como si la tarea del arte fuera la de un incansable Sísifo condenado a la imposible misión de subir la roca a lo alto de la montaña, una y otra vez, sin jamás conseguirlo:

Ese impulso hacia la construcción de metáforas, ese impulso fundamental del hombre del que no se puede prescindir ni un solo instante, pues si así se hiciese se prescindiría del hombre mismo, no queda en verdad sujeto y apenas domado por el hecho de que, con sus evanescentes productos, los conceptos, resulta construido un nuevo mundo regular y rígido que le sirve de fortaleza<sup>76</sup>.

El artista debe vivir dentro de la ilusión para poder conservar la creencia de que el mundo sobre el que edifica su obra no es también sino otra creación suya. El germen de esta crisis de la evidencia ya se anuncia en *El nacimiento de la tragedia*, aunque aún alienten en esta obra los motivos de un espíritu romántico confiado. El arte es entonces para Nietzsche redención del alma encendida frente a las

---

70 Ibid., p. 57.

71 NIETZSCHE, FRIEDRICH. 1872. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig: Verlag Von E. W. Fritzsch. (Traducido y comentado en inglés por Walter Kaufmann, *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner*. New York: Vintage Books, 1967).

72 Ibid., p. 57.

73 Ibid., p. 57.

74 PUELLES ROMERO, LUIS. 2017. *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento*. Madrid: Abada Editores, S.L., p. 174.

75 NIETZSCHE, FRIEDRICH. 1873. *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. (Traducción de Luis Manuel Valdés, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. Madrid: Tecnos, 2012), p. 25.

76 Ibid., p. 34.

traiciones del mundo. Un sujeto que se asemeja al Hamlet de Shakespeare y al que llama “dionisiaco” ha mirado cara a cara a la esencia de las cosas y ya no está dispuesto al autoengaño:

Ambos han alcanzado conocimiento y la náusea inhibe la acción; pues la acción no podría cambiar nada en la eterna naturaleza de las cosas; ambos sienten que la llamada a ordenar un mundo presa del caos es algo ridículo o humillante. El conocimiento mata la acción; la acción requiere los velos de la ilusión<sup>77</sup>.

Así, consciente de una verdad que ha visto y de cuya certeza no se podrá desprender, el hombre ahora sólo percibe por todas partes el horror o el absurdo de la existencia. Sin embargo, dirá Nietzsche, cuando el peligro de desesperar en el intento es mayor para el hombre dionisiaco, el arte se le acerca como una hechicera salvadora, experta en sanar:

Sólo el arte sabe como transformar estos pensamientos nauseantes sobre el horror o el absurdo de la existencia en nociones con las que uno puede vivir: que son *lo sublime* como domesticación artística de lo horrible, y *lo cómico* como descarga artística de la náusea del absurdo<sup>78</sup>.

Pero ¿cómo puede sanarnos aquello que nosotros mismos hemos creado? Nietzsche, que muere en 1900, parece profetizar sobre cuáles serán los ejes de apertura y cierre del arte en el siglo XX, del surrealismo a la posmodernidad, pasando por todas las vanguardias. Se trata de un tránsito en el que, partiendo de la más absoluta esperanza, llegamos a la mayor de las decepciones. Así pues, caemos en la constatación desencantada de que no hay redención posible, de que sólo puede conocerse lo que se ha podido crear: “Todo el material sobre el que, y a partir del cual, trabaja y construye el hombre de la verdad, el investigador, el filósofo, procede, si no de las nubes, en ningún caso de la esencia de las cosas<sup>79</sup>”. Kant mismo advierte en su *Critica de la razón pura* (1787) que la subjetividad siempre nos acecha:

Somos, pues, nosotros mismos los que introducimos el orden y la regularidad de los fenómenos que llamamos naturaleza. No podríamos descubrir ninguna de las dos cosas si no hubieran sido depositadas allí desde el principio, bien sea por nosotros mismos, bien sea por la naturaleza de nuestra mente<sup>80</sup>.

Ese será el dilema, apoyar nuestra salvación en aquello que nosotros mismos hemos creado y sobre cuya veracidad no tenemos certezas. De ahí la *crisis de la evidencia*: “Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas que no corresponden en absoluto a las esencias primitivas<sup>81</sup>”.

77 NIETZSCHE, FRIEDRICH. 1872. Op. Cit., p. 60).

78 Ibid., p. 60.

79 NIETZSCHE, FRIEDRICH. 1873. Op. Cit., p. 27.

80 KANT, IMMANUEL. 1787. *Kritik der reinen Vernunft*. (Edición y traducción de Pedro Ribas Ribas. *Critica de la Razón Pura*. Madrid: Taurus, 2013, p. 148).

81 NIETZSCHE, FRIEDRICH. 1873. Op. Cit., p. 27.



Los artistas de las vanguardias harán de esa ingravidez su nuevo hábitat. Los lenguajes artísticos se multiplicarán y fragmentarán para poder mantener abiertos los caminos de la representación, en los que ahora se acelerará el ritmo de las propuestas. Si hay un artista para el que la crisis de la evidencia alcanza el rango de lo absolutamente crítico, obsesionado con la búsqueda de formas pictóricas veraces o posibles, interesado en situar al ser humano en el mismo plano que la naturaleza, capaz de disolverlo en ella, de mostrar “el paisaje frente al hombre”<sup>82</sup>, en palabras de Gilles Deleuze (1925-95), mostrando la realidad despojada de preconcepciones, ese será Cézanne. Reflexionando sobre las inquietudes del pintor de Aix-en-Provence, escribe a su vez Maurice Blanchot (1907-2003):

La nueva imagen artística [...] no sólo representa la cosa, sino que nos la enseña bajo una luz lejana, transformada por la fuerza de la lejanía, distinta de aquella que se nos aparecía habitualmente y sustraída, desde entonces, de esta apariencia de familiaridad usual en la que creemos ver su verdadera naturaleza y su sustancia eterna [...]. La imagen, capaz del efecto de extrañeza, por lo tanto realiza una especie de experiencia, mostrándonos que las cosas no son quizá lo que son, que depende de nosotros verlas de otro modo y, gracias a esta apertura, hacerlas imaginariamente distintas, y después real y totalmente distintas<sup>83</sup>.

Los pocos discípulos que Cézanne tuvo le reprochaban que aspirara a la realidad mientras al mismo tiempo se prohibiera los medios para alcanzarla, si bien —nos advierte Merleau-Ponty— es de los caminos ampliamente frecuentados por el positivismo y por el realismo decimonónicos de lo que Cézanne huye<sup>84</sup>. El pintor renuncia a lo dado, al dogma de su escuela, y su tozudez en el experimento, su recomenzar una y otra vez en el mismo fracaso son una constante. Busca reencontrarse con un objeto que el impresionismo había diluido bajo los reflejos y las luces, como si de un agradable espejismo se tratara. En Cézanne, en cambio, el objeto es algo sólido y material, no sujeto a la mudanza exterior, como si poseyera la extraña cualidad de estar recibiendo la luz desde dentro (Fig. 3). “Las cosas y las imágenes, los jarrones y los jarrones pintados por Cézanne no pertenecen a dos mundos distintos, el de las cosas objetivas y reales y el de las cosas irreales, subjetivas, producto de la imaginación; pertenecen a un único mundo que existe y afecta al espectador, al artista y al mismo mundo de diferentes maneras”<sup>85</sup>.

La búsqueda de Cézanne tiene perfecto reflejo en el imaginario pintor Frenhofer, personaje creado por Honoré de Balzac (1799-1850) para *Le chef d'œuvre inconnu* (1831)<sup>86</sup>. Frenhofer, al igual

82 DELEUZE, GILLES & GUATTARI, FÉLIX. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Editions de Minuit. (Translated into English by Hugh Tomlinson and Graham Burchell, *What is Philosophy?* New York: Columbia University Press, 1994, p. 169).

83 BLANCHOT, MAURICE. 1969. *L'entretien infini*. París, Gallimard. (Traducción de Isidro Herrera. *La conversación infinita*. Madrid, Arena Libros, 2018, p. 468-9).

84 Idea obtenida en la lectura de la traducción de Antonio Lastra y Rafael Miránda a *Souvenirs sur Paul Cézanne*, de Émile Bernard. Paris 1912, Société des Trente: *Recuerdos de Cézanne y cartas inéditas*, en revista *La torre del Virrey*, Instituto de Estudios Culturales Avanzados, Valencia 2016.

85 Recogido por Daniel Mundo en su prólogo a *La duda de Cézanne* de M. Merleau-Ponty. Madrid: Casimiro, 2012, p. 5.

86 *Le chef d'œuvre inconnu* (*La obra de arte inacabada*) fue inicialmente publicada en *L'Artiste* con el título «Maître Frenhofer» («El Maestro Frenhofer») en agosto de 1831. El argumento de la historia es bien ilustrativo de *la crisis de la evidencia* que ejemplifica Cézanne, o de su *duda*, como lo define Merleau-Ponty, y por eso lo resumimos aquí: El joven y aún desconocido Nicolas Poussin visita al pintor Porbus en su taller. Le acompaña el viejo maestro Frenhofer quien comenta con maestría un gran



3. Paul Cézanne: *Naturaleza muerta con cortina*, c. 1875, óleo sobre lienzo, 55 x 74.5 cm. Museo Estatal del Hermitage, San Petesburgo.

que Cézanne, ha perdido el contacto inmediato con las cosas, no se siente capaz de ejecutar su obra pues sospecha que todo esfuerzo carece de espontaneidad, que todo intento es premeditado. Escribe sobre ello Merleau-Ponty:

El artista es aquél que fija y muestra a los más *humanos* de los hombres el espectáculo del que forman parte sin verlo. El arte no es una cuestión de disfrute estético [...] para Balzac como para Cézanne, el artista no se limita a ser un animal cultivado; hace suya toda la cultura desde sus principios, pero tan sólo para volver a empezar: habla como habló el primer hombre y pinta como si jamás se hubiera pintado. Su expresión no puede ser una traducción de un pensamiento ya definido, pues los pensamientos definidos son los que ya han sido dichos en nosotros mismos o por los demás. La “concepción” no puede ser anterior a la “ejecución”<sup>87</sup>.

---

lienzo que Porbus acaba de terminar. El tema de la pintura es María de Egipto, y mientras Frenhofer lo elogia, insinúa que aún parece inacabada. Con apenas unos cuantos ligeros retoques de su pincel, Frenhofer transforma la obra de Porbus, de tal modo que María la egipcia parece que despierta a la vida ante sus propios ojos. Aunque Frenhofer ha dominado su técnica, admite que no ha podido encontrar un modelo adecuado para su propia obra maestra, que representa a una hermosa cortesana llamada Catherine Lescault, conocida como La Belle Noiseuse. Ha estado trabajando en esa futura obra maestra, que nadie ha visto todavía, durante diez años. Poussin, entonces, le ofrece a su propia amante, Gillette, como modelo. Gillette es tan hermosa que Frenhofer se siente de inmediato inspirado para terminar su proyecto. Poussin y Porbus irán después a admirar la pintura, pero todo lo que podrán ver es parte de un pie que se ha perdido en un remolino de colores. La decepción de los jóvenes pintores lleva a Frenhofer a la locura, destruyendo la pintura y muriendo esa misma noche.

87 MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1945. «Le doute de Cézanne», Fontaine, nº 8, p. 80-100. (Traducción y prólogo de Daniel Mundo, *La duda de Cézanne*. Madrid: Casimiro, 2012, p. 49).

Cézanne siente extrañeza ante las cosas, llegando a achacar a sus propias carencias visuales la dificultad que siente para reproducirlas con suficiente solvencia técnica. La duda lo atenaza de manera constante, aunque no lo abandona cierta esperanza. ¿Es cierto, como dicen, que necesitaba cien sesiones de trabajo para completar un bodegón, o ciento cincuenta para un retrato? Su obra es un continuo ensayo pictórico que nunca parece alcanzar realmente su fin. No deja de sorprendernos que en septiembre de 1906, cumplidos los sesenta y siete años y apenas un mes antes de su muerte, escriba:

Me encuentro en tal estado de agitación mental, en una confusión tan grande que, por un instante, temí que mi frágil cabeza no aguantara más... Ahora parece que estoy mejor y viendo con más claridad la senda de mis esfuerzos. ¿Alcanzaré la meta tan anhelada y tanto tiempo perseguida? Sigo pintando del natural y creo que voy haciendo tímidos progresos<sup>88</sup>.

El pintor está sólo ante las evidencias y persigue una realidad que se le muestra siempre esquiva, retornando una y otra vez a los mismos motivos sin poder alcanzarlos. “El método que como una liturgia de cosmogénesis se da el pintor — escribe Puelles— consiste en crear las condiciones para que el objeto pueda, sólido, aparecersele, y, sin embargo, no obtiene más que imágenes, espectros como montañas, espectros como manzanas o retratos”<sup>89</sup>. A Merleau-Ponty, le conmueve enormemente la acción de este Sísifo de la representación, empeñado en tratar el objeto, al igual que el López que sabe de antemano que tendrá que renunciar a la pintura del membrillero, como “el centro del que proceden los datos”<sup>90</sup>, no como un constructo que se rescata a partir de los datos que proporcionan los sentidos: “Si el pintor ha de expresar el mundo, la disposición de los colores deberá llevar en sí ese Todo indivisible; de lo contrario, su pintura sólo será una alusión a las cosas y no las reflejará en esa unidad imperiosa, esa presencia, esa plenitud ineludible en la que radica nuestra definición de lo real”<sup>91</sup>. Por ello, cada pincelada es de una exigencia casi infinita, y Cézanne se demorará todo lo necesario antes de darla pues, como dijo su discípulo Bernard, habrá de “contener el aire, la luz, el objeto, el plano, el espíritu, el dibujo, el estilo”<sup>92</sup>. Cézanne vuelve incansable al motivo de la montaña de Sainte-Victoire (Fig. 4.1, 4.2, 4.3 y 4.4) porque no está seguro de cómo realizarla, no sabe si la ve bien o si la ve de verdad. “Vuelve a lo mismo porque ya nada es idéntico a sí mismo”<sup>93</sup>. Las imágenes de Cézanne escapan a nuestro dominio con su aura de extrañeza, no buscan complacernos ni se satisfacen con la conquista de lo puramente visual, como hizo el impresionismo a través de sus ilusionismos pictóricos. “Cézanne padece el agotamiento del fenómeno estetizante. Es como si quisiera volver a la realidad y sólo se encontrara, una y otra vez, con sus propios cuadros *irrealizables*”<sup>94</sup>.

---

88 Ibid., p. 23.

89 PUELLES ROMERO, LUIS. 2017. Op. Cit., p. 182.

90 MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1945. «Le doute de Cézanne», Op. Cit., p. 43.

91 Ibid., p. 43.

92 BERNARD, ÉMILE. 1912. *Souvenirs sur Paul Cézanne*. Paris: Société des Trente; en MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1945. «Le doute de Cézanne», Op. Cit., p. 43.

93 PUELLES ROMERO, LUIS. 2017. Op. Cit., p. 183.

94 Ibid., p. 183.



4. De izquierda a derecha y de arriba a abajo, Paul Cézanne: (1) *El monte Sainte-Victoire visto desde Bellevue*, c. 1885-95, óleo sobre lienzo, 73 × 91.7 cm. Fundación Barnes, Merion, Pensilvania; (2) *Monte Sainte-Victoire*, c. 1902-6, óleo sobre lienzo, 57.2 × 97.2 cm. Metropolitan Museum, Nueva York; (3) *Monte Sainte-Victoire con gran pino*, c. 1887, óleo sobre lienzo, 67 × 92 cm. Courtauld Institute of Art, London; (4) *Monte Sainte-Victoire*, c. 1902-4, óleo sobre lienzo, 73 × 91.9 cm. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, Pensilvania.

La *duda* de Cézanne nos sitúa pues ante el precipicio por el que las poéticas modernas de la imagen descolgarán sus múltiples escalas. La pintura en particular se buscará a sí misma a través de infinidad de formas, mostrándose elusiva, haciéndose mucho más hermética, “deshumanizándose”, como dirá Ortega y Gasset (1883-1955). No es que los pintores dispongan las herramientas de la representación a la vista del espectador para, revelándole su complejidad, hacerle partícipe de una sabiduría cierta, como hicieron Vermeer o Velázquez en el siglo XVII, sino que las formas se han agotado y la representación ya no juega con la realidad, ya no funciona como artificio unívoco. Luis Puelles encuentra en este fenómeno una disfunción persistente, insistiendo en el paradigma de Ortega, como si “las cosas buscaran —artísticamente— su deshumanización”<sup>95</sup>. Y Adorno intuye una necesidad de desordenar y de ensombrecer la identidad de los objetos, dándole aliento a los fantasmas que dominarán el destino del arte moderno:

En el arte se desvanecen, por mor de sus propias leyes de desarrollo, los constituyentes que le habían nutrido del ideal de humanidad. Pero su autonomía queda como irrevocable. Todos los intentos de restituirle una función social, de la que el arte duda y de la que expresa tal duda, naufragan. Pero su autonomía comienza a mostrar un momento de ceguera. Este momento, que está presente desde siempre en el arte, en la época de su eman-

<sup>95</sup> *Ibíd.*, p. 174.

cipación ensombrece a todos los demás, a pesar de que, si no a causa de su ausencia de ingenuidad ya no puede revocarse desde la sentencia de Hegel. Aquella ingenuidad se une con una ingenuidad al cuadrado, la incertidumbre sobre el para qué de lo estético. Incertidumbre sobre si el arte es aún posible; si tras su plena emancipación ha perdido y enterrado sus propios presupuestos<sup>96</sup>.

### 1.1.8. La institución del arte

Si damos por buena la afirmación de Adorno, el arte ha vivido con la conciencia de su propia insuficiencia desde que es autónomo, y cabe añadirse que sólo cuando esa autonomía se ha institucionalizado le ha sido posible al arte reclamar el derecho de articular un discurso sobre la verdad, como hacen la ciencia o la ética. Sin embargo, su estatus de ficción —la categoría de apariencia estética— le resta validez frente a la una y la otra. Así, al rebelarse contra ese límite radical, el arte moderno opta por convertirse en una construcción política o por declarar que el vacío que encarna es en realidad su propósito último: la politización o la “sobreinflación” comunicativa son extremos a los que el arte moderno se entrega frente a las restricciones que su propia autonomía impone en combinación con la crisis de la evidencia representativa. Peter Bürger encuentra aquí el gran empeño de las vanguardias históricas, justo cuando está a punto de desencadenarse la terrible experiencia de la Primera Guerra Mundial: “El eslogan de las vanguardias será: revoluciona la vida liberando la imaginación de la camisa de fuerza de la institución”<sup>97</sup>. Los surrealistas se declararán por encima de las contradicciones de la vida moderna y realizarán acciones en las que el azar es aliado ‘objetivo’ del deseo de autorrealización del sujeto.

Sabemos sin embargo que su proyecto fracasa por utópico, pero eso no significa que la actitud que el surrealismo inoculó haya desaparecido en el horizonte de la experiencia estética. Por el contrario, desde las vanguardias históricas, los dos polos entre los que el arte se ha debatido han sido esencialmente *la brecha de la dialéctica*<sup>98</sup> y el recurso autorreferencial. No en vano, el arte difícilmente puede sobrevivir si se ataca la institución, pues todo intento de demolerla no hace sino reforzar la frontera de la institución misma. Los predicadores de los escenarios catastróficos de la posmodernidad, con sus declaraciones sobre el inminente fin del arte —que nunca llegó—, no se dieron cuenta de que algo similar ya había ocurrido con las vanguardias históricas. La cuestión es que, una vez que estás dentro del lugar llamado Arte —teoría institucional—, ya no vuelves a salir. Maurice Blanchot compara el aliento que los artistas prestan y a la vez reciben de la institución con la historia del rey Midas, pues todo lo que tocan se convierte en arte. Incluso la más absoluta de las negativas a producir *algo* se puede transformar en un grandioso acto estético. Para el no iniciado, puede parecer que el arte

96 ADORNO, THEODORE W. 1970. Op. Cit., p. 19.

97 BÜRGER, PETER. 1991. Op. Cit., p. 13.

98 Este concepto, que tomamos prestado de Peter Bürger, aparece en la edición en inglés de «Aporias of Modern Aesthetics» (1991) como *self-sublation*. Proviene del alemán *Aufhebung* (o *Aufheben*), palabra que cuenta con varios y contradictorios significados, incluyendo los de “elevar”, “abolir”, “cancelar” o “suspender”. El término también ha sido definido como “preservar” o “trascender”. En Hegel, el término *Aufhebung* denota la contradicción entre “preservar” y “cambiar” para, eventualmente, “avanzar”. Ocurre cuando un término o concepto se conserva y cambia a través de su interacción dialéctica con otro término o concepto. *Aufhebung* es el motor por el cual funciona la dialéctica. Aquí hemos optado por traducir de forma interpretativa, pero apoyándonos en el sentido hegeliano del término como ‘brecha de la dialéctica’.

es un reino de libertad, pero para el artista puede ser un estado de condena del cual no hay escapatoria. Dice Blanchot:

Hay que agregar algo: como esto se expresa de la manera más ingenua o más sutil, creador es el nombre que el artista reivindica, porque de ese modo cree ocupar el lugar dejado por la ausencia de los dioses. Ambición extrañamente engañosa. Ilusión que le hace creer que se volverá divino si se ocupa de la función menos divina del dios, la que no es sagrada, la que hace de Dios el trabajador de los seis días, el demiurgo, el “sirviente”. Ilusión que, además, vela el vacío sobre el cual debe cerrarse el arte, que de algún modo debe preservar, como si esta ausencia fuese su verdad profunda, la forma en que le corresponde hacerse presente en su esencia propia<sup>99</sup>.

De hecho, lo que se dio en llamar posmodernismo bien podría definirse como “posvanguardismo histórico”, pues representa igualmente un intento fracasado de ataque del arte contra la propia institución artística. El arte, por así decirlo, ha sobrevivido a la realización de su promesa utópica. Ahora sabe lo que es. El paraíso que las vanguardias históricas querían hacer bajar a la tierra ha llegado y ahora todos pueden participar en él. En ese estado de cosas, el arte sobrevive como proyecto imposible al que nunca le faltan profetas: el espectáculo debe continuar por el bien de todos. Como indica Bürger, podría decirse que la única posibilidad de acción significativa en la modernidad es un compromiso sincero con la falta de sentido: “La consistencia está condicionada a la disposición a contradecirse”<sup>100</sup>. Se vislumbra ya en el horizonte la figura agigantada de Joseph Beuys, que vivía entregado a los medios de comunicación mientras al mismo tiempo realizaba dibujos esotéricos.

Tratando de encontrarle sentido a tan complicada ecuación, el filósofo y crítico Arthur C. Danto recorrerá el camino en sentido inverso, complementando la teoría institucional del arte desarrollada por George Dickie<sup>101</sup>. En su acerada —y muy necesaria— crítica al idealismo de Kant y su influencia en el arte, Danto reprocha a las formulaciones de la «Crítica del juicio estético», que trata de lo bello y lo sublime y se halla contenida en su *Crítica del juicio* (1790), que no se refieran al arte más allá de lo que tienen en común con la belleza física. Kant entiende la estética como la contemplación desinteresada que perfectamente simbolizan las pinturas de Caspar David Friedrich (1174-1840) (Fig. 5),

99 BLANCHOT, MAURICE. 1955. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard. (Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkin. *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional, 2002, p. 194-5).

100 BÜRGER, PETER. 1991. Op. Cit., p. 14.

101 La teoría institucional del arte defendida por George Dickie en su libro *Aesthetics* (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1971) parte de la renuncia a definir el arte en términos evaluativos o de calidad de las obras de arte, primando el sentido clasificatorio en el análisis. Si las obras de arte parecían no exhibir un conjunto de propiedades comunes y peculiares, tal vez la esencia definitoria del arte no resida en sus propiedades expuestas, sino en su proceso generador. Las meras similitudes no pueden explicar la unidad del concepto de arte. Se pueden encontrar similitudes entre dos cosas, mientras que la noción alternativa de semejanza familiar ya implica un núcleo generativo común o una historia compartida. En el centro de la teoría institucional del arte, una obra de arte es definida como “un artefacto ... al cual una persona o personas que actúan en nombre de una determinada institución social —el mundo del arte— le han otorgado el estatus de candidato a ser apreciado”.

En opinión de Shusterman, vale la pena discutir esta teoría no sólo por su considerable impacto en la estética analítica, sino también porque muestra vívidamente el ingenio hábil y la perversidad subyacente de la definición compartimentada reflexiva. Aunque define “obra de arte” en base al concepto de condiciones necesarias y suficientes, es puramente formal o procedimental y, por lo tanto, ni excluye el determinismo de la innovación estética ni renuncia al juicio evaluador, y tales hipotecas quedan en manos del mundo del arte, al igual que todas las cuestiones sustantivas. Es decir, como veremos en Danto, la jerarquía del criterio especializado —del *establishment* del arte siempre se impone.





5. Caspar David Friedrich: *Puesta de sol (hermanos) o Dos hombres al anochecer*, c. 1830-35, óleo sobre lienzo, 25 x 31 cm. Museo Estatal del Hermitage, San Petesburgo.

pero esa contemplación desinteresada, aplicada al arte, dice Danto, sólo resulta posible cuando el arte “se ha dejado de ver como algo con poder condensado y presencia mágica”<sup>102</sup>. Añade Danto que lo que Kant obtiene es una gran desmaterialización del arte y, por tanto, su alejamiento de los individuos y de la sociedad; en otras palabras, el arte se convierte en una entelequia: “Sería muy difícil leyendo a Kant, entender el arte como algo que las personas desean poseer, o coleccionar, o en cuya posesión perciben su identidad nacional o se sienten orgullosas”<sup>103</sup>. La actitud estética desinteresada sustrae el arte a la profundidad, el misterio, el peligro, y lo vincula con el gusto, no con la pasión, el temor, el sentimiento o la esperanza. Danto considera, y no es poco relevante, que esto sustrajo al arte de jugar un papel relevante en los procesos de configuración social y político a lo largo del siglo XIX, que tan relevantes serán para el desarrollo del siglo XX, idea que bien podría haber suscrito Dewey.

La gran paradoja surge cuando en la primera sociedad del mundo y en plena modernidad, —la sociedad americana de los años cincuenta— la estética “se hizo casi oficial por la influencia de las teorías formalistas del crítico Clement Greenberg, quien, no por casualidad, consideraba la tercera crítica de Kant que no dice casi nada sobre arte, como la obra filosófica más importante jamás escrita...

102 DANTO, ARTHUR C.. 1992. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. New York: Farrar Straus Giroux. (Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, *Más allá de la Caja Brillo: Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Madrid: Akal Ediciones. 2003, p. 163).

103 *Ibid.*, p. 163.



sobre arte”.<sup>104</sup> Pero a esto Danto responde con su deriva subjetivista, afirmando que “el arte no podría tener la seriedad que tiene sin implicar peligros y desacuerdos”<sup>105</sup>. Si la estética se define por el gusto, no se debe soslayar que los gustos difieren. Y, dado que en su nivel más profundo, la filosofía se define por oposiciones y paradojas irresolubles, debemos deducir en opinión del crítico que hay profundas razones para que el arte genere falta de armonía, división y pluralidad: “Se sigue además que el arte no puede dotar de significado a la vida sin la sombra de la disidencia, la diferencia, la ofensa. Si hay un derecho básico a una vida dotada de sentido de la que el arte forme parte, no hay forma de escapar a la posibilidad de herir sensibilidades morales”<sup>106</sup>. Danto defiende con ello un arte autoafirmativo, tanto para el creador como para el espectador, lo cual no es otra cosa que un juego de influencias, dominios y reacciones en el espacio social, que tanto puede orientarse —como es fácil comprobar— hacia lo político como obstinarse en lo autorreferencial. Así pues, no se espera del arte que medie entre el individuo y el mundo, ordenando sus percepciones sensoriales y sugiriéndole significados o, como nos explica Dewey, integrándolo en el mundo a través del continuo de las experiencias de rango estético. En el arte hoy, más bien lidiamos con un todo discursivo sobre el que se puede estar a favor o en contra, decidiendo si queremos estar dentro o fuera del juego —más bien social— de la institución. Parafraseando a Blanchot, podríamos decir que todo lo que ocurre en el lugar llamado Arte queda atrapado en la tupida red de referencias e intereses elaborada por un círculo de iniciados que busca consolidar su influencia. O más bien se trate de ejercer el propio gusto, siempre que sea el gusto correcto.

Sigue pues vigente la subjetividad del gusto kantiano sólo que ahora esa “subjetividad” viene dictada desde la institución: críticos, comisarios de exposiciones, directores de museos y ferias, galeristas y otras figuras que median entre el artista, su obra y el público. De aquí resulta una premeditada entropía conceptual cuyo más perfecto ejemplo —y esto ha sido ampliamente alabado como genialidad— sería la impostada rebeldía de Banksy destruyendo su obra a distancia en la casa de subastas Christie’s (Fig. 6.1)<sup>107</sup>. El propio Danto, hacia el final de su vida, nos ofrece otro interesante ejemplo en su entusiasta crítica y activa participación en la acción *La artista está presente* (2010)<sup>108</sup>

---

104 *Ibid.*, p. 164.

105 *Ibid.*, p. 167.

106 *Ibid.*, p. 166-7.

107 En octubre de 2018, en la casa de subastas Sotheby’s de Londres, se vendió el estarcido sobre cartulina de Banksy titulado *Niña con globo* (*Girl with Balloon*) por 1.042.000 libras esterlinas. Justo cuando el director de la subasta confirmaba la última puja, alguien activó un mecanismo escondido en la parte inferior del marco que empezó a destruir la obra, convirtiéndola en tiras de papel. A pesar de su destrucción parcial, el comprador aceptó la obra en su nuevo estado y con el nuevo título que le dio Banksy, *El amor está en la papelera* (*Love is in the Bin*). Al día siguiente, el sitio web MyArtBroker.com, que revende piezas de Banksy, indicaba que *Niña con globo* había disfrutado de incrementos de valor anuales de alrededor del 20% en los últimos años. Joey Syer, cofundador de la empresa afirmó que “el resultado de la subasta sólo impulsará esta revalorización aún más y, dada la atención de los medios que ha recibido esta maniobra, el afortunado comprador verá un gran rendimiento sobre los 1,02 millones de libras esterlinas que pagó anoche. La obra es ahora parte de la historia del arte en su estado triturado y estimamos que Banksy ha añadido un mínimo del 50% a su valor, posiblemente hasta más de 2 millones de libras”. En JOHNSTON, CHRIS. 2018. «Banksy auction stunt leaves art world in shreds», *The Guardian*. London: Guardian News & Media Limited.

108 *La artista está presente* (*The Artist Is Present*): el 14 de marzo de 2010, se inauguró en el MoMA de Nueva York una gran retrospectiva de la obra de la artista serbia Marina Abramović, que abarcaba vídeos, fotografías y documentos, junto con un conjunto de acciones históricas de la artista recreadas por actores. También incluyó la acción más extensa realizada por Abramović hasta la fecha, *La artista está presente*, en la que durante 736 horas y 30 minutos estuvo sentada inmóvil y en silencio frente a una mesa en el atrio del museo, donde los espectadores eran invitados a sentarse frente a la artista para compartir por turnos la presencia de la artista. Arthur C. Danto, que contaba en ese momento con 86 años, fue una de las personas que compartió esa presencia.



6. Arriba, (1) Banksy: *Niña con globo, triturado*, 2019, Christie's, Londres. Jack Taylor/Getty Images; abajo, (2) Marina Abramović: *La artista está presente*, 2010, acción realizada en el MoMA de Nueva York. MoMA/Andrew Ruseth.

(Fig. 6.2), realizada por la artista Marina Abramović en el MoMA de Nueva York (2010)<sup>109</sup> y a la que será necesario volver más adelante. Inspirada por la creencia de que alargar la duración de una acción más allá de las expectativas del público sirve para alterar nuestra percepción del tiempo y fomentar un compromiso más profundo en la experiencia, Abramović permanecía sentada mientras personas voluntarias del público se turnaban para ocupar la silla que había frente a ella, mirando fijamente a los ojos de la artista y ésta a los del espectador o espectadora durante todo el tiempo que pudieran o

109 DANTO, ARTHUR C.. 2010. «Sitting with Marina», *The Stone, The New York Times*, 23 de mayo de 2010.



7. De la institución a la institución: el público hace cola en el exterior del MoMA para sentarse frente a Marina Abramović durante el transcurso de la acción *La artista está presente*, 2010. Fotograma del vídeo *Marina Abramović on The Artist is Present*, dirigido por Milica Zec para el Marina Abramović Institute, 2014.

desearan. A lo largo de casi tres meses, durante ocho horas al día, más de 1.000 personas lo hicieron, muchas de las cuales se emocionaron hasta las lágrimas. Danto había dejado escrito en 1992 que no hay filosofía que explique la absurda actitud del público ante determinados fenómenos artísticos en la sociedad de masas, y ponía como ejemplo las colas y aglomeraciones que se formaban para visitar una exposición de las *Pinturas Seriales* de Monet en el Museo de Bellas Artes de Boston, sobre la que le habían encargado realizar una crítica<sup>110</sup>. ¿Qué filosofía explica pues la entrega del público que hizo cola en el MoMA para sentarse frente a Abramović (Fig. 7), incluido el propio Danto, que dijo haberse sentido sanado de sus dolencias de anciano, al menos por un momento, ante la chamánica presencia de la artista?<sup>111</sup>

Sobre los espectadores de la exposición de Monet en Boston, escribió Danto: “¿Qué podían estar sacando de todo esto? [...] No eran estetas, sin embargo, parecían sentir que estaban en presencia de cosas de gran importancia y que aquello merecía hacer un sacrificio”<sup>112</sup>.

Sea como fuere, tanto en Boston como en Nueva York, gana la institución.

110 DANTO, ARTHUR C..1992. Op. Cit., 166.

111 DANTO, ARTHUR C..2010. Op. Cit.

112 *Ibid.*, p. 166.

## 1.2. DIFICULTAD DE UNA ESTÉTICA DE LA EXPERIENCIA

### 1.2.1. El desprestigio de la experiencia

En *Vera o los nihilistas* (1880), dice Oscar Wilde por boca del Príncipe Paul Maraloffski: “Experiencia es el nombre que uno le da a sus errores”<sup>1</sup>. Tan acostumbrados estamos al dualismo impuesto por el idealismo, y tanta es la fe que ponemos en la mente como órgano rector de nuestras acciones, que la experiencia, contra toda lógica, permanece aún en el descrédito en el que la dejó Platón. Y esto lo asumimos como algo inevitable, pues hemos aprendido que la experiencia es la contrapartida necesaria, o el reverso, del orden más noble, fiable y elevado en el que nos sitúa la pura razón. Shusterman nos recuerda que desde los tiempos de Sócrates los filósofos no han dejado de ensalzar las alegrías que procura el pensamiento, los santos de afirmar la bendición que la verdad divina conlleva y los psicólogos de referir los placeres de la efectiva ejecución de las acciones funcionales. Si bien es cierto también que, desde Aristóteles, los placeres del arte han sido a veces entendidos no como alternativa en conflicto con el conocimiento, sino como productos y herramientas con valor cognitivo<sup>2</sup>. Como ya referimos, Merleau-Ponty abundará en el valor del arte como saber cuando diga que desea comprender qué es aquello que “anima al pintor, no cuando expresa opiniones sobre el mundo, sino en el instante en que su visión se hace gesto, cuando, como dirá Cézanne, el pintor «piensa en pintura»”<sup>3</sup>, o T. S. Eliot (1888-1965) cuando afirme que “comprender un poema es lo mismo que disfrutarlo por los motivos correctos”<sup>4</sup>.

No obstante, el desprestigio de la experiencia como fuente de cognición es mucho más que un problema teórico, o uno que afecte sólo a la comprensión del arte. Lubling y Evans sostienen que, más allá de la realidad del arte, el mismo modo de vida que llamamos “democrático” se enfrenta a una turbia amenaza en forma de sombría falacia lingüística que permite la falsificación de la experiencia vivida<sup>5</sup>. El pragmatista estadounidense William James acuñó el término “intelectualismo vicioso” para describir la falacia central en la historia del pensamiento filosófico occidental, basada en la naturaleza del lenguaje y su relación metafísica con la realidad que intenta capturar y describir<sup>6</sup>. Un fenómeno que James entiende como si las palabras buscaran engancharse a la realidad para apropiarse de ella.

El problema aquí es que el uso de nombres para describir objetos o eventos falsifica la experiencia ordinaria, que es dinámica, cambiante e involucra una cantidad infinita de elementos incontrolados y espontáneos, mientras que los nombres y el lenguaje en general son estáticos, limitados y definidos. Como resultado, el intelectualista que está comprometido con la descripción lingüística de la realidad no se da cuenta de que “los nombres no pueden captar la verdad de los fenómenos,

---

1 WILDE, OSCAR. 1881. *Vera; or, The Nihilists. A Drama in a Prologue and Four Acts*. Privately printed in 1902. Act II, p. 31. (Oscar Wilde pone una cita muy similar en boca de Lord Henry Wotton en *The Picture of Dorian Gray*. “Experience was of no ethical value. It was merely the name men gave to their mistakes. Moralists had, as a rule, regarded it as a mode of warning, had claimed for it a certain ethical efficacy in the formation of character, had praised it as something that taught us what to follow and showed us what to avoid. But there was no motive power in experience”. WILDE, OSCAR. 1891. *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin English Library—Penguin Books (2012), with an introduction by Peter Ackroyd (1985), p. 58.

2 SHUSTERMAN, RICHARD. 1992. Op. Cit., p. xii-xiii.

3 MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1964. Op. Cit., p. 47, (citado en Pág. 41 y Pág. 287).

4 ELIOT, T. S. 1957. «The Frontiers of Poetry», *Of Poetry and Poets*. London: Faber, p. 115.

5 LUBLING, YORAM and EVANS, ERIC. 2016. Op. Cit., p. 4.

6 *Ibid.*, p. 4.

especialmente no de modo universal”<sup>7</sup>. El intelectualismo, argumentó James, “es la creencia de que nuestra mente se encuentra con un mundo completo en sí mismo, y tiene el deber de determinar su contenido; pero no tiene el poder de *re-determinar* su carácter, porque eso ya está dado”<sup>8</sup>. Tal intelectualismo, es vicioso en opinión de James porque da como resultado un universo estático, incapaz de crecer y de cambiar en relación con las luchas y los esfuerzos humanos.

John Dewey abordó el mismo problema, pero se refirió a él como la “falacia filosófica” que resulta de convertir la función de un evento en fuerzas precedentes o causas, o de convertir funciones naturales en entes ontológicamente independientes. El filósofo no puede aportar una explicación suficiente de la función de las cosas naturales al confundir el objeto de análisis —los nombres lingüísticos—, que son ontológicamente estáticos, con la rica, constructiva e impredecible naturaleza de la experiencia ordinaria<sup>9</sup>. Recuerdan Lubling y Evans que los principios lógicos, los axiomas matemáticos, las cualidades estéticas, la razón, el pensamiento, la teoría, etc., son eventos o funciones naturales y progresivas que no tienen existencia previa, aparte de su papel en un sistema lingüístico de comunicación. En resumen, la falacia radica en transformar filosóficamente las funciones naturales de la experiencia vivida en realidades estáticas y previas expresadas por el lenguaje en la forma de sustantivos —los nombres de las cosas—<sup>10</sup>. Está igualmente basada en una bifurcación metafísica equivocada entre *Theoria* y *Praxis*, que se originó con los primeros griegos y que ha encontrado su camino en prácticamente todos los aspectos del discurso moderno. *Theoria*, que literalmente significa ‘ser un espectador’, describe la actividad de la aristocracia que finalmente se liberó de la necesidad de manipular el mundo físico a través del trabajo. En ese sentido, el término refleja perfectamente el modo de estar a la expectativa —de mirar—, característico de las respuestas intelectuales occidentales a la ambigüedad y a la espontaneidad de lo que sólo se puede entender por la experiencia. *Praxis*, por otro lado, describe la actividad de los trabajadores que se ensucian las manos al manipular físicamente el impredecible entorno y obtienen a través de esa interacción resultados reales, es decir, resultados que influyen *sobre* el mundo”<sup>11</sup>.

El problema histórico que subyace a esa insistencia aristocrática de habitar un universo de pura construcción intelectual es que lo abstracto y lo intelectual se vuelven más reales que todo el peso de la vida ordinaria. Aristóteles observó una falacia similar en la insistencia de Platón en que las Formas sean ontológicamente más reales que los objetos mismos, pues confundía los productos intelectuales de un análisis (Formas) con realidades ontológicas (Objetos). La existencia de las esencias de los objetos no puede ser un nombre (Formas), sino que debe estar encarnada en el objeto mismo (Experiencia). Como también señaló Dewey —dado que el acto mismo de bifurcar la existencia en dos dominios (empírico y nouménico)<sup>12</sup> supone la aceptación de definiciones de antecedentes que excluyen ciertos

---

7 Ibid., p. 4.

8 JAMES, WILLIAM. 1907. «Faith and the Right to Believe», *The Writings of William James*. (John McDermott, ed.). Chicago: Chicago University Press, p. 735-7

9 LUBLING, YORAM and EVANS, ERIC. 2016. Op. Cit., p. 3-4.

10 Ibid., p. 4.

11 Ibid., p. 5.

12 El nouménico (del griego “νοούμενον” “noumenon”: “lo pensado” o “lo que se pretende decir”), para la ontología tradicional, y muy particularmente en Platón y su mundo de las ideas —según su doctrina llevada a la alegoría del mito de la caverna—, representa lo accesible a la razón, lo que tiene una estructura racional y lógica. Representa una especie inteligible o idea que indica todo aquello

aspectos del mundo—, “esto significa que lo que constituye el conocimiento del mundo real se basa en una inferencia sobre su existencia. Esta inferencia se basa en datos sensoriales perceptivos o lingüísticos, lo que reduce nuestro conocimiento del mundo a sólo un estado cognitivo”<sup>13</sup>.

Nietzsche, por su parte, sostiene que en el enfoque filosófico de los griegos abundaban las dudas y la resistencia a la vida —a disfrutar de su experiencia—:

“Los mayores sabios de todos los tiempos han alcanzado la misma conclusión sobre la vida: no hay nada en ella que merezca la pena... Siempre y en todas partes hemos oído el mismo lamento proveniente de sus bocas—lentos de dudas, de melancolía, de fatiga con la vida. Incluso Sócrates dijo mientras moría, ‘Vivir significa haber estado enfermo durante largo tiempo’”<sup>14</sup>.

Nietzsche llega a señalar que la metafísica de Sócrates es una declaración de guerra contra la experiencia ordinaria, a la que rebaja al nivel inferior de la dualidad metafísica de la existencia y concibe como una versión sombría del mundo superior y verdadero.

Por el contrario, el pragmatismo filosófico que surge en los Estados Unidos a finales del siglo XIX con William James, y que se desarrolla a lo largo del XX gracias, sobre todo, a las figuras de John Dewey y Charles Sanders Peirce, pondrá el foco en el valor de la experiencia ordinaria como fuente en sí de conocimiento, y traerá la filosofía a un plano mucho más cercano al del mundo que hollamos y en el que nos afanamos. Más adelante veremos que cuando Dewey tiene que hablar de experiencia, no encuentra un espacio más adecuado para hacerlo que el del arte, mucho más allá de la noción de *Bellas Artes*, pues es en el arte donde las experiencias pueden alcanzar su expresión más consumada<sup>15</sup>. Su estética de la experiencia se desarrollará por tanto a contracorriente de la tradición de la filosofía del arte —y de la filosofía en general—, no ya en un sentido histórico, sino también en relación con la filosofía analítica de su propio tiempo. Más adelante, analizaremos qué significa para Dewey tener una experiencia de rango estético, de dónde parte, a quién y cómo afecta. Antes, sin embargo, debemos abundar en los motivos por los que una estética de la experiencia ni ha sido posible ni ha ejercido una influencia decisiva sobre la producción del arte o sobre los debates en torno a él, o, al menos, no del modo que hubiera correspondido a una formulación de tal aliento y tan en sintonía con el propio sentido del trabajo del arte, pues no debemos olvidar que producir arte es un complejo proceso de interacciones en el mundo material.

---

que no puede ser percibido en el mundo tangible y a la cual sólo se puede llegar mediante el razonamiento. El *noúmeno* como concepto fundamenta la idea de la metafísica en Platón.

En la filosofía de Immanuel Kant, es un término problemático que se introduce para referirse a un objeto no fenoménico, es decir, que no pertenece a una intuición sensible, sino a una intuición intelectual o suprasensible. El término también ha sido usado para hablar de “la cosa en sí”, es decir, la cosa en su existencia pura, independientemente de cualquier representación, fuera de su relación con nuestro modo de intuirlo o percibirla; no es objeto de nuestros sentidos, ni por lo tanto de nuestro conocimiento.

13 LUBLING, YORAM and EVANS, ERIC. 2016. Op. Cit., p. 5.

14 NIETZSCHE, FRIEDRICH. 1873. *Götzen-Dämmerung, oder, Wie man mit dem Hammer philosophiert*. (Introduction by Tracy Strong, Translation by Richard Polt, *Twilight of the Idols Or, How to Philosophize with the Hammer*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 1997, p. 12).

15 John Dewey, lo veremos más adelante, se refiere a las experiencias estéticas como *consumatorias*. Según el esquema que propone Philip W. Jackson, es necesario que en estas experiencias concurren tres cualidades fundamentales: (i) ser *completas*, (ii) *singulares* o *únicas* y (iii) poseedoras de *una emoción unificadora*. En JACKSON, PHILIP W.. 1998. *John Dewey and the Lessons of Art*. New Haven and London: Yale University Press.

### 1.2.2. Siglo XX: disputas en torno al concepto de experiencia estética<sup>16</sup>

En su ensayo «El final de la experiencia estética» (1997)<sup>17</sup>, Richard Shusterman se pregunta si no será el concepto de experiencia el talón de Aquiles de la estética moderna. ¿De dónde arrancan, si los hay, los prejuicios que la han mantenido ausente del debate del arte de manera casi constante? Considerado en la tradición norteamericana durante la primera mitad del siglo XX como el concepto estético más importante, incluyendo, pero también superando el ámbito del arte, la experiencia estética fue objeto de una crítica creciente durante la segunda parte del siglo. No sólo su valor sino su misma existencia acabo siendo ampliamente cuestionada, provocando que nuevamente se perdiera el fundamental aporte de la experiencia a la configuración de la sensibilidad estética contemporánea. ¿Cómo, a pesar de la transitoria influencia que alentó Dewey, perdió su atractivo un concepto tan vital para el arte? ¿Cabe todavía su recuperación? Guiados fundamentalmente por las reflexiones de Shusterman, en este epígrafe trataremos de avanzar una explicación razonada de su desaparición, además de un argumento para reconocer, y por lo tanto redimir, su propósito. Trazaremos el arco que va de John Dewey a Arthur C. Danto, alfa y omega, por así decirlo, de la puesta en valor y posterior descrédito de la noción de experiencia en el arte, dentro de un mismo entorno cultural, el del siglo XX en los Estados Unidos.

Mientras Dewey convierte la experiencia estética en el centro de su filosofía del arte, Danto evita prácticamente el concepto, advirtiendo, en clara sintonía con Marcel Duchamp, que el “deleite estético [basado en la experiencia] es un peligro que debe evitarse”<sup>18</sup>. El declive de la experiencia estética de Dewey a Danto refleja una profunda confusión sobre las diversas formas y funciones teóricas de este concepto, pero también una creciente preocupación por el fuerte impulso *anestésico* de la vanguardia artística del final del siglo XX y comienzos del XXI, periódico que ha sido sintomático de transformaciones mucho más grandes en nuestra sensibilidad básica a medida que nos hemos ido desplazando de una cultura experiencial a una cultura informacional. La revolución tecnológica de esta segunda *Ilustración* que vivimos, la digital, ha impuesto lo que algunos llaman un “dataísmo” que fomenta los intercambios sin fricciones, lisos, transparentes e inanes. La información, como expresa Byung-Chul Han, “habita hoy un tiempo que se ha satinado a partir de puntos de presente indiferenciados, un tiempo sin acontecimientos ni destino”<sup>19</sup>.

Para apreciar el declive del concepto de experiencia estética, debemos primero recordar la influencia que, aún bajo el peso continuado del idealismo, dicho concepto ha tenido en determinados momentos de la historia. Algunos le adivinan una gran influencia en ciertas estéticas pre-modernas:

---

16 Debemos comenzar aclarando que al referirnos a experiencia estética designamos, en un sentido general, cualquier experiencia que implique la interacción del individuo con el medio cultural o natural, artístico u ordinario. La experiencia estética es tema de discusión en las teorías estéticas de Hume, Dickie, Benjamin, Adorno, Gadamer, Bourdieu o Danto que aquí tratamos.

En cambio, cuando nos referimos a estética de la experiencia, nuestra intención es apuntar hacia las teorías que, con Dewey al frente, entienden la experiencia estética como conocimiento derivado del disfrute en sí y de la comprensión activa de la obra de arte, incluyendo su proceso generativo; según la estética de la experiencia, los procesos de la vida ordinaria pueden estar también dotados de una cualidad estética.

17 SHUSTERMAN, RICHARD. 1997. «The End of Aesthetic Experience», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, No. 1. (Winter, 1997), p. 29-41.

18 DANTO, ARTHUR C. 1986. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, p. 13.

19 HAN, BYUNG-CHUL. 2016. *Die Austreibung des Anderen. Gesellschaft, Wahrnehmung und Kommunikation heute*. Frankfurt del Meno: S. Fischer Verlag. (Traducción de Alberto Ciria, *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder Editorial S.L., 2017), p. 21-22.



en los relatos de la experiencia de la belleza de Platón, Aristóteles y Tomás de Aquino (1225-74), tanto como en los conceptos de *lentezza* y *delirio*<sup>20</sup> de Leon Battista Alberti (1404-72) y Gian Vincenzo Gravina (1664-1718). Pero no cabe duda de que su dominio se origina en la modernidad, cuando se estableció oficialmente el concepto de “estética”. Una vez que la ciencia y la filosofía modernas destruyeron la fe clásica, medieval y renacentista en que la belleza era una de las varias características objetivas del mundo, la estética moderna recurrió a la experiencia subjetiva para explicarlas y fundamentarlas. Como remarca Shusterman, “incluso cuando se buscaba un consenso o estándar intersubjetivo que hiciera el trabajo crítico del objetivismo realista, la filosofía generalmente identificaba la estética no solo *a través*, sino también *con* la experiencia subjetiva”<sup>21</sup>.

“La belleza —dijo David Hume (1711-76) al defender un estándar de gusto— no es una cualidad en las cosas en sí mismas; existe simplemente en la mente que las contempla”<sup>22</sup>, aunque algunas mentes son, por supuesto, más juiciosas y autorizadas que otras. Kant identificó explícitamente la experiencia del sujeto “de placer o disgusto” como “el fundamento determinante” del juicio estético. Además, según Shusterman, la noción de experiencia estética sirvió para facilitar un concepto que cobijara diversas cualidades que se distinguían de la belleza pero que aún estaban estrechamente relacionadas con el gusto y el arte, conceptos como lo sublime y lo pintoresco<sup>23</sup>.

En los siglos XIX y principios del XX, la experiencia estética adquirió una importancia aún mayor a través de la celebración general de la experiencia en las influyentes *Lebensphilosophies*<sup>24</sup>, o filosofías de la vida, orientadas a combatir la amenaza del determinismo mecanicista, no sólo en relación

20 En TATARKIEWICZ, WLADYSLAW. 1980. *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*. Warsaw: Martinus Nijhoff, encontramos una contextualización de los conceptos de *lentezza* y *delirio* en relación con la experiencia estética:

*Lentezza*: los teóricos del Renacimiento mantuvieron la convicción de que para la experiencia estética —o, más bien, para la experiencia de la belleza— no sólo era necesaria la belleza de un objeto sino también la especial facultad mental del sujeto, por ejemplo, que dicho sujeto aportara la actitud apropiada. Esta actitud fue concebida de dos modos totalmente distintos: activa o pasivamente. El modo activa, según la doctrina platónica, implica que para apreciar la belleza de un objeto uno ya tenga alojada en su mente la idea de belleza; en cambio, Leon Battista Alberti afirma que el recipiente de la belleza sólo necesita *lentezza d'animo*, sumisión del alma. Pues, para la aprehensión de la belleza, la sumisión pasiva a ella es más importante que una idea activa de control de la experiencia.

*Delirio*: se parte del cuestionamiento de la aprehensión racional de las experiencias estéticas, según las definiciones de los antiguos tratados que sirvieron como método canónico en el Renacimiento, la *Poética* de Aristóteles y la teoría de las artes visuales de Vitruvio. ¿A qué poderes mentales les corresponde la aprehensión de la belleza? ¿Se trata de poderes racionales o son simplemente emociones irracionales? No fue hasta el barroco tardío que la teoría de la emoción irracional vivió su gran momento con *Della Ragion Poetica*, publicada en 1708 por Gian Vincenzo Gravina. Gravina sostenía que la respuesta a la belleza y al arte se distinguía por el mismo hecho de que las emociones irracionales tomaban posesión de la mente, llevándola a un estado de exaltación, sacándola de su normal curso. A este estado de euforia, bordeando el paroxismo, cuando “la gente sueña con los ojos abiertos”, Gravina lo llamó delirio.

21 SHUSTERMAN, RICHARD. 1997. Op. Cit., p. 29.

22 HUME, DAVID. 1758. «Of the Standard of Taste», *Essays Moral, Political, and Literary*. Oxford: Oxford University Press, 1963, p. 234; y en los ensayos introductorios de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas en KANT, IMMANUEL. 1790. *Critik der Urtheilskraft*. (Edición y traducción de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas. *Crítica del Discernimiento o Crítica del Juicio*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2003, p. 22-71).

23 SHUSTERMAN, RICHARD. 1997. Op. Cit., p. 29.

24 *Lebensphilosophie*, es un término alemán que se puede traducir como “filosofía de la vida”. Da nombre a una escuela de pensamiento que enfatiza el significado, valor y propósito de la vida como foco principal de la filosofía. *Lebensphilosophie* surgió en la Alemania del siglo XIX como una reacción al auge del positivismo y al enfoque teórico prominente en gran parte de la filosofía post-kantiana. Aunque esta escuela de pensamiento fue generalmente rechazada por los filósofos, tuvo fuertes repercusiones en las artes. El movimiento *Lebensphilosophie* tuvo una relación indirecta con la filosofía subjetivista del vitalismo desarrollada por Henri Bergson, que daba importancia a la inmediatez de la experiencia. Tomamos la explicación del concepto de Jason Gaiger (1998) en la *Routledge Encyclopedia of Philosophy* (edición digital). London: Taylor & Francis Group.

a la ciencia sino también a los estragos que causaba la industrialización. En estas filosofías de la vida, la experiencia reemplazó a la sensación atomista como el concepto epistemológico básico, y su vínculo con la vida sentida es evidente no solo por el término alemán *erlebnis* (experiencia) sino también por las teorías experienciales vitalistas de Henri Bergson, William James y John Dewey. A medida que el arte asumía el rol de la religión al proporcionar una espiritualidad no sobrenatural en el mundo material, la experiencia emergía como la expresión naturalista pero no mecánica de la mente. La unión de arte y experiencia engendró una noción de experiencia estética que logró, a través del gran movimiento estético del cambio de siglo, una enorme importancia cultural y una intensidad casi religiosa.

La experiencia estética se convirtió en una isla de la libertad, belleza e idealismo significativo en un mundo por lo demás materialista, frío y determinado por la ley y la técnica; no era sólo el lugar de los placeres más elevados, sino un medio de conversión espiritual y de trascendencia. Por tanto, la experiencia estética se convirtió en el concepto central para explicar la naturaleza distintiva y el valor de un arte que se había vuelto cada vez más autónomo, que se había aislado del centro y de la praxis de la vida material. La doctrina de *l'art pour l'art* (el arte por el arte) sólo podía significar que el arte existía con el fin de posibilitar su propia experiencia, buscando expandir su dominio de tal modo que cualquier cosa podía convertirse en arte si engendraba la experiencia apropiada.

Dentro de la variedad de teorías que el concepto de experiencia abarca, Shusterman resalta cuatro características reconocibles en la tradición de experiencia estética en el siglo XX, a pesar de que dichas características hayan servido tanto para moldear como para confundir lo que en arte ha sido tenido por experiencia: (i) dimensión evaluativa: la experiencia estética es esencialmente valiosa y agradable; (ii) dimensión fenomenológica: la experiencia estética es algo que se siente vívidamente y que se disfruta subjetivamente; nos absorbe afectivamente y concentra nuestra atención en su presencia inmediata y, por lo tanto, se destaca del flujo ordinario de la experiencia rutinaria; (iii) dimensión semántica: la experiencia estética es una experiencia significativa, no una mera sensación; (iv) dimensión demarcacional-definicional: la experiencia estética es una experiencia distintiva estrechamente identificada con la diferenciación de las bellas artes y con el objetivo esencial del arte<sup>25</sup>.

A pesar de la aparente coherencia de estas cuatro características, se han generado tensiones teóricas que han impulsado a la filosofía analítica más reciente hacia una creciente marginación del concepto de experiencia estética, llegando en el caso de George Dickie a negar su propia existencia<sup>26</sup>. Para entender bien el nivel al que llegó el descrédito de la experiencia estética debido al influjo de la filosofía analítica, debemos atender tanto a la crítica proveniente del panorama angloamericano como del panorama continental.

Desde la teoría crítica y la hermenéutica hasta la deconstrucción y el análisis genealógico, la crítica continental a la experiencia estética ha consistido, sobre todo, en cuestionar su inmediatez fenomenológica y su diferenciación radical. Adorno rechaza su pretensión de placer por considerarla una contaminación ideológica del hedonismo burgués, pero se une a la visión casi unánime entre los filósofos de la Europa continental de que la experiencia estética no sólo es valiosa y significativa, sino que el concepto de experiencia es crucial para la filosofía del arte. La experiencia estética real, según Adorno,

---

25 SHUSTERMAN, RICHARD. 1997. Op. Cit., p. 30.

26 DICKIE, GEORGE. 1965. George Dickie, «Beardsley's Phantom Aesthetic Experience», *Journal of Philosophy* 62, p. 129-36.

requiere abnegación y sumisión a la constitución objetiva de la obra de arte en sí misma. Esto permite la transformación del sujeto, ofreciéndole nuevas vías de emancipación más allá del simple placer:

El yo es capturado por la consciencia no metafórica, que rompe la apariencia estética: que no es lo último, sino lo aparente. Esto transforma el arte para el sujeto en lo que el arte es en sí mismo, en el portavoz histórico de la naturaleza oprimida, que es crítico con el principio del yo, el agente interior de la opresión. La experiencia subjetiva contra el yo es un momento de la verdad objetiva del arte. Por el contrario, quien experimenta las obras de arte refiriéndolas a sí mismo no las experimenta; lo que en este caso se considera vivencia es un sucedáneo cultural<sup>27</sup>.

Por tanto, la experiencia estética tiene un aspecto transformacional o pasional. Aunque el sujeto que experimenta sea dinámico, no inerte, está lejos de ser un agente de control y, así, permanece cauto y ciego a las características que estructuran la obra de arte. Por lo tanto, una comprensión propia y emancipadora del arte requiere ir más allá de la experiencia inmediata para incluir una crítica externa en torno al significado ideológico de la obra y a las condiciones socio históricas que la configuraron. La experiencia es esencial para Adorno, pero también lo es el pensamiento, ya que ninguna obra en su facticidad inmediata habita su propio significado o es comprensible en sus propios términos:

Para ser experimentada, toda obra necesita al pensamiento (aunque sea rudimentario) y, como éste no se puede suspender, también necesita a la filosofía en tanto que comportamiento pensante que no se quiebra siguiendo las órdenes de la división del trabajo. [...] Mediado al máximo en sí mismo, el arte necesita la mediación pensante; sólo ella, no la intuición presuntamente originaria, conduce al concepto concreto del arte<sup>28</sup>.

En cualquier caso, para Adorno, las transformaciones sociales que tienen lugar a lo largo de la historia, muy especialmente las vividas como preámbulo y extensión de la modernidad, juegan un papel crucial en la determinación de la sensibilidad de cada momento y, por tanto, en la configuración del sentido de experiencia estética de cada época.

Walter Benjamin, de un modo que nos parece profético del presente, enfoca su preocupación sobre las condiciones de la experiencia estética en su crítica a la fragmentación y los choques de la vida moderna, la repetición mecánica del trabajo en la línea de ensamblaje, y la arbitraria yuxtaposición informativa y el sensacionalismo de los medios de comunicación. La experiencia inmediata que el individuo tiene de las cosas ya no es un todo significativo y coherente, sino más bien un ruido incessantemente confuso; sensaciones fragmentarias, no integradas, algo que se experimenta de forma pasiva y mecánica —Benjamin usa el término *Erlebt*—, en lugar de ser experimentado de manera

---

27 ADORNO, THEODORE W. 1970. *Ästhetische Theorie*. Editado por Gretel Adorno y Rolf Tiedemann; Primera edición: Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. (Traducción de Jorge Navarro Pérez. *Teoría Estética*. Madrid: Ediciones Akal, 2004), p. 398.

28 *Ibid.*, p. 528.

significativa —como *Erfahrung*—<sup>29</sup>. Una experiencia de este segundo grado, *Erfahrung*, requiere la acreción mediada y gradual en el tiempo de una sabiduría coherente y comunicable, y Benjamin tenía grandes dudas sobre que eso fuera aún realizable en la sociedad moderna. La modernización y la tecnología erosionaron, según Benjamin, nuestra capacidad de identificar la experiencia estética con la autonomía trascendente que era propia del arte.

Lo que Benjamin llama el ‘aura’ —una cualidad de culto que resulta de la singularidad y distancia de la obra de arte con respecto al mundo ordinario— se perdió entonces. Pero con el anuncio de modos mecánicos de reproducción como la fotografía se ha perdido el aura distintiva del arte y la experiencia estética llega a impregnar el mundo cotidiano de la cultura popular e incluso la política. La experiencia estética ya no se puede utilizar para definir y delimitar el ámbito del arte superior. A diferencia de Adorno, Benjamin vio esta pérdida de aura y diferenciación como potencialmente emancipadora, aunque, como analizaremos con más de detalle en un capítulo posterior (Pág. 102), también condenó sus devastadores resultados en la estética de la política fascista. En cualquier caso, la crítica de Benjamin no niega la continua importancia de la experiencia estética, lo que critica es su conceptualización romántica como pura inmediatez de significado y aislamiento del resto de la vida, en clara sintonía con Dewey<sup>30</sup>.

Hans-Georg Gadamer (1900-2002) ataca esas dos mismas características de inmediatez y aislamiento, que incluso están relacionadas conceptualmente. Al diferenciar radicalmente la obra de arte de las circunstancias sociales e históricas en las que se crea y recibe, tratándola como si fuera un objeto de mero deleite estético directo, la conciencia estética reduce el significado de la obra a lo que se experimenta inmediatamente. Gadamer considera que esta actitud simplemente no puede hacer justicia al significado del arte ni al impacto duradero que tiene en nuestra vida y en el mundo:

El panteón del arte no es una presencia atemporal que se ofrece a la pura conciencia estética, sino el conjunto de los logros reunidos de la mente humana en su realización histórica. [...] En la medida en que encontramos la obra de arte en el mundo, [...] es necesario adoptar una actitud hacia lo bello y hacia el arte que no reclama inmediatez, sino que corresponde a la realidad histórica del hombre. La apelación a la inmediatez, al genio del momento, a la significación de la “experiencia”, no puede soportar la exigencia que la existencia humana hace a la continuidad y unidad de la comprensión que de nosotros mismos tenemos<sup>31</sup>.

Tomar la obra como mera inmediatez experimentada es robarle la integridad duradera y el significado acumulativo a través de la tradición comunicativa, desintegrando “la unidad del objeto estético en la multiplicidad de experiencias”<sup>32</sup> e ignorando la relación del arte con el

29 Tanto en Adorno como en Benjamin es fundamental la diferenciación entre los vocablos *Ein Erlebnis* y *Eine Erfahrung*, difíciles de traducir a otros idiomas. Ambos denotan dos sentidos distintos de ‘experiencia’, *Erfahrung* en un sentido más vívido, participativo e intenso que *Erlebnis*.

30 BENJAMIN, WALTER. 1936. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. (Traducción al inglés de la versión alemana *Schriften* a cargo de Harry Zohn, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», *Illuminations*, edited and with Introduction by Hannah Arendt. London: Fontana Press 1973; edición de 1992).

31 GADAMER, HANS-GEORG. 1960. *Wahrheit und Methode*. (Translation revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall, *Truth and Method*. London: Continuum, 1982, pp. 83-4).

32 *Ibid.*, p. 82.

mundo y sus pretensiones de verdad. Sin embargo, tal crítica de la conciencia estética inmediata y diferenciada no constituye un rechazo a la gran importancia que la experiencia tiene para la estética. Gadamer dice que el propósito de esa crítica es hacer justicia a la experiencia del arte, al insistir en que tal experiencia incluye una comprensión que debe exceder la inmediatez de la presencia pura<sup>33</sup>, en lugar de identificar meramente el arte con sus objetos, como ocurre en la filosofía analítica típica. Gadamer insiste en que “la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que cambia a la persona que la experimenta”; esta experiencia “no es la subjetividad de la persona que la experimenta, sino la obra en sí”, la cual, como un juego que se sirve de sus jugadores, somete a los que desean comprenderla a los rigores de sus estructuras<sup>34</sup>.

En última instancia, lo que Gadamer afirma es que el placer de la experiencia estética es el placer del conocimiento:

¿Pues es que no hemos de hallar conocimiento en el arte? ¿No contiene la experiencia del arte una pretensión de verdad que es ciertamente diferente de la de la ciencia, pero que no es inferior a la misma? ¿Y no es la tarea de la estética precisamente fundamentar el hecho de que la experiencia —*Erfahrung*— del arte es un modo de conocimiento único, ciertamente diferente del conocimiento sensorial que proporciona a la ciencia los datos definitivos a partir de los cuales construye el conocimiento de la naturaleza, y ciertamente diferente de todo conocimiento racional de orden moral, y, de hecho, de todo conocimiento conceptual, pero aún así conocimiento, es decir, transmisión de la verdad?<sup>35</sup>

Las teorías deconstruccionistas de Jacques Derrida (1930-2004) y Roland Barthes (1915-80), aunque rechazan la fe de Gadamer en la unidad y estabilidad de la experiencia, vienen a expresar algo similar. Su crítica radical a la existencia de fronteras estrictas entre disciplinas y el “mito de la presencia” desafía la diferenciación radical y la inmediatez de la experiencia estética sin desestimar ni su importancia ni su capacidad de proporcionar goce<sup>36</sup>. Desde una perspectiva bastante diferente, la de la crítica genealógica sociológicamente informada, Pierre Bourdieu (1930-2002) ataca los mismos dos objetivos. La experiencia de la obra de arte como dotada inmediatamente de un significado y un valor que son puros y autónomos es una falacia esencialista. La experiencia estética es en sí misma una institución producto de la invención histórica, es el resultado de dos dimensiones que se refuerzan de manera recíproca, el campo institucional del arte por un lado y los hábitos sociales inculcados de contemplación estética por otro. Ambas se establecen a lo largo de un considerable período de tiempo, no sólo de manera general en el campo social, sino también en el período de aprendizaje estético de cada individuo concreto. Además, su establecimiento depende en ambos casos del contexto social entendido en su sentido más

---

33 Ibid., pp. 87-8.

34 Ibid., p. 90.

35 Ibid., p. 84.

36 SHUSTERMAN, RICHARD. 1997. Op. Cit., p. 31-2.

amplio, pues es éste el que determina las condiciones de posibilidad, poder y atracción de una institución dada, así como las opciones de participación de un individuo en dicha institución:

Aunque parezca ser un regalo de la naturaleza, el ojo del amante del arte del siglo XX es realmente un producto de la historia. Desde el ángulo de la filogénesis<sup>37</sup>, la mirada pura, capaz de aprehender la obra de arte como ésta exige ser aprehendida (es decir, en sí misma y por sí misma, como forma y no como función) es inseparable de la aparición de productores de arte motivados por una intención artística pura, que es en sí misma inseparable del surgimiento de un campo artístico autónomo capaz de formular e imponer sus propios fines contra demandas externas. Desde el punto de vista de la ontogénesis<sup>38</sup>, la mirada pura se asocia con condiciones muy específicas de adquisición, tales como la temprana frecuentación de museos y la exposición prolongada a una escolarización que traiga consigo el *skholé*<sup>39</sup> que ésta implica<sup>40</sup>.

Para Gadamer, todo análisis esencialista que pase por alto estas condiciones y que tome como general lo que no es sino un caso específico, establece implícitamente como universal — para todas las prácticas estéticas— las propiedades particulares de una experiencia que no es sino el producto de un privilegio, es decir, de condiciones excepcionales de adquisición en un marco social concreto.

Así pues, son dos las objeciones de fondo que la filosofía continental plantea sobre la experiencia estética, de manera que llegar a una formulación válida de estética de la experiencia resulta aún más difícil si cabe:

- (i) La experiencia estética no puede concebirse como un concepto inmutable, estrechamente identificado con la recepción autónoma de las bellas artes, pues, además de empobrecer esa recepción, estaríamos olvidándonos de que la experiencia estética se extiende más allá del arte, por ejemplo, a la naturaleza. La experiencia estética está condicionada por cambios en el mundo no artístico que afectan no sólo al campo del arte, sino a nuestra capacidad de experimentar en general.
- (ii) La experiencia estética requiere algo más que una simple inmediatez fenomenológica para alcanzar su pleno significado. Las reacciones inmediatas a menudo son pobres y erróneas, por lo que generalmente se necesita el concurso de teorías interpretativas que mejoren nuestra experiencia. Además, las suposiciones previas y los hábitos de percepción adquiridos,

---

37 El término *filogénesis* designa la evolución de los seres vivos desde la primitiva forma de vida hasta la especie en cuestión. Por ejemplo, la filogénesis del hombre abarca desde la forma de vida más sencilla hasta la aparición del hombre actual.

38 El término *ontogénesis* describe el desarrollo de un organismo individual desde la fecundación hasta su senescencia. En un contexto cultural, como el aquí aplicado, describe el crecimiento del individuo en un entorno dado y según las condiciones de su desarrollo personal.

39 *Skholé* (σχολή) es una palabra griega que significa “ocio, tiempo libre”; pero que es también la raíz de la palabra “escuela” (del latín “schola”). De esta manera, tanto la noción de enseñanza o lección como la palabra que designa a los establecimientos donde se imparte instrucción tienen su origen en la idea de ocio (es decir, contemplación), diversión (es decir, evasión) y ocupación reposada (descanso físico, no intelectual).

40 BOURDIEU, PIERRE. 1987. «The Historical Genesis of a Pure Aesthetic», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 46, *Analytic Aesthetics* (1987), p. 202.

incluidos los actos de interpretación anteriores, ayudan a conformar nuestra respuesta a aquello que experimentamos como inmediato. Esta insistencia en lo interpretativo es también la esencia de la crítica de la experiencia estética de Danto. Así, cuando Gadamer insiste en que “la estética tiene que ser absorbida por la hermenéutica”<sup>41</sup>, está expresando con claridad cuál es la línea de pensamiento analítico dominante en la tradición occidental<sup>42</sup>.

A esto, Shusterman responde diciendo que si bien la experiencia estética debe involucrar algo más que una inmediatez fenomenológica y un sentimiento intenso, tampoco implica que ese sentimiento inmediato no sea crucial para la experiencia estética. Del mismo modo, la afirmación de Bourdieu de que la experiencia estética está condicionada por una mediación cultural no implica que su contenido no pueda experimentarse de manera inmediata. El idioma que hablamos, por ejemplo, tardó siglos en formarse, y cada hablante debe aprenderlo a lo largo de la infancia y aun seguir mejorando su uso a lo largo de la vida, sin embargo, cuando lo hablamos, podemos experimentar sus significados como inmediatos, “captándolos tan inmediatamente como el olor de una rosa”<sup>43</sup>.

El declive de la experiencia estética no sólo proviene de la filosofía analítica; también se debe a las confusiones del concepto en la filosofía angloamericana, desde Dewey hasta Danto, siendo quizás la mayor causa de confusión su percepción como concepto unívoco. Así, la noción esencialmente evaluativa, fenomenológica y transformadora de Dewey de la experiencia estética ha sido reemplazada gradualmente por una semántica puramente descriptiva, cuyo principal objetivo es explicar y, por lo tanto, apoyar la diferenciación establecida entre el arte y otros dominios de la producción o del conocimiento humanos. Si la experiencia estética no puede dar respuesta a la pregunta ¿qué es el arte?, como concluye Danto, se abandona el concepto en toda su extensión por otro que si pueda darla: la interpretación.

Según Danto, las propiedades perceptivas solas, incluidas aquellas involucradas en la experiencia estética, son insuficientes para distinguir entre obras de arte y aquello que no es arte, entre, por ejemplo, una *Caja Brillo* (1964) (Fig. 1) de Warhol expuesta en la galería Leo Castelli de Nueva York y una caja del detergente Brillo —idéntica en todo a la anterior, excepto en sus materiales y finalidad— apilada en el cuarto de productos de limpieza de esa misma galería. Nuestra experiencia debería diferir dependiendo de si la respuesta es a una obra de arte o a una mera cosa real que no se puede diferenciar de ella:

En períodos de estabilidad artística se puede llegar a identificar las obras de arte de modo inductivo, y pensar que se tiene una definición cuando todo lo que se tiene es una generalización más que accidental. Cuando se permite que ciertas cosas penetren en el mundo del

---

41 GADAMER, HANS-GEORG. 1960. Op. Cit., p. 157.

42 La argumentación de Gadamer, recogida en el capítulo «The Ontology of the Work of Art and Its Hermeneutic Significance» en *Truth and Method* (1960), es ésta: “La disciplina clásica relacionada con el arte de comprender los textos es la hermenéutica. Sin embargo, si mi argumento es correcto, el problema real de la hermenéutica es bastante diferente a lo que uno podría esperar. Apunta en la misma dirección hacia la que mi crítica de la conciencia estética ha desplazado el problema de la estética. De hecho, la hermenéutica debería entenderse en un sentido tan amplio como para abarcar toda la esfera del arte y el conjunto de sus preguntas. Toda obra de arte, no sólo la literatura, debe entenderse como cualquier otro texto que requiere comprensión, y este tipo de comprensión debe adquirirse. Esto le da a la conciencia hermenéutica una amplitud que supera incluso a la de la conciencia estética. La estética tiene que ser absorbida en la hermenéutica. Esta afirmación no sólo revela la amplitud del problema, sino que es sustancialmente precisa. A la inversa, la hermenéutica debe estar determinada como un todo que haga justicia a la experiencia del arte. La comprensión debe ser concebida como constitutiva del evento en el que se produce el significado, el evento en el que el significado de todas las afirmaciones —las del arte tanto como las de todos los demás tipos de tradición— se forman y actualizan”.

43 SHUSTERMAN, RICHARD. 1997. Op. Cit., p. 32.





1. Andy Warhol con Cajas Brillo en la Stable Gallery de Nueva York, 1964. Fotógrafo desconocido/Estate of Fred W. McDarrah.

arte, y por consiguiente sean obras de arte, se desbarata la generalización, y, dado que esto siempre es posible —siempre puede suceder que el arte se revolucione en los extremos—, se concluye que no puede haber generalización: la generalización de hoy será mañana sumida en el olvido por la revolución<sup>44</sup>.

La paradoja que este hecho presenta es que necesitamos una definición de arte para identificar el tipo de respuestas estéticas apropiadas para poder diferenciar las obras de arte de las cosas reales. Shusterman, nuevamente, replica que aun reconociendo que la experiencia estética no nos da las claves epistemológicas para discernir qué es arte y qué no, “el hecho de no proporcionar una definición no evaluativa de nuestro concepto actual de arte no implica que [la experiencia] no tenga un papel importante que desempeñar en la estética, aunque, por supuesto, necesitemos especificar qué papel sería ese”<sup>45</sup>.

Danto, por su parte, va más allá. El concepto de experiencia estética no solo es inútil para él sino también un “peligro”, porque la noción de estética intrínsecamente trivializa el arte al considerarlo como “apto sólo para el placer”, más que para el significado y la verdad<sup>46</sup>. Esta idea no sólo “equipara falsamente la estética per se con una caricatura del más estrecho de los formalismos kantianos, sino que también sugiere erróneamente una división entre placer y significado, sentimiento y cognición, disfrute y comprensión, cuando, en cambio, en el arte tienden a conformarse mutuamente”<sup>47</sup>.

44 DANTO, ARTHUR C.. 1981. *The Transfiguration of the Common Place*. Cambridge MA: Harvard University Press. (Traducción de Ángel y Aurora Mollá Román, *La transfiguración del lugar común: Una filosofía del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós. 2002), p. 104.

45 SHUSTERMAN, RICHARD. 1997. Op. Cit., p. 37.

46 DANTO, ARTHUR C.. 1986. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, p. 13.

47 Ibid., p. 37.

### 1.2.3. Narciso ante el espejo digital: implicaciones para la experiencia estética

El debate sobre el concepto de experiencia estética a lo largo del siglo XX cobra una nueva y más compleja dimensión si introducimos en él las condiciones impuestas a nuestro ser social en estas dos décadas del XXI. Al hacerlo, encontramos dos fenómenos constitutivos fundamentales de una grave disrupción: por un lado, el narcisismo generalizado como refuerzo normalizado del yo, y por otro la hipercomunicación.

La dificultad para interiorizar las obras de arte que el sujeto contemporáneo experimenta, ya sea relacionando las circunstancias histórico-sociales de producción de las mismas con su propia experiencia vital, o encontrando vínculos sensoriales entre las obras de arte y su entorno, puede hallar una explicación parcial en la ausencia de destino interesado que es propia del individuo narcisista de nuestro tiempo. Según Han, “la acumulación narcisista de libido hacia el yo conduce a una eliminación de la libido dirigida al objeto, es decir, de la libido que contiene el objeto. La libido hacia el objeto crea un vínculo con él que, como contrapartida, da estabilidad al yo”<sup>48</sup>. El narcisismo, según Freud, es una patología que desvincula al individuo del intercambio recíproco y fructífero con el medio, causándole desconfianza y extrañeza: “La libido, convertida en narcisista, no puede entonces hallar el camino de regreso hacia los objetos”<sup>49</sup>. Ante esa falta de vínculos con los objetos, el yo es rechazado de vuelta hacia sí mismo, “se quebranta al topar consigo mismo”<sup>50</sup>. Así pues, podríamos pensar que el narcisismo exagerado sería causa de la desestabilización de la relación del individuo con los objetos del arte, haciendo que éstos pierdan significado y necesidad.

Al mismo tiempo, hoy nos entregamos a una comunicación sin límites. La hipercomunicación digital nos deja casi aturcidos sin sacarnos de nuestra soledad. Esta hipercomunicación no sólo pone en serio peligro el vínculo del individuo con sus semejantes, sino que también lo aleja de los objetos del mundo. “Las *relaciones* son reemplazadas por las *conexiones*”, dice Han<sup>51</sup>. La falta de distancia expulsa la cercanía. “El silencio es lenguaje, mientras que el ruido de la comunicación no lo es”<sup>52</sup>. El imperativo de aceleración lo nivela todo volviéndolo igual. El espacio transparente de la hipercomunicación es un espacio sin misterio, sin extrañeza ni enigma. Y buena parte del arte actual no es ajeno a ello, pues contribuye a agudizar la transparencia del lugar común a través de los objetos que se generan y de las condiciones de su propia comunicación. Ya sea en el juego impostado de los grafitis de Banksy, en la perfecta banalidad formal de las esculturas de Jeff Koons (n. 1955) o en la espectacularización del espacio público con esculturas como *Cloud Gate* (2004) de Anish Kapoor (n. 1954) (Fig. 2), en el arte actual han triunfado la compulsión narcisista y la aceleración comunicativa a las que se refiere Han. El resultado es un exhibicionismo que alienta la constante *instagramización*<sup>53</sup> de los objetos

48 HAN, BYUNG-CHUL. 2016. Op. Cit., p. 40-1.

49 FREUD, SIGMUND. 1978. «Conferencias de introducción al psicoanálisis (Parte III) 1916-1917», *Obras Completas, XVI*. Buenos Aires: Amorrortu, p. 383.

50 HAN, BYUNG-CHUL. 2016. *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder Editorial S.L., 2017), p. 40-1.

51 *Ibid.*, p. 62.

52 *Ibid.*, p. 63.

53 *Instagramización* es un término que acuñamos para definir la compulsión que el individuo actual siente por trasladar al plano de las redes sociales digitales todo aquello que experimenta, produciéndose una distorsión basada en el sentido positivo que a toda costa se quiere transmitir y en la inmediatez, superabundancia y redundancia de las imágenes y los mensajes que se transmiten.

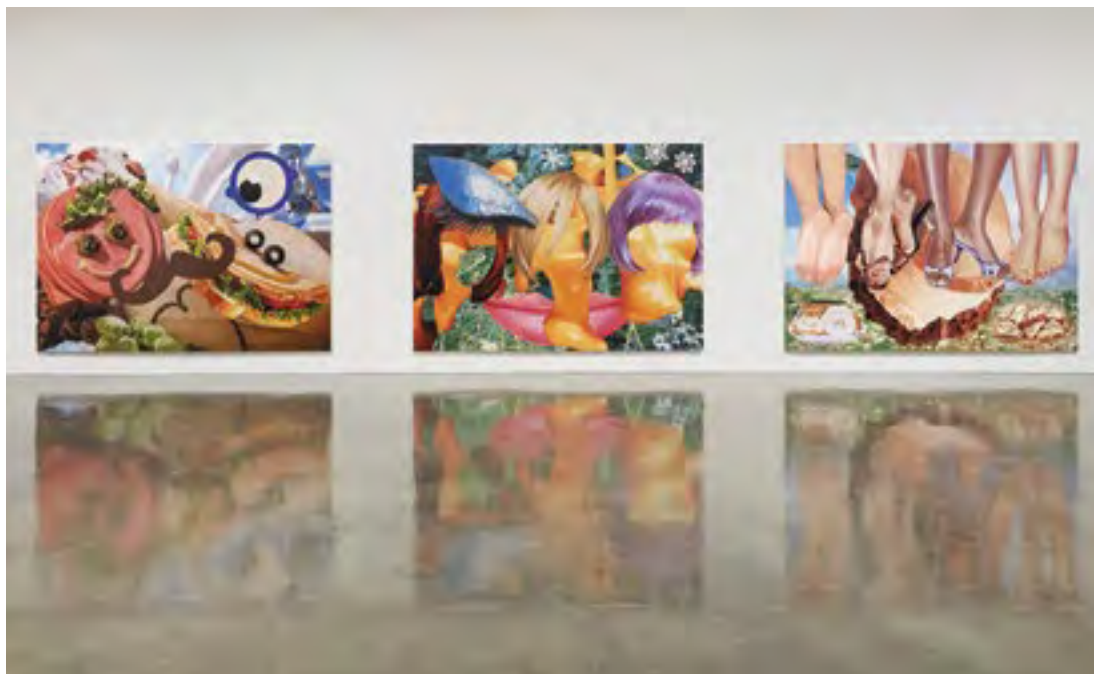


2. Anish Kapoor ante su obra *Puerta de nube (Cloud Gate)* el 17 de octubre de 2017. *Cloud Gate*, 2006, acero inoxidable, 1000 cm x 1300 x 2000 cm. Millenium Park, Chicago, Illinois. Ashlee Resin/Chicago Sun-Times.

del arte y sitúa a los espectadores ante un espejo que banaliza la experiencia<sup>54</sup>. Esta *instagramización* llevará las obras de arte en el siglo XXI a una dimensión nueva en la pérdida del aura que Benjamin anunciaba ante la posibilidad de su reproducibilidad mecánica en el siglo XX. Tal reproducibilidad mecánica imponía unas condiciones que han quedado ampliamente superadas con la reproducción digital, no ya del arte, sino de todo lo que nos rodea. La experiencia del arte ya no está mediada por el símbolo sino por el icono, pues es a partir de su estatus icónico que la obra resulta interesante a un público que sólo se siente atraído por aquello que pueda reconocer. La experiencia del arte se convierte así en espectáculo predecible, y el arte alcanza la dimensión que quizás Danto le reclamaba, es decir, hacerse reconocible en tanto que idéntico a sí mismo, por autodefinición, sin que la conciencia crítica tenga que concurrir ni el placer estético que manifestarse. La satisfacción del espectador es inmediata, resultado no de la apreciación de la mirada —una de cuyas virtudes es la posibilidad de la duda y con ella del placer del conocimiento que Gadamer identificaba con el placer de la experiencia estética— sino de un mero *re*-conocimiento.

Internet domina gran parte de la experiencia que hoy tenemos del mundo, pero Internet no es un espacio para la acción comunicativa, sino más bien el lugar en el que el yo se disuelve en una exposición continua de sí mismo, a través de múltiples plataformas, aislado, pero con una engañosa sensación de libertad. Jeff Koons ha materializado, como ningún otro artista y con perfecta perversidad, este nuevo modo de interacción narcisista. Su obra, que se ha desarrollado al mismo tiempo que

54 La evolución del artista Anish Kapoor (Bombay, 1954) nos parece sintomática en este sentido. Kapoor inició su carrera centrado en un diálogo muy cercano con la materia, con resonancias místicas, pero a partir de finales de la década de los noventa, fue dotando a su obra de proporciones cada vez más alejadas de la escala humana. Sus esculturas han eliminado el rastro de cualquier resistencia orgánica e incluso sugieren la no-intervención del artista en su proceso de creación. Las esculturas de Kapoor están diseñadas para anonadar al espectador en un todo sin fisuras, espectacular y refractante.



3. Vista de la serie *Easyfun-Ethereal* de Jeff Koons en la galería Gagosian de Nueva York. De izquierda a derecha: *Sandwiches*, 2000; *Pelo con queso*, 2000; *Niagara*, 2000. Cada una, óleo sobre lienzo, 304.8 × 426.7 cm.

se extendía hasta el infinito la World Wide Web, es un espléndido espejo del yo vaciado y errante. En una gran exposición como la retrospectiva que el Whitney Museum of American Art le dedicó en 2014, el tránsito de los espectadores entre las obras se produce sin apenas roce, con la liviandad del consumo rápido, como corresponde a todo lo que ocurre en uno de esos *no lugares* de la sobremodernidad a los que se refiere Marc Augé (1935)<sup>55</sup>. En la serie de imágenes *Easyfun-Ethereal* (Fig. 3) una multitud de artículos de consumo se amalgaman formando imágenes coloridas en la superficie del lienzo. Salchichas, granos de maíz, ropa interior, zapatos de marca, pasteles, bocadillos y pelucas se arremolinan en el aire. Las imágenes de Koons reflejan nuestra sociedad, transformada en una gran tienda abarrotada de cosas y de efímeros anuncios. Como indica Han, la nuestra es una sociedad que ha perdido toda alteridad, toda extrañeza<sup>56</sup>, y la obra de Koons sublima la cultura de consumo convirtiéndola en un vehículo para la redención.

Pues bien, para Adorno, precisamente, la extrañeza respecto del mundo es un momento del arte, una cualidad que se espera del arte. “Quien lo percibe de otro modo que no sea como algo extraño no lo percibe en absoluto”<sup>57</sup>. Al arte le es esencial una tensión de negatividad, nos dice el filósofo de la Escuela de Frankfurt. De este modo, no habría ningún arte que haga sentirse a gusto. La extrañeza en relación con el mundo es asimismo un factor necesario para el pensamiento<sup>58</sup>. Sin embargo, en la sociedad del “me gusta” todo se vuelve complaciente, incluso el arte. El mundo está hoy traspasado por redes digitales que proyectan al individuo hacia una subjetividad en la que ya no se encuentra más a

55 AUGÉ, MARC. 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Edition de Seuil. (Traducción de Margarita Mizraji, *Los no lugares: Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000).

56 HAN, BYUNG-CHUL. 2016. Op. Cit. p. 95.

57 ADORNO, THEODORE W. 1970. Op. Cit., p. 307.

58 Ibid., p. 306-7.

que a sí mismo. Lo extraño y lo distinto han sido eliminados en la gran caja de resonancia digital. “La pantalla digital no permite ningún asombro. Con la creciente familiaridad se pierde toda capacidad de asombrarse, que es lo que infunde vida al espíritu”, dice Han<sup>59</sup>. El arte debe permitirnos experimentar aquello que es distinto del espíritu subjetivo, creando las condiciones para una necesaria lejanía del yo basada en la experiencia. El poeta Paul Celan escribió: “Tal vez —sólo pregunto—, tal vez la poesía, como el arte, se dirige, con un yo olvidado de sí mismo, hacia aquello insólito y extraño”<sup>60</sup>.

Dice Han que hoy ya no vivimos poéticamente en la tierra: “Nos acondicionamos en la zona digital, donde nos sentimos más a gusto. Somos cualquier otra cosa que anónimos u olvidados de nosotros mismos”<sup>61</sup>. La red digital enfatiza un espacio en el que el ego acaba perdiendo de vista al prójimo, convertido éste en mero espejo en el cual uno se refleja. Toda la atención se centra en el ego. Koons lo sabe. Con ocasión de su ya citada exposición retrospectiva de 2014 en el WMoAA, comenta el artista sobre *Balloon Dog* (Fig. 4):

Después de todo, *Balloon Dog* es un objeto maravilloso. Pretende robustecer al observador en su existencia. Yo trabajo a menudo con un material reflector y que espejea, porque robustece automáticamente al observador en la confianza que tiene en sí mismo. En una habitación oscura desde luego que no sirve de nada. Pero cuando uno está directamente delante del objeto, se refleja en él y se siente seguro de sí mismo<sup>62</sup>.

Para Han, *Balloon Dog* no es ningún caballo de Troya, ya que no esconde nada en su interior. Tras su superficie pulida no hay ninguna interioridad. En presencia de estas esculturas bruñidas y abri-llantadas, no nos encontramos con nada que nos despierte el interés por la otredad de las cosas, tan sólo nos encontramos con nuestro propio reflejo. El lema del arte de Koons es: “Aprende a confiar en ti y en tu propia historia. Eso es también lo que quiero transmitir al observador de mis trabajos: debe sentir su propio placer de vivir”<sup>63</sup>. Tal planteamiento tiene mucho que ver con el hábito del *selfi* que nos domina hoy (Fig. 4), no como afición del yo con respecto a sí mismo en continuo bucle narcisista, sino como adicción al vacío interior que lo asola. La afirmación de Koons remite a un yo muy pobre en cuanto a formas de expresión estables con las que identificarse. El arte queda convertido en una cámara de eco en la que yo me preocupo de mí mismo y de mi existencia. Lo extraño, lo distinto, lo que me desafía queda abolido, y con ello la posibilidad de una experiencia estética significativa y transformadora.

El arte de Koons, como el de Warhol antes, nos promete una redención a través de la perfecta banalización de la belleza. El mundo de lo pulido, de la forma simple y perfecta, es un mundo de hedonismo, un mundo de pura positividad en el que no hay ningún obstáculo, ningún dolor, ninguna herida, ninguna culpa, ningún roce con la realidad de las cosas. Pero la aspiración a la belleza, la realización de la experiencia estética es otra cosa. La verdadera experiencia, no lo olvidemos, es siempre

59 HAN, BYUNG-CHUL. 2016. Op. Cit. p. 97.

60 CELAN, PAUL. 2016. *Obras completas*. Madrid: Trotta, p. 503.

61 HAN, BYUNG-CHUL. 2016. Op. Cit. p. 99.

62 Vídeo del Whitney Museum of American Art (16 de octubre de 2014): «Jeff Koons discusses his work *Balloon Dog (Yellow)*», included in *Jeff Koons a Retrospective*, June 27 — October 19, 2014.

63 SMITH, ROBERTA. 2014. «Shapes of an Extroverted Life, Jeff Koons a Retrospective opens at the Whitney», entrevista publicada en *The New York Times* el 26 de junio de 2014.





4. Jeff Koons: *Perro globo – amarillo*, 1994-2000, acero inoxidable pulido con capa de color transparente, 307 x 363 x 114 cm. Jeff Koons en el Whitney Museum of American Art le explica a un grupo escolar cómo se ejecutó la escultura *Perro globo – amarillo* en octubre de 2014. WMoAA/Filip Wolak.

compleja y a veces hasta traumática. Experimentamos porque algo nos ofrece una vía abierta, aunque no expedita. Siempre hay cierta resistencia. Hoy, en cambio, nuestra experiencia del arte, de forma coherente con los procesos de comunicación que dominan el presente digitalizado, se ha vuelto lisa, se ha convertido en un intercambio sin fricciones.

La tarea del arte tendría pues que consistir en favorecer que la percepción deje de ser mero reflejo de nosotros mismos, en abrirla al prójimo, al que tenemos enfrente, al otro, a lo distinto. Como dice Han, “el arte hace posible volver a configurar el mundo desde una perspectiva distinta a la nuestra, abandonando lo habitual. Es un acontecimiento que hace que comience algo totalmente distinto”<sup>64</sup>.

La falta de estímulos reales de la experiencia, de retos perceptuales y cognitivos, esterilizan nuestra mirada. Para Sartre la experiencia del mundo, su evidencia, es *una mirada*. Incluso el crujido de ramas, una ventana entreabierta o un leve movimiento de la cortina se pueden percibir como miradas<sup>65</sup>. El mundo real nos mira y nos habla; el mundo digital, en cambio, se presenta como placer visual que trata de agradarnos. La pantalla no tiene el carácter de una mirada. La extrañeza del sujeto de mirada adocenada ante lo otro que lo mira está magníficamente expresada en la escena final de *La Dolce Vita* (1960)<sup>66</sup> (Fig. 5) de Federico Fellini (1920-93). Jacques Lacan la utiliza para expresar *la mancha que se sale de la imagen, de la representación*, como una ruptura, una brecha dentro de los códigos de acción y percepción establecidos: un grupo de gente que después de haber estado de fiesta toda la

64 HAN, BYUNG-CHUL. 2016. Op. Cit. p. 110.

65 SARTRE, JEAN PAUL. 1943. *L'être et le néant*. Paris: Éditions Gallimard. (Traducción de Juan Valmar, *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada, 2016).

66 FELLINI, FEDERICO, *La Dolce Vita*, 1960. Italia: Riama Film, Pathé Consortium Cinéma and Gray Films.



5. Federico Fellini, *La Dolce Vita*, 1960. Secuencia no incluida en el corte final de la película en la que Marcello Rubini (Marcello Mastroianni) observa la raya sacada del mar por los pescadores.

noche se dirige a la playa al amanecer y observa cómo sacan del mar una gigantesca raya marina. La cámara muestra en primer plano el enorme y misterioso ojo del animal. Marcello, el protagonista, murmura entonces: “É insiste en quedarse mirando (*E questo insiste a guardare*)”<sup>67</sup>. Es precisamente de este extrañamiento hacia lo distinto, de ese rechazo ante el mundo que, estando ahí, nos mira y nos interpela desde su naturaleza, del que nos puede rescatar la experiencia estética.

## RECAPITULACIÓN

Aquí concluye el primer apartado de nuestro trabajo, en cuyos dos capítulos hemos esbozado algunos de los motivos por los que una verdadera estética de la experiencia no ha sido posible a lo largo de la historia de la cultura occidental. En los tres que conforman el próximo, abordaremos las implicaciones para el presente de tal situación como paso previo a valorar qué es lo que nos ofrece la estética de la experiencia de John Dewey y por qué se hace hoy tan necesaria su reconsideración. Así pues, las cuestiones que abordaremos en los próximos capítulos son estas:

«2.1. El final de la razón estética, ¿El final del arte?»: el agotamiento del arte en sus propias fuentes y la conciencia de que el final del arte es un trasunto necesario del final de la historia: la idea de arte se sostiene antes por la existencia de un *mundo del arte* que por la producción de nuevos significados.

<sup>67</sup> LACAN, JACQUES. 2007. *El seminario. Libro 7: la ética del psicoanálisis (1950-1960)*. Buenos Aires: Paidós, p. 304.



- «2.2. La hegemonía del lenguaje y los discursos del yo»: tal y como reclamaba Gadamer, la hermenéutica ha absorbido a la estética quedando el arte atrapado en juegos de lenguaje que subjetivizan, como nunca antes, las producciones artísticas. El yo del artista parte de una realidad altamente subjetivizada y se muestra inmune al juicio externo.
- «2.3. Espectáculo y legitimación»: en sintonía con la actual cacofonía digital, el arte se manifiesta como espectáculo predispuesto al juego banal de reflejos que sustituyen conocimiento por *re*-conocimiento. En su ubicuidad y predictibilidad, la obra de arte se convierte en soporte publicitario para los propios artistas. La transparencia del arte se hace total.











## 2. MODERNIDAD, POSMODERNIDAD Y LA CRISIS DEL ARTE EN NUESTROS DÍAS

### 2.1. EL FINAL DE LA RAZÓN HISTÓRICA, ¿EL FINAL DEL ARTE?

*De Hölderlein y Keats a Walter Pater, el siglo XIX sabía luchar contra sus opacidades y oponerles la imagen de una antigüedad mirífica, cura de luz, paraíso. Un paraíso forjado, ni que decir tiene. Lo que importa es que aspiraban a él, aunque no fuera más que para combatir la modernidad y sus muecas. Uno podía, entonces, entregarse a otra época y aferrarse a ella con la violencia del pesar. El pasado aún funcionaba. [...] Ya no tenemos pasado; o, mejor, ya no hay nada del pasado que sea nuestro; ya no hay país de elección, ni salvación mentirosa, ni refugio en lo transcurrido. ¿Nuestras perspectivas? Imposible elucidarlas: somos bárbaros sin futuro.*

*E. M. Cioran<sup>1</sup>*

En *El ángel exterminador* (1962)<sup>2</sup> (Fig. 1), Luis Buñuel (1900-83) nos sitúa ante un grupo de personas de la alta sociedad que cena en la mansión de los Nóbile tras una grata velada de ópera. Cuando llega el momento de marcharse, todos se dan cuenta de que alguna razón misteriosa les impide abandonar el salón. Sin saber por qué, están atrapados. Así transcurren los días mientras el hambre, la sed y el agotamiento se apoderan de todos ellos. Poco a poco, los distinguidos invitados van abandonando las buenas maneras para acabar comportándose entre ellos como salvajes. Una pareja de jóvenes, llevada por la desesperación, se suicida. Finalmente, caen en la cuenta de que si reconstruyen sus acciones de la primera noche paso a paso, podrán escapar. Pero la salvación será imposible. Días después, cuando acudan a celebrar una misa de Te Deum en agradecimiento por su libertad, la situación se repite en la iglesia, pero ahora no es una decena de personas, sino centenares las que quedan atrapadas. Mientras, en el exterior de la iglesia se desata el caos. La policía dispara contra una multitud que protesta no sabemos por qué. Suenan las campanas de la iglesia. La historia llega así a su fin.

1 CIORAN, EMIL M. 1956. *La tentation d'exister*. Paris: Editions Gallimard. (Prólogo, selección y traducción de Fernando Savater. *La tentación de existir: Adiós a la filosofía y otros textos*. Madrid: Alianza Editorial, 1980, p. 60).

2 BUÑUEL, LUIS. 1962. *El ángel exterminador*. México: Producciones Gustavo Alatriste. Aunque Buñuel nunca quiso explicar las posibles alegorías de la película, se han hecho múltiples interpretaciones, la mayoría de las cuales sugieren una representación de la crisis de la burguesía europea, atrapada por sus propias contradicciones como perpetuadora de un injusto estatus quo social. También ha sido interpretada como ejemplo de la expresión del sentimiento de culpa de la izquierda europea a través del arte.



1. Luis Buñuel: *El ángel exterminador*, 1962. Fotograma con las actrices Jaqueline Andere (Alicia de Roc) y Silvia Pinal (Leticia 'La Valkiria'), y el actor Enrique García Álvarez (Alberto Roc).

### 2.1.1. El final presentido

El descrito por Buñuel no es el utópico final de la historia que, de Thomas More a Francis Fukuyama, con parada necesaria en Hegel<sup>3</sup>, supone que puede desarrollarse un sistema político, económico o social particular que constituiría el punto final de la evolución sociocultural de la humanidad y la forma final de gobierno humano, sino el apocalipsis social y cultural del mundo ilustrado. La idea de que el presente en el que habitamos es, en realidad, el apocalipsis ya materializado, de que no nos quedan más comienzos, es formulada por George Steiner en su gran obra sobre los principios generadores del arte, *Gramáticas de la creación*<sup>4</sup>. En los modos de enfrentarnos hoy día en Occidente a la realidad creada, dice Steiner, “los reflejos, los cambios de percepción pertenecen al mediodía y al atardecer”<sup>5</sup>, no al despertar del día. Es lo que el filósofo danés Søren Kierkegaard (1813-55) llamó “las heridas de la negatividad”<sup>6</sup> o, más recientemente, la filósofa Marina Garcés (n. 1973) ha definido como “condición póstuma”<sup>7</sup>, la idea de que ya no se puede hacer nada, de que ya nada depende de nosotros, de que lo máximo a lo que podemos aspirar es a poner a salvo lo que aún quede de valioso

3 Diversos autores han argumentado que un sistema particular es el “fin de la historia”, incluyendo a Thomas More en *Utopía*, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Karl Marx, Vladimir Solovyov, Alexandre Kojève y Francis Fukuyama en el libro de 1992, *El fin de la historia y el último hombre*.

4 STEINER, GEORGE. 1990. *Grammars of Creation: Originating from the Gifford Lectures for 1990* (Traducción de Andoni Alonso y Carmen Galán Rodríguez, *Gramáticas de la creación*. Madrid: Ediciones Siruela, 2001), p. 11.

5 *Ibid.*, p. 11.

6 *Ibid.*, p. 11.

7 «Humanidades en transición», conferencia pronunciada por Marina Garcés en el *Ciclo de Seminarios de Filosofía* de la Fundación Juan March de Madrid el 4 de mayo de 2017.

de entre los restos de nuestro naufragio. Esta sensación de final y esta fascinación por el ocaso ya se han dado antes en la cultura occidental, durante las crisis del orden Imperial Romano, durante los temores al Apocalipsis cuando se aproximaba el Año Mil, al comienzo de la Peste Negra, en las postrimerías del Siglo de Oro español. Como magníficamente expresó Marguerite Yourcenar (1903-87) en *Las memorias de Adriano* (1951)<sup>8</sup>, los sentimientos de decadencia y desfallecimiento siempre se unen a nuestra conciencia por mor de nuestra mortalidad. El arte es, en gran medida, una respuesta a ese sentimiento o a esa certeza. En toda empresa metafísica y en todo proyecto artístico, por positivo o esperanzado que éste sea, siempre surge un esfuerzo para contener la fuga del tiempo, para resguardarnos de la entropía que afecta a toda forma viva. ¿No era exactamente eso lo que el pintor, apostado frente al frágil membrillero, pretendía al fin y al cabo? Dirá Steiner: “A esta lucha es a la que el discurso filosófico y la generación del arte deben la tensión que los inspira, su tirantez irresoluta por la cual la lógica y la belleza son sus modos formales”<sup>9</sup>.

Afin a la idea de que el ángel exterminador hace tiempo que se encuentra entre nosotros, Jean Baudrillard narra en *La ilusión del fin* (1992)<sup>10</sup> lo que él denomina el “final de la razón histórica”, a la que nos ha llevado “la huelga de los acontecimientos”. La cultura occidental hace tiempo que ha dejado de mirar hacia el futuro. Uno de los síntomas más evidentes es el de la continua celebración de aniversarios con los que el poder-cultura quiere mantener sus constantes vitales. Europa vive lanzada a un apocalipsis retrospectivo, al que el arte se presta con una especie de fiebre revisionista. Durante siglos se vivió la historia en sentido progresivo, bajo la poderosa ilusión de la perennidad del tiempo, como herencia recibida de los antepasados. Hoy día, eso no resulta posible. “Ya no buscamos la gloria, sino la identidad”<sup>11</sup>. Ante la inmediatez del fin que se presente, se reescribe la historia con la intención de expiar culpas históricas, lamiéndonos las heridas del pasado. El arte pierde ahí su libertad, deja de dictar su norma y se presta, como si no hubiera mañana, a acumular pruebas que certifiquen tal estado de cosas. La originalidad de los artistas se diluye en la repetición de gestos predecibles mientras se convierten en aliados de una clase social que no sabe reconciliar su subconsciente crítico con su dependencia del poder. Se prestan en suma a esta confesión general de pecados promocionando la memoria de manera espectacular. Afirma Baudrillard que “el acontecimiento prodigioso, aquel que no se calibra por sus causas ni por sus consecuencias, aquel que crea su propio escenario y su propia dramaturgia, ya no existe”<sup>12</sup>. Ese es uno de los legados más visibles de la posmodernidad. Ante la imposibilidad de producir una historia nueva, se desempolvan una y otra vez los iconos del pasado.

### 2.1.2. *Guernica* en el extremo de la razón estética

¿Qué ocurre cuando se le niega a la pintura la lógica propia de las relaciones estéticas para poder manipularla en el discurso social, político o histórico? Tomemos el ejemplo de *Guernica* de Picasso. Cuan-

8 YOURCENAR, MARGUERITE. 1951. *Mémoires d'Hadrien*, s.l., Plon Éditions. (Traducción de Julio Cortázar, *Las memorias de Adriano*. Barcelona: Edhasa, 1998).

9 Steiner 1990, p. 12.

10 BAUDRILLARD, JEAN. 1992. *L'illusion de la fin ou la grève des événements*. Paris: Éditions Galilée. (Traducción de Thomas Kauf, *La ilusión del fin o la huelga de los acontecimientos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1993).

11 *Ibid.*, p. 38.

12 *Ibid.*, p. 38.

do en abril de 2017 se inauguró en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía la exposición *Piedad y terror en Picasso: El camino a Guernica* (Fig. 2.1), en la que se revisaba la evolución estilística que permitió al pintor producir uno de los grandes iconos del arte moderno añadiendo al cubismo un expresionismo con connotaciones psicológicas, los comisarios de la exposición, Timothy James Clark (n. 1943) y Anne M. Wagner (n. 1949), quizás mal asesorados por la dirección del museo, se mostraron ajenos al estatus histórico-político del cuadro y fueron severamente criticados por sostener que la obra no fue concebida por Picasso como un manifiesto contra el franquismo, ni como respuesta política por la conmoción e indignación que el artista sintió ante la masacre causada por las bombas que la Legión Cóndor arrojó sobre Guernica durante cuatro interminables horas de fuego, destrucción y muerte.

Clark y Wagner más bien sugerían que *Guernica* ni siquiera era una pintura social o política, sino el resultado de un momento concreto en la evolución plástica de Picasso. Recordaban que cuando a principios de 1937 Picasso recibió el encargo de pintar un cuadro para el Pabellón Español de la Exposición de París, les dijo a los delegados de la República que vinieron a visitarlo que no estaba seguro de poder darles lo que querían. No hay que olvidar que, hasta ese momento, su obra se había basado en lo íntimo y personal y que Picasso casi nunca había tratado, ni volvería a tratar prácticamente nunca, la esfera pública o los acontecimientos políticos. Esta lectura de la obra no gustó a muchos críticos actuales, y así quedó reflejado en los medios de comunicación:

¿Es posible mirar este cuadro sin tener en cuenta la Guerra Civil? A la pregunta de este periódico, Manuel Borja-Villel, director del Museo Reina Sofía, contesta que “sí aparece la Guerra Civil”, que “está en las vitrinas”. Se refiere a las dramáticas fotografías de las víctimas del bombardeo publicadas por el diario *L'Humanité*, órgano oficial entonces del Partido Comunista Francés, e incluidas en la exposición. El propio Clark explica el porqué de esta mirada que olvida el motivo principal de la creación de la pintura: “Como yo soy inglés y Anne norteamericana, quizás no nos vimos tan cualificados para hablar de la Guerra Civil. No teníamos nada nuevo que decir sobre la Guerra Civil”<sup>13</sup>.

El periodista continúa argumentando que, tal vez no siendo conscientes de la atracción que tiene *Guernica* en el imaginario colectivo, ni siquiera en el gran cartel que da la bienvenida al museo y anuncia la exposición más importante del año, se reivindica la obra capital que da sentido a la institución. La imagen de referencia de todos los materiales de publicidad de la muestra no era *Guernica*, sino *Las tres bailarinas* (1925) (Fig. 2.2), pintura cedida por la Tate Britain, a la que Timothy Clark encumbraba por encima del propio cuadro protagonista de la exposición, pues, según él, a partir de esta pintura, el terror pasó a ser un tema constante en la obra de Picasso.

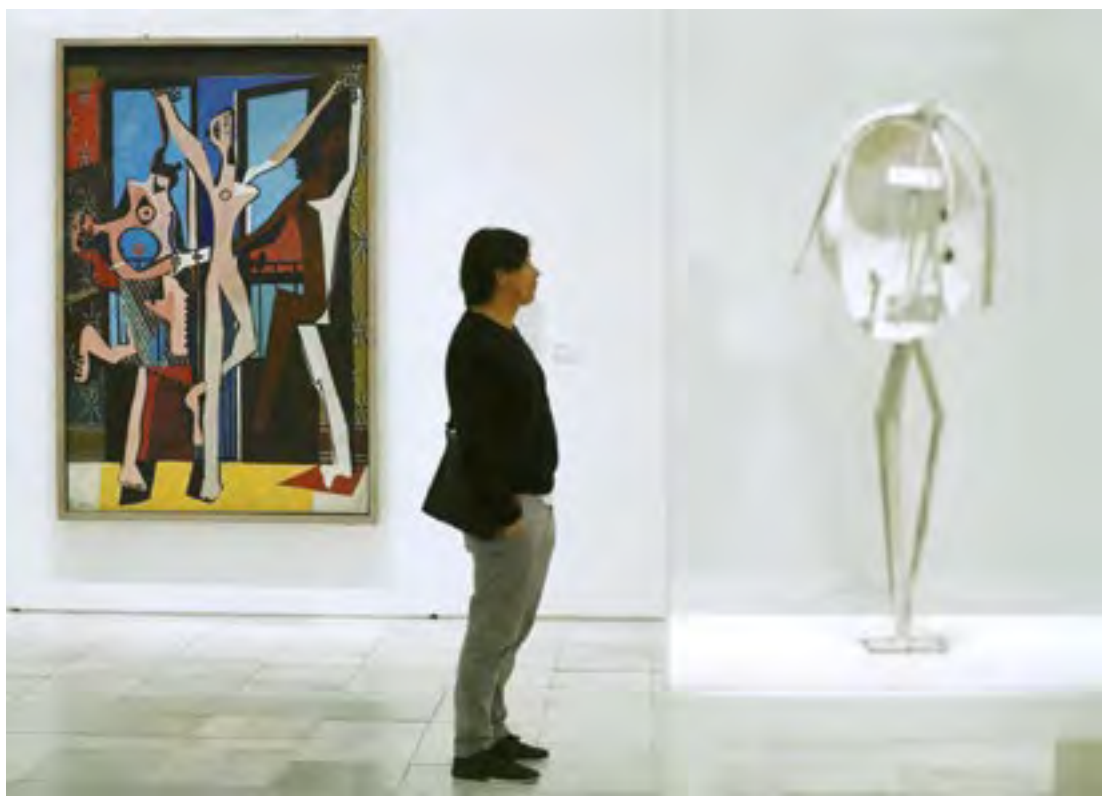
Para justificarse, Clark aprovecha las palabras de Picasso cuarenta años después de pintado el cuadro, en las que expresa que esas tres mujeres que bailan a lo loco, *Las tres bailarinas*, era “un cuadro más real, un cuadro en sí mismo, realizado sin ninguna consideración exterior”<sup>14</sup>. Esa “consideración exterior”<sup>15</sup> a la que se refería Picasso —la Guerra Civil— es la que los comisarios y el museo

13 «El Reina Sofía oculta la Memoria Histórica del *Guernica* de Picasso», artículo publicado por Peio H. Riaño en el diario digital *El Español*, 3 de abril de 2017.

14 *Ibíd.*

15 *Ibíd.*





2. Arriba, (1) Pablo Ruíz Picasso: *Guernica*, 1937, óleo sobre lienzo, 349 x 777 cm. MNCARS, Madrid. Un visitante contempla la obra durante la inauguración a la prensa de la exposición *Piedad y terror en Picasso: el camino a Guernica* (2017) en el MNCARS. Chema Moya/EPA; abajo, (2) Pablo Ruíz Picasso: *Las tres bailarinas*, 1925, óleo sobre lienzo, 215.3 x 142 cm. Tate Gallery, Londres. Vista de una de las salas de la exposición *Piedad y terror en Picasso: el camino a Guernica* con *Las tres bailarinas*.

hicieron desaparecer de la exposición del MNCARS. Pues bien, ante las críticas, el museo rectificó, añadiendo la siguiente coda a su explicación de la exposición en la página web del museo:

Este fondo documental quiere contribuir a un conocimiento mayor del cuadro: su origen, las exposiciones en las que ha participado, el uso propagandístico que de él se ha hecho, así como su lugar dentro de la Historia del Arte. También muestra de qué modo *Guernica* supera su propia fisicidad y, en su reconocimiento, se hace inseparable su valor artístico del político<sup>16</sup>.

Lo cierto es que, en 1937, la inmediata exposición del cuadro en los principales periódicos europeos le confirió a *Guernica* un estatus de igual importancia al del evento en sí, pasando a independizarse del mismo y a cobrar autonomía en poco tiempo. El crítico Robert Hughes les da la razón a Clark y Wagner cuando nos recuerda que la representación de las figuras del cuadro —la mujer que llora, el caballo, el toro— llevaban presentes en la obra de Picasso varios años antes de su presencia conjunta en *Guernica*. Aunque sus motivos sean arcaicos —totémicos— y el formalismo del cuadro esté bien alejado del gusto popular de la época, Picasso —que no lo olvidemos trabaja en un tiempo pre-televisivo— fue bien consciente del valor propagandístico e icónico que el gobierno de la República esperaba de la obra, y así la dota de una estructura gráfica clara y esquemática y la pinto en blancos, grises y negros, estrategias orientadas a permitir una reproducción lo más perfecta y parecida al original posible en el papel de los periódicos de la época, de los cuales el cuadro reclamaba la portada<sup>17</sup>. El éxito propagandístico de *Guernica* a largo plazo queda demostrado por el papel que aún juega en el relato político-fundacional de la España que se construyó tras la muerte del general Franco. Javier Tusell (1945-2005), director general de Bellas Artes cuando en 1981 *Guernica* regresó a España procedente del MoMA de Nueva York, afirmó que la llegada del cuadro a España suponía, al menos en el terreno cultural, el final de la Transición<sup>18</sup>. Su estatus de icono fue actualizado y enaltecido por el tratamiento que se le dio al llegar a España: medios de comunicación junto a la escalerilla del avión que lo trajo, actos públicos y programas de televisión que reivindicaban la cultura nacional, y exposición del cuadro durante once años en cámara de cristal blindada. ¡Qué gran contraste con el contexto en el que *Guernica* se exhibía en el MoMA!, donde plácidamente ocupaba el lugar que le correspondía junto a otras obras de la modernidad.

Nos recuerda Steiner que en la poética occidental la relación entre objeto y presentación, es decir, entre la «realidad» y la «ficción», alentadas por el concepto cristiano de la transubstanciación sacramental, se convierte en icónica. El poema, la estatua, la catedral o el cuadro testimonian algo real, algo que contienen en su interior, que se transmite a través de la frase, la materia esculpida o el pigmento. La imagen, en cuanto que icono, es “una ficción verdadera”<sup>19</sup>. Pero, ¿cómo no considerar la naturaleza cambiante, o mejor dicho perecedera, de dicha “ficción”? ¿Podemos acaso suponer que un visitante a la National Gallery de Londres pueda hoy día sentir ante *La batalla de San Romano* (Fig. 3), pintada por Paolo Uccello (1397-1475) entre 1438 y 1440 y considerada primera obra del arte

16 En la página web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. «Piedad y terror en Picasso: El camino a *Guernica*», 2017.

17 HUGHES, ROBERT. 1991. *The Shock of the New: Art and the Century of Change*. London: Thames & Hudson. (Usamos aquí la reimpresión de Thames & Hudson de 2016), 110.

18 «El *Guernica* en el Museo del Prado», Archivos de Radio Televisión Española, 25 de octubre de 1981.

19 STEINER, GEORGE. 1990. Op. Cit., p. 84.



3. Paolo Uccello: *Nicollò Maurizi da Tolentini encabeza a los florentinos, Batalla de San Romano*, 1438, témpera al huevo sobre tabla, 180 x 316 cm. National Gallery, Londres.

occidental que trata la guerra como un motivo en sí mismo<sup>20</sup>, lo mismo que quienes la contemplaron en el Palazzo Bartolini Salimbeni, implicados personal o simbólicamente en las consecuencias de la batalla librada en 1432 entre las tropas de Siena y las de Florencia?

### 2.1.3. Caducidad del símbolo

De manera magistral, Jorge Luis Borges (1899-1986) explica en su relato *Pierre Menard, autor de El Quijote* (1939)<sup>21</sup> la caducidad de sentido a la que est n abocados los símbolos del arte pasado un tiempo. Borges nos enfrenta a la paradoja de la existencia de dos fragmentos idénticos del Quijote, si bien uno es parte de *El Quijote* de Miguel de Cervantes (1547-1616), publicado en 1605, y el otro, coincidente punto por punto y coma por coma con el primero —como si de dos copias del mismo fragmento de Cervantes se tratara— resulta estar escrito por Pierre Menard, mediocre novelista francés que, a comienzos del siglo XX, se empeña en escribir *El Quijote* como obra original suya. Comparando dos fragmentos —idénticos— de cada uno de los libros, el narrador de la historia se asombra no tanto del logro parcial de Menard, o de lo absurdo de su empeño, sino, por encima de todo, de la gran diferencia que existe entre los dos fragmentos. Mientras *El Quijote* de Cervantes expresa valores morales asumidos en la España del siglo XVII y utiliza con desenfado un español corriente en su época, el de

20 *La Batalla de San Romano* (1438-1440) es un conjunto de tres pinturas de gran formato que describen, como si de una secuencia cinematográfica se tratara, los eventos de la batalla de San Romano entre tropas florentinas y sienesas, ganada por los primeros en 1432. Nicoll  da Mauruzi da Tolentino es el personaje central. Aparte de su cromatismo y monumentalidad, destaca el incipiente uso de la perspectiva lineal, que será dominada por la subsiguiente pintura del Quattrocento. Las pinturas est n ejecutadas en témpera al huevo sobre tabla y fueron un encargo de la familia Bartolini Salimbeni. Actualmente, se encuentran expuestas por separado en la National Gallery de Londres, la Galleria de los Uffizi de Florencia y el Museo del Louvre en París. Destaca la primera de ellas por su claridad compositiva y por su mejor estado de conservación.

21 BORGES, JORGE LUIS. 1939. *Pierre Menard, autor del Quijote*. Buenos Aires: Emecé 1956, (versión empleada: Decimoquinta edición en "El Libro de Bolsillo", Alianza Editorial, 1988).

Menard no sólo propone una doctrina inasumible para la sociedad francesa de su tiempo, sino que además está escrito, de manera afectada, en una lengua extranjera. Borges concluye:

No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil. Una doctrina es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo —cuando no un párrafo o un nombre— de la historia de la filosofía. En la literatura, esa caducidad es aún más notoria. *El Quijote* —me dijo Menard— fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patriótico, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo. La gloria es una incomprensión y quizá la peor<sup>22</sup>.

De lo que Borges nos alerta es de que no existe forma predeterminada para la gran obra de arte, pues ésta descansa siempre sobre un número de códigos y convenciones que se hacen en *su* momento y que dependen de un determinado contexto y época, pero que no son previos a la experiencia del creador. Es decir, la gran obra de arte procede del continuo hacer del artista, nunca es dada. “El lenguaje de la pintura no es instituido por la naturaleza —dice Merleau-Ponty—, tiene que ser hecho y rehecho”<sup>23</sup>. La perspectiva del Renacimiento no es un ingenio infalible: “no es más que un caso particular, una fecha, un momento en una información poética del mundo que continúa después de ella”<sup>24</sup>, insiste el fenomenólogo francés.

Si esto es así ¿caducan las obras de arte una vez desaparecidos el público para el que fueron creadas, la novedad de la forma en su original contexto y los posibles hechos históricos que las alentarán? Resulta interesante volver a *Guernica* de Picasso para compararlo con otras tres grandes obras, surgidas en el siglo XIX, igualmente con la intención de agitar la crítica política y la conciencia social en su tiempo: *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1814)<sup>25</sup> de Francisco de Goya (1746-1828) (Fig. 4.1), *La balsa de la Medusa* (1818-9)<sup>26</sup> de Théodore Géricault (1791-1824) (Fig. 4.2) y *La ejecución del Emperador Maximiliano* (1867-9) de Édouard Manet<sup>27</sup> (Fig. 4.3). Empleando lenguajes pictóricos

---

22 *Ibid.*, p. 97.

23 MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1964. *Op. Cit.*, p. 41.

24 MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1964. *Op. Cit.*, p. 41.

25 *Los fusilamientos del 3 de mayo*, también conocidos como *El tres de mayo en Madrid* o *Los fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío*, conmemoran la resistencia del pueblo de Madrid a las tropas de Napoleón durante la ocupación de 1808 en la Guerra de la Independencia. Al igual que su compañero *El dos de mayo* —o *La carga de los mamelucos*— fue un encargo del gobierno provisional español a sugerencia del propio Goya. Ante la noticia de que los últimos miembros de la monarquía borbónica iban a abandonar España, se produjo una revuelta popular cuyo epicentro fue la Puerta del Sol de Madrid —retratada por Goya en *El dos de mayo*—. La represalia del general Murat tuvo lugar un día después, con la ejecución de cientos de supuestos sublevados. *El tres de mayo* ha inspirado otras obras de contenido similar, como la serie de *La ejecución del Emperador Maximiliano* (1867-69) de Édouard Manet o las obras de Picasso *Guernica* (1937) y *La masacre de Corea* (1951).

26 *La balsa de la Medusa* (1818-1819), icono del romanticismo francés, describe monumentalmente un momento posterior al naufragio de la fragata naval francesa Méduse, que encalló frente a las costas de la actual Mauritania el 2 de julio de 1816. No habiendo suficiente espacio en los botes salvavidas, el 5 de julio, al menos 147 personas fueron puestas a la deriva sobre una balsa construida a toda prisa. Ningún esfuerzo oficial fue llevado a cabo para el rescate. Cuando, 13 días después, el bergantín Argus rescató la balsa por casualidad, sólo había 15 supervivientes que habían sido expuestos a los límites de la experiencia humana. Enloquecidos, deshidratados y hambrientos, habían matado a los que se amotinaron, comiéndose a los tripulantes muertos y arrojando al mar a los más débiles. El incidente indignó a la opinión pública francesa y supuso un oprobio para la recién restaurada monarquía de Luis XVIII, tras la derrota de Napoleón en 1815.

27 *La ejecución del Emperador Maximiliano* fue un tema desarrollado por Manet en una serie de bocetos y cuadros ejecutados entre 1867 y 1869. En ellos se retrata la ejecución ante pelotón de fusilamiento del Emperador Maximiliano I durante la breve existencia del Segundo Imperio Mexicano. Maximiliano, hijo del Archiduque Franz Karl de Austria y de la Princesa Sofía de Baviera, fue





4. De arriba a abajo, (1) Francisco de Goya: *Los fusilamientos del 3 de mayo*, 1814, óleo sobre lienzo, 268 x 347 cm. Museo del Prado, Madrid; (2) Théodore Géricault: *La balsa de la Medusa*, 1818-9, óleo sobre lienzo, 491 x 716 cm. Museo del Louvre, París; (3) Édouard Manet: *La ejecución del Emperador Maximiliano*, 1868-69, óleo sobre lienzo, 193 x 284 cm. National Gallery, Londres.

arriesgados, cuando no revolucionarios para su tiempo, las tres obras representan, al igual que *Guernica*, a seres humanos abandonados ante el Leviatán de la historia. Pero mientras que *Guernica* aún hoy ejerce una función simbólica que obliga a que se soslayen —o incluso nieguen— los vericuetos formales a través de los cuales el pintor llegó a su representación, es decir, sus razones estéticas, las obras de Goya, Géricault y Manet son contempladas ante todo como pintura, con los hechos que describen como anécdotas que posibilitan la proeza plástica. Tanto la España de la Guerra de la Independencia, como la Francia de la Restauración Borbónica de Luis XVIII (1755-1824) o la del Segundo Imperio de Luis Napoleón Bonaparte (1778-1846) no son más que fragmentos de una historia que ya no sentimos. Las víctimas de los fusilamientos del 3 de mayo de 1808 en la montaña del Príncipe Pío, los abandonados tripulantes de la fragata *Medusa* y el infortunado Emperador Maximiliano (1832-67), que Francia impuso a los mexicanos, están hoy amortizados como símbolos políticos y sociales, por mucho que en su día, las obras en las que estos hechos se representaron quisieran denunciar su carácter ignominioso.

*Guernica* acaparó el ansia de simbolización antifascista del momento en el que fue pintado y, una vez derrotados o caducos los fascismos, el de simbolización antibelicista de la izquierda política en Occidente. Así se demostró en febrero de 2003, cuando oficiales de Naciones Unidas ordenaron cubrir el tapiz que reproduce la obra de Picasso durante la comparecencia del Secretario de Estado norteamericano Colin Powell (n. 1937) ante el Consejo de Seguridad. Powell había acudido a defender la conveniencia de bombardear Irak y no había muchas opciones de que convenciera al mundo fotografiado junto a la reproducción de *Guernica* de Picasso<sup>28</sup>. ¿Cómo, pues, se atrevían los comisarios Clark y Wagner a tratar tan poderoso icono en términos estrictamente estéticos o de la historia del arte?

Afirma Roland Barthes que los mitos, ya sean antiguos o no, sólo pueden tener una fundamentación histórica, ya que el mito es el tipo de discurso elegido por la historia y no puede surgir de la naturaleza de las cosas:

El mito no puede ser definido ni por su objeto ni por su material, ya que a cualquier material puede atribuírsele arbitrariamente cualquier significado [...] algunos objetos se convierten en presa del discurso mitológico por un tiempo, y luego desaparecen, otros toman su lugar y obtienen el estatus de mito<sup>29</sup>.

Esto explica la multitud de estatuas derribadas, de bustos retirados de edificios públicos, de calles a las que hay que cambiarles el nombre. Así, por difícil que nos resulte hoy imaginarlo, habrá

---

convencido por Napoleón III para convertirse en Emperador de México tras la intervención y posterior protectorado francés del país. Maximiliano llegó a México en 1864 y desde el primer momento se encontró con una gran resistencia de los partidarios del depuesto presidente Benito Juárez. Cuando Napoleón III retiró sus tropas en 1866, el Imperio sucumbió y Maximiliano, hecho preso en mayo de 1867, fue condenado a muerte por un tribunal militar y ejecutado junto a los generales Miramón y Mejía el 19 de junio de 1867. Manet, a favor de la restauración de la República, que el propio Napoleón III había derrocado en un autogolpe de estado, vio en el episodio una oportunidad de levantar a la opinión pública francesa contra el Segundo Imperio.

28 DOWD, MAUREEN. 2003. «Powell Without Picasso», *The New York Times*. New York: The New York Times Company. February 5, 2003.

29 BARTHES, ROLAND. 1957. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil. (Traducción y selección de Annette Lavers, *Mythologies*. New York: The Noonday Press, Twenty-sixth printing, 1992), p. 110-111.

un día en el que *Guernica* será sólo una pintura en el contexto de la historia del arte, y el episodio del bombardeo sobre la ciudad, como la existencia de los fascismos en Europa, será un recuerdo lejano, añadido a la explicación formal de la obra, no su principal argumento. Clark y Wagner quedarán finalmente redimidos, aunque no estén aquí para contarlos.

A juicio de Baudrillard, hay algo definitivamente irregular en esta supeditación de los valores estéticos a las necesidades de auto-representación que el poder-cultura demanda, ya que se neutraliza el hecho humano bajo el absoluto de la representación simbólica, ya sea ésta pictórica, musical, escultórica o arquitectónica. Así lo denuncia el filósofo con ocasión de la inauguración en 1984 del teatro de la ópera de la Bastilla en París, obra del arquitecto Carlos Ott, cuyo olvido de la memoria de las víctimas de la Revolución Francesa no nos parece muy distinto a la utilización simbólica de los muertos de la ciudad de Guernica que consagra el cuadro de Picasso:

No sólo no conseguimos ya producir una historia nueva, sino que ni siquiera conseguimos garantizar su reproducción simbólica. Erigimos un teatro de la ópera en la Bastilla. Rehabilitación irrisoria: servirá para ofrecer al pueblo música regia. Con lo que tampoco disfrutará de ello, pues quién acudirá será la gente culta, verificando la regla que dicta que los privilegiados consagren de buen grado mediante el arte y el placer los lugares donde los otros han muerto<sup>30</sup>.

Del mismo modo, ¿no deberíamos nosotros dejar de engañarnos? *Guernica* es un icono separado irremediabilmente de la realidad. La distancia entre el bombardeo que pretende simbolizar y el sufrimiento real de las víctimas, no puede ser mayor. La pintura se sostiene por su adaptabilidad a las condiciones que, a partir de la modernidad, permiten la circulación de las obras de arte en un mundo globalizado que absorbe todas las imágenes con vocación de afirmarse a sí mismas<sup>31</sup>.

#### 2.1.4. Los límites de la pintura

Dos entrevistas realizadas a Picasso en el mes de marzo de 1945, muy poco antes del final de la Segunda Guerra Mundial, nos indican algo sobre la posición del propio pintor. En una de ellas, Picasso explica que el artista es un sujeto político, constantemente alerta ante los eventos desoladores, dramáticos o felices que puedan afectar al ser humano, y ante los cuales debe responder con todos los medios a su alcance:

¿Cómo sería posible no sentir interés por otras personas y, en virtud de una indiferencia de marfil, desentendernos de la vida que tan abundantemente esas personas nos traen? No, la pintura no está hecha para decorar apartamentos. Es un instrumento de guerra para atacar y defendernos del enemigo<sup>32</sup>.

30 Baudrillard. 1992. Op. Cit., p.41.

31 De que el símbolo pictórico tiende a independizarse nos deja constancia el reciente uso en medios de comunicación del cuadro de Géricault *La balsa de la medusa* para representar la crisis migratoria y la crisis de los refugiados en el Mediterráneo: Peio H. Riaño, «El cuadro que avergüenza a Europa», en el diario digital *El Español*, 15 de agosto, 2017.

32 Extracto de una entrevista con Simone Téry, «Picasso n'est pas officier dans l'armée Française» en *Lettres Françaises*. Paris: V, 48 (24 March 1945), p. 6. Traducido al inglés por Alfred Barr en *Picasso: Fifty Years of His Art*. New York: Museum of Modern Art, (extraído aquí de CHIPP, HERSHEL B. [ed.]. 1968. *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley CA, University of California Press, p. 487).

En la segunda entrevista, el tono y el interés son otros, y Picasso parece desear la liberación de la pintura de la tiranía del símbolo:

Si pinto una hoz y un martillo, la gente podrá pensar que hago una representación del comunismo, pero para mí son sólo una hoz y un martillo. Yo quiero representar los objetos por lo que son y no por lo que significan. Si alguien ve un significado en ciertas cosas en mis pinturas, puede que sea verdad, pero no era mi idea darle ese significado. [...] Yo hago el cuadro por el cuadro. Pinto los objetos por lo que son. Eso es lo que hay en mi subconsciente. [...] No hay un sentido deliberado de propaganda en mi pintura [...]<sup>33</sup>.

Deducimos que, más allá del compromiso político de Picasso, afiliado entonces al Partido Comunista francés, la pintura es una actividad que se ejerce mejor sin las ataduras de la realidad. En ese sentido, *Guernica* es tanto más ambiguo en su vinculación con los hechos ocurridos en la ciudad vasca, cuanto impactantes y reales resultan las imágenes de esa misma Guerra Civil captadas sin aparentes pretensiones artísticas por el fotógrafo húngaro-americano Robert Capa (1913-54) (Fig. 5), cuya cercana experiencia a los hechos no se cuestiona ni aun cuando, consciente del poder del objetivo de su cámara, se permita teatralizar alguna de las escenas que retrata, impelido a crear un icono por una cierta arrogancia propagandística<sup>34</sup> (Fig. 8). No en vano Capa, debido al importante ejercicio de eficacia visual que sus fotografías realmente eran, se convertiría en esos años pre-televisivos, aún fundamentales para la apreciación de imágenes, en heredero inmediato de las vanguardias artísticas europeas. En la función práctica foto-documentalista realiza el fotógrafo una cualidad genuinamente estética con la ventaja respecto al pintor de ofrecer una observación inmediata de las cualidades de ciertos objetos: contrapicados con los que exaltaba la figura —que en los escenarios obreros que retrató emparentaban sus imágenes con el constructivismo ruso—, barridos con los que obtenía dinamismo, o geometrificaciones que le ofrecían dirección a la escena. Esa capacidad estética de la cámara, ahora un instrumento ligero y mucho más flexible, junto a su implicación hacia la circunstancia humana, dará a la fotografía, y luego al cine, un dominio y una conciencia expresiva que en la pintura declinan. Ésta, por ser el medio que más posibilidades ha ofrecido a la capacidad artística del ser humano, ha acabado con frecuencia disociando las cualidades de la materia de su percepción estética: es lo que llamamos *manierismo*; el resultado es artístico a todas luces, pero algo espurio y redundante late en la obra.

John Dewey es especialmente sensible al distanciamiento de ciertos productos del arte respecto al hecho humano que les sirve de argumento narrativo o simbólico, circunstancia que erróneamente solemos interpretar como signo de una superioridad estética adquirida. Ya en las primeras líneas de *El arte como experiencia* nos alerta de ello:

Según la concepción común, la obra de arte se identifica con el edificio, el libro, la pintura o la estatua en su existencia al margen de la experiencia humana. Dado que la propia obra de

33 Extracto de una entrevista con Jerome Seckler, «Picasso Explains», *New Masses*. New York: LIV, II (13 March 1945), (extraído aquí de CHIPP, HERSCHEL B. [ed.]. 1968. *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley CA, University of California Press, 488).

34 Es el caso de la fotografía conocida como *La muerte de un miliciano* (1936), cuya posible escenificación no ha dejado de ser discutida desde la publicación en 1975 de *The First Casualty: From Crimea to Vietnam; The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker*, de Phillip Knightley, publicada por Harcourt Brace Jovanovich.





5. Robert Capa: *Ceremonia de despedida para las Brigadas Internacionales, Les Masies, España, 1938*, impresión plata coloidal, 24.1 x 18.1 cm. Magnum Photos/The Robert Capa and Cornell Capa Archive.

arte es lo que el producto [artístico] hace con y en la experiencia, el resultado no favorece la comprensión. Adicionalmente, la perfección de algunos de estos productos, el prestigio que poseen debido a una larga historia de incuestionada admiración, crean convenciones que entorpecen la mirada fresca. Cuando un producto artístico acaba alcanzando estatuto clásico, de algún modo se aísla de las condiciones humanas bajo las que fue ofrecido al mundo y de las consecuencias humanas que genera en la propia experiencia de la vida (*AE*, 9).

### 2.1.5. El dilema del artista

El aislamiento de la obra de arte respecto al hecho humano alcanza hoy niveles de gran paradoja cuando los grandes museos ofrecen sus contenidos confundidos entre los productos del hiperconsumo. En el mismo museo en el que se sigue reivindicando la memoria histórico-política de *Guernica*, se pueden comprar suvenires en los que el cuadro, o fragmentos aislados del mismo, aparecen serigrafados en camisetas, llaveros, fundas de tablet, tazas o puzles, entre otros objetos banales (Fig. 6). Algo aquí nos habla claramente de una separación entre la producción del arte y los intereses de la vida, ya que ésta puede ser explotada aun en sus sucesos más excepcionales o trágicos. Tan cierto es que las víctimas no merecen eso, como que, según explica Rosalind E. Krauss (n. 1941)<sup>35</sup>, el arte puede convertirse en presa de las leyes de la commodificación, disolviéndose con ello tanto su unicidad como las cualida-

35 KRAUSS, ROSALIND. 1999. *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. New York: Thames & Hudson.



6. Taza con impresión de *Guernica* de Picasso adquirida en 2007 en la tienda del MNCARS de Madrid.

vincula directamente con las cosas. Esto posibilitaría nuestro acercamiento a las obras de arte en la era de la condición post-media<sup>37</sup>, en el tiempo de la desmaterialización del arte en la que nos encontramos.

Lo que se deduce es que hay dos clases de actitudes ante cualquier clase de objeto, de modo que la diferencia última entre el modo en el que nos acercamos al arte o a la realidad depende menos de las propiedades de los objetos que de las actitudes que adoptemos ante ellos y, por lo tanto, lo que importa no es con qué nos relacionamos sino cómo nos relacionamos. Como ya hemos visto, Danto se servía de la *Caja Brillo* de Andy Warhol para explicar con todo detalle el concepto. ¿Cómo podemos aceptar la existencia como objeto artístico de la *Caja Brillo* si su apariencia es idéntica a la de una caja Brillo real? Esa indiferenciación fue el gran hallazgo conceptual de Warhol, que entendió que todos los objetos y realidades del mundo práctico, cuando se adopta un punto de vista privilegiado sobre ellos, más allá de su función o de su realidad, pueden ser contemplados y admiramos por lo que son en sí mismos, como materia plástica o visual, abstrayendo de ellos toda consideración utilitaria o moral. Esta actitud distante y contemplativa, no deja de tener algo de confusa indistinción cuando literalmente cualquier objeto puede ser separado de su servidumbre y ser elevado a objeto de contemplación estética, por lo que Danto concluye que “siempre es posible ver el mundo entero a través de la distancia estética como un espectáculo, una comedia o lo que mejor nos parezca”<sup>38</sup>. El camino inverso lo puede recorrer cualquier obra de arte del pasado, como *Guernica* de Picasso —inspirado en una masacre de inocentes civiles— cuando se convierte en una taza.

des específicas de su medio. *Guernica* puede ser hoy banalizado y consumido sin que por ello se abra ningún debate moral. Podríamos hablar de dos realidades distintas, y que el arte construye la suya independientemente.

Arthur C. Danto nos da abundantes claves para entender la naturaleza de esta separación entre los intereses de la vida y los del arte en su obra *La transfiguración del lugar común* (1981)<sup>36</sup>. Entre otras cosas, los artistas y la crítica contemporánea le han encontrado cierta utilidad al concepto de *distancia psíquica* que Danto obtiene de su interpretación de la *Crítica del juicio* de Kant. La *distancia psíquica* sería una forma especial de aislamiento o cambio de actitud entre nosotros y el objeto de nuestra atención, en supuesto contraste con la llamada actitud *práctica* que nos

36 DANTO, ARTHUR C.. 1981. Op. Cit.

37 KRAUSS, ROSALIND. 1999. Op. Cit.

38 *Ibíd.*, 51.

Danto considera que puede haber casos ante los que sería equivocado e inhumano adoptar una actitud estética, por ejemplo, ante unos disturbios en los que la policía golpea a los manifestantes. “No podemos ver eso como si fuera una especie de coreografía o contemplar una explosión de bombas como si fueran crisantemos místicos desde el mismo avión que las ha lanzado”<sup>39</sup>. Por razones análogas, entiende Danto que hay cosas que sería casi inmoral representar en el arte, puesto que entonces quedarían situadas a una distancia que resultaría equivocada desde un punto de vista moral. Él mismo nos recuerda que el dramaturgo y guionista Tom Stoppard dijo una vez que si ves una injusticia frente a tu ventana, lo más inútil es escribir una obra sobre ello<sup>40</sup>. La pregunta pertinente en esos casos sería: ¿qué es lo que habría que hacer? Así pues, ¿qué utilidad pudo tener el cuadro de Picasso para las víctimas del bombardeo de Guernica? Como Danto sugiere, quizás haya algo equivocado en hacer obras de arte sobre injusticias, ya que lo que verdaderamente éstas exigen no es nuestro arte sino nuestra intervención, y porque se debe evitar colocar al público justo a esa distancia que el concepto de *distancia psíquica* describe.

### 2.1.6. El arte frente a las masas

No podemos continuar esta reflexión sin recurrir al conocido ensayo de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproducibilidad mecánica*<sup>41</sup>, en la que el pensador alemán explica que con la llegada de la fotografía, el arte entró en una crisis que se haría del todo evidente desde las primeras décadas del siglo XX. Los enormes cambios sociales determinados por la mecanización industrial a gran escala llevarán el arte a un nuevo tipo de “teología”, la de “el arte por el arte”<sup>42</sup>, en la que su función ritual —podríamos decir que más individual y privada— desaparece para dar lugar a una función política que está determinada por el deseo de controlar la realidad social. Así concluye Benjamin su ensayo, presintiendo ya la dantesca representación dionisiaca del drama hitleriano:

El fascismo intenta organizar a las nuevas masas proletarias sin que ello afecte a la propiedad de la estructura que las masas intentan eliminar. El fascismo ve su salvación dándole a las masas no sus derechos, sino una oportunidad de expresarse a sí mismas (...) El resultado lógico del fascismo es la introducción de la estética en la vida política. (...) Todos los esfuerzos por estetizar la política culminan en un resultado: la guerra. *Fiat ars — pereat mundus*<sup>43</sup>, dice el fascismo, y, como Marinetti admite, espera que la guerra proporcione la gratificación artística para una sensorialidad que ha sido alterada por la tecnología. Esta es, evidentemente, la consumación de *l'art pour l'art*. La humanidad, que en el tiempo de Homero era objeto de la contemplación de los dioses del Olimpo, ahora lo es de sí misma. Su auto-alienación ha alcanzado tal grado que ahora puede experimentar su propia destrucción como un placer estético del primer orden. (...) El comunismo responde a este estado de cosas con la politización del arte<sup>44</sup>.

39 DANTO, ARTHUR C.. 1981. Op. Cit., p. 50.

40 *Ibid.*, p. 50.

41 BENJAMIN, WALTER. 1936. Op. Cit..

42 *Ibid.*, p. 218.

43 La traducción de la expresión sería “que se haga el arte, aunque perezca el mundo”. Es una derivación que Benjamin obtiene del juego de palabras latino *fiat justitia, et pereat mundus* —que se haga la justicia, aunque perezca el mundo—.

44 BENJAMIN, WALTER. 1936. Op. Cit., p. 234-5.

No se debe soslayar que éste es el contexto en el que surge el encargo del gobierno de la República Española para que Picasso pinte una obra de propaganda política que sea capaz de oponerse al ímpetu de las masas “estéticamente” movilizadas del bando nacional, alimentadas por el ritual fascista de la Falange y por una iglesia católica que aún no ha perdido el boato del rito latino. La capacidad del fascismo para hipnotizar y coreografiar a la masa, disponiéndola para la acción, fue magníficamente reflejada por Ettore Scola (1931-2016) en *Una giornata particolare* (1977)<sup>45</sup> (Fig. 7), película que denuncia el aislamiento, la marginación y el acoso que sufre el individuo —en las figuras de una pareja de vecinos, Antonietta y Gabriele, ajenos al culto mussoliniano—, cuando la masa, estéticamente enardecida, es convocada a cerrar filas en torno al ideal totalitario. Fue precisamente gracias al cine sonoro y a la fotografía que las masas empezaron a poder verse retratadas en los grandes desfiles y concentraciones, en los grandes eventos deportivos, que empiezan a tener lugar en aquellos años. También en la guerra. Los movimientos de masas son más aprehensibles por la cámara que por el ojo humano, de modo que la abundancia en la vida moderna de eventos destinados a la masa favorece el uso de los medios de reproducción mecánicos por su uso de una *lingua franca* que percibe esa dimensión de la realidad. Por contra, la pintura es un medio limitado para una contemplación simultánea por parte de la multitud.

En las iglesias y monasterios medievales de la Edad Media o en las cortes palaciegas, hasta el final del siglo XVIII, la recepción colectiva de las pinturas no ocurría simultáneamente, sino de forma gradual y jerárquicamente mediada. El cambio que se produjo con la popularización de la fotografía y el cinematógrafo en el siglo XX trajo un conflicto de grandes proporciones a la pintura, no resuelto ni por la adaptación de algunos de sus recursos expresivos adoptados por los pintores impresionistas y postimpresionistas, ni por el abandono de la figuración imitativa en que se embarcaron las vanguardias. Aunque las pinturas empezaran a exhibirse de manera pública en galerías y salones a partir de un determinado momento, nunca ha habido un modo en el que las masas hayan podido organizarse y controlar por sí mismas su recepción. Es decir, la reacción emocional, uniforme y simultánea que el público puede mostrar ante los hechos —ficticios o no— mostrados en la pantalla, difícilmente tiene correlato en la pintura, tal y como explica Benjamin:

La reproducibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. De retrógrada frente a una obra de Picasso, se transforma en progresiva ante una película de Chaplin. La reacción progresiva se caracteriza por la directa e inmediata fusión del goce visual y emocional al que se añade la orientación del experto. Esta vinculación tiene una gran significación social. Cuanto más disminuye la importancia social de una forma de arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y el disfrute. De lo convencional se disfruta de forma acrítica, y se critica con aversión lo verdaderamente nuevo. En el caso del cine coinciden las actitudes críticas y receptoras del público<sup>46</sup>.

45 SCOLA, ETTORE. 1977. *Una giornata particolare*. Italia y Canadá, Compagnia Cinematografica Champion: Canafox. La acción se sitúa en un día de 1938 en el que los ciudadanos de Roma asisten en masa al desfile organizado por Benito Mussolini para agasajar a Adolf Hitler en su visita a la ciudad. El desfile se presenta a través de la radio, que por medio de altavoces colocados en el patio de una colonia de viviendas, persigue a dos individuos desubicados, Antonietta, un ama de casa ignorada por su esposo e hijos, y Gabriele, locutor de radio pendiente de ser “reeducado” por su homosexualidad. De forma bien consciente, Scola evita la representación de la masa y se centra en retratar como el discurso totalitario irrumpe con sino destructor en el frágil mundo de los individuos.

46 BENJAMIN, WALTER. 1936. Op. Cit., p. 227.



7. Ettore Scola: *Una jornada particular*, 1977. Fotograma con sus protagonistas, Sophia Loren (Antonietta) y Marcelo Mastroianni (Gabriele).

Aunque ésta circunstancia en sí misma, nos dice Benjamin, no debería llevarnos a sacar conclusiones sobre el papel social de la pintura, sí que supone una seria amenaza desde el momento en el que la pintura, bajo determinadas condiciones y, por así decirlo, contra su naturaleza, es confrontada directamente por las masas. Es lo que le ocurre a *Guernica* en su dificultad para evocar emociones directamente conectadas con los hechos. Aun cuando el fotógrafo falsee la realidad —como pudo ocurrir en el caso de Capa— o precisamente por su capacidad de falsearla sin que por ello dejemos de creer en la verosimilitud de su mensaje, la fotografía tiene un poder del que la pintura carece. El periodista Arcadi Espada (n. 1957)<sup>47</sup> nos recuerda que un mes después de que se publicara la foto conocida como *La muerte del miliciano* (1936) en el semanario gráfico francés *Vu*<sup>48</sup> (Fig. 8), el 23 de septiembre de 1936 —reproducida de nuevo en la portada de la revista *Life* del 12 de julio de 1937—, se constituía la primera brigada internacional, y que la coartada de la muerte que muchos de aquellos jóvenes europeos iban a encontrar en la Guerra Civil Española sólo podía ser la verdad, aunque el miliciano de la foto los estuviera llamando con su enardecida muerte falsa. ¿A cuántos jóvenes europeos pudo movilizar *Guernica* desde la Exposición de París o a través de alguna de sus reproducciones? Probablemente a muchos menos que la fotografía de Capa, ya fuera verdadera o falsa. *Guernica*, como símbolo, sólo se activará décadas más tarde. No en vano, las vanguardias pictóricas de comienzos del siglo XX están dominadas por la ambición de *l'art pour l'art*, tal y como Ortega apuntó con anterioridad a Benjamin:

Antes se vertía la metáfora sobre una realidad, a manera de adorno, encaje o capa pluvial.  
Ahora, al revés se procura eliminar el sostén extrapoético o real y se trata de realizar la me-

47 ESPADA, ARCADI. 2009. «La verdad es muy difícil», *El Mundo*. Madrid: edición de 18 de julio.

48 Las fotografías de Capa, realizadas en el frente de Córdoba, fueron publicadas por la revista francesa *Vu* en su número del 23 de septiembre de 1936, bajo el título «La guerre civile en Espagne». Posteriormente, fueron publicadas por la revista norteamericana *Life* el 12 de julio de 1937 (Vol 3, No.2) bajo el título «Death in Spain: The Civil War Has Taken 500,000 Lives in One Year».





8. Doble página interior (1106-1107) del número 445 de la revista *Vu*, del 23 de septiembre de 1936, con el reportaje «La Guerre Civile en Espagne», que contiene las fotografías de Robert Capa, incluida la del miliciano, de cuya veracidad se duda, junto a otra de idéntico encuadre.

táfora, hacer de ella la *res* poética. (...) El expresionismo, el cubismo, etc, han sido en varia medida intentos de verificar esta resolución en la dirección radical del arte<sup>49</sup>.

Contra la naturaleza opresiva del delirio ideológico, en las que serán las peores décadas de la historia europea, la pintura responde con pintura, volcados los artistas en la fundación de nuevos lenguajes que les permitan reinventar la realidad, huyendo de ella. Dado que experimentar una obra de arte es una actividad íntima, la ideología difícilmente puede ser una prerrogativa del arte. John F. Martel indica que “confiar en las experiencias que uno tiene frente a lo que dicta el consenso puede ser todo lo que necesitemos para hablar de creación artística”<sup>50</sup>. El sentido verdaderamente revolucionario del arte se manifiesta cuando nos permite trascender aquello que se nos ha dado y nos lleva a cuestionarlo, dándonos aliento para iniciar nuevas búsquedas, como individuos.

### 2.1.7. La continua representación del fin

Como medio de expresión moderno, no sólo la fotografía muestra gran capacidad para llevar nuestro interés y empatía hacia el hecho humano. Las premisas formales del reportaje periodístico en el siglo XX tienen su origen en la estética de la obra literaria, resultando de ahí la misma equivalencia entre ficción literaria y reportaje periodístico que hemos visto existe entre pintura y fotografía o cine. ¿Con

49 ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. 1925. «La deshumanización del arte», *Revista de Occidente*, Madrid. (Usamos la 2ª edición de Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid 1983), p. 39-41.

50 MARTEL, J.F. 2015. Op. Cit., p. 125.

qué herramientas cuentan unos y otros medios para hacernos empatizar con la experiencia humana? ¿Y cuál es su grado de eficacia narrativa?

Cuando aún la imagen no había monopolizado la totalidad del mensaje, entre los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, el reportaje periodístico había ya alcanzado un enorme impacto sobre la conciencia social. Su cima se encuentra en el denominado “nuevo periodismo” americano, uno de cuyos capítulos más brillantes, considerado por muchos la obra fundacional del género, es el extenso reportaje *Hiroshima*<sup>51</sup>, en el que el periodista John Hersey (1914-93) describe la experiencia vivida por seis de los supervivientes de la explosión de la bomba atómica lanzada sobre la ciudad japonesa el 6 de agosto de 1945. La capacidad de aproximación a los hechos que demuestra Hersey es difícil de superar, si bien lo que más nos interesa es la contención expresiva que el periodista se impone, evitando un tono impostado o conscientemente dramático —artístico— ante el horror vivido en la ciudad japonesa. Cuando cuatro meses después de la explosión de la bomba, Hersey recibe el encargo de realizar el reportaje para la revista *The New Yorker*, lo primero que se propone será encontrar el modo de incorporar el aspecto humano al océano de datos, balances, discursos y revisiones éticas que hasta entonces se habían publicado sobre el hecho. El periodista llegará a la ciudad japonesa en mayo del año siguiente, disponiendo de sólo tres semanas para entrevistar, con una minuciosidad encomiable, a decenas de supervivientes. Al final serán sólo seis los protagonistas del reportaje, que contra la costumbre de la revista ocupará una edición entera de la misma. El primer párrafo, que aquí reproducimos, es imborrable:

Exactamente a las ocho y quince minutos de la mañana, hora japonesa, el 6 de agosto de 1945, en el momento en el que la bomba atómica relampagueó sobre Hiroshima, la señora Toshiko Sasaki, empleada del departamento de personal de la Fábrica Oriental de Estaño, acababa de ocupar su puesto en la oficina de planta y estaba girando la cabeza para hablar con la chica del escritorio vecino. En ese mismo instante, el doctor Masakazu Fujii se acomodaba con las piernas cruzadas para leer el *Asahi de Osaka* en el porche de su hospital privado, suspendido sobre uno de los siete ríos del delta que divide Hiroshima; la señora Hatsuyo Nakamura, viuda de un sastre, estaba de pie junto a la ventana de su cocina observando a un vecino derribar su casa porque obstruía el carril cortafuegos; el padre Wilhelm Kleinsorge, sacerdote alemán de la Compañía de Jesús, estaba recostado —en ropa interior y sobre un catre, en el último piso de los tres que tenía la misión de su orden—, leyendo una revista jesuita, *Stimmen der Zeit*; el doctor Terufumi Sasaki, un joven miembro del personal quirúrgico del moderno hospital de la Cruz Roja, caminaba por uno de los corredores del hospital, llevando en la mano una muestra de sangre para un test de Wassermann, y el reverendo Kiyoshi Tanimoto, pastor de la iglesia Metodista de Hiroshima, se había detenido frente a la casa de un hombre rico en Koi, suburbio occidental de la ciudad, y se preparaba para descargar una carretilla llena de cosas que había evacuado por miedo al bombardeo de los B-29, que, según suponían todos, pronto sufriría Hiroshima. La bomba atómica mató a cien mil personas, y estas seis estuvieron entre los supervivientes. Todavía se preguntan por qué sobrevivieron si murieron tantos otros. Cada uno enumera muchos pequeños factores de suerte o voluntad —un paso dado a tiempo, la decisión de entrar, haber tomado

51 HERSEY, JOHN. 1946. «Hiroshima», *The New Yorker*, edición del 31 de agosto de 1946, Nueva York. (Usamos aquí la traducción de Juan Gabriel Vásquez para la edición en libro *Hiroshima*. Barcelona: DeBolsillo, 2009).

un tranvía en vez de otro— que salvaron su vida. Y ahora cada uno sabe que en el acto de sobrevivir vivió una docena de vidas y vio más muertes de las que nunca pensó que vería. En aquel momento, ninguno sabía nada<sup>52</sup>.

Hendrik Hertzberg (n. 1943), comentarista político de *The New Yorker*, dijo que si alguna vez había habido un tema calculado para que un escritor se sintiera tentado a sobre-escribir la historia, ese era la bomba de Hiroshima y, sin embargo, el estilo del reportaje de Hersey fue tan meticuloso, sus frases y párrafos tan claros, calmados y contenidos, que el horror de la historia que tenía que contar fueron reflejados de una forma tanto más escalofriante. Lo que Hersey dejó fuera del reportaje es igualmente informativo. En ningún lugar expresa el autor su opinión sobre lo que ocurrió aquel día, sobre las consecuencias de la explosión de la bomba o sobre la escalada nuclear. Tampoco añade ninguna reacción propia a lo narrado por los supervivientes. En ningún lugar del texto indica si está de acuerdo o no con la decisión de lanzar la bomba. En lugar de eso, permite que los lectores saquen sus propias conclusiones a partir de los hechos narrados por los seis supervivientes<sup>53</sup>. Cuarenta años después de la publicación del reportaje, Hersey dice esto: “El estilo plano fue deliberado, y todavía pienso que hice bien en adoptarlo. Cualquier tipo de afectación literaria, o cualquier muestra de pasión por mi parte, me habrían llevado dentro de la historia como mediador; yo quería evitar tal mediación, de modo que la experiencia de los lectores fuera lo más directa posible”<sup>54</sup>.

52 Un caso similar al de Hersey, en el que la tentación por la forma artística se somete al hecho humano, sería el del escritor Juan Goytisolo (1931-2017), uno de los máximos renovadores de las formas literarias en lengua castellana de la segunda mitad del siglo XX, quien en 1993 se convirtió en reportero por primera vez para denunciar en una amplia serie de reportajes desde las páginas de el periódico *El País*, y en otros muchos medios europeos que publicarían las traducciones, el abandono en el que se encontraba la población de Sarajevo, sometida a un cerco implacable por las milicias serbias de Radovan Karadzic desde hacía año y medio. La escritora Susan Sontag (1933-2004), que había decidido llamar la atención del mundo ante aquel drama montando en el Sarajevo sitiado una representación en serbo-croata de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, había hecho un llamamiento personal a centenares de intelectuales y escritores estadounidenses y europeos para que acudiesen con ella a la capital bosnia. Juan Goytisolo, indignado por la pasividad del estamento cultural europeo ante la limpieza étnica generalizada, los campos de concentración y la violación masiva de mujeres y menores, fue el único que aceptó el reto. Durante diez días, entrevistó a decenas de cercados de todas las religiones y etnias, recorrió los lugares más simbólicos de la ciudad y se aventuró en zonas extremadamente peligrosas. Cuando *Cuaderno de Sarajevo* (EL PAÍS/Aguilar, 1993) se publicó a finales de ese mismo año, muchos lo consideraron uno de los mejores seriales publicados por la prensa en toda su historia. En una entrevista a su vuelta a España, Goytisolo explicaba: “Nadie puede salir indemne de un descenso al infierno de Sarajevo. La tragedia de la ciudad convierte al corazón y tal vez al cuerpo entero de quien la presencia en una bomba presta a estallar en las zonas de seguridad moral de los directa o indirectamente culpables, allí donde pueda causar mayor daño”. En «Juan Goytisolo relata en EL PAÍS su viaje a Sarajevo», *El País*. Madrid: 22 de agosto de 1993. Goytisolo estaría también en Grozny en 1996, cuando el Ejército ruso no hacía prisioneros —literalmente— en su lucha contra las guerrillas chechenas; en Argelia en 1994, cuando los islamistas del GIA degollaban a su antojo y se producían constantes matanzas; también estuvo en Israel, Palestina o Irak.

53 Es igualmente destacable el trabajo realizado por el fotógrafo japonés Hiromi Tsuchida (n. 1939) en torno a la explosión de la primera bomba atómica. A lo largo de varias décadas, Tsuchida recopila imágenes que serán volcadas en tres sucesivos archivos fotográficos: *I Hiroshima 1945/1979*, que sigue la historia de los niños afectados por la explosión de la bomba en los años posteriores a la guerra; *II Monumento Hiroshima*, que retrata con gran minuciosidad los cambios producidos en determinados puntos geográficos de la ciudad; *III Colección Hiroshima*, que muestra objetos personales portados por muchas de las víctimas en el momento de la explosión. La gran cantidad de información que acompaña a cada fotografía, minuciosamente obtenida por Tsuchida en conversaciones con víctimas que sobrevivieron o con familiares de fallecidos, nos acerca a la comprensión del hecho humano según lo vivieron sus víctimas. TSUCHIDA, HIROMI. 1983. *Hiroshima, Parte I: Hiroshima 1945-1979; Parte II: Monumento Hiroshima; Parte III: Colección Hiroshima*. Tokyo: Asahi Shinbunsha. También recordamos el trabajo de la periodista bielorrusa Svetlana Alexievich, autora, entre otras obras, de la colección de reportajes *Voces de Chernóbil* (2005), publicado en castellano en 2006 en traducción de Ricardo San Vicente para Siglo XXI de España Editores, premio Nobel de Literatura 2015 “por su escritura polifónica, monumento al sufrimiento y al coraje humanos en nuestro tiempo”, en palabras de la Academia Sueca.

54 BOYER, PAUL. 1985. *By the Bomb's Early Light*. New York: Pantheon, p. 207.



Así pues, la ausencia de ornato literario en ningún modo supone una merma en la expresividad, comunicabilidad o cualidad estética de su escritura. John Dewey afirma: “pensar es ante todo un arte. El conocimiento y las proposiciones, que son los productos del pensamiento, son obras de arte equiparables a una estatua o a una sinfonía”<sup>55</sup>. Dado que la escritura es un pensamiento cuidadosamente expresado, sujeto a elecciones múltiples que conducen a un fin no predeterminado, sino serendípico y abierto, se puede concluir que *Hiroshima* de John Hersey es una obra de arte. Abundando en ello, Dewey encuentra paralelismos entre la lógica proposicional y el uso que el artista hace de lienzo y pintura. La conclusión de un texto, como el resultado final de un cuadro, se basa en la paulatina acumulación de premisas demostrativas que, al igual que los materiales empleados en el cuadro, sólo alcanzan su sentido cuando la obra ha sido acabada. La economía expresiva y la objetividad absoluta empleadas por Hersey para conducir a la emoción, son herramientas con una finalidad estética clara. Como indica Dewey, no llegaremos a la emoción sin unos materiales adecuadamente organizados, que sean a la vez plenamente inteligibles. “Este procedimiento puede ser conducido a un punto tal que el uso de materiales objetivos sea economizado hasta el mínimo, y la evocación de la respuesta emocional llevada a su relativo máximo”<sup>56</sup>. Sin embargo, entre la magnitud del sufrimiento impuesto al individuo y la épica sin precedentes de los medios empleados para infringírsele, el arte enmudece, o apenas balbucea unas notas a pie de página en el relato de la Historia.

De esa impotencia cierta surgirá la conciencia que impregnará el sentido del arte desde la modernidad hasta nuestros días, con el resultado espurio que todos conocemos. Michael Foucault escribió que “en el juego de posibilidades llevado hasta sus últimas consecuencias, lo que ha emergido es que el hombre ha ‘encontrado su fin’, y que, habiendo alcanzado la cima de todo posible discurso, ha llegado no al corazón de sí mismo sino más bien al borde de todo aquello que lo limita”<sup>57</sup>. El eco de estas palabras parece resonar en el discurso con el que el presidente Truman anunció el lanzamiento de la bomba sobre Hiroshima, episodio sobre el que es inevitable volver para analizar la conciencia trágica del hombre moderno: “La fuerza de la cual el sol obtiene su poder ha sido desatada contra aquellos que llevaron la guerra al Lejano Oriente. [...] Si ahora no aceptan nuestros términos, deben esperar una lluvia de ruina desde el aire, de una magnitud nunca hasta ahora vista sobre la faz de la Tierra”<sup>58</sup>. Si como Jean Baudrillard dijo, la bomba atómica no fue tanto un arma sino más bien un espectáculo generador de miedo, ¿podríamos considerarla entonces un producto de la estética, una obra de arte del mismo tipo de orden que interesaba a los totalitarismos que van a ser derrotados? “La bomba nuclear, esté o no satelizada, también es orbital: ya no cesará de obsesionar a la Tierra con su trayectoria, pero tampoco está hecha para tocar el suelo. Ya no es una bomba acabada que encontrará su fin (por lo menos eso se espera); está ahí, en órbita, y basta para el terror, o, por lo menos, para la disuasión”, dirá Baudrillard<sup>59</sup>. Se trata de un signo de muerte que se representa a sí mismo, es decir, de un objeto estético sin posible oposición simbólica. Ante algo así, el arte debe meditar su respuesta.

55 DEWEY, JOHN. 1925. Op. Cit., p. 378.

56 Ibid., p. 391.

57 FOUCAULT, MICHAEL. 1966. *Les mots et les choses*. Paris: Éditions Gallimard. (Traducción al inglés de Michael Foucault [or else, not specified in the book] *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. London: Routledge, 1989), p. 383.

58 BAUDRILLARD, JEAN. 1990. *La transparence du mal: Essai sur les phénomènes extrêmes*. Paris: Éditions Galilée. (Traducción de Joaquín Jordá, *La transparencia del mal: Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997, 4ª edición), p. 36.

59 Ibid., p. 36.

Pero los artistas, aún confundiendo la potencia de sus herramientas sobre un mundo real, van siempre más allá. Impelidos a actuar u opinar, corren el riesgo de trivializar aquello que tocan, llevados tal vez por la arrogancia que el idealismo ha engendrado en ellos. Karlheinz Stockhausen (1928-2007), uno de los músicos más influyentes del siglo XX, afirmó en relación a los atentados terroristas del 11 de septiembre en Nueva York lo siguiente: “Que los personajes [se refiere a los terroristas] puedan realizar aquello con lo que en la música ni siquiera podemos soñar, que ensayen totalmente, fanáticamente, durante diez años, para un único concierto, y entonces morir, es la más grande obra de arte que existe en todo el cosmos”<sup>60</sup>.

### 2.1.8. El recurso al pasado

Cuando no existe una visión compartida del camino a seguir, volver la mirada al pasado es un hecho habitual en épocas de crisis del arte. Dice George Steiner que “cuando la recuperación y la reproducción del interminable catálogo del pasado está cerca de inundar la cultura y la sensibilidad del presente, la creatividad puede atravesar una crisis”<sup>61</sup>. Es lo que ocurrió, por ejemplo, con la poesía y la pintura heroicas del siglo XVIII, en las que se cribó y remodeló en forma de convenciones previamente asumidas gran parte de la mitología clásica. Thomas Mann (1875-1955), James Joyce (1882-1941), Ezra Pound (1885-1972) o Igor Stravinski (1882-1971) pueden “inventar hacia atrás”<sup>62</sup>, como muchos de sus precursores pueden ser deliberadamente arcaizantes tanto en la elección de los medios como en su utilización.

La utilización de técnicas y estilos ya desaparecidos es un recurso constante en la historia del arte. Artistas de todo signo simultanean la modernidad de sus medios técnicos con la evocación de los signos de otro tiempo, ya sea una pintura con reminiscencias japonesas en James Abbott Whistler (1834-1903), un motete renacentista en Stravinski o una égloga gongorina en Juan Goytisolo (1931-2017). El arte tiene a su disposición un caudal de pasado inagotable para concebir. Como indica Steiner, “la ciencia-ficción es tan antigua como el mito de Ícaro. [...] El mecanismo profundamente enraizado siempre está ahí: el futuro como rememoración de un pasado perdido, como sátira del presente, como figuración, fantástica y racional a la vez, de la tecnología en evolución”<sup>63</sup>.

El artista tiene a su disposición toda una tradición para volver a inventar sobre ella. El gran logro de un pintor como Philip Guston, cuya maestría en el uso de los materiales pictóricos aún le valió para que se etiquetara su obra no abstracta, paradójicamente, como *bad painting*, consiste —según nos recuerda Roy Oxdale— en habernos hecho entender que la tradición pictórica es el antídoto necesario a la incesante demanda actual por la novedad como entretenimiento inmediato, no como un bazar al que acudir cuando sobra la ambición y faltan las ideas, sino como un repositorio de ideas y pretextos plásticos en continúa evolución<sup>64</sup>. La obra tardía de Guston (Fig. 9) nos invita a considerar que las primeras pinturas de Cézanne son un hecho artístico inacabado, que la pintura puede en sí

---

60 En *The New York Times*, 19 de septiembre de 2001, recogiendo información de una rueda de prensa dada por Stockhausen en Hamburgo, el 16 de septiembre de 2001.

61 STEINER, GEORGE. 1990. Op. Cit., p. 260.

62 *Ibid.*, p. 260.

63 *Ibid.*, p. 261.

64 OXLADE, ROY. 2008. «Guston & Eliot», *Art Without Art. Selected Writing from the World of Blunt Edge*. Introduction by Roy Oxdale. Edited with a Foreword by Marcus Reichter. London: Ziggurat Books, p. 89-90.



9. Philip Guston: *Cueva*, 1974, óleo sobre lienzo, 175 x 188 cm. Una visitante observa la obra en la galería Falkenberg de Hamburg, incluida en la exposición *Philip Guston: The great late work*, febrero de 2014. Picture Alliance via Getty Images/Bodo Marks.

entenderse como un continuo hecho inacabado, que la tradición sobrevive si la entendemos y actualizamos, aunque sea de modo apenas perceptible, pero que lo que no puede es repetirse. En su ensayo *Tradición y el talento individual* (1919), el poeta T. S. Eliot lo entiende así:

Con satisfacción nos recreamos en aquello que diferencia al poeta de sus antecesores, especialmente de aquellos más inmediatamente cercanos a él; nos esforzamos por encontrar algo que pueda ser aislado para nuestro deleite. Mientras que si nos acercamos al poeta sin ese prejuicio, con frecuencia encontraremos que no sólo las mejores, sino también las más individuales partes de su obra pueden ser aquellas en las que los poetas muertos, sus antecesores, afirman su inmortalidad de manera más enfática. Y no me refiero a la más impresionante etapa de su adolescencia artística, sino a su período de plena madurez<sup>65</sup>.

La tradición pictórica de Occidente vive pues en la obra de Guston “precisamente porque es completamente nueva y antigua a la vez, respondiendo a la exigencia de Eliot de que el pasado sea alterado por el presente tanto como el presente es dirigido por el pasado”<sup>66</sup>.

Sin embargo, esta idea de vuelta al pasado como tributo a lo acumulado en sentido colectivo a lo largo de todas las épocas y en todas las tradiciones, como fuente inagotable de preciosos recursos y conocimiento a los que los artistas y el público pueden acudir, pierde sentido ante la vacua literalidad

65 ELIOT, T. S.. 1950. «Tradition and the Individual Talent» (1919), *Perspecta*, Vol. 19. (1982). New Haven, Yale School of Architecture, p. 36-7.

66 OXLADE, ROY. 2008. Op. Cit., p. 90.

del expolio al que dicho pasado es hoy día sometido. En las más evolucionistas teorías del arte, el posible diálogo con el pasado es ante todo un factor de construcción del inevitable continuo social e histórico del arte, más hermenéutica que estética, cuando no directamente un tipo de taxidermia. Guy Debord sostiene que “del romanticismo al cubismo asistimos a un arte de la negación cada vez más individualizado, que se renueva perpetuamente hasta la fragmentación y la completa aniquilación de la esfera artística”<sup>67</sup>. Si el arte histórico había sido patrimonio de una élite que, según nos acercábamos a la sociedad capitalista, fue despojándose de cualquier sentido ontológico para expresar aspectos cada vez más fútiles y lúdicos de la realidad, los intentos de “democratizar” el arte de la modernidad no darán como resultado la entrada de todas las clases sociales en la comprensión de su sentido, si exceptuamos la forma de un consumo regularizado y patrocinado por la institución. “El conocimiento y reconocimiento histórico de todo el arte del pasado, retrospectivamente convertido en arte mundial, lo relativiza en un desorden global [...] Por primera vez, las artes de todas las civilizaciones y de todos los pueblos pueden ser conocidas y admitidas al mismo tiempo”<sup>68</sup>, dirá Debord.

El arte, ahora acumulado de forma didáctica en los museos y en los libros, no estará más pre-dispuesto a su comunicación, sino que será contemplado como una colección de recuerdos de la historia del arte, señalando, en cuanto tal, el final del arte. Así, según Debord, “todos los monumentos del pasado del arte pueden admitirse en igualdad de condiciones, pues ninguno de ellos sufre más que otro la pérdida de sus condiciones de comunicación específicas, dada la pérdida actual de todas las condiciones de comunicación en general”<sup>69</sup>. El dadaísmo y el surrealismo representan la máxima contradicción del arte en la época de su disolución, ya que ambos movimientos perseguían la superación del arte proponiendo un arte del cambio que, al mismo tiempo, será la expresión más terminada de la propia imposibilidad del cambio. En consideración de Debord, “el dadaísmo quiso suprimir el arte sin realizarlo, el surrealismo realizar el arte sin suprimirlo”<sup>70</sup>. Cuanto más elevadas sean sus exigencias como movimientos de vanguardia, más lejos se situarán de su verdadera realización. Su vanguardia será de hecho su desaparición, pues el tipo de movilización radical que tanto dadaísmo como surrealismo proponen será una utopía de clase, una revolución contra un pasado ya desactivado por su conversión en espectáculo didáctico, del cual ambos movimientos, muy a su pesar, también pasarán a formar parte.

Si las obras de estas vanguardias hubiesen conseguido lo que proclamaban, es decir, la anulación de la institución cultural del arte como esfera separada de la vida, no habrían sido luego “confinadas” en los museos, las galerías y las colecciones, donde la misma institución que pretendieron abolir se encarna. Pero no fue así, y quizás estas obras asemejan hoy los restos de una batalla perdida cuya razón de ser ya no existe, cuya revolución ha sido neutralizada. Habiendo querido subvertir unos cánones estéticos que reflejaban la histórica estratificación social que querían también abolir, el dadaísmo y el surrealismo se mimetizaron en el seno de la institución con todos los otros momentos artísticos del pasado ya asimilados. ¿No percibimos cierta desnudez, cierto desamparo, en esos objetos, en esas “no-obras” de arte que nunca quisieron ser juzgadas con los cánones del juicio estético y

---

67 DEBORD, GUY. 1967. *La société du spectacle*. Paris: Éditions Gallimard. (Traducción y prólogo de José Luis Pardo, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, octava reimpresión [segunda reedición], septiembre de 2015), p. 156.

68 *Ibid.*, p. 156-57.

69 *Ibid.*, p. 157.

70 *Ibid.*, p. 158.

que hoy sólo existen en los museos? Es de la derrota del surrealismo, aunque sobre todo del dadaísmo, de su fallido intento por arribar al final del arte-institución y de la certeza de que todos los *ismos* que los sucedan vendrán también a integrarse en el continuo histórico de una cultura normalizadora, de donde se deriva fundamentalmente la gran crisis del arte hoy día. Aquellas obras que perdieron su efectividad como armas de una revolución —su sentido literal, la radicalidad que las hacía autónomas y libres— tuvieron que ser sometidas a los criterios de interpretación que las pudieran hacer legibles en el contexto didáctico por el que acabaron siendo asimiladas. Y ésta quizá sea la mayor prueba de su derrota, ya que si se pueden leer e interpretar es que el cambio que querían producir no se ha realizado.

Este será el triunfo de la hermenéutica sobre la estética, al que dedicaremos el próximo apartado: todo objeto que se produzca como arte estará sujeto a una interpretación. Poco importa que ésta lo preceda o lo suceda pues, contradiciendo el deseo utópico de los artistas de todas las vanguardias, a partir de entonces y como sucede ahora, no habrá arte sin lenguaje. La transparencia del arte será absoluta, pues absoluta será su legibilidad. Tanto los artistas —productores de interpretables— como los hermeneutas —productores de interpretaciones— serían así revolucionarios fracasados según la interpretación de Debord: “El consumo espectacular, que conserva la vieja cultura como en hibernación, incluyendo la repetición desgastada de sus manifestaciones negativas, se ha convertido explícitamente, en la esfera cultural”<sup>71</sup>. También aquí entra el lenguaje en juego como valor oficialmente positivo, pues se trata de operar una reconciliación con el estado de cosas dominantes que sólo a través de la arbitrariedad y la intercambiabilidad interpretativa podrá operarse. Las obras de arte, como parte del espectáculo cultural global, resultan indemnes a cualquier crítica, pues el mismo lenguaje que fundamenta su propia presencia anula nuestra posibilidad de una directa comunicación con ellas. Todo está dictado y mediado en dicho espectáculo.

Esta especie de hurto adopta múltiples formas. En *La ilusión del fin* (1992), Jean Baudrillard describe el secuestro del arte consistente en el abandono del futuro a favor de la reapropiación de las obras del pasado, si bien dicha reapropiación sólo puede darse con la participación de un componente irónico que actúe como coartada de transparencia. Esto nos conduce a uno de los grandes gestos impostados del arte de las últimas décadas, una “ironía fósil” que denota, ante todo, cansancio y desilusión radical por el mundo<sup>72</sup>. Es la escenificación de un arrepentimiento y un resentimiento ante la propia cultura, acto que conforma uno de los rasgos claves del final de la historia del arte, del mismo modo que Nietzsche indicaba que el arrepentimiento y el resentimiento marcarían el final de la genealogía de la moral.

Para Cioran, lo explícito, lo claro, hoy ya nos confunde: “El cuadro cuya intención es inteligible no es mirado largo tiempo; el fragmento musical de carácter perceptible, de contornos definidos, nos cansa; el poema demasiado claro, demasiado explícito, nos parece... incomprendible”<sup>73</sup>. Para ese nihilista luminoso que fue el filósofo rumano, el reino de la evidencia toca a su fin, pues ¿qué verdad clara vale la pena de ser enunciada? La cacofonía del presente es tal que el arte tendría que aparecerse-nos como refugio del silencio, viene a sugerirnos. Lo que puede y merece la pena ser comunicado no debe demorarnos en su disfrute o contemplación. Pocas pinceladas o pocas notas musicales bastan. El misterio, en cambio, se ha convertido en una evidencia puramente formal, “un recurso de espíritus decepcionados por la claridad, una profundidad hueca, correspondiente con esta etapa del arte en que

71 Ibid., p. 158.

72 BAUDRILLARD, JEAN. 1992. Op. Cit., p. 44.

73 CIORAN, EMIL M. 1956. Op. Cit., p. 85.

ya nadie se engaña, en la cual, en literatura, en música, en pintura, somos contemporáneos de todos los estilos”<sup>74</sup>. El eclecticismo, si bien puede dañar la tradición, también permite a los artistas ampliar sus horizontes, sacando partido de todas las tradiciones, manteniendo sus obras como producto interesante en el mercado del arte institucionalizado. Así pues, Cioran concluye:

Si el artista de hoy se refugia en lo oscuro es que ya no puede innovar *con lo que sabe*. La masa de sus conocimientos ha hecho de él un glosador, un Aristarco desengañado. Para salvaguardar su originalidad no le queda ya más que la aventura de lo ininteligible. Renunciará, pues, a las evidencias que le impone una época sabia y estéril<sup>75</sup>.

Los ejemplos son inagotables, pero pocos tan precisos como el de Jake y Dinos Chapman cuando a partir de 1993 comienzan a apropiarse de la iconografía creada por Goya en su serie de aguafuertes *Los desastres de la guerra*. Una y otra vez, los hermanos Chapman regresarán obsesivamente a la serie desbordando el original de Goya con su propia marca de surrealismo pornográfico. Primero recrearán la serie como una colección de retablos en miniatura, empleando soldados de juguete que derriten, retuercen y mutilan para construir versiones liliputienses de cada intrincada y sangrienta escena. Al año siguiente, como contribución a la famosa exposición *Sensation* en la Royal Academy of Arts de Londres, se basarán en el aguafuerte 39 de la serie, *Grande hazaña! con muertos!*, para crear la homónima *Great Deeds Against the Dead* (Fig. 10)<sup>76</sup> en su traducción al inglés. En ella emplearán unos maniqués de escaparate con pelucas de nailon para mostrar a gran escala los tres cuerpos que en el grabado de Goya aparecen atados a un árbol, con sangre goteando de sus miembros mutilados. Todo es explícito, obvio y, en última instancia, banal. A partir de este momento, los Chapman señalarán a Goya como precursor de sus esculturas más perturbadoras, casi como para justificar su ataque a la sensibilidad estética del espectador, que es donde ellos encuentran, por así decirlo, su modelo de negocio. Antes de *Sensation*, *Great Deeds Against the Dead* fue expuesto por primera vez en la galería Victoria Miro de Londres, a la que acudió la policía dándole crédito a la acusación de obscenidad formulada por un visitante. El personal de la galería pudo calmar a los agentes con una sorprendente facilidad. Bastó que se les mostrara que la cámara de los horrores en la que los Chapman habían convertido el espacio estaba basada en el grabado de Goya. “Se fueron con una imagen del grabado —recuerda Jake Chapman— así que fue la autenticidad histórica lo que nos dio la licencia”<sup>77</sup>. El crítico Anthony Julius definió esta estrategia como la “defensa canónica” de lo que podríamos denominar arte-escándalo, prácticamente un *arte nacional* en el Reino Unido durante las últimas décadas. Matthew Collings (n. 1955) dijo de esta escultura que su motivo resultaba aislado en un “viscoso discurso irónico” que la hacía “cool” en lugar de simplemente horrible<sup>78</sup>. Así que tendremos que colegir que *Great Deeds Against the Dead* es, en última instancia, más kitsch que chocante, más Koons que Goya.

---

74 Ibid., p. 86.

75 Ibid., p. 86.

76 Seguiremos empleando el título de la obra de los Chapman en inglés para diferenciarla del título del grabado de Goya.

77 TURNER, CHRISTOPHER. 2006. «The Art of Jake and Dinos Chapman», *Tate Etc. Magazine*, September 2006 digital issue. London: Tate Gallery Publications.

78 Matthew Collings es citado por Christopher Turner en «The Art of Jake and Dinos Chapman», *Tate Etc. Magazine*. Sept. 2006.



10. Jake & Dinos Chapman: *Grande azaña! Con muertos! (Great Deed Against the Dead)*, 1994, maniqués y técnica mixta, 277 x 244 x 152.5 cm. Victoria Miro Gallery, Londres.

En 1999, en una serie de 83 aguafuertes titulados sencillamente *Desastres de la Guerra*, los Chapman comenzarán a enfrentarse a la obra de Goya en su propio medio, creando una primera versión gráfica de *Grande hazaña! Con muertos!*, en la que el aguafuerte de Goya ha sido trazado de modo deliberadamente amateur con el añadido de una esvástica grabada sobre la plancha. El resultado se asemeja al famoso cartel electoral anti-Hitler del SDP de 1932, que muestra a un trabajador crucificado en la rueda de una esvástica. Pero, en este caso, la imagen se invierte en la impresión, de modo que el aguafuerte de Goya aparece como en un espejo, y la esvástica —una fea profanación neofascista— se ha transformado en el símbolo hindú de la paz. En una versión tintada, realizada en 2000, una multitud de testigos silenciosos mira, proyectando largas sombras hasta el grupo salpicado de sangre; en *Gigantesca diversión*, también de 2000, la impresión se ha recubierto con un silueteado sacado de un libro de colorear infantil en el que aparecen unos gatos de aspecto malévolo en una





11. Jake & Dinos Chapman: *Insulto al daño (Insult to Injury)*, 2003, selección de seis de los 80 grabados impresos en 1937 a partir de planchas originales de la serie *Los desastres de la guerra* de Francisco de Goya, "reelaborados y mejorados" a mano con acuarela-témpera sobre papel, 37 x 47 cm cada uno.

bañera. En 2001 la cabeza decapitada del grabado de Goya aparece cubierta por una especie de monigote con grandes orejas, nariz roja y mueca caricaturesca...

Y así hasta *Insulto al daño* (Fig. 11) de 2003, obra para la que los hermanos Chapman adquirieron por 25.000 libras esterlinas una serie completa de 80 grabados de *Los desastres de la guerra*, impresa en 1937 a partir de las planchas originales. En esta obra, los hermanos desfiguran sistemáticamente los aguafuertes originales de Goya, cubriéndolos con caricaturas grotescas que representan cabezas de Mickey Mouse, macabros payasos sonrientes, máscaras de gas, ojos y antenas de insectos, además de la omnipresente esvástica. Desde algunos sectores de la crítica se les acusó de vandalismo cultural, pero como el propio título de la obra sugiere, la controversia fue deliberadamente cortejada

para plantear preguntas sobre la autoría y la originalidad: ¿Son realmente originales estos grabados impresos a partir de las planchas de Goya más de cien años después de su muerte? Y los añadidos de los hermanos ¿añaden valor o —como argumentaban los críticos— los destruyen? ¿No nos resulta demasiado familiar —y estéril— esta retórica? Jake Chapman respondió con el argumento de la “defensa canónica”, esta vez citando una obra de Robert Rauschenberg *Dibujo de Kooning borrado* (1953), para la cual Rauschenberg le pidió a de Kooning que donara un valioso dibujo que el borraría, creando así una nueva obra.

Que *Insulto al daño* fuera presentada por Jake y Dinos Chapman al Premio Turner de 2003 —que no ganaron— junto con dos monumentales esculturas en bronce pintado tituladas de manera conjunta *Sexo y muerte*, la primera de las cuales vuelve a reproducir a gran escala la escena de *Grande hazaña! Con muertos!*, pero habiéndose convertido los cuerpos desmembrados en esqueletos con cabeza de payaso, corroídos hasta los huesos por gusanos y moscas, y siendo la segunda la reproducción de dos muñecos hinchables que se practican una felación mutua —en clara alusión a Freud, por supuesto—, da una idea de hasta qué punto la institución del arte lo absorbe y legitima todo. Así pues, lo fundamental para los hermanos Chapman, su gran ganancia, es haber convertido a Goya en una marca registrada de uso propio.

La broma dadá —desacralización, descontextualización, apropiación— es hoy pretexto para cuantos subrayados acerca del final del arte queramos seguir haciendo. Como dice Baudrillard, “si el episodio político decisivo del siglo XX fue la crisis estratégica de 1929, con la que el capital se abre a la era transpolítica de las masas, el episodio crucial en el arte fue sin duda dadá y Duchamp, en los que el arte, renegando de su propia regla de juego estética, se abre a la era transestética de la banalidad de las imágenes”<sup>79</sup>. Nos hemos tomado en serio esa broma de burgueses avisados, de pandilla traviesa, y la hemos convertido en nuestro canon.

¿Qué camino hemos recorrido en estos casi cien años? Ahí están para indicarnos algo el ready-made de Marcel Duchamp *L.H.O.O.Q.* (1919) (Fig. 12.2), realizado sobre una postal de La Gioconda (Fig. 12.1), la superflua brillantez de las serigrafías de Andy Warhol basadas en el retrato de da Vinci, *Mona Lisa coloreada* (1963) (Fig. 12.4), y el estarcido de Banksy sobre un muro de Londres, *Mona Lisa Bazooka* (2007-8) (Fig. 12.3). El poder de escandalizar que aún pudo tener el gesto de Duchamp, amplificado por su compañero dadá Francis Picabia (1879-1953), desaparece cuando Mona Lisa se vuelve transparente en la superflua belleza de la obra de Warhol. Más allá de eso, ¿qué añade a Duchamp o a Warhol el último subrayado discursivo, políticamente “transgresor”, de Banksy?

Félix Duque nos dice que “el artista que intenta, nostálgico, luchar contra la técnica utilizando estilos, formas o materiales periclitados cae inmediatamente en lo kitsch. A menos que, irónicamente, utilice todo ello para poner de relieve, a la contra, su imposibilidad, sacándole los colores de este modo a su propio mundo técnico”<sup>80</sup>. Habrá quien considere que los óleos de Roy Liechtenstein (1923-97) quieren imitar el puntillismo, pero su intención no es homenajear a Seurat, sino hacer que salten a la vista las técnicas del huecograbado, propias de la reproducción gráfica de los medios de comunicación en papel, especialmente del cómic, sin obviar lo que se toma prestado de la tradición moderna —Pablo Picasso, Fernad Léger (1881-1955) o Piet Mondrian (1872-1944)— virándolo todo en clave paródica.

79 BAUDRILLARD, JEAN. 1990. Op. Cit., p. 18.

80 DUQUE, FÉLIX. 2001. *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal Ediciones, p. 140.

12. De izquierda a derecha y de arriba a abajo, (1) Leonardo Da Vinci: *La Gioconda* o *Mona Lisa*, 1503-19, óleo sobre tabla, 77 x 53 cm. Museo del Louvre, París; (2) Marcel Duchamp: *L. H. O. O. Q.*, 1919, tinta sobre postal, 19.7 x 12.4 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia; (3) Banksy: *Mona Lisa Bazooka*, 2007-8, estarcido sobre muro de ladrillos, 108 x 125 cm aprox, Thames at Trinity Buoy Wharf, Londres; (4) Andy Warhol: *Mona Lisa coloreada*, 1963, tinta litográfica y grafito sobre lienzo, 319.7 x 208.6 cm. Colección Daros, Zurich.



Toda mitología deviene fácilmente en cliché. La sarcástica nostalgia a la contra con la que los dadaístas y surrealistas —antes que los artistas pop— quisieron desenmascarar los sueños del buen burgués, que en vano se refugiaba en un arte *au grand style* para hacer como si no pasara el tiempo, su tiempo, no tiene hoy sentido. Las *performances* de los dadaístas en el Cabaré Voltaire se representaban en oposición al conformismo y la locura colectiva de la Primera Guerra Mundial, pero los neo-dadaístas actuales se han convertido en los artistas del “salón oficial”. ¿Seremos quizás nosotros los invitados a la mansión de los Nóbile que en *El ángel exterminador*, después de solazarse con la ópera, se quedaban incomprensiblemente atrapados y devenían en monstruos? Jean Baudrillard nos ayuda a formular nuestra conclusión.

### 2.1.9. Sobre la ilusión y la desilusión estéticas en el ‘final del arte’

En una de las conferencias pronunciadas en Caracas por Baudrillard en 1994, el sociólogo francés vino a decir que todas las utopías de los siglos XIX y XX, tan pronto se realizaban, ahuyentaban “la realidad de la realidad”, dando como resultado esa especie de hiperrealidad vaciada de sentido que habitamos hoy. Toda perspectiva final era absorbida o digerida por esa especie de agujero negro, que apenas nos dejaba en la superficie un residuo banal<sup>81</sup>. Así, en el arte hoy lo que tenemos es arte por todas partes, pero, sobre todo, tenemos una superabundancia de discurso del arte. A más discurso, menos poder de ilusión, menos capacidad de ofrecer ante lo real un escenario tal vez superior, tal vez más trascendente. Los signos, independizados, proliferan hasta el infinito en un constante reciclado de formas. “Ya no existe regla fundamental, criterio de juicio ni de placer. Hoy, en el campo estético, ya no existe un Dios que reconozca a los suyos”<sup>82</sup>, dirá Baudrillard. Nada contradice a nada en el arte, mientras todo opera en base a códigos que difícilmente pueden ser ya más complicados —o más irrelevantes—. “Hasta lo más marginal y lo más banal, incluso lo más obscuro, se estetiza, se culturaliza, se museifica. Todo se dice, todo se expresa, todo adquiere fuerza o manera de signo. El sistema funciona menos gracias a la plusvalía de la mercancía que a la plusvalía estética del signo”<sup>83</sup>.

Con la modernidad, el minimalismo, el arte conceptual, el arte efímero o el anti-arte permitieron hablar de la desmaterialización del arte, de una estética que podríamos llamar de la transparencia, en la que el arte respondía a la necesidad de interpretar su propia desaparición, su propio fin. Ha pasado un siglo y frente a ésa su agonía, el arte, se ha multiplicado en la simulación, en la publicidad sin límites. Dice Baudrillard que en la mayoría de las imágenes contemporáneas, de todo aquello que seguimos llamando arte, no hay nada que ver, pues se trata de “imágenes sin huella, sin sombra, sin consecuencias. [...] Lo que nos fascina en un cuadro monocromo es la maravillosa ausencia de cualquier forma. Es la desaparición —bajo forma de arte todavía— de cualquier sintaxis estética”<sup>84</sup>. ¿Cuál es la única e inmensa ventaja de una *Lata Campbell* de Andy Warhol? (Fig. 13.1): que ya no nos obliga a plantearnos la cuestión de lo bello y de lo feo, de lo real o de lo irreal, de la trascendencia o de la inmanencia”<sup>85</sup>. De

81 BAUDRILLARD, JEAN. 1994. «La ilusión y la desilusión estéticas», *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila Editore, (segunda de tres conferencias dictadas en el Centro Documental de la Sala Mendoza por Jean Baudrillard durante su estancia en Caracas en 1994), paginación digital.

82 BAUDRILLARD, JEAN. 1990. Op. Cit., p. 20.

83 Ibid., p. 22.

84 Ibid., p. 23.

85 Ibid., p. 23.

ahí la maquiavélica eficacia de los hermanos Chapman, una vez que han fagocitado al verdadero Goya, ¿qué les impide ejecutar obras más goyescas que las del propio Goya? ¿ser más Goya que Goya?

Para Baudrillard el milagro consiste en que las imágenes “nos permiten seguir creyendo en el arte eludiendo la cuestión de su existencia”<sup>86</sup>. Así pues, el final del arte vendría a ser su conversión en un conjunto de objetos o gestos para uso ritual, sin consideraciones estéticas, algo que será interesante en tanto que cumpla cierta función antropológica que nos permita seguir observándonos sin adquirir compromisos, como si no nos interesara ya hablar de nosotros mismos:

Fin por tanto de la representación, del sistema de la representación; fin de la estética, fin de la imagen misma en la virtualidad superficial de las pantallas. Sin embargo —es sólo una hipótesis— hay en esto un efecto perverso, paradójico: parecería que en cuanto se expulsa la ilusión, en cuanto la utopía es ahuyentada de lo real por la fuerza de todas las tecnologías, de nuestras ciencias, etcétera, en virtud de esas mismas tecnologías, la ironía, por su parte, se ha pasado a las cosas. Habría así entonces una contrapartida a la pérdida de la ilusión del mundo: la aparición de la ironía objetiva del mundo, la ironía como forma espiritual, universal, de la desilusión del mundo, una forma espiritual que surge esta vez del meollo mismo de la banalidad de los objetos y de las imágenes. Podría decirse entonces que la ilusión está ligada a la utopía, y la desilusión a la ironía. Quizá esa chispita de ironía es ya nuestra única forma espiritual, nuestra única pasión<sup>87</sup>.

Hablar hoy de conceptos como belleza, valor o estética es, en ciertos lugares, motivo de un rubor indisimulado. El destierro de tales términos es un hecho aceptado entre los más elitistas, dependientes, según Pierre Bourdieu, de un gusto adquirido por mor de su pertenencia a una clase social que se educa, precisamente, para distanciar su gusto del de otros sectores sociales menos privilegiados<sup>88</sup>. A cambio tenemos pastiche, ironía y conectividad. Un realismo burdo ha expulsado la imaginación, como en el caso de la instalación que el artista Rirkrit Tiravanija presentó en 2005 en la Serpentine Gallery de Londres (Fig. 13.2), una réplica a escala real de su apartamento de Nueva York perfectamente equipado para que los visitantes pudieran usarlo. El público era invitado a saborear una comida, beber algo y participar en actividades sociales varias. Su obra, decía la literatura de la exposición, “rompía las barreras entre el arte y la vida”<sup>89</sup>, lo cual equivalía a decir que no había distinción entre el arte y la vida o, en otras palabras, que no había arte. Y mientras tanto, los creadores del *antiarte* —apoyados tácticamente por los comisarios— insisten en considerarse artistas. Esto importaría poco si aún hubiera espacio para que en el *mainstream* surgieran otras alternativas, pero el peso combinado del aparato institucional y la atención de los medios —especializados o no—, apenas permite otra cosa. El fragor de la publicidad en la que basan su acción es directamente proporcional a la inutilidad de toda valoración estética.

Roy Oxdale, pintor y crítico que con harta ironía compara la situación del arte en las dos primeras décadas de nuestro siglo con la fiesta del Sombrero Loco de *Alicia en el País de las Maravillas*,

86 Ibid., p. 24.

87 BAUDRILLARD, JEAN. 1994. «La ilusión y la desilusión estéticas», paginación digital.

88 BOURDIEU, PIERRE. 1979. *La distinction: Critique Sociale du Jugement*. Paris: Les éditions du minute. (Translated by Richard Nice, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Published 1987. Boston: Harvard University Press, p. 66).

89 DROBNICK, JIM. 2005. *Rirkrit Tiravanija* [Exhibition Catalogue]. London: Serpentine Gallery Publications.





13. Izquierda, (1) Andy Warhol: *Lata de Sopa Campbell (Tomate)*, 1962, grafito y caseína sobre lienzo, 50.8 x 40.6 cm. MoMA, Nueva York; derecha, (2) Vista de la instalación *Rirkrit Tiravanija* en la Serpentine Gallery de Londres, 5 de julio - 21 de agosto de 2005.

se pregunta si no sería el triunfo de la fatuidad en las artes el signo inevitable de una sociedad en fase de declive terminal. En alusión a la archiconocida obra de Damien Hirst *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo* (1991), escribe:

¿De verdad necesitamos toneladas de tiburón muerto en un tanque de formol para recordarnos que a todos nos llega la muerte un día? [...] Mientras tanto, sublimemente indiferentes, los comisarios patrocinados por las instituciones públicas, un puñado de millonarios coleccionistas y otro de galeristas no le quitan ojo a la cotización de sus artistas en el mercado<sup>90</sup>.

A este respecto ya dijo Baudrillard: “De la misma manera que el arte actual está más allá de lo bello y de lo feo, también el mercado está más allá del bien y del mal”<sup>91</sup>. El fuerte nihilismo que de esta afirmación se desprende parte del hecho de que en el siglo XX se produce la ruptura del lenguaje mítico-simbólico y la expresividad de la forma que eran consustanciales al arte. En 1991, el crítico Stefano Zecchi dijo que “[habíamos] asistido, en una época de inmensa diseminación artística, a la celebración funeraria de la inutilidad y marginalidad del arte con respecto a otras expresiones culturales, que han comprendido y controlado más eficazmente la realidad”<sup>92</sup>. Para superar esta pesada herencia, tendríamos pues que apoyar la idea de un arte que pueda proporcionar una experiencia del mundo diferente, potenciadora del conocimiento artístico que libera la energía creativa del símbolo y la imaginación, y que no esté ligada ni al poder político ni al mercado, como tampoco subordinada al continuo comentario especulativo.

90 OXLADE, ROY. 2008. «A Fear of Transcendence», *Art Without Art. Selected Writing from the World of Blunt Edge*. Introduction by Roy Oxdale. Edited with a Foreword by Marcus Reichter. London: Ziggurat Books, p. 51.

91 BAUDRILLARD, JEAN. 1990. Op. Cit., p. 25.

92 ZECCHI, STEFANO. 1991. «Crossing Decadence. A Journey Through the Art of Mimmo Paladino», Exhibition Catalogue. New York: Sperone Westwater Gallery (4 May—8 June 1991); London: Waddington Galleries (19 June—13 July 1991), p. 13.







## 2.2. LA HEGEMONÍA DEL LENGUAJE Y LOS DISCURSOS DEL YO

*El mundo fue hecho para culminar en un hermoso libro*<sup>1</sup>.

*Mallarmé*

*¡Palabras! ¡Meras palabras! ¡Qué terribles eran! ¡Qué claras, y vívidas, y crueles! Uno no podía escapar de ellas. ¡Y sin embargo qué sutil magia había en ellas! Parecían capaces de darle forma plástica a las cosas sin forma, y tener una música propia tan dulce como la de la viola o el laúd. ¡Meras palabras! ¿Había algo tan real como las palabras?*<sup>2</sup>

*Oscar Wilde*

A las puertas de la modernidad, el simbolista Stéphane Mallarmé (1842-98) y el posromántico Oscar Wilde encuentran en las palabras un bálsamo con el que conjurar la lectura prosaica del mundo, una cura contra lo que el realismo y el naturalismo les han legado. Pero el arte no es discurso, nos recuerda Cézanne: “El artista debe evitar las opiniones que no se basan en la observación inteligente de lo esencial. Debe evitar pensar como un escritor, lo que a menudo distrae al pintor de su verdadero objetivo, el estudio directo de la naturaleza, y le hace perder el tiempo en teorías intangibles”<sup>3</sup>. El poeta Henri Michaux (1899-1984) se sintió impelido a liberarse de las palabras y decidió pintar. La escritura empezó a resultarle demasiado convencional, henchida la palabra con demasiada cultura, con demasiado lastre. “Necesitaba descongestionar de palabras la saturada mente, haciendo cesar el constante parloteo de su parte habladora y escribiente, para expresar —nos dice Chantal Maillard (n. 1951)— aquellas vibraciones del espíritu que no tienen correspondencia adecuada con el lenguaje”<sup>4</sup>. Pintar libera, pues uno está en lo inmediato y atiende a lo singular; puede salir de la mente discursiva, la que formula conceptos, la que nunca para. Sigue diciendo Maillard: “Uno cambia de compartimento cuando se pone a pintar. La fábrica de palabras —palabras-pensamiento, palabras-emoción, palabras-motricidad— desaparece, se anega vertiginosamente y tan simplemente. Deja de estar”<sup>5</sup>.

1 El comentario proviene de una conversación de Mallarmé con Jules Huret, quien lo publicó en su libro *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891); Nosotros tomamos la cita de su traducción al inglés en CHASE ST. AUBYN, FREDERIC. 1969. *Stéphane Mallarmé*. Woodbridge CT: Twayne Publishers, p. 23.

2 WILDE, OSCAR. 1891. *The Picture of Dorian Gray*. London: in Penguin English Library—Penguin Books (2012), with an introduction by Peter Ackroyd (1985), p. 19.

3 DORAN, MICHAEL (ed.). 2001. *Conversations with Cézanne*. Berkeley: University of California Press, p. 39.

4 MAILLARD, CHANTAL (ed.). 2018. *Escritos sobre pintura: Henri Michaux*. Madrid: Vaso Roto Ediciones, en el Prólogo.

5 MAILLARD, CHANTAL. 2014. *La baba del caracol. Cinco apuntes sobre el poema*. Madrid: Vaso Roto Ediciones, p. 77.

Hoy, sin embargo, cuando anhelamos arte, lo que con frecuencia nos encontramos es un desolado paisaje de meras palabras. “El arte se profana y se desencanta cada vez más”<sup>6</sup>, nos dice Byung-Chul Han, pues la magia que le era propia ha sido sustituida por el discurso. “En lugar de formas irresistibles y cautivadoras aparecen contenidos discursivos. La magia deja paso a la *transparencia*. El imperativo de transparencia desarrolla una hostilidad a las formas. (...) Las formas ya no son elocuentes”<sup>7</sup>. La complejidad y la polisemia que son propias del lenguaje de las formas —de los significantes— pueden llevarnos a la ambigüedad y la contradicción, pero producen una significación que no se agota en los significados. Hoy las formas “desaparecen en favor de significados y mensajes simplificados que les son encasquetados a la obra de arte”<sup>8</sup>, y el arte, que opera a través de formas, de significantes y no de significados, se vuelve introspectivo, autorreferencial, narcisista, entregado a un soliloquio continuo que “renuncia al exterior misterioso (...) a favor del interior profano”<sup>9</sup>. Veamos.

### 2.2.1. Arte y no-arte

Para ser artista, dice Arthur C. Danto, es preciso tomar conciencia del devenir histórico, posicionarse entre los contemporáneos y asumir una determinada actitud respecto al pasado del arte. La obra será una crítica “táctica” de lo que pasó antes y de lo que vendrá después, por lo que, para entender una obra, el espectador tendrá que reconstruir la percepción histórica y crítica que la motivó<sup>10</sup>. Así, en el anterior capítulo (Pág. 93) vimos como Borges nos ponía frente a la irresoluble paradoja de tener que decidir qué fragmento de *El Quijote* era más auténtico, si el escrito por Cervantes a comienzos del siglo XVII o el escrito por Pierre Menard tres siglos más tarde, pues ninguno de los dos lo era más que el otro, sino sólo en función de su respectiva adecuación a un contexto histórico. En ningún momento habla Borges de autenticidad artística o literaria, pues el narrador-crítico del relato, al igual que Danto, sólo puede validar las claves de interpretación en el espacio-tiempo; sólo puede leer el texto. En esa legibilidad dentro del contexto, y no en sus cualidades estéticas o literarias, tendrá sentido y validez la obra.

Recuerda Danto que cuando en 1966 la escultora Eva Hesse presentó en la Galería Marilyn Fischbach su novedosa escultura *Irregularidad metronómica II*<sup>11</sup>, el entonces crítico del *Times*, Hilton Kramer (1928-2012), dijo peyorativamente que la obra era una versión de “segunda mano” de un cuadro de Jackson Pollock, pues apenas adaptaba el estilo de goteado del pintor a un medio tridimensional. Para Danto, el problema era que Kramer no se acercaba correctamente a la obra. La escultura de Hesse respondía a un impulso de orden diferente, imposible de concebir en el mundo del

---

6 HAN, BYUNG-CHUL. 2019. *Vom Verschwinden der Rituale. Eine Topologie der Gegenwart*. Berlin: Mathes und Seitz Berlin. (Traducción de Alberto Ciria, *La desaparición de los rituales. Una topología del presente*. Barcelona: Herder Editorial S.L., 2020), p. 38.

7 *Ibid.*, p. 38.

8 *Ibid.*, p. 39.

9 *Ibid.*, p. 39.

10 DANTO, ARTHUR C.. 1992. *Op. Cit.*, p. 55.

11 *Irregularidad metronómica II* (1966) de Eva Hesse, obra de la que no hemos podido encontrar una reproducción de calidad, ejerció una gran influencia sobre la escultura de finales del siglo XX. Por sencilla y estándar que pueda parecernos hoy, cuando fue presentada en 1966, no se había intentado hacer nada con esas características formales. La obra está formada por tres tableros de contrachapado de 120 cm<sup>2</sup> separados por espacios de aproximadamente la misma dimensión. En la superficie de las tablas hay unos surcos regulares de 7,5 mm que, aunque asemejen ser tableros industriales, están en realidad ejecutados manualmente. Los tableros están conectados por alambres que entran y salen de los agujeros sin tensarse, conformando una especie de maraña que parece resultado del descuido de la artista antes que de su voluntad. Hay una cierta organicidad en el conjunto, queriendo dar la impresión de que la materia está viva.

expresionismo abstracto, pero sí muy posible en el mundo del minimalismo al cual Hesse ya pertenecía con su deliberado empleo de materiales industriales como unos tableros de contrachapado. Danto sugiere que un mero cambio de perspectiva le habría permitido a Kramer interpretar —o leer— correctamente la obra. Para empezar, había que eliminar el peyorativo uso de la expresión “de segunda mano”. La obra estaba compuesta por dos tipos opuestos de elementos, uno de los cuales era mecánico y ordenado, y el otro irregular y desordenado. Uno clásico, el otro romántico; o bien, uno macho y el otro hembra. La obra se afanaba por unir los fragmentos separados, pero éstos se obstinaban en seguir divididos, entrando y saliendo de sus aberturas para contradecir la armonía y la paz visual. La obra, concluía Danto, “era divertida o quizá muy divertida”<sup>12</sup>.

Lo que Danto viene a decirnos es que no hay obra de arte que no se pueda explicar si se tiene una adecuada perspectiva histórica y se dispone del lenguaje —y de la voluntad— para dar esa explicación. Abolidos los juicios de valor estéticos tras la modernidad, lo importante es determinar si una cosa es arte o no. Cuanto mejor se engrane la cosa en el discurso del continuo histórico —lo que pasó antes y lo que vendrá después—, más se potenciarán las razones que posibiliten el discurso que de la propia cosa emana. Sin dejarnos mucho lugar a la duda, Danto explica en qué consiste el juego:

El mundo artístico es el discurso de las razones institucionalizado y, en consecuencia, ser miembro del mundo artístico es haber aprendido lo que significa participar en el discurso de las razones para la cultura de uno. En cierto sentido, el discurso de las razones para una cultura dada es una especie de juego de lenguaje que se rige por reglas de juego y por razones paralelas a las que sostienen que únicamente donde hay juego hay ganancias, pérdidas y jugadores, de modo que únicamente donde hay un mundo artístico hay arte<sup>13</sup>.

El crítico no dejará nunca de insistir en la importancia que tiene “el discurso de razones que es la sustancia del mundo artístico en la orientación y en la constitución de las obras de arte en las que se plantean las cuestiones de tener o no tener razón”<sup>14</sup>. No hay criterio objetivo que nos permita discernir en términos de calidad qué es una obra de arte y qué no. En arte, aunque sea de un modo un tanto vacilante, también se buscan razones, así que “la crítica acaba por parecerse mucho a la ciencia, que erige hipótesis en sus bordes más avanzados y las recorta o erige otras”<sup>15</sup>. La clave de bóveda de la influyente filosofía del arte de Danto, según sus propias palabras, quizá se encuentra en la siguiente cita de Wittgenstein, la cual debemos igualmente insertar en su contexto histórico: “A mí Hegel me parece que siempre está queriendo decir que las cosas que parecen diferentes son en realidad lo mismo, mientras que lo que a mí me interesa es mostrar que las cosas que parecen lo mismo son en realidad diferentes”<sup>16</sup>. Se trata por tanto de acotar nominalmente el arte, no de debatir funciones o cualidades. Ante todo, hay que determinar lo que queda dentro y lo que queda fuera; el arte por un lado y el resto (de la vida) por otro. Los artistas y los teóricos se afanarán por construir la sintaxis que, ante

12 DANTO, ARTHUR C.. 1992. Op. Cit., p. 55.

13 Ibid., p. 57.

14 Ibid., p. 62.

15 Ibid., p. 62.

16 WITTGENSTEIN, LUDWIG. RHEES, RUCH. (ed.). 1984. *Recollections of Wittgenstein*. Oxford: Oxford University Press., p. 157.

su aparente similitud, permita encontrar las profundas diferencias entre el arte y la artesanía, entre las obras de arte y las meras cosas. “Cuando se encuentre una similitud, ábranse los ojos y búsquese la explicación de cómo diferentes expresiones artísticas pueden parecer mutuamente afines”<sup>17</sup>. Como ya hemos mencionado —y habremos de recordar más adelante— el ejemplo empleado por Danto para desarrollar ésta su teoría nominativa del arte será el de la famosa *Caja Brillo* (1964) de Andy Warhol, pero el germen de esta inquietud ya incubaba mucho antes, en Hegel.

Tras una larga historia en la que el arte había podido producir satisfacción y portar sentido por sí mismo, había pasado a una época —tras el romanticismo— en la que necesitaba de algo distinto a sí mismo; no para que la generación de obras de arte siguiera siendo posible, sino para encontrar una respuesta filosófica a la pregunta ¿qué es arte? Y es que, cuando “el arte suscita la pregunta sobre su verdadera identidad, [...] entonces se ha convertido en la ocasión de la filosofía”<sup>18</sup>.

Para entender mejor esta idea de Hegel, que Danto hace suya, es necesario que nos aproximemos teóricamente a los albores de la posmodernidad. Al inicio de su iluminador ensayo «Aporías de la estética moderna», citado anteriormente<sup>19</sup> (Pág. 61-2), Peter Bürger nos plantea la paradoja de como un inocente gnomo de jardín, cuya presencia decorativa en los jardines de las casas alemanas había marcado simbólicamente el retorno a la normalidad pequeñoburguesa tras el hundimiento de la Segunda Guerra Mundial, se convertía, llegados los años ochenta, en “un medio sofisticado y efectivo para distanciarse de las formas más avanzadas de conciencia estética”<sup>20</sup> debido a su apropiación irónica por parte del kitsch. A partir de entonces, uno no podía dejar de sospechar que un gnomo de jardín no fuera una cita irónica, lo cual resultaba bastante confuso, ya que ese mismo gnomo, cuando lo poníamos entre comillas, seguía siendo bastante idéntico a otro gnomo genuinamente auténtico, es decir, a uno no entrecomillado por la acción del arte.

Pues bien, acabamos de referir cómo Warhol normalizaba esta situación en 1964 con la primera exposición de su *Caja Brillo* en la galería Stable, una réplica en contrachapado serigrafado de las verdaderas cajas de detergente de la marca Brillo. La posibilidad de diferenciar el arte de la industria cultural, o el arte del no-arte, de reconocer el incuestionable estatus del principio metafísico por el que se garantizaba la posibilidad del arte, se había esfumado con el “hallazgo” de Warhol. Baudrillard dirá que al penetrar el arte en la realidad se hace completa la estetización del mundo: “en la vida diaria, tenemos esta conversión en readymade o esta transestetización de todo, lo que significa que ya no hay ninguna ilusión de la que hablar. Este colapso de la banalidad en el arte y del arte en la banalidad, o este juego recíproco, nos lleva de la complicidad a la conspiración.... Todos estamos comprometidos...”<sup>21</sup>. Desde ese momento, toda la teoría estética que hasta Adorno descansaba sobre la posibilidad de diferenciar lo estético de lo no estético viene a quedar obsoleta. Abolidas las categorías que hacían posible el juicio estético, y declarada su autonomía formal, el arte será lastrado por la conciencia de su propia insuficiencia. Así, su autonomía será institucionalizada en grado sumo, pues no de otro modo podrá el arte seguir reclamando su parcela de influencia entre las actividades trascendentes

17 DANTO, ARTHUR C.. 1992. Op. Cit., p. 63.

18 Ibid., p. 23.

19 La anterior referencia se puede encontrar en el epígrafe 1.1.6. del primer capítulo, «La paradoja hegeliana».

20 BÜRGER, PETER. 1991. Op. Cit., p. 3-4.

21 BAUDRILLARD, JEAN, LOTRINGER, SYLVÈRE (ed.). 2005. *The Conspiracy of Art: Manifestos, Interviews, Essays*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, p. 62-3.

del quehacer humano. El problema, no obstante, surgirá de su perenne condición de ficción, ya que el arte, a diferencia de la ciencia, no puede demostrar su validez objetiva ni ser aceptado como parte de lo real. ¿Cómo responderá el arte en la modernidad a esta circunstancia?: Rebelándose contra su propio estatus, declarando que el vacío de contenido en el cual se encuentra es, en sí mismo, un modo de encarar lo real o una finalidad en sí misma. Ahí están el surrealismo y, sobre todo, el dadaísmo como verdadera avanzadilla de la posmodernidad. El esteticismo inglés, el simbolismo francés o el decadentismo italiano, fueron sus movimientos precursores en la segunda mitad del siglo XIX.

En ese camino que el arte emprende hacia su disolución, como paradójico mecanismo para garantizar su continuidad, habrá una cierta nostalgia. El último rescoldo plástico de la modernidad, el minimalismo, ya contiene ese germen en el fetichismo que manifiesta por el objeto artístico como significativo vacío. Entre el signo lingüístico y el absoluto de la imagen, el arte recurrirá en la posmodernidad a la evidencia, referida por Barthes, de que a cualquier significante puede atribuírsele cualquier significado. A partir de Beuys, el arte será extremadamente fértil en este tipo de asociaciones, si bien, una vez desmaterializados, sólo como parte de una realidad institucionalizada podrán los objetos del arte seguir sugiriéndole significados al mundo. Los artistas, al comprometer sus obras en los debates sociales, políticos o culturales del momento, tendrán que dotar a sus obras de una literalidad que las equipare en claridad con el texto; o bien dependerán del absoluto de una imagen unívoca que será cincelada sobre la realidad con la misma codificación interesada de la publicidad. Los significados se cerrarán desde el momento en el que las obras de arte pierdan su sentido mágico y pasen a confundirse con el resto de los objetos ubicuamente diseminados por un mundo que ya siempre nos resultará inmensamente familiar. Walter Benjamin nos sitúa ante el origen de esta situación:

Un análisis del arte en la era de la reproducción mecánica debe hacer justicia a estas relaciones, ya que nos llevan a una visión de suma importancia: por primera vez en la historia del mundo, la reproducción mecánica emancipa la obra de arte de su dependencia parasitaria del ritual. Cada vez más, la obra de arte reproducida se convierte en una obra de arte diseñada para ser reproducible. A partir de un negativo fotográfico, por ejemplo, se puede hacer cualquier número de impresiones; pedir la impresión “auténtica” no tiene sentido. Pero en el momento en que el criterio de autenticidad deja de ser aplicable a la producción artística, la función total del arte se invierte. En lugar de basarse en el ritual, comienza a basarse en otra práctica: la política<sup>22</sup>.

Warhol encarnará esta teoría con casi perversa habilidad, mostrando en un solo gesto como la frontera entre el arte y la realidad se desvanecía por medio de la apropiación indiferenciada, dando como resultado el universo del simulacro. Así, asistiremos por un lado a la desintegración del arte en su puro valor de cambio, y por otro en la publicidad o autorreferencialidad, que es la misma cosa.

Empezando por lo primero, nos hemos acostumbrado a que las grandes casas de subastas hayan seguido anunciando récords de venta en los últimos años, pero ya no sólo de las obras de Monet o Van Gogh, sino también de las serigrafías de Warhol o de las esculturas seriadas de Koons, obras derivadas de la realidad no-artística. Incluso Banksy, que supera como publicista tanto a Koons como

---

22 BENJAMIN, WALTER. 1936. Op. Cit., p. 218.

a Warhol, ha llevado a subasta sus estarcidos callejeros —debidamente impresos y enmarcados—, no resistiéndose a dotarlos del aura que como fetiches originales les confiere su precio en el mercado. ¿Por qué no aprovechar este modo de legitimación si el público, desprovisto de otros criterios o guías, identifica el valor artístico con el precio de la obra? La imagen es un significante vacío que sirve como pretexto para la obscena transacción monetaria, mientras Banksy anuncia que se opone al *Brexit* o a las políticas antisociales del Partido Conservador británico.

Para ilustrar el vacío de la imagen en los tiempos de la crítica posestructuralista o posmoderna, Bürger nos propone la siguiente hipótesis: imaginemos que los especialistas demostraran que los *Girasoles* de Van Gogh vendidos por Christie's en marzo de 1987 a un precio de 39,7 millones de dólares no fuera en realidad una obra de Van Gogh, sino de otro artista de su tiempo. El cuadro perdería inmediatamente la mayor parte de su valor, aunque la calidad de la pintura no se hubiera alterado en absoluto. Así, incluso como objeto de la especulación más insensata, el cuadro no es puro valor de cambio, sino que se muestra dependiente de los procesos de canonización emprendidos por la institución en la creación de jerarquías; o dicho de otro modo, el genio artístico es capaz de crear valores que ninguna otra rama de la actividad humana puede siquiera soñar. De modo análogo, es bien sabido que las *Latas de sopa Campbell* de Warhol son muy similares a las latas de sopa Campbell reales, siendo exactamente eso lo que las hace tan confusas como obra de arte. Warhol nos presenta un mero duplicado que tiene todos los derechos de un original. El propio sujeto elimina la posibilidad de expresarse a través de la obra de arte. Pero es precisamente a través de este gesto de autoeliminación que adquiere un aura que supera con mucho la del ego artístico que aún vive de sus propios poderes. Así pues, nos dice Bürger que “en el centro de la institución del arte nos encontramos con un sujeto que ha demostrado ser notablemente resistente a su desaparición”<sup>23</sup>.

A este modo que determinados objetos del arte tienen de presentarse como derivados de la apropiación —lo cual nos lleva de nuevo al ejemplo del gnomo—, Bürger lo llama la “dialéctica del límite”. Fronteras como las que existen entre el arte y el no-arte, o entre la ficción y la realidad, no desaparecen con la facilidad que presuponen los teóricos de la posmodernidad. Siguen existiendo pertinazmente mientras encarnan el signo de su propia desaparición. En su ensayo *Estrategias fatales* (1983)<sup>24</sup>, Baudrillard empleó múltiples metáforas para mostrar que esa frontera o ese límite resiste todos nuestros intentos de abolirla. Sin embargo, no son ni el límite ni los objetos los que está activos, sino nosotros mismos en nuestro papel de público creyente. “Cada vez que se borra la frontera entre el arte y lo cotidiano, reaccionamos restableciéndola. Paradójicamente, la institución que determina lo que cuenta o no como obra de arte adquiere importancia en la medida en que las obras de arte y los objetos cotidianos se vuelven indistinguibles”<sup>25</sup>, concluye Bürger.

Esta dialéctica del límite es en realidad una dialéctica del sujeto del arte, no en tanto que pretexto para la acción que discute su propia desaparición —pues esto nunca acaba ocurriendo—, sino como la precaria forma que aún permite el tipo de experiencia del cual siguen resultando obras de arte. O, dicho de otro modo, mientras el abismo continúa abriéndose a sus pies, los artistas no dejan de producir y colocar sus productos en el fin de fiesta más provechoso que jamás se haya celebrado.

23 BÜRGER, PETER. 1991. Op. Cit., p. 5.

24 BAUDRILLARD, JEAN. 1986. *Les Stratégies fatales*. Paris: *Le Livre de Poche*. (Traducción de Phil Beitchman and W. G. J. Niesluchowski, *Fatal Strategies*. Boston: MIT Press, 1990).

25 *Ibid.*, p. 5.



Conviene que dirijamos ahora nuestro análisis hacia las causas de este ambiguo presente, en el que la negación o, según se considere, la refundación del arte sobre nuevas premisas individuales y sociales permite, como postuló Joseph Beuys, que todos podamos ser artistas, o no...

### 2.2.2. Romanticismo, realismo y modernidad: aporías del arte

Ya hemos hablado del final de la historia como profecía incumplida del arte en la modernidad. Veamos como esto aboca a los artistas a una especie de condena dictada no por las precarias condiciones en las que muchos realizan su trabajo —como ha sido en todas las épocas—, alejados quizá de la institución y, por tanto, con muy limitado acceso al público, sino por el dilema que supone seguir produciendo arte hoy, seguir dándole vida a un cuerpo exhausto y carente de una función clara según la consideración de muchos. Esta reflexión nos llevará a la figura de Beuys, cuya contradictoria conciencia ejemplifica al detalle en qué consiste la vida *al límite* del artista contemporáneo.

Comencemos por recordar una de las citas más referidas y discutidas de Hegel en la que sugiere el final del arte una vez que los postulados del romanticismo lo han llevado al límite de su función social y la filosofía —la palabra— ha ocupado su lugar, la ya discutida “paradoja hegeliana” (Pág. 50):

La peculiar naturaleza de la producción artística y de las obras de arte ya no llena nuestras más elevadas necesidades. Hemos ido más allá de la veneración de las obras de arte como divinas, rindiéndoles culto [...] El pensamiento y la reflexión han desplegado sus alas por encima de las bellas artes [...] En lo que a todo esto concierne, el arte considerado en su más elevada vocación ya es cosa del pasado<sup>26</sup>.

Pues bien, en la tradición post-hegeliana que conecta, a pesar de sus grandes diferencias, a Nietzsche, Heidegger, Adorno y Dewey, la tesis de Hegel es claramente rechazada: el arte sigue estando por encima del concepto filosófico. ¿Por qué entonces todo intento de teorizar sobre el arte en la modernidad conduce inevitablemente a la proposición de Hegel? La primera hipótesis es que, cuando Hegel plantea la disolución del arte con el romanticismo, no está queriendo decir que ya no habrá más arte, sino que el arte, en la función y potencialidad que se le había conocido, ya no guarda la misma relación con la verdad. Aún así, como Hegel entiende el arte fundamentalmente en cuanto a su relación con la verdad, interpretar que, efectivamente, su proposición está declarando su final no es del todo equivocado. Cuando todo lo que queda de la “apariencia sensual de la *Idea*” es la apariencia sensual, ya no estamos hablando de arte en la expresión más rotunda del término, sino de algo en cierto sentido más débil. Hegel lo expresa recurriendo a la pintura de género del siglo XVII en Holanda y Flandes, cuyos maestros, en su interés por retratar la cotidianidad, se alejaron del ideal clásico de representación tanto como expandieron el puro arte de imitar la apariencia de las cosas hasta cotas asombrosas:

Pues, de hecho, si queremos saber lo que la pintura es, debemos contemplar estos pequeños cuadros para decir de este o aquel maestro: *Puede* pintar. Mientras que el arte clásico esencialmente le dio forma en sus figuras ideales sólo a aquello que es sustancial, aquí nos encontra-

26 HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH. 1826. *Aesthetics: Lectures on Fine Art. Volume I* (Translated by T. M. Knox. 1988. Oxford: Clarendon Press, p. 21-2.

mos, fijado y traído ante nuestros ojos, a la naturaleza cambiante en sus expresiones fugaces, un fuego, una cascada, las olas espumosas del océano, una naturaleza muerta con ocasionales destellos de vidrio, cubiertos, etc., [...] Es un triunfo del arte sobre lo transitorio, un triunfo en el que a lo que es sustancial, por así decirlo, se le escamotea su poder sobre lo contingente y lo fugaz. [...] Esta maestría en la producción de los efectos más llamativos a través de la magia del color y los secretos de su hechizo tiene ahora una justificación independiente. Mientras que el espíritu se reproduce a sí mismo en el pensamiento, en la comprensión del mundo en ideas y pensamientos, lo principal ahora —independientemente del tema en sí mismo— es la recreación subjetiva del mundo exterior en el elemento visible de los colores y la iluminación<sup>27</sup>.

Teniendo en cuenta que el punto de partida de Hegel es la estética idealista, de Kant a Schelling<sup>28</sup>, esta noción resulta de una modernidad incuestionable, lo cual empieza a orientarnos hacia la gran aporía que subyace en su pensamiento estético. Hegel insiste en una consideración del arte como unidad entre lo sensible y lo inteligible, siendo la *Idea* “la unidad del concepto con su realidad”<sup>29</sup>. El arte, según Hegel, se caracteriza por un momento de inmediatez en el que se consuma la unión del talento natural del artista con el objeto al que lo aplica —concepto que más adelante veremos desarrollado en la estética de la experiencia de Dewey—, por más que el propio Hegel interprete que dicha inmediatez se pierde tras el romanticismo. ¿Cómo sostener esta idea no ya en el romanticismo, sino en la modernidad, cuando el arte mismo es arrastrado al proceso de alienación que separa al sujeto del objeto, cuando el arte, como dirá Ortega y Gasset, se deshumaniza?

Theodor Adorno, ya lo vimos (Pág. 53), se esforzará por mantener activo el concepto hegeliano de la inmediatez del arte aplicado a los productos de la modernidad estética, refiriéndose a dicho concepto como el “momento mimético” del arte, si bien a costa de negar la autonomía de los artistas en la creación de sus obras:

Si la obra va más allá de la contingencia del artista, éste tiene que pagar por esto el precio de no poder elevarse —a diferencia de quien piensa discursivamente— por encima de sí mismo y del límite impuesto objetivamente. [...] Toda idiosincrasia vive, en virtud de su momento mimético preindividual, de fuerzas colectivas inconscientes de sí mismas<sup>30</sup>.

Con este razonamiento se imponen un concepto de la obra de arte como realidad dialéctica y filosófica que necesariamente conversa con su tiempo. El arte será así un lenguaje de naturaleza histórica. Del mismo modo que para Hegel una obra de la importancia de *Don Quijote* expresa el paso de lo medieval a lo moderno, cuando se produce un cambio en las condiciones sociales que hace que las aventuras del caballero sólo sean interpretadas por sus contemporáneos como locura, Adorno encuentra que *Final de partida* (1956) de Samuel Beckett (1906-89) articula la verdad de la sociedad capitalista en su destrucción de todas las categorías de pensamiento o acción libre que se atribuyen

27 *Ibid.*, p. 559.

28 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, 1775-1854.

29 *Ibid.*, p. 134.

30 ADORNO, THEODORE W. 1970. *Ästhetische Theorie*. Editado por Gretel Adorno y Rolf Tiedemann; Primera edición: Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. (Traducción de Jorge Navarro Pérez. *Teoría Estética*. Madrid: Ediciones Akal, 2004), p. 84.

al sujeto burgués. En ambos casos, la obra individual está conectada con una totalidad social cuya esencia expresa plenamente. “En el arte todavía posible, la crítica social tiene que elevarse a forma, borrando todo contenido social manifiesto”<sup>31</sup>, dirá Adorno. “Aun tolerado, el arte encarna en el mundo administrado lo que no se deja organizar y lo que la organización total oprime. Los tiranos de la nueva Grecia sabían muy bien por qué prohibían las obras de Beckett, en las que no se habla de política”<sup>32</sup>.

Sin embargo, habíamos visto que el arte del período moderno no se plegaba a la exigencia de verdad, lo cual nos situaría, según Bürger, frente al arte como un medio de compensarnos por aquello que Max Weber llamó “el desencanto del mundo”<sup>33</sup>. Por tanto, si quisiéramos aceptar ambas formulaciones de Hegel —tanto el concepto del arte que une arte y verdad y es, por así decirlo, transhistórico, como la declaración del final del arte—, con la llegada de la modernidad, el arte resultaría una imposibilidad, “pues es, paradójicamente, la expresión de una verdad que es incapaz de expresar”<sup>34</sup>. El arte sería la unidad del sujeto y el objeto, del intelecto y los sentidos y, sin embargo, eso es precisamente lo que no puede ser, dado que la alienación es la condición fundamental de la vida moderna, según repite Adorno. En una palabra: el arte en la modernidad vuelve constantemente a situarse frente a las condiciones de su imposibilidad. De aquí deduce Bürger que la paradoja hegeliana es precisamente la condición fundamental del arte en la modernidad, en tanto que el arte resulta al mismo tiempo necesario e imposible.

El romanticismo y el realismo, como precursores de la modernidad, fueron intentos que en el siglo XIX avanzaron sendas respuestas de afirmación del individuo ante la alienación que se cernía sobre él; y sus predicamentos siguen fundamentando las teorías y las prácticas del arte actual, pues gran parte de sus discursos se desarrollan entre el subjetivismo del yo que se reafirma desafiante ante el conjunto de la realidad y la pretensión de una descripción objetiva y unívoca de la misma.

Los románticos aceptan la promesa moderna de autorrealización al pie de la letra. El origen y final de sus acciones es el ego. Huyendo de una realidad que les es incómoda, los románticos encuentran en el lenguaje el nicho de su expresión; las palabras pueden ser acomodadas a su capricho. Pero el lenguaje acabará volviéndose contra ellos: potencia e impotencia son extremos que se tocan cuando las palabras se tuercen para satisfacer la huida de la realidad. Los realistas por su parte toman el lenguaje como una herramienta para la representación diáfana de la realidad, si bien a riesgo de encontrarse igualmente con la otra cara de la moneda. Inspirados por una ciencia positivista, creen que pueden captar la realidad de una época, pero se trata sólo de la fantasía de quien cree estar tomando posesión de un mundo que es totalmente transparente. La gran paradoja está, como describe Sartre, en esos personajes que proliferan en la literatura realista del XIX, que son a la vez presentados como actores reales de un drama objetivo y como conciencias abiertas cuya interioridad es expuesta ante los lectores: “Estos seres compuestos, al mismo tiempo internos y externos, transparentes y opacos, proliferaron durante el siglo XIX y primera mitad del XX; son los hijos del realismo, testimonio en sí mismos de su perfecta irrealidad”<sup>35</sup>. De algún modo, podríamos decir que en la pintura de Cézanne

---

31 *Ibid.*, p. 404.

32 *Ibid.*, p. 383.

33 BÜRGER, PETER. 1991. *Op. Cit.*, p. 9.

34 *Ibid.*, p. 9.

35 SARTRE, JEAN-PAUL. 1945. «Je—tu—il», *Situations, IX: Mélanges*. Paris: Gallimard, p. 294 (usamos la traducción de Peter Bürger en «Aporias of Modern Aesthetics», 1991).

late como una tensión este mismo deseo de capturar una realidad exterior, sensible, y otra interior, más estructural e intrínsecamente conformadora del sujeto. Bürger resume así este momento de máxima tensión entre el arte y la realidad, inicio de la modernidad:

El omnipotente ego romántico usa el lenguaje para descubrir no otra cosa que su propia impotencia; la obra producida por el realista, con su hambre de realidad, revela una realidad textual que es el producto de la técnica literaria. Esta doble aporía se desarrolla como una visión que el sujeto tiene de sí mismo y del mundo, pero —y ésta es la cuestión decisiva— sólo puede experimentarla dentro de la obra misma<sup>36</sup>.

Es decir, el arte, en su nueva configuración, ancla al sujeto a una realidad que sólo como arte puede ser vivida. No es que el arte se independice del sujeto, sino que el arte expresa una discontinuidad entre el sujeto y la realidad que sólo en él se puede percibir y expresar. Vayamos a lo concreto, viendo en el próximo epígrafe una serie de iluminadores ejemplos.

### 2.2.3. La “condena” del artista moderno

El colapso entre lenguaje y realidad, cuestión ontológica sistematizada por el romanticismo y el realismo, fue descrito por Michael Foucault (1926-84) en *Las palabras y las cosas* (1966) con el extraordinario ejemplo del personaje de Don Quijote de la Mancha, precursor y arquetipo por excelencia del individuo moderno. En el epígrafe «Representar», Don Quijote es descrito como el peregrino errante que vaga por la vasta llanura de La Mancha, la cual asemeja la gran página en blanco sobre la que el hidalgo tendrá que escribir su historia real con el único recurso del que dispone: la memoria de los textos que antes ha leído y cuya veracidad es su deber probar. Y esto sólo podrá lograrlo a través de la construcción de una obra artística cuya materia prima será él mismo, su propio cuerpo, sus acciones, su voz, su memoria, que tendrán que demostrar la validez de unas ficciones previamente construidas con palabras:

Con todos sus giros, sus idas y venidas, las aventuras de Don Quijote marcan el límite: en ellas terminan los antiguos juegos de la semejanza y de los signos; allí se anudan nuevas relaciones. Don Quijote no es el hombre extravagante, sino más bien el diligente peregrino que se detiene ante todas las marcas de la similitud. [...] Además, todo él es como un signo, un grafismo largo y delgado, una letra que acaba de escapar de las páginas abiertas de un libro. Todo su ser no es más que lenguaje, texto, páginas impresas, historias que ya han sido escritas. Está hecho de palabras entrelazadas; [...] El libro no es tanto su existencia como su deber<sup>37</sup>.

Don Quijote pretende recrear la epopeya, aunque por un proceso inverso: la epopeya contaba —o pretendía contar— hazañas reales, ofreciéndolas a nuestra memoria, pero Don Quijote debe apoyar la realidad con los signos sin contenido de la narración. Sus aventuras serán un desciframiento del mundo, una búsqueda diligente sobre toda la superficie de la tierra de las formas que demuestren que

36 BÜRGER, PETER. 1991. Op. Cit., p. 12.

37 FOUCAULT, MICHAEL. 1966. *Les mots et les choses*. Paris: Éditions Gallimard. (Traducción al inglés de Michael Foucault [or else, not specified in the book] *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London: Routledge, 1989), p. 46-7.



1. Gilbert & George: *La escultura cantante*, 1991, Sonnabend Gallery, New York, 1991.

lo que decían sus libros es cierto. ¿Cómo pues no habría de recordarnos el hidalgo al artista moderno? Al lanzar fragmentos de una realidad que ya sólo puede interpretar literalmente contra las referencias textuales que mejor lo legitimen, el artista moderno aspira a que todo lo que dice y hace sea arte. Esta es su condena ontológica: vagar como el hidalgo a través de un espacio en apariencia reconocible, pero en última instancia hostil, entre “la palabra escrita y las cosas [que] ya no se asemejan”<sup>38</sup>. Anclado a los objetos del mundo en su literalidad, el artista estará sometido a una sintaxis cuyos principios hace tiempo que articularon otros, entre la inercia y la ocurrencia.

En uno de los giros más conocidos de la novela, la validación del relato de Don Quijote se produce cuando en la segunda parte de la obra conoce a personajes que han leído la primera parte del mismo y lo reconocen a él, al hombre *real*, como al héroe del libro; pero es la realidad la que entonces se hace ficción, en tanto que es el texto el que se ha replegado sobre sí mismo, hundiéndose en su propio espesor y convirtiéndose en objeto de su propio relato, para crear la apariencia de realidad, para darle cuerpo al fantasma que es Don Quijote, creador de su propia ficción, fiel a un relato construido con palabras que protegerá contra los errores, las falsificaciones o las continuaciones apócrifas. Análogamente, para el artista moderno, lo autorreferencial, lo biográfico, la constante enunciación de la propia identidad, como si de un destino trazado se tratara, se convierte en prueba de la verdad de su obra. Desde que en 1969 Gilbert Prousch (n. 1943) y George Passmore (n. 1942), más conocidos como Gilbert & George, triunfaran con su conocida acción *La escultura cantante* (Fig. 1), su yo real quedará inmolado en beneficio de unos alter ego-fetiché, de unos personajes de ficción que estarán obligados a representar siempre, y que siempre aparecerán autorretratados en sus obras, pues de ellos depende la “autenticidad” de su relato artístico. Su vida se asemejará a la del protagonista de la película *El show de Truman* (1998)<sup>39</sup> con la salvedad de que, a diferencia de Truman, al final de la historia no querrán escapar de la ficción que no otros sino ellos mismos se han impuesto a representar.

38 Ibid., p. 48.

39 WEIR, PETER. 1998. *The Truman Show*. Estados Unidos, Scott Rubin Productions.

En una versión tan asertiva como banal del mismo fenómeno, Grayson Perry (n.1960) se transforma en Claire (Fig 2.1), alter ego travestido del propio artista, partiendo tanto de la tradición británica de la pantomima como de la apropiación teatralizada de iconos tan fetichizados como el de Frida Khalo; la obra no se juzga por su calidad intrínseca sino por su valor de uso en la construcción de una identidad. Cindy Sherman (n. 1954) convierte su rostro y su cuerpo (Fig. 2.3) en el significante vacío e intercambiable de un imaginario colectivo que es de nadie y de todos, soporte de unos relatos que ya nada nos cuentan, pero que permiten a la artista perpetuar su imagen, transparentándose a través de ellos. Tracy Emin (n. 1963) llevará al museo la cama deshecha y los objetos dispersos de su propia habitación (Fig. 2.2), como fragmentos biográficos en los que la artista es la heroína, grotesca y trágica a la vez. Como ya hemos anotado (Pág. 118), Rirkrit Tiravanija (n. 1961) traslada a miles de kilómetros los objetos de su apartamento y los reproduce milimétricamente en el museo, pudiendo así invitar al público a entrar en su intimidad. Ángela de la Cruz (n. 1965) (Fig. 2. 4) simboliza su propio cuerpo en pinturas que, al querer convertirse en esculturas, dramatizan la compleja relación física de la artista con el mundo. Mark Wallinger pinta reiteradamente el grafismo vertical que representa al yo, “I”, a escala 1:1 de su cuerpo (Fig. 2.5). A través de estos vacíos, el artista moderno se representa a sí mismo como signo de un yo exaltado y gesticulante que quiere a toda costa que lo reconozcamos a él, al artista, como al héroe del relato. Como Don Quijote, el artista se ha convertido “en un signo errante en un mundo que no lo reconoce”<sup>40</sup>, y debe perseverar para que “se le reconozca en la medida en que se asemeja a todos estos signos que ha dejado tras de sí como un surco imborrable”<sup>41</sup>.

La obra del artista Martin Kippenberger (1953-97), lúcido y locuaz hasta la extenuación, los contempla a todos con cierta sorna desde su premeditada fragmentación. A través de una ingente producción y de una vida en la que puso al descubierto el rutilante vacío en el que se movían los artistas, Kippenberger se rebeló contra la tiranía de la autorepresentación parodiándola. En uno de sus más tempranos carteles ya lo anuncia, retratándose al cumplir los 25 años con expresión de lunático y abrazado tiernamente a un desconocido: *Un cuarto de siglo. Kippenberger como uno de vosotros, entre vosotros, con vosotros* (1978)<sup>42</sup> (Fig. 3). En la escultura *Martin, al rincón, deberías sentir vergüenza* (1992)<sup>43</sup>, sitúa en una lengua vernácula contemporánea la identificación romántica del artista como paria, ya sea genio, profeta, mendigo o loco. El artista trata de neutralizar el juego de la autoafirmación, del yo, de la legitimación por las palabras, con la parodia.

Ya no se trata de la dependencia que el arte moderno tiene del comentario explicativo, sino de algo más fundamental: el hecho de que el discurso estético no se adhiere a las obras de arte a posteriori, sino que es el propio discurso el que posibilita la existencia de las obras de arte. Como expresa Peter Bürger, “tenemos obras de arte porque tenemos la institución. Si no fuera así, sólo tendríamos bellos

40 Ibid., p. 48.

41 Ibid., p. 48.

42 Una serie de términos auto-deprecativos o irónicos aureolan la cabeza del artista en este poster de Kippenberger: “fanfarrón, súpermirón, showman, subcontratista, apropiacionista, líder, veterano pintor, derrochador”.

43 Kippenberger cultivó su reputación como chico malo del arte alemán en los años ochenta, actuando deliberadamente de un modo escandalosamente provocativo, tanto en su arte como en su comportamiento personal. Con la escultura *Martin, al rincón, deberías sentir vergüenza* cosecha lo que ha sembrado, colocándose en una posición que todos los niños traviesos de la escuela conocen bien: en el rincón, solo con su remordimiento forzado. Un artículo particularmente vicioso de un crítico de arte alemán sirvió de catalizador para esta y otras varias esculturas de Martin en el rincón. Cada obra de esta serie está hecha y va vestida de manera única, y los rostros y las manos están fundidos en aluminio a partir de moldes del propio cuerpo del artista.



2. De izquierda a derecha y de arriba a abajo, (1) el artista Grayson Perry como *Claire*, 2019, Johnnie Shand Kydd/*AnOther Magazine*; (2) Tracey Emin: *Mi cama*, 1998, caja de madera, colchón, sábanas, almohadas y objetos, instalación en Tate Britain, Londres, 2015, Paul Hackett/Reuters; (3) Cindy Sherman: *Sin título #96*, 1981, impresión a color de cromógeno, 61 x 121.9 cm. MoMA, Nueva York; (4) Ángela de la Cruz: *Desorden (Rosa)*, 2013, óleo y acrílico sobre lienzo, metal y bastidor, 183 x 45 x 38 cm; (5) Mark Wallinger: *Autorretrato (A mano alzada 42)*, 2013, acrílico sobre lienzo, 183 x 106 cm. Galerie Krinzinger.





3. Izquierda, (1) Martin Kippenberger: *Un cuarto de siglo de Kippenberger como uno de vosotros, entre vosotros, con vosotros*, 1978, póster, en el catálogo de la exposición *Martin Kippenberger: Qué calor II 25-2-53*, 1989, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla; derecha (2) Martin Kippenberger: *Martin al rincón, deberías sentir vergüenza*, 1992, vaciado en aluminio, ropa y plancha de hierro, 74.9 x 181.6 x 34.3 cm. MoMA, Nueva York.

objetos o fetiches<sup>44</sup>. ¿Cómo si no —se pregunta Bürger— podría el trabajo del artista resistir la comparación con el edificio del científico o el del filósofo? Para Dewey, en cambio, no es esa la cuestión, ya que la ciencia y el arte no se vinculan con la realidad del mismo modo, no tienen la misma capacidad de tratarla y de revelarla. Esto es lo que, en medio de tanta confusión, se nos ha olvidado. El arte, dice Dewey, al contrario que la ciencia, no nos guía hacia la experiencia, sino que es en sí *una* experiencia. En la ciencia hay intenciones conducentes a resultados, en el arte hay intenciones que son en sí un resultado: “La ciencia enuncia significados; el arte los expresa” (AE, 90). Los artistas, absortos y confiados en la literalidad del lenguaje, aspiran hoy a una influencia cada vez mayor sobre la realidad, restando importancia a la obra, que es mero pretexto, pues tributan en realidad a una ciencia social para la que la obra puede incluso ser un estorbo. El arte ha acabado revelándose contra su estatus de cosa ficticia, bien politizándose o bien declarando que el vacío que reconoce personificar es su mismo fin, banalizándose muy a propósito. Sin embargo, el arte es hoy ante todo el conjunto de principios que lo delimitan como institución, y la gran paradoja es que la experiencia estética no puede ir más allá del ataque a la institución, pues cuanto más se la ataca más parece reforzarse su frontera. Todo lo que se ha dicho sobre el final del arte parece obviar una realidad que persigue a los artistas desde el tiempo de las vanguardias, y es que, una vez que se está dentro del mundo del arte, todo lo que uno hace es arte. Incluso la negativa a producir nada en absoluto es considerada arte. Citando a Blanchot, ya decíamos en el epígrafe dedicado a la institución del arte (Pág. 62) que, para quien lo ve desde fuera, el arte asemeja un reino de libertad, mientras que para el artista supone un estado de constante condena del que no hay escapatoria. Todo lo que el artista hace o dice se convierte automáticamente en arte.

#### 2.2.4. La influencia de Joseph Beuys

Con Joseph Beuys, fundador en la década de los sesenta del neo-dadaísta movimiento fluxus, avanza el proceso de desmaterialización del arte abducido por la palabra, en cuyo inicio está la búsqueda del

44 BÜRGER, PETER. 1991. Op. Cit., p. 12.

mito. Los mitos no pueden surgir en la conciencia colectiva sin la expresión imaginativa que proporciona el arte, y esto Beuys lo sabe. La danza chamánica, la historia que cuenta el bardo, las sagradas escrituras y el templo no son interpretaciones de mitología preexistente; son en sí mismos mitos manifestados. Pero para manifestarse —nos lo explica Roland Barthes— el mito necesita de las palabras, pues “es un tipo de discurso, [...] es un sistema de comunicación, que es un mensaje”<sup>45</sup>. Así, “el mito no puede ser un objeto, un concepto o una idea; es un modo de significación, una forma”<sup>46</sup>. Y puesto que el mito es un tipo de discurso, no se puede discriminar entre objetos míticos según sea su sustancia: todo puede ser un mito siempre que sea transmitido por un discurso. El mito no se define por el objeto de su mensaje, sino por la forma en que lo expresa. Así, cualquier objeto en el mundo puede pasar de una existencia cerrada y silenciosa a un estado oral, dispuesto a que la sociedad se apropie de ello, porque no hay ninguna ley, natural o no, que prohíba hablar de las cosas, y, como explica Barthes, “el universo es infinitamente fértil en sugerencias”<sup>47</sup>. El arte asumirá esta conciencia hasta llegar al “desenfreno” hermenéutico de nuestros días, a su plena oralidad, al exceso de palabras que anega la experiencia en retórica. Para Cioran, esta dependencia de las palabras será expresión de nuestro conformismo, pues “el universo no se discute; se expresa. [...] Las cosas que tocamos y las que concebimos son tan improbables como nuestros sentidos y nuestra razón; sólo estamos *seguros* en nuestro universo verbal, manejable a placer, e ineficaz. El ser es mudo y el espíritu charlatán”<sup>48</sup>. Beuys, que duda cabe, habló y gesticuló, profusamente, redefiniendo la imagen del artista como el romántico que realmente fue.

Siguiendo la lógica de Barthes, Beuys construye mitologías para apoyar el ser político que el arte asume a partir él. No es el arte el que se pone al servicio de la idea política, sino la idea política la que acciona la palanca del mito que el artista quiere encarnar. No podía ser de otro modo, pues los mitos, como dirá el crítico Northrop Frye (1912-1991), “deben estar ideologizados para que de ellos pueda desprenderse cualquier tipo de acción”<sup>49</sup>. En esencia, la política es la práctica de darle utilidad a los símbolos, es decir, de traducir *mythos* en *logos*, símbolos en signos. Así, la obra de Beuys se articula en torno a una serie de símbolos que el artista ofrece al público —didácticamente— como materia prima de una liturgia de la cual él es al mismo tiempo el sacerdote y el ser sacrificial. Esta autoafirmación del yo, consistente en que la experiencia vital del artista —real o imaginaria— se transubstancia ante el público— supone en la práctica otra eficaz estrategia de desactivación de la crítica con rango de objetividad. Los mitos no responden al intelecto, pues no pueden asentarse en la conciencia colectiva si no es a través de la expresión imaginativa, que es libre y soberana. Así, el arte es generador del mito como expresión de una conciencia que es individual en el artista y se hace colectiva en el público. Las danzas del chamán, las historias que el bardo cuenta, la escritura sagrada, el templo, son reinterpretaciones de mitos que ya han existido antes; son en sí mismos la manifestación del mito.

Según el esencialismo romántico de Beuys, somos guiados hacia un culto a la naturaleza como hogar sagrado del ser humano, como medio de sanación, como acción política, como revolución. Beuys parte de la prédica de Schiller: el arte es un medio para curar el desorden experimentado y la división del mundo. En esa situación de desorden y fragmentación, el arte ofrecería un camino de

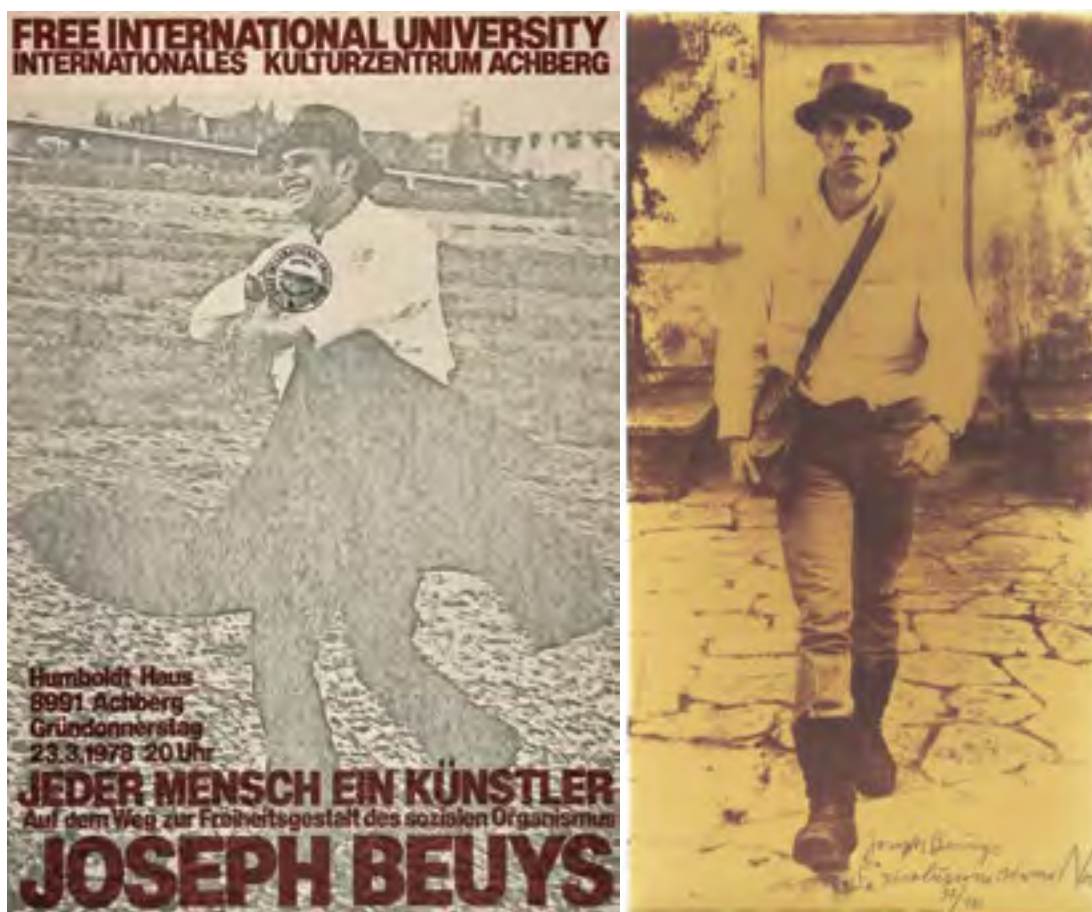
45 BARTHES, ROLAND. 1957. Op. Cit., p. 109.

46 Ibid., p. 109.

47 Ibid., p. 109.

48 CIORAN, EMIL M. 1949. Op. Cit., p. 140-1.

49 FRYE, NORTHROP. 1990. *Words with Power: Being a Second Study of "The Bible and Literature"*. Toronto: Penguin Canada, p. 34.



4. Izquierda, (1) Joseph Beuys: *Todo hombre es un artista (Jeder Mensch ein Künstler)*, 1978, impresión sobre papel, 61 x 41.5 cm. Tate Gallery, Londres. En 1973, Beuys explicó la idea tras su frase más famosa, "Todo hombre es un artista": "Sólo el arte es capaz de dismantelar los efectos represivos de un sistema social senil que continúa tambaleándose sobre el filo de la muerte: destruir para construir UN ORGANISMO SOCIAL COMO OBRA DE ARTE. Ésta más moderna de las disciplinas artísticas —Escultura Social/Arquitectura Social— sólo llegará a su fin cuando cada persona viva se convierta en un creador, escultor o arquitecto del organismo social"; derecha, (2) Joseph Beuys: *Somos la revolución (La Rivoluzione siamo Noi)* (97/180), 1972, serigrafía, tinta y sello sobre papel, 189.6 x 98.7 cm. Tate Gallery, Londres. Fruto de su intenso activismo político, Beuys funda en 1972 el Comité para una Universidad Libre, trabajando además con la Organización para la Democracia Directa a través del Referéndum, constituida un año antes. En la impresión del cartel, rubricada a mano por Beuys con el título en italiano "La rivoluzione siamo Noi" ("Somos la Revolución"), Beuys camina resolutivamente hacia el espectador como queriendo pedirle que se una a él en la acción. La imagen es tanto más impactante cuanto que mide casi dos metros de altura y el artista aparece a tamaño real.

regreso hacia una totalidad que está siempre perdida. Como explica el crítico George Pattinson, la acción romántica no se hace efectiva al ofrecernos obras terminadas para el placer contemplativo o desinteresado, sino "al despertar nuestra capacidad de creatividad, invitándonos a participar activamente en la creación y configuración de nuestro mundo"<sup>50</sup>. Más allá de la forma de la obra, se encuentra el proceso dinámico, interactivo socialmente, en el que se comunica el espíritu de creatividad. Aquellos que tienen el don de la profecía deben despertarnos y guiarnos, conduciéndonos hacia nosotros mismos. Y esa, dirá Beuys, es una tarea abierta a todos los hombres ya que "todo hombre es un artista" (Fig. 4.1) o, si se quiere, "somos la revolución" (Fig. 4.2). El arte es para Beuys acción social transformadora. La verdadera revolución es la forma en la que aprendemos a ser lo que somos, la forma en la

50 PATTINSON, GEORGE. 2008. «Joseph Beuys: A Leaf from the Book of Jeremiah», *Art Without Art. Selected Writing from the World of Blunt Edge*. Introduction by Roy Oxdale. Edited with a Foreword by Marcus Reichter. London: Ziggurat Books, p. 74.

que nos realizamos. No obstante, diremos nosotros, toda revolución precisa de un guía, y es en esa necesidad donde se encuentra la “falsa” salida que Beuys propone para el arte.

No en vano, muchos de los predicamentos románticos vienen a desembocar en la modernidad, aunque articulados de otro modo. Los debates del siglo XIX sobre la división del trabajo y el aumento de la complejidad en las relaciones sociales se ven ampliados en las constantes reflexiones del XX en torno a la alienación de la vida moderna, el ritmo del cambio social y técnico, los efectos deshumanizantes de la tecnología o la mercantilización del ámbito colectivo. El gran drama del siglo pasado fue la sombra de la guerra tecnológica y el poder de la guerra moderna para neutralizar la imaginación y el valor del ser humano en beneficio de la planificación técnica y del equipamiento. La Primera Guerra Mundial fue testigo del uso de la ametralladora, el tanque, el gas y la fuerza aérea, pero su continuación, de 1939 a 1945, alcanzó proporciones hasta entonces inimaginables. No fue sólo el efecto que produjo Hiroshima, como ya hemos discutido, sino también Dresde, Hamburgo, Colonia, Berlín, Nagasaki, Varsovia, Liverpool, tantas ciudades en Rusia... todas reducidas a ruinas en 1945. Al acabar la guerra en Europa, los alemanes vieron su sociedad reducida a su más bajo umbral de sostenibilidad. Y aún así, los años de trabajo de Beuys fueron vividos a la sombra de una tecno-guerra aún más terrible, la cual, a través del uso de las armas nucleares, amenazaba con la extinción de la humanidad. La Guerra Fría, como se dio en llamar a esa situación, se vivió con especial tensión en la Alemania dividida tras el pacto entre los vencedores aliados. Según Pattinson, cuando Beuys recreó los tropos del pensamiento romántico en una situación así, no es de extrañar que el carácter de las obras que produjera fuera “más pobre, más roto, más fragmentado, más fracturado que las obras luminosas de los propios románticos”<sup>51</sup>. Sin embargo, su rotundidad simbólica no tiene parangón. Sea o no verdadero el derribo en 1942 de su *Stuka* cerca de la aldea Známenska en Crimea y su posterior rescate por una familia de tártaros cuando el joven Beuys era piloto de la Luftwaffe, la metáfora que dicho relato construye pretende ser un reflejo consciente del drama del individuo contemporáneo alienado por el poder de la historia y sometido a la violencia real y latente que el siglo XX trajo: el avión derribado simboliza todo lo que implica la guerra tecnológica, la grasa animal con la que lo alimentaron y el fieltro en el que lo arroparon los tártaros simbolizan las formas más básicas de la calidez y vitalidad espontáneas de la vida. Beuys presentará estos materiales en muchas de sus obras como poseedores de una presencia sanadora. Entre sus más destacadas, *La manada* (1969)<sup>52</sup> (Fig. 5.1) y *El final del siglo XX* (1984)<sup>53</sup> (Fig. 5.2) proyectan esa experiencia personal —convertida en mito— en

---

51 *Ibíd.*, p. 76.

52 *La manada* (1969) constituye una de las metáforas más logradas de Beuys. En su artículo «The Damaged Cosmology of Joseph Beuys» (<https://cultural-discourse.com/on-the-art-of-joseph-beuys/>), el crítico cultural John David Ebert argumenta que esta instalación ilustra un nuevo tipo de cosmología en el artista, en la que los elementos humanos y animales, antes característicos, han sido sustituidos por su mero rastro. La imagen de los trineos que se van desgajando de la parte trasera de la furgoneta es en sí misma una inversión deliberada de la imagen tradicional de un trineo tirado por una manada de perros. Los perros se han ido y una multitud de trineos los sustituyen, pero cada uno de ellos contiene un kit de emergencia —un trozo de grasa, una linterna y un rollo de fieltro— diseñado para la supervivencia de un ser humano que, de un modo ontológico, ha sido expulsado de su hogar, que ha sido arrojado al exilio del Ser, según la idea de Heidegger, arrastrado a la orilla como Crusoe. En *La manada*, Beuys le proporciona a un humano nómada un kit de emergencia para sobrevivir en una era post-catastrófica.

53 *El final del siglo XX* (1984) es una instalación compuesta por 44 bloques de basalto con secciones cónicas perforadas. Los tapones resultantes fueron de nuevo colocados en su sitio utilizando una base de fieltro y arcilla. Según el historiador del arte Mark Rosenthal, la obra expresa un punto de vista pesimista al evocar “las consecuencias aleatorias de una calamidad” (ROSENTHAL, MARK. 2005. «Joseph Beuys: Staging Sculpture», en *Joseph Beuys: Actions, Vitrines, Environments*. Menil Collection. New Haven CT: Yale University Press, p.84). La obra podría verse como una reflexión sobre los efectos físicos del paso del tiempo:



5. Arriba, (1) Joseph Beuys: *La manada*, 1969, furgoneta Volkswagen modelo de 1961, 24 trineos, cada uno equipado con grasa, fieltro, correas, y linternas, 200 x 400 x 1000 cm. Art Resource, Nueva York; abajo, (2) Joseph Beuys: *El final del siglo XX*, 1984, 44 bloques de basalto, arcilla y fieltro, 90 x 700 x 1200 cm. Tate Britain, Londres.



el ámbito de nuestra experiencia común: miedo y esperanza. En ambas obras, Beuys conecta esos materiales con un elaborado discurso sobre la soledad del individuo ante el apocalipsis presentido, construyendo de paso un mensaje salvífico que sólo puede provenir del arte. ¡Qué bien interpreta Beuys a Alonso Quijano, héroe prerromántico, que se lanza a curar los males del mundo con el bálsamo de los símbolos que sólo él puede encarnar! Como dijo Foucault: “Todo su ser no es más que lenguaje”<sup>54</sup>.

No obstante, la diferencia entre el mundo artístico de Beuys y el de los románticos no es simplemente que la vida humana se hubiera vuelto mucho más oscura. También es, quizás, que Beuys era más romántico que los propios románticos pudieron llegar a ser nunca. Estos consideraban que la personalidad artística era aún más importante que la obra, es decir, el trabajo mismo como expresión de la personalidad artística, pero también como hecho expresivo que comunica algo a quienes pueden sintonizar con esa personalidad. Así, la presencia física de Beuys será siempre exaltada en su trabajo: el chaleco, el sombrero, las botas, él mismo en el centro de muchas de sus obras. También, con frecuencia, está su público, la comunidad de fieles que corrobora su papel. El trabajo no es sólo Beuys, lo que dijo o hizo, sino el conjunto de la acción, la comunidad de artistas en la que sucede.

Y aun todo esto puede seguir siendo pensado en términos románticos. Donde radica la diferencia, quizás, es en que Beuys ha sido mucho más consistente que los teóricos románticos al reflexionar sobre el hecho creativo como un momento de pura interactividad, poniendo de relieve la inconsistencia de aferrarse a la idea del trabajo, de la obra expresada en términos plásticos, como expresión o representación externa de la idea creativa del artista individual, artista que queda sometido siempre a una cierta artesanía formal que lo disminuye (la maldición de Platón). Con Beuys el trabajo ya no es sólo una expresión del espíritu genial del artista, es un monumento a la acción del artista con y entre su público. El trabajo no está allí para ser visto o disfrutado, sino para provocar y estimular nuestro compromiso con la búsqueda de lo genuinamente humano en un mundo en el que la tecno-política esconde y distorsiona sistemáticamente a la humanidad. El gran “triumfo” de Beuys consiste en haber transformado el impulso romántico en palabra, poniendo con ello una de las más importantes piedras fundacionales del edificio del arte sin arte. Al mismo tiempo, al haber convertido el arte en la fórmula pronunciada por el sabio, Beuys consigue de un salto el anhelo de equiparación del arte con la ciencia, pero sólo en tanto que arte y ciencia son ya mitos en el imaginario colectivo contemporáneo. Barthes nos da el ejemplo de Einstein a través de cuyo mito el mundo recupera felizmente la imagen del conocimiento reducido a una fórmula. A la misma dimensión mágica de esa fórmula, expresada así por Barthes, aspiró Beuys:

El producto de su inventiva [...] dio una nueva encarnación a la vieja imagen esotérica de una ciencia enteramente contenida en pocas letras [...] En ella, encontramos todos los temas

---

la arcilla, el fieltro y el basalto son materiales que Beuys empleó con frecuencia. Del basalto dijo que le interesaba su condición volcánica. La historiadora del arte Victoria Walters ha argumentado que Beuys lo asociaba con “una noción geológica del tiempo a muy largo plazo” (WALTERS, VICTORIA. 2012. *Joseph Beuys and the Celtic Wor(l)d: A Language of Healing*. Zürich: LIT Verlag, p.248). En 1984, el propio Beuys afirmó que quería que esta instalación alegorizara una relación entre el pasado y el futuro próximo al que se refiere su título: “Estamos a finales del siglo XX. Este es el viejo mundo, sobre el cual presiono el sello del nuevo mundo. Echa un vistazo a los tapones, parecen plantas de la edad de piedra. Me esforcé mucho para sacarlos del basalto en forma de embudo y luego volverlos a colocar en los huecos usando fieltro y arcilla para que no se hagan daño entre sí y puedan mantenerse calientes. Es algo ágil, eruptivo, vivo en esta masa solidificada; de la misma manera que el basalto fue una vez expulsado del interior de la tierra”. (cita de Beuys en WILLISCH, S. y HEIMBERG, B. (ed.). 2007. *Joseph Beuys: The End of The 20th century. A Work of Art and Its History*. Munich: Schirmer Mosel, p. 7).

54 FOUCAULT, MICHAEL. 1966. Op. Cit. p. 47.

gnósticos: la unidad de la naturaleza, la posibilidad ideal de una reducción fundamental del mundo, el poder desencadenante del mundo, la lucha milenaria entre un secreto y una expresión, la idea de que el conocimiento total sólo puede descubrirse de una sola vez, como una cerradura que se abre de repente tras mil intentos fallidos<sup>55</sup>.

Ante una carga intelectual tan pesada y un sincretismo expresivo tal, ¿puede pues extrañarnos que dos generaciones posteriores de artistas alemanes sintieran la necesidad de volver a pintar de manera radical —“salvaje” o “neo-expresionista”—, deshaciendo esa hermenéutica y llenando el arte de formas refractarias a su configuración simbólica? El territorio de Beuys pedía ser desacralizado. Jörg Immendorff (1945-2007), Anselm Kiefer (n. 1945) o Sigmar Polke (1941-2010) (Fig. 6.1), discípulos de Beuys en la Düsseldorf Kunstakademie, tomaron la iniciativa a finales de la década de los sesenta. Gerhard Richter (n. 1932), Georg Baselitz (n. 1938) o Markus Lupertz (n. 1941) les seguirían un poco después. Ya en la década de los ochenta, pintores como Georg Herold (n. 1947), Andreas Schulze (n. 1955), Peter Bömmels (n. 1951), Albert Oehlen (n. 1954), Jiri Georg Dokoupil (n. 1954) o el Martin Kippenberger (Fig. 6.2) de los relatos biográficos inventados, en el que encontramos un heredero pictórico del Philip Guston disidente del expresionismo abstracto, pondrán la guinda reivindicando la pintura como irracional diletancia. La reacción a la hermenéutica de Beuys adoptará la forma de un juego desenfrenado, de un modo de desobediencia total ante la seriedad y los dogmas heredados.

El todavía persistente espectro del Nacionalsocialismo mantenía a los jóvenes alemanes aprendices ante cualquier gesto de demagogia, si bien el sistema académico nacional, con sus rígidas jerarquías y sus cultos a la personalidad, todavía desprendía ese aire. Aparentemente, Beuys, que se manejaba en la escuela bajo un afectado “teutonismo”, embellecía su aura de ensombreado Herr Professor con la historia de sus heroicidades bélicas. Así que los estudiantes encontraron en la imitación paródica de esta “germanidad” el mejor modo de desactivarla<sup>56</sup>. Como indica Martin Engler en una observación crucial, el arte de la época había caído “a través de las grietas del discurso”<sup>57</sup> por lo que era preciso volver a situarlo en el plano de la expresión.

No obstante, a pesar de estas y otras disidencias, la restitución del papel del artista al de oficiante visionario, demiurgo o chamán, quedará afianzada en el imaginario colectivo como parte del amplio legado de Beuys. Y no sólo será así entre el público. En el primer capítulo (Pág. 64) mencionábamos el encendido artículo en el que Arthur C. Danto describía su experiencia participando en la acción realizada por la artista Marina Abramović en la retrospectiva que el MoMA de Nueva York le dedicó en 2010, *La artista está presente*<sup>58</sup>. Como no había restricción de tiempo para estar sentado frente a Abramović, hubo quienes agotaron las ocho horas que la artista permanecía en el museo ante

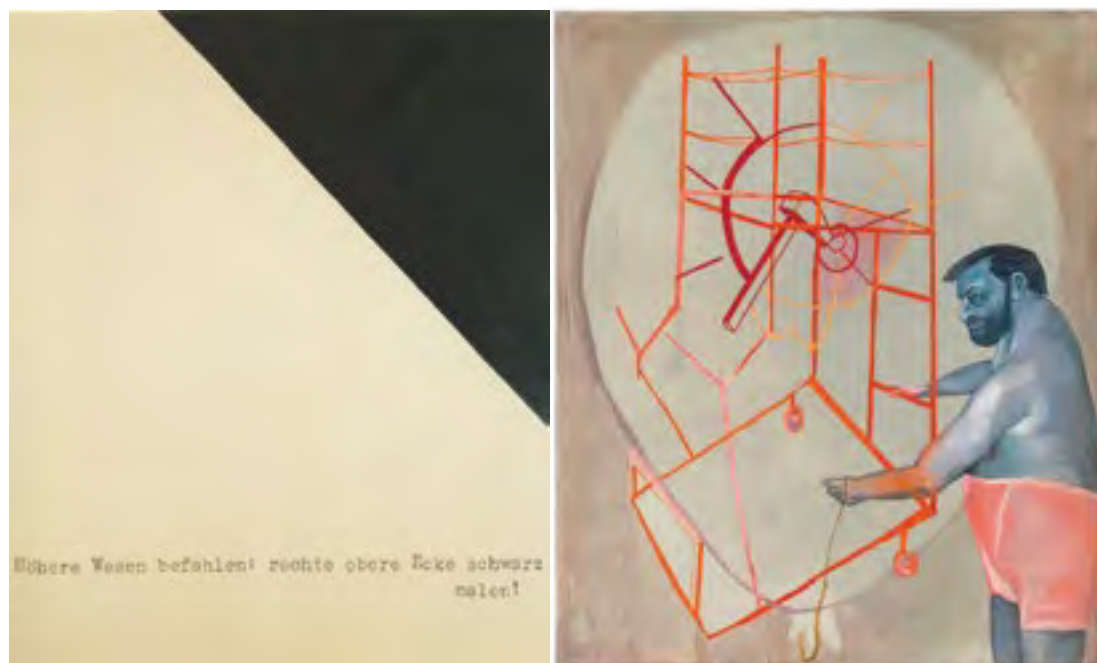
55 BARTHES, ROLAND. 1957. Op. Cit., p. 68.

56 En 1969, Anselm Kiefer se hizo fotografiar delante de una serie de monumentos europeos haciendo el saludo Sieg Heil. En 1964, Gerhard Richter también extendió sus propios mitos sobre el poder alemán y sobre el posterior arrepentimiento nacional en una entrevista con el crítico John Anthony Thwaites en la que realizaba una serie de sorprendentes revelaciones, entre ellas que sus pinturas habían servido para torturar a prisioneros en los campos de concentración y que habían, con su mero poder, matado a Joseph Stalin. Sin embargo, según se supo luego, la entrevista fue inventada por Sigmar Polke, rival joven y eventual colaborador de Richter.

57 ENGLER, MARTIN. 2015. *The 80s: Figurative Painting in West Germany*. Exhibition's Newsroom digital. Frankfurt: Städel Museum.

58 DANTO, ARTHUR C.. 2010. Op. Cit..





6. Izquierda, (1) Sigmar Polke: *Seres superiores ordenan: ¡Pintad la esquina superior derecha en negro!* 1969, pintura-laca sobre lienzo, 150 x 126 cm. Fondation Beyeler, Riehen; derecha, (2) Martin Kippenberger: *Sin título*, 1988, óleo sobre lienzo, 240 x 200 cm. Benedikt Tashen Collection.

las protestas de quienes querían también participar. Hubo algunos que regresaron mas de veinte veces. Danto, tras estar sentado frente a Abramović durante diez minutos, escribió:

En ese momento, ocurrió algo sorprendente. Marina inclinó su cabeza hacia atrás en un leve ángulo y hacia un lado. Fijó sus ojos en mí sin —así lo parecía— seguir viéndome. Era como si hubiera entrado en otro estado. Estaba fuera de su mirada. Su rostro adquirió la translucidez de la porcelana fina. Era luminosa sin ser incandescente. Se había metido en lo que a menudo ella llama su “modo *performativo*”. Para mí al menos, fue un trance chamánico; su habilidad para entrar en tal estado es uno de sus dones como intérprete. Es lo que le permite pasar por las duras pruebas físicas de algunas de sus famosas performances. En efecto, yo me sentía como si ésta fuera la esencia de una performance en su caso, a menudo con el elemento añadido del peligro físico. La pregunta era cuánto tiempo estar allí sentado. Por un lado, pensé que podría quedarme allí interminablemente. Por un momento pensé que mis dolencias físicas se desvanecerían, como si estuviera en Lourdes<sup>59</sup>.

¿Qué quiere decirnos Danto? ¿Quedará la aporía de Hegel resuelta una vez que nos convenzamos todos de que el arte es una religión con su credo, sus ritos y sus profetas? Una cosa sí sabemos: el espectáculo cultural debe continuar. “Marina Abramović es una de las primeras artistas performativas cuyas obras tienen la profunda originalidad que justifica su inclusión en los grandes museos”<sup>60</sup>, nos dice Danto. La artista tiene derecho a que sus acciones cuenten con el subrayado de la institución,

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> Ibid.

que es justo lo contrario de lo que venía a decirnos Dewey, para quien el estatus clásico de muchas obras les quitaba mordiente experiencial.

Conocida por los extremos de dolor, incomodidad, vulnerabilidad o riesgo a los que es capaz de llegar en sus acciones, Abramović levita ante el público: “Estoy interesada en lo lejos que puedes empujar la energía del cuerpo humano, lo lejos que puedes llegar, y luego ver que, en realidad, nuestra energía es casi ilimitada”<sup>61</sup>. Al igual que Beuys, la artista se hace *presente* para sanar los problemas del mundo a través del propio sacrificio, ¿pues qué se lo impide? En las ocho performances que el Marina Abramović Institute presentó en la Bienal de Arte de Bangkok de 2018, tituladas genéricamente *¿Una posible isla?*, otros tantos artistas franquiciados respondían a los temas planteados por la Bienal, que iban de los desórdenes sociales y políticos, el cambio climático, las enfermedades, las migraciones, la contaminación o la deshumanización, a las *fake news*, la esquizofrenia digital, la hipercomunicación, el miedo a la soledad o a la exclusión social, ofreciéndole al espectador en esas performances un espacio donde poder respirar, reunirse consigo mismos, y enfrentarse a todas esas cuestiones —a todas— tal vez consiguiendo encontrar algunas respuestas,<sup>62</sup> aunque en realidad el público sólo tenía que mirar. ¿No era esto lo que solíamos hacer en las iglesias?

### 2.2.5. Vacío y literalidad de las imágenes

Si como acabamos de ver, el trabajo del artista no existe para ser disfrutado, sino para cumplir cierto tipo de función social, las imágenes que el arte proyecte deberán ser lo más literales posible, explícitas y carentes de toda ambigüedad. Uno de los artistas que mejor ha representado este afán en las tres últimas décadas ha sido el británico Mark Wallinger, quien en una entrevista publicada en 2010 dijo: “Me gusta que mi trabajo sea claro, abierto, desnudo; [...] que sea capaz de hablar por sí mismo”<sup>63</sup>. La eficacia de las obras de Wallinger, su plena transparencia, descansa sobre dos de las estrategias más genuinamente contemporáneas: el juego de simulacros que de Duchamp a Warhol transubstancia en arte cualquier objeto o imagen que el artista toca, y la *performance* en clave política de Beuys. Veamos cómo.

En su acción *Dormilón*, realizada en 2004 (Fig. 7), Wallinger estuvo vagando durante diez noches consecutivas por las vacías salas de la Neue Nationalgalerie de Berlín disfrazado de oso. En su página web, la Tate Gallery de Londres explica así la performance:

La ubicación de la Neue Nationalgalerie permite la convergencia de una diversidad de temas, creando una obra única, compleja e inquietante. Los osos del cercano zoológico están condenados a no reproducirse nunca, siendo su única posibilidad de hacerlo en cautividad la que determinen y controlen los humanos. Fortificada por una cultura de vigilancia y paranoia, el Berlín de la Guerra Fría fue una ciudad dividida física, política y socialmente. Los “durmientes”, o agentes dobles, se mezclaban en su entorno empleando disfraces plausibles. Wallinger,

61 Cita de Marina Abramović en “Rhythm 0”, Marina Abramović Institute, <http://www.mai-hudson.org/about-mai/>.

62 En BEYOND BLISS: A POSSIBLE ISLAND?, MAI at Bangkok Art Biennale: October 18—November 11, 2018: <https://mai.art/possibleisland>.

63 KELLAWAY, KATE. 2010. «Mark Wallinger: “I like my work to be clear, open, laid bare.”». *The Observer Magazine*. London: Guardian News & Media Limited.



7. Mark Wallinger: *Dormilón*, 2004, acción realizada durante 9 días de octubre en la Neue Nationalgalerie de Berlín; reproducción: *Dormilón*, 2004 impresión a color de cromógeno, 28.5 x 36 cm. Anthony Reynolds Gallery, London.

un británico en una ciudad extranjera, se disfraza de oso —el emblema heráldico de Berlín—; una apropiación en la que se convierte en “oso” y simultáneamente en no “oso”.

Puede ser recomendable volver a leer la explicación ¿Qué otros comentarios no podrían ocurrirnos para justificar el ingenio del artista? ¿De cuántos otros modos no podría haberse explicado la acción? La gran paradoja que aquí subyace es que no puede negársele un cierto modo de verdad artística a quien hoy se preocupa por la libertad reproductiva de los osos de un zoo al mismo tiempo que lo hace por la opresión de la que fueron objeto los ciudadanos atrapados tras el Telón de Acero, sobre todo si además lo hace enfatizando su condición de extranjero. ¿Por qué? Pues porque tal discurso escapa a toda acción crítica. El artista articula su metáfora cargado de buenas intenciones, poniéndose del lado de las víctimas, ya se trate de osos o de seres humanos. Y eso es lo que importa. Ése y no otro es el “privilegio” del artista contemporáneo dentro de la institución, su radical libertad y su simbólica condena a seguir poblando el mundo de significantes vacíos, aleatorios e intercambiables.

¿Por qué no interpretar que Wallinger, al deambular como oso por entre los Picasso, Léger, Miró o Mondrian expuestos en la Neue Nationalgalerie, no está expresando el extrañamiento del público ante unas obras que ya sólo se entienden como reliquias de un pasado sin contexto? (Hegel y Adorno podrían entonces entrar en juego) ¿Por qué no sugerir que el artista demarca con su presencia la alienación de esas obras frente a un público que las contempla en el museo con la misma superficialidad con la que son contemplados los osos atrapados del zoo, expuestos en su intimidad, desposeídos

de su identidad salvaje? El mundo del arte está lleno de fértiles sugerencias sin que ya reparemos en lo arbitrario que todo puede llegar a ser. ¿Quién sigue imponiendo las reglas de este juego? ¿Y quién elige a los jugadores?

En ésta y otras obras de Wallinger, encontramos síntomas de lo que Baudrillard describe como la “labor de disuasión” del arte actual, cuya consecuencia más desoladora para la conciencia estética será el “duelo por la imagen y el imaginario”<sup>64</sup>. De este duelo de lo estético, resulta la melancolía general que predomina en el ambiente artístico actual. Los artistas reciclan incesantemente la historia y los vestigios del pasado del arte, o se sitúan perplejos ante él. El falso oso de Wallinger, falsamente atrapado en las noches de la Neue Nationalgalerie de Berlín, es una reedición ciertamente paródica de las *performances* de Beuys.

El recurso al pasado, la “retrospectiva infinita de lo que nos precedió”<sup>65</sup> a la que alude Baudrillard, como ya vimos en el caso de Jake y Dinos Chapman, es estrategia clave en la obra de Wallinger. En *Donde hay barro* (1985), el artista subvierte el cliché de la bucólica campiña inglesa copiando secciones del doble retrato *El Señor y la Señora Andrews* —los terratenientes pintados por Thomas Gainsborough (1746-88) en 1750— a los que Wallinger reproduce sobre láminas de chapa corrugada y restos de cajas de embalar, grafiteando sobre estos materiales la palabra “Albion” en referencia a aquello que es genuinamente inglés. “Estaba tratando de hacer un trabajo sobre cómo se representa la política, y de formular algunas críticas sobre el modo en el que los políticos conservadores se habían apropiado de las ondulantes colinas de Essex, de la música de Edward Elgar (1857-1934) o del jingoísmo que surgió alrededor de la época de la Guerra de las Malvinas”<sup>66</sup>. *Capital* (1990) está formado por una serie de siete retratos a tamaño natural en los que Wallinger representa a personas sin techo de Londres empleando con indisimulada torpeza un estilo reminiscente del empleado por Velázquez en los retratos de mendigos que representan al fabulista clásico Esopo y al filósofo cínico Menipo. Con estas obras, Wallinger parece darle la razón a Baudrillard: “Todo el movimiento de la pintura se ha retirado del futuro y desplazado hacia el pasado: con la cita, la simulación, la apropiación, al arte actual le ha dado por retomar, de una manera más o menos lúdica, más o menos kitsch, todas las formas, todas las obras del pasado, próximo o lejano, y hasta las formas contemporáneas”<sup>67</sup>.

*Raza, sexo y clase* (1992) consiste en una serie de cuatro lienzos a gran escala en los que el artista representa de manera realista caballos de carreras sobre fondo blanco, simbolizando el estatus de estos animales como objeto de disfrute de unas élites iniciadas. *Una verdadera obra de arte* (1994), trabajo por el que fue nominado por primera vez al Premio Turner, completa la obra anterior y se lanza al terreno de lo hiperreal, o del arte como lo más real que lo real. Se trata de un auténtico caballo de carreras adquirido por el artista para ponerlo a competir en los hipódromos británicos, aunque una temprana lesión se lo impidiera. El nombre que dio al animal fue, precisamente, A Real Work of Art, haciendo así coincidir el significante con el significado, el objeto real con la obra de arte. Los caballos originalmente pintados han sido reemplazados por su modelo vivo. La pintura es superada,

64 BAUDRILLARD, JEAN. 1994. «La ilusión y la desilusión estéticas», *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila Editore, (segunda de tres conferencias dictadas en el Centro Documental de la Sala Mendoza por Jean Baudrillard durante su estadía en Caracas en 1994), edición digital, sin paginar.

65 *Ibid.*, edición digital, sin paginar.

66 WROE, NICHOLAS. 2011. «A Life in Art: Mark Wallinger», *The Guardian*. London: Guardian News and Media Limited.

67 BAUDRILLARD, JEAN. 1994. *Op. Cit.*, edición digital, sin paginar.

el arte es superado, pues *Una verdadera obra de arte* es una obra de arte que respira, se comporta y vive como los caballos de carreras reales. Estamos, al fin y al cabo, ante otra reedición del orinal de Duchamp, si acaso en su versión más sofisticada. La reedición del *readymade* pretende ser una acción irónica, pero la vemos como la urdimbre gastada de una tela, como el resultado de la desilusión de las cosas. Baudrillard encuentra en este tipo de conducta artística “la ironía del arrepentimiento y del resentimiento respecto a la propia cultura”<sup>68</sup>, rasgo definitorio de la historia del arte moderno. Así, Wallinger afirma que su aspiración ha sido siempre “decir algo sobre cómo se utilizan las imágenes para coaccionar, incentivar o incitar lo mejor y lo peor de la gente”<sup>69</sup>, es decir, confiar en que, en su literalidad las imágenes tengan una influencia inequívoca sobre cómo interpretamos la realidad y como nos posicionamos frente a ella. Se presupone pues que el espectador carece de filtros, que está a merced de la literalidad de todas las imágenes. Por ello, será el deber (moral) del artista guiarnos a través de ellas hacia la verdad de las cosas, ayudándonos a diferenciar lo correcto de lo incorrecto.

No obstante, dado que lo que subyace en el centro de la institución del arte es un negocio, al artista le preocupará sobremanera delimitar la superioridad de las imágenes del arte sobre aquellas que produce la publicidad, pues la principal habilidad de éstas últimas es conseguir que lo falso se torne verdadero, y el arte debe siempre aspirar a la verdad. Así, el artista hará buena política, defenderá sólo las causas justas, se mostrará como activista virtuoso y desinteresado frente a la ambigüedad y complejidad de lo real. Será pues fundamental para un artista como Wallinger que su obra no se confunda con la mera propaganda. Lo que haga “tiene que ser arte”<sup>70</sup>, dirá el artista; es decir, tiene que poder apelar a la realidad sin mezclarse con ella, manteniendo cierto estatus de superioridad, pues las imágenes del arte no pueden engañar, ya que través de ellas se transparenta la verdad de las cosas.

De esta obsesiva transparencia se derivará “la perfección inútil de la imagen”<sup>71</sup> que describe Baudrillard. El sinsentido de la imagen, a fuerza de ser real, a fuerza de mostrarnos su perfección realista, pierde el poder de la ilusión. “Siempre, al añadir realidad a lo real, con el propósito de una ilusión perfecta —la del estereotipo realista, perfecto—, se termina matando la ilusión de fondo”<sup>72</sup>. Antes, una imagen era una abstracción del mundo representado en dos dimensiones. Al quitársele una dimensión al mundo real, se inauguraba el poder de la imagen para crear la ilusión. La virtualidad, por el contrario, al hacernos entrar en la imagen, convierte lo real en hiperreal, destruyendo la ilusión. La fuerza de la ilusión creadora y artística que la imagen tenía antes es sustituida por un remedo que puede aspirar a la ejemplaridad moral. Su literalidad deja fuera al espectador, que ya no ve estimulada su imaginación por la imagen. “Se trata de una ilusión realista, mimética, hologramática, que acaba con el juego de la ilusión mediante el juego de la reproducción, de la reedición de lo real”<sup>73</sup>. Cuando Warhol pintó las latas de sopa Campbell en la década de los sesenta, se trató de un lance imprevisto, de un sorprendente brillo de la simulación. Con efecto sobre todo el arte moderno, de un solo golpe, el objeto-mercancía, el signo-mercancía, quedaba irónicamente sacralizado. Y ese es justamente “el

---

68 *Ibíd.*, edición digital, sin paginar.

69 WROE, NICHOLAS. 2011. *Op. Cit.*

70 *Ibíd.*, edición digital, sin paginar

71 BAUDRILLARD, JEAN. 1994. *Op. Cit.*, edición digital, sin paginar.

72 *Ibíd.*, edición digital, sin paginar

73 *Ibíd.*, edición digital, sin paginar

único ritual que nos queda, el ritual de la transparencia”<sup>74</sup>. Pero cuando Warhol pinta las mismas latas de sopa Campbell en 1986, veinte o veinticinco años después, ya no está en absoluto en el brillo de la simulación, sino en el estereotipo del simulacro. En el primer momento, Warhol atacaba el concepto de originalidad de una manera original, pero en 1986, por el contrario, reproduce lo no original de una manera también no original. Según Baudrillard, esa imagen que es tan real o más real que la realidad “no apunta más que a la exterminación de lo real por su doble”<sup>75</sup>.

La aporía latente en este hundimiento de las imágenes encuentra en otra obra de Wallinger su expresión más sofisticada y a la vez tautológica. La explotación de la vida por el arte, que discutíamos ampliamente a través de *Guernica* de Picasso (Pág. 89-103), alcanza nuevas cotas en *Estado Gran Bretaña (State Britain)* (2007) (Fig. 8) que sirvió a Wallinger para ganar el Premio Turner. La obra presenta a escala 1:1 una reproducción exacta del “Campamento por la Paz” en el que el activista Brian Haw (1949-2011) vivió durante casi diez años, entre 2001 y 2010, en el Parliament Square de Londres, frente a la sede del Parlamento Británico (Fig. 9). En su emplazamiento original, el campamento ocupaba una pared de unos 40 metros y contenía más de 800 piezas, desde pancartas contra la guerra en Irak elaboradas por Haw, a innumerables objetos donados por público y ciudadanos en general. También había pinturas y otros objetos artísticos —incluido un estarcido original de Banksy en el que dos soldados aparecen pintando el símbolo de la paz—, pancartas, carteles, grafitis, fotografías que mostraban el horror de la guerra y los padecimientos de las víctimas civiles. Haw, que había comenzado su campaña apenas tres meses antes de los ataques terroristas a los Estados Unidos del 11 de septiembre de 2001, se convirtió en un símbolo del movimiento contra la guerra y contra las políticas tanto del Reino Unido como de los Estados Unidos en Afganistán e Irak. Su compromiso se mantuvo hasta que la enfermedad de la que moriría lo llevó a ser hospitalizado. Luego, fueron varias las personalidades públicas que pidieron un reconocimiento oficial para el activista.

El campamento original de Haw, excepto por una pequeña sección de tres metros, fue confiscado por la policía el 23 de mayo de 2006 en virtud de una ley de 2005 que pasó a prohibir las protestas no autorizadas en una “zona de exclusión” de aproximadamente un kilómetro en torno al Parlamento Británico. Justo antes de que Haw fuera desalojado, Wallinger le había hablado sobre el proyecto de *Estado Gran Bretaña* y pudo tomar unas 800 fotografías del “Campamento por la Paz”. Luego, el artista fabricaría reproducciones exactas de todas las pinturas, pancartas y objetos únicos que habían conformado el espacio vital de Haw a lo largo de los años, y los dispondría en el mismo orden que habían tenido en la realidad. Cuando la obra de Wallinger se exhibió en la Tate Britain, el museo se había convertido, de hecho, en el único lugar donde se podía ver el “Campamento por la Paz” de Haw en su estado original, sólo que en forma de réplica. El hecho de que se tratara de una copia dejaba perplejo al público. La extremada minuciosidad de la reproducción y la gran cantidad de horas invertida por Wallinger en su elaboración eran el tributo que el artista le rendía a Haw, a sus ideas y a su compromiso, además de legitimar la obra no sólo artística sino también moralmente.

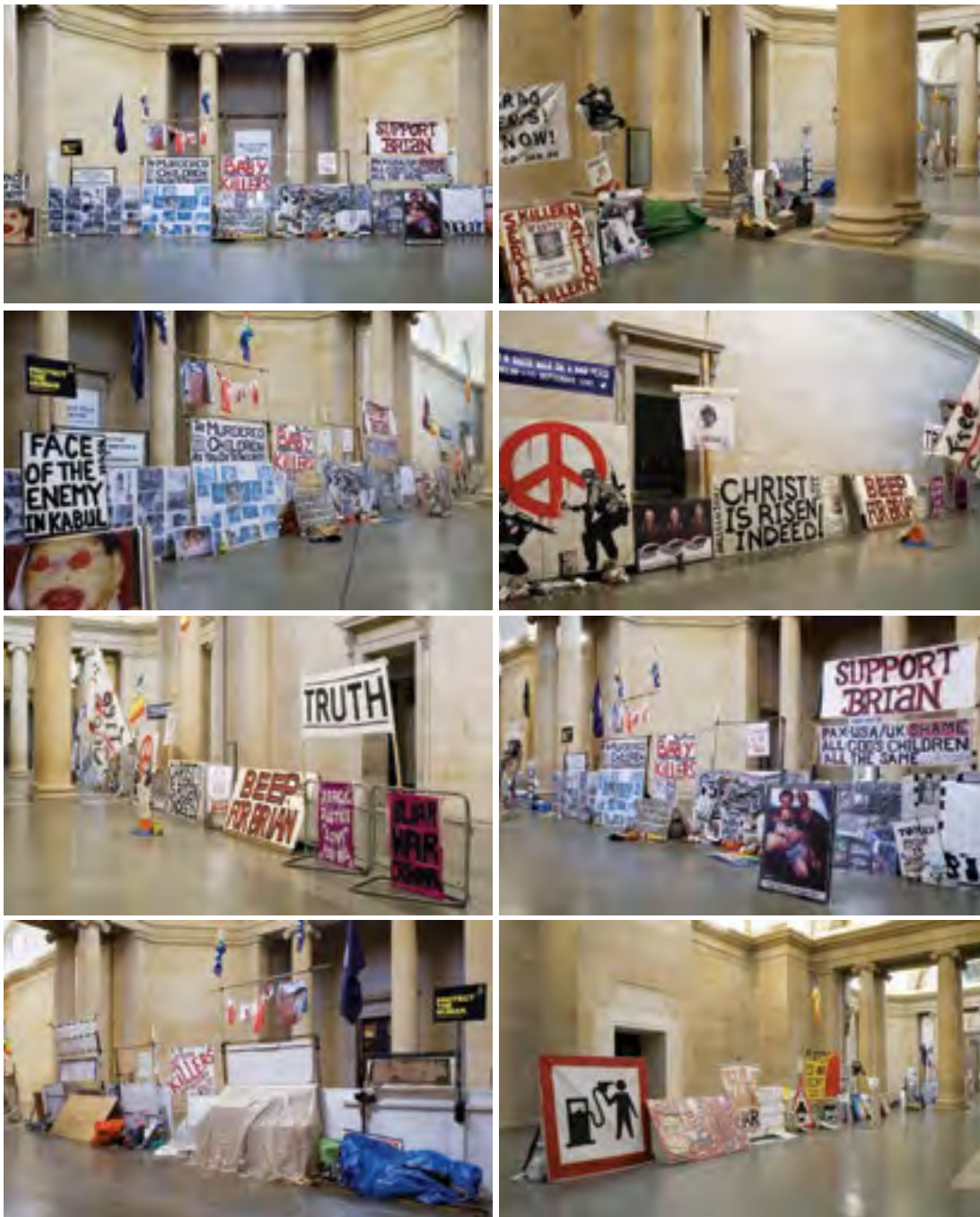
Aquello no era una mera apropiación. Ya no se trataba de objetos encontrados y llevados al museo como tantas veces habíamos visto hacer a los artistas, sino de un meticuloso homenaje a un ciudadano obstinado y virtuoso, cuyas cualidades el artista quería hacer suyas a través de esa obra. Se demostraba

---

74 Ibid., edición digital, sin paginar.

75 Ibid., edición digital, sin paginar.





8. Mark Wallinger: *Estado Gran Bretaña (State Britain)*, (diferentes vistas), 2007, madera, panel, cartón, textil, pintura, papel impreso, fotografía y otros materiales, medidas variables. Premio Turner, Tate Britain, Londres.

así además una cierta superioridad de la ficción del arte sobre lo real: aquello que había sido abolido en la realidad —el verdadero “Campamento por la Paz” del activista frente al Parlamento— podía sobrevivir como obra de arte. Así, en la transitividad plena de su discurso, encuentra el arte su gran victoria. La misma institución política que no podía tolerar la presencia real de Haw frente al Parlamento, financia por otros medios la presencia de “su” campamento en un prominente espacio público<sup>76</sup>. En este senti-

<sup>76</sup> Nos referimos a la Tate Gallery, una institución que actualmente alberga, en una red de cuatro museos, la colección nacional de arte británico del Reino Unido y de arte moderno y contemporáneo internacional. Aunque la Tate no es una institución gubernamental, su principal patrocinador es el Ministerio de Cultura, Medios de Comunicación y Deportes del Reino Unido.





9. Tres momentos de la protesta de Brian Haw entre 2001 y 2010: (1) en su campamento de protesta en Parliament Square, 31 de marzo de 2004. Stefan Rousseau/PA Images; (2) dirigiéndose a la prensa en el exterior de los juzgados de Bow Street el 30 de mayo de 2006 (la persona a la izquierda de Haw sosteniendo una pequeña cámara es el artista Mark Wallinger). John Stillwell/PA Images; (3) en el momento de su expulsión de Parliament Square el 23 de mayo de 2006. Lewis Whyld/PA Images.



10. Carteles de propaganda electoral de Saatchi & Saatchi: arriba, (1) *Labour Isn't Working*, 1979; abajo (2) *New Labour, New Danger*, 1997.

importante bureau de propaganda del mundo. En 1979, los publicistas obtuvieron máxima notoriedad con la campaña que llevó a Margaret Thatcher al poder. Su póster principal, *El laborismo-el trabajo no está funcionando* (*Labor Isn't Working*) (Fig. 10.1), consistía en un juego de palabras e imágenes en el que se veía una larga cola de personas esperando a entrar en una oficina del paro. Aquella campaña inauguró una forma ciertamente más agresiva de hacer publicidad electoral, basada en el ataque directo al rival —en el miedo— antes que en la promoción de las propias ideas. Este tipo de lenguaje publicitario, simplista y maniqueo, se haría norma en el mundo político anglosajón. En la

do, podríamos decir sin temor a equivocarnos que Mark Wallinger es un auténtico genio artístico de nuestro tiempo.

El debate que surgió sobre si la autoría de la obra debía corresponderle a Wallinger o a Haw nos parece irrelevante, pues todo sucede dentro de los límites de la institución que la hace posible sin tener que solucionar ninguna de sus contradicciones. Wallinger fue uno de los artistas que formó parte de la exposición *Young British Artists II* en 1993, secuela de la celebrada un año antes en la galería del coleccionista Charles Saatchi (n. 1943), y también estuvo presente en la exposición *Sensation* de la Royal Academy of Arts en 1997. Y esto sí es relevante. Aunque dice sentirse algo alejado del grupo de los “Young British Artists”, Wallinger no dejó de beneficiarse de que Saatchi comprara y exhibiera sus obras, ya que, según sus propias palabras, eso “casi inmediatamente elevó la cotización de todos aquellos artistas”<sup>77</sup>. Wallinger remarca que “había dinero y había público. O, para ser estrictamente precisos, había dinero —en realidad se trataba de una estrategia muy específica para poner aquello en marcha— y el público llegó un poco más tarde”<sup>78</sup>. El gran mecenas y promotor de aquel grupo de artistas, el magnate de la comunicación Charles Saatchi, había fundado la agencia de publicidad Saatchi & Saatchi en 1970, junto a su hermano Maurice, agencia que en 1986 ya habían convertido en el más

<sup>77</sup> WROE, NICHOLAS. 2011. Op. Cit.

<sup>78</sup> *Ibid.*

campana de 1997, en la que el Partido Laborista liderado por Tony Blair infligiría a los conservadores del entonces Primer Ministro John Major una derrota histórica, Saatchi & Saatchi presentaba al líder laborista bajo el lema *Nuevo laborismo, nuevo peligro* (*New Labour, New Danger*) (Fig. 10.2), con antifaz de ladrón y ojos encendidos de demonio. Nada de medias tintas; ninguna traza de sofisticación en el mensaje. En realidad, el lenguaje empleado por Saatchi, el publicista, para las campañas de esos belicosos capitalistas que son los conservadores británicos difiere poco del empleado en sus obras por Wallinger, artista apoyado por Saatchi en su versión mecenas, para censurar precisamente todo lo que los conservadores supuestamente representan.

Saatchi, la Tate Gallery, el Premio Turner y sus artistas *son* el sistema al cual Wallinger ataca en sus obras. Nos recuerda Barthes: “Estadísticamente, el mito está a la derecha. Allí, es esencial; bien alimentado, elegante, expansivo, gárrulo, se inventa a sí mismo sin cesar. Se apodera de todo, de todos los aspectos de la ley, de la moral, de la estética, de la diplomacia, del equipamiento doméstico, de la literatura, del entretenimiento”<sup>79</sup>. La burguesía —hoy también en la izquierda—, que quiere guardar la realidad sin guardar las apariencias, solicita el mito infinitamente. El arte es su metalenguaje, multiforme y flexible. Como lenguaje para los oprimidos, dirá Barthes, hoy ya no es creíble: “El oprimido hace el mundo, sólo tiene un lenguaje (político) activo y transitivo; el opresor lo conserva, su lenguaje es plenario, intransitivo, gestual, teatral: es Mito. El lenguaje de los primeros apunta a la transformación, el de los segundos a la eternización”<sup>80</sup>.

### 2.2.6. El yo y sus discursos

Uno de los resultados más evidentes de este metalenguaje de la conciencia artística así emancipada de la realidad es el de los discursos de la identidad. En ellos, el texto y las imágenes —insistimos en el fenómeno de la literalidad— juegan una partida al solitario, sin posible contestación y sin riesgo. Así lo entiende el lingüista y psicólogo cognitivista Steven Pinker (n. 1954):

La idea de que los seres humanos son receptores pasivos de estereotipos, palabras e imágenes resulta de una gran condescendencia hacia la gente común y da una importancia no merecida a las pretensiones de las élites culturales y académicas. [Afirmar] que no hay nada fuera del texto o que habitamos un mundo de imágenes en lugar de un mundo real, hace imposible identificar mentiras y tergiversaciones, por no hablar de entender cómo éstas se propagan<sup>81</sup>.

El tipo de pensamiento relativista que predomina en buena parte del mundo académico y cultural contemporáneo occidental sugiere que la realidad se construye socialmente mediante el uso del lenguaje, los estereotipos y las imágenes que provienen de los medios de comunicación. Según los defensores del constructivismo social, los estudios culturales, la teoría crítica, el posmodernismo y el deconstruccionismo, es ingenuo creer que tenemos acceso directo a los hechos del mundo real. Todo lo que pensamos y creemos saber como propio está poderosamente influenciado por las teorías, y las teorías están saturadas de ideología y doctrinas políticas, por lo que cualquiera que afirme tener los hechos

79 BARTHES, ROLAND. 1957. Op. Cit., p. 148.

80 BARTHES, ROLAND. 1957. Op. Cit., p. 149.

81 PINKER, STEVEN. 2003. *The Blank Slate: The Modern Denial of Human Nature*. New York: Penguin Books, p. 217-8.

o conocer la verdad está tratando de ejercer poder sobre los demás. Pinker considera que en ningún lugar es esto más significativo que en el tratamiento teórico que se da a algunos temas con fuerte carga política como la raza, el género, la violencia o la organización social. “Apelar a ‘hechos’ o a ‘la verdad’ en relación con estos temas es sólo una artimaña, dicen los relativistas, porque no existe ‘la verdad’ en el sentido de un criterio objetivo independiente de las presunciones culturales y políticas”<sup>82</sup>. Los críticos y los artistas que analizan el uso del lenguaje y de las imágenes en la sociedad gozan, según esta teoría, del privilegio de desenmascarar las formas en que estos medios engañan y corrompen. La inquietante dependencia del artista Wallinger del mecenas Saatchi se hace pues evidentemente contradictoria.

Según Pinker, “la percepción visual es la forma más conspicua de conocimiento del mundo, pero los relativistas están menos preocupados por cómo vemos los objetos que por cómo los categorizamos: cómo clasificamos nuestras experiencias en categorías conceptuales como pájaros, herramientas y personas”<sup>83</sup>. La sugerencia aparentemente inocua de que las categorías de la mente corresponden a algo tangible en el mundo real se convirtió en una idea polémica en el siglo XX porque algunas categorías —los estereotipos de raza, género, y orientación sexual— pueden ser perjudiciales cuando se utilizan para discriminar u oprimir. Así, en la década de los setenta, muchos pensadores no se contentaron con señalar que los estereotipos sobre las categorías de personas pueden ser inexactos, sino que empezaron a insistir en que las categorías en sí mismas no existen más que en nuestros estereotipos. Desde este punto de vista, una manera eficaz de luchar contra el racismo, el sexismo y otros tipos de prejuicios consistiría en negar que las categorías conceptuales sobre las personas tengan derecho a una realidad objetiva. Pinker dirá que “ese es el motivo por el que los posmodernistas y otros relativistas atacan la verdad y la objetividad, no tanto porque les interesen los problemas filosóficos de la ontología y la epistemología, sino porque sienten que es la mejor manera de dejar en fuera de juego a los racistas, los sexistas y los homófobos”<sup>84</sup>. Ejercer este tipo de subjetivismo —podríamos decir que radical— basado en la creencia de que entendemos el lenguaje y las imágenes de forma literal, se ha convertido en seña de identidad de gran parte del arte actual, como vimos en los ejemplos de Sherman, Emin, Tiravanija, de la Cruz o Wallinger.

Al equiparar las imágenes con el pensamiento, el posmodernismo arrasó el mundo del arte por exceso de literalidad bajo esta máxima: “Si las imágenes son la enfermedad, entonces el arte es la cura”<sup>85</sup>. Los artistas podrían neutralizar el poder de las imágenes de los medios distorsionándolas o reproduciéndolas en contextos extraños. Cualquiera que esté familiarizado con el arte contemporáneo se habrá encontrado con innumerables obras en las que los estereotipos sobre cualquier tipo de minoría oprimida resultan activamente reforzados, parodiados o impugnados. Un ejemplo prototípico sería el de la exposición comisariada en 1994 por Thelma Golden (n. 1965) en el Whitney Museum de Nueva York titulada *Hombre negro: representaciones de la masculinidad en el arte contemporáneo* (Fig. 11.1 y 11.2), cuyo objetivo era deconstruir el modo en el que los hombres afroamericanos son representados culturalmente a través de la demonización y marginación de estereotipos visuales tales como el de símbolo sexual, atleta o criminal. Según el ensayo del catálogo, “La verdadera lucha es por

---

82 *Ibid.*, p. 198.

83 *Ibid.*, p. 201.

84 *Ibid.*, p. 202.

85 *Ibid.*, p. 216.





11. Obras de la exposición *Hombre negro: representaciones de la masculinidad en el arte contemporáneo americano*, noviembre 19945–marzo 1995: izquierda (1) Robert Collescott: *George Washington Carver cruzando el Delaware: Página de un libro de texto sobre historia americana*, 1975, acrílico sobre lienzo, 204.3 x 274.3 cm. Colección privada, Saint Louis, Jean Paul Torno/Artists Rights Society (ARS); derecha (2) Gary Simmons: *Salta a la arena (la trampa existencialista)*, 1995, madera, metal, lona, pigmento, cuerdas y zapatos, The Fabric Workshop, Philadelphia.

el poder de controlar las imágenes”<sup>86</sup>. El crítico de arte Adam Gopnik (n. 1956) llamó entonces la atención sobre la simplista teoría cognitiva explícita en esa tediosa fórmula:

El espectáculo pretende ser socialmente terapéutico: su objetivo es hacer que te enfrentes a las imágenes socialmente construidas de los hombres negros, para que al confrontarlas —o, mejor dicho, al ver a los artistas enfrentarse a ellas en tu nombre— puedas hacer que se vayan. El problema es que toda la empresa de desmontar la imagen social se basa en una ambigüedad en la forma en que usamos la palabra “imagen”. Las imágenes mentales no son realmente imágenes en absoluto, sino que consisten en opiniones complicadas, posiciones, dudas y convicciones apasionadas, arraigadas en la experiencia y corregibles por medio de argumentos, más experiencia o coerción. Nuestras imágenes mentales de hombres negros, jueces blancos, la prensa, etc. no toman la forma de imágenes del tipo que se pueden colgar —o “deconstruir”— en la pared de un museo... Hitler no odiaba a los judíos porque hubiera imágenes de semitas de piel oscura y gran nariz impresas en su cerebelo; el racismo no existe en Estados Unidos porque la imagen de O. J. Simpson en la portada de *Time* sea demasiado oscura. El punto de vista de que los clichés visuales dan forma a las creencias es a la vez demasiado pesimista, en tanto supone que la gente es impotente ante los estereotipos recibidos, y demasiado optimista, en tanto supone que si se pudieran cambiar las imágenes se podrían cambiar las creencias<sup>87</sup>.

Por mucho que nuestras facultades nos permitan un contacto veraz y complejo con la realidad, no debemos ignorar las muchas formas en las que éstas también pueden volverse contra nosotros. En la época de las *fake news*, todos podemos mentir o insinuar cosas sin fundamento, como por ejemplo difundir información falsa sobre determinados grupos étnicos o, en general, sobre los inmigrantes. Más allá de arraigados estereotipos peyorativos sobre unos u otros, el fuego de la indignación moralista lo azuzan todo tipo de relatos de explotación y perfidia. Por supuesto, todos podemos aportar nuestro granito de arena a la manipulación con fines espurios de determinadas realidades sociales, pero también podemos protegernos contra tal manipulación si aceptamos la vulnerabilidad de nuestras facultades de categorización, lenguaje e imágenes, y no si simplemente negamos su complejidad. Si consideramos los tiempos que corren, podemos estar de acuerdo con Gopnik en que la teoría posmoderna no es especialmente progresista, pues no duda en negar la realidad objetiva a la hora de condicionar el resultado de determinados debates. Y lo que resulta aún más pernicioso en la producción del arte, “los mensajes políticos de la mayoría de las piezas posmodernistas son totalmente banales, como que el racismo es malo. Pero se afirman de manera tan oblicua que los espectadores se sienten moralmente superiores por ser capaces de comprenderlos”<sup>88</sup>.

La poeta y filósofa Chantal Maillard viene en cambio a recordarnos que el arte es “una forma de comunicación no-lógica”<sup>89</sup>, de donde se infiere que el artista no debe decir, sino mostrar. En las últimas décadas, en cambio, “la voluntad de utilizar el lenguaje en la obra, bien como un elemento más, bien

86 GOLDEN, THELMA (ed.). 1994. *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art*. New York: Whitney Museum of Art.

87 GOPNIK, ADAM. 1994. «Black Studies», *The New Yorker*. Nueva York, Condé Nast, p. 138-9.

88 *Ibid.*, p. 135.

89 CHANTAL, MAILLARD. 2015. *La mujer de pie*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, p. 214.

como autointerpretación textual, hace que hayan mermado las posibilidades que el arte tiene de operar trasvases y mutaciones en el lenguaje<sup>90</sup>. Pierde así la capacidad de atraer a un público que, como ya hemos indicado, queda huérfano de estímulos cognitivos más allá de los patrones lógicos habituales.

Respondiendo a los temores expresados por Nietzsche y Wittgenstein<sup>91</sup>, y luego alentados por Heidegger, para quien “es el lenguaje el que nos habla de la naturaleza de una cosa, siempre y cuando respetemos la propia naturaleza del lenguaje”<sup>92</sup>, Jacques Derrida dirá que “no existe nada fuera del texto”<sup>93</sup>. De modo similar, el crítico literario deconstruccionista Joseph Hillis Miller (n. 1928) afirmará que “el lenguaje no es un instrumento o una herramienta en manos del hombre, un sumiso modo del pensamiento. El lenguaje más bien piensa al hombre y su mundo [...] si éste le dejara”<sup>94</sup>, y Roland Barthes, aún más tajante, afirmará que “el hombre no existe con anterioridad al lenguaje, ya sea como especie o como individuo”<sup>95</sup>.

Esta fe ontológica en el lenguaje y en su reflejo en los textos, parejo a la creencia en la literalidad de las imágenes a la que antes nos hemos referido, ha orillado el arte, y más concretamente la pintura, hacia un espacio muchas veces marginal. Baudrillard considera que resulta muy difícil seguir hablando de pintura a finales del siglo XX, por la sencilla razón de que entonces ya costaba mucho verla:

Sucede que las más de las veces el arte, la pintura, no quiere ya exactamente que se la mire, quiere más bien que se la absorba virtualmente para así circular sin dejar huellas; de ese modo vendría a ser entonces la forma simplificada del intercambio imposible. El discurso que mejor daría cuenta de este arte sería un discurso en el que no hay nada que decir, equivalente precisamente a una pintura en la que no hay nada que ver, equivalente a un objeto que ya no es un objeto. Pero un objeto que ya no es un objeto —y me parece que es el caso de la mayoría de las obras que hoy llamamos “obras de arte” — no por ello es nada: es un objeto que no deja de obsesionarnos por su presencia vacía e inmaterial<sup>96</sup>.

El suprematismo, el minimalismo o el expresionismo abstracto aspiraron en el siglo XX, si bien por distintos medios, a la forma pura y definitiva, pero todos desembocan en el siglo XXI en el

---

90 *Ibid.*, p. 214.

91 Nos referimos a las conocidas citas de Nietzsche en *Voluntad de poder*, “Dejamos de pensar cuando nos negamos a hacerlo bajo la atadura del lenguaje”, y de Wittgenstein en *el Tractatus*: “Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”<sup>\*\*</sup>:

\* NIETZSCHE, FRIEDRICH. 1901. *Der Wille zur Macht*. Leipzig: C. G. Naumann. Traducción de Walter Kaufmann y RJ Hollingdale, *The Will to Power*. New York: Vintage Books, 1968, Aphorism 522 (1886-1887), p. 283.

\*\* WITTGENSTEIN, LUDWIG. 1922. *Tractatus Logico-Philosophicus*; first English edition, as translated by Frank P. Ramsey and Charles Kay Ogden. London: Kegan Paul. (Traducción española de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial, 1987), p. 143.

92 HEIDEGGER, MARTIN. 1967. *Bauen Wohnen Denken*. Hamburg, Pfullingen. (Translated into English by Albert Hofstadter, *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper Perennial [HarperCollins], 1971.), p. 146.

93 DERRIDA, JACQUES. 1967. *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit. (Translated into English by Gayatri Chakravorty Spivak. *Of grammatology*. Baltimore MD: John Hopkins University Press), p. 159.

94 HILLIS MILLER, JOSEPH. 1997. «The Critic as Host», *Critical Inquiry*, Vol. 3, No. 3 (Spring, 1977), p. 439-47. Chicago. Chicago University Press, p. 444.

95 BARTHES, ROLAND. 1972. «To Write: An Intransitive Verb?», en MACKSEY R. & DONATO, E. (eds.), *The Languages of Criticism and the Science of Mand: The Structuralist Controversy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press., p. 135.

96 BAUDRILLARD, JEAN. 1994. «La ilusión y la desilusión estéticas», paginación digital.



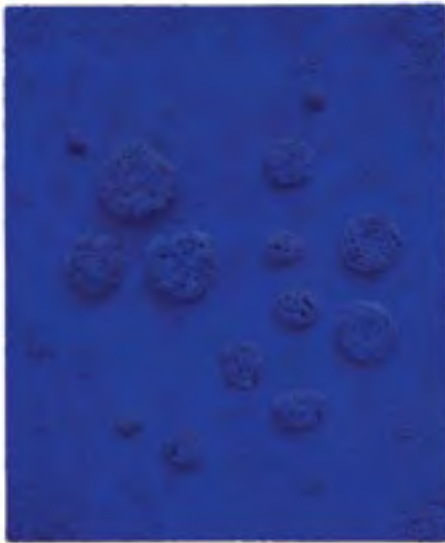
silencio de la pintura objetual por un lado y en el desenfreno de imágenes del “post-pop” pictórico por otro. Obras como *Blanco sobre blanco* (1918) de Kazimir Malevich (1879-1935) (Fig. 12.1), *Pintura final No.19* (1953-60) de Ad Reinhardt (1913-67) (Fig. 12.2) o *El acuerdo azul (RE 10)* (1960) de Yves Klein (1928-62) (Fig. 12.3) manifiestan que la pintura ya no tiene nada que expresar, que ha dejado de imaginar, incapaz de salir de sí misma, espejándose en la realidad como un objeto mudo, hermético si acaso. Esta pérdida de voz de la pintura contiene el germen que permite a Marina Abramović, décadas después, hacerse “presente” como un tótem mudo en el atrio del MoMA de Nueva York.

Otra consecuencia del silencio de la pintura será la proliferación de rasgados, agujereados y desencajes a los que tantos artistas, de Lucio Fontana (1899-1968) (Fig. 12.4) a Ángela de la Cruz (Fig. 12.5), sometían a unos lienzos en los que no se ha representado nada. Es como si la imagen, ahora vaciada, quisiera significar algo autolesionándose, como esos adolescentes que necesitan llamar la atención y no encuentran un modo mejor. En un registro distinto pero no disociado, el esquematismo plano de pintores como Gary Hume (n. 1962) (Fig. 13.1) o las fórmulas reiterativas al estilo de las *Pinturas de puntos (Spot Paintings)* (Fig. 13.2) de Damien Hirst nos recuerdan que tras la asociación del pop con el imaginario visual de masas vino el vacío de las imágenes. Se trata de pinturas que pueden funcionar como decoración abstracta, pero no como verdadera representación. Su “ruido” visual no comunica nada.

Para el comisario institucional Jeffrey Weiss, las *Pinturas de puntos* de Hirst están dentro de una tradición del arte moderno denominada *blaguisme*<sup>97</sup>: el arte de la broma. Obras de 2016 como *Ashley, Rody* y *Spectrum*, prácticamente idénticas, con puntos del mismo tamaño aplicados con la misma técnica de pseudo-*drip painting*, producen un efecto tan similar que parece haber algún tipo de broma cuando se presentan como objetos artísticos diferenciados. Es, en definitiva, el mismo tipo de broma que había en los grandes monocromos azules de Yves Klein y en las repetidas latas de sopa, jackies y flores de Andy Warhol. Una broma que delata la moderna ambición por el “fracaso” como estrategia de legitimación: el mil veces reiterado comentario “crítico” sobre la naturaleza de los objetos y las obras de arte. A partir de la modernidad, no es infrecuente hallar a artistas que proyectan sus obras sobre el absurdo o la imposibilidad, para luego deleitarse —conceptualmente— en su fracaso. El punto de partida de la obra de de la Cruz es precisamente ese, cifrado en un día en el que, irritada ante un cuadro que se le resistía, decidió romperlo y luego tirarlo a un rincón de su estudio. El fracaso engrandecido es una aceptable estrategia para el éxito artístico contemporáneo.

El mismo neoexpresionismo alemán, la pintura de aquellos “nuevos salvajes”, Georg Baselitz (Fig. 14.1), A. R. Penk (1939-2017) (Fig. 14.2), Markus Lupertz o Jörg Immendorff, quizás el grupo al que más importancia se ha atribuido en el regreso a la pintura a partir de la década de los setenta, recurre también a un cierto *blaguisme* que bordea el fracaso estético con obras mal ejecutadas a posta. No obstante, como indica Robert Hughes, su perpetuo *fortissimo expresivo* basado en el gran formato, la pintura empastada, las figuras contorsionadas, la ejecución rápida y un cromatismo furioso y estridente, ha acabado perdiendo temperatura para reposar frío junto a otros estilos igualmente amortizados en las paredes de los museos. Pasado su momento, son pocas las obras de los “salvajes” que hoy nos emocionan, pues, como indica Hughes, “hay un sentimiento menos auténtico

97 *Blaguisme*, del francés, quiere decir broma o chiste; en el contexto artístico se ha empleado para significar el objeto, la acción o el gesto que tienen la intención de comentar algo sarcásticamente. WEISS, JEFFREY. 1994. *The Popular Culture of Modern Art: Picasso, Duchamp, and Avant-Gardism*. New Haven and London: Yale University Press.



12. De izquierda a derecha y de arriba a abajo, (1) Kazimir Malevich: *Composición suprematista: blanco sobre blanco*, 1918, óleo sobre lienzo, 79.4 x 79.4 cm. MoMA, Nueva York; (2) Ad Reinhardt: *Pintura final No.19*, 1953-60, óleo sobre lienzo, 109 x 109 cm. Collection de Betty Parsons, Nueva York; (3) Yves Klein: *El acuerdo azul (RE 10)*, 1960, pigmento seco y resina sintética, esponjas naturales y piedras sobre panel, 198.1 x 165.1 x 13.8 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam; (4) Lucio Fontana: *Concepto espacial, expectativas*, 1967, óleo sobre lienzo con incisiones, 65.1 x 82 cm. Museo Hirshhorn Smithsonian, Washington; (5) Ángela de la Cruz: *Rajado*, 1999, óleo sobre lienzo, 220 x 200 cm (bastidor), Colección Charles Cormick, Londres.





13. Arriba, (1) Gary Hume: vista de la instalación *La rueda torcida (The Wonky Wheel)*, 2013, en la galería Matthew Marks con las obras *La rueda torcida (Roja)*, 2013, esmalte sintético sobre aluminio, y *Como pintar una puerta*, 2013, esmalte sintético sobre puerta; abajo, (2) Damien Hirst: *Spots*, 2012, acrílico sobre lienzo, 213 x 213 cm. Galería Gagosian, París.



14. Arriba, (1) Georg Baselitz: *Adieu*, 1992, óleo sobre lienzo, 250 x 300.5 cm. Tate Gallery, Londres; abajo, (2) A. R. Penck (Ralf Winkler): *Oeste*, 1980, acrílico sobre lienzo, 250.2 x 400 cm. Tate Gallery, Londres.





15. Izquierda, (1) Paul Klee: *Lugar histórico*, 1927, acuarela y tinta sobre papel y tablero, 35.5 x 48.7 cm. Tate Gallery, Londres; derecha, (2) Paul Klee: *En la hierba*, 1930, óleo sobre lienzo, 42.1 x 52.5 cm. MoMA, Nueva York.

en cualquiera de las descomunales obras de signos algebraicos y figuras de palo pseudo-arcaicas de A. R. Penk del que había en unos pocos centímetros de alguna de las pinturas del Paul Klee (1879-1940) más tardío”<sup>98</sup> (Fig. 15.1 y 15.2).

El vacío de la pintura adopta pues múltiples formas, situados hoy en ese confín refractario en el que la imagen pictórica es tratada por algunos influyentes artistas como producto de alto valor añadido en el bazar del arte. Jeff Koons agudiza como pocos su instinto de *broker* agresivo en su reciente serie *Pinturas de las esferas reflejantes* (*Gazing Ball Paintings*) (2015) (Fig. 16.1 y 16.2), en la que, según su galerista, Koons “dialoga” con artistas del pasado como Leonardo, Tiziano, El Greco, Courbet, Manet, Klimt o Gauguin sobre el poder del gesto artístico. Cada obra es una copia exacta de una pintura famosa a la que Koons ha añadido una bola de vidrio azul sobre un estante de aluminio adherido a la parte frontal del cuadro. Tanto el espectador como la pintura se reflejan en esa bola de mirar o “gazing ball” con la pretensión, según el artista, de producir un acontecimiento metafísico que conecte al espectador con una familia de representaciones de nuestra historia cultural en tiempo real<sup>99</sup>. ¿Qué no pueden ya legitimar esas terribles palabras de cuyo hechizo decía Wilde no poder escapar?! Cuando en 2017 esas mismas pinturas apropiadas se convirtieran en los estampados de una colección de bolsos de Louis Vuitton, firmados por el propio Koons, nada nos deberá extrañar. Sabe el artista que hoy consumimos no sólo las cosas, sino también las emociones de las que éstas se revisten, y abre así un infinito campo de consumo para sus ideas-mercancía, a través de una exagerada estetización. “Así es como lo económico coloniza lo estético”<sup>100</sup>, dice Han.

Esta extrema banalización de la imagen pictórica responde igualmente al hecho, referido por Baudrillard, de que las imágenes ya no son el espejo de la realidad, sino que más bien están en su centro y la han transformado: “Entonces la imagen no tiene otro destino que la propia imagen, y por tanto la imagen ya no puede imaginar lo real porque se ha vuelto ella misma real”<sup>101</sup>. Es, dice Baudrillard,

98 HUGHES, ROBERT. 1991. Op. Cit., p. 408.

99 En la página web de la galería Gagosian con motivo de la exposición *Jeff Koons: Gazing Ball Paintings*, noviembre-diciembre de 2015, Nueva York: <https://gagosian.com/exhibitions/2015/jeff-koons-gazing-ball-paintings>.

100 HAN, BYUNG-CHUL. 2019. Op. Cit., p. 15.

101 BAUDRILLARD, JEAN. 1994. «La ilusión y la desilusión estéticas», sin paginar.



16. Izquierda, (1) Jeff Koons: *Esfera reflejante (da Vinci Mona Lisa)*, 2015, óleo sobre lienzo, cristal y aluminio, 173.7 x 115.6 x 45.1 cm. The Broad Museum, Los Angeles; derecha, (2) Jeff Koons: *Esfera reflejante (El Greco Vista de Toledo)*, 2015, óleo sobre lienzo, cristal y aluminio, 166.4 x 148.0 x 37.5 cm. Galería Gagosian, Art Basel.

“como si las imágenes se hubieran tragado sus propios espejos”<sup>102</sup> y en la vorágine de un consumo perpetuo hubieran perdido toda capacidad de crear ilusión. La imagen es parte de la realidad virtual, de lo más real que lo real, pura transparencia. Objeto de consumo en su máxima aspiración. Es el triunfo de la visibilidad total, de la virtualidad, de la transcripción inmisericorde:

Las cosas se inscriben en las pantallas; el arte mismo, en cierta manera, se ha convertido en pantalla de las que la imagen ha desaparecido [...] La ilusión que provenía del poder de arrancarse de lo real —la ilusión del arte que era la de inventar otra escena, la de oponerse a lo real, la ilusión que inventa otro juego y otras reglas para el juego— ya no es posible porque las imágenes han pasado a formar parte de las cosas<sup>103</sup>.

Ante su superabundancia y vacío, ante su conversión en mercancía, muchos artistas han renegado de las imágenes, tratando de recuperar para el arte no ya la posibilidad de significar algo, sino su propia dignidad. Alfredo Jaar (n. 1956) sugiere en su *El salón Marx (The Marx Lounge)* (2010) (Fig. 17) el horizonte de un espacio lleno de libros, en cuyos textos el visitante podrá pensar sin la servidumbre de la imagen. “Aprender a manejar los conceptos —desaprender a mirar las cosas”<sup>104</sup>, como dijo Cioran que ocurrió un día de fuga del que resultó la pompa verbal; “pero cuando uno vuelve a sí mismo y se está solo —sin la compañía de las palabras—, se redescubre el universo incalificado, el

102 *Ibíd.*, sin paginar.

103 *Ibíd.*, sin paginar.

104 CIORAN, EMIL M. 1949. *Précis de décomposition*. Paris: Editions Gallimard. (*Breviario de podredumbre: adiós a la filosofía y otros textos*. Prólogo, selección y traducción de Fernando Savater. Madrid: Alianza Editorial, 1980), p. 148.



17. Alfredo Jaar: *El salón Marx*, 2010, neón, libros y mobiliario. Tate Gallery, Liverpool.

objeto puro, el acontecimiento desnudo: ¿de dónde sacaremos la audacia para afrontarlos?”<sup>105</sup> Es difícil no anhelar hoy con Hughes la sutil reverberación de las obras de Klee.

Es menester que concluyamos con una cita de *El arte como experiencia* que bien podría resumir todo lo que en este apartado hemos querido expresar:

Cualquier idea que ignora el papel necesario de la inteligencia en la producción de obras de arte es porque se basa en la identificación del pensamiento con el uso de un tipo especial de material, signos verbales y palabras. Pensar eficazmente en términos de relaciones de cualidades es una exigencia tan severa sobre el pensamiento como pensar en términos simbólicos, verbales y matemáticos. De hecho, como las palabras se manipulan fácilmente de manera mecánica, la producción de una auténtica obra de arte probablemente exige más inteligencia que la mayoría de los llamados pensamientos que se producen entre quienes se enorgullecen de ser “intelectuales” (*AE*, 52).

---

105 *Ibíd.*, p. 148.



## 2.3. ESPECTÁCULO Y LEGITIMACIÓN

*La vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación<sup>1</sup>.*

*Cuando el arte independizado representa su mundo con brillantes colores, un momento de la vida ha envejecido, y no es posible rejuvenecerlo con esos colores. Solamente se deja evocar como recuerdo. La grandeza del arte no se hace evidente más que en el ocaso de la vida<sup>2</sup>.*

*Guy Debord*

En el primer episodio de la serie de televisión *Black Mirror*, titulado «El himno nacional (The National Anthem)» (2011)<sup>3</sup> (Fig. 1), el Primer Ministro británico, Michael Callow, recibe una llamada en mitad de la noche informándole de que la joven princesa Susannah, miembro especialmente querido de la familia real, ha sido secuestrada. Lo que Callow y su gabinete de crisis no pueden sospechar es que el secuestrador, por motivos desconocidos, exigirá para su liberación que el Primer Ministro mantenga relaciones sexuales con un cerdo, y que el acto sea retransmitido en directo a través de la televisión. A pesar de los esfuerzos del gobierno por mantenerlo en secreto, el vídeo con las exigencias del secuestrador aparece en YouTube y en pocos minutos se hace viral en todo el mundo. La perfecta planificación del secuestro y las muy precisas condiciones que el secuestrador impone sobre cómo se tiene que realizar la retransmisión imposibilitan cualquier tipo de montaje. Así, ante el clamor de la opinión pública, Callow, abrumado por el posible hundimiento de su popularidad si deja morir a la princesa, acepta realizar el humillante acto que 1.300 millones de personas verán retransmitido en directo. Sin embargo, treinta minutos antes, la princesa ya ha sido liberada en el Puente del Milenio, frente al gran edificio de la Tate Modern de Londres. La aberrante humillación habría sido en todo caso innecesaria, aunque ni Callow ni el público lo sabrán nunca.

¿Quién es el artifice de tamaña aberración? Siguiendo una serie de pistas dejadas a posta por el secuestrador, la policía descubre que se trata de Carlton Bloom, conocido artista conceptual ganador del Premio Turner, quien poco después de saber que su proyecto ha triunfado se suicida. Al final del episodio, y ya sobre los títulos de crédito, escuchamos la voz de un presentador de noticias relatando un año después en la televisión que siguen sin conocerse los motivos de Bloom, aunque un prestigioso

1 DEBORD, GUY. 1967. Op. Cit., p. 37.

2 Ibid., p. 155.

3 BROOKER, CHARLIE y JONES, ANNABEL (Exc. Producers). 2011-19. *Black Mirror*. Reino Unido y Estados Unidos: Zeppotron (Channel 4) y (House of Tomorrow) Netflix. *Black Mirror* es una exitosa serie de ciencia ficción británica distópica, en la que se examinan las imprevistas consecuencias en la sociedad moderna del uso de las nuevas tecnologías. Los episodios, independientes unos de otros, suelen estar ambientados en un presente alternativo o en un futuro próximo, predominando las historias sombrías, pero no faltando destellos de optimismo y humanidad en algunos de ellos.



1. Fotograma del primer episodio de la serie *Black Mirror*, «El himno nacional (The National Anthem)» (2011), con la Tate Modern de Londres al fondo.

crítico de arte ya ha declarado que su acción puede ser considerada como la primera gran obra de arte del siglo XXI. El secuestro de la princesa, la humillación al Primer Ministro —conservador por supuesto— y el suicidio final eran una gran *performance*, cuyo verdadero sentido y mejor prueba de valor artístico y moral se halla en la millonaria audiencia obtenida por Bloom para su *obra*.

«El himno nacional» nos enfrenta a un concepto de distopia social, política y mediática muy difícil de digerir, pero el transfondo de distopia artística que al mismo tiempo plantea puede que no nos resulte tan chocante, ya que, después de todo, ¿no resultaría la acción de Bloom plausible en el imaginario global del arte actual? Aunque ningún artista haya aún logrado los niveles de perfección ideados por el ficticio Bloom, han sido muchos los que en las últimas décadas —o más bien en el último siglo— han logrado un éxito difícil de imaginar de no haber mediado una fuerte dosis de digresión o escándalo. El arte conceptual, que pronto halló su modo manierista, nunca nos ha defraudado en ese sentido. Aún a riesgo de transitar por lo obvio, podríamos recordar que Piero Manzoni (1933-63) enlató y etiquetó sus excrementos en 90 pequeñas dosis de 30 gramos, *Mierda de artista* (1961); Chris Burden (1946-2015) se hizo crucificar sobre el techo de un Volkswagen Type 1 con clavos que le traspasaban las manos, *Trans-Fixed* (1974) (Fig. 2.1); quince años después, y siguiendo un encargo del Whitney Museum of American Art, Jeff Koons, casado en modo *performativo* con la actriz porno Ilona Staller (n. 1951), llevó a una gran valla publicitaria la primera de las imágenes eróticas que protagonizaría junto a ella, *Made in Heaven* (1989); Marc Quinn (n. 1964) se hizo extraer litros de sangre para realizar con ellos la escultura congelada de su propia cabeza, *Autoretrato (Self)* (1991) (Fig. 2.2); Damien Hirst sumergió un gran tiburón muerto en un tanque de formol, el primero de muchos, para realizar *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo* (1991); Ai Wei Wei (n. 1957) destrozó una urna de la Dinastía Han de más de 2.000 años de antigüedad en la acción *Dejando caer una urna de la dinastía Han* (1995) (Fig. 2.3); Chris Ofili (n. 1968) realizó una pintura de la Virgen María empleando imágenes pornográficas y excremento de elefantes, *La Santa Virgen maría* (1996).



2. De arriba a abajo, (1) Chris Burden: *Trans-fixed*, acción realizada Speedway Avenue, Venice, California, el 23 de abril de 1974; (2) Marc Quin: *Autoretrato (Self)*, versión de 2011, vaciado de la cabeza del artista realizado con sangre congelada del propio artista, 20.8 x 63 x 638 cm; (3) Ai Weiwei: *Dejando caer una urna de la Dinastía Han*, 1995, expuesto en el museo de Winterthur, Suiza en 2011, Steffen Schmidt/EPA /Landov.

Sin dejarnos impresionar por los extremos violentos o escatológicos, ¿nos hemos olvidado ya de que el juego dadá, incluido el orinal que en 1917 Marcel Duchamp convirtió en obra de arte, fue concebido como un nuevo modo de espectáculo artístico? Así se respondió a la definitiva disociación entre el ritual y el arte, si bien, lo que una vez pudo ser transgresor e incluso excepcional, se ha normativizado hasta la extenuación. Debemos pues preguntarnos cómo y por qué esto ha sido así; y aún más, debemos intentar saber qué es lo que como espectadores se nos hurta, más allá de la cultura de masas en la era digital, en esa estable y fructífera asociación entre la idea de arte y la de espectáculo.

En los dos apartados anteriores, «2.1. El final de la razón histórica, ¿el final del arte?» y «2.2. La hegemonía del lenguaje y los discursos del yo», hemos reflexionado sobre la asunción, profundamente arraigada en el imaginario crítico y creativo de Occidente, de que si Picasso representaba la desconexión del arte con respecto a la vida, entonces Duchamp era la solución. Ya hemos expuesto en parte cual ha sido el resultado de esta ecuación. Corresponde ahora que nos fijemos en un último aspecto del menoscabo que tal visión ha provocado, y aún sigue provocando, en el modo en el que hoy experimentamos el arte.

### 2.3.1. Del subjetivismo a la pérdida de la razón histórica

Como ya analizamos al discutir la figura de Joseph Beuys, de la abolición de las reglas de producción artística en el espacio que conecta el romanticismo con la modernidad, surge la idea del creador como demiurgo legitimado por el discurso de la inspiración, libre del juicio externo, y proyectado hacia el futuro entre las causas sociales y la inercia del yo.

En su investigación sobre la modernidad, subtitulada «La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett», el historiador Peter Gay (1923-2015) ha explicado como la discusión sobre el arte ha acabado por identificarse de forma casi unívoca con la discusión sobre los propios artistas: “el arte por el arte era una declaración radical en defensa de las obras artísticas del siglo XIX, así como una reivindicación de la soberanía de sus creadores: el artista no es responsable ante nadie salvo ante sí mismo”<sup>4</sup>. El cambio de paradigma se hará pues evidente: “El culto al arte no tardó mucho en convertirse en el culto al artista”<sup>5</sup>. Una vez que éste puede ya dictar sus propias reglas, no tendrá que atender a convención alguna. De hecho, el artista convertirá la transgresión en una militancia. Como ya se ha visto, el traslado del centro gravitacional del arte al artista encuentra su primera manifestación programática en el romanticismo. El crítico literario M. H. Abrams (1912-2015) describe la transformación en su célebre obra *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*:

Mientras el poeta fue mirado primordialmente como un agente que sostiene un espejo frente a la naturaleza o como el hacedor de una obra ajustada a patrones universales de excelencia, había lugar muy limitado en la teoría para la intrusión de rasgos personales en su producto. Acorde con ello, la crítica se ocupaba principalmente del poema mismo, su relación con el mundo que reflejaba, y su relación con las reglas del quehacer literario [...] El escribir vidas de poetas y artistas se practicaba como una rama de la biografía general [...]

4 GAY, PETER. 2009. *Modernism: The Lure of Heresy*. Nueva York: Random House. (Traducción de Marta Pino, A. Corriente, C. Artime y E. Almazán, *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*. Barcelona: Paidós, 2009, p. 69).

5 *Ibid.*, p. 69.

Pero una vez que hubo surgido la teoría de que la poesía es primariamente la expresión del sentir [...] el natural corolario era acercarse al poema como una revelación de lo que Thomas Carlyle llamaba “las especiales individualidades” del autor mismo<sup>6</sup>.

La obra será valorada en tanto que expresión del carácter del creador, de su idiosincrasia, de su interioridad, de algo “auténtico” que busca diferenciarse de todo. Pero esto acabará desembocando en la crisis de significación de la modernidad, que en el contexto posmoderno vendrá a rebajar aún más las exigencias del arte, situándolo como una utilidad de tantas entre las facetas de la vida. Los artistas pujarán pues por introducir su marca en el vasto, disperso y contradictorio panorama de la experimentación humana, haciendo suyas preocupaciones ya tratadas por otros medios. Las tendencias se multiplicarán a la vez y de modo redundante y discordante. El rasgo común a todo lo que ocurra y se produzca en el arte será el sentimiento de legitimidad que cada artista trate de encontrar con ahínco para su obra, incluso —o más si cabe— cuando ésta cuestione la realidad o posibilidad del propio lenguaje del arte. A las puertas del siglo XXI, Jean Clair censura el crónico desencuentro de los artistas con la sociedad que el ideario revolucionario de los sesenta había favorecido:

“Ni se nos habría pasado por la cabeza que una experiencia que se erige en su propia autoridad sólo se encuentra en el ámbito de la fe religiosa o en el de la dictadura poética: doxa, apela inevitablemente tanto al fanatismo de quienes la proclaman como a la sumisión de quienes la escuchan. ¿De dónde se podía sacar el arte moderno esa impunidad que le ponía a salvo del juicio de los humanos, que le quitaba la carga de ser útil y la obligación de rendir cuentas a la comunidad como cualquier otra actividad del espíritu? ¿Cabía imaginar que fuera el artista el hombre que no respondiera de nada? ¿A nadie? ¿Irresponsable?”<sup>7</sup>

Para Clair, el arte que inaugura nuestro siglo había perdido la capacidad de reajustar la vida humana influyendo con sólidos criterios en la dinámica de la cultura; su realidad social más inmediata era la de una mercancía que en el flujo consumista se desdibujaba entre tantas otras mercancías. A la inercia adaptativa de los artistas se correspondía la pasividad de un público que ya sólo se acercaba al arte superficialmente, al dictado de las modas, convocado por los grandes eventos publicitados, o como consumidor de lo que hoy denominamos “turismo cultural”. De tal reducción liberal-consumista se derivarán tanto el esteticismo ecléctico como el tacticismo político-institucional. Si el artista sólo responde ante sí mismo, ya que encuentra legitimación para ello, el público que consume se posicionará ante el arte como mejor quiera o pueda. El resultado será que los procesos del arte pierdan capacidad de integración comunitaria porque ya no responden a nuestra inherente necesidad de significación estética. Son como son y no nos cuestionamos si podrían o deberían ser de otra manera.

Sin embargo, antes de alarmar a la mayoría de los filósofos, pensadores o críticos, la situación, como antes vimos, se ha convertido en campo de intervención intelectual donde el cuerpo del arte es diseccionado una y otra vez bajo el microscopio hermenéutico. Uno de los diagnósticos más

6 ABRAMS, M. H.. 1953. *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica*. Primera edición. Barcelona: Barral Editores, 1975, p. 399-400, (tomamos esta cita prestada de OVEJERO, FÉLIX. 2014. *El compromiso del creador. Ética de la estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, S.L.. Madrid: Círculo de Lectores, p. 262).

7 CLAIR, JEAN. 1998. *La responsabilidad del artista. Las vanguardias entre el terror y la razón*. Madrid: Visor, p. 17.

ampliamente aceptados es, como ya hemos visto, el formulado por Arthur C. Danto en *La transfiguración del lugar común* (1981): el arte es sustituido por la filosofía en un momento de la historia en el que ya ha dicho todo lo que tenía que decir; en consecuencia, cuando el arte deja de ser posible podemos verdaderamente empezar a hablar de él. Lo que se consume en la posmodernidad comienza, según Danto, en los últimos veinte años del siglo XIX, cuando ya algunos pintores europeos y americanos empiecen a desviar su atención exclusivamente de la función representativa o realista y a preocuparse reflexivamente por la definición de lo que la obra de arte es en sí misma. Esta inquietud evolucionó hasta ser el principal foco de atención de los distintos movimientos artísticos en los años sesenta y setenta del siglo pasado. Lo que el arte había articulado hasta entonces en función de un dictado interno, sería sustituido por una actitud que Danto llama “filosófica”, la única ya capaz de responder a las cuestiones emanadas del arte.

Aunque en el contexto americano Robert Rauschenberg, Jasper Johns (n. 1930) y Roy Lichtenstein (1923-97) habían comenzado a emplear ciertos objetos cotidianos como parte central de sus obras desde finales de la década de los cincuenta, fue la contemplación de un conjunto de las famosas *Cajas Brillo* de Andy Warhol en 1964, como ya indicamos, lo que verdaderamente provocó “una revelación” en Danto. Aquellas cajas *falsas* significaban el cambio de sentido en la relación del arte con los objetos ordinarios y, sobre todo, del arte con sus propios objetos. El espejo y el rostro cambiaban sus papeles en un gesto que sería ya definitivo. Los objetos del arte habían descendido de su pedestal “transfigurados”; la mera afirmación, consciente y enfática, de su propia voluntad artística les bastaba para incorporarse a la realidad del mundo como nuevos objetos de rango artístico.

Pero lo que para Danto es la más genuina superación de la dependencia histórica y narrativa del arte, será, para pensadores con una visión menos positivista, mera fascinación estetizante por la expansión de los objetos de diseño del mundo industrial en su inmediata y superficial capacidad comunicativa. Así, Hannah Arendt (1906-75) señala que la naturaleza de la obra de arte está tocada gravemente cuando sus mismos objetos se modifican para impactar con éxito en una pseudo-cultura de masas:

Lo que no quiere decir que la cultura se difunda entre las masas, sino que se encuentra destruida para engendrar el ocio. El resultado no es desintegración, sino podredumbre [...] El resultado no es, ciertamente, una cultura de masas que en pureza no existe, sino un ocio de masas que se nutre de los objetos culturales del mundo. Creer que una sociedad así se hará más cultivada con el tiempo y el trabajo de la educación es, a mi parecer, un error fatal<sup>8</sup>.

Y aun así, Andy Warhol había comprendido lucidamente cómo y por qué las cualidades del mundo y las de sus objetos habían cambiado, moviéndose y circulando virtualmente a través de una imagen que es a la vez reclamo, identidad y conciencia formal. Ésa será la mayor novedad sensorial de un mundo convertido en ubicuo escenario para los objetos. Consciente de que su aura está de antemano perdida, la obra de arte no aspirará ya al establecimiento de nuevos hábitos culturales, sino que será una manera pasiva de socialización de nuestros sentidos. Nuestra añoranza de vínculos sensoriales establecidos en otro tiempo con objetos de otra naturaleza era evidencia de que el arte había perdido

---

8 ARENDT, HANNAH. 1969. *Crisis of the Republic*. (Edición española de Guillermo Solana, *Crisis de la República*. Madrid: Taurus, 1973); citado por CLAIR, JEAN en Op. Cit., p. 78.



la frescura que tuvo para indicarnos un camino fiable hacia nuevas y continuas experiencias estéticas. En un escenario incierto —reproducibilidad de los objetos, pérdida del aura y la unicidad, amalgama completa entre *high* y *low* art, dispersión formal, conceptualización filosófica externa, múltiples dictados para la obra de arte, superabundancia de objetos artísticos en la esfera digital—, es evidente que el arte ensaya una colaboración más decidida y consciente con la realidad del mundo, si bien con el ecléctico y a veces espurio resultado que ya conocemos.

Para Danto, los artistas pop, precursores del posmodernismo, al haber dirigido de nuevo nuestra mirada hacia un mundo real y posible, habían revitalizado el arte de manera extraordinaria. En *Más allá de la Caja Brillo* (1992), el filósofo relata una experiencia que no es propiamente artística, pero que está sin duda potenciada por la obra de aquellos artistas:

El pop redimió al mundo de un modo embriagador. Recuerdo perfectamente hallarme en un cruce de calles de alguna ciudad americana esperando a ser recogido por alguien. Había aparcamientos de venta de coches usados en dos de las esquinas con ristras de banderines de plástico agitándose en el viento y señales de colores chillones anunciando inmejorables ofertas, precios locos, gangas increíbles. En una tercera esquina había una enorme gasolinera autoservicio y un supermercado en la cuarta con letreros en las ventanas que anunciaban ofertas de Del Monte, Cheerios, mantequilla Land o Lake, Long Island Ducklings, Velveeta, Chicken of the Sea.... Enormes camiones pasaban rugiendo con logotipos en los laterales. Destellaban luces. De las ventanillas de los automóviles salía una música estridente. Yo fui educado para odiar todo esto. Lo habría encontrado intolerablemente craso y vulgar en los tiempos en que crecía como esteta. Hasta mi propia época, la belleza era, en palabras de George Santayana, “una presencia viva o una ausencia dolorosa, día y noche”. Yo creo que sigue siendo eso para alguien como Clement Greenberg o Hilton Kramer. Pero yo pensé, ¡Dios mío, esto es extraordinario!<sup>9</sup>

Con un grado de reconciliación sensorial con la realidad del mundo que podríamos considerar análoga, los arquitectos americanos Robert Venturi (1925-2018), Denise Scott-Brown (n. 1931) y Steven Izenour (1940-2001) reivindicaron en la década de los setenta del siglo pasado una nueva percepción del paisaje en donde todos los elementos, los creados a partir de la conciencia estética y los residuales que resultan de lo que podríamos denominar la geografía espontánea del vivir humano, forman parte de un todo que debemos asumir y aprender a tratar (Fig. 3). Lo que aconteció de manera contingente y hasta ilegal es reconocido a posteriori como legítima satisfacción de la imaginación humana. En su conocido ensayo *Aprendiendo de Las Vegas* (1972) ponen las bases teóricas para una arquitectura posmoderna partiendo de dicho principio:

La arquitectura moderna no ha excluido el lenguaje de la arquitectura comercial autóctona tanto como ha tratado de solaparla por la creación e imposición del suyo propio, mejorado y universal. Ha rechazado la combinación de *high art* y *low art*. El paisaje italiano siempre ha armonizado lo vulgar y lo vitruviano: el *contorni* alrededor del *duomo*, la lavandería del

---

9 DANTO, ARTHUR C.. 1992. Op. Cit., p. 138-9.



3. Denise Scott Brown: *Pico Boulevard, Santa Monica*, 1966, reproducción en Giclée sobre papel de archivo Hahnemuhle, 19.6 x 29 cm. Parte del estudio de campo previo a la publicación de *Learning from Las Vegas* (1972); en *Denise Scott Brown: Photographs, 1956 - 1966*, Carriage Trade Gallery, Nueva York, 2019.

*portiere* enfrente del *portone del padrone*, Supercortemaggiore apoyada sobre el ábside románico. Nunca niños desnudos han jugado en nuestras fuentes<sup>10</sup>.

Pues bien, el nuevo campo que según esta visión posmoderna se abría para las experiencias estéticas no contradice en principio el concepto de estética de la experiencia que, como veremos más adelante, defendió John Dewey. Antes al contrario, dicho concepto revitaliza el contacto que tenemos con la realidad de los objetos ordinarios, por más que se subordine el arte, como sucede hoy, a una realidad sensorial y fluida que se debate entre un extremo sensual pero banal y otro anti-estético o puramente conceptual. Las producciones artísticas se suceden sin parar, pero como medio de expresión difícilmente conectan con un individuo dispuesto a recrear estéticamente, en solitario, el sentido de su vida, recurriendo para ello a todo lo que la vida pone a su alcance: consumo, arte, redes sociales o solidaridad. El imperio caótico de la necesidad y el capricho tiende a salvarse y a encontrar un sentido; no nos gusta sabernos perdidos, aunque lo estemos. Para Danto, se trata de hechos largamente consumados. El contexto poshistórico que se desarrolla a partir de las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX supuso el fin del “período narrativo” que había dominado el arte hasta entonces, abriéndose un período “postnarrativo” en el que tendríamos que acostumbrarnos a afrontar el futuro del arte sin contar con un relato de su presente:

Vivimos en la posteridad de un relato que ha terminado y, aunque su recuerdo sigue coloreando la consciencia del presente, de la pluralización del arte producida tras la *Caja Brillo*

10 VENTURI, ROBERT; SCOTT-BROWN, DENISE and IZENOUR, STEVEN. 1972. *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge, MA, The MIT Press, p. 6.

resulta cada vez más claro que el relato del arte occidental, otrora dominante, va perdiendo su fuerza sin que de momento haya sido reemplazado por nada. En mi opinión, no hay nada que pueda ocupar ese vacío<sup>11</sup>.

Esta quiebra debe interpretarse también como fracaso si no queremos silenciar la responsabilidad de la crítica filosófica y del propio arte. Renunciamos a explorar un camino alternativo al vaciamiento de sentido en el que el arte, entre otras manifestaciones de la experiencia humana, se encuentra. Pero esta visión determinista puede ser sólidamente contestada por la más comprometida de John Berger, quien manteniendo una mirada abierta a los relatos que en cada momento el arte genera, no encuentra en ellos obsolescencia, sino la posibilidad de establecer vínculos con los seres humanos de otras épocas. ¿Y esto cómo? Gracias al ejercicio de una consciencia que nos trasciende y a una perspectiva acentuada de lo que experimentamos en nuestro presente. En ello debe también cifrarse la labor del arte. En su ensayo «Entre dos Colmars» (1976), describe Berger la experiencia de una doble visita suya al extraordinario *Retablo de Isenheim* (1512-16) de Matthias Grünewald<sup>12</sup> (Fig. 4), antes y después de haber sentido en primera persona el desaliento revolucionario de 1968, y nos alerta sobre el vacío que surge cuando nos situamos fuera de la historia en nuestra percepción de las obras de arte:

Es generalmente aceptado que el significado de una obra de arte cambia a medida que ésta sobrevive. Sin embargo, este conocimiento se utiliza normalmente para distinguir entre un *ellos* (en el pasado) y un *nosotros* (en el presente). Hay una tendencia a imaginarlos a ellos y sus reacciones al arte como incrustados en la historia, atribuyéndonos al mismo tiempo a nosotros el mérito de tener una visión general, que nos dota de una perspectiva sólo posible desde la cumbre de la historia. La obra de arte que sobrevive en el tiempo parece entonces confirmar esa superior posición nuestra. El objetivo de su supervivencia éramos nosotros<sup>13</sup>.

Ante una visión tan roma, Berger reivindica la necesidad de mantener un continuo diálogo entre nosotros y quienes nos precedieron, y así, en un período de fracasadas expectativas revolucionaras y de tan gran frustración personal para él, nos cuenta que en su segunda visita al retablo experimentó la portentosa obra de Grünewald de forma bien distinta a como lo hizo en la primera, encontrando un estrecho canal para conectar con sus propios pesares del momento. La desesperación de aquellos individuos para cuya contemplación fue pintado el retablo, los enfermos de peste y sífilis a los que se atendía en el hospicio de Isenheim, cuyas terribles secuelas físicas habían sido meticulosamente transpuestas a la doble representación del cuerpo de Cristo en la cruz y en el sepulcro, lo invitaban a

11 DANTO, ARTHUR C.. 1992. Op. Cit., p. 25.

12 El *Retablo de Isenheim* fue esculpido y pintado por los alemanes Nikolaus de Haguenau y Matthias Grünewald entre 1512 y 1516. Está expuesto en el Museo Unterlinden de Colmar, en la Alsacia francesa. Es la obra más grande de Grünewald, y se considera su obra maestra. Fue pintada para el Monasterio de San Antonio en Isenheim, cerca de Colmar, dedicado a obras hospitalarias. Los monjes antoninos eran conocidos por su cuidado de los enfermos de peste, así como por su tratamiento de enfermedades de la piel, como el ergotismo. La imagen del Cristo crucificado del retablo está llena de llagas similares a las de estos enfermos, mostrando a los pacientes que Jesús entendía y compartía sus aflicciones. La veracidad de la representación era del todo inusual en aquel momento de la historia del arte europeo.

13 BERGER, JOHN. 1976. «Between Two Colmars», *About Looking*. London: Readers and Writers Publishing, p. 134-40; obra consultada para esta cita: BERGER, JOHN. 2015. *Portraits: John Berger on Artists*. London: Verso, p. 54-5.

poner en perspectiva su propia frustración y dolor. El anclaje temporal de las obras de arte refuerza, según Berger, nuestra capacidad de diálogo con ellas, pues a cada una le es propia una narración en *su* tiempo, ya se exprese con mayor o menor literalidad.

El modo “postnarrativo” del que nos habla Danto, sugiere justo lo contrario, si bien ya encuentra, en opinión de Jean Clair, un precedente decisivo en el romanticismo alemán, del cual se deriva el sentimiento moderno de impotencia para hacer la obra. Partiendo del sometimiento incondicionado que el romanticismo profesa hacia la crítica subjetivista y revolucionaria de Kant, la causa determinante del juicio estético gravitará mucho más a partir de entonces sobre el sentimiento del sujeto creador que sobre el concepto del objeto que pueda compartirse en un contexto común:

La idea de Herder y el romanticismo alemán de un genio creador sometido en adelante a la dinámica ciega de una palabra cuyos estratos originales se trataba de reencontrar, arruinaba toda posibilidad de transmisión racional, de generación en generación, de un cuerpo de conocimientos en aumento incesante. Si desde entonces todo habría de estar en continuo devenir, si todo habrá de moverse sin cesar para no ser más que tensión lanzada en pos de un origen que cada vez retrocederá más lejos, entonces todo lo que haya sido preparación para la obra maestra, aproximación minuciosamente calculada a un fin que se confunda con la idea de perfección, no será ya sino una etapa, simple eslabón intercambiable de una cadena sin fin que gira sin fin, pero también más deprisa cada vez, un encadenamiento de progresos sucesivos que vendrá a ser cada cual consecuencia del precedente y causa del siguiente<sup>14</sup>.

Ya en 1925, Dewey establecía una clara diferencia entre lo clásico y lo romántico como polos de algún modo opuestos, avanzando en parte con ello el sentido de experiencia estética que luego postulará en *El arte como experiencia*: “En el llamado arte romántico, el sentido de las tendencias que operan más allá de los límites de la consumación es excesivo; un vivo sentido de potencialidades no realizadas se adhiere al objeto; pero se emplea para mejorar la apreciación inmediata, no para promover más logros productivos”<sup>15</sup>. La experiencia es traicionada por el efectismo de la obra, lo cual lleva a Dewey a realizar la tajante afirmación de que el arte romántico no es tanto arte como un tipo de excitación carente de profundidad. Dewey ve en ello un virus que invade todo el pensamiento occidental, pues “cuando el espíritu romántico invade la filosofía, las posibilidades presentes en el sentimiento imaginativo son tenidas por la sustancia real, aunque ‘trascendental’, del propio Ser”<sup>16</sup>. En el arte completo, en cambio, nuestra apreciación no pierde de vista el objeto y se mueve con él hasta su finalización, incluido su contexto. Dewey dirá que el romanticismo invierte ese proceso, degradando el objeto al nivel de mero pretexto para generar un tipo predeterminado de apreciación. Por otro lado, aunque en el clasicismo el logro objetivo es determinante, y la apreciación no sólo se ajusta al objeto, sino que el objeto se emplea para componer el sentimiento y darle distinción, aún como ‘ismo’ que es, tiene algo que lo hace latir de forma también espuria: “lo dado se toma como si fuera eterno y

---

14 CLAIR, JEAN. 1998. Op. Cit., p. 27.

15 DEWEY, JOHN. 1925. Op. Cit., p. 376.

16 Ibid., p. 377.



4. Matthias Grünewald: *Retablo de Isenheim* (vista frontal del cuerpo central), 1512-16, temple y óleo sobre panel de madera de tilo, 267 x 309 cm. Museo Unterlinden, Colmar.

totalmente separado de la generación y el movimiento”<sup>17</sup>, por lo que Dewey concluye que “el arte libre de sujeción a cualquier ‘ismo’ tiene movimiento, creación, así como orden, finalidad”<sup>18</sup>.

Sin embargo, quizás por no haber afirmado Dewey expresamente la dimensión real-normativa del arte, no se ha reparado con claridad en el alcance del proceso continuo de la creación—representación—recepción que con tanta evidencia muestra, y que elimina toda veleidad subjetivista —o normativista— en los juicios sobre la creación artística. Ya al inicio de *El arte como experiencia*, que, no lo olvidemos, se publica un año antes (1934) que el ensayo de Benjamin *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (1935), señala Dewey la incertidumbre a la que se enfrenta el individuo creador en el contexto de una Historia cuyos cambios han provocado una pérdida de integración de los procesos del arte con el resto de las facetas productivas de la sociedad. El resultado es una introspección que en la modernidad oscurece más y más la inmediatez expresiva de la obra:

A causa de los cambios en las condiciones industriales, el artista ha sido desplazado de las corrientes principales del interés activo. La industria se ha mecanizado y el artista no puede trabajar mecánicamente para la producción en masa. Está menos integrado que antiguamente en la corriente normal de los servicios sociales. Resulta de ello un peculiar *individualismo* estético. Los artistas encuentran pertinente dedicarse a su trabajo como un medio aislado

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 377.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 377.

de *autoexpresión*. A fin de no estar al servicio de las fuerzas económicas, se sienten a menudo obligados a exagerar su separación hasta lo excéntrico. En consecuencia, los productos artísticos adquieren, en aún mayor grado, el aire de algo independiente y esotérico (*AE*, 15).

Dewey, como posteriormente Arendt o Berger, era consciente de que el arte se desarrolla bajo el influjo de las circunstancias políticas, económicas, sociales y culturales de cada época, y de que eludiendo comprometerse con ellas corre el riesgo de dejar de ser herramienta permeable y sensible, inseparable de las tribulaciones humanas. Hoy se ha intensificado quizás la subordinación del arte a los mecanismos ciegos del mercado y al patronazgo corporativo e institucional, pero la fe democrática y progresista de Dewey, como también explicaremos más adelante, no le impedían ejercer una crítica realista en su época<sup>19</sup>. Los objetos que en el pasado eran adecuados y significativos debido a su lugar central en la vida de la comunidad funcionan ahora aislados y afirmando por sí mismos la validez de su significado. Como ya vimos, Danto lo justifica por la permanencia del arte como un juego con reglas propias, en el que hay pérdidas y ganancias: “Únicamente donde hay un mundo artístico hay arte”<sup>20</sup> (Pág. 122). Son muchas las estrategias —y desde luego los intereses— que dentro y fuera del arte se ponen en marcha para intentar garantizar su continuidad en el flujo de las actividades y necesidades de la comunidad; pero, en gran medida, su función social se halla hoy en suspenso o está falseada; unas masas ya no proletarias, sino ociosas y depredadoras, son guiadas hacia su consumo aunque no se sepa muy bien qué obtienen con ello.

### 2.3.2. La pantalla total y los modelos culturales

Con la posmodernidad, desde luego, no se cumplió el anhelo expresado por Antonin Artaud (1896-1948): “Tenemos derecho a decir lo que ya se dijo una vez, y aun lo que no se dijo nunca, de un modo personal, inmediato, directo, que corresponda a la sensibilidad actual, y que sea comprensible para todos”<sup>21</sup>. Tras la posmodernidad, fueron muchos los artistas que se empeñaron en poner mayor coherencia entre los fines artísticos y la motivación concreta para desarrollar su obra. El resultado fue, en muchos casos, el de expresiones explícitas al amparo de determinadas causas sociales que los artistas asumían entre el compromiso ético o moral y la justificación de la obra —antes nos deteníamos en el muy concreto caso de Mark Wallinger (Pág. 141-9)—. Pero no ha de ser toda la responsabilidad de los artistas. Cabría también preguntarse si no sería posible esperar mayor responsabilidad por parte de unos ciudadanos cuya relación con el arte podría tener implicaciones más fructíferas. ¿Por qué no habríamos de considerar que la responsabilidad, de algún modo, también es nuestra?

En el epígrafe «2.1.6. El arte frente a la masa» (Pág. 101), vimos que tanto Benjamin como Ortega explicaban el distanciamiento de las multitudes frente al arte en la modernidad debido a la

---

19 La siguiente cita es muy pertinente en ese sentido: “Esto muestra que una comunidad no está enteramente absorta en la riqueza material, una que está dispuesta a gastar sus ganancias en auspiciar el arte. Erige estos edificios y colecciona sus contenidos, así como construye una catedral. Estas cosas reflejan y establecen un estado cultural superior, pero su segregación de la vida común refleja el hecho de que no son parte de una cultura nativa y espontánea. Son una especie de contrapartida de una actitud presuntuosa exhibida no hacia personas como tales, sino hacia los intereses y ocupaciones que absorben la mayor parte del tiempo y energía de la comunidad”. En DEWEY, JOHN. 1934. Op. Cit., p. 15-6.

20 DANTO, ARTHUR C.. 1992. Op. Cit., p. 57. Fragmento de cita usada anteriormente.

21 ARTAUD, ANTONIN. 1938. *Le Théâtre et son Double*. Paris: Éditions Gallimard. (Traducción de Alonso, Enrique y Abelenda, Francisco, *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 3ª edición: 1976, p. 76).





5. Charles Chaplin frente al Hotel Ritz de Londres el 9 de septiembre de 1921, durante el viaje de promoción de su primer largometraje, *El chico* (1921). La popularidad de Chaplin era tal, que cuando descendió del tren ese día en Waterloo Station, a apenas kilómetro y medio del lugar en el que había crecido, varios miles de personas se congregaron para recibirlo. Según el diario Times, “En Waterloo podría haber sido dispuesto el escenario para el retorno a casa de Julio César, Napoleón y Lord Haig, todos fundidos en uno”. PA Images.

ausencia en éste de mecanismos de contemplación verdaderamente aglutinadores. Es decir, el gran problema del arte pasaba a ser la imposibilidad de convertir a la masa en sus espectadores. Benjamin notaba que aquello que ante una obra de Picasso provocaba una reacción de incompreensión era lo mismo que hacía a la multitud receptiva ante una película de Charles Chaplin (1889-1977), pues ésta posibilitaba que decenas o centenares de personas pudieran compartir sus emociones de manera simultánea, colectiva e inmediata, lo cual no era posible para la pintura. El creador obtenía así una popularidad sin parangón en cualquier otro momento de la historia (Fig. 5). Ortega, por su parte, criticaba la consagración de la obra como *res* poética en sí misma, resultando en la eliminación del soporte de la metáfora y estableciendo la doctrina de *l'art pour l'art*. Esta pérdida de función social había sido aprovechada por los totalitarismos europeos para, estetizando la política en el caso del fascismo o politizando el arte en el caso del comunismo, subyugar y someter a las multitudes a través de metódicos programas de propaganda. El arte, en su antigua función, había enmudecido y los totalitarismos, más allá de su auge y caída, impondrían la raíz espectacular que dominará las sociedades modernas. Así lo entiende Guy Debord: “El fascismo es *el arcaísmo técnicamente armado*. Su *Ersatz* descompuesto del mito se reconstruye en el contexto espectacular y con los más modernos medios de condicionamiento y de la ilusión. Por ello, se trata de uno de los factores de la formación de lo espectacular moderno”<sup>22</sup>. Sometidos al imperio de lo espectacular, la crítica a la visión es hoy, como indica Marina Garcés, “una

<sup>22</sup> DEBORD, GUY. 1967. Op. Cit., p. 105.

reacción a la distancia, la pasividad y el aislamiento que dominan nuestras vidas en tanto que espectadores<sup>23</sup>. Las viejas fórmulas para contemplar el mundo desde la atalaya del conocimiento y la sabiduría, aspirando a la idea de una verdad trabajada de forma individual, no resulta ya posible. El arquitecto Juhani Pallasmaa (n. 1936) lo formula de esta manera: “La increíble aceleración de la velocidad durante el último siglo ha hecho que el tiempo se desplome en la pantalla plana del presente sobre la que se proyecta la simultaneidad del mundo”<sup>24</sup>. El tiempo va perdiendo su duración y su eco en el pasado primigenio, y así el hombre va perdiendo su sentido del yo como un ser histórico y se ve amenazado por el “terror del tiempo”<sup>25</sup>.

El descrédito de la imagen como portadora de la verdad viene en gran medida provocado por el programa racionalista que ha dominado el pensamiento occidental, centrado, como hemos referido ya, en un exceso de literalidad. Volcados obsesivamente en la objetividad de lo observable, hemos descuidado tanto nuestra capacidad de sentir el mundo a través de todo nuestro ser, como la de imaginarlo más allá de lo puramente visible. Valorando sólo las certezas, hemos llegado a un punto de no retorno en el que sólo como espectadores de un mundo que consideramos como algo ya dado podemos confiar en la veracidad de nuestra visión. Así lo expresa Debord:

El espectáculo es heredero de toda la *debilidad* del proyecto filosófico occidental, que no consistió sino en una interpretación de la actividad humana dominada por las categorías del *ver*, al mismo tiempo que se apoyaba en el despliegue incesante de la precisa racionalidad técnica surgida de tal pensamiento. No es que realice la filosofía, es que “filosofiza” la realidad. Es la vida concreta de todo hombre la que se ha degradado al convertirse en un universo *especulativo*<sup>26</sup>.

Quizá hemos abusado de la privilegiada relación que nuestra mirada nos permitía mantener con el mundo, pues no hemos potenciado los mecanismos para interpretar la verdad, sino que nos hemos hecho más vulnerables a la mentira. Según Berger, “vivimos en un espectáculo de ropas y máscaras vacías”<sup>27</sup>; la cultura de la imagen nos entrega a “un juego en el que nadie juega y todos miran”<sup>28</sup>. Han, en su análisis de la engañosa apariencia de libertad y transversalidad que nos proporciona hoy la esfera digital, dice: “Los ocupantes del panóptico digital no se sienten observados, es decir, no se sienten vigilados. Se sienten libres y se desnudan voluntariamente. El panóptico digital no restringe la libertad, la explota”<sup>29</sup>. No podemos entender este juego simplemente oponiendo apariencia y verdad, como en la caverna de Platón, ni en términos de alienación, como proponen Debord y muchos otros críticos de la modernidad. Hoy hemos ido un paso más allá. Ni estamos sin más viendo sombras, ni

23 GARCÉS, MARINA. 2013. *Un Mundo Común*. Barcelona: Edicions Bellaterra. Colección General Universitaria, p. 103.

24 PALLASMAA, JUHANI. 1996. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester: Wiley-Academy. (Traducción de Moisés Puente y Carlos Muro, *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016, p. 63).

25 *Ibid.*, p. 63.

26 DEBORD, GUY. 1967. *Op. Cit.*, p. 43-4.

27 BERGER, JOHN. 2001. «Steps Toward a Small Theory of the Visible», *The Shape of a Pocket*. New York: Vintage International. (Traducción de Pilar Vázquez y Nacho Fernández, «Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible». Madrid: Ardora Express, 2001).

28 *Ibid.*, p. 37.

29 HAN, BYUNG-CHUL. 2016. *Op. Cit.*, p. 80.

estamos inermes frente al espectáculo que se nos ofrece a la vista; más bien se trata, como explica Garcés, de que la realidad misma del mundo es algo que “sólo podemos tener enfrente y a distancia de nuestra propia vida”<sup>30</sup>. Este distanciamiento, según Heidegger, está causado porque el mundo se ha convertido en la imagen de sí mismo: “Imagen del mundo, comprendido esencialmente, no significa por lo tanto una imagen del mundo, sino concebir el mundo como imagen”<sup>31</sup>.

Abolido el reino de lo misterioso, antes patrimonio de la religión y de su expresión en el arte, y hecha efectiva la imposibilidad de concebir una realidad distinta a la unívoca y absoluta del mundo globalizado —un mundo sin tiempo—, nuestra visión queda absorbida por una única y homogénea pantalla total en la que todo está representado de una vez, en la que todos los significados e interpretaciones posibles nos vienen dados. Como explica Garcés: “El mundo del capitalismo globalizado, esté o no en crisis, agota la totalidad de lo visible y proclama que no hay nada más que ver, que no hay nada escondido, que no hay otra imagen posible. Esto es lo que hay, nos dice”<sup>32</sup>. Todo está la vista, nada queda oculto, no existe el no-saber, o esa es la ilusión sobre la que hoy cimentamos nuestra relación con la realidad-imagen que tanto potencia lo digital. El mundo se ha convertido en “algo que se nos ofrece, pero sólo para ser mirado y acatado”<sup>33</sup>.

Esto explica la ausencia de una verdadera tensión en el arte hoy día, la absoluta asimilación de todos los discursos, pasados y presentes, dentro de los márgenes del único discurso posible, el del gran consenso sobre el que descansan los mecanismos de producción y promoción del arte, desplegado en una gran y unívoca pantalla. La asimilación de las distintas revoluciones de las vanguardias del siglo XX dentro del mismo sistema que pretendían destruir es un primer claro síntoma. Museificadas y coleccionadas, esas obras son hoy la médula de la institución, indiferenciadas ante un público global. Cualquier intento de digresión queda automáticamente desactivado.

Antes escribíamos sobre la visita de Arthur C. Danto a la exposición organizada por el Museo de Bellas Artes de Boston de algunas de las *Pinturas Seriales* realizadas por Monet en la década de 1890 (Pág. 66). El crítico se preguntaba qué podía estar sacando de todo aquello un público al que no consideraba preparado para apreciar unas pinturas que ni él mismo valoraba en exceso. Las pinturas sobre la catedral de Rouen, los álamos de Giverny o el valle de la Creuse eran para Danto meros experimentos visuales sin un resultado que pudiéramos considerar bello. Y sin embargo, “allí estaban portando sus insignias de color verde o azul metalizado a la manera en que los peregrinos a Santiago de Compostela llevan sus conchas como signo de haber participado en una empresa plena de sentido”<sup>34</sup>. Sostenía entonces Danto que aún podían y debían seguir existiendo profundas razones para que el arte generara desarmonía, división y pluralidad, no complacencia irracional, pues “sin la sombra de la disidencia, la diferencia, la ofensa”<sup>35</sup>, como ya vimos también, el arte no podía dotar de significado a la vida (Pág. 64). Al recordar que en la década de los sesenta del siglo pasado el surgimiento del arte pop fue acompañado por una destemplada reacción crítica, Danto añora poder sentirse en los noventa

30 GARCÉS, MARINA. 2013. Op. Cit., p. 104.

31 HEIDEGGER, MARTIN. 1950. *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. (Traducción de Arturo Leyte Coello y Helena Cortes Gabaudán, *Caminos del Bosque*. Madrid: Alianza Editorial. 1996.

32 GARCÉS, MARINA. 2013. Op. Cit., p. 105.

33 *Ibid.*, p. 106.

34 DANTO, ARTHUR C.. 1992. Op. Cit., p. 166.

35 *Ibid.*, p. 166.

miembro de una disidencia, pero cuando afirma, como también hemos señalado, que “el arte no podría tener la seriedad que tiene sin implicar peligros y desacuerdos”<sup>36</sup>, lo hace sin tener en cuenta que, en el continuo de la historia, todo arte disidente y transgresor ha sido normalizado.

Uno de los orígenes de este fenómeno, quizá el más importante, se sitúa en la política de patronazgo artística que se desarrolla en los Estados Unidos a la conclusión de la Primera Guerra Mundial. Es entonces cuando el Museo reemplaza a la Iglesia como el foco principal de orgullo cívico en las ciudades americanas. Desde mediados del siglo XIX, la sociedad más cultivada en los Estados Unidos se había acostumbrado a apreciar determinado tipo de arte europeo como arte piadoso. Consideradas como vehículos de instrucción moral y solaz espiritual, las obras de Rafael Sanzio (1483-1520), Guido Reni (1575-1642) o Bartolomé Esteban Murillo (1617-82) encuentran un nicho de valor social entre el público americano del que empiezan a carecer en Europa.

Así, la financiación de los museos para traer algunas de estas obras a territorio nacional se convierte en los Estados Unidos en una nueva forma de contribuir a la instrucción pública y obtener beneficios fiscales por ello. “Aún cuando no es ostensiblemente piadoso —dice Hughes— el arte conquista el provincialismo de América, contribuyendo a refinar su materialismo y limando los ásperos filos del nuevo capital”<sup>37</sup>. Inmensas cantidades de dinero se invierten en la construcción y dotación de numerosos museos a lo largo y ancho del país bajo el ideal de mejora social a través del arte, viniendo el Federal Art Project, al que ya nos referimos (Pág 28-9) a enfatizar este objetivo a partir de 1935. Las grandes fortunas consiguen que el Congreso otorgue importantes deducciones fiscales a los nuevos patrones del arte, en una carrera por poner los nuevos museos americanos a la par, o incluso por encima de los europeos.

Sin la enorme deuda fiscal que Andrew Mellon (1855-1937), mecenas fundador de la National Gallery de Washington, tenía contraída con el gobierno federal no se habría podido construir y dotar tan magníficamente este museo. Así se pone en marcha un formidable sistema de patrocinio cultural amparado por la agresividad del capitalismo estadounidense, mucho más ágil en su programa que las lentas burocracias culturales de Europa en ese momento. Los mecenas americanos de la segunda mitad del siglo XIX, los Henry Frick (1849-1919), Andrew Carnegie (1835-1919) o Archer Huntington (1870-1955), construyen sus monumentos al arte del pasado en pabellones o palacios de estilo clásico. Sin embargo, el gran cambio llega en 1929, con la fundación del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) (Fig. 6).

Hasta entonces, el arte moderno y el museo eran términos incompatibles, tanto en la apreciación del público como en la de los propios artistas. “Los museos son un montón de mentiras, y quienes hacen del arte su negocio son en su mayoría impostores”<sup>38</sup>, dijo Picasso tal vez obviando que su propio

---

36 *Ibid.*, p. 167.

37 *Ibid.*, p. 366.

38 CHIPP, HERSCHEL B. (ed.). 1968. *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley CA, University of California Press, p. 272-73; la referencia original, citada por Chipp, proviene de una entrevista con Christian Zervos publicada como «Conversation avec Picasso» en *Cahiers d'Art* (Paris), X, 7-10, 1935, 173-178. Alfred H. Barr Publica una primera traducción al inglés para la publicación del MoMA *Picasso; Fifty Years of His Art* en 1946. Debido a su interés para nuestro argumento, incluimos aquí el párrafo completo del que proviene la cita de Picasso en esa entrevista:

“No veo por qué el mundo entero debe ocuparse del arte, exigiéndole credenciales y dar rienda suelta a su propia estupidez alrededor del tema. Los museos son un montón de mentiras, y quienes hacen del arte su negocio son en su mayoría impostores. ¡No puedo entender por qué los países revolucionarios deberían tener más prejuicios sobre el arte que los países anticuados! Hemos infectado los cuadros de los museos con todas nuestras estupideces, todos nuestros errores, toda nuestra pobreza de espíritu. Los hemos convertido en cosas



6. Exterior del Museo de Arte Moderno de Nueva York, obra de los arquitectos Philip L. Goodwin y Edward Durell Stone, en 1939, diez años después de su inauguración. MoMA Archives.

trabajo se había convertido en una prolongada justificación de la necesidad de los museos. “¡Trabaja por la vida —les había exhortado Alexander Rodchenko (1891-1956) a sus camaradas constructivistas— y no por los palacios, templos, cementerios y museos!”<sup>39</sup> Lo cierto es que en 1929 ningún museo europeo coleccionaba aún arte moderno. Por tanto, la idea de que el nuevo arte necesitaba tiempo para asentarse y probarse a sí mismo antes de unirse al canon que el museo representaba seguía dominando la conciencia de quienes promovían y regían las instituciones. Sin embargo, para un círculo de coleccionistas ilustrados de Nueva York —Lillie P. Bliss, Cornelius J. Sullivan y John D. Rockefeller, Jr., guiados por Alfred H. Barr (1902-1981), futuro primer director del MoMA— esta separación parecía innecesaria. Orientada sobre todo hacia la exposición de grandes obras de los miembros de la Escuela de París, la colección del MoMA sería ecuménica y serviría para dejar de manifiesto los profundos vínculos que había entre el modernismo y el arte que lo precedió, por mucho que destacados miembros del *avant-garde*, tal vez por mor de parecer más radicales de lo que realmente eran, lo negaran.

“El nuevo panteón —dice Hughes— lo quería todo y su opuesto”<sup>40</sup>. Si Francis Picabia (1879-1953) había caricaturizado a Cézanne, en el MoMA estarían expuestas las mejores obras de Cézanne

---

mezquinas y ridículas. Nos hemos atado a una ficción, en lugar de intentar sentir la vida interior de los hombres que los pintaron. Debería haber una dictadura absoluta... una dictadura de los pintores... una dictadura de un pintor... para suprimir a todos los que nos han traicionado, para suprimir a los tramposos, para suprimir los trucos, para suprimir los manierismos, para suprimir los encantos, para suprimir la historia, para suprimir un montón de otras cosas. Pero el sentido común siempre se sale con la suya. Sobre todo, ¡hagamos una revolución contra eso! El verdadero dictador siempre será conquistado por la dictadura del sentido común... ¡o tal vez no!”

39 KHAN-MAGOMEDOV, SELIM OMAROVICH. 1971. *Rodchenko, The Complete Work*, Introduced and edited by Vieri Quilici. Cambridge Massachusetts: MIT Press, p. 291; la cita proviene de uno de los *Eslóganes* de Rodchenko.

40 HUGHES, ROBERT. 1991. Op. Cit., p. 367.





7. El Centro Georges Pompidou de París, obra de los arquitectos Renzo Piano, Richard Rogers y asociados, visto desde Notre-Dame en 2011, Christian Bortes.

junto a las mejores de Picabia, contribuyendo con ello a apaciguar el excitante río revuelto de las vanguardias convirtiéndolas en *históricas*. Así, cuando llegue la década de 1970, la modernidad parecerá accesible e inevitable, habiendo quedado sus cuestionamientos, retos y revoluciones aparcados en la correspondiente sala. A partir de entonces, todos los museos serán potencialmente modernos y buscarán añadir a su historicidad también los hechos artísticos del siglo XX.

Eventualmente, los museos comenzarán a cultivar y alabar su propia actualidad diseñándose narcisísticamente como contenedores que simbolizen su radicalidad moderna. El Centro Pompidou de París (Fig. 7), de los arquitectos Renzo Piano (n. 1937) y Richard Rogers (n. 1933), quizás fuera un fracaso como espacio expositivo, debido fundamentalmente a la penumbra a la que los profusos conductos exteriores sometían al interior y a la dificultad para subdividir sus vastos espacios, pero desde el momento en el que se abrió al público el 2 de febrero de 1977, se convirtió en uno de los lugares culturales más populares del mundo y en uno de los monumentos más visitados de Francia. Miles de turistas empezaron a ir al “Beaubourg” como a una nueva Torre Eiffel para subir por sus escaleras mecánicas y admirar la vista; aunque la mayoría no visitara la colección, todos serían incluidos en las estadísticas culturales como visitantes del museo. El aura de la modernidad se diluía así en la sociedad del consumo moderna. También en los Estados Unidos, y algo más tímidamente en Alemania e Inglaterra, el museo será el hábitat aceptado para el arte de vanguardia a partir de la década de los setenta, y la universidad su incubadora<sup>41</sup>. Este vínculo alcanzará un desarrollo sin precedentes a partir de los noventa: “La institución académica y el museo estaban tan ansiosos por propagar y explicar lo

41 No olvidemos que los miembros del grupo Young British Artists, a varios de cuyos miembros venimos refiriéndonos, definidos por una casi constante controversia y por su supuesta radicalidad, surgen mayormente de las escuelas de arte de Londres a principios de los noventa —el caso de Goldsmith College of Arts es paradigmático— y son luego sostenidos institucionalmente y fuertemente apoyados comercialmente.





8. Carl Andre: *Equivalent VIII*, 1966, ladrillos refractarios, 12.7 x 68.6 x 229.2 cm. Tate Gallery, Londres.

nuevo que se convirtieron en cómplices o socios del artista, facilitándole un conjunto de salvoconductos y un sistema de soporte teórico que el arte anterior no había tenido ni se había molestado en pedir<sup>42</sup>.

Este paradigma no ha dejado de actualizarse hasta convertirse en un hipertrofiado programa institucional que absorbe inmediatamente toda producción artística novedosa para ponerla a cotizar en el espectáculo del arte. Cuando el historiador y gestor artístico Nicholas Serota (n. 1946) llegó a la Tate Gallery de Londres en septiembre de 1988, la Tate era una institución de prestigio, aunque de escasas dimensiones y aún enfrentada en solitario a las críticas que podía suscitar, por ejemplo, la adquisición de una obra como *Equivalent III* (1966) (Fig. 8) del escultor minimalista Carl Andre. El empeño expansivo de Serota culminaría doce años más tarde con la inauguración en mayo de 2000 del proyecto Tate Modern en el South Bank de Londres, cuyo edificio han llegado a visitar más de 40 millones de personas hasta la fecha —cinco millones sólo en 2019—. Con sus 34.500 metros cuadrados de espacio, Tate Modern es una de las tres principales atracciones turísticas del Reino Unido estimándose que genera unos 100 millones de libras de beneficios económicos al año<sup>43</sup>. Serota aprovechó el enorme flujo de energía social, financiera y, por supuesto, artística que llenó Londres a partir de comienzos de la década de los noventa de brillantes galerías, ferias de arte, millonarias subastas y grandes fortunas ávidas de reconocimiento y prestigio social para consolidar su programa de arte como ocio, contribuyendo a crear un modelo sin el que no se entenderían hoy los grandes centros de arte y el propio sistema institucional. La transformación de la antigua Tate, centro de un culto artístico casi proscrito, a todas luces selecto y minoritario, en imán para el turismo cultural de masas

42 HUGHES, ROBERT. 1991. Op. Cit., p. 368.

43 Los datos cuantitativos los destaca la propia Tate Modern en su página web: <https://www.tate.org.uk/about-us/history-tate/history-tate-modern>.

significó el paso del arte contemporáneo al propio sistema de ocio asociado al consumo, de modo que para las clases medias británicas, y para millones de turistas, una tarde contemplando los moldes de escayola de la escultora Rachel Whiteread (n. 1963) o la última serie de *Pinturas de puntos* de Damien Hirst no será tanto un acto de rebeldía cultural como una respetable excursión familiar.

Alentados por modelos como el del Centro Pompidou o la Tate Modern, los administradores culturales públicos de infinidad de medianas y grandes ciudades del mundo se aplicarán a la construcción de contenedores de arte adaptados a sus respectivas escalas. Contribuirán así con ello a esparcir un modelo de espacio cultural cercano al concepto de no-lugar<sup>44</sup> del que habla Marc Augé, no del todo diferenciado del centro comercial o, digámoslo, el parque temático. Que el arte se nos muestre hoy como una utilidad sin riesgos, desactivada, tiene mucho que ver con el éxito de este modelo de consumo cultural. Marina Garcés lo entiende así: “Participar consiste en asistir, en ser convocado o haber consumido aquellas propuestas que se nos ofrecen, con mayor o menor éxito, (...) pero participar, en este sentido, no es implicarse. Participar, como en el ejercicio del voto, es ser contado sin contar para nadie. Es ser convocado sin poder convocar”<sup>45</sup>. Una experiencia así, en la que las opciones no posicionan ni nuestro gusto ni nuestro temperamento, y en la que las representaciones del mundo no se discuten, sólo tiene sentido en tanto que se consume. El arte entra en la dinámica de los segmentos de mercado y de los distintos perfiles de público. “Las ideas, los nombres y las referencias flotan en un continuo en el que todo puede ser igualmente consumido e integrado”<sup>46</sup>, vuelve a decirnos Garcés. Por mucho que esta dinámica funcione, su naturaleza no deja de ser mecánica.

Antes de que todo esto ocurriera y según se desarrollaban los primeros grandes proyectos de mecenazgo artístico, privados o institucionales, John Dewey defendió que el arte no es un producto que vender o un patrimonio que defender, sino una actividad viva, plural y conflictiva con la que intentamos darle sentido a un mundo en el que merece la pena que nos impliquemos. Lo veremos más adelante.

### 2.3.3. El camino de menor resistencia

Pero ahora, volvamos a Danto y a la exégesis que le dedica a la *Caja Brillo* de Andy Warhol sobre la que, a partir de 1981, desarrolla la teoría institucional del arte inicialmente propuesta por Dickie. Como obra de arte, la *Caja Brillo* fue tan especial porque procedía del degradado mundo de la imaginaria popular e introducía en la galería de arte un objeto totalmente alejado del debate estético oficial. Aún así, lo que la hizo tan relevante fue que hubiera ya muchas personas dentro de la institución que estuviesen dispuestas a aceptar ese nuevo canon. Danto nos recuerda que “lo que se pasa por alto es que lo que confiere el estatus de arte a lo que de otro modo serían meras cosas es el discurso de las razones, y que el discurso de las razones es el mundo del arte institucionalmente construido”<sup>47</sup>. Puede descorazonarnos, pero hace mucho tiempo que lo hemos entendido y aceptado. Dicho nuevamente por Danto, “nada es en realidad una obra de arte fuera del sistema de razones que le confieren ese estatus: las obras de arte no lo son por naturaleza. (...) Si las obras de arte fuesen objetos naturales, algo como la teoría

44 Recordamos el concepto de «no lugar» expuesto por Marc Augé en *Los no lugares: Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*, 1992, con traducción al español en Gedisa 2000.

45 GARCÉS, MARINA. 2013. Op. Cit., p. 78.

46 Ibid., p. 79.

47 DANTO, ARTHUR C.. 1992. Op. Cit., p. 51.

institucional ni siquiera se le habría ocurrido a nadie<sup>48</sup>. La tesis que emana de esta idea es que las obras de arte son expresiones simbólicas en la medida en que encarnan sus propios significados, siendo tarea de la crítica identificar dichos significados y explicar cómo se encarnan.

“Ver algo como arte es estar dispuesto a interpretarlo en términos de lo que significa y cómo lo significa”, dice Danto, quien, como vimos antes, había situado los productos del arte en una fase “posnarrativa” en la que estos alientan un significado propio en función del contexto. Incluso cuando consideramos el arte de otras épocas o de culturas alejadas de la nuestra, se hace precisa esta labor de interpretación, al modo en que lo hicieron, por ejemplo, el historiador del arte Aby Warburg (1866-1929) en sus estudios sobre iconografía del arte occidental clásico o Erwin Panofsky sobre el renacimiento y el barroco<sup>49</sup>. Tales interpretaciones se harán siempre en virtud de la dependencia que la obra tenga respecto a un sistema de comunicación dado y de un público implícito, que serán los que fundamenten el sistema de razones que harán de la obra lo que es; no hay transposición posible entre el pasado y los sucesivos presentes por los que ésta siga transitando. Según esta teoría, cada momento requerirá pues de la existencia de un arte nuevo que trace el perímetro que lo separa del pasado, evolutivamente, pues las experiencias vividas por los individuos de cualquier otra época a través del arte nos estarán vedadas.

Hughes contesta esta teoría con el sencillo argumento de que la diferencia esencial entre cualquier escultura del pasado y la recién mencionada *Equivalente III* de Carl Andre —que, no lo olvidemos, es una escultura minimalista formada por una doble hilera de 54 ladrillos refractarios— es que la obra de Andre depende totalmente del museo y las otras no tanto:

Un rodin en un aparcamiento sigue siendo un rodin fuera de lugar, pero *Equivalent III* en ese mismo aparcamiento sigue siendo [una pila de] ladrillos. El museo por sí solo proporciona la etiqueta que lo identifica como arte, encajando los ladrillos en el debate formal sobre los contextos que permiten verlos como parte de un movimiento llamado minimalismo. La paradoja de estas obras estaba en que para conseguir su efecto lo apostaban todo al contexto institucional, mientras reivindicaban la densidad y la singularidad de las cosas en el mundo real<sup>50</sup>.

Así es como, por ejemplo, la obra de Warhol pudo simbolizar con inmediato éxito desde inicios de los sesenta la inclusión de la cultura común dentro de las fronteras del mundo del arte, haciendo que ambas se superpusieran en un giro hasta entonces no imaginado. Al presentar en las obras de arte objetos que como las latas de sopas Campbell, las cajas del estropajo Brillo o las botellas de Coca-Cola (Fig. 9) simbolizaban un orden doméstico, cálido y predecible, este nuevo arte ofrecía un lugar seguro y reconocible para un nuevo público que, en definitiva, era íntimamente conservador. La inclusión de estrellas del cine y otros personajes públicos en sus coloridas serigrafías enfatizaría aún más esa domesticidad por el puro reconocimiento de las personas representadas dentro de una iconografía extremadamente popular. Parasitaba así el arte que aspiraba a los museos el gran éxito entre las masas del arte

---

48 Ibid., p. 51.

49 La interpretación iconográfica de Panofsky sobre el *Retrato del Matrimonio Arnolfini* (1434) de Jan van Eyck es en ese sentido fundamental. En PANOFSKY, ERWIN. 1936. «Jan van Eyck's Arnolfini Portrait», *The Burlington Magazine for Connoisseurs* Vol. 64, No. 372 (Mar., 1934), p. 117-9; p. 122-7. London: The Burlington Magazine Publications, Ltd.

50 HUGHES, ROBERT. 1991. Op. Cit., p. 369.



9 Andy Warhol: *Botellas de Coca-Cola verdes*, 1962, acrílico, serigrafía y lapiz de grafito sobre lienzo, 210.2 x 145.1 cm. Whitney Museum of American Art, Nueva York.





10. Cindy Sherman: *Fotograma sin título #21*, 1978, impresión en gelatina de plata, 19.1 x 24.1 cm. MoMA, Nueva York.

cinematográfico, sin realmente añadir nada nuevo —más allá del subrayado— a la cultura popular que éste encarnaba. Así operarán también los *Fotogramas sin título* en los que Cindy Sherman (Fig. 10), veinte años después de Warhol, recreará una cultura cinematográfica y una forma de vida desaparecidas y añoradas por un público que los reconoce, aunque no sepa muy bien situarlos en ninguna película concreta. Ésta —reinventada— teoría mimética del arte no deja de tener sus fallas, partiendo del hecho de que se circunscribe de forma exclusiva a una cultura, la americana, que extiende sus productos como derivación de su enorme poder económico, comercial y, sobre todo, publicitario.

El problema además se encuentra en que, después de todo, no nos resulta posible identificar los productos de Warhol con un arte verdaderamente popular. El arte pop fue creado para la masa por hábiles y cualificados artistas pero, como señala Hughes, sólo su enorme difusión acabaría por darle popularidad más tarde. No había nada realmente democrático o participativo en él:

El arte pop creció por analogía a lo que admiraba: la publicidad y los medios de comunicación a través de los cuales se difundían los anuncios. Y creció de un modo elitista, situándose los artistas a sí mismos en el papel del espectador desapegado, divertido, indulgente, pero inflexiblemente irónico, en el vasto teatro del deseo y la ilusión que los medios de comunicación de masas del siglo XX erigieron. El más poderoso de los cuales fue, con gran diferencia, la televisión<sup>51</sup>.

51 HUGHES, ROBERT. 1991. Op. Cit., p. 344.

A partir de los años sesenta, cuando la televisión emprendía la colonización de nuestro mundo de referencias, lo que se produjo fue una alteración radical de la relación directa y discursiva de las imágenes con el mundo real, de la que dependía la pintura. El cine, por el contrario, no se confundía con la realidad de la misma manera. Como indicó Benjamin, las películas todavía podían verse en un espacio ceremonial por ser un espectáculo o modo de arte compartido y por las grandes dimensiones de la pantalla. El televisor, por el contrario, apareció como una caja que, mezclada en el salón de la casa con el resto del mobiliario, emitía imágenes que se convertían en parte de ese todo doméstico. Cientos de millones de personas, conviviendo de forma espontánea con aquel artefacto que escupía imágenes de la realidad mezcladas con ingentes cantidades de publicidad seductora o vulgar, iban a ser capaces, por la mera posibilidad de pasar de un canal a otro, de editar sus propios montajes basados en el azar, mientras buscaban el programa de noticias o el concurso que les gustaba. Algo de artístico debía haber en ello, pues de otro modo no se explica que sociedades enteras aprendieran a experimentar el mundo de manera indirecta, en términos de montaje y yuxtaposición rápida. Sin embargo, como indica Hughes, “su efecto no ha sido —como esperaban los artistas de los años veinte— llevarnos hacia el corazón de la realidad [...] sino más bien aislarnos y alejarnos de la realidad misma, convirtiéndolo todo en un espectáculo desechable: la catástrofe, el amor, la guerra, el chisme”<sup>52</sup>. De este culto indiscriminado al fragmento electrónico es de donde Andy Warhol saca su método, sobre todo en el período de 1961 a 1968, su momento de mayor inventiva, antes de dedicarse a la mecánica perpetuación de la fórmula.

Más allá de que le encantaba el halo inerte de sus productos, lo que Warhol mayormente extrajo de la cultura de masas fue la repetición. La famosa premisa de Warhol “Quiero ser una máquina” era casi un memorable y definitivo cerrojo al romanticismo, aún latente en el arte americano de carácter nacional, el expresionismo abstracto heráldicamente teorizado por Greenberg. La idea se contrapone radicalmente al deseo de un Jackson Pollock que quiere ser naturaleza, como una fuerza del medio, imprevisible, vacía y llena de energía<sup>53</sup>. Warhol fue una vez subversivo, porque invirtió el proceso del que depende el éxito de la publicidad, convirtiéndose en un artista famoso al que le iban muy bien la banalidad y la uniformidad. Con él, el arte se convirtió en un contenedor para la fama, descalabrando con ello la idea de la vanguardia, que quedó relegada a partir de entonces a una mera parodia social. El arte se hará equiparable al mundo de la moda, al de la publicidad, al del panfleto político o al de la manipulación comercial, como hoy demuestran las principales figuras del *star system* artístico, Jeff Koons, Wei Wei, Damien Hirst, Julian Schanbel o Banksy.

La ironía de Warhol va más allá, pues al dotar sus serigrafías de un cierto halo calculadamente sucio, haciéndolas menos mecánicas y algo más reales, le expropiaba al mismísimo expresionismo abstracto su gesto, solo que ahora de forma banal. Los errores realizados a posta, la cualidad de objeto descartado de muchas de sus imágenes, el entintado desigual... todo contribuía a darle una fingida pictoricidad a sus obras. Pero las imágenes de Warhol no son pintura sino meros registros que piden ser observados como se mira una pantalla de televisión, no escrutados al detalle como solíamos hacer con los cuadros. La característica mirada autista de Warhol, aplicada por igual a la reproducción de celebridades que a la de la silla eléctrica (Fig. 11.1 y Fig. 11.2), nos lleva a la indiferencia tanto a causa

---

52 *Ibid.*, p. 345.

53 Nos referimos a la famosa cita de Pollock “I am nature”, que le atribuye el pintor Lee Krasner y que se puede encontrar en «Oral history interview with Lee Krasner, 1964 Nov. 2-1968 Apr. 11», recogida por Dorothy Seckler para *The Smithsonian Institution Archives of American Art*.





11. Arriba, (1) Andy Warhol: *Díptico Marilyn*, 1962, acrílico y serigrafía sobre lienzo, 205.4 x 289.6 cm. Visitante a la exposición *Andy Warhol* en la Tate Modern de Londres (marzo-diciembre de 2020) frente a la obra, AP Photo/Matt Dunham; abajo, (2) Andy Warhol: *Silla eléctrica pequeña*, 1964, acrílico y serigrafía sobre lienzo, 55.9 x 71.1 cm. En subasta de Christie's Nueva York, *Post-War and Contemporary Art Evening Sale*, 15 de mayo de 2019.

de la repetición como de la extenuación. Si esa hubiera sido su intención, Warhol podría habernos ofrecido una penetrante crítica sobre los efectos que las imágenes reproducidas en los medios de comunicación, en el papel impreso y en la pantalla —sobre todo en la de la televisión—, tuvieron sobre la representación pictórica y sobre la pintura en sí como medio. Pero no diríamos que llegó tan lejos, pues su capacidad como artista plástico fue tan reducida que apenas pudo seguir desarrollándola una vez superada la década de los sesenta. Como indica Hughes, “la idea tenía una vida limitada, como un isótopo radioactivo. Envió mucha radiación en los años sesenta y principios de los setenta; luego se debilita y muere. El aburrimiento al fin se volvió aburrido, y probablemente el logro de Warhol se verá eventualmente en la sociología del arte más que en el dominio de la pintura en sí”<sup>54</sup>. De lo que no cabe duda es de que Warhol hizo más que cualquier otro artista del siglo XX por transformar el mundo del arte en el negocio del arte. Al convertirse él mismo en un producto, desactivó las ambiciones y tensiones que eran propias de la vanguardia tal vez para siempre.

Hoy, con las obras de arte se trata sobre todo en la vía mercantil. No acreditan ni un valor de culto ni un valor expositivo. Su valor especulativo resulta ser el valor supremo. Como expresa Han, “el lugar de la redención [del arte] lo ocupa la ganancia absoluta”<sup>55</sup>. Siendo cierto que el arte ha sido una mercancía desde hace siglos, pierde su valor inherente cuando se trata sólo como tal. Al quedar encerrado en el circo del mercado, deja de ser contemplado más abiertamente. Este inexorable proceso, dice Hughes, tiende a colapsar los matices del significado y la experiencia visual bajo el peso bruto del precio:

Si sólo hubiera un ejemplar de cada libro en el mundo, por el que multimillonarios y fondos de inversión estuvieran en constante pugna, ¿qué ocurriría con la percepción que uno tiene de la literatura, con el tejido de los significados que sostienen un discurso común?<sup>56</sup>

Mientras Warhol se afane por aumentar el valor de su obra, la crítica lo hará por codificar ese corpus artístico como *high art*, dotándolo de un contenido problemático o crítico que realmente no tiene. Así llegamos a un arte convertido en mera información, que, como indica Han opera al modo de “una positividad que puede circular sin contexto por carecer de interioridad [...] pues la interioridad obstaculiza y ralentiza la comunicación”<sup>57</sup>. Gracias a moderadores institucionales como Danto, hemos aceptado por consenso este allanamiento de la comunicación en el arte. Entre los artistas más jóvenes, Warhol será un modelo a seguir, sencillamente porque les muestra el camino de menor resistencia.

### 2.3.4. Inteligencia kitsch

El gusto simple que el arte pop introduce en los hábitos de consumo artístico derivará en la secularización del kitsch como nuevo orden estético, a medio camino entre lo banal, la ironía visual y por supuesto el espectáculo. En *Arte y espacio político* (2001), Félix Duque ya vincula los motivos que conectan la banalidad

54 HUGHES, ROBERT. 1991. Op. Cit., p. 351.

55 HAN, BYUNG-CHUL. 2015. Op. Cit., p. 98.

56 HUGHES, ROBERT. 1989. «Sold! The Art Market: Goes Crazy» *Time Magazine*, Vol. 134 No. 22: Monday, Nov. 27, 1989, p. 65-72. New York: Time USA, LLC. Marc & Lynne Benioff. P. 70.

57 HAN, BYUNG-CHUL. 2014. *Psychopolitik. Frankfurt del Meno: S. Fischer Verlag*. (Traducción de Alfredo Bergés, Psicopolítica. Barcelona: Herder Editorial S.L., 2014), p. 22.



12. Vista del "parque temático" *Dismaland*, 2015, creado por Banksy en Weston-super-Mare, en la costa suroeste de Inglaterra, David Levene/The Guardian.

en el arte con la mecánica de los parques temáticos como un todo repetitivo y cerrado orientado al consumo rápido. En el siglo XXI, su señuelo y coartada será el pretexto cultural —e incluso estético— propuesto a un público que paga por enclaustrarse en recintos en los que la totalidad de la mirada es absorbida por los productos a la venta y en los que las expectativas han sido programadas y garantizadas de antemano. El parque temático es una experiencia controlada —desactivada— ya que su objetivo es el consumo:

¿Dónde está el arte en Port Aventura? Está literalmente de cuerpo presente. Está presente —como una muerte barroca— en la pátina de melancolía que atraviesa de parte a parte el recinto mágico: la melancolía por volver al seno materno, natural, o al menos al mundo de la infancia —de ahí la puerilización del visitante—, donde todo estaba en su sitio y, por ello, no hacía falta abrir espacios. El espacio cerrado del parque temático, frenéticamente animado por muñecos, sabe, melancólico, a muerte<sup>58</sup>.

“Las ruinas de plástico —abunda Duque— son más terribles e insoportables que las ruinas de Palmira<sup>59</sup>. De ahí el ansia de apresar el tiempo, detenerlo y concretarlo espacialmente, mientras se hace evidente que eso es imposible en esos recintos, pues cuando el breve tiempo de la visita se acabe no tendrá sentido retomar la experiencia; lo que se tenía que ver ya ha sido visto. En el parque temático todo está a la mano y nada lo está, porque el turista tiene que dejar rápidamente el puesto a otro una vez consumida la atracción. Cuando en 2015 Banksy inaugure *Dismaland* (Fig. 12), un *falso*

58 DUQUE, FÉLIX. 2001. Op. Cit., p. 139.

59 Ibid., p. 139.

“parque temático familiar no apto para niños”<sup>60</sup>, presentado como la mayor obra de arte conceptual de la historia, la web de venta de entradas colapsará en pocas horas. El día de su inauguración, en un pequeño centro turístico abandonado de la costa inglesa, cientos de personas harán cola bajo una pertinaz lluvia, siendo luego recibidos por unos empleados con orejas de ratón a los que se había instruido para fruncir el ceño en vez de sonreír. Dismaland, cuyo nombre proviene de la unión de Disneyland con “dismay” (desaliento), estuvo abierto entre el 21 de agosto y el 27 de septiembre de ese año, y su construcción se desarrolló bajo el mismo secretismo de otros proyectos del artista.

Banksy financió el proyecto y contribuyó con diez obras propias, invitando a participar a otros 58 artistas, los mejores disponibles según él. En un solapamiento entre realidad y ficción, sus más de 150.000 visitantes tuvieron que pasar por dos controles, el atendido por unos falsos vigilantes de seguridad, realizado en cartón por el artista Bill Barminski (n. 1962), y otro real en el que se comprobaba que nadie portara espáris de pintura o rotuladores. La broma tenía unos límites que imponía el dueño del copyright de la obra. Era fundamental que cualquier posible interferencia “artística” quedara neutralizada, por mucho que esto denotara la singular paradoja de que un artista que ha hecho del vandalismo su principal seña de identidad le imponga límites a los demás. Dismaland era, sí, un espacio para la disidencia y el sarcasmo, pero abierto sólo a un exclusivo club privado de artistas. Quizás por esa mala conciencia, o por la pura inercia de la justificación moral, Banksy decidió donar todos los materiales reciclables de Dismaland a uno de los campamentos de inmigrantes de Calais, resultándonos difícil imaginar un modo más espurio de apuntalar el vacío conceptual de una obra de arte o de ejercer la solidaridad.

Una de las principales atracciones de Dismaland era *El choque de Cenicienta en un gran castillo* (2015) —una de las piezas creadas por el propio Banksy— en la que se recreaba el accidente en el que falleció en 1997 la princesa Diana de Gales (1961-1997), sólo que en la figura del personaje del cuento y de su calabaza-carroza. Mientras Cenicienta y los caballos agonizan, una nube de paparazzi aprovecha para sacar fotos del espectáculo. La referencia al accidente real no es ni irónica ni divertida, sino más bien obvia. Como Cenicienta, Diana se convirtió en princesa por matrimonio, y como ella tuvo que dar un paseo a toda velocidad. Pero su cuento de hadas se volvió espantoso. Darren Cullen (n. 1983), uno de los artistas participantes, resumió en una frase el principal soporte conceptual de Dismaland: “Es fantástico tener tanto sarcasmo en un solo lugar”<sup>61</sup>. En Dismaland había un “comisario de contenido político”, el historiador del arte Gavin Grindon de la Universidad de Essex, famoso por su amplia trayectoria como activista desde el arte, que reunió una colección de objetos peligrosos y violentos en el interior de un autobús escolar bajo el título *Diseños crueles*: alambradas de concertina, escudos anti-disturbios, balas de goma, etc. En una de las instalaciones, *Hoguera Memorial de Jeffrey Archer* (2015), se quemaban a diario los libros del escritor y político conservador británico Jeffrey Archer (n. 1940), icono intelectual del thatcherismo, como claro subrayado de a quién se declaraba enemigo en aquel juego. En *Barco de sueños* (2015) (Fig. 13), otra de las obras de Banksy, tres pequeñas barcas teledirigidas navegaban atestadas de refugiados en un estanque cuyos límites son los blancos acantilados de Dover. Varios cadáveres flotaban en el agua mientras una patrullera incordiaba a los supervivientes.

60 BROWN, MARK. 2015. «Banksy's Dismaland: 'amusements and anarchism' in artist's biggest project yet», *The Guardian*. London: August 20th, 2015. Obtenemos buena parte de los datos sobre Dismaland de este reportaje.

61 BROWN, MARK. 2015. Op. Cit.





13. Banksy: vista parcial de *Barco de sueños*, 2015, en Dismaland. Andrew Lloyd/Alamy Stock Photo.

Dismaland, por encima de todo, fue un espectáculo predecible, del cual dijo el crítico Jonathan Jones que como noticia o sensación mediática funcionaba de maravilla, pero que visto de cerca resultaba un simulacro de experiencia hecha de cartón piedra. Lo más frustrante era que Dismaland no dejaba de ser una exposición de arte, “de arte malo, de hecho”<sup>62</sup>, escribió Jones. El sarcasmo, aún considerado como prueba del ingenio más sofisticado, hace uso de la ironía para manifestar desprecio; pero apenas queda ironía cuando el sarcasmo no es tanto una técnica como una actitud recurrente; o, en palabras del crítico Dan Brooks, cuando manifiesta “un desprecio tan asumido que no se molesta en construir ironías, [cuando] se presenta como la perspectiva con la que unos pocos sabios construyen una de las estéticas dominantes de nuestra época”<sup>63</sup>. El sarcasmo, según Brooks, “es nuestro kitsch”<sup>64</sup>, una farsa en la que participamos “fingiendo que la broma es más divertida y ocurrente de lo que realmente es”<sup>65</sup>.

Y es que el problema del kitsch ha preocupado a los estetas desde al menos el siglo XIX, cuando la industrialización introdujo, entre las tradiciones folclóricas y el arte, un nuevo nivel de expresión cultural. De ello hemos hablado ya algo en el capítulo anterior, citando a Peter Bürger (Pág. 123). El término se originó en la Alemania de los años veinte para describir productos culturales excesivamente ostentosos o sentimentales. En «Avant-Garde and Kitsch» (1939)<sup>66</sup>, Clement Greenberg, con un concepto altamente elitista, explicó que los campesinos que se asentaron en las ciudades como proletarios y

62 JONES, JONATHAN. 2015. «In Dismaland, Banksy has created something truly depressing», *The Guardian*. London: Guardian News & Media Limited.

63 BROOKS, DAN. 2015. «Banksy and the Problem with Sarcastic Art», *The New York Times Magazine*. New York: The New York Times Company.

64 Ibid.

65 JONES, JONATHAN. 2015. Op. Cit.

66 GREENBERG, CLEMENT. 1939. «Avant Garde and Kitsch», *The Partisan Review*, p. 34-49. New York: John Reed Club of New York

pequeñoburgueses aprendieron a leer y escribir por razones de tipo práctico, pero no ganaron con ello el ocio y la comodidad necesarios para disfrutar de la cultura tradicional de la ciudad. Sin embargo, al desconectarse y perder su gusto por la cultura popular, cuyo trasfondo era el campo, y al descubrir una nueva capacidad de aburrimiento al mismo tiempo, las nuevas masas urbanas ejercieron presión sobre la sociedad para que les proporcionara un tipo de cultura apta para su propio consumo. Así, para satisfacer la demanda del nuevo mercado, se ideó una nueva mercancía: una cultura de segunda mano, kitsch, destinada a aquellos que, insensibles a los valores de la genuina cultura, estaban hambrientos de la diversión que sólo cierto tipo de cultura puede proporcionar:

El kitsch, utilizando como materia prima el degradado simulacro academicista de la cultura genuina, acoge y cultiva esta insensibilidad. Es la fuente de sus beneficios. Lo kitsch es mecánico y funciona mediante fórmulas. Lo kitsch es experiencia indirecta y sensación fingida. Lo kitsch cambia según el estilo, pero siempre permanece igual. Lo kitsch es el epitome de todo lo que es falso en la vida de nuestro tiempo. Lo kitsch pretende no exigir nada a sus clientes, excepto su dinero, ni siquiera su tiempo<sup>67</sup>.

Ochenta años después de que Greenberg escribiera esto, el kitsch es uno de los rasgos distintivos de la producción artística, no como sucedáneo para un público escasamente cultivado, sino como uno de sus modelos más consolidados. Es difícil saber por qué, aunque no sería descartable que fuera porque el kitsch se alimenta de nuestro deseo de sentir que el arte contiene una infalible fórmula de éxito. El arte es hoy muchas cosas, entre ellas un espectáculo destinado a un público al que no quiere dejar de complacer. Jean-François Lyotard (1924-98) pensaba que el eclecticismo era el grado cero de la cultura general contemporánea, y era por ello por lo que no resultaba difícil encontrar un público para un contexto artístico poblado de obras eclécticas:

Al volverse kitsch, el arte da espuria satisfacción a la confusión que reina en el 'gusto' de los mecenas. Artistas, galeristas, críticos y público se revuelcan juntos en el 'todo vale', dentro de una época de pura relajación. Pero este realismo del 'todo vale' es en realidad el del dinero; en ausencia de criterios estéticos, sigue siendo posible y útil valorar las obras de arte en función de los beneficios que producen<sup>68</sup>.

El realismo kitsch tiene la gran virtud de acomodar todas las tendencias a las necesidades del mercado en tanto que esas tendencias y esas necesidades sacien las apetencias de un determinado poder adquisitivo. En cuanto al gusto, nos recuerda Lyotard, "no hay necesidad de ser delicado cuando uno especula o se entretiene"<sup>69</sup>. El kitsch sigue la fórmula de la expresión significativa y explota nuestra voluntad de fabricar la sensación de significado. Utiliza el sarcasmo aprovechándose de nues-

---

67 Ibid., p. 37.

68 LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. 1979. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit. (Usamos aquí la traducción al inglés de Geoff Bennington and Brian Massumi, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge in Theory and History of Literature*. Manchester University Press, fifth edition 1991, p. 76).

69 Ibid., p.76.



tra predisposición a reaccionar ante el ingenio. Es el juego mecánico al que el kitsch nos tiene tan acostumbrados. Cuando, como en el caso de Banksy, la ironía es aplicada literalmente, el espectador no es impelido hacia una verdad más profunda, hacia alguna otredad. Sólo hay una burla respaldada por la certeza de que el espectador comparte lo que el artista piensa. Así, el sarcasmo sólo funciona en tanto que se basa en una apelación calculada a actitudes que se saben compartidas. El sarcasmo, como kitsch, funciona mejor cuando la gente sabe exactamente a qué te refieres. Volviendo a la aguda crítica de Brooks en el *New York Times*:

Al igual que otras formas de kitsch, la obra de Banksy presenta la idea convencional como una visión: es cierto que hemos tratado a nuestras princesas de forma macabra, especialmente cuando sus coches se estrellan. Al igual que con los memes, Banksy nos pide que sustituyamos la sensación de reconocer una referencia por la excitación estética del ingenio. Y a veces parece operar según una fórmula, como señala la cuenta de Twitter @BanksyIdeas. Una de esas ideas paródicas reza: “Estarcido de un niño ensamblando el juguete de un huevo de Kinder, ¿sí?”. Las partes encajan para construir una pistola<sup>70</sup>.

Quizás sea una gran noticia para el arte que muchos miles de personas hayan vivido cierto tipo de experiencia estética visitando Dismaland —millones a través de Internet—, pero cuando una mala expresión artística, obra de un artista callejero millonario que le pone orejas de ratón a unos falsos empleados de parque temático, es ensalzada o compartida en las redes sociales como epítome de inteligencia creativa en base a su mero sarcasmo y a su explotación de las causas sociales, quizás no sea sólo en Calais donde se esté cometiendo una injusticia, sino también en la plácida Weston-super-Mare. Como proclama Brooks, “el kitsch no debería salirse con la suya explotando el deseo de la gente de sentir el arte”<sup>71</sup>, sobre todo si al final no hay realmente nada que sentir.

### 2.3.5. Celebración y espectáculo

Con frecuencia, los extremos se tocan. Combinando a partes iguales lo kitsch y lo académico, el realismo es una estrategia artística que satisface la demanda del público de unidad, simplicidad y comunicabilidad, y es a la vez una forma de eludir la cuestión de la realidad implícita en el arte. Así nos lo recuerda Lyotard, para quien a lo largo del siglo XX, el realismo, junto con su complemento neoclásico, sirvió siempre al poder en el momento en el que éste asumía el nombre de un partido o de una facción y la vanguardia experimental era calumniada o directamente prohibida. Así se lograba que “las imágenes *correctas*, las narraciones *correctas*, las formas *correctas* que el partido solicitaba, seleccionaba y propagaba pudieran encontrar un público que las deseara como el remedio apropiado para la ansiedad y la depresión que éste experimentaba”<sup>72</sup>.

Mientras esta servidumbre del realismo y lo neoclásico pervive en las grandes y pequeñas auto-cracias y dictaduras de hoy día, sería equivocado pensar que las cosas son muy distintas en las sociedades democráticas o avanzadas. La necesidad de tematizar el espacio público en torno a una narración

70 BROOKS, DAN. 2015. Op. Cit.

71 Ibid.

72 LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. 1979. Op. Cit., 75.

y a unos valores en apariencia más laxos, pero igualmente unívocos, sigue demandando proyectos cerrados, dictados a un público al que se le imponen nuevos itinerarios de consumo cultural allí donde va. Así se genera el tránsito ocioso, más bien pasivo, por el espacio público al que tanto estamos acostumbrados hoy día, y que no respondiendo ya a criterios de imposición ideológica, lo hace en base a la obligatoria necesidad de rentabilizar ese espacio y el patrimonio común que aloja. De ello se ocupan unas industrias culturales devenidas en potentes máquinas *tematizadoras*. La necesidad de ir a ver tal cosa en tal sitio, de visitar ese museo, de participar en aquel evento responde hoy, igual que antes, a la necesidad que el individuo tiene de pertenencia social. No nos gusta sentirnos aislados, así que acudimos allá donde se cultiven los ritos y sentimientos de pertenencia, antes basados en la obediencia ideológica y hoy en la del consumo.

¡Qué alejado esto de la noción nietzscheana que otorgaba valor social al arte en base a un carácter catártico y celebratorio! Para Nietzsche, las obras de arte actuaban como recuerdos materiales de los momentos en los que una cultura conseguía dejar en dichoso suspenso el tiempo habitual, el tiempo que transcurre, ya que al tiempo festivo le es inherente el esplendor de la eternidad:

¡Qué importa todo nuestro arte de las obras de arte cuando perdemos aquel arte más elevado, el arte de las fiestas! Antes, todas las obras de arte estaban puestas en la gran avenida triunfal del género humano como recordatorios y monumentos de instantes elevados y felices. Ahora, con las obras de arte se quiere apartar de la gran avenida del sufrimiento del género humano, durante un lascivo instante, a los pobres agotados y enfermos: se les ofrece una pequeña embriaguez y locura<sup>73</sup>.

La fiesta supone una interrupción del tiempo cotidiano profano —«pro-fano» significa, etimológicamente, que se halla fuera del recinto sagrado—. En su sentido original, la fiesta presupone una consagración iniciática del individuo que entra en un tiempo elevado. Han nos dice que “si se suprime aquel umbral, aquel tránsito, aquella consagración que separa lo sagrado de lo profano, entonces solo queda el tiempo cotidiano y pasajero, que luego se explota como tiempo laboral. [...] [En cambio], a la fiesta, a la celebración del tiempo elevado, le es inherente algo impercedero”<sup>74</sup>. De manera análoga, en *La actualidad de lo bello* (1977), Gadamer vincula la experiencia del arte con la de la fiesta: “La esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse. Y tal vez sea ésta la correspondencia adecuada a nuestra finitud para lo que se llama eternidad”<sup>75</sup>.

Desde las primeras representaciones naturalistas que se conocen en Europa, pintadas y dibujadas a lo largo de miles de años en las cuevas de Chauvet, Lascaux o Altamira, al arte le ha sido inherente un valor de culto. Pero las obras de arte perdieron ese valor desde el momento en el que fue posible exponerlas fuera de su contexto “sagrado”. El valor expositivo desplazó entonces al valor de culto. Las obras de arte no forman ya parte de una realidad enfática y festiva, sino que se exponen en los museos.

73 NIETZSCHE, FRIEDRICH. 1882. *Die fröhliche*. (Prólogo de Agustín Izquierdo; traducción de José Carlos, *La gaya ciencia*. Madrid: Biblioteca Edaf, 2011, p. 165).

74 HAN, BYUNG-CHUL. 2015. Op. Cit., p. 96.

75 GADAMER, HANS-GEORG. 1977. *Die Aktualität des Schönen*. Stuttgart, Philipp Reclam jun. (Traducción de Antonio Gómez Ramos; con introducción de Rafael Argullol, *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1991, p. 51).



14. Damien Hirst: *Demonio con cuenco*, 2014, resina policromada, 1822 × 789 × 1144 cm. Instalación en el Palazzo Grassi de Venecia, *Tesoros del naufragio de El Increíble*, Prudence Cuming Associates.

“Y las exposiciones —nos recuerda Han— no son fiestas, sino espectáculos”<sup>76</sup>. En el museo, el valor de las obras viene porque son vistas, porque suscitan atención, porque se les rinde culto con la mirada, pero eso produce un vaciamiento de significado. La totalización de la atención lo destruye. Así, cuando algunos grandes artistas se afanan hoy por restituir ese valor de culto, lo harán recurriendo a la espectacular presentación de las obras, buscando con la lógica del kitsch realista —y amplios recursos publicitarios— que estás acaparen, al menos por un momento, la plena atención del público. Fiarán también la recuperación del culto al patrón de máximo prestigio en nuestro tiempo, el dinero.

En *Tesoros del naufragio de El Increíble* (2017) (Fig. 14), uno de los eventos artísticos más sonados de los últimos años, Damien Hirst presentó 190 esculturas —algunas colosales— en cincuenta salas repartidas entre el Palazzo Grassi y la Punta della Dogana de Venecia. La muestra contenía los maravillosos hallazgos del ficticio naufragio, cerca de la costa de Mozambique, del Apistos, un barco cargado con tesoros destinados a un templo dedicado al Sol, propiedad del también ficticio coleccionista de arte de los siglos I y II Cif Amotan II. Las obras, exageradas recreaciones realistas de esculturas del mundo clásico, medio cubiertas por las conchas, corales y lapas que las habían habitado en las profundidades marinas, habían sido creadas por expertos escultores y artesanos a las órdenes

<sup>76</sup> HAN, BYUNG-CHUL. 2015. Op. Cit., p. 97.

de Hirst. El resultado —extremadamente kitsch— era una ecléctica colección de figuras, algunas mutiladas, presentadas por Hirst con los mismos recursos narrativos y conceptuales que hubiera podido emplear un Joan Fontcuberta (n. 1955), sólo que con una sobredimensionada escala con la que el artista británico podía esconder el desgaste de sus argumentos artísticos a la vez que justificar la extraordinaria plusvalía de las obras. Tras salir de los distintos talleres y fundiciones en los que fueron creadas, Hirst mandó hundir secretamente las obras en el mismo lugar en el que luego, esta vez con cámaras, serían descubiertas y rescatadas. Esta “ficción” artística resume el trasfondo conceptual de muchas de las obras de Hirst: la paradoja de contemplar como si tuviera vida aquello que en realidad está muerto, pudiendo además embelesarnos con su envenenada belleza. Para los más críticos, la exposición se asemejaba al almacén de atrezo de alguna de las películas de Indiana Jones, sólo que el cartón piedra había sido sustituido por granito, mármol, bronce, plata y oro auténticos; para sus admiradores, la colección demostraba la genialidad del artista, o más bien su astucia para hacer que el mundo del arte volviera a comer de la palma de su mano. ¿Y para el público de Venecia, los turistas? ¿Qué ganancia podía haber en todo aquello? Nos dice Han:

Ni los visitantes de los museos ni los turistas constituyen una comunidad. Son masas o muchedumbres. También los lugares son profanados al quedar convertidos en sitios dignos de visitarse o en atracciones turísticas. “Haber visto” es la versión consumista de *relegere*<sup>77</sup>. Ahí no se presta una atención profunda. Los sitios dignos de visitarse o las atracciones turísticas se diferencian esencialmente de aquel lugar que “transilumina lo reunido, liberándolo así de su ser propio”. No producen aquel efecto de profundidad simbólica que engendra una comunidad. Ante las atracciones turísticas se pasa de largo. No dejan demorarse en ellas, no permiten ninguna estancia<sup>78</sup>.

La presión del ocio nos empuja a participar —a formar parte de— para no sentirnos desplazados, para sabernos integrados, partícipes de algo acorde con nuestro papel de ciudadanos normalizados, inquietos, activos, de alguna manera cultos o en la onda. Y nuestra ociosa hiperactividad es correspondida por la constante producción de objetos, eventos, exposiciones y proyectos institucionalizados que transforman en consumo esa necesidad y la capitalizan. En un artículo publicado el 15 de abril de 2017 en la revista *The Economist*<sup>79</sup>, se diseccionaba con criterios estrictamente financieros el oportunismo estratégico de Hirst, quien tras la fuerte caída de cotización de sus obras como consecuencia de la saturación provocada en el mercado por su anterior gran evento comercial —la subasta en septiembre de 2008 de 223 nuevas obras en Sotheby’s de Londres— había encontrado la fórmula para volver a tomar por asalto el mundo del arte, dejando sin respiración no ya a los multimillonarios coleccionistas de sus obras, sino sobre todo a sus galeristas europeos y americanos, a los que

77 *Relegere* (latín): el autor emplea el término por su sentido religioso respecto a la existencia humana. Las religiones son un re-legere, un poder hacer relecturas de la realidad. Ante el gran misterio de la existencia dan un significado a las grandes preguntas del ser humano: la vida, la muerte, el mal, el sufrimiento, el dolor, etc. Tienen, en este sentido, una función social importante: dan cauce a muchas inquietudes humanas. En algunos aspectos de esta función, las religiones han dado paso a otros recursos explicativos como la ciencia y la filosofía. Pero ante el absoluto de la muerte, por ejemplo, siguen aportando respuestas más allá de lo perceptible.

78 HAN, BYUNG-CHUL. 2019. Op. Cit., p. 64.

79 UNSIGNED ARTICLE—THE ECONOMIST. 2017. «From the Heart to the Sea», *The Economist*, Books & Arts. April 15th edition. London: Economist Group.

Hirst volvía a dejar a un lado. Empeñados en transmutar la agudeza mercantil del artista en genialidad creativa, hay quienes no dejan de ver gestos de rebeldía conceptual en todo lo que éste hace: “[Hirst] es ante todo un fabricante de artículos de lujo, y quizás sea ese el motivo por el que confunde tanto a los cínicos como a los románticos del mundo del arte”<sup>80</sup>. No en vano, si quisiéramos seguirle la pista a algunas de las obras de *Tesoros del naufragio de El Increíble* tras su paso por Venecia, llegaríamos a un resort de gran lujo en la ciudad de Las Vegas, capital del ocio en la que el principal producto, más allá del propio ocio, es el consumo desenfrenado<sup>81</sup>.

Y sin embargo, ¿podrían tener razón quienes ven en todo esto un nuevo orden artístico, un nuevo tipo de experiencia estética tan legítima y profundamente humana como la que los arquitectos Venturi, Scott-Brown e Izenour supieron ver, paradójicamente, en el mismo *Strip* de Las Vegas, o Danto ante el ecléctico paisaje urbano americano que contradecía, uno por uno, todos los valores del *high culture* en los que él se había educado. Después de todo, el mundo del arte vive hoy del perpetuo reciclado del pasado; y si se trata de producir y ofrecer un rendimiento estético al alcance de todos y en consonancia con los tiempos, tal vez desacralizar-reciclar los temas artísticos del pasado, como indica Alessandro Baricco (n. 1958), sea el modo a través del cual siempre hemos encontrado “un descenso consciente y culto al pasado, con el objetivo de llevarlo de nuevo a la superficie en su autenticidad”<sup>82</sup>. Los bárbaros, nos dice Baricco refiriéndose a los habitantes “multiatareados”, pero a la vez siempre ociosos, de un presente construido con herramientas digitales, “construyen con los escombros, y aguardan balsas flotantes con las que construirse la casa y decorarse el jardincito”. Poco les importa la pretendida sacralidad de los objetos del pasado. Parece que aún no nos hemos dado cuenta de que desde que habitamos el mundo y construimos civilizaciones “el pasado es útil sólo cuando y donde puede convertirse, de inmediato, en presente; cuando uno puede consumirlo, comerlo, transformarlo en vida”.<sup>83</sup> Así, la relación con el pasado no es ni un principio estético ni una forma de ser más cultos, sino una constante necesidad funcional, algo así como “un hambre”<sup>84</sup> que sentimos, pues el pasado, nos dice Baricco, no existe sino como material del presente. El problema para nosotros, los no-bárbaros, surge cuando encontramos que tras alguna de esas expediciones de rapiña en el pasado, alguien ha reciclado un capitel corintio para hacerse una barbacoa en lugar de habérselo entregado al director del museo provincial. ¿Por qué tendría que reconstruirse con esas piedras “el templo de Apolo, y nada más”?<sup>85</sup>

---

80 SALMON, FELIX. 2017. «The False Narrative of Damien Hirst's Rise and Fall». *The New Yorker*. New York: Condé Nast.

81 Por mor de la lógica espectacular y mercantil que fundamenta su obra, la principal pieza de la exposición de Demian Hirst en el Palazzo Grassi de Venecia, la colosal escultura de bronce *Demonio con cuenco* (2014), de 18 metros de altura, ha terminado ubicada en la piscina del Palms Casino Resort de Las Vegas. La acompañan allí *Guerrero y oso* (2015), también procedente de la exposición en el Palazzo Grassi, además de una variación del tema de su obra más famosa, *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo* (1991), el tiburón blanco que flota en una gigantesca urna de formol, pero ahora con dos tiburones que nadan en direcciones opuestas bajo el título *Ganador/Perdedor* (2018). Hirst ha diseñado el conjunto de los espacios de este hotel con motivos decorativos sacados de alguna otra de sus obras. Sobre el gran proyecto decorativo de Hirst en este hotel-club-casino de Las Vegas, la crítica Sara Cascone ha escrito que estamos ante una “tormenta de riqueza espantosamente excesiva”, *ArtnetNews*, 1 de abril de 2019.

82 BARICCO, ALESSANDRO. 2006. *I barbari*. Roma: Fandango Libri. (Traducción de Xavier González Rovira, *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2008: usamos aquí la quinta edición de septiembre de 2013, p. 171).

83 *Ibid.*, p. 172.

84 *Ibid.*, p. 173.

85 *Ibid.*, p. 173.

## RECAPITULACIÓN

A lo largo de las dos primeras partes de este trabajo, divididas respectivamente en dos y tres capítulos, hemos desarrollado lo que podríamos considerar un gran “estado de la cuestión”, analizando las consecuencias que el descrédito de la experiencia tuvo para la modernidad y la posmodernidad y sus notables consecuencias en el arte actual. Por limitado que este análisis haya podido ser, hemos tratado de ofrecer un marco de referencia crítico que haga los presupuestos de la estética de la experiencia de Dewey lo más comprensibles posible para una lectura del arte necesariamente nueva.

Ante el alejamiento del arte del continuo de la experiencia humana, por más que se literalicen los mensajes, se afirmen identidades o se espectacularicen sus productos para garantizar el rendimiento, nos sentimos huérfanos, cansados y desubicados. La inercia de un consumo pasivo se nos ha impuesto, y el arte del pasado no puede seguir satisfaciendo nuestra necesidad de nuevas formas. Queremos renovar nuestros vínculos sensoriales con el mundo pero lo que encontramos es texto, espectáculo o las tribulaciones de un exclusivo círculo de iniciados amparados por la institución y el mercado. ¿Dónde si no en los márgenes se encuentra hoy la mayoría de artistas aún enfocados en la función integradora que el arte nos procura a través de la experiencia estética? ¿Y donde si no en los márgenes se encuentra gran parte del público?

John Dewey no se apoyó en apriorismos o abstracciones para exponer el conjunto de su teoría estética, sino que situó sus lúcidos comentarios en el contexto de lo ordinario, de todo aquello que experimentamos de manera reconocible y posible, como extensión de nuestros empeños en un mundo que gracias al arte pierde su finitud sin dejar de estar nunca a la mano.

Tras la revisión crítica que aquí concluye, la tercera parte del presente trabajo ofrece al lector una singular puesta al día de su estética de la experiencia. Los tres capítulos que la componen, no conforman un todo conceptualmente cerrado, sino que buscan conectar el pensamiento de Dewey con la obra de artistas, críticos y filósofos afines a su raíz y dialogantes con él. Intentamos así revalorizar un lenguaje con el que es posible hablar sobre pintura en función de la activación sensorial y emocional que ésta nos procura como base de un conocimiento que es único y necesario, y del cual careceríamos si el arte —si la pintura como la más elocuente de sus formas— no lo informara. Sucintamente expresado, en los próximos tres capítulos abordaremos las siguientes cuestiones:

- «3.1. El objeto expresivo en el centro del pensamiento estético de John Dewey»: abordamos aquí el pensamiento estético de Dewey según la síntesis que nos ofrecen los cinco primeros capítulos de *El arte como experiencia*, en cuyo vértice se encuentra la noción de “objeto expresivo” como contrapunto a las teorías subjetivistas del arte e, incidentalmente, referente del objeto hoy ausente en el contexto del arte desmaterializado.
- «3.2. De la inmanencia en el encuentro físico: paradigma de pintura y experiencia I»: recordamos y actualizamos el carácter inmanente que, según Dewey, la experiencia del arte tiene como nexo sensorial entre el cuerpo y el mundo experimentado. Son varias las referencias en las que nos apoyamos, pero dos pintores destacan en nuestro análisis: Claude Monet y Henri Matisse.
- «3.3. De la presencia comunicativa en la emoción: paradigma de pintura y experiencia II»: abordamos con Dewey el fenómeno de la emoción exhalada en la experiencia estética, la cual, más allá de su carácter inmanente, aguza nuestros sentidos y genera un conocimiento único en un



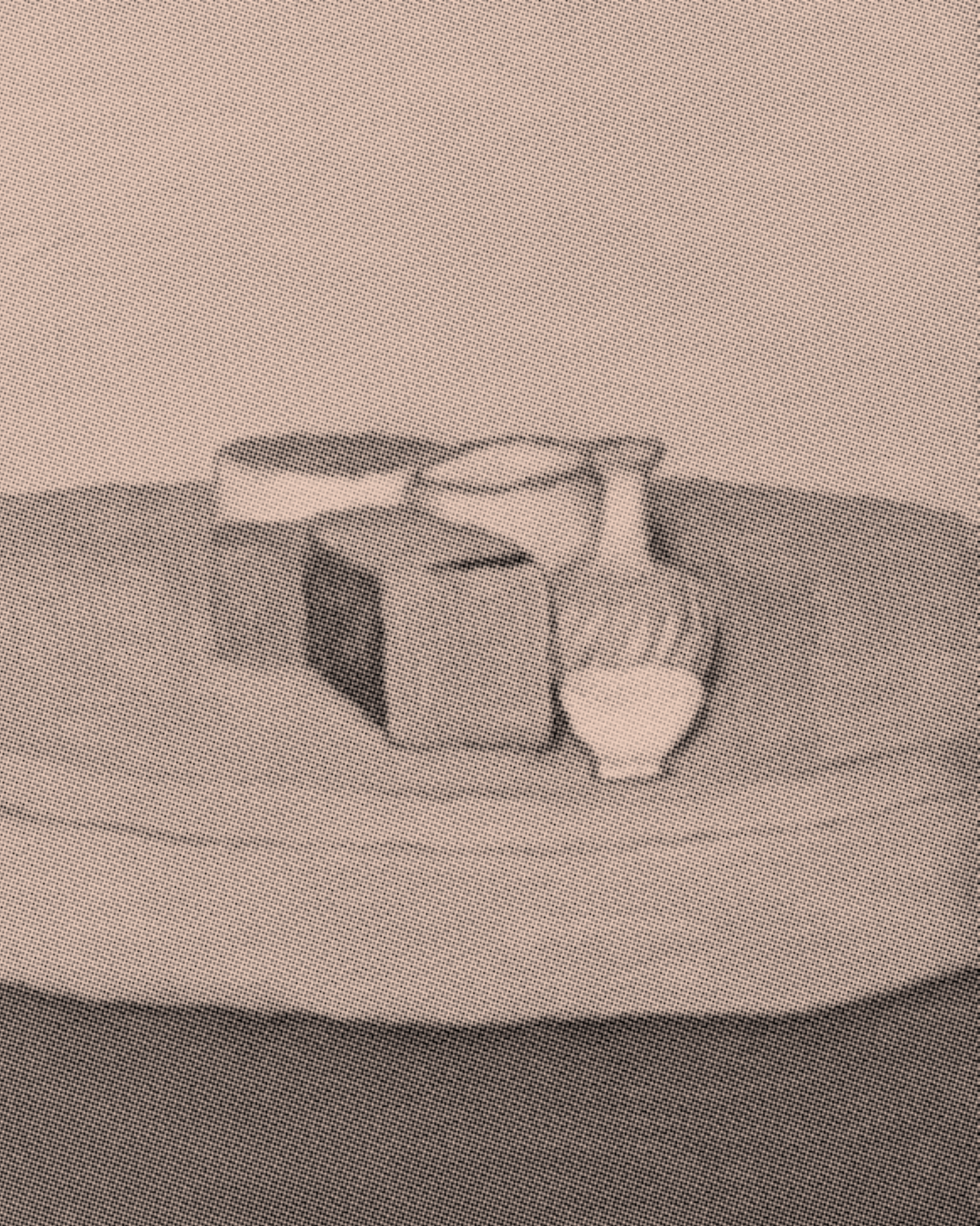
mundo compartido y lleno de potencialidades. Recordamos en este capítulo como la pintura se abrió a lo cotidiano en el preciso instante en el que el ser humano alcanza la más plena conciencia de sí mismo, y encontramos en los pintores Giorgio Morandi y Antonio López dos de los más claros ejemplos de esa emoción actualizada.

Sin embargo, es en la obra de Paul Cézanne, como ya se ha visto hasta ahora, donde encontramos el más nítido reflejo de lo formulado por Dewey en la obra que cierra el conjunto de su metafísica, *El arte como experiencia*. Veamos...











### 3. SOBRE LA POSIBILIDAD DE UNA ESTÉTICA DE LA EXPERIENCIA QUE RENUEVE NUESTRO VÍNCULO CON EL ARTE

#### 3.1. EL OBJETO EXPRESIVO EN EL CENTRO DEL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE JOHN DEWEY

*Dado que la experiencia es el cumplimiento de un organismo en sus luchas y logros en un mundo de cosas, es arte en estado germinal. Incluso en sus más rudimentarias formas, ya contiene la promesa de esa deliciosa percepción que es la experiencia estética (AE, 25).*

*John Dewey*

*El arte como experiencia* es una de las contribuciones más importantes a la estética y a la filosofía del arte en el siglo XX, si bien no es ni mucho menos el primer trabajo de Dewey sobre la cuestión del arte. Con anterioridad, abordó la estética en una serie de trabajos distribuidos a lo largo de su extensa carrera. En su *Psychology* (1887)<sup>1</sup> ya hay una significativa discusión sobre estética. En la década de 1890, publicó breves ensayos y comentarios sobre estética y arte<sup>2</sup>. También *Democracy and Education* (1915)<sup>3</sup> cuenta con algunos comentarios relevantes, al igual que el resto de sus trabajos sobre educación, materia sobre la que Dewey es más ampliamente conocido en su país e internacionalmente. A través de las publicaciones de la Fundación Barnes, Dewey vio igualmente impresos algunos artículos breves sobre estética en 1925 y 1926<sup>4</sup>. En su principal obra, *Experience and Nature* (1925)<sup>5</sup>, Dewey avanzó los principios de una teoría de la experiencia estética. También hay dos ensayos importantes sobre estética en *Philosophy and Civilization* (1931)<sup>6</sup>, apenas tres años antes de la publicación de *El arte como experiencia*. No obstante, a pesar del interés de estos escritos preliminares, ninguno de ellos tenía como objetivo la definición de

- 
- 1 DEWEY, JOHN. 1887. «Psychology», reprinted in 1967, *John Dewey: The Early Work, 1882—1898, vol. 2*. Carbondale: Southern Illinois University. (Optamos por mantener en inglés los títulos del extenso corpus de John Dewey que aquí citamos).
  - 2 DEWEY, JOHN. 1896. «Imagination and Expression», reprinted in 1972, *John Dewey: The Early Work, 1882—1898, vol. 5*. Carbondale: Southern Illinois University, p. 192-201; DEWEY, JOHN. 1897. «The Aesthetic Element in Education», reprinted in 1972, *John Dewey: The Early Work, 1882—1898, vol. 5*. Carbondale: Southern Illinois University, p. 202-203.
  - 3 DEWEY, JOHN. 1915. *Democracy and Education*, reprinted in 1966. New York: The Free Press.
  - 4 DEWEY, JOHN. 1927, *The Public and Its Problems*, reprinted in 1964. Athens: Ohio University Press.
  - 5 DEWEY, JOHN. 1925. *Experience and Nature*, (enlarged and revised edition of the 1925 Paul Carus lectures). New York: Dover, first edition from 1958. También en *The Later Works, 1925-1953 / Volume 1*. Edited by Jo Ann Boydston. With an introduction by Sidney Hook, with a new introduction by John Dewey. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1981.
  - 6 DEWEY, JOHN. 1931. *Philosophy and Civilization*. New York: Minton, Balch.

una estética o de una teoría general sobre el arte. El tratamiento que Dewey le da en ellos a la cuestión carece de la profundidad y claridad de *El arte como experiencia*, obra en la que el filósofo pragmatista acomete una descripción de la fenomenología de la experiencia estética y artística en su conjunto.

### 3.1.1. La estética de la experiencia de John Dewey

Dada la amplitud y múltiples implicaciones de la obra, hemos centrado nuestro análisis de *El arte como experiencia* en la noción de “objeto expresivo (*expressive object*)”—, pues en el pensamiento de Dewey sirve para definir el catalizador de la experiencia estética. Sin ser un trasunto exacto de la obra de arte —no debemos olvidar que en la estética de Dewey toda experiencia plenamente consumada adquiere una cualidad estética— sí que nos sirve para reclamar la necesidad de concretar la experiencia del arte como transacción dinámica, generativa y comunicativa. Es decir, la noción de objeto expresivo devuelve el arte a una dimensión material de alta significación. «El objeto expresivo» es el título del quinto de los catorce capítulos que conforman *El arte como experiencia*, haciéndose necesario que resumamos el contenido de los que lo preceden y adelantemos con ello reflexiones que irán haciéndose más familiares a medida que se avance en la lectura. Resumidos y comentados en los epígrafes 3.1.1.1. a 3.1.1.4., estos capítulos son: «La criatura viva», «La criatura viva y “las cosas etéreas”», «Tener una experiencia» y «El acto de expresión». Apoyamos nuestros comentarios, fundamentalmente, en los análisis sobre la obra de Dewey contenidos en «Dewey’s Aesthetics», Leddy (2016)<sup>7</sup>, *John Dewey’s Theory of Art, Experience and Nature. The Horizons of Feeling*, Alexander (1987)<sup>8</sup> y «John Dewey and the Visual Arts in America», Buettner (1975)<sup>9</sup>.

Igualmente, en los apéndices A, B y C de este trabajo (Pág. 325-63), podrá encontrar el lector una introducción a la génesis filosófica de la escuela pragmatista en sus contextos histórico y social, además de al pensamiento y al compromiso vital del filósofo John Dewey, que sin duda podrán facilitar la lectura y comprensión de este capítulo en su conjunto.

#### 3.1.1.1. La criatura viva

Al comienzo de *El arte como experiencia*, Dewey formula la sorprendente afirmación de que la existencia misma de las obras de arte obstaculiza cualquier teoría estética que busque comprenderlas. Los productos del arte existen externa y físicamente, mientras que, en su opinión, la obra de arte es realmente lo que el objeto físico hace dentro de la experiencia. A esto hay que añadir que el estatus clásico de muchas obras de arte las aísla de las condiciones en que se originaron y, por lo tanto, de su función experiencial. “El Louvre —dijo Cézanne— es el libro en el que aprendemos a leer. Pero no debemos contentarnos con memorizar las atractivas fórmulas de nuestros predecesores. Debemos salir del museo para estudiar la naturaleza en toda su belleza”<sup>10</sup>. El papel del arte consiste pues en restaurar la continuidad entre las refinadas experiencias que son las obras de arte y las experiencias de la vida natural y cotidiana en las que se originaron. Esto implica un cierto conocimiento de contexto.

7 LEDDY, TOM. 2016. «Dewey’s Aesthetics», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Winter 2016 Edition (First published Fri Sep. 29, 2006; substantive revision Mon Feb 8, 2016), Stanford, CA.

8 ALEXANDER, THOMAS M. 1987. Op. Cit..

9 BUETTNER, STEWART. 1975. Op. Cit., p. 383-91.

10 DORAN, MICHAEL (ed.). 2001. Op. Cit., p. 47.



Para apreciar el *Partenón* de Atenas, nos dice Dewey, deberíamos ser conocedores, al menos en parte, de la vida social, cultural y política que lo hizo posible y necesario en su contexto.

Considera Dewey que debemos comenzar con la estética “en bruto” para poder entender la estética “refinada”. En consonancia con lo que décadas más tarde formularán Danto y los arquitectos Venturi, Scott-Brown e Izenour (Pág. 167), Dewey sugiere que recurramos a los eventos y las escenas que interesan al hombre en la calle, tales como los sonidos y la actividad de la ciudad, la gracia en los movimientos de un jugador de béisbol o la satisfacción que pueden procurarnos los quehaceres domésticos. La estética comienza en una feliz absorción de actividad, por ejemplo, en nuestra fascinación por el crepitar del fuego en una chimenea cuando removemos las brasas. Análogamente, sostiene Dewey que un mecánico inteligente, que hace su trabajo de manera atenta, está “implicado artísticamente” (*AE*, 11). Si su producto no es estéticamente atractivo, no será debido a una falta de interés y destreza sino a las condiciones de un mercado que fomentan el trabajo de baja calidad.

Este desplazamiento hacia lo cotidiano supone el reconocimiento de la naturaleza estética de las artes populares. No debemos perder de vista el contexto en el que escribe Dewey, unos Estados Unidos que se encuentran inmersos en una crisis económica y social sin precedentes, pero que, a la vez, y puede que precisamente por ello, despliega a comienzos de la década de 1930 una cultura popular de enorme magnitud y significación histórica. El ciudadano medio de las clases populares no podía entender aún, según Dewey, la idea de que aquello que sin más pretensiones lo entretenía a diario, lo hacía, no en escasa medida, por razones estéticas. Aunque hoy nos pueda parecer obvio, no se daban cuenta de que lo que tenía vida para ellos, como las películas, el jazz, los cómics o los relatos periodísticos de corte sensacionalista, era arte. Relegar el arte pues a los museos, afirma Dewey, es causa de su separación de las experiencias de la vida cotidiana. El arte se muestra incapaz de atraer a las masas cuando parece remoto, motivo por el que éstas buscan el placer estético en “lo vulgar”. Paralelamente, la habitual separación entre espíritu y materia degrada a ésta última y coloca el arte en un pedestal.

Sin embargo, es necesario recordar que las prácticas y los artefactos de las culturas tradicionales fueron, en sus contextos originales, formas de intensificar la vida cotidiana. La danza, la pantomima, la música y la arquitectura conectaban originalmente con ritos religiosos, no con teatros ni museos. En las culturas prehistóricas, el arte consumaba el significado de la comunidad, lo cual sigue siendo cierto en el caso de algunas tradiciones culturales que hoy perviven, pero que en gran medida hemos olvidado. De ello se hace eco Byung-Chul Han cuando encuentra en los ritos “las fuerzas que mantienen cohesionada una comunidad y la inspiran para juegos y fiestas”<sup>11</sup>. Sin los ritos se da una atomización destructiva [narcisista] de la sociedad, una fragmentación que nos sitúa a unos frente a otros en lugar de a unos *con* otros. Ahí donde solía estar el arte, en los rituales y en las ceremonias, la vida se humanizaba en su dimensión festiva y mágica; “su desaparición degrada y profana la vida reduciéndola a mera supervivencia”<sup>12</sup>. Como afirma Dewey en el segundo capítulo de *El arte como experiencia*, «Las cosas etéreas»:

Si el mantenimiento de lo sobrenatural en el pensamiento humano fuera exclusiva y principalmente un asunto intelectual, sería insignificante. Las teologías y cosmogonías han capturado la imaginación porque se acompañan de procesiones solemnes, de incienso, de telas

11 HAN, BYUNG-CHUL. 2019. Op. Cit., p. 39.

12 Ibid., p. 40.

bordadas, de música, de radiantes luces de colores, de cuentos que maravillan e inducen a la admiración hipnótica. Esto es, han llegado al hombre por medio de un llamamiento directo a la sensibilidad y a la imaginación sensual. Muchas religiones han identificado sus sacramentos con las más altas cimas del arte, y la mayor parte de las creencias autorizadas se han revestido de una indumentaria y una pompa espectacular que deleita de inmediato al ojo y al oído y que evoca fuertes emociones de incertidumbre, maravilla y temor (*AE*, 37). (Fig. 1)

Por otro lado, si en lugar de mantener la ilusión de que somos independientes de la naturaleza, mantuviéramos cierto hábito de entrega a ella, juzgaríamos menos las cosas según valores abstractos de utilidad e instrumentalidad y veríamos el mundo más allá de los ámbitos de la costumbre y del lenguaje, pues, como indica Martel, “la belleza surge cuando el juicio humano se pone a la par con lo no humano”<sup>13</sup>, y todo lo que normalmente constituye la cultura se hunde de nuevo en ese flujo primitivo del que había querido diferenciarse. “A través del arte, lo que Shakespeare llamó nuestro ‘pequeño mundo del hombre’ renuncia a toda autoridad”<sup>14</sup>. Así, la experiencia de pintar un paisaje es para Cézanne un modo de anegar su cuerpo en él: “bajo esta fina lluvia respiro la inocencia del mundo. En este momento soy uno con mi cuadro. Somos un caos iridiscente”<sup>15</sup>. Y Paul Valéry (1871-1945) puede decir que el pintor “aporta su cuerpo”<sup>16</sup>. La realidad revelada en el proceso de la creación omite la línea entre el pintor y el objeto, entre lo mental y lo físico, entre el espíritu y la materia. Durante un breve espacio de tiempo en su experiencia personal —aunque de manera permanente en la pintura— todas las cosas se muestran como partes constitutivas de una totalidad.

Esa es la aspiración inequívocamente humana del arte. Aunque muchos de los paisajes pintados por Cézanne no contengan figuras humanas, el hombre está totalmente presente en ellos. “El paisaje ve”<sup>17</sup>, indicó Deleuze, pues “¿cómo podría existir el pueblo sin el hombre o antes del hombre, o el espejo sin la anciana que refleja, aunque ella no se mire en él”<sup>18</sup>. La clave del enigma de la pintura de Cézanne está para Deleuze en la interpenetración plena del pintor y lo que experimenta al ver, “el hombre ausente pero completamente dentro del paisaje”<sup>19</sup>.

Pues bien, varias décadas antes que Deleuze, Dewey ya se había preocupado metódicamente por explicar cómo se produce esa interpenetración entre lo natural y lo humano, y lo hace diferenciando el modo en el que la persona de ciencia experimenta el mundo respecto a como lo hace el artista. Para el filósofo pragmatista, el artista cultiva de manera especial la resistencia y la tensión con el fin de lograr una experiencia unificada. Sin embargo, a diferencia de la persona de ciencia, que goza también de sus momentos estéticos y vive volcada hacia unos materiales, el artista no tiene puesta la vista en la resolución del siguiente problema. De manera aguda, Dewey afirma que el momento estético para

---

13 MARTEL, J.F. 2015. Op. Cit., p. 55.

14 *Ibid.*, p. 56.

15 DORAN, MICHAEL (ed.). 2001. Op. Cit., p. 114.

16 Del ensayo de Paul Valéry titulado «Sencillas reflexiones sobre el cuerpo» (1943), según se recoge en MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1964. Op. Cit., p. 21.

17 DELEUZE, GILLES & GUATTARI, FÉLIX. 1991. Op. Cit., p. 169.

18 *Ibid.*, p. 169.

19 *Ibid.*, p. 169.



1. Monjes budistas en Magelang (Java Central, Indonesia) sueltan linternas durante la celebración del día sagrado de Vesak de 2014, en el que se conmemora el nacimiento del Príncipe Siddhartha Gautama, luego conocido como Gautama Buda, fundador del budismo. Ulet Ifansasti/Getty Images.

el científico ocurre cuando su pensamiento se incrusta como significado en el objeto, mientras que el pensamiento del artista se encarna de forma más inmediata en el objeto mientras trabaja y piensa en su medio material. Es por esa inmediatez transactiva, por lo que Dewey encuentra que entre la ciencia del laboratorio y la de la obra de arte existe un abismo infranqueable:

En una pintura, los colores se presentan como los del cielo, la nube, el río, la roca, la hierba, la joya, la seda, etc. Ni siquiera el ojo entrenado para ver el color como color, separado de las cosas que califica, puede eliminar las resonancias y transferencias de valor debidas a estos objetos. [Esto] es especialmente cierto en las cualidades de color que son en la percepción lo que son en las relaciones de contraste y armonía con otras cualidades. Quienes miden el valor de una pintura por la habilidad en su dibujo lineal, han atacado a los coloristas sobre esta base, observando que, en contraste con la constancia estable de la línea, el color nunca es igual dos veces, sino que varía en cada cambio de la luz y de otras condiciones” (*AE*, 126-7).

Chantal Maillard lo identifica con el momento en el que el artista articula y luego contempla su obra, pues ya no lo hace con una idea concreta de correspondencia con la función o con el sentido que en otro ámbito pueda esperarse de lo creado, sino que “lo que contempla es la propia articulación, y eso le produce placer, el mismo placer que hallará el receptor al contemplarla. Porque ahora hay un receptor, un sujeto capaz de apreciar, y a esa apreciación es a lo que el artista apela”<sup>20</sup>. Por esa misma cualidad objetiva, Dewey descarta llevar a la teoría estética inoportunas abstracciones de tipo psicológico: “la oposición entre cualidad, entendida como algo inmediato y sensual, y la relación, entendida en términos mediatos e intelectuales, es una teoría falsa, tanto psicológica como filosófica” (*AE*, 127).

<sup>20</sup> MAILLARD, CHANTAL. 2014. Op. Cit., p. 24.

Concluye Dewey en el primer capítulo de *El arte como experiencia* que la experiencia estética implica un drama en el que la acción, el sentimiento y el significado son uno. Una experiencia así no puede ocurrir en un mundo de flujo continuo, sin transacciones, en el que no haya un cambio acumulativo. Tampoco ocurriría en un mundo totalmente construido o completo, porque entonces no habría resolución ni satisfacción o cumplimiento. La experiencia estética sólo es posible en un mundo en el que la criatura viva pierde y restablece el equilibrio con su entorno. Para el artista no hay una esfera intelectual, del concepto, y otra sensual, de la forma, sino que la una hace a la otra en el aporte que los materiales traen a la experiencia.

Dewey encuentra nuevamente en Cézanne la simple articulación de esta idea, cuando el pintor expresa que la línea, en tanto que configuradora de la forma y el concepto, no precede al color, sino que la forma y el concepto surgen de él (Fig. 2):

“El diseño y el color no son distintos. En la medida en que el color está realmente *pintado*, el dibujo existe. Cuantos más colores se armonizan entre sí, más definido es el dibujo. Cuando el color es más rico, la forma es más completa. El secreto del dibujo, de todo lo indicado por el modelo, es el contraste y la relación de los tonos” (AE, 127)<sup>21</sup>.

### 3.1.1.2. La criatura viva y “las cosas etéreas”

El punto de partida del segundo capítulo de *El arte como experiencia* es la frecuente aceptación de que los significados y los valores etéreos son inaccesibles a nuestra percepción, de donde se desprende un dualismo naturaleza–espíritu que Dewey rechaza. La desorganización de la vida cultural en la era moderna explica que la gente, comúnmente, se resista a conectar el arte con la vida cotidiana, si bien este desorden queda oculto bajo la apariencia de orden que procuran la existencia de las distintas clases sociales y la compartimentación de la vida en los dominios separados de la religión, la moral, la política y el arte. El resultado es que el trabajo práctico y el conocimiento en sí, así como la imaginación y el hacer, son entendidos como algo separado.

Para Dewey, en cambio, los órganos sensoriales son llevados a su plena realización a través del sentido mismo, es decir, a través del significado incorporado en la experiencia. El mundo se hace real en las cualidades así experimentadas y el significado no puede separarse de la acción, la voluntad o el pensamiento. La experiencia no es solo el resultado de la interacción del sujeto y el mundo, sino también la recompensa del sujeto cuando transforma la interacción en participación. Los dualismos de la mente y el cuerpo, por contraste, provienen del miedo a la vida.

Llegados a este punto, Dewey considera importante distinguir entre el mero reconocimiento y la percepción. El reconocimiento utiliza la materia como medio, mientras que la percepción implica que el pasado sea incorporado al presente para enriquecer su contenido. Una vida solamente capaz de etiquetar cosas no es realmente una vida consciente, pues la actividad consciente del individuo se desarrolla a partir de una cooperación de necesidades internas y materiales externos que dan como resultado un evento culminante. El ser humano convierte causa y efecto en medios y fines y, de ese modo, consigue que la estimulación orgánica sea la portadora de significado.

21 DORAN, MICHAEL (ed.). 2001. Op. Cit.; la cita aparece recogida por Dewey en DEWEY, JOHN. 1934. Op. Cit., p. 127.



2. Paul Cézanne: *Naturaleza muerta con manzanas*, 1895-98, óleo sobre lienzo, 68.6 x 92.7 cm. Museum of Modern Art, Nueva York. En esta obra vemos claramente lo expresado en la cita de Dewey: el color determina la totalidad del espacio y las formas. Los bordes de algunos de los objetos no están definidos y parecen moverse, las reglas de la perspectiva están ligeramente rotas y algunas zonas del lienzo quedan desnudas. Más que a una imitación de la vida, la pintura de Cézanne se rinde a una doble experiencia: la del ver y la de la naturaleza misma de la pintura.

Para Merleau-Ponty, “la ciencia manipula las cosas y renuncia a habitarlas”<sup>22</sup>. Análogamente, para Dewey, en un sentido histórico, la ciencia surgió como medio para generar otras artes, pero acabó convirtiéndose en su propia sirvienta. En el arte, el ser humano usa los materiales y las energías de la naturaleza para expandir la vida. El arte da fe de que el hombre puede restaurar conscientemente la unión de sensación, necesidades y acciones presentes en la vida animal. La conciencia se ocupa de aportar regulación, selección y variación a este proceso. La noción de arte es así el mayor logro de la humanidad según Dewey. Para los griegos era su ideal rector.

Cézanne se afana en procurar esa restauración desarrollando incansablemente una noción de corporalidad en la que descubre una complementariedad entre el equilibrio de los cuerpos y la inevitabilidad del paisaje. “Sus últimas *bañistas* (Fig. 3.1) —nos dice Berger— forman cordilleras como montañas. *La cantera de Bibémus* (Fig. 3.2) se asemeja a un retrato”<sup>23</sup>. Cézanne tenía la convicción de que lo que percibimos como visible no es algo dado, sino una construcción que nosotros y la naturaleza engendramos. “El paisaje —dijo el pintor— se piensa en mí, y yo soy su conciencia”<sup>24</sup>; y también dijo: “El color es el lugar donde nuestro cerebro y el universo se encuentran”<sup>25</sup>.

22 MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1964. Op. Cit., p. 17.

23 BERGER, JOHN. 2015. Op. Cit., p. 254.

24 GASQUET, JOACHIN. 1926. *Cézanne*. Paris: Les Editions Bernheim-Jeune. (Translation by Christopher Pemberton, *Joaquín Gasquet's Cézanne*. London: Thames & Hudson, 1991), p. 150.

25 *Ibid.*, p. 153.





3. Paul Cézanne: arriba (1) *Las grandes bañistas*, 1894-1905, óleo sobre lienzo, 136 x 191 cm. National Gallery, Londres; abajo (2) *La cantera de Bibémus*, 1899-1900, óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm. Museum Folkwang, Essen.



Si el impresionismo, atento al reflejo siempre cambiante de la luz en las cosas, exaltó nuestros sentidos en la contemplación de la realidad, aunque a costa de diluir la solidez de la experiencia, Cézanne se empeñó hasta la obstinación por encontrar, más allá de la apariencia, un lugar en el que esas mismas cosas pudieran ser permanentemente contempladas y entendidas:

Sin ayuda de nadie, impaciente, pero sostenido por una fe que ninguno de los otros impresionistas tenía, se propuso la monumental tarea de crear una nueva forma de tiempo y espacio dentro de la realidad material del cuadro, para que la experiencia pudiera ser compartida de nuevo<sup>26</sup>.

Dewey pensó que aquellos que rechazan la continuidad entre la experiencia cotidiana y las bellas artes no ven que la materia es necesaria para realizar los ideales. La naturaleza es el hábitat del hombre, y la cultura perdura porque los hombres encuentran soporte para ella en la naturaleza. La cultura es el resultado de una interacción prolongada y acumulativa con el medio. Nuestra capacidad y necesidad de responder profundamente al arte responde a su conexión con la experiencia cultural y la experiencia natural. Con gran profundidad, Cézanne expresa así en qué consiste esa interacción o conexión:

Para lograr el progreso sólo cuenta la naturaleza, y el ojo se entrena a través del contacto con ella. Se vuelve concéntrico al mirar y trabajar. Quiero decir que, en una naranja, una manzana, un cuenco, una cabeza, hay un punto culminante; y este punto está siempre —a pesar del tremendo efecto de luz y sombra y de las sensaciones de color— lo más cercano a nuestro ojo; los contornos de los objetos se repliegan a un centro en nuestro horizonte<sup>27</sup>.

### 3.1.1.3. Tener una experiencia

El tercer capítulo de *El arte como experiencia*, titulado «Tener una experiencia», es el texto más reconocido de todos los que Dewey escribió sobre estética, pues en él define el importante concepto de *una experiencia*, es decir, aquella en la que el material de la experiencia alcanza cumplimiento o se consume, como por ejemplo cuando se resuelve un problema o se participa en un juego hasta su conclusión. Dewey compara este tipo de experiencia con aquella otra incipiente en la que nos mostramos distraídos y no completamos el curso de nuestra acción. *Una experiencia* también se distingue de otras experiencias al contener en sí misma una cualidad individualizadora. Dewey cree que su modo de referirse a *una experiencia* no contradice el uso cotidiano de la expresión, aunque sea contrario a la forma en la que los filósofos suelen hablar de experiencia. Para Dewey, la vida es una acumulación de historias, cada una de las cuales cuenta con sus propios argumentos, inicios, conclusiones, ritmos y movimientos. Cada historia tiene una cualidad única de penetración en nosotros.

En *una experiencia*, cada parte fluye libremente hacia lo que la continúa, llevando consigo lo que la precedió sin sacrificar su identidad. Las partes son fases de un todo perdurable. Tampoco

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>27</sup> BERNARD, ÉMILE. 1912. «#171: Aix, 25 Juillet 1904», *Souvenirs sur Paul Cézanne*, p. 239. Paris: Société des Trente; en CHIPP, HERSCHEL B. (ed.). 1968. *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley CA: University of California Press, p. 20.

hay agujeros o puntos muertos mecánicos en *una experiencia*. Más bien, hay pausas que definen su cualidad y resumen lo que se ha experimentado. Las obras de arte son ejemplos importantes de *una experiencia* pues en ella, elementos que antes estaban dispersos, con riesgo de diluirse y desaparecer, se unifican y ven su identidad potenciada. La unidad de una experiencia, que no es exclusivamente emocional, práctica, ni intelectual, está determinada por una única cualidad penetrante. Contra Locke y Hume, Dewey sostiene que nuestra capacidad de encadenar ideas en la construcción de un pensamiento no es mero vínculo asociativo, sino que implica el desarrollo de una cualidad subyacente. Las conclusiones que alcanza el pensamiento son similares a la fase de consumación de *una experiencia*. El pensamiento tiene su propia cualidad estética, que sólo se diferencia de la del arte en que su material consiste en símbolos abstractos en lugar de en cualidades. La experiencia de pensar nos satisface emocionalmente porque está integrada internamente y, sin embargo, ninguna actividad intelectual se integra de esta manera a menos que tenga rango estético. Así, para Dewey, no hay una diferenciación clara entre lo estético y lo intelectual. Como expresó el arquitecto Juhani Pallasmaa, los espacios y lugares que una obra de arte promete son reales en todo el sentido de la experiencia: “Tintoretto no escogió aquel claro amarillo del cielo sobre el Gólgota para expresar angustia ni para provocarla. Es angustia y cielo amarillo al mismo tiempo”<sup>28</sup> (Fig. 4).

Aún así, Dewey no considera que *una experiencia* incluya o sea coextensiva con la experiencia estética. Las investigaciones filosóficas y científicas pueden ser tan portadoras de una cualidad estética como el arte. Sus partes pueden enlazarse entre sí y alcanzar la consumación. Sin embargo, tales experiencias son de naturaleza eminentemente intelectual o práctica. Además, mientras el esfuerzo intelectual puede resumirse en una “verdad” no ocurre lo mismo en el arte.

La estructura de *una experiencia* es la siguiente: el sujeto experimenta algo o algunas propiedades, estas propiedades determinan que dicho sujeto haga algo, y el proceso continúa hasta que el yo y el objeto se adaptan mutuamente, terminando con una armonía sentida. Esto es válido incluso para el pensador que interactúa con sus ideas. Cuando el hacer y el experimentar se unen en la percepción, adquieren un significado. El significado, a su vez, adquiere profundidad por la incorporación de experiencias pasadas.

El exceso de *hacer* o el exceso de *experimentar* pueden interferir con la experiencia. Por ejemplo, el deseo de acción puede llevar a tratar la resistencia como un mero obstáculo y no como un momento para reflexionar. Además, aquello que se ha experimentado puede ser valorado sin ninguna percepción de significado. Se requiere un equilibrio entre *hacer* y *experimentar* para lograr *una experiencia*.

Como ya se ha dicho, Dewey no separa la práctica artística del intelecto. Inteligencia es lo que percibe la relación entre hacer y experimentar. El artista piensa tan intensamente como el científico. Por lo tanto, el pensamiento no debe identificarse con el uso de símbolos matemáticos o verbales. El pintor debe responder con inteligencia a cada pincelada para no perder el sentido de su trabajo, siendo capaz de observar cada una de ellas dentro del proceso creativo y en relación con el todo resultante. La calidad de su arte depende de la inteligencia que sea capaz de aportar. Dewey echó siempre en falta la existencia de un término que describiera al unísono el acto de producción y el acto de apreciación como una sola cosa. A menudo se considera que la percepción y apreciación del arte no tienen nada en común con el acto creativo. El término “estético” se usa a veces para designar todo el campo y, a

---

28 PALLASMAA, JUHANI. 1996. Op. Cit., p. 78.



4. Jacopo Tintoretto: *Crucifixión*, c. 1540-5, óleo sobre lienzo, 204 x 269.5 cm. Museo Cívico, Museo de Arte Medieval y Moderno, Padua.

veces, sólo el lado perceptivo. Una vez que vemos la experiencia consciente como *hacer y experimentar*, podemos ver la conexión entre los aspectos productivo y apreciativo del arte. “Arte” denota el proceso de hacer algo con material físico que puede ser percibido por alguno de los sentidos. “Estética” se refiere a la experiencia tanto en sus aspectos apreciativo como perceptivo, es decir, define el lado del espectador. Y sin embargo, la producción y la recepción no deberían considerarse de modo separado. La perfección del producto acabado tiene su medida en el disfrute del receptor, no es una mera cuestión de técnica o ejecución. La habilidad del productor sólo trasciende artísticamente si se preocupa profundamente por el tema y se dirige hacia una percepción que produce disfrute.

Dewey creía que el arte unifica la misma relación de *hacer-experimentar* que hace que una experiencia sea lo que es. Algo es artístico cuando las cualidades del resultado controlan el proceso de producción. El hecho de que la experiencia estética esté relacionada con la experiencia de hacer se puede ver en el hecho de que, si creemos que un producto determinado proviene de un grupo de individuos primitivos y luego descubrimos que era en realidad un producto creado directamente por la naturaleza, lo percibimos de manera diferente. La satisfacción estética debe estar vinculada a la actividad y a los procesos que la originaron, de modo análogo, por ejemplo, a como el conocimiento de que un determinado vino ha sido envejecido en bodega de roble durante diez años, bajo unas determinadas condiciones atmosféricas y cuidados, es un conocimiento que contribuye al placer de quien lo saborea.

Las actividades del receptor son comparables a las del creador. Una recepción que es pura percepción, y no mero reconocimiento, consiste en una serie de actos de respuesta que dan como resultado una satisfacción plena. En la percepción, la consciencia cobra vida. La consciencia requiere

la participación implícita de una respuesta motora a través de todo el organismo, lo que implica que la escena percibida esté impregnada de emoción. Aunque esta fase de la experiencia implique entrega, la actividad controlada debe prevalecer sobre el abandono.

Necesitamos de un cierto aprendizaje para percibir grandes obras de arte. La experiencia estética del arte requiere una interacción continua entre el conjunto del organismo y el objeto. La típica visita guiada en un museo, por ejemplo, no implica tal interacción. En un acto de apreciación adecuado, el espectador debe crear su propia experiencia, de tal manera que incorpore relaciones similares a las percibidas por el artista. La recreación es condición para que el objeto sea visto como una obra de arte. Tanto el espectador como el productor seleccionan y simplifican según sus intereses, reuniendo los detalles en un todo.

El resultado del proceso artístico es ante todo significativo como una integración de sus diversas partes. En la experiencia estética, las características dominantes son aquellas que hacen que la experiencia sea integrada y completa. En la experiencia integral existe una forma dinámica que implica crecimiento. Esta forma tiene tres etapas: inicio, desarrollo y cumplimiento. La experiencia estética convierte las resistencias en movimiento hacia un cierre. Experimentar produce un ritmo de inhalación y exhalación, momentos entre los cuales hay pausas, cada una de las cuales, a su vez, incorpora dentro de sí la acción anterior. Así, la forma del todo está en cada parte. La fase de consumación de la experiencia no se encuentra simplemente al final, pues, para un artista, el compromiso con la compleción del trabajo está presente en cada etapa del proceso, y esto implica recopilar y aglutinar lo que se ha ido antes.

#### 3.1.1.4. El acto de expresión

En el cuarto capítulo de *El arte como experiencia*, titulado «El acto de expresión», Dewey desarrolla su teoría de la creatividad dentro del contexto de una teoría de los actos expresivos que el filósofo pragmatista enfoca desde un punto de vista naturalista. Su primer paso es afirmar que cada experiencia comienza como una impulsión. “Impulsión”, a diferencia de “impulso”, es un movimiento de desarrollo de todo el organismo en respuesta a una necesidad que surge de la interacción con el medio, por ejemplo, la necesidad de saciar nuestra sed. Es la etapa inicial de una experiencia completa, mientras que el impulso es momentáneo, por ejemplo, la lengua que reacciona a un sabor amargo.

La impulsión toma conciencia de sí misma sólo a través de la superación de obstáculos. Cuando la resistencia genera curiosidad y es superada, el resultado es la euforia. La emoción se convierte entonces tanto en interés como en acción reflexiva a través de la asimilación de significados del pasado. En este acto re-creativo, el impulso gana forma y solidez, y se le da nueva vida al material antiguo. Lo que de otro modo sería un tránsito suave o una obstrucción se convierte en un medio para la creatividad.

No toda actividad externa es expresión. Dewey insiste en que quién, por ejemplo, simplemente actúa enojado no está expresando ira. Lo que a un observador externo podría parecerle expresivo, porque nos dice algo sobre el estado de la persona observada, puede no ser expresivo desde el punto de vista del sujeto. El mero “ceder” al impulso no constituye expresión. La expresión requiere una aclaración, que para Dewey significa un ordenamiento de la impulsión mediante la incorporación de valores de experiencias anteriores. Aunque la descarga emocional sea necesaria para la expresión, no es en sí misma suficiente. Descargar es *deshacerse de*, mientras que expresar es *llevar hasta el final*.

Dewey enfatiza que la expresión y el arte requieren que un material determinado concorra como medio. Existe una conexión intrínseca entre el medio y el acto de expresión. Las gradaciones

tonales en música sólo pueden llegar a expresar emociones, y por lo tanto ser musicales, cuando se producen en relación con otros tonos, como cuando se ordenan en una melodía. La obra de arte implica la construcción de experiencia a partir de la interacción de varias condiciones y energías en las que la cosa expresada es *exudada por* o *extraída del* productor<sup>29</sup>.

Para Dewey, el acto de expresión es una construcción en el tiempo. Es la interacción prolongada entre el yo y las condiciones objetivas lo que les da forma y orden a ambos. El autor sólo llega a reconocer lo que se propuso hacer con los materiales de partida al final de un proceso que comenzó con el entusiasmo sentido sobre el tema. Esa emoción, a su vez, suscita significados basados en experiencias previas. Dichos significados, finalmente, entran en una etapa consciente. El fuego de la inspiración puede dar como resultado una de dos cosas: o la dolorosa interrupción del proceso, o la creación de un refinado producto en la acción expresiva. Encontramos el eco de ese *llevar hasta el final*, que encarna para Dewey “el acto de expresión”, en estas palabras de Chantal Maillard:

Sí. Conozco esa necesidad de hacer (algo), esa adición al placer de la ejecución que sólo se calma cuando aparece “la idea” y el proyecto se pone en marcha. En el proyecto, lo que se lanza hacia delante, sin duda es uno mismo, todo entero. A la espera del cauce, el organismo atiende y, en cuanto se abre, ahí va, desplegado. El cauce lo guía, y esto es gozoso. ¿Qué es el cauce? Un aliento y un ritmo. (...) La idea es ese aliento, esa “inspiración” que lleva a un fin distinto del hacer y que el hacer propicia<sup>30</sup>.

### 3.1.2. El objeto expresivo en la experiencia artístico-estética

Antes de continuar, debemos recordar que Dewey funda un nuevo lenguaje filosófico, el cual aplica de manera muy especial a la construcción de su pensamiento estético. Aunque parece escribir en un estilo casi popular, su prosa filosófica es a menudo difícil y densa, lo cual ha causado, al menos en parte, su rechazo o incompreensión. Con el resumen ya realizado de los cuatro primeros capítulos, que junto con el quinto son los de mayor peso en *El arte como experiencia*, podemos abordar con algo más de profundidad lo que Dewey nos propone a través de ese lenguaje. Si en los próximos epígrafes reiteramos alguna idea o concepto claves, será con la intención de asentar en la mente del lector el significado de los mismos, y con ello la comprensión de este trabajo en su conjunto.

Así pues, «El objeto expresivo», título del quinto capítulo de *El arte como experiencia*, denomina el elemento que de forma novedosa integra Dewey como parte activa e indisoluble de cualquier experiencia que alcance el rango de artística, algo a lo que Matisse podría estar apuntando cuando hacia el final de su vida dice: “El objeto debe actuar poderosamente en la imaginación; y el sentimiento del artista, expresándose a través del objeto, debe hacerlo digno de interés”<sup>31</sup>. Junto a este concepto clave,

29 No siempre resulta fácil traducir al español los conceptos o las palabras originalmente empleados por Dewey. En este caso, traducimos el participio del verbo inglés “to wring” (wring), vocablo con múltiples significados, como “exudar” o “extraer”. La combinación de estos dos verbos, quizás nos acerca más exactamente al significado original.

30 MAILLARD, CHANTAL. 2014. Op. Cit., p. 30-1.

31 CHIPPEL, HERSCHEL B. (ed.). 1968. Op. Cit., p. 142. La referencia original proviene de la publicación del texto de Henri Matisse «Testimonial» (*Témoignages*), colección de observaciones recogidas por María Luz y aprobadas por Matisse para su publicación en *XX<sup>e</sup> Siecle*. Paris, enero de 1952, p. 66-80.

debemos recordar que, en la estética de Dewey, tener *una experiencia* no es mero juicio o evaluación en un sentido kantiano o analítico, ni tampoco es el mero goce de lo bello, sino que describe a la vez el proceso de creación y el sentido alcanzado. Veamos cómo.

### 3.1.2.1. Un todo singular vivo

John Dewey habla de dos tipos, modos o niveles de experiencia estética. Las experiencias primarias, o que provienen de una prolongación del material de las experiencias ordinarias, constituyen un flujo disperso o continuo de vinculaciones sensitivas e intelectivas con el entorno, que no es perdurable. Sobre este material fluido, la inteligencia artística, en ocasiones, selecciona determinados acontecimientos y objetos hasta conducirlos a una profundización, intensificación y depuración. Cuando logra conformar este material seleccionado en una estructura formal coherente, tiene garantizada su perdurabilidad como objeto artístico, y es la prueba de que surgió de un empeño que transformó la vida del propio sujeto. Así tendríamos el segundo tipo, modo o nivel de experiencias estéticas.

Dewey introduce en *Experience and Nature* la noción de *experiencia* como decisiva en su metafísica, y lo hace para caracterizar las actividades inteligentes del hombre, que acaecen como una continuidad evolutiva respecto del mundo natural. La noción de *experiencia* casi es sinónima, en términos sociales u objetivos, de *cultura*; y filosóficamente es obligada para denotar una integración coherente entre los medios con los que el animal humano trabaja y los fines que alcanza:

Pues todas las actividades inteligentes de los hombres, lo mismo si se expresan en la ciencia o en las bellas artes que en las relaciones sociales, tienen por tarea convertir los lazos causales, las relaciones de sucesión, en una conexión de medio-consecuencia, en significaciones. Cuando la tarea se logra el resultado es arte: y en el arte es todo común entre los medios y los fines<sup>32</sup>.

En su conocida entrevista de 1952 con el poeta André Verdet (1913-2004), Matisse —lo citamos nuevamente— expresa su desacuerdo con la idea de Puvis de Chavannes (1824-98) según la cual el artista nunca puede visualizar del todo aquello que quiere pintar hasta que no ha puesto el acto de pintar en marcha. Matisse está de acuerdo con el venerado muralista en que la obra de arte no se realiza de antemano o más allá de la voluntad del artista, ya que el reflejo de la naturaleza debe proyectarse sobre aquella, si bien para Matisse, la integración debe ser plena: “no hay separación entre el pensamiento y el acto creativo, ya que son completamente una y la misma cosa”<sup>33</sup>.

Así, en el núcleo central de la filosofía del arte de Dewey, cada experiencia normal completa que se ultima y consume es, llegada a su fase final, necesariamente una experiencia estética. El resultado de las artes proviene del cultivo y desarrollo consciente de la primera forma de experiencias estéticas, sin cuya participación originaria el producto resultante sería artificioso y el fin perseguido asaltaría coactivamente a la forma.

¿Qué significa pues tener una experiencia consumatoria y cuáles son sus características para llamarla *una*? Nos guiaremos en parte por el esquema que propone Philip W. Jackson (1928-2020)<sup>34</sup>,

32 DEWEY, JOHN. 1925. Op. Cit., p. 301.

33 FLAN, JACK D. (ed.). 1978. «Interview with Verdet, 1952», *Matisse on Art*. New York: E. P. Dutton, p. 143.

34 JACKSON, PHILIP W.. 1998. *John Dewey and the Lessons of Art*. New Haven and London: Yale University Press, p. 7-12.



según el cual, Dewey les atribuye tres cualidades: ser completa, ser singular o única y poseer una emoción unificadora. Es lo que aquí hemos titulado, para sintetizarlo, “un todo singular vivo”.

(i) La experiencia ha de ser *completa*:

Dice Dewey: “Tenemos *una experiencia* cuando el material experimentado sigue su curso hasta su cumplimiento” (AE, 42); a lo que añade: “[la experiencia] queda de tal modo redondeada que su fin es una consumación, no una cesación. Tal experiencia es un todo y lleva con ella su propia cualidad individualizadora y de autosuficiencia. Es *una experiencia*” (AE, 42). El sujeto que experimenta percibe el final de la experiencia como el cumplimiento de los términos de ésta, y no como interrupción abrupta o inexplicada que la deje en suspenso. Desde el principio, Dewey está reconociendo en la materia de la experiencia energías propias que la hacen parte activa y transformadora de la misma: “Cada experiencia integral se dirige hacia un cierre, una finalización, pues sólo cesa cuando las energías activas en ella han hecho su trabajo adecuadamente” (AE, 43). Cualquier experiencia completa ha de estar integrada, igualmente, en el flujo total de la experiencia, es decir, en el curso total de otras experiencias conducentes a ella. El resultado de una experiencia completa, por tanto, está orgánica y dinámicamente relacionado con todas las circunstancias que la preceden. Para Dewey el cierre del circuito de las energías activas que *una experiencia* supone es lo contrario a arresto o estancamiento. Maduración y fijación son términos opuestos.

(ii) La experiencia ha de ser *singular*:

Según Dewey, cualquier experiencia normal que sea completa es un todo que contiene en sí una cualidad individualizadora que la hace única. Dicha cualidad, al prevalecer por encima del resto de cualidades, da a la experiencia una denominación diferenciada y propia y nos permite referirla como un todo, pues permanece inalterada en el curso total de su desarrollo a pesar de las variaciones que sus diferentes partes puedan introducir. Dewey insiste en no reconocerle a esta cualidad ningún rasgo exclusivamente emocional, práctico o intelectual, para no sugerir que se constituye desde fuera, es decir, desde las percepciones psicológicas del sujeto, dando lugar al juego de dualidades al que tan claramente se opone; también lo hace para no obviar las cualidades transformadoras y activas que la materia aporta a la experiencia.

Igualmente, debe señalarse como rasgo singular de *una experiencia* que el cumplimiento intrínseco de sus cualidades y fines causa placer al sujeto que experimenta. La satisfacción de tal cumplimiento no se contradice con la que pueda provenir de los acontecimientos inesperados que en el curso de la experiencia concurren, si bien dichos acontecimientos habrán también de producirse dentro de los términos marcados por esa particular experiencia. Antes de un paseo por el bosque podemos predecir placeres muy concretos, los cuales convertiremos en deseo de cumplimiento y en factor que nos incitará a ponernos en marcha. Pero que sintamos satisfechas nuestras expectativas no contradice el hecho de que otras circunstancias, aparecidas por sorpresa, nos hayan impresionado y se hayan incorporado a ella: un pájaro que levanta el vuelo desde una rama, un efecto de sombras sobre el suelo o el sonido repentino de las hojas agitadas por el viento.

(iii) En la experiencia concurre una *emoción unificadora* que aglutina todos sus elementos y les dota de cohesión:

“La experiencia selecciona lo congruente y tiñe con su color lo seleccionado, dando unidad cualitativa a materiales exteriormente dispares y desemejantes. Proporciona, por lo tanto, unidad a las partes

variadas de *una experiencia*” (AE, 49). La emoción tiene en el sujeto una base psicológica derivada de la implicación activa del sujeto en las circunstancias que lo rodean. Dewey considera que nuestra manera habitual de considerar las emociones las separa de su contexto, pues aparecen como estados de puro sentimiento disociados de las circunstancias que las hicieron posibles y las promovieron. Aunque las emociones fluctúen en función de las circunstancias cambiantes que vayan concurriendo en la experiencia, su flujo cambiante y disperso se cierra orgánicamente, como una unidad viva.

La emoción que subyace y penetra *una experiencia*, que puede concluir con sentimientos muy contrarios a los iniciales, tiende, sin embargo, a constituir un todo coherente. Dewey reconoce una cualidad fundamentalmente estética en esta emoción unificadora, incluso en las experiencias que no son predominantemente estéticas, y un deseo último de realización de las condiciones armónicas de unificación de la materia: “La emoción es el signo consciente de un rompimiento de hecho o inminente. La discordancia es la ocasión que induce a la reflexión. El deseo de restaurar la unión convierte la mera emoción en interés hacia los objetos como condiciones de la realización de la armonía” (AE, 21).

Dewey considera equivocado cualquier planteamiento que comprenda la experiencia como un acontecimiento encerrado en nosotros, como algo fundamentalmente psicológico y que sólo puede emanar y permanecer en el soliloquio interior del sujeto. No sólo informamos al semejante de nuestros estados interiores, sino que nos afectamos también mutuamente. La repetición rutinaria de nuestras interpretaciones del mundo no abiertas al flujo de la comunicación, aunque hayan sido útiles y realistas en el pasado, acaba perdiendo realidad y superponiéndose al propio mundo, degradando así nuestra imbricación con la realidad. Byung-Chul Han actualiza esta idea alertándonos sobre lo que él llama “la comunidad sin comunicación”, que resulta de la paulatina desaparición de los símbolos en las sociedades contemporáneas. Perdida su cualidad simbólica, el arte contribuye a la progresiva atomización de la sociedad en un contexto de creciente narcisismo. “El proceso narcisista de interiorización —nos dice Han— desarrolla una animadversión hacia la forma. Las formas objetivas se rechazan a favor de los estados subjetivos”<sup>35</sup>.

De tal hecho histórico se deriva la fragmentación de nuestra visión del mundo en términos de oposición dual: por un lado, hemos escindido al *sujeto* del *objeto*, pero de manera análoga lo hemos hecho con *naturaleza* y *espíritu*, *conciencia* y *realidad exterior*; *lenguaje* y *mundo natural*. Para Dewey, por el contrario, la experiencia es la abolición de tales dualidades y su desarrollo y resultado suponen una vinculación íntima del sujeto que experimenta respecto a lo que es experimentado:

En vez de significar encierro dentro de los propios y privados sentimientos y sensaciones, significa un comercio activo y alerta frente al mundo; en su máxima elevación significa la completa interpenetración del yo y el mundo de los objetos y acontecimientos (AE, 25).

El lugar y la realidad de la experiencia es, por así decirlo, un movimiento bidireccional. Miramos no sólo lo que queda registrado en nuestra conciencia según avanzamos por el mundo, sino también los objetos y acontecimientos que componen ese mundo. Como ya hemos referido, los objetos y los acontecimientos entran en la experiencia al igual que nuestras energías; por eso, no existe una contraposición excluyente entre el yo y los objetos con los que interactuamos. Sólo en los momentos

---

35 HAN, BYUNG-CHUL. 2019. Op. Cit., p. 17-8).

en los que alguna contradicción se hace evidente solemos, de modo consciente, aislar partes de la experiencia, y sólo entonces se hace patente una distinción radical entre el *yo* y el *no yo*. Maillard nos recuerda que “el arte era propiamente un hacer y todo hacer apuntaba a algo exterior al hacer mismo. Se hacía *algo* y se hacía *para* algo”<sup>36</sup>. Pero el romanticismo —ya lo hemos referido también— hizo que la función cambiara de signo y que la obra empezara a apuntar a sí misma, y de ahí a quien la hacía, al artista. Así, “cuando el arte revirtió en el acto mismo de hacer, sin un algo haciéndose, perdió el soplo, implosionó. (...) Hacer por hacer no produce más que insatisfacción”<sup>37</sup>.

### 3.1.2.2. Una transacción continua

Desde el comienzo, rechazando una concepción conductista rígida, Dewey ha descrito la experiencia como un proceso de interacción entre el organismo inteligente y el medio —*organism and environment*—, no como un simple modelo adaptativo de estímulo-respuesta. Con posterioridad a la redacción de *El arte como experiencia*, utiliza Dewey expresamente el término transacción<sup>38</sup> para enfatizar el carácter activo y la recíproca iniciativa y cooperación entre un individuo particular y un entorno también particular o concreto. Este comercio activo, esta interpenetración del yo y el mundo de los objetos y acontecimientos es la fuente de toda experiencia: se encuentra ya en la vida vegetativa y animal y guía la imaginación humana más libre y creadora de sentido.

Es la cualidad estética la que verdaderamente impregna de sentido a las cosas y acontecimientos que experimentamos, pues sólo en este modo de experiencia se origina una cooperación inmediata y en cierto grado consciente entre nuestro organismo y el entorno —físico o humano—; la cualidad estética penetra nuestra actividad como un sentido iluminador e irrefrenable y nos dirige hacia la expresividad de las cosas. “La cualidad estética no irrumpe en la experiencia como añadido superfluo o atributo de una idea trascendente exterior, sino que viene a potenciar y enfatizar los rasgos que pertenecen a cualquier experiencia completa de orden normal” (*AE*, 52-53). En la experiencia estética las cualidades de la vida son desarrolladas hasta su máxima intensidad:

La experiencia de una criatura viva es capaz de tener cualidad estética, porque el mundo real en el que vivimos es una combinación de movimiento y culminación, de rompimientos y reuniones. El ser vivo pierde y restablece alternativamente el equilibrio con su alrededor. El momento de tránsito de la perturbación a la armonía es el de vida más intensa. En un mundo completamente acabado, el sueño y el despertar no podrían distinguirse. En un mundo completamente perturbado no se podría ni siquiera luchar con sus condiciones. En un mundo de acuerdo con el patrón del nuestro, los momentos de plenitud jalonan la experiencia como intervalos rítmicamente gozados (*AE*, 22).

Las obras de arte nos son dadas, por tanto, con la misión de clarificar e intensificar las experiencias de la vida ordinaria. Como ya hemos visto, la metafísica de Dewey propone una revisión fundamental del concepto tradicional de experiencia y urge a una reconsideración de sus mecanismos.

36 MAILLARD, CHANTAL. 2014. Op. Cit., 29.

37 Ibid. 29.

38 En la colaboración con Arthur F. Bentley, *Knowing and the Known* (1949).

Las artes se prestan con eficacia a esta tarea ya que nos proporcionan modelos ejemplares de lo que *una experiencia* completa es. Sólo cuando se ajustan todas las condiciones, la transacción que resulta entre el yo y su entorno constituye *una experiencia*. Lo que de especial tienen estas experiencias no es tan sólo que sus partes o fases se acoplen correctamente para formar un todo, ni el hecho de que las encontremos momentáneamente satisfactorias; lo que verdaderamente las trasciende son los cambios duraderos que producen en un mundo al que dejan ya para siempre transformado. Los contenidos del mundo son ampliados a través de una pintura, un poema o una pieza musical más y, lo que es aún más importante, tanto el sujeto que experimenta —el artista o el espectador capaz de recrear los procesos experimentados por aquél— como el objeto de la experiencia —el material original que ha resultado en la obra— han sido mutuamente transformados.

Merleau-Ponty, nuevamente, observa esta interdependencia en aquel individuo hosco y obsesivo que fue Cézanne, quien nunca dejó de interrogarse sobre las condiciones de una vida cuyas condiciones no aceptaba como cerradas y definitivas. La cuestión para Cézanne no era sólo cómo llegan hasta el artista las cosas, cómo pueden adquirir sentido a través de su percepción, cómo se organiza un cierto orden pictórico a partir del caos de formas y colores, sino, además, cómo “sin dejar de ser el mismo de ayer, de pronto las cosas, las imágenes, las ideas y los otros trastocan nuestro ser y nos convierten en un ser diferente”<sup>39</sup>. Dewey nos dice que el sujeto se ve alterado por cambios que se operan en el yo y que le hacen ganar perspectiva, sufrir un cambio de actitud, experimentar un aumento de conocimiento de penetración y de integración psicológica perdurables, mientras que el objeto experimenta cambios por la adquisición de nuevos significados. Es así como, para Dewey, entre el sujeto y el objeto existe una vinculación viva.

### 3.1.2.3. Una inteligencia natural

Como se ha dicho desde el principio, Dewey va lejos en su afán por reconocer y hacer explícita una vinculación entre las experiencias estéticas y las experiencias ordinarias. Las primeras, de hecho, suponen una versión mucho más acabada y significativa de toda experiencia y el paradigma de nuestra integración plena y consciente en las posibilidades del mundo. Dewey reconoce una base natural en la realización de las experiencias y, para convencernos de ello, dirige nuestra mirada hacia la experiencia que del mundo tienen las que él denomina, por debajo de la escala humana, las *criaturas vivas*: los animales. Es en la interacción envolvente que dichas criaturas tienen con el medio, donde Dewey encuentra las actitudes conducentes a nuestra comprensión de lo que las experiencias estéticas verdaderamente son.

Las actividades del animal en la naturaleza se pueden considerar recuerdos y símbolos de una primigenia unidad de la experiencia que nosotros hemos “aprendido” culturalmente a fraccionar. Es nuestra costumbre no tomar el todo por el todo y aislar las distintas partes y elementos de nuestra experiencia: posponemos sus resultados, descartamos partes de su desarrollo o nos situamos parcialmente al margen de ella. El animal, por el contrario, se halla completamente presente en la totalidad de sus acciones y manifiesta una alerta constante a las condiciones cambiantes de su entorno. En esta fusión feliz encuentra Dewey una cualidad con la que el ser humano difícilmente puede rivalizar y que confiere gracia —estética— al animal: sus movimientos no dejan de fundirse con los sentidos y los sentidos a su vez con sus movimientos. “Lo que la criatura viva retiene del pasado y lo que espera del futuro operan como direcciones para el presente” (*AE*, 24). Cuanto más alerta está el animal a lo que se mueve a su alrededor más activo

---

39 MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1945. «Le doute de Cézanne», Op. Cit., p. 12.

está en la predicción y preparación del futuro. Sus sentidos despiertos, nos dice Dewey, son preámbulo de la acción y, no, según ocurre frecuentemente con nosotros, meros recorridos a lo largo de los cuales hacemos acopio de un material que pueda ser almacenado para una demorada y más remota ocasión.

Concluye Dewey que la experiencia en tanto que *es* experiencia supone vitalidad enfatizada y, como ya hemos indicado, trae consigo un activo y despierto comercio con el mundo. No supone rendición al capricho o al desorden, sino que proporciona una estabilidad valiosa que es constancia rítmica en desarrollo. Dado que los órganos sensoriales junto al aparato motor al que están conectados son la base de nuestra instalación activa en el mundo, cualquier exclusión que se haga de ellos será efecto y causa de una apagada experiencia vital. Dewey nos refiere al poeta inglés Keats:

Era en los momentos de más intensa percepción estética en los que Keats encontraba su mayor solaz y sus más hondas convicciones. Éste es el hecho registrado al final de su *Oda*. En definitiva, no hay sino dos filosofías. Una de ellas acepta la vida y la experiencia en toda su incertidumbre, misterio, duda y conocimiento a medias, y revierte esa experiencia sobre sí misma para ahondar e intensificar sus propias cualidades, la transforma en imaginación y en arte. Esta es la filosofía de Shakespeare y Keats (*AE*, 41).

Tal concepción de la inteligencia natural-cultural contrasta vivamente tanto con la interpretación formalista de Kant como con la vitalista de Nietzsche. Como señala Rodríguez Aguilera<sup>40</sup>, el sujeto trascendental de Kant muestra su actividad cognitiva desde el castillete de su esquematismo, conservando en todo momento la presencia de ánimo, como garantía última de la objetividad de sus juicios. Nunca se pierde, nunca se consume, nada lo conmociona. El placer que encuentra en la objetividad de sus juicios colma todas sus necesidades sensoriales y lo inmuniza permanentemente contra los peligros del afuera. El pecado contrario lo comete Nietzsche, quien para rescatar al individuo de la asfixia moral —el conflicto latente con la naturaleza y la escisión entre su ser dionisíaco natural e intuitivo, y su ser apolíneo, cultural y evolucionado—, reenvía los valores de la cultura a los sentidos del cuerpo y a las apariencias sensibles de la naturaleza.

En cambio, el sujeto de Dewey no es ese ser trágico que purga su conciencia en un mundo plagado de hostilidades —como lo harían Hamlet o Edipo—, ni su visión del arte es la de un vehículo para su redención moral o estética. El sujeto y el artista se encuentran en una relación continua con el mundo, incluyendo la comunidad con sus semejantes; el tiempo y el espacio conforman el medio estructurado y estructurador del flujo rítmico de su inteligencia: “El artista, como hombre, no se diferencia de sus semejantes por sus excepcionales capacidades de ejecución sino por su inusual sensibilidad hacia las cualidades de las cosas, sensibilidad que conduce la acción de todos y cada uno de sus movimientos” (*AE*, 56). En su brevísimo ensayo «Mirando la vida con los ojos de un niño» (1953), Henri Matisse (Fig. 5) acierta a definir la función del artista en términos extraordinariamente similares a los de Dewey:

La creación es la verdadera función del artista; donde no hay creación no puede haber arte.  
Pero sería un error adscribir este poder creativo a un talento innato. En arte, el auténtico

40 RODRÍGUEZ AGUILERA, RAMÓN. 2004. «¿Kant o Nietzsche? ¡Dewey!: El idealismo naturalista y democrático de *El arte como experiencia*», *Revista Fedro*, nº 2, Universidad de Sevilla, noviembre 2004.



5. Henri Matisse en su estudio de Vence, 1944, en el famoso retrato realizado por Henri Cartier-Bresson (1908-2004), impresión de gelatina de plata, 20 x 30.5 cm. Cartier-Bresson/Magnum.

creador no es el ser dotado de un talento particular, sino más bien aquel que ha acertado a organizar, para el fin designado, un cúmulo de complejas actividades de las que la obra de arte es la consecuencia<sup>41</sup>.

Matisse, al igual que Dewey, cree que el artista debe librarse del lastre de los hábitos adquiridos en su interacción con el medio, particularmente en un tiempo —el de los años finales de la vida del pintor— en el que la superabundancia de imágenes pre-configuradas “son para el ojo lo que los prejuicios son para la mente”<sup>42</sup>. Cuando el artista mira con los ojos de un niño, entra en lo que Martel define como el *espíritu del juego*, ve las cosas de manera diferente: “si a los ojos se les permite mirar y a la mente deambular, el contorno secreto de las cosas se hace visible”<sup>43</sup>. Lo muestra Fyodor Dostoievski (1821-81) a través del joven príncipe Myshkin, protagonista de su novela *El idiota* (1869), quien vive perpetuamente en la inocencia del juego puro. Capaz de encontrar belleza donde otros perciben un mundo movido por el orgullo y la envidia, y capaz —llegado un punto de la novela— de mover a los demás a verla, Myshkin es el ser vulnerable que vive convencido de que el mundo será salvado por la belleza. Ganya, su antítesis, tiene realmente razón al llamarlo “idiota”, aunque finalmente ceda ante su cualidad superior: “¿Cómo es que te llamé idiota? Siempre percibes lo que los demás pasan por alto”<sup>44</sup>. El sentido de unidad que la obra de arte procura depende de un cúmulo de innumerables

41 FLAN, JACK D. (ed.). 1978. «Looking at Life with the Eyes of a Child», *Matisse on Art*. New York: E. P. Dutton, pp. 148-9

42 *Ibid.*, p. 148

43 MARTEL, J.F. 2015. *Op. Cit.*, 120.

44 DOSTOIEVSKY, FIÓDOR. 1869. ИДИОТ. (Traducción al inglés de Frederick Whishaw, *The Idiot*. London: Vizetelly & Co, 1887, p. 111).



detalles que escapa a aquellos cuya mirada sólo busca el centro de atención, la finalidad previa, el objetivo predeterminado. La imagen total que “el idiota” —como el niño— aprehende inmediatamente, nunca es nítida para ellos.

Para el pintor inglés David Bomberg, empeñado en conquistar lo que él denomina el “don de la forma”<sup>45</sup>, el artista tiende a alcanzar un estado de ser en el mundo en el que la aprehensión directa de la naturaleza y de la forma física no se hallen constreñidas por el hábito de meras respuestas convencionales. Bomberg, que creía que los artistas modernos, en sintonía con la sociedad de su tiempo, pensaban demasiado, dejó escrito en 1955: “La fe que demuestra el niño en la superación de la barrera de complejidades que existen entre el pensamiento y el sentimiento es el primer factor para la realización de un buen dibujo”<sup>46</sup>. Del mismo modo, Matisse dice que el artista precisa de coraje para mirar las cosas como si las viera por primera vez, como si las estuviera viendo como el niño que fue:

Con frecuencia, les pregunto a los que vienen a visitarme a Vence si han percibido los cardos que hay junto a la carretera. Nadie los ve nunca; todos habrían sido capaces de reconocer la hoja de acanto en un capitel corintio, pero la memoria del capitel les impide ver el cardo en la naturaleza. El primer paso hacia la creación consiste en verlo todo como realmente es, lo cual requiere un esfuerzo constante. Crear es *expresar* lo que llevamos dentro de nosotros mismos. Cada esfuerzo creativo proviene de dentro. Igualmente, debemos alimentar nuestro sentimiento, y esto sólo lo podemos hacer con materiales derivados del mundo que nos rodea<sup>47</sup>.

En su interacción con el medio, el artista se somete a un proceso en el que asimila en su interior el mundo exterior hasta que el objeto de su atención se convierte en parte de sí mismo y esa parte de sí mismo puede ser proyectada en el papel o en el lienzo como creación. La experiencia y el conocimiento adquirido de las formas del mundo actúan a la par que la mirada abierta y desprendida. Así, para Matisse la obra de arte sólo puede ser “el clímax de un largo trabajo de preparación”<sup>48</sup>.

A través de la expresión de un ritmo artístico sintético y en sincronía con los ritmos de la naturaleza, la obra del artista, dice Matisse, alcanza su máxima potencia creativa. La obra de arte no surge por acumulación de materiales sino por filtración —o por decantación— de los mismos. Se trata de un diálogo recíproco en el que el artista busca, “seleccionando, entre todas las posibles combinaciones, la línea que más expresa y que más vida da al dibujo; [el artista] tendrá que buscar las equivalencias por las que los hechos de la naturaleza se transfiguran en arte”<sup>49</sup>. En el proceso de destilación artística que Matisse desarrolló a lo largo de seis décadas, buscando un encuentro sin atajos con la sustancia sensible del mundo, reconocemos el “objeto expresivo” interpenetrado por la conciencia del artista del que nos habla John Dewey.

---

45 David Bomberg utiliza la expresión ‘the gift of form’, que debe entenderse en su doble acepción de ‘don de la forma’ y ‘regalo de la forma’. Se trataría por tanto de un encuentro recíproco entre el artista, que conquista la forma, y la propia forma que se ofrece al artista como clave de bóveda para la conquista de la masa en dibujo y en pintura.

46 OXLADE, ROY. 2008. «David Bomberg: The Climate is Changing», *Art Without Art. Selected Writing from the World of Blunt Edge*. Introduction by Roy Oxdale. Edited with a Foreword by Marcus Reichter. London: Ziggurat Books, p. 43.

47 FLAN, JACK D. (ed.). 1978. Op. Cit., p. 148-9.

48 Ibid., p. 149.

49 Ibid., p. 149.

### 3.1.2.4. El objeto expresivo frente a la idea estética de Kant y la facultad de Prometeo en Baudelaire

En *El arte como experiencia*, Dewey evita el uso del término *objeto estético* —un objeto, digamos, atractivo— dejando claro que no quiere referirse a una mera cosa que acaece porque sí, por su propia dinámica interna; se refiere en cambio a un *objeto expresivo* que es producto de una actividad humana, expresión y contribución de un sujeto de cuya identidad dicho objeto forma parte. La cualidad estética comienza siendo expresión de alguien antes que de algo porque apela a alguien, porque contiene una significación comunicable. La *expresividad*, por tanto, se refiere a una cualidad real, presente en un objeto material, artístico, pero no es una mera cualidad natural, producto de una contingencia ajena a lo humano, sino una cualidad expresiva en tanto que potencialmente comunicable. Así concluye Dewey el quinto capítulo de *El arte como experiencia*, «El objeto expresivo»:

Los objetos del arte comunican porque son expresivos. No digo que la comunicación hacia los demás sea la intención del artista. Pero es la consecuencia de su obra, que ciertamente vive sólo en la comunicación cuando ésta opera en la experiencia de los demás” (*AE*, 110).

Diez años más tarde, en una carta que envía en 1944 a su colega el politólogo y filósofo Arthur Bentley (1870-1957), afirma Dewey que no considera acertado el título del ensayo de Darwin «La expresión de las emociones», porque sugiere que la emoción es una cosa distinta de la conducta; los animales no están expresando nada, están comportándose *transaccionalmente*<sup>50</sup>. La comunicación sucede a la acción expresiva, y la acción expresiva lo es porque contiene una *cualidad* que puede ser percibida por cualquiera de manera inmediata. Finalmente, el objeto expresivo es una obra *objetiva* —si empleamos las palabras de Wassily Kandinsky (1866-1944), “un objeto independiente” que se sustenta sobre sí mismo—, con cualidades análogas a otros objetos de la naturaleza, pero emergidas gracias a “las fuerzas naturales de la actividad humana”<sup>51</sup>. Sólo enfocándonos intensamente en el ser inmediato de las cosas podemos llegar a ver que, al final, ningún ser está fijo, y en verdad todas las cosas lo están en la medida en que están inmersas en el flujo del llegar a ser. No se puede decir que exista nada que no esté implicado en algún tipo de cambio dinámico, que no esté en proceso de convertirse en otra cosa. Así es como los objetos del arte se nos ofrecen, en un flujo dinámico que promete consumación.

Tras la emancipación que en el mundo del arte post-Cézanne se produce respecto a lo natural, no habrá un pensamiento para restablecer el vínculo entre la potencia del arte y la potencia del mundo. El desconocimiento generalizado del pensamiento de Dewey se hace especialmente lacerante en el caso de muchos artistas que, remando a contracorriente, no han dejado de sentir la necesidad de explorar un mundo de significados con esa cualidad objetiva, dinámica e interpenetrada de la que habla Dewey. Cuando a un David Bomberg ya maduro le llegue el momento de explicar lo que experimenta a través de su obra, tendrá que recurrir a una serie de términos tan elocuentes como apenas balbuceados, “aproximación”, “espíritu de la masa”, el antes citado “don de la forma” (Fig. 6.1), que no obedecen de

50 RATNER, SIDNEY and ALTMAN, JULES (ed.). 1964. *John Dewey and Arthur F. Bentley: a philosophical correspondence, 1932-1951*. New Brunswick: Rutgers University Press, p. 340-341.

51 KANDINSKY, WASSILY. 1911. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Editorial Labor. (Traducción de Genoveva Dietrich, 1991), p. 13.



6. Arriba, (1) David Bomberg: *Luz del sol en el valle, Ronda*, 1956, carboncillo sobre papel, 66.7 x 78.7 cm. Piano Nobile Gallery, Londres. Entre febrero de 1954 y 1957, año de su muerte, Bomberg trabaja en Ronda, donde dos décadas antes había realizado algunas de sus mejores obras. Aquí, en una serie de paisajes realizados de manera casi tosca, esquemática, persigue lo que denomina "espíritu de la masa"; abajo (2) Frank Auerbach: *A los estudios*, 1991, óleo sobre lienzo, 169.5 x 149.4 cm. Tate Gallery, Londres. Auerbach no ha dejado nunca de profundizar en la búsqueda de su maestro Bomberg.

manera exclusiva a categorías predefinidas en la naturaleza, sino que definen el encuentro poético —interpretativo y dinámico— entre ésta y el ser humano. El pintor Roy Oxdale, discípulo de Bomberg en sus clases de dibujo de la Politécnica de Borough, compañero allí de los extraordinarios pintores Leon Kossoff (1926-2019) y Frank Auerbach (n. 1931) (Fig. 6.2) y editor de los textos de su maestro, entiende con él que existe una falacia en atribuirle a la naturaleza una intrínseca cualidad poética —reflejado, según él, en el fracaso manifiesto de todo arte realista—, o en considerar al artista como una especie de alquimista capaz de liberar el espíritu de la roca. En pugna con el propio lenguaje, lo que Oxdale descubre en el concepto de “espíritu de la masa” de su maestro es “una intimación de valor estético, una síntesis de pensamiento, sentimiento e imaginación poética que alcanzan su ser a través de las acciones especulativas del artista en respuesta al mundo físico de la naturaleza y de los objetos”<sup>52</sup>. No muy alejado de esta idea de Oxdale, Dewey considera que la expresión artística es abstracta en tanto que se libera del apego a esto y aquello, mientras que al mismo tiempo es intensamente directa y concreta:

Sería posible, creo, hacer un caso plausible de la afirmación de que, sin las artes, la experiencia de volúmenes, masas, figuras, distancias y direcciones de cambio cualitativo habría permanecido rudimentaria, algo escasamente aprehendido y apenas capaz de articular la comunicación (*AE*, 212).

La atribución de una “cualidad poética” a la naturaleza es un recurso de viejo cuño que nos conduce, una vez más, al subjetivismo romántico. En Dewey, en cambio, el núcleo mismo de la etimología del concepto de lo estético se refiere a la percepción sensitiva de una cualidad. La cualidad es inherente al objeto expresivo y las cualidades son inseparables del mundo en el que —inmediatamente— vivimos, en el que luchamos, triunfamos o fracasamos; no son cualidades del mundo inerte que se configura en el conocimiento abstracto o en la mera manipulación técnica, sino vinculaciones vivas.

Dewey iniciaba el quinto capítulo de *El arte como experiencia*, «El objeto expresivo», preguntándose sobre los modos en los que la *expresión* toma cuerpo; dónde y cómo se manifiesta (*AE*, 88). Para empezar, rechaza la idea de que el objeto artístico sea expresivo en tanto en cuanto pueda dar cuenta de los objetos ya existentes. Insiste en que aislar el acto de expresión de la expresividad poseída por el objeto nos conduce a considerar tal acto como mero proceso de descarga emocional. Un poema o una pintura, nos dice Dewey, utilizan un material que ha pasado por el alambique de la experiencia personal, y aunque el resultado sea un objeto sin parangón entre los objetos ya existentes, preserva cualidades en común con los materiales de muchas otras experiencias posibles, y tiene por tanto la capacidad de producir en individuos diferentes al creador una ampliación de su percepción del significado del mundo al reconocer la presencia de esos materiales, si bien como parte de una nueva experiencia. De modo análogo, Merleau-Ponty reconoce que el arte es, ante todo, un acto de expresión, pero no como mera imitación o producto del instinto del artista, o de su buen gusto, sino como factor que “objetiva, proyecta y fija” como objeto reconocible lo que se nos aparece confusamente<sup>53</sup>.

La expresividad del objeto viene determinada por su capacidad de significación. El significado de una obra de arte difiere, sin embargo, del significado de otro tipo de *objeto-signo* cuya misión es

52 OXLADE, ROY. 2008. Op. Cit., p. 42.

53 MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1945. «Le doute de Cézanne», Op. Cit., p. 47.

orientarnos adecuadamente en el curso de la experiencia: el carácter simbólico referenciado en los objetos de la ciencia o la naturaleza intrínseca del lenguaje. El significado de la obra de arte —que procede, no lo olvidemos, de una experiencia completa y única—, es intrínseco y no, como en la ciencia, extrínseco al propio *objeto-fórmula* que la constituye. Si no gozamos la obra de arte, si no penetra ampliamente nuestro cuerpo y nos hace más sabios, tampoco la entendemos, carece de significado para nosotros y no realizamos experiencia alguna. Esta percepción inmediata de cualidades objetivas en las que nos encontramos a nosotros mismos y a las que les atribuimos un sentido, es la base de la peculiar autonomía del arte y de la noción peculiar de experiencia artístico-estética. O, como dijo Merleau-Ponty: “El pintor es el único que tiene derecho a mirar todas las cosas sin tener que valorarlas”<sup>54</sup>. Es por esto mismo que para Dewey los objetos expresivos del arte son símbolos portadores de su propio significado, funcionando —incluso en el caso de la poesía— con una lógica interna *súper-proposicional*. Para clarificarlo, Dewey recurre a la comparación entre el arte y la ciencia. Los contenidos del arte y de la ciencia poseen necesariamente una cualidad estética, una integración formal. Aun así y sin negarle a la ciencia una expresividad propia, Dewey concluye, como ya indicamos (Pág. 133), que “la ciencia *enuncia* significados, mientras que el arte los *expresa*” (AE, 90). La naturaleza poética de los objetos del arte, a diferencia de los enunciados, no nos orienta hacia la experiencia de la realidad, sino que nos adentra *en* una realidad; los objetos simbólicos de la ciencia manifiestan intenciones conducentes a resultados, los del arte son la realización inmediata de intenciones.

Es por ello que cuando el significado que se atribuye al arte escapa a cualquier comunión o conexión con los contenidos de otros tipos diferentes de experiencia se corre el riesgo de que nos lleven a una realidad extrema de tipo esotérico o puramente subjetivo. Así, el arte es para Dewey un modo peculiar de la experiencia, pero en ningún caso un modo extraño de la misma, pues su más genuína función es la de revitalizar nuestro encuentro con el mundo: “La noción de que los objetos tienen valores fijos e inalterables es precisamente el prejuicio del cual el arte nos emancipa. Las cualidades intrínsecas de las cosas se nos aparecen con una frescura y un vigor arrebatadores precisamente porque las asociaciones convencionales han sido eliminadas” (AE, 101).

Dewey hace también una importante diferenciación entre los conceptos de *expresión* y *enunciado*. Los enunciados intelectuales tienen una cualidad generalizadora; el significado del objeto expresivo, en cambio, es *individualizado*. La representación estética de dolor —nos dice— manifiesta el sufrimiento de un individuo concreto respecto a un acontecimiento concreto, no la idea de dolor en sí como algo autónomo y separado de la experiencia particular (AE, 96). Durante siglos, existió por ejemplo en el arte religioso la tendencia a *indicar* significados en lugar de a *expresarlos*. Un estado de beatitud podía ser indicado simbólicamente a través de determinadas líneas que *tallaban* los rostros de los santos o a través, por ejemplo, de un halo alrededor de sus cabezas; la identificación de diferentes personajes se podía hacer a través de atributos simbólicos del todo convencionales y el espacio se jerarquizaba frontalmente para establecer un orden claro en la escala de su importancia.

La revolución que trajo consigo Giotto (Fig. 7.1) fue que su pintura empezara a *expresar* en lugar de a meramente *indicar* los significados simbólicos, y a hacerlo de manera individualizada (AE, 96). Todos los recursos estéticos a su alcance —la luz, el color, el espacio, el propio medio pictórico— participan en una representación en la cual las mismas escenas y los mismos santos aparecen representados de manera mucho más naturalista, donde las caras son representaciones menos estereotipadas y más

54 MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1964. Op. Cit., p. 20.





7. Arriba, (1) Giotto di Bondone: *Lamentación* (detalle), 1304-06, n° 20 de las *Escenas de la Vida de Cristo* representadas en la Cappella degli Scrovegni, fresco, 200 x 185 cm (dimensiones del conjunto), Padua; abajo, (2) Bartolomé Esteban Murillo: *Los niños de la concha*, c. 1670, óleo sobre lienzo, 104 x 124 cm. Museo del Prado, Madrid.



individualizadas y el espacio lo gobierna un nuevo sentido compositivo, ya no jerarquizado sino determinado por los gestos y movimientos de las figuras. El significado puramente religioso sigue ahí pero ahora interpenetrado y fundido con el valor estético. El resultado es que *el objeto* es verdaderamente expresivo pues conforma un lugar de expresión tanto para el creador como para aquello que quiere ser expresado. El riesgo, alerta Dewey con buen criterio, viene dado por un arte —pictórico en este caso— que explote en exceso sus dominios estéticos y que, abrumándonos con ellos, rompa la armonía entre los significados y el resultado expresivo. Dewey considera en este caso el manierismo sentimental de Murillo (Fig. 7.2), “cuando un pintor de indudable talento subordina su sentido artístico a ‘significados’ asociados que son artísticamente irrelevantes”<sup>55</sup>; podemos pensar también en la exuberancia de un Miguel Ángel (1475-1564) o en la envolvente pictórica de un Leonardo da Vinci (1452-1519), cuya concentración de recursos técnicos y formales puede saturar la capacidad perceptiva del espectador, constituyendo, en opinión de Clement Greenberg y según referiremos un poco más adelante (Pág. 242), “actos de hostilidad contra el arte”<sup>56</sup>.

Según Dewey, la premisa fundamental del arte abstracto no entra en contradicción con lo hasta aquí expresado, pues lo que el objeto abstracto representa son cualidades que todos los objetos particulares comparten: color, extensión, solidez, movimiento, ritmo, etc. La abstracción artística tiene como interés principal enfatizar la expresividad del objeto, pero siempre bajo la misma condición: que la forma sea expresión del contenido interno.

Dos teorías en parte opuestas, señala Dewey, interpretan el hecho de que en la percepción estética la descarga emocional acabe convirtiéndose en un acto de expresión, y que el estímulo a la acción directa se descubra como el valor expresivo del objeto percibido:

La primera de estas teorías enfatiza la existencia de una predisposición motriz formada en el individuo con el concurso de sus experiencias anteriores, gracias a la cual se hace más aguda e intensa su experiencia de cualquier nueva situación, además de que puede incorporar a ella significados que le añadirán profundidad y completarán una percepción más rítmicamente integrada (*AE*, 103).

La segunda teoría niega que las cualidades sensoriales posean cualquier tipo de expresividad o que en el arte —que representa a un grupo de actividades que son, eso sí, testimoniales, constructivas, lógicas y comunicativas— haya nada intrínsecamente estético:

Lo que el arte supone es una respuesta a nuestro deseo de formas que viene a su vez dictado por nuestro deseo de satisfacción de relaciones congruentes entre nuestros modos de imaginación motriz (*AE*, 107).

Dewey considera que ambas teorías se complementan entre sí, aunque sean insuficientes, incluso sumadas, para conformar una teoría estética satisfactoria. Para lograr esto, también han de

---

55 *Ibid.*, p. 97.

56 GREENBERG, CLEMENT. 1993. *The Collected Essays and Criticism. Vol. 2. Arrogant Purpose, 1945-1949.* (John O'Brien, ed.). Cambridge, MA: The University of Chicago Press, p. 111.

integrarse la *pasividad receptiva* y la *actividad constructiva*. Así, en un párrafo que nos parece absolutamente fundamental, Dewey formula lo siguiente:

La expresividad del objeto de arte se debe al hecho de que presenta una profunda y completa interpenetración de los materiales que nos sobrevienen y de los materiales con los que actuamos; en relación con estos últimos aportamos nosotros una reorganización de materia proveniente de nuestras experiencias pasadas. Pues, en la interpenetración, dichas experiencias no son material añadido por asociación externa ni por superposición a las cualidades sensibles. La expresividad del objeto es el informe y la realización de la completa fusión de lo que experimentamos y de lo que nuestra actividad de percepción lleva a lo que recibimos a través de los sentidos (*AE*, 108).

Con esta síntesis, Dewey ofrece una salida tanto al conflicto entre naturaleza y cultura como a las ingenierías del subjetivismo, una feliz alternativa, en suma, a la ontología de la obra de arte que queda definida en el siglo XIX y que seguirá vigente a comienzos del XX, es decir, lo que va de las primeras notas de la *Estética* de Hegel al concepto de la voluntad de poder en el arte del Nietzsche póstumo. Recordemos con esta cita de Hegel el desgarró que se ha producido entre el individuo creador y la naturaleza:

Imitar la naturaleza es un deleite muy limitado; el hombre debe encontrar el mayor deleite si produce algo suyo, inventado por él: instrumentos técnicos, una obra escrita, o especialmente algo científico, que le corresponda completamente en propiedad. Ha de estar orgulloso de tal invención, que le es original, que él no ha imitado. El hombre puede mostrar mejor su habilidad en producciones que conciernen al espíritu como tal<sup>57</sup>.

La invención y la originalidad priman ante una naturaleza que no merece ser fertilizada o interactuada, sino que es, en todo caso, un peaje necesario para el artista. Hegel entiende que la relación del arte con la naturaleza se ha producido en términos de mimesis, lo cual es, en realidad, una visión prejuiciada, ya que de la mimesis sólo puede resultar un arte carente de espiritualidad. Ésta fue la respuesta filosófica al arte neoclásico que había conquistado la perfección formal, pero a costa de perder toda latencia de vida. El camino que recorrerán las ideas estéticas en Occidente a partir de entonces no hará sino abundar en este distanciamiento entre el arte y la misma vida.

La síntesis definida por Dewey en la noción de objeto expresivo será una respuesta a la pérdida del vínculo entre sujeto creador y naturaleza, según se hace evidente en la noción de “idea estética” formulada por Kant en la *Crítica del Juicio*. Explica Luis Puelles que a lo largo del siglo XIX se culmina, por un lado, “la comprensión de la facultad de imaginar en términos de creación de lo nuevo, de lo hasta entonces inexistente”<sup>58</sup> con el resultado de que “la acción de imaginar entra en colisión irreversible con la aceptación mimética de lo recibido por la percepción, para lo cual [...] deberá trascender el

57 HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH. 2005. *Filosofía del arte o estética según Hegel* (verano de 1826), apuntes de F. C. H. V. von Kehler, ed. de A. Gethmann-Siefert y B. Collenberg-Plotnikov, tr. de D. Hernández Sánchez. Madrid: Abada, p. 65.

58 PUELLES ROMERO, LUIS. 2017. Op. Cit., p. 112.

orden aceptado de significaciones”<sup>59</sup>. Por otro lado, “la liberación de la imagen moderna”<sup>60</sup> se emancipa de la tiranía de la verdad y de la belleza, que desde Platón hasta la ilustración ha sometido a los artistas, suscitando con ello “efectos subjetivos concernientes a las emociones más irracionales, intensas y alienantes del propio sujeto de recepción. [...] La experiencia estética propiciada por las nuevas poéticas obtendrá una complejidad de registros sentimentales —*categorías estéticas*— más acorde con la definición romántica de la subjetividad humana”<sup>61</sup>.

En la genealogía descrita por Puelles para la noción de “idea estética”, aparecen varias citas de la *Crítica del Juicio* que determinan la base sobre la que la imaginación se hace autónoma. Entre ellas destacamos —y nótese el contraste con la noción de *objeto expresivo* en Dewey— ésta del parágrafo 49, dedicado a las capacidades del genio:

A partir de la materia que la naturaleza real le ofrece, la imaginación —en tanto que capacidad cognoscitiva productiva— es muy poderosa en la creación, por decirlo así, de otra naturaleza [...] Aquí sentimos nuestra libertad frente a la ley de asociación —que depende del uso empírico de aquella capacidad— según la cual tomamos prestada de la naturaleza la materia, pero donde podemos transformarla en algo totalmente diferente, a saber, en aquello que sobrepasa la naturaleza.

Puede denominarse *ideas* a tales representaciones de la imaginación. Por una parte, porque al menos tienden hacia algo que está más allá de los límites de la experiencia y, así, buscan acercarse a una exhibición de los conceptos de la razón —de las ideas intelectuales—, lo cual les da la apariencia de una realidad objetiva. Por otra parte, y en verdad principalmente, porque en tanto que intuiciones internas, ningún concepto puede serles plenamente adecuado<sup>62</sup>.

La imaginación podrá ser productora de lo nuevo, pero no meramente en tanto que capacidad  *sintética*  de lo que la percepción aporta, según se sostiene en la *Primera Crítica*. Se trata de “un origen, un umbral de existencia nueva que se nos da como imagen *insólita o imprevista*”<sup>63</sup>. Posteriormente, en su *Antropología en sentido pragmático*, Kant hablará sobre lo mismo:

La imaginación o facultad de tener intuiciones sin la presencia del objeto es ya productiva, esto es, una facultad de representarse originariamente el objeto, que antecede, por tanto, a la experiencia; o bien reproductiva, es decir, una facultad de representación derivada que devuelve al espíritu una intuición empírica que habíamos tenido antes<sup>64</sup>.

59 Ibid., p. 112.

60 Ibid., p. 112.

61 Ibid., p. 112-3.

62 KANT, IMMANUEL. 1790. *Critik der Urtheilskraft*. (Traducción y Edición de R. Aramayo y Salvador Mas. *Crítica del Discernimiento [o del Juicio o de la Capacidad de Juzgar]*. (Edición y traducción de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas. Madrid: Antonio Machado Libros, 2003), p. 281.

63 PUELLES ROMERO, LUIS. 2017. Op. Cit., p. 114.

64 KANT, IMMANUEL. 1798. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. (Edición y traducción de J. Gaos y González Pola. *Antropología en sentido pragmático*. Madrid: Alianza, 2004), p. 76-7.

De esta facultad pueden surgir imágenes provenientes de una actividad libre, poseedora de autonomía creadora, capaz de crear lo que hasta entonces no ha existido, imágenes desconocidas para la visión. Concluye Kant en el mismo parágrafo 49, titulado «De las capacidades del ánimo que constituyen el genio», con la noción de “idea estética”:

Por idea estética entiendo aquella representación de la imaginación que ofrece ocasión para pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuada ningún pensamiento determinado, esto es, un concepto; que, en consecuencia, ni alcanza ni puede hacer plenamente comprensible ningún lenguaje<sup>65</sup>.

Piénsese en las consecuencias de que Kant nos introdujera de lleno en la noción de *inefabilidad* del arte en tanto que acto soberano del sujeto creador. Pocas ideas han fructificado con tanta intensidad en la cultura y el arte occidentales y la han condicionado tanto, aunque no seamos ya conscientes de ello. La imaginación tiene el poder de crear lo que el entendimiento no puede definir. Así, podríamos decir que la noción de “idea estética” funda una *tiranía* del subjetivismo. A este respecto, reflexiona Puelles: “No se nos dice bajo esta formulación que lo producido por la imaginación sea sin más irracional, sino que su poder dependerá de su dificultad de conceptualización. [...] La imagen que cumple la condición de ser *idea estética* [...] queda por significar, permaneciendo inaccesible al entendimiento<sup>66</sup>. La relación entre el significante y el espectador se oscurece por tanto, quedando el significado dispuesto al capricho del sujeto que con su imaginación conjura la imagen, que puede —o más bien debe— surgir de la nada. Demorarse en lo real supondría, de hecho, la contaminación de la imagen.

Esta nueva “facultad de Prometeo”, como la define Baudelaire<sup>67</sup>, no dejará de expandirse y hacerse omnipresente. El poeta y crítico francés, casi setenta años después de la publicación de la *Crítica del Juicio*, escribe sobre la imaginación, a la que considera “la reina de las facultades”:

En años recientes hemos oído decir de mil modos distintos, ‘Copia la naturaleza; sólo copia la naturaleza. No hay mayor deleite, mayor triunfo que una excelente copia del natural’. Y esta doctrina —la enemiga del arte— se supone que tenía que referirse no sólo a la pintura sino a todas las artes, incluso a la novela y a la poesía. A estos doctrinarios, que tan satisfechos estaban con la Naturaleza, un hombre de imaginación tendría todo el derecho a responderles: ‘Considero inútil y tedioso representar lo que existe, porque nada de lo que existe me satisface. La Naturaleza es fea, y prefiero los monstruos de mi fantasía a lo que es positivo’, sin embargo, habría sido más filosófico preguntarles a los doctrinarios en cuestión, antes que nada, si estaban seguros de la existencia de una naturaleza exterior<sup>68</sup>.

65 KANT, IMMANUEL. 1790. Op. Cit., p. 280-1.

66 PUELLES ROMERO, LUIS. 2017. Op. Cit., p. 115.

67 CORBEAU-PARSONS, CAROLINE. 2013. *Prometheus in the Nineteenth Century: From Myth to Symbol*. New York: Modern Humanities Research Association and Routledge.

68 BAUDELAIRE, CHARLES. 1868. «Salon de 1859», *Ceuvres complètes de Charles Baudelaire. II. Curiosités esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères. Aquí traducimos desde la versión en inglés en *The Mirror of Art. Critical Studies by Charles Baudelaire*. Translated and Edited with Notes and Illustrations by Jonathan Mayne. New York: Double Day Anchor Books, 1956, p. 232-4.

Rechazando los criterios metafísicos o estéticos de orden, armonía y unidad, que son mantenidos durante el clasicismo y el neoclasicismo, el artista construye o funda, de manera altamente subjetiva, un mundo nuevo, entregándose, según Puelles, “a la tarea prometeica de alterar las significaciones confirmadas en la estabilidad de lo dado como idéntico a sí mismo”<sup>69</sup>. Más adelante, Baudelaire, que divide a los artistas en *realistas* —o *positivistas*— e *imaginativos*, presenta su fórmula de la verdadera estética:

Todo el universo visible no es más que un almacén de imágenes y signos a los que la imaginación dará un lugar y un valor relativo; es una especie de pasto que la imaginación debe digerir y transformar. Todas las capacidades del alma humana quedan subordinadas a la imaginación, que las pone a todas de una vez bajo su dominio<sup>70</sup>.

Lo que Dewey nos propone ante esa subordinación y ese límite impuesto a la relación entre el individuo creador y la naturaleza es una restitución de nuestra mirada al mundo no meramente sutil. Los objetos de la realidad no son presencias mudas, sumidas en un letargo del que sólo las puede despertar la acción vivificadora del artista. Tampoco puede ser desechada esa germinal interpenetración entre el individuo creador y la naturaleza para reivindicar el triunfo de una fantasía caprichosa. El mundo no es un destino vacío cuya construcción penda del uso que los artistas quieran hacer de sus imágenes. La naturaleza no es un mero conjunto de imágenes —como un cajón lleno de objetos a los que acudir— sino el medio para el recíproco y fructífero encuentro entre el ser humano y las cosas. La actividad del artista, alerta ante la expresividad que éstas poseen, puebla el mundo de nuevos objetos que son portadores de una significación inmediata y amplía el campo general de nuestra experiencia; los objetos que emergen del arte no escapan al ser natural del mundo: son *trascendentes* —que no *trascendentales*— en tanto que en ellos la realidad se expande y se transparenta, incluida la vida humana, cuyo contorno más oscuro e impreciso es reconocido y, a veces, aclarado. La imaginación no tiraniza el mundo, sino que busca significarlo. De algún modo, este peculiar tipo de exploración la expresó bien, mucho antes, el poeta metafísico inglés Andrew Marvell (1621-78) en un pasaje de su poema *Thoughts in a Garden* (*Pensamientos en un jardín*):

*The mind, that ocean where each kind  
Does straight its own resemblance find;  
Yet it creates, transcending these,  
Far other worlds, and other seas;  
Annihilating all that's made  
To a green thought in a green shade*<sup>71</sup>.

69 PUELLES ROMERO, LUIS. 2017. Op. Cit., p. 116.

70 BAUDELAIRE, CHARLES. 1868. Op. Cit., 241.

71 EN MARGOLIUTH, H. M. (ed.). 1927. *The Poems and Letters of Andrew Marvell, 2 vols.* Oxford: Clarendon Press; 3d edition revised by LEGOUIS Pierre and DUNCAN-JONES, E. E., 1971. La traducción de los versos, sin atender a la métrica o a la sonoridad, sino simplemente a la transmisión de la idea, en versión del autor de este trabajo: *La mente, ese océano en el que cada especie / halla su propio reflejo de inmediato, / y sin embargo crea, trascendiéndolos, / infinitos otros mundos y mares, / reduciendo todo lo que existe / a un verde pensar bajo una sombra verde.*







### 3.2. DE LA INMANENCIA EN EL ENCUENTRO FÍSICO: PARADIGMA DE PINTURA Y EXPERIENCIA I

*El arte no ampliaría la experiencia si permitiera que el yo se aislara dentro de sí mismo, ni sería expresiva la experiencia que resultara de tal aislamiento (AE, 109).*

*Mediante hábitos formados en el intercambio con el mundo, nosotros también habitamos el mundo. Éste se hace un hogar y ese hogar es parte de cada una de nuestras experiencias (AE, 109)<sup>1</sup>.*

*John Dewey*

En éste y el próximo capítulos nos proponemos reconsiderar la naturaleza de los objetos del arte bajo la perspectiva que dan los casi noventa años transcurridos desde la publicación de *El arte como experiencia*, buscando claves que nos permitan articular lo que denominamos “Paradigma de pintura y experiencia”.



Sin visión y sin imagen visual no podríamos hacernos *idea* alguna de la realidad; no podríamos orientarnos en el espacio o en el tiempo, ni podríamos controlar nuestra conducta o articular nuestra experiencia. “Es prestando su cuerpo al mundo —dice Merleau-Ponty— como el pintor cambia el mundo en pintura”; un cuerpo “operante y actual”, no un mero “pedazo de espacio, o un haz de funciones, sino un entrelazamiento de visión y movimiento”<sup>2</sup>. Puesto que las cosas y nuestro cuerpo están hechos de la misma materia, es necesario que la visión se haga de alguna manera en ellas, o incluso que su visibilidad manifiesta se duplique en él por una visibilidad secreta: “La naturaleza está en el interior”<sup>3</sup>, dice Cézanne. No se entiende que un espíritu pueda pintar; pinta el cuerpo. Como indica Rudolf Arnheim, el equilibrio, la posición, la forma, el crecimiento, el espacio, la luz, el color, el movimiento, las relaciones dinámicas y, en última instancia, la expresión, son revelaciones indisociables de nuestra experiencia visual del mundo<sup>4</sup>. En la representación pictórica este núcleo es, y ha sido siempre, constitutivo y decisivo, de tal manera que de él deriva su eficacia causal externa y su posible significación simbólica.

La revolución industrial —técnico-científica— creó nuevos medios de percepción visual, puestos casi de inmediato al servicio del artista y mucho más, si cabe aún, al servicio del espectador. Hay por ello quienes han asumido que la evolución del arte a lo largo del siglo XX pudo dejar total o parcialmente desfasada la obra de Dewey, dándole más actualidad a teorías que, en principio, parecían

1 Estas dos citas aparecen en el cierre del quinto capítulo de *El arte como experiencia*, «El objeto expresivo».

2 MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1964. Op. Cit., p. 21.

3 DORAN, MICHAEL (ed.). 2001. Op. Cit., p. 199.

4 ARNHEIM, RUDOLF. 1954. *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*. Berkley and Los Angeles: The New Version, University of California Press, 1974 (primera edición, 1954).

más sensibles al gran impacto que la técnica imponía a la producción del arte, especialmente durante su primera mitad. Las prácticas artísticas, en efecto, no fueron ajenas a las transformaciones de la sociedad industrial. Contemporáneas a la obra de Dewey, destacan particularmente las reflexiones de Walter Benjamin en «La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica» (1935)<sup>5</sup> sobre las nuevas funciones del arte —el parcial relevo de la pintura, sobre todo del retratista y el paisajista, por el fotógrafo—, y las reflexiones de Erwin Panofsky en «Estilo y medio en la imagen cinematográfica» (1934)<sup>6</sup>, sobre el nuevo papel del cineasta y su capacidad para narrar historias dominando el movimiento con una versatilidad técnica que el teatro o la danza no podían lograr.

Sin embargo, las referencias tan abundantes en Dewey a los medios de expresión artística tradicionales no implican que su teoría sea deudora todavía de un sentido de la representación simbólica como imitación fiel de la realidad —con la que, por otra parte, había roto ya tan notoriamente el expresionismo histórico—; tampoco es una concepción del arte como una realidad previa o absoluta, lo cual Dewey descarta con claridad. Su teoría *expresiva* no es particularmente deudora del expresionismo estético de la época, ni guarda una especial afinidad con el post-expresionismo que le siguió. La novedad de su concepción artístico-estética radica en no separar ni excluir las artes populares, tradicionales o modernas, del arte superior o *high art*; y los instrumentos técnicos, así como la presencia concreta de los materiales —*los medios*— que buscan una coherencia o entran en coalescencia siempre con los fines o los resultados formales. La relación triádica entre el creador, el espectador y el medio en la que se sitúa la realidad específica del arte es compatible, en principio y estructuralmente, tanto con una tendencia a la desmaterialización de los objetos del arte como a una revalorización de la percepción visual, dos de las novedades más notables que siguieron al momento de publicación de *El arte como experiencia*. Ni la fotografía, ni la imagen cinematográfica en movimiento, ni el arte pop o el arte *post-medium* contemporáneo están fuera del valor transaccional y experimental de una realidad que se articula y define a cada paso.

Lo que ahora nos interesa es analizar el desplazamiento de los objetos del arte de su lugar y función habituales y, más específicamente, el confuso encuentro entre el objeto expresivo y el espectador actual. La eliminación de fronteras entre los objetos cotidianos y de consumo y las obras de arte sucede al final de las narrativas tradicionales del arte occidental y es síntoma, aunque pueda parecer lo contrario, de una pérdida de continuidad entre las experiencias artísticas y las experiencias de la vida ordinaria. La estética de la experiencia de Dewey ofrece por contra la posibilidad de un análisis de la realidad distinto al ofrecido, entre otros, por Arthur C. Danto en lo que el crítico norteamericano ha denominado, según hemos visto, la “transfiguración del lugar común”, y que tan influyente ha resultado en el análisis de la posmodernidad artística.

El discurso crítico, situado en el origen y en el fin de los procesos artísticos, ha extendido su función explicativa o legitimadora hasta la práctica ocupación del vacío dejado por los objetos del arte. El pensamiento estético de Dewey, al reparar sin embargo en el origen que el arte necesariamente encuentra en las experiencias de la vida ordinaria, nos permite comprender los hábitos que dan al arte la capacidad de significación del mundo y de renovar nuestro contacto y anclaje sensorial en él. De ello nos ocupamos de aquí en adelante.

5 BENJAMIN, WALTER. 1936. Op. Cit..

6 PANOFSKY, ERWIN. 1936. «Style and Medium in the Motion Pictures», *Three Essays on Style* (1995). Cambridge, MA, The MIT Press.

### 3.2.1. La frontera elidida entre el arte y los objetos cotidianos

La proximidad o distancia entre los objetos del arte y los objetos del ámbito cotidiano es algo relativo; Dewey expresamente indica que los factores que elevaron a los primeros sobre un pedestal distante, ni son cosa del propio arte, ni ha sido una influencia ejercida exclusivamente sobre él. Lo que hoy consideramos *ideal* o *espiritual*, y por tanto de rango superior, frente a lo *material* o *utilitario*, y por tanto de rango inferior, no ha sido siempre tan claramente distinguible: “Las fuerzas que operan son aquellas que han desplazado la religión, lo mismo que las bellas artes, de los fines de la vida social común. Estas fuerzas han producido históricamente tantas dislocaciones y divisiones del pensamiento en la vida moderna, que el arte no podía escapar a su influencia” (*AE*, 12).

Ciertamente, no está lejano el tiempo en que se apreciaba por igual todo aquello que intensificaba de manera inmediata el contacto con el mundo: los objetos prácticos tanto como los ornamentales, los de uso doméstico tanto como los de naturaleza simbólica o representativa. Desde la perspectiva presente, admiramos unos y otros en museos y exposiciones sin darnos cuenta de que, en su propio tiempo y lugar, tales cosas fueron medios para exaltar los procesos de la vida: “En vez de colocarse en nichos separados, pertenecían al despliegue de proezas, a la manifestación de solidaridad de grupo o de clan, al culto a los dioses, a fiestas y ayunos, a la lucha, a la caza y a todas las crisis rítmicas que puntuaban la corriente del vivir” (*AE*, 12).

Hoy se aprecia en algunos ámbitos, y en diferentes grados, una cierta confluencia de lo artístico y de lo ordinario. Algunos de los objetos sin duda más emblemáticos del arte en el siglo XX —la *Fuente* (1917) de Marcel Duchamp o la *Caja Brillo* (1964) de Andy Warhol, como los movimientos dadá y pop que inspiraron— pretenden un acercamiento imprevisto o un choque incluso frontal de un ámbito respecto del otro. Pero curiosamente, al convertir en arte esos y otros objetos cotidianos, tanto Duchamp como Warhol no sólo no diluyeron la frontera entre lo cotidiano y lo artístico, sino que contribuyeron a diferenciar y segregar aún más un ámbito del otro. El arte, sin embargo, nunca ha dejado de encontrar constantes y múltiples confluencias con los objetos que surgen de lugares menos ambiciosos de la experiencia estética, ni el público de apreciarlos.

El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo nos daba un interesante ejemplo de ello en la temporada de 2005, dedicándole una amplia exposición a *Bibendum*<sup>7</sup> (Fig. 1.2) —el famoso y ubicuo “hombre Michelin”—, creado en 1898 por el dibujante Marius Rosillon (1867-1946), más conocido como O’Galop. Ese es el año en el que Matisse, en la antesala del fovismo, admiraba en Londres la obra de William Turner, el año en el que Cézanne iniciaba el primero de los lienzos de su ciclo pictórico *Las Grandes Bañistas* (1898) o en el que Auguste Rodin (1840-1917) presentaba en París, ante el escándalo del público y de la Société des Gens de Lettres, que se lo había encargado, el monumento a Honoré de Balzac (1898). Y O’Galop no era ajeno a aquellos acontecimientos, pues no en vano había sido parte de la bohemia artística del Montmartre de la época. No existiendo entonces la enorme normativización artística a la que hoy estamos acostumbrados, los objetos del arte aún podían irrumpir en el mundo dotados de una cierta cualidad épica, sin imposturas ni ironías. El afán de los artistas podía seguir siendo enseñar a ver al público, o ir contra él si eso era lo necesario, pues aún no se había manufacturado un consenso institucional. Así, cuando tras siete años de intenso trabajo, Rodin

7 Se trata de *Nunc est Bibendum!...*, *Un mito gráfico desde 1889*, celebrada en el CAAC de Sevilla entre el 23 de junio y el 21 de agosto de 2005. En la web del CAAC: <http://www.caac.es/programa/bibendum00/frame.htm>.



1. Izquierda, (1) August Rodin: *Honoré de Balzac*, 1898, modelo de yeso original, 270 x 120,5 x 128 cm, expuesto en el Musée de Orsay de París en 2015; derecha, (2) reproducción en bronce plateado de *Bibendum* (c. 1950), 60 cm (alto), basada en el diseño original de O'Galop (Marius Rosillon), 1898.

presentó su *Balzac*, los críticos lo despreciaron considerándolo un monolito inestable, un “saco de carbón” que en nada se asemejaba a la gloria literaria que la escultura pretendía representar. El disgusto de Rodin fue tal que nunca permitió que el original en yeso (Fig. 1.1) se fundiera en bronce durante los muchos años que aún viviría. Pero *Balzac* finalmente triunfó y hoy nadie discute que contiene una parte importante del germen de toda la escultura moderna. *Bibendum*, que nació sin esos traumas y careció de esa épica, sigue humildemente integrado en la vida cotidiana; es un producto de la cultura popular de la que ocasionalmente surgen iconos que pueden exhibirse en los museos. Lo que tienen en común *Balzac* y *Bibendum* es que provienen de un tiempo en el que los signos de la similitud todavía no se habían dispersado, un tiempo en el que el gran icono artístico aún no competía indiferenciado con el publicitario, por más que ambos apelaran al público desde su particular parcela estética.

Sin embargo, como ya vimos en el epígrafe «2.1.3. Caducidad del símbolo» (Pág. 93), la convergencia entre el arte y los objetos cotidianos se hará conflictiva desde principios de los años 60 del siglo pasado —en la antesala del posmodernismo formal— cuando tal convergencia se convierta en uno de los temas recurrentes del espectáculo del arte. A comienzos de la década de los 90, ya dominará por completo el panorama artístico. Preocupados por diferenciar a toda costa sus productos de los meros objetos comunes, y muy en consonancia con un capitalismo que entonces se globaliza, algunos artistas monumentalizarán una iconografía resultante de la precariedad del momento, como si la plusvalía estética se convirtiera en sus obras en una forma de gravedad. La densificación de la materia conformará el código de organización de lo visible: objetos triviales que se funden en bronce a escala 1:100

o grandes animales muertos flotando en tanques de formol se convierten en capital acumulado, en valor oro. La extrema subjetivización estética que proponen estos artistas antes propiciará la alienación de nuestras capacidades sensoriales que favorecerá el aprecio de las cualidades estéticas de sus obras.

Pero no por ello el individuo actual está más acostumbrado que el de otras épocas a recrearse estéticamente en los objetos cotidianos. No en vano, el antropólogo de los fenómenos estéticos André Leroi-Gourhan, como ya comentamos en el epígrafe «1.1.1. El despertar de la conciencia estética» (Pág. 36), sitúa el apogeo de la búsqueda de formas bellas entre el Achelense final y el Mustero-levallouisiense antiguo<sup>8</sup>. Hoy, los objetos destinados a una función ritual, simbólica o artística no son ya los únicos a los que nos acercamos para encontrar una dimensión estética de la realidad; los objetos de producción industrial y de consumo hace tiempo que traspasaron ese umbral, y una amplísima parte de la producción de utensilios, pequeños y grandes, simples y sofisticados, son diseñados atendiendo a sus cualidades estéticas tanto o más que a las estrictamente funcionales. Tan es así, que los museos hace mucho que lo rubricaron. *Las Señoritas de Aviñón* (1907) de Picasso o *La Noche Estrellada* (1889) de Van Gogh (Fig. 2.1) comparten desde 1932 las salas del MoMA de Nueva York con objetos tales como sillas, lámparas, utensilios de cocina, aparatos de locomoción, herramientas, relojes o teléfonos (Fig. 2.2); objetos en principio ajenos al arte, pero en absoluto a una dimensión estética de la realidad. La intensa estetización, por ejemplo, de objetos hoy día tan ubicuos como los dispositivos móviles nos atrae irremediabilmente hacia ellos, pues su perfección formal es símbolo del valor funcional que les atribuimos.

Dijimos al comienzo de este trabajo que la conciencia estética del ser humano, muy probablemente, no fue alentada en la producción de símbolos sino en la de utensilios y herramientas (Pág. 35), así que aquello que hoy podríamos llamar “arte” precedió en decenas de miles de años a la aparición del símbolo y a la interpretación científica del mundo que lograría el homo sapiens y, según estudios recientes, incluso los neandertales. Al comienzo de *El arte como experiencia*, destaca John Dewey la identificación que el hombre moderno siente con el de todas las épocas por su recurrente ambición de logros estéticos que signifiquen y enaltezcan la vida de modo inmediato: “Los utensilios domésticos, el mobiliario de la tienda o la casa, mantas, esteras, jarras, ollas, arcos, lanzas, eran trabajados con tan atento cuidado que hoy los buscamos para darles un lugar de honor en nuestros museos de arte” (AE, 12). Más adelante, insiste Dewey en esta idea: “Dado que la experiencia es el cumplimiento de un organismo en sus luchas y logros en un mundo de cosas, es arte en estado germinal. Incluso en sus más rudimentarias formas, ya contiene la promesa de esa deliciosa percepción que es la experiencia estética” (AE, 25).

Hoy día, es normal que admiremos el *Balzac* de Rodin, pero también una silla de Arne Jacobsen (1902-71), una lámpara de Philippe Starck (n. 1941), la gracia de los diseños de O’Gallop o de los comics de Hergé (Georges Prosper Remi, 1907-83), tanto como la última versión del iPhone de Apple. Este reconocimiento generalizado es, sin duda, una de las más positivas novedades de lo contemporáneo. A pesar de la confusión en la recepción, el consumismo vinculado a los procesos de creación y la banalización de la experiencia, siempre existirá la posibilidad de que en el trato diario con objetos cotidianos bellos o estéticamente interesantes el espectador de hoy se habilite para una percepción más integrada y completa del mundo en torno a él. En este sentido, Dewey no atribuye sino una diferencia psicológica gradual a los objetos de uso práctico respecto a las obras de arte

---

8 EYOT, YVES. 1978. Op. Cit., p. 98.





2. Arriba, (1) Vincent Van Gogh: *La noche estrellada en Saint Rémy*, 1889, óleo sobre lienzo, 73.7 x 92.1 cm. Museum of Modern Art, Nueva York; abajo, (2) Dante Giacosa: *Fiat 500 diseño de 1957*, Museum of Modern Art de Nueva York, Jonathan Muzikar/MoMa.

reconocidas como tales. Es suficiente el hecho de que tantos artesanos a lo largo de los tiempos hayan encontrado con frecuencia la ocasión de elaborar sus objetos de manera gratificante. La diferencia entre lo que es artístico o no-artístico no es una cualidad previa sino una cuestión de atención predominante, y cambia según la relación que establezcamos, personal o históricamente, con la realidad.

### 3.2.2. Ni ciencia, ni religión, ¿de qué se ocupa el arte?

Debemos seguir preocupándonos por la función del arte. En la escena más icónica de la película de Stanley Kubrick (1928-99) *2001, Una odisea del espacio* (1968)<sup>9</sup>, conocida como «El nacimiento del hombre», aparece un misterioso monolito en mitad del desierto africano para dotar a unos muy lejanos ancestros nuestros del poder de imaginar más allá de lo dado. Uno de los homínidos que lo descubre examina un poco después algunos huesos de animales a los que antes no había prestado atención. Interrogándolos con la mirada, como si los estuviera viendo por primera vez, parece que trata de adivinar su significado. En su mente, los huesos se unen en una imagen en medio del flujo del mundo, una imagen que le permite descubrir dónde está y quién es. En un instante, toma conciencia del ciclo completo de la vida y la muerte, y del lugar que como criatura mortal ocupa él en medio del mundo. Es gracias a ese repentino salto de la imaginación que puede convertir un gran fémur en arma de caza. Así, mientras lo utiliza para destrozarse el resto de los huesos (Fig. 3), imagina tapires abatidos ante el poder recién adquirido, proyecta nuevas posibilidades de acción e intuye su propia existencia: el ser, la vida y el mundo como partes separadas de un todo inefable. Cuando utilice ese mismo hueso para matar al rival que le había arrebatado al grupo la charca de la que depende su subsistencia, aquel objeto, hasta entonces nunca sustantivado y que en la película simboliza la primera herramienta usada por los que llegarían a ser los seres humanos, será lanzado al aire por el individuo elegido en un raptó de excitación. Ese hueso, girando simbólicamente a lo largo de cuatro millones de años, se convertirá en una nave espacial que transita plácidamente por el espacio.

Entre la escena creada por Kubrick y la que el físico Jorge Wagensberg imaginaba sobre aquel individuo homo erectus, que hace medio millón de años se quedaba embelesado mientras tallaba con perfecta simetría y “sentido estético” un hacha de sílex (Pág. 36), hay una indudable coincidencia: la herramienta de control, y hasta de lucha, es bella. Así lo entiende Dewey: “A través de hábitos formados en el trato con el mundo, también habitamos el mundo. Éste se convierte en nuestra casa y la casa es parte de todas y cada una de nuestras experiencias” (*AE*, 109). Con sus escenificaciones estéticas, los rituales son también para Barthes prácticas simbólicas de instalación en un hogar: “La ceremonia [...] protege como una casa: algo que permite habitar el sentimiento”<sup>10</sup>.

Pues bien, lo que la película de Kubrick nos viene a mostrar es que un aumento descontrolado e inarmónico de la significación que vamos añadiendo al mundo no aumenta la intensidad o el valor de nuestra experiencia, sino que puede llegar a alterarla e incluso ponerla en peligro. La herramienta que en la película simboliza el triunfo final del ser humano en su capacidad de creación —la inteligencia artificial que regía aquella nave espacial, la computadora Hal 9000— se acaba rebelando contra el propio individuo que la ha creado. Tanto si la técnica obliga al individuo a convertirse en parte

9 KUBRICK, STANLEY. 1968. *2001, A Space Odyssey*. Reino Unido y Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

10 BARTHES, ROLAND. 2002. *Le neutre*. París: Éditions du Seuil, (Edición en español y traducción de Beatriz Sarlo, *Lo neutro*. México, Siglo XXI Editores, 2004, p. 179).



3. Stanley Kubrick: 2001, *Una odisea del espacio*, 1968. Fotograma correspondiente a la escena conocida como «El amanecer del hombre (*The Dawn of Man*)».

fraccionada de una realidad mucho más grande que él y con cuya totalidad y fines no se identifica ni integra —el sujeto fragmentado por la revolución industrial—, como si pretende con ella su paulatina desvinculación del trato directo con los objetos del mundo, que son la fuente de toda experiencia —el sujeto moderno que, indiferente y ciego, no encuentra posibilidad de experiencia ante un mundo que le resulta en exceso familiar—, el arte, según Dewey, nos ofrece siempre la oportunidad de significar el mundo a través de un permanente y renovado vínculo con la materia:

El arte descorre las cortinas que ocultan la expresividad de las cosas experimentadas; nos despierta de la modorra que causa la rutina y nos capacita para olvidarnos de nosotros mismos en el placer de experimentar el mundo en torno nuestro en todas sus variadas formas y cualidades. El arte intercepta cada matiz expresivo que los objetos poseen y los reorganiza en una nueva experiencia de la vida» (*AE*, 110).

El arte crea pues una trascendencia cultural radicada en la vida e inmanente al mundo natural.

Sensible a tales procesos, el cine como forma de arte se inicia con las películas, entre otros, de Charles Chaplin o de Fritz Lang (1890-1976), que reflejan la hostilidad de la máquina hacia el ser humano, de cuyo control, utilidad o gozo pueden llegar a escapar. Uno de los mayores logros artísticos del siglo XX se encuentra tal vez en esas películas en las que el vagabundo representado por Chaplin se enfrenta una y otra vez a la necesidad de interpretar imaginativamente el mundo y extraer de él *un significado* (Fig. 4). La novela moderna también contiene la preocupación del contacto perdido con la realidad de las cosas. Con Marcel Proust (1871-1922) y James Joyce (1882-1941), se dirige hacia una indagación profunda en la experiencia de lo más inmediato y cotidiano y sobre el fondo de significado que la memoria de esa experiencia va cimentando. Que la experiencia ordinaria es material copioso para la refundación del mundo es algo que el arte, como ningún otro medio, nos ha enseñado. Parte esencial de la creación humana del mundo, el arte evolucionó con éste entre la simbolización espiritual con la que el ser humano respondía a las muchas incertidumbres de su existencia y el desarrollo de capacidades



4. Charles Chaplin: *Tiempos Modernos*, 1936. Fotograma de una de las escenas en el restaurante.

técnicas expresivas con las que iba acotando los espacios de la realidad conquistada. La expresión que se materializaba en el arte, según Dewey, podía superar las barreras que separaban a los seres humanos:

El arte es el lenguaje más universal, la más universal y libre forma de comunicación. Cada experiencia intensa de amistad y afecto se completa de un modo que podríamos entender artístico. El sentido de comunión que genera una obra de arte puede acabar tomando una definitiva cualidad religiosa. La unión entre los hombres es la fuente de los ritos que desde los tiempos del hombre primitivo han conmemorado las crisis del nacimiento, la muerte y el matrimonio. El arte es la extensión del poder de los ritos y ceremonias de unir a los hombres, a través de celebraciones compartidas, a todos los incidentes y escenas de la vida (*AE*, 275).

En esto se cifra pues, según Dewey, “la recompensa y el sello del arte” (*AE*, 275), casando al hombre con la naturaleza, pero también al hombre con el hombre, aportándole la conciencia de un origen y un destino compartidos. El sociólogo Hartmut Rosa (n. 1965) actualiza esta idea, afirmando que en los rituales que el arte posibilita se genera una comunidad de resonancia capaz de una armonía, de un ritmo común: “Los rituales crean ejes de resonancia que se establecen socioculturalmente, a lo largo de los cuales se pueden experimentar relaciones de resonancia *verticales* —con los dioses, con el cosmos, con el tiempo y con la eternidad—, *horizontales* —en la comunidad social— y *diagonales* —referidas a las cosas—”<sup>11</sup>.

11 ROSA, HARTMUT. 2016. *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin. Suhrkamp, p. 297. Obtenemos la cita en castellano de HAN 2019.

Sin embargo, la modernidad nos convenció de la existencia de una realidad creativa desvinculada socialmente, desritualizada. En 1950, en respuesta a una crítica formulada por Patrick Romanell (1912-2002), escribió Dewey un breve artículo en el que entre otras cosas se puede leer:

Los antropólogos han mostrado como las comunidades que se pueden considerar relativamente “primitivas” hacen todo lo que les es humanamente posible para vestir las actividades útiles que son necesarias para el mantenimiento de la vida del grupo con los ropajes de lo que es inmediata y estéticamente apreciable—incluso a expensas de no cultivar adecuadamente lo “útil” pero prosaico por sí mismo. Tales hechos proporcionan, repito, el modo más sencillo de comprender qué es lo que ha tenido lugar en el caso de las materias que las filosofías no-experienciales o anti-experienciales han erigido en tantos aislados, independientes y pequeños compartimentos estancos, dignificados, sin embargo, con nombres tales como dominios, territorios, esferas del ser<sup>12</sup>.

Si hay un fondo común de las experiencias individuales, y la obra de arte tiene sentido para el artista y para la comunidad, aquel tendría que seguir ocupando un lugar central en la creación de valores estético-sociales. Ahora bien, la posmodernidad anunció hace tiempo la abolición de la fe en el individuo creador como demiurgo infatigable. La afirmación de Joseph Beuys de que cada hombre es un artista es contestada por Martin Kippenberger invirtiendo los términos: cada artista es un hombre; o por Andy Warhol, que afirmaba que no había artistas. Se trata del rechazo a la idea de una genialidad excepcional que fue posible cuando el arte estuvo en contacto directo con la ciencia —el artista del Renacimiento que conquistaba las leyes de representación en el espacio— o con la religión —el pintor-chamán de Chauvet o el creador de imágenes contrareformistas—. Para John Dewey, sin embargo, la cuestión es otra: se trata, ni más ni menos, de que el artista esté alerta y dispuesto con todos sus sentidos hacia las cualidades de las cosas, y entonces presto a la acción.

Duchamp, qué duda cabe, sería así un sujeto realmente visionario; o, cuando menos, un azote para la conciencia artística de la modernidad. La incertidumbre que causan sus objetos proviene del hecho de que con ellos afirmó que la modernidad había agotado socialmente las capacidades creativas de un individuo que aún se consideraba heredero directo de los grandes creadores que desde el Renacimiento, o incluso desde el Mesolítico, habían ayudado a su comunidad a compartir un sentido. Antes de que el gesto discordante de Duchamp se convirtiera en un canon laxo durante la posmodernidad, el historiador del arte Ernst Gombrich (1909-2001) mostraba su irritación ante la desacralización de la función del arte que tal gesto supuso: “Los progresos de la ciencia moderna son tan asombrosos que me siento un poco molesto cuando veo a mis colegas de la universidad discutiendo de códigos genéticos mientras los historiadores del arte discuten el hecho de que Duchamp enviara un orinal a una exposición”<sup>13</sup>.

Sin embargo, y no queriendo quitarle del todo la razón a Gombrich, lo que quizás no tenga hoy sentido es hablar del arte y de la ciencia como si ambos estuvieran en un mismo plano de vinculación

12 DEWEY, JOHN. 1950. *Aesthetic Experience as a Primary Phase and as an Artistic Development, The Later Works, 1925-1953* / Volume 16: 1949-1952, with an introduction by T. Z. Lavine. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1989, p. 395-398.

13 GOMBRICH, ERNST. 1966. «Entretien» en *L'Image*. Paris: Museo de Historia Contemporánea, DIC, nº 2, marzo de 1966, p. 207.



con la realidad y tuvieran idéntica capacidad de tratarla y revelarla. De lo que en realidad Gombrich se asombra es de que aquel orinal, firmado por Duchamp al modo de las obras de arte tradicionales, pudiera expresar el agotamiento de unos recursos expresivos que en el arte occidental llegaron a conformar su propia realidad. ¿Todo un pasado glorioso humillado ante un objeto vulgar? Sí, si entendemos que la dignidad del arte debe establecerse por contraste con la ciencia, pero, como ya referimos, Dewey nos recuerda que el arte, al contrario que la ciencia, no nos guía hacia la experiencia, sino que es en sí *una* experiencia (Pág. 133). En la ciencia hay intenciones conducentes a resultados, mientras que en el arte esas intenciones son en sí un resultado (*AE*, 90). Merleau-Ponty viene a expresar lo mismo en estos términos: “Un cartesiano puede creer que el mundo existente no es visible, que la única luz es de espíritu, que toda visión se hace en Dios. Un pintor no puede consentir que nuestra apertura al mundo sea ilusoria o indirecta, que lo que vemos no sea el mundo mismo, que el espíritu no tenga que ver más que con sus pensamientos o con otro espíritu”<sup>14</sup>.

El gesto anti-artístico de Duchamp era de gran sensatez y pertinencia; se oponía a cualquier justificación científicista o pseudo-religiosa y demostraba la capacidad siempre latente en el arte de cuestionar su propio destino y existencia hasta el punto de marcar con hitos la consumación de su posible fin. Realmente es formidable que el arte sea capaz de contener su linealidad evolutiva para cuestionar su propia vinculación con la realidad, aunque la única forma eficaz de hacerlo haya sido tan radicalmente desintegradora. Otra cosa, quizás más desafortunada, es la literalidad con la que se han asumido los resultados del gesto de Duchamp, neutralizando su mordiente revulsivo. Las transformaciones críticas del arte se han convertido en una reflexión recurrente.

Andy Warhol —es inevitable volver a él— respondió artísticamente y con gran sentido de la oportunidad histórica a la alteración ejecutada por Duchamp y a la advertida por Benjamin —la pérdida del aura de las obras de arte en el tiempo en el que su reproducibilidad técnica dispersaba su unicidad en el vasto espacio de una realidad ampliada más allá de la inmediatez material de las cosas—. Matisse agradecía a la fotografía la liberación de cualquier exigencia imitativa para la pintura, permitiéndole recuperar un espacio más propio en el que poder seguir extendiendo la realidad con nuevos objetos artísticos. Picasso, que reconocía en Cézanne y en la Naturaleza a sus dos maestros fundamentales, recurrió sin embargo a la formalidad del arte ritual africano para inspirar la renovación estética de un arte que se había hecho convencional (Fig. 5). Si bien, la relación de Picasso con el arte africano no está exenta de conflicto. El artista primitivo materializaba a través de sus objetos un mundo visible e invisible para un grupo social que consideraba más importantes aquellas presencias rituales que las herramientas que en la vida cotidiana respondían a funciones materiales inmediatas; el artista moderno, en cambio, trata de desandar el camino recorrido, aunque a costa de subjetivizar su relación con el mundo. Lo que el arte occidental manifiesta en su nostalgia incesante de formas es la crisis de su desplazamiento del centro de la comunidad.

La secularización del hombre moderno ha cambiado su vida simbólica. Incluso la cultura occidental materialista, responsable de esta parálisis, ha permanecido paralizada ante el poder de las imágenes y los símbolos, que eran el antiguo patrimonio de nuestra tradición. Una sociedad en la que la representación del mundo se confía a la tecnocracia, a las interpretaciones sociológicas, a los estudios de mercado y a las fraternidades psicoanalíticas bajo el incesante flujo de las transacciones digitales,

---

14 MERLEAU-PONTY. 1964. Op. Cit., p. 61.





5. Pablo Ruiz Picasso: *Las señoritas de Aviñón*, 1907, óleo sobre lienzo, 244 x 234 cm. Museum of Modern Art, Nueva York. El surgimiento del que se considera "período africano" de Picasso (1906-09) se debe en parte a Matisse, que le mostró en casa de Gertrude Stein una pequeña figura tallada en madera procedente de la cultura Vili, en la actual República Democrática del Congo, adquirida por el pintor en una tienda de curiosidades y *objects d'art* de París en 1906. La exposición de arte africano organizada por el museo etnográfico del Palais du Trocadéro en París, en mayo o junio de 1907, causó igualmente una viva impresión en Picasso, que en julio de ese mismo año pintaría *Las señoritas de Aviñón*. En el lado derecho de la composición aparecen dos de las primeras figuras representadas por Picasso con máscaras africanas, si bien no se tiene certeza de que sean copias fieles de dos máscaras concretas sino más bien ideas tomadas de múltiples piezas. En PICASSO, P.; RUBIN, W. (Ed.) and FLUEGEL, J. (chronology). 1980. *Pablo Picasso, a retrospective*. New York: The Museum of Modern Art; distributed by New York Graphic Society.

no puede sino secularizar los valores y degradar el imaginario compartido, orientando todo nuestro interés por los objetos hacia su comerciabilidad y consumibilidad, y alimentando una noción de progreso connotada de nihilismo. La sensación de decadencia que se desprende del mundo del arte hoy proviene en gran medida de su perfecta asimilación de tal realidad. El posmodernismo, con su visión emancipada, progresista e iluminista de la historia le retiró al arte el último atributo que le quedaba como construcción técnica objetiva y, con ello —ya lo hemos dicho antes—, cualquier posibilidad de

futuro, quedando la producción artística ya sumida en el espeso relativismo teórico del cual sólo la hermenéutica podrá rescatarla.

No obstante, tampoco resuelta coherente idealizar todas las formas de arte del pasado por su mera contraposición con los síntomas que la modernidad y la posmodernidad han desencadenado en el arte del presente. Así, podemos notar que los momentos históricos en los que el arte ha dispuesto de mayores recursos técnicos y ha dominado más ampliamente las formas —mostrando mayor cercanía a la ciencia—, no son necesariamente los de mayor expresividad y sentido. El abuso de unos y otros ha llevado al arte con frecuencia a un alejamiento de las cualidades expresivas de la materia y a una pérdida de sus raíces en la experiencia. Hace apenas unas páginas veíamos como Dewey expresaba sus reservas respecto al manierismo sentimental de Murillo (Pág. 225). De modo análogo, Greenberg analizaba agudamente un cierto rescoldo espurio en las últimas conquistas artísticas del Renacimiento. En su ensayo sobre el dibujo *La Virgen y el niño con Santa Ana y San Juan Bautista* (c. 1499-1500 o c. 1506-8) de Leonardo da Vinci, expuesto en la National Gallery de Londres como *The Burlington House Cartoon* (Fig. 6), escribe:

Encuentro algo impuro, amanerado y empalagoso en las alargadas figuras de este dibujo, en los rostros y en el edulcorado *sfumato* que los envuelve. La emoción es enviada excesiva y exclusivamente en una sola dirección, haciéndose para los propósitos del arte difícil de creer; el artista parece estar apostando su efecto tanto en las habilidades que muy conscientemente sabe que posee como en las debilidades del espectador. Al final, este dibujo al carbón, igual que ocurre con los frescos de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, constituye una de esas violaciones del medio que resultan en algo espléndido y extraordinario pero que nos dejan admirando la escala y la fuerza del temperamento del artista más que el propio arte. Y dado que las obras de este tipo tienen un efecto tan deletéreo sobre los artistas que les suceden, casi hay que considerarlas actos de hostilidad contra el arte<sup>15</sup>.

Este modo de expresión, en su versión romántica, le resulta a Dewey incompleta, igualmente hostil o espuria de algún modo. El arte romántico trata de operar en el espectador yendo más allá de los límites de consumación de la obra: “un vivo sentido de potencialidades no realizadas se adhiere al objeto; pero se emplea para mejorar la apreciación inmediata, no para promover más logros productivos”<sup>16</sup>. Así, es comúnmente aceptado que mientras que el científico puede tanto revelar como ocultar los hechos que lo han llevado más cerca de la verdad en una nueva hipótesis, para el artista la verdad es variable; sólo se ocupa de aquella versión particular de la verdad que haya decidido hacer suya y en los términos en los que haya decidido hacerla suya. Dicho de otro modo, el artista sólo se enfrenta a sus propias decisiones. Así, al depender la comprensión de las obras de ese elemento arbitrario y personal, puede resultarnos difícil saber si estamos o no siguiendo con precisión los cálculos del artista. Dewey no dejará de insistirnos en que el arte no es obra de la ambición individual, mero adorno o descarga subjetiva o emocional, sino continuada labor que ilumina silente el centro de la vida. John Berger apunta en la misma dirección cuando en 1959 observa una explotación y abuso del componente de ocultación y misterio en la creación

15 GREENBERG, CLEMENT. 1993. Op. Cit., p. 111.

16 DEWEY, JOHN. 1925. Op. Cit., p. 376.



6. Leonardo da Vinci: *La Virgen y el Niño con Santa Ana y San Juan Bautista (The Burlington House Cartoon)*, 1501-05, carbón, albayalde y difumino sobre papel, 141,5 x 104,6 cm. National Gallery, Londres.

de muchas de las obras que entonces se producen: “Ante la mayoría de las obras de arte, como en el caso de los árboles, podemos ver y evaluar sólo una sección del conjunto: las raíces son invisibles”<sup>17</sup>. ¿Por qué —se pregunta Berger— debemos dejar de aspirar a la honda sensación de cognición estética que desde

<sup>17</sup> BERGER, JOHN. 2015. Op. Cit., p. 12.





7. Piero della Francesca: *La resurrección*, c. 1463-65, fresco, 225 x 200 cm. Museo Civico, Sansepolcro.

el Quattrocento proyectan las obras de Piero della Francesca? (Fig. 7) ¿Por qué la ambición de verdad pictórica en Cézanne ha perdido toda vigencia? Tanto en un caso como en otro, se puede estar seguro de que cualquier correspondencia de forma, color u orden que se descubra en las obras de estos pintores es deliberada: “Todo ha sido calculado. Las interpretaciones han cambiado y volverán a cambiar. Pero los elementos del cuadro han sido fijados de forma definitiva y con toda premeditación comprensiva”<sup>18</sup>. Bernard Berenson (1865-1959) añade lo siguiente sobre la obra de estos dos pintores seminales:

A la larga, las creaciones más satisfactorias son aquellas que, como las de Piero della Francesca y Cézanne, permanecen “inelocuentes”, mudas, sin comunicación urgente que hacer, y sin pensar en despertarnos con la mirada o el gesto. Si expresan algo es el carácter, la esencia, más que el sentimiento o el propósito momentáneo. Manifiestan potencialidad en lugar de acción. Basta con que existan en sí mismas<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Ibid., p. 13.

<sup>19</sup> BERENSON, BERNARD. 1954. *Piero della Francesca: The Ineloquent in Art*. New York: MacMillan, p. 7.

### 3.2.3. Del paisaje como *idea* al paisaje como *lugar*: William Turner y Claude Monet

En su breve ensayo sobre la figura “romántica” de Joseph Beuys<sup>20</sup>, ensayo al que ya nos referimos al discutir la hegemonía del lenguaje y los discursos del yo (Pág. 135), señala George Pattinson que tres son los aspectos que definen la concepción que los románticos tenían del arte y la labor del artista. El primero es que, a diferencia del clasicismo, el arte no produce objetos definitivos, perfectos o necesariamente acabados. Cada obra es la etapa de un viaje o un fragmento de un todo que corresponde a otros continuar. En el primer romanticismo, el juicio de las obras de arte era en sí mismo una continuación de la obra. El arte encarnaba un espíritu idealizador y unificador que alentaba en aquellos miembros de la sociedad más volcados a la búsqueda del ideal una meta hacia la que el arte apuntaba, pero que el arte no llegaba a consumir. El segundo aspecto sugiere que no sólo la dinámica general del proceso creativo era más importante que la producción de obras de arte acabadas, sino que la persona del artista lo era aún más. El motivo del arte es la creatividad del artista, que no puede quedar agotada en una única obra o en un conjunto finito de obras, ya que el espíritu creativo es, en sí mismo, infinito e inagotable y sólo puede quedar satisfecho cuando finalmente alcanza la comunión perfecta con la fuente divina del todo. El tercer aspecto nos presenta la relación entre el artista y la obra fundamentalmente en términos de expresión, quedando la perfección formal en un segundo plano. Como ya se ha indicado, la obra — el poema, la imagen— es sólo un fragmento, pero, como tal, es precisamente una expresión, producto o forma externa del espíritu creador que habita en el interior del artista. Es una revelación exterior de lo que tiene su fuente en un interior. Refleja, exhala o corporeiza la mente del artista.

Buscando una expresión definitiva que integrara el yo en esa fuente divina de la totalidad, los pintores románticos acabaron por darle la espalda a la misma naturaleza que invocaban y solazaron su ausencia en la contemplación nostálgica de las ruinas clásicas a las que algunos de ellos habían peregrinado, pero que muchos simplemente imaginaron. “Los románticos —dijo el pintor Mark Rothko— se vieron impulsados a buscar temas exóticos y a viajar a lugares lejanos, no dándose cuenta de que, aunque lo trascendental debe implicar lo extraño y desconocido, no todo lo extraño o desconocido es trascendental”<sup>21</sup>. Ese deseo de alejarse del mundo existente se encuentra en clarísimo contraste con lo que luego buscarán los pintores impresionistas, y, de manera más perdurable, con lo que buscará Cézanne. Los pintores románticos salen a la búsqueda de una torre de marfil hecha de piedras rescatadas de las ruinas del pasado. Para ellos, el capitel corintio con el que los bárbaros de Baricco se harían una barbacoa en nuestro presente digitalizado (Pág. 195) era un fetiche. De la nostalgia por la ruina, por la épica homérica y por la tragedia ática, de materiales tan maleables como tan alejados de la palpación del mundo real, resultará el exagerado drama romántico.

Para Dewey, los casos de extremada separación entre el organismo y el mundo no son infrecuentes en la filosofía estética: “Tal separación está detrás de la idea de que la cualidad estética no pertenece a los objetos como tales, sino que es proyectada sobre ellos por la mente” (*AE*, 253). Rafael Argullol (n. 1949), en cambio, considera que “la incuestionable afición de los artistas románticos a plasmar en sus telas los restos materiales del pasado guarda más bien relación con aquella original

20 PATTINSON, GEORGE. 2008. Op. Cit..

21 CHIPP, HERSCHEL B. (ed.). 1968. Op. Cit., p. 548; la referencia original, citada por Chipp, proviene de la publicación del siguiente artículo de Rothko: «The Romantics Were Prompted», *Possibilities I* (New York), Winter 1947/48, p. 84.

conciencia que les hacía comprender la contradictoria obra de la Naturaleza”<sup>22</sup>. El artista romántico no se siente arropado por ella, a la que ya hemos dicho que no observa sino imagina de manera febril para sentirse seducido por ella, o autosugestionado. Así, llevado por un sentimentalismo difuso, el romántico permite que sus propios sentimientos y deseos den forma al mundo.

Esta búsqueda romántica difiere ciertamente de la del filósofo proto-pragmatista, poeta y activista social de Nueva Inglaterra Henry David Thoreau (1817-62), autor del famoso diario *Walden* (1854)<sup>23</sup>, quien encuentra en la naturaleza el principio, entre científico y poético, de la vida sencilla que debía inspirar al individuo social a través de unos valores ante todo útiles para la comunidad. Esto, veremos un poco más adelante, se encuentra también en el origen del impresionismo como movimiento artístico con amplias repercusiones sociales. El artista romántico también celebra la naturaleza, pero, según Argullol, “esta celebración no es sólo un canto a la Belleza primigenia, sino también el sacrificio aniquilador que se cierne sobre los hombres”<sup>24</sup>. Ésta es la semilla de la renuncia del arte al fértil diálogo con la experiencia sensorial, anunciando con ello nuevos y progresivos caminos de más exaltada subjetividad. Así, “de la luminosidad del Quattrocento surge muy pronto el claroscuro de la duda moral y del desgarrar ontológico”<sup>25</sup>. Frente a la transparente y escrupulosa exploración del mundo a través de nuestros sentidos —hechos razón— que el arte nos ofrece en Piero della Francesca, el romántico prefiere el refugio melancólico de la oscuridad:

La noche sugiere tanto a Heinrich von Ofterdingen como a Fausto, tanto al Monje de M. Lewis o a Melmoth de Charles Maturin como al Gerard autobiográfico de la Aurelia de Nerval, tanto a Mandred, Larra y demás héroes byronianos como al Zaratustra de Nietzsche: la Noche romántica alberga en sí sueño y ensimismamiento, melancolía y demonismo, sensualidad y terror<sup>26</sup>.

El romántico queda atrapado en una dualidad disgregadora —claridad-oscuridad, día-noche, vida-muerte, Apolo-Dionisos— y aun anhelándola, sólo encuentra en la experiencia natural un amparo existencial que acaba entregándose a la costumbre y al lenguaje. En ello encontraba Ortega una actitud espuria frente al público, pues ese exceso de subjetividad romántica provocaba un contagio no de orden espiritual sino puramente mecánico:

El romántico caza con reclamo; se aprovecha deshonestamente del celo del pájaro para incrustar en él los perdigones de sus notas. El arte no puede consistir en el contagio psíquico, porque éste es un fenómeno inconsciente y el arte ha de ser todo plena claridad, mediodía de intelección. El llanto y la risa son estéticamente fraudes. El gesto de la belleza no pasa nunca de la melancolía o la sonrisa. Y mejor aún si no llega<sup>27</sup>.

22 ARGULLOL, RAFAEL. 1983. *La atracción del abismo: Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Ediciones Destino, p. 27.

23 THOREAU, HENRY DAVID. 1854. *Walden: Life in the Wood*. London: Penguin Books (2016 edition).

24 ARGULLOL, RAFAEL. 1983., p. 59.

25 *Ibid.*, p. 93.

26 *Ibid.*, p. 95.

27 ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. 1925. *Op. Cit.*, p. 31.



Es precisamente de la persistencia del canon romántico durante la modernidad y la posmodernidad de donde resulta, como hemos venido reflexionando, la colonización del arte por el pensamiento evolutivo o finalista, la hermenéutica o el espectáculo. El gran problema reside en un enfoque no discutido sobre los medios y los fines del arte, que elude la cuestión de la responsabilidad del individuo creador frente a la comunidad, a la vez que exalta su ensimismamiento y desconexión. La problemática mirada que Rafael Argullol propone sobre Turner (Fig. 8.1 y 8.2) y el descrédito en el que sume a los impresionistas es sintomático de ello:

Turner —y, en general, el arte romántico— lleva su lenguaje pictórico a una situación límite. Su paisaje, que trata de desentrañar la voluntad mágica de la Naturaleza, destruye el mundo de la apariencia, nítido y cristalino, para penetrar en un mundo interior cuyos ropajes son la niebla y la tiniebla. La relación entre sujeto y objeto, entre hombre y Naturaleza se *desconcretiza*, se hace ambivalente —audaz y temerosa al mismo tiempo—, abstracta, dudosa: los rumbos de la pintura contemporánea nacen de esta nueva situación. El Impresionismo es una falsa y pasajera contención de la lógica desintegración formal que sucede a la revolución romántica. El éxito burgués de los impresionistas —cuya inicial capacidad de escándalo es efímera— se debe, precisamente, a su habilidad por presentar tranquilizadora-mente la inquietante herencia recibida<sup>28</sup>.

Al enfrentar a Turner con el impresionismo, el crítico soslaya dos importantes cuestiones, por un lado, que su uso del color, la luz y la materialidad pictórica, así como la elección de los temas, a diferencia del sombrío y distorsionado reflejo del paisaje romántico, conforma un nuevo tipo de *alquimia* que expresa una experiencia puramente pictórica, pero abierta al espectador y por tanto integradora; por otro, que al tachar al impresionismo de mero solaz burgués, le niega una continuidad con la revolución pictórica que los artistas holandeses habían llevado a cabo dos siglos antes, acercando la representación al escenario de la vida cotidiana: el bullicio de la vida urbana con sus parques, calles y plazas, el paisaje habitable por los sentidos, las actividades diarias o el trabajo, aquello que el individuo común puede habitar y sentir. Pero sobre todo, Argullol no valora la gran novedad pictórica del impresionismo, es decir, la integración de la experiencia pictórica en la vida, pues Camille Pissarro (1830-1903), Claude Monet o Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), como luego Paul Cézanne o Vincent Van Gogh, no plantarán su caballete *frente* al paisaje, sino *en* el paisaje, o con frecuencia también en el espacio real y cotidiano —desidealizado— de la ciudad. El impresionismo es además el momento en el que la ejecución pictórica pierde sus secretos ante el espectador y se abre ante él como una experiencia en sí misma de la que se puede gozar. La pintura se transustancia en la forma, la luz y el color del mundo ante nuestros ojos.

Gustave Courbet (1819-77) abre el camino estético, pero también ético, por el que transitarán los pintores impresionistas y postimpresionistas. Su fe en la independencia del artista le llevó a ser el primero que presentó en París una exposición individual, aunque, según Berger, no por un prurito romántico o narcisista. De lo que Courbet se independizaba era de la noción de *l'art pour l'art*, de “la prevalente visión romántica de que el artista o su obra eran más importantes que la existencia del

---

28 ARGULLOL, RAFAEL. 1983, Op. Cit., pp. 141-2.



8. Joseph Mallord William Turner: arriba, (1) *Tormenta de nieve o Barco de vapor en la bocana del puerto*, 1842, óleo sobre lienzo, 91.4 x 121.9 cm. Tate Gallery, Londres. Una anécdota apócrifa justifica el interés de Turner por mantener un contacto directo con la naturaleza aduciendo que el pintor fue atado al mástil de un barco durante una tormenta para poder pintar de memoria este evento; abajo, (2) *Volviendo del baile (St Martha)*, 1845, óleo sobre lienzo, 61.6 x 92.4 mm, Tate Gallery, Londres. La ciudad de Venecia, en la que el pintor apenas pasó cuatro semanas a lo largo de su vida, sumando sus estancias de 1819 y 1828, nutrió en cambio un tercio de la producción "imaginativa" de Turner en el periodo comprendido entre 1833 y 1946. En BROWN, DAVID BLAYNEY (ed.). 2012. *J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*. London: Tate Research Publications.

motivo que se pintaba, y de la visión clásica opuesta, según la cual la inspiración de todo arte era eterna y absoluta<sup>29</sup>. Proyectando su pensamiento pictórico de un modo que encontraría claro eco en Dewey, Courbet “se daba cuenta de que la independencia del artista sólo podía resultar productiva si ello significaba su libertad para identificarse con su modelo vivo, para sentir que *él* pertenecía a *éste*, nunca al contrario<sup>30</sup>. Sus escenas no sólo sugieren una determinada visión de las cosas, sino un conocimiento de cómo *son* las cosas. Nada en sus paisajes —que representan lugares reales— aparece como la antítesis romántica de la ciudad. Sus paisajes son tan evocadores de lo posible-real como lo son sus desnudos. Como indica Berger, “un magnífico desnudo frente a una ventana y un paisaje es un retrato sin concesiones de una mujer desnuda; (...) la imagen evoca el choque de la inesperada soledad de la desnudez: el choque personal que inspira a los amantes<sup>31</sup>, algo que tres siglos y medio antes se vio por primera vez en *La Tempestad* de Giorgione (1506-08) (Fig. 9.2), y que Courbet recoge con inequívoco paralelismo en *El taller del pintor* (1855) (Fig. 9.1), al igual que luego hará Manet en su *Almuerzo en la hierba* (1863).

El impresionismo desarrollará esa visión para expresar la pura experiencia de estar vivos, la felicidad de estarlo. El crítico Kenneth Clark (1903-83), a diferencia de Argullol, y aún mostrando reservas ante las pinturas seriadas de Monet, en las que observa un colorido irreal que las convierte, según él, en ejercicios de arte abstracto que falsean la realidad, no deja de encontrar un vínculo que une directamente a Turner —tanto o más que a Courbet o Manet— con la idea de representación de la naturaleza que postula el impresionismo; la clave está en la luz:

No es de extrañar que en la búsqueda de la luz que debía culminar en el impresionismo fuera un maestro del paisaje imaginativo, un romántico y no un realista, quien pudiera dar un paso decisivo. Fue Turner quien levantó toda la llave del color para que sus cuadros no sólo representaran la luz, sino que fueran simbólicos de su naturaleza<sup>32</sup>.

Con esa objetividad sensorial se funda una creencia universal en las posibilidades de la pintura, y no en las circunstancias o ambiciones particulares del artista. En los impresionistas, todo queda integrado en la mirada que se recrea en la contemplación. Incluso cuando pinta la ciudad inundada por la lluvia o semioculta en la niebla, el impresionista encuentra delectación, pues también eso forma parte de la realidad abierta a nuestros sentidos. En opinión de Clark, el impresionismo nos dio uno de los grandes logros del arte, amplió nuestro campo de visión:

Mucho de nuestro placer al mirar el mundo se lo debemos a los grandes artistas que lo han mirado antes que nosotros (...). Los impresionistas nos enseñaron a ver el color en las sombras. Todos los días nos detenemos con alegría ante algún efecto de la luz que de otra forma hubiéramos pasado sin notar. El impresionismo logró algo más que un avance técnico, (...) una posición ética real y valiosa<sup>33</sup>.

29 BERGER, JOHN. 2015. Op. Cit., p. 228.

30 Ibid., p. 228.

31 Ibid., p. 228.

32 CLARK, KENNETH. 1949. *Landscape into Art*. London: John Murray Publishers, p. 97.

33 Ibid., 95.



9. Arriba, (1) Gustave Courbet: *El taller del pintor*, alegoría real, determinante de una fase de siete años de mi vida artística (y moral), 1855, óleo sobre lienzo, 359 x 598 cm. Musée d'Orsay, París; abajo, (2) Giorgione: *La tempestad*, c. 1508, óleo sobre lienzo, 83 x 73 cm. Gallerie dell'Accademia, Venecia.

Con claras reminiscencias de lo formulado por Dewey quince años antes en *El arte como experiencia*, Clark considera que “el impresionismo es la expresión perfecta del humanismo democrático, de la buena vida que hasta hace poco tiempo estaba al alcance de todos. (...) Su pintura expresa una confianza total en la naturaleza y en la propia naturaleza humana”<sup>34</sup>. No debe pues soslayarse que el impresionismo cimienta un nuevo paradigma artístico y pictórico con hondas consecuencias en el siglo XX. Así, Kazimir Malevich, cuyos inicios como pintor autodidacta son plenamente impresionistas (Fig. 10.1), recibió su mayor y más decisiva influencia cuando en 1904 vio por primera vez alguna de las pinturas de la serie de Claude Monet sobre la Catedral de Rouen en la colección de Sergei Schukin (Fig. 10.2). En ellas encontró, según recoge en su autobiografía, la prueba sistemática final de que la historia de la pintura nunca más sería la misma. A partir de ese momento, debía admitirse que cada aparición podía ser pensada como una mutación y que la visibilidad en sí misma debía ser considerada como un flujo<sup>35</sup>. Si se considera además la claustrofobia de la cultura burguesa de mediados del siglo XIX, es difícil no ver en el impresionismo una profunda liberación de orden estético, aunque también social. Pintando *en plein air* frente al motivo, los impresionistas pasaron de estar confinados en sus estudios a observar directamente, concediéndole a la luz su propia hegemonía en el dominio de lo visible, relativizando todos los colores —para que todo brillara—, abandonando la pintura de viejas historias y toda ideología directa, mostrándole al público urbano la apariencia de cosas y lugares que experimentaba a diario en lo que era más cotidiano y querido para ellos: una salida al campo, barcos, mujeres sonrientes a la luz del sol, árboles en flor, las calles de la ciudad bajo la lluvia, todos los ritos mundanos y populares. “Cómo podía no ser todo esto considerado como una liberación —nos dice Berger— (...) El vocabulario de las imágenes impresionistas es el de un sueño popular”<sup>36</sup> cuya inocencia elimina ya para siempre los secretos de la pintura. “Todo estaba allí a plena luz del día, no había nada más que ocultar”<sup>37</sup>.

Pero quizás, junto con esta “democratización” que el impresionismo trae a la realidad social del arte, hay un logro más inexpresable pero tal vez de mayor trascendencia. Al emplear en la representación un calculado equilibrio entre lo preciso y lo impreciso, el pintor cede al espectador la posibilidad de completar lo que ve con el aporte de su propia experiencia, proyectando su reconocimiento del mundo sobre la imagen, y permitiéndole sentir lo ya vivido y sentido como proyección en la imagen. En opinión de Berger, se trata de un fenómeno sin parangón en el arte anterior. En la primavera de 1872, el mismo año en el que pintó *Impresión, sol naciente*, Monet pinta dos versiones del mismo árbol de lilas en su jardín de Argenteuil con tres pequeñas figuras bajo él; uno muestra el árbol en un día nublado, el otro a pleno sol (Fig. 10.3). Por primera vez, se confunden en un cuadro las pinceladas que representan la naturaleza —las ramas, las hojas y las flores— con las que representan el elemento humano, del que apenas distinguimos un breve perfil, o el pliegue de un vestido sólo parcialmente iluminado. Se trata de figuras que no han sido realmente pintadas. Así, para el espectador de 1872, la novedad residía “no en una cuestión de nuevos elementos ópticos, sino en una nueva relación entre

---

34 Ibid., pp. 95-6.

35 MALEVICH, KAZIMIR S.. 1971. *Essays on art, 1915-1933*. Translated by Xenia Glowacki-Prus & Arnold McMillin. Edited by Troels Andersen. London: Rapp & Whiting.

36 BERGER, JOHN. 2015. Op. Cit., p. 256.

37 Ibid., p. 256.





10. Arriba izquierda, (1) Kazimir Malevich: *Iglesia*, 1905, 60.3 x 44 cm. Colección privada; derecha, (2) Claude Monet: *La catedral de Rouen a pleno sol*, 1894, óleo sobre lienzo, 107 x 73.5 cm. Musée d'Orsay, París; abajo, (3) Claude Monet: *Lilas a pleno sol*, 1872, óleo sobre lienzo, 50 x 65 cm. Museo Pushkin, Moscú.



lo que estaba viendo y lo que había visto antes”<sup>38</sup>. El árbol de lilas de Monet es, según Berger, a la vez “más preciso y más difuso que cualquier pintura que se hubiera visto antes”<sup>39</sup>. Todo ha sido sacrificado a la precisión de los colores y los tonos. El espacio, la distancia, la anécdota y los personajes quedan por igual sometidos al juego de la luz. Monet, al hacer desaparecer el elemento narrativo, se enfrenta a una tarea que hasta entonces ha sido casi inalcanzable para la pintura, si acaso entrevisto en la pintura de Turner. Así lo expresa el propio pintor:

Para mí el motivo en sí es un factor insignificante; lo que quiero reproducir es lo que hay entre el motivo y yo... Otros pintores pintan un puente, una casa, un barco... Yo quiero pintar el aire en el que se encuentra el puente, la casa y el barco, la belleza del aire que les rodea, y eso es nada menos que lo imposible<sup>40</sup>.

Los árboles de lilas de Monet producen una maravillosa ilusión óptica en el espectador, pero sobre todo lo “fuerzan” a ensamblar la imagen activando el recuerdo de experiencias previas en las que otros árboles y otros paisajes han sido contemplados y sentidos. Y con la memoria visual, la pintura arrastra también la memoria de otros sentidos que el espectador extrae de su experiencia pasada: los olores, la calidez o humedad de la atmósfera, la textura de la hierba o de un vestido, la duración de la tarde. “Caes en una especie de remolino de recuerdos sensoriales hacia un momento de placer siempre en retroceso, que es un momento de re-conocimiento total (...) Finalmente, todo es simultáneo e indivisible del fuego malva de las lilas”<sup>41</sup>, dice Berger.

Monet pensaba en términos de luz y color, pero la transmisión de la experiencia es invocada en el espectador a través de la restitución de su propia memoria, de su propia experiencia vivida. En las series de nenúfares que Monet pinta en su jardín de Giverny (1900-26) (Fig. 11.1), mientras acercándose al final de su vida va perdiendo la vista, el pintor anhela la síntesis expresada por el poeta metafísico Andrew Marvell en un verso que ya citamos: “reducir todo lo existente a un verde pensamiento bajo una sombra verde” (Pág. 229). La incesante actividad del pintor refleja la eterna preocupación humana ante al efímero goce de la existencia y el inexorable paso del tiempo. En esos cuadros, reelaborados sin cesar ante la tarea ópticamente imposible de combinar flores y hojas, reflejos y reverberaciones lumínicas, ondulaciones, superficie y profundidad del agua, el verdadero propósito no es decorativo ni óptico, sino guardar para la memoria todo lo esencial de un jardín que es suyo y seguiría existiendo aun cuando el pintor deje de estar en él, viviéndolo. El estanque, pintado una y otra vez, se nos antoja metáfora de la contradicción profundamente humana que late en todo el impresionismo: cuanto más se apresta la pintura a mostrar la plenitud del goce, más efímero y angustioso resulta el reflejo que su imagen nos devuelve. No se trata de ningún tipo de nostalgia romántica sino más bien de la misma inquietud que late en Velázquez. Varias décadas antes, Monet había celebrado, optimista, los grandes progresos técnicos de su tiempo en obras como la serie de *La estación Saint-Lazare* (1877) (Fig. 11.2), en las que la máquina de vapor se

---

38 Ibid., p. 258.

39 Ibid., p. 259.

40 De una entrevista a Monet (1895) recogida en: HAYES TUCKER, PAUL ET AL. (eds.). 1998. *Monet in the 20th Century. Exhibition at the London Royal Academy of Arts and the Boston Museum of Fine Arts*. New Haven and London: Yale University Press., p. 8.

41 Ibid., p. 259.

funde con el bullicio humano de la ciudad, pero cuando todo se derrumbe y ese mismo progreso desencadene la más inhumana de las guerras, el pintor volverá incesantemente a la representación del jardín.

Después de todo lo dicho, la ambición de los primeros románticos, antes de encarnar la plena conciencia de la escisión que late en el hombre moderno —que será su principal legado a las prácticas artísticas del siglo XX y aún del XXI—, se nos antoja similar a la de los impresionistas y nos lleva a pensar que un desarrollo más luminoso de sus postulados hubiera sido posible. El romántico busca la redención al desarraigo sentido en el culto al sentimiento o al individuo, tratando de integrar sentimiento e intelecto, individuo y sociedad, individuo y naturaleza. Pero no será difícil resbalar entre tantos extremos: si la enfermedad del mundo era un racionalismo que sacrificaba la individualidad en beneficio del conjunto de la sociedad, entonces sólo poniendo énfasis en el sentimiento y en el individuo se podía alcanzar algún tipo de equilibrio. Demasiada responsabilidad; escasa ligereza. Pero insistamos en que en el primer romanticismo lo que se está buscando es la armonía en cada fenómeno, en cada acto, en cada expresión del espíritu al conectar con la naturaleza. ¿Y cuál puede ser la respuesta? Para el dramaturgo, poeta y filósofo Friedrich Schiller, igual que casi cien años más tarde lo será para Nietzsche, la respuesta, esencialmente, es el arte. Sólo el arte y el artista tienen el poder de volver a unir lo que la civilización ha fragmentado. Y no cualquier arte, por supuesto —Schiller deja claro que gran parte del arte de su tiempo está sujeto a las mismas divisiones que afectan a cualquier otro aspecto de la vida civilizada, oscilando entre el formalismo más refinado, por un lado, y la emoción indisciplinada por otro. El artista debe prepararse para una vocación que, en opinión de Schiller, implica el retorno a la aprehensión de las formas de la antigua Grecia<sup>42</sup>. Claro que, en su mayoría, los románticos no adoptan ese camino. Pero no deja de servirnos esta reflexión para insistir, más allá de lo expresado por Argullol, en que existe en el germen del romanticismo ese espacio de claridad para el encuentro entre el individuo-sujeto racional y el objeto mundo-natural. Así, encontramos en el venerado poeta del primer romanticismo alemán Novalis (1772-1801) una visión clara y esperanzada del encuentro hombre-naturaleza, no muy distinta a la que medio siglo más tarde formulará Thoreau en los Estados Unidos, abriendo el camino a las ideas con las que Dewey y otros pragmatistas responderán al dualismo disgregador. Escribe Novalis en *Los discípulos en Saïs* (1802):

Para comprender la naturaleza es necesario recrearla en uno mismo en su completo desarrollo (...). El hombre que piensa es llevado a la función primera de su ser, la contemplación creativa; así se encuentra de nuevo en el punto en que creación y saber se hallan en un estado de maravillosa interdependencia, en un momento (...) de alegría verdadera y de fecundación espontánea. [Cada elemento de la naturaleza] aparece ante él como una nueva revelación del genio del amor, como un nuevo acorde del tú y del yo<sup>43</sup>.

42 SCHILLER, FRIEDRICH. 1795. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. (Traducción al inglés de Elizabeth M. Wilkinson y L. A. Willoughby, «On the Aesthetic Education of Man», *Essays*. Daniel O. Dahlstrom and Walter Hinderer (eds.). New York: Continuum.

ACLARACIÓN: las referencias sobre Schiller han sido obtenidas del artículo de George Pattinson «Joseph Beuys: A Leaf from the Book of Jeremiah», *Art Without Art. Selected Writing from the World of Blunt Edge*, que hemos citado antes. El autor las atribuye a Lessing en 1795, pero éste murió en 1781. En la *Stanford Encyclopedia of Philosophy* hemos comprobado que las ideas corresponden a Schiller: <https://plato.stanford.edu/entries/schiller/#LettAestEduc>.

43 NOVALIS. 1802. *Die Lehrlinge zu Saïs*. (Traducción de Felix de Azúa, *Los discípulos de Saïs*. Madrid: Hiperión. 1988).



11. Claude Monet: arriba, (1) *Nenúfares*, c. 1915, óleo sobre lienzo, 151.4 x 201 cm. Neue Pinakothek, Munich; abajo, (2) *La estación St-Lazare*, 1877, óleo sobre lienzo, 54.3 x 73.6 cm. National Gallery, Londres.

### 3.2.4. Pasión y afabilidad, trascendencia e inmanencia: Ukiyo-e

Joachim Gasquet (1873-1921), amigo de Cézanne, cuenta haberle oído decir esto al pintor: “—¡La vida es terrible!— Y, como una oración, en la noche que caía, lo oí murmurar varias veces... —Quiero morir pintando... morir pintando”<sup>44</sup>. La Pasión de Cézanne forma parte de un fenómeno característicamente occidental que suele concebir el arte como una “especie de sacerdocio (...) que exige hombres puros”<sup>45</sup>. Presupone un sufrimiento en aras de un estado ontológico superior. Esta visión persiste en gran medida. El pintor Luis Gordillo (n. 1934), en aparente contradicción con la feliz inmanencia que transmiten sus pinturas —todo lo más alejadas que podamos imaginar de un Gólgota artístico—, habla también del sufrimiento implícito en el acto de pintar: “Busco temas plásticos con los que pueda sufrir adecuadamente”<sup>46</sup>. Tan arraigada está la idea en nuestra tradición, y tan firme es nuestra convicción de que sólo expiando algún tipo de pecado original es posible alcanzar algo de valor, que George Steiner puede proclamar sin ambages que todas las formas expresivas del arte son formas de la Pasión:

Nos guste o no, las sobrecogedoras y universales cosas inexplicables y el imperativo de búsqueda y aspiración, que también constituye el núcleo del hombre, nos sitúan en una vecindad inmediata con la trascendencia. La poesía, el arte y la música son el medio de esta vecindad<sup>47</sup>.

Pero el dolor, el miedo o la soledad no son, ni mucho menos, las únicas fuerzas motrices de la producción de formas artísticas; como el arte tampoco es un exclusivo conjunto de funciones trascendentes o metafísicas, ni es necesariamente religioso o espiritual en su interior. El arte no es una función sagrada que nos libera de la ligereza de lo cotidiano, de las asperezas del día a día, de las pequeñas nimiedades del mundo. Más bien, como sugiere Han, hablar de “el arte de la inmanencia o el arte de lo efímero no es una contradicción”<sup>48</sup>, sino justo lo contrario. “La Pasión de la verdad —dice Han— o el énfasis en ella no son requisitos necesarios para el refinamiento de las formas de expresión estética”<sup>49</sup>, como tampoco el juego o el entretenimiento conducen por necesidad a la trivialización o al empobrecimiento estéticos. El pintor Robert Rauschenberg (Fig. 12) considera que la televisión, como entretenimiento, también es una ventana al mundo. La televisión para él no significa necesariamente pobreza de mundo como infería Robert Hughes<sup>50</sup>, pues el alejamiento del mundo inmediato tiene su propia pobreza, que excluye también muchas cosas. No queriendo excluir nada, Rauschenberg

44 GASQUET, JOACHIN. 1926. *Cézanne*. Paris: Les Editions Bernheim-Jeune. (Traducción de Carlos Manzano de Frutos, *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*. Madrid: Gadir, 2009), p. 70.

45 *Ibid.*, p. 81.

46 En el documental de Jesús Alonso dedicado al pintor Luis Gordillo en el espacio *Creadores* de RTVE, 31 de mayo de 2001: <https://www.rtve.es/alicarta/videos/creadores/aventura-del-saber-serie-documental-creadores-luis-gordillo/2751974>.

47 STEINER, GEORGE. 1989. *Real Presences*. Chicago: The University of Chicago Press, p. 281.

48 HAN, BYUNG-CHUL. 2018. *Gute Unterhaltung. Eine Dekonstruktion der abendländischen Passionsgeschichte*. Berlin: Mathes und Seitz Berlin. (Traducción de Alberto Ciria, *Buen entretenimiento. Una deconstrucción de la historia occidental de la Pasión*. Barcelona: Herder Editorial S.L., 2017), p. 147.

49 *Ibid.*, p. 66.

50 HUGHES, ROBERT. 1991. *Op. Cit.*, p. 345.



12. Robert Rauschenberg: *Rebus*, 1955, óleo, pintura de polímero sintético, lápiz de grafito, lápices de cera, pastel, papeles impresos, pintados, cortados y pegados, y tela grapada a lienzo montado sobre tres paneles, 243.8 x 333.1 cm. Museum of Modern Art, Nueva York. *Rebus* pertenece a un conjunto de obras conocidas como "Combines" en las que Rauschenberg emplea materiales cotidianos encontrados en el barrio del Bajo Manhattan en el que se encontraba su estudio: tiras cómicas, carteles políticos, textiles, dibujos, etc.

convive en su casa y en su estudio con multitud de aparatos de televisión que mantiene casi siempre encendidos: "Me gusta la televisión y siempre la tengo puesta"<sup>51</sup>. Han lo interpreta así:

Ser afable significa también "incluirlo todo". El lema de Rauschenberg es: prepara una afable recepción del mundo y sus cosas. Por el contrario, el arte como Pasión es muy selectivo o excluyente. La afabilidad no es propia de él. [...] El arte de la afabilidad de Rauschenberg participa del mundo. Es uno de los posibles accesos al mundo [...] Los programas de televisión también contienen mundo<sup>52</sup>.

Rauschenberg se distancia de lo trascendente, lo religioso y lo metafísico. El arte no tiene por qué originarse necesariamente en una vida ensimismada, sin distracciones, orientada hacia la muerte. Pintar no es habitar y decorar un mundo interior propio: "Cuando trabajo miro a mi alrededor y absorbo lo que me rodea. Si he absorbido algo, si he tocado algo, si he movido algo, entonces comienza algo"<sup>53</sup>. La intención de Rauschenberg es desviar la atención del yo a las cosas que hay ahí afuera, y eso

51 ROSE, BARBARA. 1987. *A Conversation with Robert Rauschenberg*. New York: Vintage Books, Random House, p. 99.

52 HAN, BYUNG-CHUL. 2018. Op. Cit., p. 152.

53 ROSE, BARBARA. 1987. Op. Cit., p. 90.

empieza por la propia distracción del cuerpo: “Quiero liberar mi cuerpo, mi cabeza y mis pensamientos de mi propio ego”<sup>54</sup>. Menos ego significa más mundo, y menos miedo significa más serenidad.

“La experiencia en forma de arte —dice Dewey—, cuando reflexionamos sobre ella, (...) soluciona más problemas que aquellos que han preocupado a los filósofos y resuelve más dualismos invariables que cualquier otro tema del pensamiento”<sup>55</sup>. El problema está en que la formulación de un arte verdadero o serio, que pueda netamente distinguirse de aquel otro que meramente busca entretener, acaba resultando en la habitual construcción de relaciones dicotómicas: razón-espíritu frente a sensibilidad, o trascendencia frente a inmanencia.

Para artistas como Gordillo, formados en una época de grandes ideales y exigentes responsabilidades, efectivamente, la pintura es un oficio trascendente, duro, cargado de compromiso estético, pero también ético. No así, o al menos no siempre, para los artistas de la generación posterior. El pintor Rafael Agredano ironiza sobre el hecho de que “a la pintura le falta cabaré y le sobra espíritu conventual, moralidad, trascendencia y muchas éticas mal entendidas cuando no falsas”<sup>56</sup>. El contraste no puede ser mayor. Agredano habla de la necesidad de “devolverle —o conferirle [a la pintura], si no la ha tenido nunca— esa sensación simple y feliz que es el acto de crear”<sup>57</sup>. El pintor pide transparencia a la hora de contar las cosas, y estímulo para ejercer con libertad y despreocupación el oficio:

Todas las revoluciones están hechas. Ya no hay nada que inventar, pero todo está ahí, felizmente para nosotros, para utilizarlo como nos dé la gana, cogiendo de donde queramos. El arte está más vivo que nunca. Fuera de las tradiciones únicas está la libertad, la obra personal que nos permite niveles de expresión y lectura, sin una tradición única que las entorpezca<sup>58</sup>.

La moralidad excesiva, piensa Agredano, es inmoral; el dolor y el sufrimiento no deben identificarse con la calidad: “Los estudios no están para clavarse puñales, sino para pintar”<sup>59</sup>. Merleau-Ponty va mucho más allá: “Desde Lascaux hasta hoy día, pura o impura, figurativa o no, la pintura no celebra nunca otro enigma que el de la visibilidad”<sup>60</sup>. No importa cuál sea la tradición en la que nazca, las creencias, los motivos, los pensamientos o las ceremonias de las que la pintura se rodee; incluso cuando parece destinada a otra cosa, en su pura visibilidad está su inmanencia. Matisse reivindica la capacidad del artista de mirar la vida con los ojos de un niño. Es “el espíritu del juego” del que habla Martel<sup>61</sup>. En el Lejano Oriente, en cambio, los principios que rigen el pensamiento y el arte son complementarios en lugar de opuestos o enfrentados. “El ser no es regulado por opuestos rígidos, sino por dependencias y correspondencias recíprocas”<sup>62</sup>, dice Han. Al no aplicarse al arte esa dicotomía, deja de tener sentido la noción de un

---

54 *Ibid.*, p. 93.

55 DEWEY, JOHN. 1925. *Op. Cit.*, p. 392-3.

56 AGREDANO, RAFAEL. 2012. *Op. Cit.*.

57 *Ibid.*, p. 68.

58 *Ibid.*, p. 68.

59 *Ibid.*, p. 67-72.

60 MERLEAU-PONTY. 1964. *Op. Cit.*, p. 26.

61 MARTEL, J.F. 2015. *Op. Cit.*, p. 119-25.

62 HAN, BYUNG-CHUL. 2018. *Op. Cit.*, p. 62.



arte inferior que sólo satisface las necesidades sensibles de manera subsidiaria, como tampoco tiene sentido la idea de la autonomía del arte, ni se discuten las posibilidades del arte como enunciador de la verdad:

El arte del Lejano Oriente no es dominado por una Pasión por la verdad que sufre lo existente como falso. Tampoco proporciona un opuesto utópico al mundo existente, el cual tendría que ser negado. Es decir, ninguna *negatividad* lo alienta. Más bien es primariamente un objeto de afirmación y también de entretenimiento<sup>63</sup>.

Con el filtro occidental, que identifica trascendencia con valor, se ignora que en otras latitudes y tradiciones operan valores distintos para las producciones artísticas. Roland Barthes encuentra en la breve forma poética del haiku japonés una expresión de iluminación o de redención especial: “El haiku (...), articulado sobre una metafísica sin sujeto y sin Dios, corresponde al *Mu* budista, al *Satori zen*”<sup>64</sup>. Sin embargo, aunque el moralismo confucionista tuviera un cierto impacto sobre el arte del Lejano Oriente, escasamente trasciende como ideología. Es sabido que en Japón apenas se asocia el haiku “con aquella empresa seria y espiritual de poner fin a la palabrería del alma”<sup>65</sup>. Aplicándole a lo desconocido el filtro de un exotismo trascendente construido en nuestro imaginario, en Occidente no podemos entender que el haiku sea, sobre todo, juego y entretenimiento.

La intensa y fascinante estetización del entorno vital japonés tiene mucho que ver con esta ausencia de fondo moral en el arte. Allí no existe el denso elemento crítico, subversivo o disidente que es consustancial a casi cualquier desarrollo artístico habido en Occidente desde el romanticismo. “La idea de una vanguardia y su negatividad —dice Han— le resultan básicamente ajenas”<sup>66</sup>. En general, el arte del Lejano Oriente se comporta con lo existente de forma más afirmativa que el occidental. “Su rasgo principal no es la Pasión”<sup>67</sup>. El arte no se opone a una realidad enajenada. No encarna aquella alteridad enfática que lo distinguiría del mundo falso o del mundo que sufre la alienación: “Ninguna distancia estética eleva el arte a una esfera ontológica privilegiada”<sup>68</sup>.

Así, quizás se entienda por qué de Whistler a Picasso la xilografía japonesa Ukiyo-e ejerció una fascinación tan fuerte sobre los pintores de los movimientos europeos y americanos de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. La frescura de sus representaciones, su inmediata conexión con la vida cotidiana, con las formas de un arte popular, más que el exotismo que encarnaban, era su principal atractivo. En su contexto original, Ukiyo-e no es un arte culto, sino un arte de la vida cotidiana e inmediata fuertemente integrado en la próspera industria del entretenimiento del período Edo (1603-1867). Uno de los temas más ampliamente representados es *Yoshiwara*, el distrito lúdico de Edo, con sus artistas callejeros, casas de té, prostíbulos, teatros kabuki y actores (Fig. 13.1). El arte Ukiyo-e formaba también parte de ese entretenimiento y al resultar económico y accesible alcanzó en

---

63 Ibid., p. 62-3.

64 BARTHES, ROLAND. 1970. *L'Empire Des Signes*. Paris: Éditions du Seuil. (Traducción y edición de Adolfo García *El imperio de los signos*. Barcelona: Mondadori, 1990), p. 104; citado en HAN, BYUNG-CHUL. 2018. Op. Cit., p. 63.

65 HAN, BYUNG-CHUL. 2018. Op. Cit., p. 64.

66 Ibid., p. 67.

67 Ibid., p. 67.

68 Ibid., p. 67.

poco tiempo gran demanda, convirtiéndose en parte de una cultura de masas. Los temas humorísticos y eróticos —“shunga” o imágenes de primavera estos últimos—<sup>69</sup> (Fig. 13.2), junto con los retratos de actores, eran los que más ventas generaban.

En general, el arte del Lejano Oriente no se define en oposición al mundo cotidiano, no habita una esfera ontológica especial. Tampoco es la apertura a una trascendencia, sino más bien un arte de la inmanencia. Ukiyo-e afirma radicalmente el mundo cotidiano y pasajero. No lo alienta ningún anhelo de profundidad, verdad o sentido. Los colores luminosos y los contornos nítidos no están pensados para eso:

La mirada observadora se detiene en la superficie colora, aunque no busca nada. Nunca se vuelve hermenéutica. Tampoco se ahonda. Los cuadros de Ukiyo-e resultan inequívocos, como los haikus. Nada parece quedar oculto. Los domina una peculiar evidencia. Ninguna hermética ni hermenéutica detiene la mirada del observador<sup>70</sup>.

“Ukiyo-e” significa literalmente “imagen” (e) del “mundo fugaz” (Ukiyo)” como énfasis del carácter afirmativo de las cosas. Se trata de un arte enteramente entregado a reflejar la vibración del mundo como un espectáculo pasajero, algo que cultivarían los impresionistas franceses como reverso del trascendente legado romántico. Ukiyo-e es parte de un aquí y ahora que hay que afirmar a pesar de —o precisamente a causa de— su fugacidad. Nada se oculta, nada se retira a una profundidad; como expresa Han, “en eso consiste la *afabilidad* del arte del Lejano Oriente”<sup>71</sup>. También las religiones adoptan allí una postura afirmativa hacia lo existente. El taoísmo, por ejemplo, enseña a amoldarse a los hechos como parte del flujo vital, sin anhelo de cambiar el mundo para conformarlo a nuestra medida o ambición. El no-hacer taoísta es una fórmula de afirmación radical en el extremo opuesto de la intencionalidad de la Pasión, que nos obliga a hacer, a oponer, a luchar, a transformar, a corregir y a perfeccionar. El taoísmo sugiere que nos encomendemos al curso natural de las cosas sin huir del mundo, sin negarlo, expresando por el contrario confianza hacia él. Así, uno de los grandes reformuladores de las convenciones artísticas del siglo XX, el compositor John Cage dijo: “Nada es un error. El triunfo y el fracaso no existen. Sólo existe el hacer”<sup>72</sup>. Y Dewey, sensible siempre a la posibilidad de una inmanencia en el arte, afirmó: “Las artes que hoy tienen mayor vitalidad para el hombre de a pie son cosas no tenidas por él mismo como arte; por ejemplo, el cine, el jazz, frecuentemente la página

69 La producción de imágenes eróticas, conocida como *shunga* —imágenes de primavera— constituía la base económica de los pintores Ukiyo-e y de sus editores. Se producían a partir de imágenes de álbumes o de ilustraciones de textos de la literatura popular de entonces. Aunque su producción era regulada y ocasionalmente prohibida por el gobierno, este tipo de obras continuó realizándose prácticamente hasta finales de la era Meiji, con la prohibición de material «obsceno» en el Código penal japonés del año 1907. Coleccionaron *shunga* diversos artistas europeos, entre los que destacan Aubrey Beardsley, Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec, Gustav Klimt, Auguste Rodin, Vincent Van Gogh y Pablo Picasso, que poseía una colección de 61 estampas de artistas japoneses reconocidos, que le sirvieron de inspiración durante los últimos años de su vida. Cfr. CLARK, TIMOTHY. 2013. *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*. The Hague, Brill/Hotei Publishing.

70 *Ibíd.*, p. 69.

71 *Ibíd.*, p. 70.

72 John Cage inspiró a varias generaciones de artistas y compositores, tanto a través de su trabajo como a través de su labor docente. Es en la incorporación de elementos del azar que Cage encuentra quizás uno de sus mayores puntos de conexión con Dewey. En 1968, Cage popularizó las «Diez reglas para estudiantes y profesores (Ten Rules for Students and Teachers)», que tienen un innegable aire “deweyano” en su invocación de una pedagogía del arte libre y experimental, en las que el discípulo aprende del maestro, el maestro del discípulo, y ambos del mundo. Incidentalmente, Dewey fue miembro del consejo rector de Black Mountain College, centro de gran influencia en el desarrollo de las artes en Estados Unidos hacia la mitad del siglo XX del que John Cage, al igual que su compañero vital y colaborador artístico, el coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009), fue alumno.



13. Arriba, (1) Utagawa Hiroshige: *Cerezos en flor en Yoshiwara*, de la serie *Lugares Famosos de Edo*, c. 1839-42, impresión xilográfica (tinta y color sobre papel), 24.2 x 37.2 cm. Museum of Fine Arts, Boston; abajo, (2) Kitagawa Utamaro (c. 1754-1806): *Estampa erótica "shunga"*, sin fechar, impresión xilográfica (tinta y color sobre papel), 39.4 x 57.8 cm. Metropolitan Museum, Nueva York.

cómica, los relatos periodísticos de amores, asesinatos y correrías de bandidos” (*AE*, 11-12). Como ocurría para el hombre primitivo —explica Dewey— “las artes del drama, la música, la pintura, la arquitectura, así ejemplificados, no tenían la conexión que hoy tienen con los teatros, las galerías y los museos, sino que eran parte de la vida significativa de una comunidad organizada” (*AE*, 12).

### 3.2.5. La inmanencia en el color: Henri Matisse

Si queremos hallar un equivalente en el arte occidental a la nítida inmanencia con la que los artistas de Ukiyo-e producían sus xilografías, debemos pensar en la soberanía del color respecto a la forma que opera en un pintor como Matisse. Para John Dewey, “la mayor revolución estética en la historia de la pintura ocurrió cuando el color fue usado estructuralmente; entonces los cuadros dejaron de ser cuadros coloreados” (AE, 204). Giorgio Morandi decía que los colores eran portadores de significado propio, y así los empleó en sus extraordinarias y breves naturalezas muertas: “A veces me imagino los colores como grandes noúmenos, como ideas vivas o seres de inteligencia pura. No pienso en nada cuando pinto: veo colores que se ordenan como quieren, todo se organiza a través de las manchas de color: campos, casas...”<sup>73</sup>. Y Paul Klee, cuyas notas sobre la línea y el color están escritas con el lenguaje de un artesano, afirmó que el color es “el lugar donde nuestro cerebro y el universo se juntan”<sup>74</sup>. Merleau-Ponty lo interpreta así:

No se trata pues de colores, “simulacro de los colores de la naturaleza”<sup>75</sup>, se trata de la dimensión de color, aquella que crea por sí misma para sí misma identidades, diferencias, una textura, una materialidad, un algo... (...) La visión del pintor no es ya mirada sobre un fuera, relación “físico-óptica” solamente con el mundo. El mundo ya no está ante él por representación: es más bien el pintor el que nace en las cosas como por concentración y venida a sí de lo visible<sup>76</sup>.

Para Philip Guston, aunque “el acto de dibujar es lo que sitúa, sugiere, descubre”<sup>77</sup>, y a veces parece suficiente dibujar, sin las distracciones del color y la masa, “es una vieja ambición hacer del dibujo y de la pintura una sola cosa”<sup>78</sup>. En ese sentido, el logro de Matisse se basa precisamente en haber trascendido esa división, logrando representar a través del color puro, que en su pintura aparece como una invención; el color puro no tiene nada que ver con cualidades abstractas, dice el pintor:

El objetivo principal del color debe ser servir a la expresión lo mejor posible. Pongo mis colores sin un plan preconcebido (...) Mi elección de los colores no se basa en ninguna teoría científica; se basa en la observación, en el sentimiento, en la naturaleza misma de cada experiencia<sup>79</sup>.

73 VITALI, LAMBERTO. 1983. *Morandi: Catalogo Generale dei Dipinti. Two volumes*. Milan: Electa. Originalmente procede de una entrevista concedida por Giorgio Morandi a “La voz de América” el 25 de abril de 1957.

74 GROHMANN, WILL. 1955. *Paul Klee*. London: Collier McMillan. Limited, p. 141.

75 Citado en DELAUNAY, ROBERT. 1957. *Du cubisme à l'art abstrait. Documents inédits publiés par Pierre Francastel*. Paris: S.E.V.P.E.N, p. 150. (Traducción de Pablo Irés, *Del cubismo al arte inobjetivo*. Robert Delaunay. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2019); también en MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1964. Op. Cit., p. 52.

76 MERLEAU-PONTY. 1964. Op. Cit., p. 52-3.

77 La cita de Philip Guston se recoge en ROSS, CLIFFORD (ed.). 1991. *Abstract Expressionism: Creators and Critics*. Nueva York, Abrams, 1991, p. 75.

78 *Ibid.*, p. 75.

79 CHIPP, HERSCHEL B. (ed.). 1968. *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. Berkeley CA, University of California Press., p. 134-5. La referencia original proviene de la publicación del texto de Henry Matisse «Notes d'un peintre» en *La Grande Revue*. Paris: 25 de diciembre de 1908, p. 731-45.

Lo que preocupa al pintor sobre todo es la expresión. Matisse profesó a lo largo de su vida un sentimiento cuasi religioso hacia la vida sensual, hacia las bendiciones de la luz del sol, las flores, los cuerpos femeninos, la fruta, dormir y descansar, y el color es su lenguaje, el fundamento estructural de sus pinturas, collages y estampaciones. Cuando el color se incorpora a un diseño preconcebido —como en una alfombra persa— es un elemento subsidiario: la lógica del diseño debe ser lo primero. Antes de Matisse, cuando el color se usaba en pintura, solía servir como adorno decorativo de las formas, por ejemplo en Botticelli, o como fuerza que las carga de emoción, como en Van Gogh. Pero en las obras de Matisse, sobre todo en las últimas, el color se convierte en un factor totalmente dominante. “Sus colores no parecen ni embellecer ni cargar las formas —dice Berger—, sino elevarlas y llevarlas a la superficie del lienzo. Sus rojos, negros, dorados y cerúleos fluyen sobre el lienzo con la fuerza y a la vez la placidez del agua en una presa, como si a las formas se las llevara la corriente”<sup>80</sup>. La inmanencia que según Dewey alcanza Matisse en su famosa pintura *La alegría de vivir* (1905-6) (Fig. 14.1) proviene de la organización de energías que el artista pone en juego dentro de un mundo de referencias posibles y compartidas. Esas energías las presta fundamentalmente el color:

La experiencia que dio origen a una obra como *La alegría de vivir* de Matisse es muy imaginativa; nunca se produjo una escena así. (...) Pero el material imaginativo no permaneció ni podía permanecer onírico, independientemente de su origen. Para convertirse en la materia de una obra, tenía que ser concebida en términos de color como medio de expresión; la imagen y el sentimiento flotante de una danza tenía que ser traducida en ritmos de espacio, línea y distribución de luz y colores. El objeto, el material expresado, no es meramente el propósito cumplido, sino que es como objeto el propósito desde el principio. Incluso si supusiéramos que la imagen se presentó por primera vez realmente en un sueño, seguiría siendo cierto que su material tenía que organizarse en términos de materiales y operaciones objetivas que se movieran de forma consistente y sin interrupción en el cuadro como objeto público en un mundo común (*AE*, 280-81).

A la edad de ochenta y dos años, Matisse comenta que siempre ha perseguido los mismos fines en su obra, si bien es cierto que en los últimos quince años de su vida alcanza un dominio mucho más esencial sobre los elementos formales que emplea. A Matisse le preocupa que la aparente gran facilidad que expresan sus últimas obras sea erróneamente interpretada por los pintores jóvenes como resultado de una apresurada espontaneidad o incluso de superficialidad, y que esto lo usen “como la excusa para la dispersión en ciertos aspectos que [él cree] necesarios”<sup>81</sup>. Como buen colorista, Matisse era un pintor intuitivo, pero se dio cuenta de que era necesario seleccionar rigurosamente entre sus muchos instintos para hacerlos objetivos y así poder construir sobre ellos racionalmente: “Siempre he tratado de ocultar mis propios esfuerzos y he deseado que mis obras tengan la ligereza y la alegría de una primavera que nunca deja a nadie sospechar los sacrificios que ha costado. (...) Un artista debe

80 BERGER, JOHN. 2015. Op. Cit., p. 280.

81 CHIPP, HERSCHEL B. (ed.). 1968. Op. Cit., p. 140. La referencia proviene de la carta fechada el 14 de febrero de 1948 que Matisse le escribe a Henry Clifford, Director del Museo de Arte de Filadelfia, antes de la inauguración de una gran exposición del artista en dicho museo; Philadelphia Museum of Art exhibition catalogue, p. 15-6.

poseer la naturaleza. Debe identificarse con su ritmo, con un empeño que facilite la maestría que le permita más tarde expresarse en su propio lenguaje”<sup>82</sup>.

Para Berger, en términos de la imagen, esa capacidad de poseer la naturaleza separa la frontera entre “registrar una sensación y reconstruir una emoción”. Los *fauves* (Fig. 14.2 y 14.3), a los que Matisse inicialmente guía, registraban sensaciones. Sus pinturas son frescas y estimulantes, pero dependen de su capacidad de evocar “una intoxicación forzada”<sup>83</sup>. La pintura de Matisse posee esa cualidad hasta aproximadamente 1914 (Fig. 14.4): “Cuando Matisse pintaba destellos rojos sobre rayas de azul ultramarino y magenta para describir el movimiento de los peces en una pecera, comunicaba una agradable conmoción; uno podía sentir arresto por el clímax, pero aquello no desembocaba en nada”<sup>84</sup>.

Buscando una resolución más completa y compleja del cuadro, hasta 1918 Matisse aborda un tipo de pintura algo más disciplinada (Fig. 15), en la que predominan unos interiores de un colorido resplandeciente, pero en la que los colores, según Berger, parece que “se ensamblan en lugar de ser dinámicos, como el mobiliario de una habitación”<sup>85</sup>. Después, durante los próximos diez años pintó sus famosas Odaliscas, en las que el color es más libre y dominante, pero que, al basarse en un realce del color real de los objetos, tienen un efecto pronunciadamente exótico. Este período, no obstante, lo conduce a su fase final —la de mayor inmanencia pictórica—, en la que logró combinar el ímpetu de su primera etapa *fauve* con “una sabiduría visual de gran objetividad”<sup>86</sup> (Fig. 16.1 y 16.2). Dewey es sensible a esta cualidad. El arte procura sensaciones de un carácter continuo y acumulativo sobre objetos ordenados en un mundo común, no meras sensaciones pasajeras: “Si la experiencia estética primaria fuera de cualidades sensibles aisladas sería imposible para el arte superponerles conexión y orden (...) Si el goce fuera simplemente de las cualidades por sí mismas, lo decorativo y lo expresivo no tendrían conexión ya que uno viene de las experiencias sensibles inmediatas y el otro de las relaciones y significados introducidos por el arte” (*AE*, 132).

Antes veíamos que en la tradición japonesa ese goce provenía de una prevalente estetización de múltiples ámbitos de la vida cotidiana, que permitía a los individuos una relación de natural inmanencia con la belleza latente en las cosas. El arte de la xilografía de Ukiyo-e era una manifestación destacada de ello, aunque ni mucho menos única. En Occidente, sin embargo, la modernidad consolidó la disociación entre un arte entendido como actividad culta o elevada y otras manifestaciones estéticas consideradas populares, las cuales, a veces, alcanzan ese mismo pedestal dada su enorme expresividad y pujanza. La pintura se encuentra en la primera de estas categorías. Sin embargo, no debe confundirnos la popularidad que algunos pintores o movimientos pictóricos alcanzan fuera de su contexto original, debida mayormente a una puesta en valor de sus cualidades decorativas o como mito aureolado por la pátina del pasado. Se trata de una función superficial, generalmente sujeta a intereses concretos de mercado, amparadas por museos y editores. Matisse, en cambio, es uno de los pintores que más se esfuerza en su propio tiempo por llevar la pintura al plano del goce inmediato y desinteresado, de una manera inteligible; algo en lo que perseveró hasta el final de su extensa vida

82 *Ibíd.*, p. 141-2. La referencia original proviene de la publicación del texto de Henry Matisse «Testimonial» (*Témoignages*), colección de observaciones recogidas por María Luz y aprobadas por Matisse para su publicación en XX<sup>o</sup> Siecle. Paris: enero de 1952, p. 66-80.

83 BERGER, JOHN. 2015. *Op. Cit.*, p. 281.

84 *Ibíd.*, p. 281.

85 *Ibíd.*, p. 281.

86 *Ibíd.*, p. 282.





14. Arriba, (1) Henri Matisse: *La alegría de vivir*, 1905-06. óleo sobre lienzo, 176.5 x 240.7 cm. Barnes Foundation, Filadelfia; centro izquierda, (2) Maurice de Vlaminck: *Paisaje de otoño*, c. 1905, óleo sobre lienzo, 46.2 x 55.2 cm. Museum of Modern Art, Nueva York; abajo izquierda, (3) André Derain: *Puente de Charing Cross Londres*, 1905-06, óleo sobre lienzo, 81.7 x 100.7 cm. Museum of Modern Art, Nueva York; abajo derecha, (4) Henri Matisse: *Naturaleza muerta con berenjenas*, 1911, óleo sobre lienzo, 116.2 x 89.2 cm. Museum of Modern Art, Nueva York.



15. Henri Matisse: *La lección de piano*, 1916. óleo sobre lienzo, 245.1 x 212.7 cm. Museum of Modern Art, Nueva York.

de artista. A John Berger le resulta imposible no hacer notar la aparente contradicción que subyace en la hedonista militancia del pintor, sobre todo en un momento en el que Europa y el mundo se enfrentan a sus años más oscuros —recordemos nuestra anterior reflexión sobre *Guernica* de Picasso (Pág. 89-104)—, pero entiende sin embargo la gran contribución de Matisse a hacer de la pintura un arte accesible, dotado de una feliz inmanencia:

Mantuvo durante toda su carrera algo del ingenuo sentido de asombro de Veronés de que la vida pudiera ser tan rica y lujosa. Pensaba y veía sólo en términos de sedas, mobiliario fabuloso, la luz del sol en la Côte d'Azur tamizada por contraventanas, mujeres que no tenían más que hacer que tumbarse sobre la hierba o la alfombra para deleite de los relajados ojos de los hombres, parterres de flores, acuarios privados, joyas, figurines de moda y fruta per-





16. Arriba, (1) Henri Matisse: *La conversación*, 1938. óleo y lápiz sobre lienzo, 46.67 x 55.25 cm. San Francisco Museum of Modern Art; Abajo, (2) Henri Matisse: *Jarrón de anémonas*, 1946. óleo y lápiz sobre lienzo, 60 x 73.4 cm. Colección privada.

fecta, como si tales alegrías y logros, sin que se hiciera mención al precio, fueran todavía el deseo, la ambición del mundo entero. Pero de tal visión destiló experiencias de placer sensual, que, disociadas de sus circunstancias, tienen algo de universal<sup>87</sup>.

### 3.2.6. Dibujar con el cuerpo, pensar con las manos

El pintor alcanza su máximo objetivo cuando muestra como las cosas se hacen cosas, y el mundo, mundo, fuera de todo espectáculo. Henry Michaux decía que a veces los colores de Klee parecen haber nacido lentamente sobre el lienzo, emanados de un fondo primordial, “exhalados en el sitio oportuno”<sup>88</sup> como una pátina o un moho. En esto consiste la última gracia de la pintura: tratar los objetos del mundo cotidiano como si emanaran de ese “fondo primordial” para resituarlos en el mundo de nuevo, engrandecidos hasta su última potencia, expresados, o enunciados como algo eterno y nuevo a la vez. Vincent Van Gogh, pintor carente de ideología o vocación, mostró un profundo amor por las cosas cotidianas, sin codiciarlas más allá de su propia existencia de objetos, sin elevarlas en alguna medida o referirse a su salvación mediante un ideal de lo que encarnan o a lo que sirven. Dice Berger:

“La silla es una silla, no un trono. Las botas están gastadas de andar. Los girasoles son plantas, no constelaciones. El cartero reparte cartas. Los lirios morirán. Y de esta desnudez suya, que para sus contemporáneos era ingenuidad o locura, procedía su capacidad de amar, súbitamente y en cualquier momento, lo que veía delante de él. Agarraba entonces el lápiz o el pincel y se esforzaba por hacer realidad, por colmar ese amor. Un amante pintor que viene a afirmar la tosquedad de una ternura cotidiana con la que todos soñamos en nuestros mejores momentos y que reconocemos instantáneamente cuando la vemos enmarcada”<sup>89</sup>.

En 1888, Van Gogh trabaja en una serie de bellísimos paisajes cerca de la Abadía de Montmajour, mientras está en Arlés, donde pinta cuadros como *Los girasoles*, *La casa amarilla* o *El dormitorio en Arlés*. Está tan impresionado con el paisaje alrededor de la colina de Montmajour que, a pesar del Mistral y los mosquitos, permanece allí impertérrito. “Si una vista hace que uno se olvide de esas pequeñas molestias, debe haber algo en ella”<sup>90</sup>, le escribe a su hermano Theo. El Mistral sopló tan fuerte alrededor de Montmajour en el verano de 1888 que se hizo casi imposible pintar al aire libre, por lo que Van Gogh se dedicó, sobre todo, a dibujar. Estos dibujos suponen uno de los puntos culminantes de toda su obra. En uno de ellos, *La roca de Montmajour con pinos* (Fig. 17.1), fechado en julio, Van Gogh dibuja una roca dentada con pinos, usando, como en el resto de los dibujos, una plumilla de caña que se presta a realizar todo tipo de trazos, desde los más finos y flexibles a los más gruesos y vigorosos. Así desarrolla su propio estilo de dibujo, con puntitos y rayas de todos los tamaños y grosores que traza en múltiples direcciones. La espontaneidad y expresividad de estos dibujos es extraordinaria. El 4 de julio, no obstante, consigue pintar en una sola sesión una bella puesta de sol del paisaje de la garriga, con las ruinas de la Abadía de

87 BERGER, JOHN. 2015. Op. Cit., p. 282.

88 En MAILLARD, CHANTAL (ed.). 2018. Op. Cit.; también citado en MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1964. Op. Cit., p. 54.

89 BERGER, JOHN. 2005. Op. Cit., p. 18.

90 JANSEN, LEO; LUIJTEN, HANS y BAKKER, NIENKE (eds.). 2014. *Vincent Van Gogh: Ever Yours, The Essential Letters*. New Haven and London: Yale University Press. p. 503.





17. Vincent Van Gogh: arriba, (1) *La roca de Montmajour con pinos*, 1888, lápiz, pluma, tinta china y plumilla de caña de bambú sobre papel, 49,1 x 61 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam; abajo, (2) *Puesta de sol en Montmajour*, 1888, óleo sobre lienzo, 73,3 x 93,3 cm. Van Gogh Museum, Ámsterdam.

Montmajour en el horizonte (Fig. 17.2). La exuberancia y densidad de la pintura, de cuyas pinceladas casi puntillistas, nerviosas, parece emanar el sol mismo, contrastan con la aparente escasez del dibujo, en el que apenas aparecen unas matas de tomillo, algunos pájaros al vuelo, el plano inclinado de las rocas calizas desnudas, unos pinos sobre el risco y unos olivos en el llano. Mientras la pintura nos sumerge en el repentino fulgor del último rayo de sol que le da color a todo y aturde casi nuestros sentidos, el dibujo fija nuestra mirada en la simple labor del artista, en los gestos de su mano, y con ella en los del cuerpo, que imaginamos. En esa relación más o menos quinésica es como si esos trazos, de alguna manera, pudiéramos haberlos hecho nosotros. Los trazos que vemos en el papel siguen unas corrientes de energía que no pertenecen al artista, aunque solo se hagan visibles cuando él las dibuje. Esto es lo que en realidad vemos, según Berger:

“La energía de un árbol que crece, de una planta que busca la luz, de una rama que ha de acomodarse con sus vecinas, de las raíces de los cardos y de los arbustos, del peso de las rocas incrustadas en la ladera, de la puesta de sol, de la atracción de la sombra de todo lo que está vivo y padece el calor, del mistral que sopla del norte y ha moldeado los estratos de roca”<sup>91</sup>.

Nada de lo representado se puede confundir ni por un instante con la sustancia de cualquiera de estas cosas, pues el dibujo sigue siendo evidentemente, enfáticamente, una hoja de papel con unos finos trazos sobre ella. El misterio radica en que lo que por un lado es obvio por otro es tan extraño que no es fácil de entender. En la representación pictórica la ilusión lo puede todo, anega nuestros sentidos, nos absorbe por completo; el dibujo, en cambio, no se puede entender si no participamos de la más inmediata experiencia del artista. “Un dibujo o una pintura son estáticos porque abarcan el tiempo”<sup>92</sup>, dice Berger. Se puede decir que, al abarcar el tiempo, están transmitiendo la experiencia vivida y sentida por el propio artista.

En un momento de *El sol del membrillo*, vemos como el pintor renuncia a seguir tratando de pintar los breves instantes en los que las ramas más altas del árbol son doradas por el sol. La criatura viva está en sutil pero constante cambio, y el reto para el López, cuenta Erice, es enfrentarse a esa realidad viva sin un plan preconcebido y sin garantías del resultado. Erice, que trata de filmar eso, se somete a la misma incertidumbre. La periodista Jennifer Dunning lo describe así:

No hablamos de la naturaleza moribunda, sino de la vida. La voluntad del pintor de fijar ese momento de máximo esplendor crea una tensión. Indiferente a la obra del artista, obedeciendo a las leyes de la naturaleza, el árbol crece desde la madurez hasta la decadencia, como siempre lo ha hecho; el tiempo se revela como un elemento central y decisivo de la experiencia<sup>93</sup>.

Así, López, que sólo habría podido completar el cuadro a través de cierto fingimiento, o bien sintetizando o idealizando pictóricamente lo que ve, no olvida que eso que ve está vivo, que el árbol que tiene ante sí es siempre *otro* árbol. Por eso recurre al dibujo. Y es que, aunque estén ante lo efímero, los

91 BERGER, JOHN. 2005. Op. Cit., p. 20.

92 Ibid, p. 55-6.

93 DUNNING, JENNIFER. 1995. «A Chronicler Of Time's Slow March», *The New York Times*, December 10, 1995, Section 2, Page 15. New York: The New York Times Company, p. 15.



dibujos parece que son más dueños de su propia mirada. No así la pintura, más propensa al artificio. “La facilidad imitativa de una pintura —dice Berger— a menudo funciona como un disfraz; es decir, aquello a lo que hace referencia pasa a ser más importante que las razones para referirse a ello”<sup>94</sup>. Este riesgo de la pintura, que sólo aparece superado en las grandes obras, no es un problema en el dibujo pues incluso el más humilde de ellos puede revelar mejor el instante y el proceso. El dibujo, digamos, es más dado a compartirse como experiencia. El cuerpo, dice Merleau-Ponty, permite al alma extenderse a las cosas, habitándolas; permite el “primer *aquí* de donde vendrán todos los *ahí*”<sup>95</sup>. Al pensarse según el cuerpo, y no según ella misma, el alma establece “el pacto natural que la une a él [y] se estipula también el espacio, la distancia exterior”<sup>96</sup>. A eso apela el dibujo.

Al situarse junto a la realidad de las cosas, armados de lápiz o plumilla, Van Gogh y López, como Cézanne o Morandi, cuyos dibujos de apenas una línea son fascinantes, no sólo miran las cosas, sino que se miden frente a ellas, examinando la estructura de las apariencias para trasladarlas vivas al papel. Dice Berger: “El dibujo de un árbol no muestra un árbol sin más, sino un árbol que está siendo contemplado”<sup>97</sup>. Se puede contemplar un árbol y registrar esa visión de forma instantánea, pero el examen de la visión de un árbol que el artista ha realizado y que ahora contemplamos, ha durado minutos u horas. “Dibujar es implicar a lo que no estará cuando el dibujo sea contemplado más tarde”<sup>98</sup>. El dibujo es visibilidad e invisibilidad al mismo tiempo, realidad e hipótesis. En su liviandad, es tanto la inmediatez —un *aquí* presente— como memoria de lo que se ha ido haciendo y de lo que sabemos que seguirá siendo después de nosotros. “Por eso los dibujos —dice Berger— aunque incluyen, o tratan de incluir, una presencia, se ocupan de la ausencia (...) Los dibujos ofrecen hospitalidad a una compañía invisible que está con nosotros”<sup>99</sup>. El acto de dibujar rechaza el proceso de apariciones y desapariciones y propone la simultaneidad de una multitud de momentos; no es una representación sino un acto, el único acto posible. Y como dibujar es un proceso continuo de corrección, que avanza y retrocede sobre los procesos y los errores naturales, sobre la bella imperfección, el dibujo es también una medida del tiempo. Es, en suma, el pleno reflejo de la experiencia artística.

Matisse nos lo muestra en una extraordinaria fase de diez años en su producción dibujística, entre mediados de los años 30 y mediados de los 40, durante la cual, la forma no se supedita al contenido y se nos muestra como expresión libre, tentativa, aunque luego definitiva, de la intención del artista. Aquí Matisse no sólo rompe con un lastre que ha afectado históricamente tanto al dibujo —habitualmente descartado una vez que cumple su función de borrador o boceto— sino también a la pintura, destinada a representar resultados, pero casi nunca procesos. Matisse conecta directamente entonces con la formalidad y los métodos de determinado arte prehistórico, por ejemplo, con los dibujos de la cueva de Chauvet de los que hablábamos en el primer capítulo de este trabajo (Pág. 38-42). En la entrevista de 1952 con el poeta Verdet, Matisse menciona esta conexión, que quizás sea especialmente notoria en algunos de sus dibujos de desnudos al carbón de la citada época (Fig. 18.1, 18.2 y 18.3). Dibujadas

---

94 BERGER, JOHN. 2005. Op. Cit., p. 56

95 MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1964. Op. Cit., p. 42.

96 Ibid., p. 43.

97 BERGER, JOHN. 2005. Op. Cit., p. 56.

98 Ibid., p. 105.

99 Ibid., p. 105-6.

y borradas —aunque sólo a medias— una y otra vez, las figuras parecen desplazarse a través del papel, como ocurre en los caballos o rinocerontes superpuestos de la cueva de Chauvet en Pont d’Arc (Fig. 18.4). A esta forma sinuosa y libre de dibujar, Matisse la llama “arabesco”. Preguntado por Verdet sobre por qué adora el arabesco, Matisse responde: “Porque es la forma más sintética de expresarse en todos los aspectos. Lo encuentras en el esquema general de ciertos dibujos rupestres. Es el impulso apasionado el que lo inflama”<sup>100</sup>. Matisse asume pues que para el artista el dibujo se refiere a la expresión, algo inevitablemente sintético y no relacionado con el análisis; por tanto, inmanente. Cuando Matisse dice “en todos los aspectos”, podemos asumir que se refiere a una actitud de totalidad, a una absorción completa, a una pérdida de sí mismo en la acción de dibujar. La línea es el resultado más económico y directo de la interacción entre la mano, el ojo y la mente, aunque en opinión del pintor Roy Oxdale, “es engañoso llamar al dibujo *un resultado*, porque no es el resultado de un proceso”<sup>101</sup>. El dibujo debe su ser a una síntesis espontánea, por eso Matisse habla de “impulso apasionado”, no de resultado. Como señala Oxdale, “el dibujo, desconocido para el artista hasta que emerge, sale de un algo salvaje que se controla”<sup>102</sup>. Por ello, el uso del término arabesco no define una intención decorativa —u orientalista, en ese mismo sentido— sino una referencia al principio de gesto, movimiento y simplicidad que puede encontrarse en los motivos rupestres; algo que llama la atención sobre su naturaleza no preconcebida y está en la base de su satisfactoria resolución. Sin eso que Matisse llama arabesco, el dibujo sería algo plano e inexpressivo. Oxdale, desde su experiencia como pintor, parece dar una explicación muy plausible de como funciona el proceso:

Tal vez es que, como artistas, caemos continuamente en la trampa de vernos trabajar, haciendo que sea casi seguro que, al hacerlo, lo que produzcamos sea “arte”. Para evitar la trampa es necesario abandonar el marco de la expectativa, la seguridad de un resultado anticipado y en su lugar confiar en que la mano y el ojo se combinen instintivamente<sup>103</sup>.

Lo extraordinario del trabajo de Matisse en los dibujos de aquella época es lo próximo que se encuentra al de aquellos que careciendo de una formación artística especial gozan en cambio del don de la espontaneidad. El mejor Matisse es el que logra “una síntesis de inocencia con conciencia”<sup>104</sup>, dice Oxdale, y esto es algo que no está presente en toda su obra, demostrando que lograr esta síntesis es, de hecho, altamente complicado. Esta capacidad del artista de resituar la experiencia estética en tal plano de inmediatez es invocada —o exigida— por Dewey bien al inicio de *El arte como experiencia*, recordando que los objetos del arte se han replegado a un pedestal lejano una vez que la religión y las bellas artes han sido eliminadas del ámbito de la vida común o comunitaria: “Cuando determinados objetos son reconocidos como obras de arte por la gente cultivada, se revelan insustanciales para la mayoría de individuos por su lejanía; es en este momento en el que el hambre estética está dispuesta

100 FLAN, JACK D. (ed.). 1978. Op. Cit., p. 142.

101 OXLADE, ROY. 2008. «Vitamin D: for Drawing», *Art Without Art. Selected Writing from the World of Blunt Edge*. Introduction by Roy Oxdale. Edited with a Foreword by Marcus Reichter. London: Ziggurat Books, p. 28.

102 *Ibid.*, p. 29.

103 *Ibid.*, p. 30.

104 *Ibid.*, p. 31.



18. Arriba, (1) Henri Matisse: *Desnudo reclinado*, 1938, carboncillo sobre papel, 60.5 x 81.3 cm. Museum of Modern Art, Nueva York; centro izquierda, (2) Henri Matisse: *Desnudo reclinado de espaldas*, 1938, carboncillo sobre papel, 73,3 x 93,3 cm. Colección privada; centro derecha, (3) Henri Matisse: *Desnudo reclinado de espaldas*, 1944, carboncillo sobre papel, 38.2 x 56.6 cm. Musée Matisse, Niza; abajo, (4) *Panel de los leones* (centro izquierda), *rinocerontes fugitivos* (cuerno multiplicado), c. 30.000 — 28.000 a.E.C. o c. 15.000 — 13.000 a.E.C., dibujos de carbón vegetal con decoloración, recortes de pedernal con degradado de color, en Vallon Pont d'Arc.



19. Arriba izquierda, (1) Joseph Beuys: *Acción fieltro*, 1963, óleo y fieltro sobre papel, 64.7 x 43.4 cm. National Galleries of Scotland, Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo; arriba derecha, (2) Joseph Beuys: *Sin título*, 1972, óleo sobre papel, 38.7 x 27.9 cm. Tate Gallery, Londres; abajo, (3) Anish Kapoor: *Sin título*, 1986, tinta sobre papel, 31 x 44 cm. Tate Gallery, Londres.

a buscar lo barato y lo vulgar” (*AE*, 12). Los factores que han glorificado el trabajo de los artistas alejándolo del público, no surgieron según Dewey dentro del dominio del arte ni su influencia se limita a las artes mismas: “Lo ‘espiritual’ y lo ‘ideal’ se han apropiado de su dominio, mientras que la ‘materia’ se ha convertido en un término depreciado, algo que debe ser justificado o disculpado” (*AE*, 12). Por eso, el dibujo ofrece una oportunidad para el reencuentro entre el artista —que en otros ámbitos puede haberse distanciado— y el espectador. Sorprenden, por ejemplo, la inmediata belleza y la profundidad de muchos de los dibujos y obras sobre papel de Joseph Beuys (Fig. 19.1 y 19.2) o Anish Kapoor (Fig. 19.3), artistas cuya obra hemos criticado anteriormente en función de una forzada conceptualización (Pág. 133-41) o una inexpresiva espectacularidad (Pág. 79).

El artista William Kentridge, en cuyos dibujos —luego convertidos en singulares tiras filmadas— el espectador puede percibir las disyunciones espaciales y temporales que el continuo borrado produce sobre el papel, dice que “uno piensa con las manos”<sup>105</sup>, como tal vez lo hicieron los artistas de la cueva de Chauvet, como tal vez lo hayan hecho siempre los artistas. “Como los ecos del arte del pasado que invaden los dibujos —dice Carolyn Christov-Bakargiev (n. 1957)—, esos borrones y sombras reflejan la forma en que los acontecimientos se superponen en la vida, cómo el pasado se prolonga en la mente y afecta al presente a través de la memoria”<sup>106</sup>.

El dibujo es un acto de lealtad hacia la memoria de las cosas, tratando de ser fiel a sus siempre cambiantes formas. Para realizarlo, el artista debe poner su cuerpo, pues la memoria se acumula en él como una evidencia. Por eso el hombre primitivo arañaba una y otra vez las paredes de la misma cueva, buscando sobre su superficie nuevos encuentros, nuevas revelaciones, por eso también el dibujo sigue siendo nuestra más transparente herramienta de expresión, la más inmediata y comunicable de las experiencias que el artista y el espectador pueden compartir. Como dice Berger, que fue también un fiel dibujante a lo largo de toda su vida: “En el acto de dibujar dejamos la huella de un lugar de partida, transcurre el tiempo y nos damos cuenta de que se ha convertido en memoria, en un lugar de llegada”<sup>107</sup>. Huelga recordar los conocidos versos de la estrofa final de los *Four Quartets* de T. S. Eliot, a los que volveremos más adelante (Pág. 299).

---

105 ART NEWS. 2018. «“One Does Think with One's Hands”: Watch William Kentridge Use Charcoal and a Cell Phone to Explore South Africa's History», *Artnet News*, September 6, 2018. New York: Artnet News Corporation.

106 CHRISTOV-BAKARGIEV, CAROLYN. 1999. «El arte de William Kentridge», Catálogo de la exposición de William Kentridge en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Barcelona MACBA., p. 195.

107 BERGER, JOHN. 2005. Op. Cit., p. 57.







### 3.3. DE LA PRESENCIA COMUNICATIVA EN LA EMOCIÓN: PARADIGMA DE PINTURA Y EXPERIENCIA II

*Lo que me pareció más extraordinario fue observar el talante con el que Antonio López vivía esta experiencia, despojado de cualquier sentido épico, dramático, sino más bien con una absoluta naturalidad. Por eso dice que no le importa el resultado. Lo que él desea, sobre todo, es estar junto al árbol, trabajando<sup>1</sup>.*

*Victor Erice*

*El “arte” no crea las formas, sino que opera la función de selección y organización que permite la mejora, prolongación y purificación de la experiencia perceptiva (AE, 391).*

*John Dewey*

El objeto expresivo, según lo define John Dewey, incorpora una cualidad que lo cualifica como tal; es *expresivo* en tanto que proviene de una emoción individual que en él se expresa y en tanto que apela a un posible intérprete o receptor para el que expresa algo. Esto es una posibilidad y un logro sólo en el límite. Desde la primera modernidad existe una conciencia clara de la lógica de toda representación artística, de su posibilidad y de su dificultad, pero ya en la primera mitad del siglo XVII, algunos pintores en particular comenzaron a representar su propia actividad creativa: una representación de la representación, la representación como acto de comunicación social.

#### 3.3.1. La emoción individual en la cualidad objetiva, como dificultad o límite

Vista desde fuera, la reflexión estética de Dewey se halla en sintonía con el expresionismo, notoriamente en su versión abstracta, a la que podríamos considerar un arte *nacional* americano. Pero, al hacer depender la eficacia de la función del arte de su capacidad de intensificar nuestras experiencias vitales, además de para conformar una sensibilidad social común, también nos facilita extraordinariamente la comprensión de la acuciante inquietud contemporánea por encontrar para el arte un papel y una función social que habían quedado en suspenso ante el agotamiento de los medios tradicionales.

Otra cosa será que Dewey nos acompañe suficientemente en la exploración del fondo subjetivo irreductible y de la trascendencia simbólica del arte. Es más: la lógica de la cualidad unificadora de la emoción en la experiencia estética parece sobreponerse a la ocasionalidad de los sentimientos personales. Dewey nos alerta pues contra un subjetivismo *asocial*: las cualidades estéticas —ya lo vimos— son

<sup>1</sup> GUARNER, JOSÉ LUIS. 1992. «Entrevista a Víctor Erice, grabada en Madrid el 23 de julio de 1992» en el folleto que acompaña a la edición en DVD de *El sol del membrillo*, publicado en 2006 por Rosebud Films S. L.. Madrid; derechos mundiales propiedad de CAMM CINCO S. L., p. 15.

el resultado de la interacción sensorial e inteligente de organismo y mundo y no mera proyección impuesta a los objetos por los sentimientos del sujeto creador. Cuando así ocurre, se corre el riesgo de abandonar al espectador a su suerte ante realizaciones que no comprende o con las que no puede identificarse. Dewey se distancia del formalismo analítico kantiano y de su subjetivismo reflexivo. Kant había asignado a los dominios de Naturaleza y Libertad los principios a priori de “conformidad con ley” y “propósito final” respectivamente, que dependían asimismo de las facultades de la mente de Conocimiento —Razón Pura— y Deseo —Voluntad Pura—. Faltaba pues el compartimiento para la Belleza, el tercer término en ese tríptico clásico. Encontró Kant una facultad del Juicio que no era reflexiva sino intuitiva y que no se ocupaba de los objetos de la Razón Pura. Dicha facultad se ejercía a través de la contemplación y el elemento genuinamente estético era el placer que la acompañaba. De este modo, dice Dewey, “quedó abierto el camino que conduce a la torre de marfil de la ‘Belleza’ tan distante siempre de cualquier deseo, acción y rastro de emoción” (AE, 257). En el espacio metafísico que abrió este pensamiento, era el enfoque que se daba a *la naturaleza de la percepción* lo que, según Dewey, resultaba menos acertado, pues se entendía ésta como un mero reconocimiento con la posibilidad de incluir placer, siempre y cuando dicho reconocimiento se prolongara e hiciera extensivo. Para Dewey, hallar el elemento emocional de la percepción estética meramente en el placer encontrado en el acto de la contemplación, sin reconocer el aporte material-expresivo del objeto experimentado, resulta en una concepción del arte pobre y distante. La percepción nace cuando nuestra admiración por las cualidades de los objetos nos vincula orgánica y conscientemente a ellos:

Búsqueda, deseo, necesidad, pueden ser satisfechos únicamente a través de materiales que son externos al organismo. El oso que hiberna no puede vivir indefinidamente de su propia sustancia. Nuestras necesidades son bocetos trazados en el aire, al principio ciegamente, después con interés consciente y atención. Para ser satisfechas, han de interceptar energía de las cosas alrededor y saber guardarla. El exceso de energía del organismo sólo hace que aumente la inquietud a no ser que pueda derramarse sobre algo objetivo. La necesidad intuitiva es impaciente y se apresura a su descarga (...) mientras que el impulso que se ha hecho consciente de sí mismo se pausa para acumular, incorporar y digerir material objetivo con el que congenia (AE, 260).

Ahora bien, esta noción objetiva de la percepción ¿excluye de por sí toda dimensión subjetivo-individual en el proceso mismo de la experiencia? Desde el punto de vista de una teoría psicológica no lo parece, pues emoción remite a *movimiento* hacia fuera y la percepción es necesariamente temporal y espacial. Pero desde el punto de vista de la educación de la sensibilidad cultural de Dewey, quizás haya más semejanzas, curiosamente con la reducción moralista del propio Kant de las que Dewey era consciente. Su concepción antropológica no parece atender a la idea de un espacio interior inmaterial —tal y como refleja, por ejemplo, el poema de Andrew Marvell antes citado (Pág. 229)—, y tiende a concebir toda acción como una intervención en el medio y no como un juego estético o un juego de placer que también se demora en sí mismo.

Dewey nos da a entender que la contemplación estética viene ya *poblada de deseo*. No se trata, por tanto, ni de celebrar la materia en su capacidad de sugerir significados artísticos con la sola manifestación de su presencia, ni tampoco de la imposición caprichosa por parte del sujeto de cualidades

ajenas a lo que el objeto aporta, pues “un exceso de emoción obstruye la necesaria elaboración y definición de las partes” (AE, 75), sino de que del encuentro entre el material de la experiencia y el creador expectante resulte un acto de expresión. Las cartas de Van Gogh a su hermano Theo contienen con frecuencia descripciones de cosas que el pintor ha visto, por las que ha sentido algo, y que luego ha pintado. Dewey cita un pasaje de una de ellas:

“Tengo una vista del Rhone—el puente de hierro en Trinquetaille, en el que el cielo y el río tienen el color de la absenta, los muelles poseen una tonalidad lila, las figuras apoyadas en el parapeto, negruzcas, el puente de hierro es de un azul intenso, con una nota de naranja vivo en el fondo y un toque de malaquita oscura”<sup>2</sup> (Fig. 1).

Se trata de una descripción que quiere conducir a su hermano hacia esa misma “vista”. Lo que Dewey no ve tan claro es que tan sólo con las siguientes palabras: “Estoy tratando de conseguir algo extremadamente desolado” (AE, 92) —que el pintor escribe a su hermano— se pueda inferir la transición que el propio Van Gogh quería hacer del objeto contemplado a la *expresividad* y *emoción* que quería que rindiera en el cuadro. La diferencia entre la descripción de la escena contemplada en Rhone y aquello a lo que artísticamente quería llegar Van Gogh, nos dice Dewey, es la diferencia entre la mera descripción y la expresión. Fuera cual fuera el detalle en aquella vista que le hizo encontrar algo desolado, se trataba de una cualidad que consideraba potencial para otros —y por tanto objetiva— y que quedaría incorporada al cuadro:

Las palabras no pueden duplicar la *expresividad del objeto* (...) Lo que Van Gogh pretendía era que a partir de una representación pictórica de materiales que todos los que estuvieran presentes podían observar, se pudiera presentar un objeto experimentado en tanto que poseedor de su propio y único significado. Lo que hizo fue seleccionar y organizar un tema exterior con la mira puesta en algo muy diferente—una expresión. Y en la medida en que ha tenido éxito, la pintura es necesariamente expresiva (AE, 92-93).

Del ejemplo anterior podemos inferir que para Dewey el medio de expresión en arte no es ni objetivo ni subjetivo o, dicho de otro modo, que la teoría imitativa del arte está muy limitada desde el momento en que identifica el material de una obra con aquello que es objetivo en el mundo real. Para Dewey, se trata siempre del material de una nueva experiencia, en la que lo objetivo y lo subjetivo han cooperado de tal modo que ya ninguno de los dos tiene una existencia separada. Ninguna cosa cuyas cualidades y realidad hayan sido marcadas como fijas e inalterables será en sí constitutiva de una experiencia estética, pues ninguna obra de arte genuina ha sido repetición de nada que existiera con anterioridad. Las obras que son meras combinaciones de elementos ya existentes en otras obras serán trabajos académicos, es decir, mecánicos antes que estéticos. El material físico empleado en la producción de una obra de arte —pigmentos, mármol, bronce, sonidos...— tampoco es por sí mismo

---

2 JANSSEN, LEO; LUIJTEN, HANS y BAKKER, NIENKE (eds.). 2014. *Vincent Van Gogh: Ever Yours, The Essential Letters*. New Haven and London: Yale University Press; citado en: DEWEY, JOHN. 1934. Op. Cit., p. 91.



1. Vincent Van Gogh: *El puente de Trinquetaille*, 1888, óleo sobre lienzo, 65 x 85 cm. Peter Willi, colección privada.

medio de expresión hasta que no entra en juego una experiencia en la que un sujeto creador prueba sus límites y capacidades; y tampoco pueden darse reglas *a priori* para determinar su adecuado uso.

En el onceavo capítulo de *El arte como experiencia*, «La contribución humana», Dewey cita al pintor realista inglés Constable para indicar que la originalidad en la creación pictórica es una cualidad que se encuentra en la indagación dentro de la fuente original de toda excelencia, es decir, dentro de la naturaleza. Lo contrario será, dice el pintor, la mera articulación de formas estéticas ya ensayadas con éxito, pero igualmente estereotipadas. De las primeras nos dice Constable que el espectador siente inicialmente rechazo pues le falta la suficiente familiaridad formal para un reconocimiento y un juicio claros, justo lo opuesto a lo que sucede en el caso de las segundas:

Aquí está el contraste entre la inercia del hábito y lo imaginativo; esa es la mente que busca y da la bienvenida a lo que es nuevo en la percepción, pero perdurable en las posibilidades de la naturaleza. La 'Revelación' en arte es la expansión acelerada de la experiencia. Se dice que la filosofía comienza en asombro y acaba en comprensión. El arte parte de aquello que ha sido comprendido y acaba en asombro. En ese extremo, la contribución humana al arte es al mismo tiempo el trabajo que la naturaleza vuelca sobre el hombre (*AE*, 274).

Tanto como Dewey acierta en la descripción de la necesaria vinculación de individuo y medio en la experiencia estética, también es cierto que, en palabras de Rodríguez Aguilera, “el poderoso

idealismo moral y democrático de Dewey hace mella en su filosofía naturalista: las emociones vitales que nutren el arte se desvinculan parcialmente del cosmos físico y entregan a los individuos a una comunicación social empobrecida”<sup>3</sup>. Es el propio Dewey el que nos advierte sobre un formalismo esteticista carente de la energía vital de la integración de los materiales y los impulsos que la conforman. Su crítica al subjetivismo, que ha dominado con pocas intermitencias el arte desde el expresionismo, es muy pertinente; pero la aspiración individual, que no sólo es legítima sino también constitutiva de la naturaleza psicológica del arte y, en última instancia, de su significación social y cultural —como constante además histórica— tiene también que ser comprendida en su gran capacidad representativa —no sólo subjetiva— de algo. En tanto que la emoción individual es un rasgo que compartimos, sus manifestaciones a través del arte pueden convertirse en signos de un carácter también unificador. No hay contradicción con las críticas que, como hemos visto hace algunas páginas, Greenberg formulaba sobre la factura del dibujo de Leonardo (Pág. 242) u Ortega contra el espíritu romántico —criticaba a Richard Wagner (1813-83)— (Pág. 246). A lo que el crítico y el filósofo se referían era a un uso espurio y excesivo de los materiales por parte de los artistas, pues habían volcado en ellos efectos que anegaban los sentidos del espectador y le hurtaban una comprensión más plena de como la obra de arte cobraba sentido en su ejecución.

En cambio, si recordamos por un momento el retablo pintado por Matthias Grünewald a principios del siglo XVI para el hospicio de Isenheim (Pág. 171) y observamos, más allá de la brutalidad de la representación del cuerpo torturado y llagado de Cristo, como está en realidad pintado el retablo, nos sorprenderá con Berger que lo esté “centímetro a centímetro”<sup>4</sup>, sin que “ningún contorno, ninguna cavidad, ninguna elevación dentro de los contornos, revele un momento de parpadeo en la intensidad de la representación”<sup>5</sup>. Lo que la obra representa es el dolor sufrido, y dado que este dolor afecta por igual a todas las partes del cuerpo, la representación es precisa hasta el más pequeño detalle. “La causa del dolor —dice Berger— es irrelevante; todo lo que importa ahora es la fidelidad de la representación. Esta fidelidad proviene de la empatía del amor”<sup>6</sup>. Cuando los pintores holandeses del siglo XVII despliegan su revolucionario programa de representación de lo cotidiano, cada pequeño objeto de una estancia, cada ladrillo de un muro, cada pliegue de un ropaje, cada pequeño gesto de un personaje serán igualmente tratados, pues en todo lo visible se transustancia la misma feliz armonía (Fig. 2.1). Y también los impresionistas, de Pissarro a Renoir, representarán cada detalle de un mundo que se despliega luminoso y amable ante ellos. Así, la aparente frialdad de las pinturas de Antonio López, o más bien su falta de sentimentalismo, no debe confundirnos (Fig. 2.2). Una empatía y afecto similares están presentes en sus obras hacia lo visible-inmediato, que el pintor trata de absorber en toda su potencia. Justo al comienzo de la primera de sus *Soledades* (1613), Luis de Góngora (1561-1627) describe la meticulosa labor del sol secando la camisa del joven náufrago, donde “la menor onda chupa el menor hilo”<sup>7</sup>. De igual modo, el pintor dedica una pincela a cada pequeño haz de luz que se proyecta sobre cada centímetro de una realidad física que observa sumiso y admirado, sin establecer jerarquías.

3 RODRÍGUEZ AGUILERA, RAMÓN. 2004. Op. Cit., p. 68.

4 BERGER, JOHN. 2015. Op. Cit., p. 51.

5 Ibid., p. 51.

6 Ibid., p. 51.

7 DE GÓNGORA, LUIS. 1613. «Soledad Primera: v 34-41», *Soledades*. Edición de Dámaso Alonso, 1982. Madrid: Alianza Editorial, p. 40.





2. Arriba, (1) Johannes Vermeer: *La callejuela en Delft*, 1658, óleo sobre lienzo, 54.3 x 44 cm. Rijksmuseum, Amsterdam; abajo, (2) Antonio López: *La cena*, 1971-89, óleo y collage-papel sobre tablero, 89 x 101 cm. Colección de Carmen López, Madrid.

### 3.3.2. La comprensión reflexiva de la representación

La realidad no es lo eterno e inmutable, ni el arte puede representarlo; lo genuinamente verdadero está en la esencia cambiante y elusiva de las cosas. Quizá ese sea el más grande cambio en la conciencia de los pintores de toda la historia. Diego Velázquez y Johannes Vermeer mostraron en el siglo XVII la comprensión del mecanismo de la comprensión, representaron el acto de la representación. El arte, en su función comunicativa, se apresta siempre a volver a vincularnos con la naturaleza perceptiva del entorno, el interior palaciego y burgués. Ambos pintores comparten con el espectador el sentido que tiene la representación pictórica al hacerles partícipes del “juego” de la misma. No sólo dirigen nuestra mirada hacia la pintura y hacia la representación sino, más allá, hacia la función.

Para Dewey, es el principio de actividad el que domina todos los aspectos de la naturaleza humana. No hay separación en su filosofía entre el pensamiento y la acción, dado que el pensamiento es entendido como un proceso activo y continuo entre el organismo y su entorno. No podemos separar el pensamiento del objeto de conocimiento cuya aprehensión es parte del proceso de pensar. Dewey concibe el conocimiento como un hacer más que como un ver, y es por ello por lo que rechaza toda noción de una teoría del conocimiento en torno al espectador. Esta idea se aplica aún más enfáticamente al problema de la percepción estética. Para él, cualquier solución a la pregunta que reside en la “contemplación” o el logro de una cierta “distancia psíquica” representa “una concepción del arte totalmente anémica” en la que el espectador se encuentra en la imposible posición de estar separado de su entorno<sup>8</sup>.

En el cuadro *El arte de la pintura* (1666) (Fig. 3), Vermeer, en lugar de rendir una reproducción directa de la naturaleza, marca la diferencia entre el objeto —la joven vestida de musa— y su representación en el lienzo. En *La familia de Felipe IV* o *Las meninas* (1656) (Fig. 4.1), la ausencia del objeto representado —cuyo lugar ocupamos en un giro imposible nosotros: los espectadores de cada momento— nos revela el todo envolvente y funcional que construye la representación. Todo está allí, excepto el origen y el final; no se ha pintado al modelo, pues la obra resultante no lo ha atrapado; pero todo está presente. Al contar al espectador la realidad de la representación, tanto Vermeer como Velázquez abren por primera vez la conciencia reflexiva del arte y le dan nuevo sentido a su función comunicativa en coherencia con la amplia mutación histórico-cultural que se produce en Occidente. Ambos pintores sitúan verdaderamente en el espectador la *responsabilidad* del sentido y del significado, que ya no será fijo ni estará ubicado exclusivamente en la obra, sino que dependerá igualmente de la capacidad del espectador de ocupar su espacio en la función representativa del arte. Vermeer y Velázquez se salen así de su tiempo, y no nos resulta difícil entender por qué, doscientos años más tarde, los artistas se reconocerían tanto en ellos. Gracias a su genio personal, ambos llevaron la pintura que habían aprendido, la pintura de género, a tal grado de perfección que nos resulta imposible adentrarnos en el mundo representado sin reparar antes en la propia imagen, que nos atrapa en un juego de sentidos infinitamente más interesante y complejo. Particularmente, la atracción que gran parte de la pintura holandesa del siglo XVII ejerce todavía sobre nosotros procede en parte de la tensión entre el reconocimiento simultáneo, y hasta entonces desconocido, de las virtudes de lo cotidiano-humano y de la belleza que la trasciende.

Quizás el sentido de este maravilloso juego de interpenetraciones en la rica complejidad de las cosas consista también, para quienes en su día aprendimos a amar la pintura admirando a Velázquez,

8 BUETTNER, STEWART. 1975. Op. Cit., p. 386: los entrecomillados se refieren a citas de una versión de *Art As Experience* previa a su publicación en *Art as Experience, The Later Works, 1925-1953 / Volume 10*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987. Es por ello por lo que no podemos ubicar dichas citas en el paginado de esta última edición, que es la que manejamos.



3. Johannes Vermeer: *El arte de la pintura*, 1666, óleo sobre lienzo, 120 x 100 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

en la interiorización de que lo visible es pura ilusión. Sólo hay que comparar sus obras con las Vermeer, por no mencionar antes las de un Piero della Francesca o un Rafael, en las que todo es pura visibilidad. En la manera calmada y humanística de Velázquez, ausente de todo fervor o exceso formal, encontramos una ontología pictórica en la que no se discrimina a unos personajes o a unos objetos de otros; no hay jerarquías. Como señala Berger, “ante sus lienzos no somos conscientes de la delgadez de las superficies, ya que su pincel es demasiado sutil para separar la superficie del espacio. Sus pinturas parecen llegar a nuestros ojos como la naturaleza misma, sin esfuerzo”. Así pues ¿cuál es el hecho radicalmente humano en Velázquez? El diáfano escepticismo empleado en pintar lo real con tanta precisión como empatía, aunque la única representación posible sea un reflejo o una ilusión. Ésta es



4. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez: arriba (1) *La familia de Felipe IV* o *Las meninas*, 1656, óleo sobre lienzo, 318 x 276 cm. Museo del Prado, Madrid; abajo (2) *La fábula de Aracne* o *Las hilanderas*, 1657, óleo sobre lienzo, 222.5 x 293 cm. Museo del Prado, Madrid.



la nueva frontera pictórica en Velázquez, que no sólo en *Las meninas*, sino muy particularmente también en *La Fábula de Aracne* o *Las hilanderas* (1657) (fig. 4.2), permite que lo vivo-visible se haga y se deshaga ante nuestros ojos, no ya como metáfora o metaimagen en el espejo que refleja o en los tapices que son hilados, sino en la misma pintura.

Tan cierto es que desde este momento hay una permanente duda ontológica en la representación pictórica, como que puede ser la más honda expresión de una verdadera comprensión compasiva de lo humano. Tzvetan Todorov (1939-2017) entiende que Vermeer y otros pintores holandeses del siglo XVII, al haber descubierto un nuevo orden representativo y un nuevo tipo de belleza basado por primera vez en lo cotidiano, se convierten en legisladores de la virtud, pues “la pintura ya no es el espejo de la belleza, sino la fuente que la pone al descubierto”<sup>9</sup>. En la obra *La niña enferma* de Gabriël Metsu (1629-67) (Fig. 5), lo admirable no es que se represente la virtud, sino que un valor socialmente aceptado como es el del cuidado a los niños pueda ser magnificado a través de la representación pictórica:

De repente es Metsu, no el predicador calvinista o el humanista erasmiano, el que decide que esa niña y los cuidados de que la rodean pueden ser alabados y glorificados. Y admiramos del mismo modo a la clavecinista de Vermeer, al adolescente de Hals e incluso a la *Joven comiendo ostras* de Steen<sup>10</sup>.

En el punto de partida —un punto de vista abstracto, no situado en el tiempo— los gestos cotidianos sirven para ilustrar los principios morales, y esto lo utiliza el artista, más allá del juego de la representación, para prolongar esa solidaridad entre ética y estética. La cosa no es ya bella porque sea virtuosa, sino virtuosa porque es bella. A partir de ahí el mundo de la pintura se transforma. Los pintores holandeses no pintan para agradar a los predicadores, ni porque se limiten a representar lo que ven. Los impulsa un afán de conocimiento que es profundamente expresivo en lo ético y en lo estético. Vermeer, Velázquez o el Murillo que pinta la vida cotidiana no necesariamente encuentran la belleza en un repertorio establecido de formas, sino que pueden decidir mostrar la belleza de un gesto que nadie antes había magnificado: un hombre que observa por la ventana, una niña que nos mira con ojos cansados, unos niños que comen fruta, un pequeño criado pisando un mastín. La madre que en tantas obras reprodujo Pieter de Hooch (1629-84) es demasiado corriente y hermosa a la vez para no ser más que un ejemplo moralizante. Si lo hubiera sido, el pintor habría debido limitarse a la virtud y no pintarlas tan recurrentemente junto a su hija en escenarios tan bellos como cotidianos. Como indica Todorov, “no estamos ante la ilustración del reino solitario de un principio único, sino ante la interpenetración de lo ideal y de lo real, la armonía entre moral y estética”<sup>11</sup>.

Fue la Holanda de la diversidad religiosa y el empuje comercial de la burguesía urbana la que sostuvo a Vermeer, de Hooch o al propio Rembrandt (1606-69). En un contexto bien distinto, Murillo y Velázquez desarrollan en España, y hasta donde les fue permitido, esa misma conciencia. Cabe pensar cómo habría sido la obra de estos dos inmensos talentos de haber ejercido su arte no al amparo del

9 TODOROV, TZVETAN. 1993. *Eloge du quotidien: Essai sur la peinture hollandaise*. Paris: Adam Biro. (Traducción de Noemí Sobregués, *Elogio de lo Cotidiano*. Madrid: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2013, p. 74).

10 TODOROV, TZVETAN. 2004. Op. Cit. p., 75.

11 *Ibid.*, p. 76-7.



5. Gabriël Metsu: *La niña enferma*, c. 1660, óleo sobre lienzo, 32.2 x 27.2 cm. Rijksmuseum Museum, Amsterdam.

poder de las órdenes religiosas, en el caso del primero, y de la monarquía estatal, en el del segundo. Que Murillo, pero sobre todo Velázquez, fueran capaces de acercar su pintura del modo en el que lo hicieron al mundo de lo real y lo cotidiano, aun estando sujetos a normas y contratos que se lo impedían, es uno de los rasgos por los que estos dos inmensos pintores sevillanos ejemplifican el secreto más íntimo de la pintura, aquello que nos explica por qué pintar es una de las más consustanciales actividades humanas.



### 3.3.3. La potencia de la situación

El lenguaje establecido de la pintura europea nació tanto de la curiosidad visual científica del Renacimiento italiano como del realismo mercantil y doméstico de los Países Bajos. A lo largo de su evolución —incluso en sus momentos de mayor desviación manierista— sigue siendo un lenguaje visual construido alrededor de un materialismo tridimensional. No hay más que considerar los diferentes modelos narrativos del arte en Asia, para apreciar más claramente la sustancialidad de la principal tradición europea. En la historia del arte mundial, la pintura europea, desde el Renacimiento hasta principios del siglo XX, es sin duda la más corpórea. Esto, nos recuerda Berger, no significa necesariamente que sea la más sensual, “pero sí la que más corpóreamente se dirige a los vivos-dentro-de-sus-cuerpos, más que al alma, a Dios o a los muertos”<sup>12</sup>. El arte europeo, en definitiva, ha situado siempre la percepción corpórea en el centro de la acción pictórica ya sea a través del juego de los sentidos o de la propia presencia del cuerpo en la naturaleza.

Doce años después de la muerte de Dewey, el fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty reinterpretará una parte esencial de la estética de la experiencia del filósofo pragmatista, la referida al cuerpo en su encuentro germinal con el mundo. En su crítica a la *Dióptrica* cartesiana, en la cual enjuicia la ciencia y la filosofía continentales, vigentes en su tiempo, como “dos secuelas fieles e infieles del cartesianismo, dos monstruos nacidos de su desmembramiento”<sup>13</sup>, Merleau-Ponty se aplica a la tarea de establecer un conocimiento basado en la experiencia sensorial y en el hacer. Allí donde Dewey había llegado destilando hegelianismo y darwinismo a partes iguales, el fenomenólogo continental tiene que hacerlo exorcizando la dicotomía cuerpo-alma, intelecto-sentidos, idea-experiencia. Así, y muy en sintonía con Dewey —al que a pesar de su clara afinidad nunca menciona—, Merleau-Ponty considera urgente superar el cartesianismo que ha permeado todo el pensamiento occidental a través de una filosofía que definitivamente emprenda la prospección del mundo en toda su dimensión sensorial, un saber de posición o de situación, que supere la presencia del cuerpo contra el alma, o del mundo exterior como algo que se encuentra sólo en el extremo de nuestras manos. El cuerpo, nos dirá, “no es ya medio de la visión y del tacto, sino su depositario”<sup>14</sup>. No vemos el espacio según su envoltura exterior sino desde dentro, sintiéndonos englobados en él. “El mundo está alrededor de mí, no delante de mí”<sup>15</sup>, dice Merleau-Ponty; o en palabras de la filósofa Marina Garcés, no es lo mismo tener una experiencia *del* mundo que *en* el mundo<sup>16</sup>. Para el ojo que ve y experimenta, “no se trata ya de hablar del espacio y de la luz, sino de hacer hablar al espacio y a la luz que están ahí”<sup>17</sup>. La cuestión es entender que la profundidad, la luz, el color, la línea, la forma, la textura, la distancia o el volumen, como realidades que conforman el ser de la pintura, son una experiencia que nos rodea y se hace en nosotros. “El verdadero artista —dice Dewey— ve y siente en términos de su medio y quien ha aprendido a percibir estéticamente emula la operación” (*AE*, 204); igual que afirmó Merleau-Ponty en una cita que, nuevamente, debemos referir: la cuestión es comprender qué es aquello que “anima al

12 BERGER, JOHN. 2015. Op. Cit., p. 124.

13 MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1964. Op. Cit., p. 45-6.

14 *Ibid.*, p. 46.

15 *Ibid.*, p. 46.

16 GARCÉS, MARINA. 2013. Op. Cit., 2013.

17 MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1964, Op. Cit., p. 46, (citado en Pág. 41 y Pág. 67)

pintor, no cuando expresa opiniones sobre el mundo, sino en el instante en que su visión se hace gesto, cuando, como dirá Cézanne, el pintor «piensa en pintura»<sup>18</sup>.

Existe una filosofía con la que las búsquedas que se creían cerradas se reabren, una vez que, como esperaba Merleau-Ponty, puedan ser ahuyentados los fantasmas que el idealismo echó a andar por el mundo. Es la estética de la experiencia de John Dewey, en la que encontramos un cuerpo cuya acción es pensamiento en sí mismo, no producto diferido de un espíritu que lo anima o piensa por él, sino cuerpo en diálogo con la naturaleza y los objetos del mundo, con los que crea, a través de la experiencia estética, el vínculo íntimo y expansivo del cual surgen no el símbolo depurado ni el fin preestablecido, sino aquello que el poeta Rainer María Rilke (1875-1926) creía encontrar en la potencia del primer verso:

Pues los versos no son, como creen algunos, sentimientos —se tienen siempre demasiado pronto—, son experiencias. Para escribir un sólo verso es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; hace falta conocer a los animales, hay que sentir cómo vuelan los pájaros y saber qué movimiento hacen las pequeñas flores al abrirse por la mañana<sup>19</sup>.

Nos recuerda Berger que el pintor Eugène Delacroix, con apenas 25 años, afirmó que el arte debería ser capaz de hacer creer al espectador que nunca antes había oído el canto de un ruiseñor o sido consciente de la inmensidad del océano. Delacroix sabe que todo ha sido hecho, dicho, representado y pintado antes, pero nunca lo bastante<sup>20</sup>. Siempre se podrán decir más cosas sobre la naturaleza que cosas hay en la propia naturaleza, y Delacroix animaba a cualquiera que se sintiera artista a que saliera a su encuentro sin contención:

Si cultivas tu espíritu, éste encontrará los medios para expresarse. Inventará un lenguaje propio mucho mejor que el metro o la prosa de éste o aquel gran escritor. ¡¿Cómo?! ¡Dices que posees un pensamiento original y, sin embargo, tu llama sólo prende leyendo a Byron o a Dante! Confundes la fiebre por el poder creativo con lo que en realidad solo es un deseo por imitar... (...) La verdad es que tales hombres no han dicho una centésima parte de todo lo que hay que decir (...) y la naturaleza ha guardado para todas las grandes mentes que están aún por venir más cosas nuevas que poder decir en sus creaciones que ha creado objetos para el disfrute de tales mentes<sup>21</sup>.

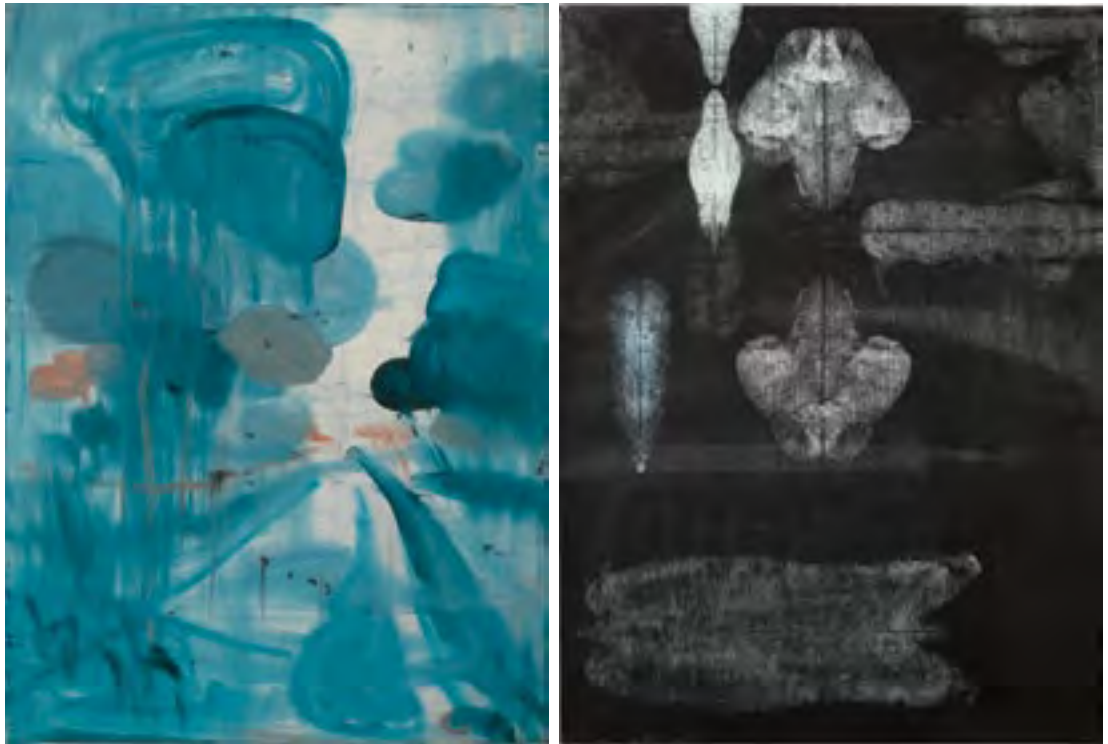
Ver el mundo —pensarlo— a través de la experiencia del arte, siendo artistas, exige que situemos nuestro cuerpo en el centro de la acción, expuestos a las circunstancias cambiantes y vivas de

18 Ibid., p. 47. (la cita entre corchetes, incluida en el texto de Merleau-Ponty, aparece atribuida a DORIVAL, BERNARD. 1948. Op. Cit., p.130). En el epígrafe 1.2.1. «El desprestigio de la experiencia», ya hemos referido esta cita.

19 RILKE, RAINER MARÍA. 1910. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Frankfurt: Insel Verlag. (Traducción de Francisco Ayala, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge, con prólogo de Guillermo de Torre*. Buenos Aires: Edt. Losada, S.A. 1958).

20 BERGER, JOHN. 2005. Op. Cit., p. 123.

21 DELACROIX, EUGÈNE. 1893. *Le Journal d'Eugène Delacroix 1822-1863*, originally compiled by Paul Flat and René Piot. (Translated into English by Lucy Norton: a selection edited with an introduction by Hubert Wellington, *The Journal of Eugene Delacroix*. Third Edition: London, Phaidon, 1995, p. 42-3).



6. Izquierda, (1) Juan Fernández Lacomba: *Raya Real*, 2008, óleo sobre lienzo, 100 x 73 cm. Colección privada; derecha, (2) Juan Fernández Lacomba: *Nocturno marisma*, 2000, óleo sobre lienzo, 100 x 73 cm. Colección privada.

nuestro entorno. Marina Garcés lo define como la “potencia de la situación”,<sup>22</sup> una conjunción concreta de cuerpos, sentidos, silencios, alianzas, quehaceres, rutinas, interrupciones, etc., que dibujan un determinado relieve y no otro. La potencia de la situación es la aceptación gozosa que al artista hace de las posibilidades de un mundo que lo estimula, pero también de las limitaciones que siempre va a encontrar en él, de las resistencias que tendrá que vencer o de los caminos a los que tendrá que renunciar. Es contemplar la posibilidad del fracaso como parte de la acción comprometida. Es entrar en el juego de “la relación entre fuerzas, entre consistencias e inconsistencias, puntos altos y bajos, movimientos, perspectivas, luces y sombras”<sup>23</sup>. La potencia de la situación es la exigencia que hace pensar al artista, no para elaborar teorías, sino para dejar de contemplar pasivamente el mundo, reaprendiendo a verlo, mezclándose con su sustancia, comunicándolo y compartiéndolo desde su interior. Para un artista así, pensar y crear serán procesos equivalentes al de respirar, rodeado de las fuerzas y los susurros del mundo, atento siempre a los signos de la naturaleza. Entre nuestros contemporáneos, el pintor Juan Fernández Lacomba (n. 1954) sería un constante y excepcional ejemplo de ello (Fig. 6.1 y 6.2), unido de forma casi simbiótica, en su pintura y en su presencia, a la naturaleza de los arrozales, dehesas, pinares y marismas del bajo Guadalquivir. La perspectiva del observador contemplativo o interesado, que no se deja sorprender porque habita un mundo definitivamente construido y cerrado, no será posible. Así, “desde la potencia de la situación el mundo deja de ser un objeto”<sup>24</sup>, nos dice Garcés. En la experiencia del arte encontramos una alternativa necesaria a la consideración del mundo como totalidad de los hechos, según lo entendía Wittgenstein. A las diferentes concepciones totalizadoras de la realidad

22 GARCÉS, MARINA. 2013. p. 12.

23 Ibid., p. 12.

24 Ibid., p. 13.

que nos proponen visiones cerradas del mundo, ya sea como objeto de observación cosmológica, científica, lógica, política o productiva, la visión del arte escapa a cualquier gran imagen de totalidad, remitiéndonos a la continuidad de los seres inacabados, al interés decidido por el movimiento de las pequeñas flores al abrirse o por sentir cómo vuelan los pájaros. “El mundo no es la medida que resulta de una suma, magnitud incomparable en la que se reúnen todas las cosas, sino que es, más bien, la medida de su continuidad: medida variable e interna, como el latido de un corazón”<sup>25</sup>. En esta concepción fenomenológica del arte, encontramos el inequívoco eco de la estética de la experiencia de John Dewey, cuya ingente tarea consistió en descubrirnos que la experiencia del arte, como bien común, es siempre interacción orgánica y productiva con el medio.

Ese carácter trascendente pero inmediato del arte, complejo y a la vez simple, como espacio de experiencia compartido, nos lleva a reconocer que el mundo no funciona como un objeto del pensamiento, que pueda acotarse y contemplarse desde fuera o ser aislado a capricho por el individuo, o ser negado en su naturaleza, sino que es el trasfondo o la condición para nuestra experiencia más lograda. Esa es la función primordial del arte. Al igual que en Dewey, en la fenomenología encontramos ese desplazamiento frente a la idea de la totalidad de lo pensable con la que se debatió la filosofía moderna, el idealismo de Kant. La noción de que el mundo se puede pensar desde fuera dio libertad a los artistas para crear un arte dominado por lo subjetivo, independizado de la realidad, ajeno a los latidos de la naturaleza, un arte, en definitiva, que impone sus razones.

El afán del pragmatismo de Dewey o de la fenomenología de Merleau-Ponty por devolver al individuo al centro de un mundo de potencialidades compartidas, del que el arte escapó, no es un gesto nuevo, sino raíz misma de la filosofía, expresada ya en Heráclito de Éfeso: “Que para los que están despiertos hay un mundo u ordenación único y común o público, mientras que de los que están durmiendo cada uno se desvía a uno privado y propio suyo”<sup>26</sup>.

La idea de lo común está en la base de nuestra concepción objetiva del arte, no en el consenso del gusto o en el despliegue de cualidades apreciables, sino en la conciencia compartida de un mundo de posibilidades materiales y expresivas que en el arte despiertan. Como medio para encontrar nuestro ser social, el arte debería ser inagotable, si bien se ha enquistado en nuestras sociedades la creencia de que el arte es estímulo exterior que germina de forma privada y subjetiva. Garcés considera que el pensamiento sólo puede despertar “sobre la base de un mundo común o viceversa”<sup>27</sup> y que “el despertar del pensamiento pasa por una transformación íntima del sujeto, por su desplazamiento de lo propio y privado al territorio de lo común, de una razón común, del «yo pienso» y el «yo veo» que organiza el reino de la opinión, a un pensar y un ver impersonales, impropios y abiertos sin dejar por ello de ser singulares”<sup>28</sup>. El arte nos ayuda a entender y a sentir en común con los demás. Para el pintor David Bomberg, cuyo encuentro con la naturaleza, a pesar de ser tardío, fue íntimo y profundo, el arte no es mero vehículo para alcanzar la satisfacción o realización personales en el mundo que habitamos, sino que, más allá de eso, debe hacernos conscientes de las necesidades que ese mundo tiene en nosotros. El arte opera como un sistema simbólico de alerta que se despliega ante nuestra percepción y nos permite ganar consciencia sobre la gradual ero-

---

25 Ibid., p. 13.

26 HERÁCLITO, frg. 5 (DK. 89), en GARCÍA CALVO, AGUSTÍN. 1985. *Razón común (Lecturas presocráticas II)*, Edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heráclito, 4ª edición. Zamora: Editorial Lucina .

27 GARCÉS MARINA. 2013, p. 14.

28 Ibid., p. 14.

sión de nuestra relación equilibrada con el planeta. Bomberg presentía, alarmado, que nuestra creciente esclavitud en la tecnología y dependencia de la razón, a costa del sentimiento, nos ponían al borde del precipicio, tanto como creía que el arte tenía la capacidad de señalar el problema y proponer una solución<sup>29</sup>. Podemos suponer que el pensamiento estético de Dewey, de haberlo conocido Bomberg, habría supuesto un gran alivio para el pintor, acostumbrado a expresarse a contracorriente. En *Experiencia y naturaleza*, el filósofo pragmatista aborda una de las cuestiones que luego desarrollará extensamente en *El arte como experiencia*, a saber, que el arte no es descarga emocional, sino técnica que selecciona y organiza elementos objetivos con el fin de evocar una respuesta emocional de tipo refinado, sensible y perdurable:

Pues la emoción en su sentido ordinario es algo evocado por objetos, físicos y personales; es una respuesta a una situación objetiva. No es algo que exista en algún lugar por sí mismo y que luego emplee materiales a través de los cuales expresarse. La emoción es indicación de íntima participación, de un modo más o menos excitado, en alguna escena de la naturaleza o de la vida; es, por decirlo de algún modo, una actitud o una disposición que corresponde a una función de las cosas objetivas<sup>30</sup>.

El temperamento y espíritu propios de cada artista determinan el modo en el que éste sale al encuentro del mundo, si bien son los materiales con los que se encuentra los que conforman el soporte objetivo para la construcción de la obra. La emoción resultante, nos dice Dewey, será tanto mayor cuanto más se economice en el uso de dichos materiales, cuanto más sutil y espontáneo sea el encuentro entre el concepto y la forma: “La economía en el uso de materiales objetivos puede llevar a la mente experimentada y entrenada a reducir aquello que ordinariamente llamamos *representación* al máximo”<sup>31</sup>. Lo que nos emociona es siempre espontáneo, en tanto que evoca situaciones que ocurren sin referencia alguna al arte, sin que se dé una determinada cualidad “estética”. Al fin y al cabo, todo aquello que gozamos o padecemos en la vida ordinaria es, según Dewey, goce o padecimiento que experimentamos en virtud de nuestra vinculación estética con el mundo. Las fuentes formales de la experiencia emocional ordinaria son elevadas por encima de nuestra percepción común y lo que experimentamos surge ante nosotros como revelación de algo que conocíamos, pero que parece que ahora nos llega plenamente por primera vez. Esta misma idea, una vez más, es también expresada por Merleau-Ponty:

El arte no es construcción, artificio, relación industriosa con un espacio y con un mundo de fuera. Es en verdad el grito inarticulado del que habla Hermes Trimegisto, “que semejava la voz de la luz”<sup>32</sup>. Y, una vez que está ahí, el arte despierta en la visión ordinaria de las potencias durmientes un secreto de preexistencia<sup>33</sup>.

29 OXLADE, ROY. 2008. Op. Cit., p. 45.

30 DEWEY, JOHN. 1925. Op. Cit., p. 390.

31 *Ibid.*, p. 391.

32 Se refiere Merleau-Ponty a Hermes Trismegisto (el tres veces grande), nombre griego de un personaje histórico que se asoció a un sincretismo del dios egipcio Dychuty (Tot en griego) y el dios heleno Hermes. Es mencionado en la literatura ocultista como el sabio egipcio que creó la alquimia y desarrolló un sistema de creencias metafísicas que hoy es conocido como hermetismo. En la *Tabla de esmeralda*, el estudio de alquimia que se le atribuye menciona una “voz de la luz” que viene a poner orden en el caos del cosmos. Se puede encontrar en *The Secret Teachings of all Ages* de Manly P. Hall (ed.), Los Angeles, Penguin Putnam Inc, 2014, p. 34.

33 MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1964. *L'Œil et l'Esprit*. Op. Cit., p. 54.

### 3.3.4. La memoria de los objetos en la luz: Giorgio Morandi

Influenciado por Giotto, Uccello, Masaccio (1401-28) y Piero della Francesca, además de por Chardin (1699-1779), Vermeer, Corot (1796-1875), Cézanne y los primeros cubistas<sup>34</sup>, Giorgio Morandi llevó la pintura moderna a una de sus más altas cotas de claridad formal y síntesis (Fig. 7-11). La prodigiosa densidad y la apagada luminosidad de sus pequeñas obras —densidad y luminosidad que surgen de las propias cosas— encuentran reflejo en estas palabras de Dewey: “Físicamente, un pincel y el movimiento de la mano al aplicar color sobre el lienzo son elementos externos a la pintura. Pero no así artísticamente. Las pinceladas son parte integral del efecto estético de una pintura cuando es percibida” (AE, 203).

En algunas teorías estéticas, nos recuerda Dewey, el efecto estético o la belleza provienen de un tipo de esencia etérea que, al acomodarse a lo corpóreo, es compelido a utilizar materia sensual externa como vehículo. Esta doctrina implica que de no estar el alma prisionera en el cuerpo, la pintura podría existir sin colores ni tonos y el dibujo sin líneas ni manchas. Morandi, en cambio, nos resitúa en el lugar preciso en el que los objetos se hacen visibles en la luz desde la materia: “La sensibilidad hacia un medio en tanto que medio se halla en el centro mismo de toda creación artística y experiencia estética” (AE, 203). Esa sensibilidad no arrastra material extraño, antes bien, nos muestra la evidencia, según ya vimos (Pág. 222), de que “sin las artes, la experiencia de volúmenes, masas, figuras, distancias y direcciones de cambio cualitativo habrían permanecido rudimentarias, como cosa escasamente aprehendida y apenas capaz de articular la comunicación” (AE, 212).

En *Experiencia y naturaleza*, cuya publicación, recordémoslo, precede en nueve años a la de *El arte como experiencia*, desarrolla Dewey otro concepto fundamental en el andamiaje de su pensamiento estético, el de “forma significativa”. Con él, el filósofo define “una selección en aras del énfasis, la pureza y la sutileza de aquellas formas que dan significancia consumatoria a los temas cotidianos de la experiencia”<sup>35</sup>. Las “formas” proponen los requisitos de una percepción agradable al modo de caracteres de un alfabeto que permite infinitas posibilidades combinatorias, pero no son propiedad peculiar o exclusiva de lo estético o lo artístico. Son una posibilidad en un mundo que se abre hacia nosotros:

El “arte” no crea las formas, sino que opera la función de selección y organización que permite la mejora, prolongación y purificación de la experiencia perceptiva. No es por casualidad que algunos objetos y situaciones proporcionan una marcada satisfacción perceptiva; lo hacen debido a sus propiedades y relaciones estructurales. Un artista puede trabajar con un mínimo de reconocimiento analítico de estas estructuras o “formas”; puede seleccionarlas principalmente mediante una especie de afinidad o vibración sentida. Pero también pueden ser escogidas con plena conciencia; y un artista puede utilizar su conocimiento deliberado de las mismas para crear obras de arte que sean más formales y abstractas de aquellas a las que el público está acostumbrado<sup>36</sup>.

En 1925, cuando se publica *Experiencia y naturaleza*, cubismo, futurismo, expresionismo, constructivismo y suprematismo ya se han desplegado plenamente. Dewey es sensible al desarrollo

34 RODITI, ÉDOUARD. 1990. Op. Cit., p. 264.

35 DEWEY, JOHN. 1925. Op. Cit., p. 391.

36 Ibid., p. 391-2.





7. Giorgio Morandi: *Naturaleza muerta*, c. 1956, óleo sobre lienzo, 30.6 x 40.8 cm. Colección privada.

de las formas artísticas y alerta respecto a la construcción de las mismas en términos de caracteres meramente formales, sin conexión con las formas significativas:

En el peor de los casos —dice— estos productos son ejercicios ‘científicos’ más que artísticos; ejercicios técnicos, estériles y de un nuevo tipo de pedantería. En el mejor de los casos, ayudan a introducir nuevos modos de arte y a educar los órganos de percepción en nuevos modos de objetos consumatorios; amplían y enriquecen el mundo de la visión humana<sup>37</sup>.

Los “esteticistas redomados”, dice Dewey, quieren ignorar que “las bellas artes *conscientemente* asumidas como tales son particularmente instrumentales en la cualidad. Son un dispositivo de experimentación que se lleva a cabo por el bien de la educación”<sup>38</sup>.

Las obras de arte existen, pues, como preparación para modos de percepción nuevos, y sus creadores merecen, “cuando tienen éxito”, recibir el más amplio reconocimiento social, como adalides de avances colectivos de gran valor instrumental. En última instancia, “abren nuevos objetos a la observación y el disfrute”<sup>39</sup>. El trabajo del arte no puede quedar confinado al espacio del mundo del

37 *Ibid.*, p. 392.

38 *Ibid.*, p. 393.

39 *Ibid.*, p. 393.



8. Giorgio Morandi: arriba, (1) *Naturaleza muerta*, 1956, óleo sobre lienzo, 25.5 x 40.5 cm. Colección privada; abajo, (2) *Naturaleza muerta*, 1955, óleo sobre lienzo, 25.5 x 40.5 cm. Colección privada.

arte, pues es “un genuino servicio”<sup>40</sup>. Morandi, aún expresándolo con suma modestia, cumple con este compromiso tácito, y de qué a pesar de haber vivido tiempos extremadamente convulsos, cuando la mayoría de los artistas italianos de su generación pudieron sentir miedo de ser demasiado “modernos” o “internacionales” en su estilo y no lo bastante “nacionales” o “imperiales”, Morandi pasaba desapercibido por una falta de ambición confesada: “En aquellos tiempos mi intimidad me sirvió de protección y para los Grandes Inquisidores del arte italiano seguí siendo simplemente un profesor de

<sup>40</sup> Ibid., p. 393.

grabado de provincias que ejercía en la Academia de Bellas Artes de Bolonia<sup>41</sup>. Siempre llevó una vida tranquila y retirada, nunca ejerció su arte en modo declamativo, nunca tuvo interés por competir con otros pintores, ni en productividad ni en número de exposiciones. Es sabido que en su mejor etapa apenas completaba cuatro o cinco cuadros al año. Su reducido estudio, situado en el que fuera piso de sus padres, que nunca dejó de compartir con sus tres hermanas —ninguno de los cuatro se casó—, tenía servidumbre de paso por la habitación de éstas, y para acceder a él tenía que asegurarse de no importunarlas. Es desde esta estrechez y esta intimidad desde la que Morandi nos revela el secreto de la materia hecha “forma significativa”. Según cuenta el poeta y narrador americano Édouard Roditi (1910-92), que lo visitó en 1958, en el interior de su estudio hay varias pinturas inacabadas colgadas de las paredes; sobre las mesas, agrupados aquí y allá formando bodegones, algunos objetos cubiertos de polvo, las botellas, jarrones, cuencos, bloques y cajas que allí en la penumbra, y luego en sus obras, parecen respirar. Roditi descubre en esas obras inacabadas el mismo fulgor de colores que el polvo oculta en los objetos, y que luego será sólo sutilmente apreciable en el cuadro acabado:

En los morandis acabados, hay capas de colores ocultos, rojos y azules intensos, que confieren un cálido resplandor a los grises y blancos de la superficie, como puede haber vivos colores bajo la espesa pelusa de polvo neutro que cubre los objetos de porcelana o de cristal que el artista pintaba<sup>42</sup>.

Pintar el polvo como metáfora del tiempo y demorarse en la mínima fracción de espacio para que nuestra atención quede atrapada en la fragilidad evidente de las cosas, como si las pinceladas cobraran vida justo en el momento de mirarlas nosotros y con ellas el milagro de la presencia de los objetos. Es el mismo afán de los pintores holandeses del XVII, ahora concentrado en una metafísica pictórica breve, reminiscente también de Velázquez. Sus composiciones son el trabajo de un alma pensativa y dedicada que estira su propio lienzo y muele sus propios pigmentos. Pinta de tal manera que la calidad y el manejo de la pintura tienen tanta importancia contemplativa como los objetos pintados. La armonía de la composición es sugerida, menos impuesta que en Cézanne. No hay épica. El vacío que rodea a los objetos no es dramático ni misterioso. Las composiciones parecen engañosamente simples, pero Morandi podía pasar semanas barajando obsesivamente los objetos para conseguir la colocación correcta. Experimentaba con diferentes combinaciones superponiendo los objetos o colocándolos uno al lado del otro. Esta reflexión de Dewey sobre el valor de la forma significativa en la pintura de Cézanne nos parece trasladable a la de Morandi:

Un bodegón de Cézanne, con una composición de peras y manzanas, transmite la esencia misma del volumen en equilibrio dinámico tanto entre sí como con el espacio circundante. Lo delicado, lo frágil, no tienen por qué ser ejemplos de debilidad estética; también pueden ser encarnaciones del volumen. La sensación de energía y especialmente no sólo de energía en general sino de tal o cual poder en lo concreto está estrechamente relacionada con la corrección en la colocación. Pues hay una energía tanto de posición como de movimiento (*AE*, 214).

---

41 RODITI, ÉDOUARD. 1990. Op. Cit., p. 265.

42 Ibid., p. 266.

Sin embargo, el efecto de extrañeza que Blanchot apreciaba en Cézanne<sup>43</sup>, desaparece en Morandi, cuya objetividad no está basada, como la del pintor de Aix-en-Provence, en la corporeidad del color y la forma, sino en una cálida y familiar presencia de los objetos. Otro de los misterios y encantos de la pintura de Morandi es su uso de una perspectiva plana, frontal muchas veces. Los objetos están vivos más por la irisación y vibración de su contorno que por la redondez de la forma. El impresionismo, dice Merleau-Ponty, “quería plasmar en pintura el modo mismo en que los objetos asombran nuestra mirada y avivan nuestros sentidos”<sup>44</sup>, y así los representaba tal y como se ofrecen a la percepción inmediata, sin contornos y conectados entre sí en una atmósfera de luz y aire. De una gran artificialidad surgía una gran realidad. La envoltura luminosa del impresionismo excluía los sienas, los ocre y los negros, quedando la paleta reducida a los siete colores primarios.

Más que tener en cuenta los colores de los objetos en sí mismos, aislados de su contexto, el ilusionismo óptico de los impresionistas se basaba en los fenómenos de contraste que en la naturaleza modifican los tonos. “A Cézanne —dice Merleau-Ponty— le preocupa en cambio que, en ese juego en el que se dividen los tonos y lo que se pinta es la atmósfera, el objeto se ahogue y pierda su propio peso”<sup>45</sup>, Cézanne emplea dieciocho colores en su paleta, ya no los siete primarios, sino seis rojos, cinco amarillos, tres azules, tres verdes y un negro. Merleau-Ponty considera que la intención de Cézanne en el uso de los colores cálidos y del negro era “representar el objeto en sí mismo, rescatarlo de su atmósfera”<sup>46</sup>.

Morandi, con una paleta más reducida, sobre todo a partir de los años 30, cuando ésta se vuelve oscura para evocar con tonos marrones, ocre y malvas las penurias de una época marcada por la hegemonía del fascismo y el inicio de la guerra, renuncia al igual que Cézanne a la división del tono, pero a diferencia de éste evita los matices cromáticos en el interior de los objetos. Morandi recupera los contornos y equilibra el color y el dibujo, dos aspectos que en Cézanne se habían diluido ante la prevalencia del color. Si Cézanne rescata los objetos de los reflejos con los que el impresionismo los había cubierto, Morandi los entrega a la serena penumbra de su estudio, donde recuperan, de algún modo, la relación grácil que los objetos mantenían en el impresionismo con el aire y entre ellos mismos. Cézanne iluminó sordamente los objetos desde su interior, consiguiendo esa característica impresión de solidez y materialidad. Morandi hace que la luz los acaricie, dotándolos de más presencia, individualizándolos más.

Es sobre todo la influencia de Chardin, inventor de la naturaleza muerta moderna, la que induce en Morandi su método definitivo de composición pictórica. En los años 50, los objetos humildes, antes aislados, se van solapando, formando bloques de colores suaves, a veces muy compactos. Es su momento de plenitud, cuando alumbra obras de gran carga psicológica con una paleta más clara, en tonos perlados que perduran con fuerza en la memoria y logra transmitir una extraña sensación de agitación y de delicada movilidad atmosférica. Hay algo de Giotto en ello (ver Fig. 7, Pág. 224). La dinámica de la masa y el volumen lo sitúan frente al mismo reto de Masaccio y Uccello: ordenar el espacio con sólidos empastes de color que, en lugar de pesar, floten sobre el lienzo. Esa vaga impresión de temblor que irradian sus objetos es la cualidad mística con la que Morandi penetra en la realidad.

---

43 BLANCHOT, MAURICE. 1969. Op. Cit., p. 468-9, (cita en Pág. 57).

44 MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1945. «Le doute de Cézanne», p. 27.

45 Ibid., p. 28.

46 Ibid., p. 28.



9. Giorgio Morandi, de arriba a abajo: (1) *Naturaleza muerta*, 1956, óleo sobre lienzo, 30.6 x 40.8 cm. National Gallery of Australia, Camberra; (2) *Naturaleza muerta*, 1956, óleo sobre lienzo, 30.6 x 38.8 cm. Yale University Art Gallery, Boston; (3) *Naturaleza muerta*, 1956, óleo sobre lienzo, 36 x 45.7 cm. Collezione Mattioli Rossi, Milán.

Se suele señalar que los pintores paleolíticos tenían un conocimiento rudimentario de la perspectiva, en referencia a la perspectiva fugada del Renacimiento. Podríamos decir que hay algo de ello en la perspectiva plana de Morandi, aunque esto no funciona en detrimento de sus imágenes. Lo que prima en la experiencia sensorial del ser humano es, según Berger, “lo táctil frente a lo visual”<sup>47</sup>. Nadie duda de que en todas las épocas se ha sabido que algunas cosas aparecen más cerca que otras en la representación. Lo que cambia es el modo cómo se articula pictóricamente la sensación de cercanía o lejanía, conforme a la noción dominante de espacio que domina en cada cultura y época. “La perspectiva no es una ciencia, sino una esperanza”<sup>48</sup>, dice Berger. El arte chino tradicional miraba a la tierra desde la cumbre de una montaña confuciana y mostraba en los rollos panorámicos pintados un mundo en el que, como dirá Dewey, “los límites ordinarios eran transformados en invitaciones para seguir avanzando” (*AE*, 213); el arte japonés observaba el juego de transparencias de las mamparas; el arte italiano del Renacimiento contemplaba el espacio dominado a través de una ventana o la puerta de un palacio; incluso el expresionista abstracto, dirá Greenberg, cuando dispone la tela en el suelo y gotea pintura sobre ella, articula un nuevo modo de perspectiva basado en los vectores que conectan al sujeto con el objeto<sup>49</sup>. Pero “para el hombre de Cromañón el espacio es un escenario metafísico en el que tienen lugar apariciones y desapariciones continuas y discontinuas”<sup>50</sup>. Morandi opera en esta última dimensión; su estudio asemeja una cueva en la que las paredes han sido una y otra vez pintadas y la “perspectiva” depende de la materialización de la forma, que el pintor invoca una y otra vez.

Walter Benjamin eleva el recuerdo a la esencia de la existencia humana. Del recuerdo, dice, surge “toda la fuerza de la existencia interiorizada”<sup>51</sup>. También es el recuerdo la esencia de lo bello. La belleza no es presencia de brillo inmediato, sino, como hacen visible las obras de Morandi, constancia del recuerdo que sigue dando luz; algo con lo que nos identificamos por acción de la memoria. Benjamin destaca estas palabras de Platón en el Fedro:

Quien ahora recién acaba de llegar de una consagración y es uno de quienes ahí han divisado mucho en el más allá, cuando vea un rostro divino o una figura corporal que imite bien la belleza, en un primer momento, recordando las estrecheces que padeció anteriormente, se verá afligido de consternación, pero luego, dirigiéndose directamente a ella, reconocerá su carácter y la venerará como a un dios, pues el recuerdo, que ahora ha sido elevado a idea de la belleza, la contempla a su vez a ella estando junto con la cavilación en un terreno sagrado<sup>52</sup>.

47 BERGER, JOHN. 2005. Op. Cit., p. 81.

48 Ibid., p. 81.

49 En una serie de ensayos publicados a finales de los 40, Greenberg enuncia la idea del final de la pintura de caballete y el inicio de la creación pictórica como algo que va “más allá”. Ver «The Crisis of the Easel Picture», abril de 1948 y “The Role of Nature in Modern Painting» (1949) en GREENBERG, CLEMENT. 1993. *The Collected Essays and Criticism. Vol. 2. Arrogant Purpose, 1945-1949.* (John O'Brien, ed.). Cambridge, MA, The University of Chicago Press, p. 224 y 273-4; ver también «American/Type Painting» (1955) en GREENBERG, CLEMENT. 1995. *The Collected Essays and Criticism, Vol. 3. Affirmations and Refusals, 1950-1956.* (John O'Brien, ed.). Cambridge, MA, The University of Chicago Press, p. 235. Ambas referencias aparecen recogidas en KRAUSS, ROSALIND. 1999. *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition.* New York: Thames & Hudson, p. 26-8 y 58-9.

50 BERGER, JOHN. 2005. Op. Cit., p. 81.

51 BENJAMIN, WALTER. 1924. «Goethe's Elective Affinities», *Walter Benjamin: Selected Writings, 1: 1913-1926.* Boston: Belknap Press: An Imprint of Harvard University Press; Edición: New Ed May 30th 2004, p. 338.

52 Ibid., p. 338.



“Ante una figura bella —nos dice Han— uno recuerda lo *sido*”<sup>53</sup>. Para Platón, la experiencia de lo bello es una repetición de lo que ha sido, “un *reconocimiento*”<sup>54</sup>. En nuestro presente de imágenes digitales, cuyos atractivos visuales se desvanecen enseguida sin dejar recuerdo y nos agotan por el rápido consumo al que nos obligan, la pausa invocada en las naturalezas muertas de Morandi nos solaza, haciendo buenas estas otras palabras de Dewey: “Pues el arte es una selección de lo que es significativo, rechazando en el mismo impulso lo que es irrelevante y logrando que lo que es significativo se comprima e intensifique” (*AE*, 211).

Morandi se opuso al tiempo cinematográfico que se desintegraba en una rápida sucesión de puntos de presente, en medio de una época convulsa, llena de precipitación, en la cual todo, incluido el arte, perseguía el tiempo, agotándose enseguida. Como apunta el historiador Francesco Arcangeli (1915-74)<sup>55</sup>, en la pintura de Morandi adivinamos el eco del poeta T. S. Eliot, mejor reflejado en los conocidos versos de la estrofa final de sus *Four Quartets*, en los que quizás se halle justificación tanto para el “inmovilismo” temático y compositivo del pintor como para la ausencia de un amplio desarrollo estilístico en el conjunto de su obra:

<i>We shall not cease from exploration</i>	(No dejaremos de explorar
<i>And the end of all our exploring</i>	y el fin de toda nuestra exploración
<i>Will be to arrive where we started</i>	será llegar a donde empezamos
<i>And know the place for the first time</i> <sup>56</sup> .	y conocer el lugar por primera vez).

La dichosa experiencia de duración surge de la fusión entre pasado y presente. “El presente se ve conmovido, vivificado, fecundado por el pasado”<sup>57</sup>, dice Han. Lo bello no está en la presencia inmediata sino en las correspondencias secretas entre las cosas, “unas correspondencias que acontecen a lo largo de amplios períodos temporales”<sup>58</sup>. La recurrencia de las relaciones —no de los elementos— en diferentes contextos, conduce, según Dewey, la función cualitativa en el arte y la hace evidente en la percepción. El progreso de las artes —que no es necesariamente un avance, y prácticamente nunca un avance en todos los aspectos— está determinado por la transición desde unos modos de articular la relación a otros, de los más obvios a los más sutiles. “El apresuramiento y el bullicio de la vida moderna —dice Dewey— hacen que le resulte muy difícil a los artistas concretar con exactitud la colocación” (*AE*, 216). Ante la profusión de materiales e incidentes, la aceleración del ritmo y la propia fuerza

53 HAN, BYUNG-CHUL. 2015. Op. Cit., p. 99.

54 *Ibid.*, p. 99.

55 ARCANGELI, FRANCESCO. 1964. *Giorgio Morandi*. Milán: Edizione del Milione (2ª ed. Turín, Einaudi, 1981).

56 ELIOT, T.S.. 1943. *Four Quartets*. New York: Harcourt, Brace and Company.

La versión completa de la estrofa es ésta:

We shall not cease from exploration / And the end of all our exploring / Will be to arrive where we started / And know the place for the first time. / Through the unknown, unremembered gate / When the last of earth left to discover / Is that which was the beginning; / At the source of the longest river / The voice of the hidden waterfall / And the children in the apple-tree / Not known, because not looked for / But heard, half-heard, in the stillness / Between two waves of the sea. / Quick now, here, now, always— / A condition of complete simplicity / (Costing not less than everything) / And all shall be well and / All manner of thing shall be well / When the tongues of flames are in-folded / Into the crowned knot of fire / And the fire and the rose are one.

57 HAN, BYUNG-CHUL. 2015. Op. Cit., p. 101.

58 *Ibid.*, p. 101.

mecánica de las actividades, los artistas pierden la capacidad de ordenar efectivamente el conjunto de relaciones armónicas que se materializan en las obras. “Hay más vehemencia que intensidad”, dice Dewey. “Cuando la atención carece del reposo indispensable para su funcionamiento, se entumece en respuesta a la constante sobreestimulación” (AE, 216). Sólo ocasionalmente encontramos el problema verdaderamente solucionado, como en la obra madura de Morandi. “Las obras de arte —dice Dewey un poco antes— expresan el espacio como oportunidad para el movimiento y la acción. Es una cuestión de proporciones cualitativamente sentidas. (...) Una pequeña pintura puede manifestarlo, mientras que otra de descomunales proporciones nos puede dar la sensación de estar encajonada y constreñida” (AE, 2015). Se trata de un juego sutil. La armonía que resulta en la belleza tiene lugar “donde las cosas están vueltas unas hacia otras y entablan relaciones”<sup>59</sup>, como dice Han. Esa belleza posee la cualidad de la experiencia y es, “al igual que la verdad, un acontecimiento narrativo”<sup>60</sup>. Proust lo describe así:

La verdad sólo empezará en el momento en que el escritor tome dos objetos diferentes, establezca su relación (...) y los encierre en los anillos necesarios de un bello estilo; incluso, como la ida, cuando, adscribiendo una calidad común a dos sensaciones, aíse su esencia común reuniendo una y otra, para sustraerlas a las contingencias del tiempo, en una metáfora<sup>61</sup>.

La mera conectividad que se da entre las cosas no conforma un hecho narrativo. No hay belleza en el intercambio informativo, ya que nada se narra. “Lo que es bello son los vínculos narrativos. (...) Las metáforas son relaciones narrativas. Hacen que las cosas y los acontecimientos entablen un diálogo mutuo”<sup>62</sup>. Así opera el intercambio productivo entre objetos y materiales pictóricos que Morandi emplea en sus obras, cuyo lugar de encuentro no es sólo el color o la forma, sino también, como venimos diciendo, un tiempo observado, que se traslada de la realidad al lienzo. Se trata de un todo que nos pide demorarnos. Como dice Han: “Lo bello no es un brillo momentáneo, sino seguir alumbrando en silencio. Su preferencia consiste en este reservarse”<sup>63</sup>. Es la “música callada” y la “soledad sonora” de San Juan de la Cruz.

También Nietzsche supo que a la belleza no se la encuentra en un contacto inmediato, sino que más bien acontece como reencuentro en el tiempo y reconocimiento en el espacio:

La clase de belleza más noble es la que no nos cautiva de un solo golpe, la que no libra asaltos tempestuosos y embriagadores (ésta provoca fácilmente el hastío), sino la que se insinúa lentamente, la que se apodera de nosotros casi sin que nos demos cuenta, [...] en sueños<sup>64</sup>.

---

59 *Ibid.*, p. 102.

60 *Ibid.*, p. 102.

61 PROUST, MARCEL. 1927. *À la recherche du temps perdu. Le Temps retrouvé*. Paris: Gallimard. (Traducción de Pedro Salinas, *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*. Madrid: Alianza, 2016, p. 122).

62 HAN, BYUNG-CHUL. 2015. *Op. Cit.*, p. 103.

63 *Ibid.*, p. 103.

64 NIETZSCHE, FRIEDERICH. 1886. *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*. Leipzig: Verlag von E. W. Fritsch (Prólogo y notas de Dolores Castrillo Mirat; traducción de José Carlos Mardomingo, *Humano, demasiado humano*. Madrid: Biblioteca Edaf, 2003, p. 135).



10. Giorgio Morandi: arriba, (1) *Naturaleza muerta*, 1952, óleo sobre lienzo, 54.3 x 59.4 cm. San Francisco Museum of Modern Art; abajo, (2) *Naturaleza muerta*, 1955, óleo sobre lienzo, 35 x 40 cm. Col. privada.



11. Giorgio Morandi: *Naturaleza muerta*, c. 1957, óleo sobre lienzo, 42 x 36.5 cm. Colección privada.

El saber tiene una estructura temporal que se tensa entre el pasado y el futuro y posee una interioridad no ajena al conflicto. Este es el tipo de acontecimiento presente en la obra de Morandi. En sus pinturas, una atmósfera efímera nos interpela, unas formas en precario equilibrio parece que nos buscan. Sus pinturas no aspiran a expresar lo bello en sí, pero cada una de ellas es un acercamiento a lo distinto, lo imperfecto y lo real, como en ciertas manifestaciones del arte oriental. Como explica John Berger, “los objetos artísticos (...) son cosas que se tiene a mano: nos consuelan del triste hecho de que conforme avanzamos en la vida la gente que queremos y los lugares que hemos visitado se alejan primero de nosotros y luego de nuestros recuerdos”<sup>65</sup>. El arte nos da metáforas reales, ejemplos concretos de personas ausentes y lugares lejanos. Los objetos que Morandi tiene en su estudio y que

<sup>65</sup> BERGER, JOHN. 2005. Op. Cit., p. 99.

aparecen y desaparecen de sus cuadros, como presencias familiares a las que echábamos de menos, parecen pintados con la prestancia de los viejos retratos de familia. En última instancia, en los bodegones de Morandi está pintada la memoria de esos objetos. Como dice Berger: “El arte es la cura más potente para el defecto de la distancia, y el recordatorio más importante de nuestra capacidad para encontrar lo que se ha perdido y devolverlo a donde podamos [casi] tocarlo”<sup>66</sup>. En un texto dedicado al pintor, publicado en 1945<sup>67</sup> por el historiador Roberto Longhi (1870-1970), se cita otro fragmento de *El tiempo recuperado de Proust* para dar la más exacta descripción de su pintura:

La realidad que se trataba de expresar residía, ahora lo comprendía, no en la apariencia del tema, sino en el grado de penetración de esta impresión hasta una profundidad en la que esta apariencia importaba poco, como lo simbolizan aquel ruido de una cuchara contra un plato, aquella rigidez almidonada de la servilleta, que me habían sido más valiosos para mi renovación espiritual que tantas conversaciones humanitarias, patrióticas, internacionalistas<sup>68</sup>.

Según Longhi, la vuelta al recurso doméstico es lo que permite a Morandi obtener la más absoluta reducción del tema: “Sólo excavando dentro y a través de la forma y estratificando los recuerdos tonales se puede volver a salir a la luz del sentimiento más íntegro y puro”<sup>69</sup>. Esta es la lección íntima del pintor. También en el impresionismo y en el postimpresionismo predominan las naturalezas muertas, las flores, los paisajes rurales, aunque bajo un prisma aún jovial, de motivos incitantes; Morandi se limita a los símbolos imprescindibles, evitando la abstracción absoluta. “Y ello —dice Longhi— es hasta tal punto cierto que, con el mismo pretexto material, consigue producir timbres sentimentales distintos y orientar de manera siempre diversa su severa elegancia luminosa”<sup>70</sup>.

### 3.3.5. La contemplación objetiva y desinteresada: Antonio López

Nos acercamos ya al final y es preciso que volvamos al comienzo de nuestro relato, con el pintor Antonio López apostado junto al pequeño árbol. Y lo hacemos recordando que para el animal cultural humano, la “representación” es una realidad imprescindible. Pero es una categoría tardía de la filosofía —segunda mitad del siglo XIX— que todavía solemos manejar con falta de precisión. Consiste en una función propia del signo: está en lugar de algo, reenvía a otra cosa, separa y une. La verdad o significación de la representación estética no es por tanto una referencia semántica —o una figuración pictórica— sino que se halla en función de conformar un sentido comunicable, sea cual sea su contenido.

En la revolución europea del siglo XVII se pone el acento en la posible identificación indirecta de todos los elementos que conjuga la representación a partir de la potencia subjetiva del artista como fuerza histórica emergente; en una atmósfera tranquila, el triángulo pintor-espectador-representación muestra su coherencia funcional. A mitad del siglo XX la atención recae, sin embargo, sobre la

---

66 Ibid., p. 99.

67 LONGHI, ROBERTO. 1984. «Firenze, aprile 1945», *Scritti sull'Otto e Novecento, 1925-1966*. Firenze, Sansoni Editore, p. 94-7. Texto incluido en el catálogo de la Exposición Antológica de Giorgio Morandi en el Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid 1999, p. 267-70.

68 PROUST, MARCEL. 1927. Op. Cit., p. 216.

69 LONGHI, ROBERTO. 1984. Op. Cit., p. 269.

70 Ibid., p. 269.

dificultad de tránsito entre los ángulos de dicho triángulo, y la representación por ello no parece remitir a nada para nadie claramente; el pintor-artista pierde su protagonismo o centralidad; la representación predominante nunca es figurativa: capta cualidades menos evidentes; los lienzos en blanco, las habitaciones vacías, los colores sin forma, no son necesariamente los ecos del oriente budista en un nihilismo existencial occidental —post-nietzscheano—, sino, ante todo, un problema de experimentación técnica: señalan por así decirlo una clase sin ningún elemento, una referencia sin referente concreto<sup>71</sup>.

Así, por ejemplo, en 1995, el artista británico Martin Creed (n. 1968) realizaba la primera de una serie de instalaciones que en 2001 le valdrían el prestigioso Premio Turner. Se trataba de una habitación totalmente vacía, una gran nada —la obra pasó a ser conocida popularmente como *Nothing*— cuya nihilidad sólo se hallaba paliada por unos tubos de neón que, situados en el techo, se encendían y apagaban rítmicamente, iluminando y oscureciendo el espacio a intervalos de un minuto, mostrando y demostrando lo que había para ver, y, al mismo tiempo, proporcionando título a la instalación: *The Lights Going On and Off*<sup>72</sup>.

Este tipo de obras *desmaterializadas*, que juegan con la nada, el vacío o el vaciamiento, pero también con la desaparición u ocultación de lo que hay para ver, con la desaparición del objeto expresivo podríamos decir, no son ni mucho menos nuevas, sino que han surgido con profusión a lo largo del siglo XX y XXI. De hecho, si algo achacaba una importante parte de la crítica londinense a la obra de Martin Creed era, precisamente, una absoluta falta de originalidad, comparándola con aquel “Estado de materia prima de sensibilidad pictórica estabilizada” —instalación más conocida como *El vacío* (1957)— realizada por el francés Yves Klein: otra galería vacía, pintada totalmente de blanco, en la que tampoco había nada expuesto, nada para ver.

En los Estados Unidos, el expresionismo abstracto, de Jackson Pollock a Morris Louis, había respondido a la angustia de la significación buscando para el valor expresivo de la materia —sobre todo pictórica— y para su experiencia un espacio exclusivamente suyo; de Ad Reinhart (1913-67) a Carl André, el minimalismo buscó una ideal objetivación del propio objeto artístico, pero huérfano ya de mediación y en un espacio ajeno a la experiencia del mundo. Mucho más democrático en apariencia y mucho más despierto ante la realidad, los artistas pop produjeron imágenes inertes en la infinita repetición del significante. “He ahí la materia de un mundo desde ahora vacío y sin significado”, parecen decirnos los objetos del arte.

Edward Hopper (1882-1967) refleja con dramática elocuencia la ausencia de significación de una pintura que, a pesar de su gran sensualidad, se manifiesta conscientemente distante respecto a individuos, lugares o cosas. Los colores brillantes, cálidos y estereotipados —como de impresión mecánica y no *pictóricamente* matizados— rechazan cualquier mirada comprensiva de una realidad ya por siempre alienante, y retratan la agonía de una representación incapaz de penetrar en la esencia

71 En la noción de composición pictórica de Kandinsky, “la forma puede existir independientemente como representación del objeto —real o no real— o como delimitación puramente abstracta de un espacio o de una superficie. El color no puede extenderse ilimitadamente. El rojo infinito sólo puede pensarse o verse intelectualmente”: en KANDINSKY, WASSILY. 1911. Op. Cit, p. 61.

72 En la web de la Tate Gallery, Helen Delaney proporciona algunas claves sobre esta obra de Creed, cuyo título completo es *Work No. 227: The lights going on and off*. Delaney encuentra en ésta y otras obras de Creed, curiosamente, un ejercicio de acercamiento a la experiencia de lo cotidiano, aunque en un extremo radicalmente opuesto al que propone Dewey: “Este trabajo surge de la serie de investigaciones del artista sobre fenómenos comunes. Sus sutiles intervenciones reintroducen al espectador a elementos de lo cotidiano. La elección y el uso de los materiales de Creed —hojas de papel A4, blu-tak, cinta adhesiva, globos, lenguaje simple o “no poético” a modo de texto o de letra de canciones— es una celebración reflexiva de lo ordinario, una lectura centrada en la ambigüedad de lo cotidiano”. En <https://www.tate.org.uk/art/artworks/creed-work-no-227-the-lights-going-on-and-off-t13868>.



sensible del mundo: grandes ventanas que se abren a la nada, rostros inexpresivos, paisajes urbanos en la desesperanza de unos cuerpos abandonados. Andy Warhol, ya lo hemos indicado, desmaterializa en cambio la pintura haciendo alarde de una fácil técnica mecánica donde la mano del artista no controla ya la forma y donde la imagen es delirio que se disuelve en un ubicuo contexto de imágenes cruzadas que se desplazan, eludiendo en la infatigable repetición de su presencia su falta de significación.

¿Para qué pintar entonces? Quizás para abrazar ese vacío en la experiencia estética, para permitir que la pintura se ocupe de lo verdaderamente humano, sin vacilaciones, juegos conceptuales, especulaciones o atajos. Y aun así habremos de preguntarnos: ¿qué tipo de herramienta puede ser la pintura contra la desolación del alma? Como ya dijimos al comienzo de este trabajo (Pag. 31), Philip Guston encontraba “algo ridículo y mezquino en el mito que heredamos del arte abstracto: que la pintura es autónoma, pura y que existe por sí misma”<sup>73</sup> y se declara rebelde de un expresionismo abstracto al que traiciona, volviendo a la narración pictórica figurativa, pero ahora desgarrada, irónica y cruel, donde belleza y representación se dan necesariamente la espalda.

Sin embargo, no ha dejado de haber artistas que, ante el impulso de las vanguardias, y a veces incluso a contracorriente o en abierta rebeldía contra sus dictados, han extraído sentido y expresividad artística del vaciamiento de la vida y del propio arte, sin claudicar ante filosofías establecidas; su experiencia aparece como un eco o un contrapunto de esa pérdida de sustancia material y de la desvinculación del arte. Acabamos de ver el ejemplo de Morandi, capaz de construir la más sutil de las metafísicas a partir de una escasa colección de objetos mudos, observados y pintados sin apenas contexto, humanizados en la breve compañía que unos se prestan a otros.

Todavía activo, aferrándose a las posibilidades de significación de la pintura con el mismo ahínco de Hopper y Guston, aunque con un enfoque que, a diferencia del de los dos pintores americanos, se sostiene en la fiel intensidad de la mirada objetiva, una mirada no exenta de contradicciones y riesgos, Antonio López pinta y dibuja en la frontera de la representación. Aunque al artista no le lleguen más que algunas huellas inaprensibles, alguna impresión difusa o vibración, la fuerza de su inventario estará en la precisión de la forma, la nitidez del color y la objetividad la luz. Así, en *El Sol del Membrillo* (Fig. 12.1) vemos que cuando el pintor trate de acompañar el crecimiento de las frutas de un árbol a través de las estaciones del año, se entregará a la experiencia de estar junto a él, aceptando sin taciturnidad ni derrota que será incapaz de atraparlo ante su siempre cambiante realidad. Partiendo de la premisa de aprehensión y representación de la realidad de Vermeer o Velázquez, pero liberado de la tiranía del resultado, López se afanará por desplegar en torno al objeto las herramientas para representar, consciente de que la figuración será, en última instancia, inalcanzable (Fig. 12.2).

Según cuenta Erice, el pintor acostumbraba a trabajar cada otoño junto a ese árbol. Hasta 1992, había al menos tres dibujos suyos del mismo. La pintura y el dibujo de flores, frutos y plantas le habían interesado siempre mucho. Pero, como se explica en la película, nunca hasta entonces había pintado un frutal al sol. Debido a su método de trabajo, ese tema presenta para él muchas dificultades. López no es un impresionista que pueda terminar la representación de un paisaje en unas pocas sesiones. Los impresionistas buscaban obsesivamente la luz y el color y para ello tenían que sacrificar elementos característicos de la forma; no así López. Las flores y frutales de algunos de sus cuadros

73 HETSCHER, MARTIN. 1999. «From the Abstract to the Figurative: Philip Guston's Stony Path», *Philip Guston: Paintings 1947-1979*. Bonn, Hatje Cantz Publishers; también en BALKEN, DEBRA BRICKER; GUSTON PHILIP AND BERSSON, BILL. 1994. *Philip Guston's Poem-Pictures*. Ann Arbor MI: University of Michigan PRESS: Addison Gallery of American Art. p. 34. Se trata de la transcripción del panel de Guston situado a la entrada de la Escuela de Arte del Museo de Filadelfia en marzo de 1960.

están pintados bajo una luz uniforme, generalmente a la sombra, o a veces con un efecto nocturno. Pero tratar de introducir un efecto de sol en la representación de un árbol supone un reto casi imposible de cumplir para el pintor, sobre todo si se trata de un membrillero que madura durante el otoño, cuando las condiciones climáticas, y con ellas la luz, cambian tanto. No hay certeza de cuántas horas lucirá el sol cada día, si eso ocurre. “Antonio me confesó con mucho humor —cuenta Erice—, que cada otoño él se pone junto al árbol con su caña de pescar, y que, si de todas maneras los peces no pican, la cosa es estar ahí...”<sup>74</sup>.

En la rutina del pintor es normal comenzar un óleo y, cuando ve que no podrá continuarlo o acabarlo porque las condiciones se han impuesto o los cambios en el modelo lo hacen imposible, sigue con un dibujo. Se trata, sin duda, de una muestra más modesta en términos de resultado, pero llena de emoción. Cuando menos, el pintor trata de transmitirnos un testimonio de su experiencia. Con un lenguaje perfectamente sencillo, carente de giros conceptuales o epistemológicos, el pintor explica así su método de trabajo, basado en la total supeditación al modelo:

El hecho de coger y dejar el trabajo es inevitable en la pintura del natural, dónde sólo puedes pintar unas horas cada día, unas semanas al año, porque la luz cambia y cambia el carácter del paisaje y en el límite de ese cambio tienes que detenerte, esté como esté la pintura. Sólo podrás reanudarla unos meses después, cuando todo vuelva a coincidir. Y otra vez lo mismo, trabajas una temporada y vuelves a detenerte y así año tras año hasta que la das por buena. Este proceso tiene dos riesgos: que cambie el tema o que cambies tú en relación con él. Si esos cambios no te impiden seguir, los vas introduciendo en el cuadro, que puede quedar enterrado bajo la nueva pintura<sup>75</sup>.

En un sorprendente relato de ficción titulado *Cuento de Navidad de Auggie Wren*<sup>76</sup>, que guarda una evidente analogía con la experiencia del pintor, el novelista Paul Auster (n. 1947)<sup>77</sup> nos sitúa frente a la experiencia de un fotógrafo aficionado capaz de apostarse todos los días del año en el cruce de calles donde se encuentra el estanco del que es empleado, para sacar la que parece ser siempre la misma fotografía. Cada día, exactamente a las ocho de la mañana, Auggie Wren dispara su cámara, captando todo lo que en ese preciso instante esté ocurriendo frente a ella (Fig. 13.1). Luego, recoge todas las imágenes que corresponden a un mismo año en un álbum de fotos distinto (Fig. 13.2). Auster, situándose a sí mismo dentro de la ficción, en clara analogía a los pintores del siglo XVII de

74 GUARNER, JOSÉ LUIS. 1992. Op. Cit., p. 14.

75 BRENSON, MICHAEL. 1986. «López García Work in First Show since '68», *The New York Times*. New York: The New York Times Company. April 11, 1986, Section C, Page 28 (Traducción del inglés del autor del presente trabajo).

76 AUSTER, PAUL. 1990. «Auggie Wren's Christmas Story», *The New York Times*. New York: The New York Times Company. December 25, 1990, Section 1, p. 31.

77 En la segunda de sus obras autobiográficas [*Report From Within* (2013). New York: Henry Holt and Company, página 28], Paul Auster le agradece a John Dewey el papel que jugó en la conciencia de sus primeros educadores, maestros que, guiados por el empuje reformista del filósofo respecto al sistema educativo de los Estados Unidos, le procuraron una infancia más productiva y feliz, muy en consonancia con las teorías estéticas del filósofo: “Lo mejor de la escuela elemental a la que asististe, que duró desde el jardín de infancia al término del sexto de primaria, fue que no tenías deberes para hacer en casa. Los directores escolares que componían el consejo de educación municipal eran seguidores de John Dewey, el filósofo que había cambiado los métodos de enseñanza norteamericanos con su enfoque humano y progresista sobre el desarrollo de la infancia, y tú fuiste beneficiario de la sabiduría de Dewey, un niño que podía correr libremente desde el momento en el que sonaba el último timbrado y el colegio terminaba por aquel día, libre de jugar con tus amigos, de ir a casa y ponerte a leer, de no hacer nada”.



12. *El sol del membrillo*, Víctor Erice, 1992. Dos fotogramas no incluidos en la edición en dvd de Rosebud Films, que es a la que ha tenido acceso el autor del presente trabajo: arriba, (1) primer día de trabajo del pintor en el membrillero, correspondiente al 29 de septiembre de 1990, sábado; abajo, (2) último día de trabajo del pintor en el dibujo del membrillero (ver Fig. 15), correspondiente al 10 de diciembre de 1990, lunes.

los que hemos hablado, nos cuenta que cuando un día Auggie le muestre las fotos de los doce álbumes que ya ha completado, no entenderá nada. Impaciente, el escritor pasará con rapidez las hojas de un primer álbum, luego de un segundo, después de un tercero, pero en cada fotografía verá la misma imagen. Cuando Auggie le recomiende que se demore, que observe los pequeños detalles de cada una de ellas, y le recuerde las primeras líneas del famoso soliloquio del protagonista del *Macbeth* (1605) de William Shakespeare (1564-1616) —“*Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow, / Creeps in this petty pace from day to day, / To the last syllable of recorded time*” —,<sup>78</sup> Auster comprenderá que el fotógrafo sabe perfectamente lo que está haciendo:

Poco a poco, empecé a reconocer las caras de la gente que aparecían al fondo, camino del trabajo, la misma gente en el mismo lugar cada mañana, viviendo un instante de sus vidas en el campo de la cámara de Auggie. Una vez que los conocí, comencé a estudiar sus posturas, la forma en que se conducían de una mañana a otra, tratando de descubrir sus estados de ánimo a partir de estos indicios superficiales, como si pudiera imaginar historias de ellos, como si pudiera penetrar en los dramas invisibles encerrados dentro de sus cuerpos. Tomé otro álbum. Ya no estaba aburrido, ya no estaba desconcertado como lo había estado al principio. Auggie estaba fotografiando el tiempo, me di cuenta, tanto el tiempo natural como el tiempo humano, y lo hacía plantándose en un pequeño rincón del mundo y deseando que fuera suyo, haciendo guardia en el espacio que había elegido para sí mismo<sup>79</sup>.

El azar se impone en la representación fotográfica contra las expectativas del propio fotógrafo. Con ese método neutro de observación se quiebra el último arrebato del impresionista y con él la posibilidad de aprehender una realidad objetiva preexistente. En su apego al detalle vivo, Auggie Wren nos recuerda a aquel fraile de la Cantiga CIII de Alfonso X el Sabio (1221-84) que, paseando un día por el bosque, se quedó embelesado un instante con el canto de un pájaro, no dándose cuenta de que cuando regresó al convento habían transcurrido cien años<sup>80</sup>. La leyenda, recogida de un poema sánscrito, es una metáfora medieval del olvido y la suspensión del tiempo que produce el arte. En un

78 Incluimos la versión completa del soliloquio que Macbeth recita en la quinta escena del quinto acto, obteniéndola en su versión original de la edición de Cedric Watts en *Wordsworth Classics* (City of Westminster, 2005), y en su traducción al castellano de la edición bilingüe de Agustín García Calvo para Penguin Clásicos (Londres, 2015):

*Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow,  
Creeps in this petty pace from day to day,  
To the last syllable of recorded time;  
And all our yesterdays have lighted fools  
The way to dusty death. Out, out, brief candle!  
Life's but a walking shadow, a poor player,  
That struts and frets his hour upon the stage,  
And then is heard no more. It is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing.*

(Mañana, y mañana, y mañana, avanza  
escurriéndose a pasitos día a día, hasta  
la sílaba final del tiempo computado,  
y todos nuestros ayeres han alumbrado, necios,  
el camino a la polvorienta muerte. ¡Fuera, fuera,  
breve candelilla! No es la vida más que una  
andante sombra, un pobre actor que se pavonea  
y se retuerce sobre la escena su hora, y luego  
ya nada más de él se oye. Es un cuento  
contado por un idiota, todo estruendo y furia  
y sin ningún sentido).

79 AUSTER, PAUL. 1990. Op. Cit.

80 ALFONSO X EL SABIO. 2002. *Cantigas*. Edición de Jesús Montoya. Madrid: Cátedra: Letras Hispánicas.



13. En 1994, con dirección de Wayne Wang (n. 1949) y guión del propio Paul Auster, se estrenó la película *Smoke* (NDF/ Euro Space – Miramax Films), basada en el «Cuento de Navidad de Auggie Wren», en la que el actor Harvey Kaitel interpreta el papel de Auggie Wren. Estas imágenes corresponden a los fotogramas 17' 08" (arriba) y 12' 01" (abajo).

preciso perfil de Antonio López publicado por Antonio Muñoz Molina (n. 1956) en 1992, también se habla de esa inefable y sacrificada cualidad de observación y empatía:

Antonio López García tiene algo de viajero asombrado, de hombre del campo transterrado a Madrid, de campesino y de artesano absorto que puede pasarse horas y días sumergido en su labor, tan atento a ella que no escucha ruidos ni voces, tan ensimismado en las perfecciones materiales de las cosas que al final no sabe si ha pasado breves horas o años enteros contemplándolas, queriendo tan detalladamente repetir las que se le escapan sin remedio en el sigilo de sus mutaciones inmóviles<sup>81</sup>.

81 MUÑOZ MOLINA, ANTONIO. 1992. «La decisión de la verdad», *El País*. Madrid: Grupo PRISA.



La labor del artista lleva implícito un sacrificio. Su extrema cercanía al árbol, de algún modo, lo aísla de un goce espontáneo. Hacia el final de la película, cuando el pintor ha dado por concluida su labor, vemos como sus hijas y Elisa, la tata, salen al jardín a coger algunos membrillos. Elisa se sorprende de que los frutos estén llenos de marcas, y una de las hijas le responde: “Papá, que lo pinta todo”. Entonces vemos al pintor barriendo el interior del estudio, ensimismado, desasido ya del vínculo que lo ha mantenido unido al árbol durante tanto tiempo. Para Erice, hay un sentimiento muy especial en ese momento: “Como si el pintor, contemplando su obra, fuera consciente de que algo le separa de esa capacidad de goce espontáneo, esa visión totalmente inocente que tiene la tata. Para ella, los membrillos son un fruto y nada más que un fruto...”.

En la casa y el estudio del artista que vemos en *El sol del membrillo*, no hay ninguna “artisticidad” impostada, rebelde o maldita<sup>82</sup>; todo está dominado por una especie de poética modesta y anónima que nos permite contemplar en el mismo plano de lo real y cotidiano tanto el trabajo de López y el de su esposa, la artista María Moreno (1933-2020), como el ir y venir de la familia o los amigos, la obra que unos albañiles realizan en la casa, los ladridos del perro, las frutas que el sol va dorando, las voces que trae la radio, la lluvia, los sonidos del mundo que llegan desde más allá de la tapia del jardín. Giovanni Testori (1933-93) entiende el *estar ahí* del pintor de un modo que nos recuerda al del ficticio fotógrafo de Auster en el rincón del mundo que, día tras día, se afana por hacer suyo:

Precisamente estas dos particularidades [modestia y anonimato], fruto de una auténtica y rigidísima «regla» de pensamiento y de vida, resultarían ser, una vez conocida su obra, sus desaliñadas divinidades y, para decirlo todo, sus fidelísimas Musas. Musas sin Parnaso o cuyo Parnaso era, precisamente, aquel rincón de desolada y casi abatida y hambrienta periferia madrileña. Musas muy atentas a que su protegido alcanzara el absoluto a fuerza de lo efímero y de lo relativo; el ápice y lo épico, a fuerza de realidades bajas y breves. Atentas a hacerle tocar, finalmente, el “lujo” —en sentido baudelairiano— de la más alta, grande y basta poesía, a fuerza de practicar y de practicar con total y exclusiva entrega lo que en la vida es, por destino, menor; mejor dicho, mínimo, cuando no desechado<sup>83</sup>.

Este amor por las cosas así observadas, tan claramente expresado tanto en la peripecia del pintor junto al árbol como en la del fotógrafo apostado en su esquina de Brooklyn, igual de humildes, igual de anónimos, es también, y quizás ante todo, un trasunto de la comunión que la experiencia estética forja entre los seres humanos. Ni el empeño artístico en torno al membrillero de un otoño entero, ni la interminable sucesión de fotos alentadas por aquellas líneas de Shakespeare tendrían sentido sin el amigo que un día se apresta a contemplar la obra, acompañando al artista por unos breves instantes en su obstinada presencia junto a las cosas. Ahí apreciamos, quizás, un lugar de llegada parcial, siempre parcial, a todo ese empeño. Conmovedoras —y ciertamente divertidas— resultan las vistas del pintor Enrique Gran al jardín de López en *El Sol del Membrillo* (Fig. 14), en las que charlan,

82 En el citado artículo de Antonio Muñoz Molina en *El País*, de 1992, encontramos esta comparación entre los pintores Miquel Barceló y Antonio López: “Miquel Barceló se marcha a África, se revuelve el pelo y mira de través porque tal vez quiere parecerse a Arthur Rimbaud, y en ese empeño no omite ni la chulería del desdén; más sedentario, más sabio, leal a su inexorable decisión de verdad, Antonio López García viaja a la transparencia del mundo y al corazón de las tinieblas sin moverse de su retiro de Madrid”.

83 TESTORI, GIOVANNI. 1993. «Lo efímero y lo eterno», Catálogo de la Exposición Antológica de Antonio López en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: MNCARS y Lerner & Lerner, S. L., p. 65-6.





14. *El sol del membrillo*, Víctor Erice, 1992. Fotograma 1h 38' 19". Enrique Gran y Antonio López.

meriendan, rememoran historias o cantan, y Gran se apresta, llegado el momento, a retirar con toda delicadeza alguna inoportuna hoja que ya languidece del campo de visión del pintor, obsesionado en seguir dibujando los frutos sin traicionar la verdad de sus formas (Fig. 15).

Y es que, en las pinturas de López, la forma es a la vez don y sacrificio, producto “de su cotidiana inmersión en la verdad; una verdad amada, tocada; una verdad incluso acariciada y besada; una verdad que sólo en esas condiciones puede ser comprendida y representada”<sup>84</sup>, dice Testori. Esa fidelidad a las formas es, como ya hemos dicho, testimonio de la amistad que el pintor manifiesta por las cosas. Cuanto mayor es la capacidad que el artista tiene de representar la vida, más difícil le resulta alejarse de ella. Así, la relación del pintor con sus diferentes motivos se prolonga interminablemente, muchas veces a lo largo de años. Incluso los objetos más pequeños, que puede abarcar en su estudio sin las contingencias del exterior (Fig. 16.1), son abordados por López con la misma exigencia contemplativa y el mismo apego vital que emplea en sus interiores (Fig. 16.2) o en sus grandes formatos urbanos (Fig. 17). También cuando trata la figura humana. El asombro con el que el pintor lo mira todo nos recuerda el extraordinario soneto «Night and Death (Noche y muerte)» (1828) de José María Blanco White (1774-1841)<sup>85</sup>, prodigio de concisión creativa, en el que, como en las obras de López, el poeta nos recuerda que es la luz la que nos lo revela y oculta todo. En las obras de López, la luz está pintada, mas no como reverberación impresionista o teatral claroscuro, sino, más bien, al transparente modo de Piero della Francesca, como presencia objetiva y desdramatizada. Y, sin embargo, nunca es evidente lo pintado, todo permanece insinuado en la consumación de la desaparición del

84 *Ibid.*, p. 67.

85 A la altura de Shakespeare, Milton o Wordsworth, «Night and Death (Noche y muerte)» era considerado por el poeta y filósofo Coleridge “el poema mejor concebido en nuestro idioma [inglés]”. En SILÉS ARTÉS, José (ed. y traductor). 2006. *Poesía angloamericana. Antología bilingüe*. Valencia: La Torre del Virrey, Ajuntament de L’Eliana. Originalmente publicado, con dedicatoria a S.T. Coleridge, en *The Bijou or Annual of Literature and the Arts*, 1828. London: William Pickering.



15. Antonio López: *Árbol del membrillo*, 1990, lápiz sobre papel, 104 x 120 cm. Colección privada.

cuadro. Como espectadores, no estamos tanto ante a lo pintado como ante lo que se ha observado y experimentado en presencia del objeto, el paisaje o el ser humano.

El enorme apego que sabemos que el pintor siente hacia sus obras, surge pues del hecho de que ha vivido *en* ellas, como vuelve a decirnos Testori: “López no puede separarse de sus obras del mismo modo que ningún ser viviente puede separarse de aquellos a los que ama. Y aquí no hablo sólo de personas, también de lugares, y de objetos, los más modestos y usuales”<sup>86</sup>. La obra de López, como la de Morandi, goza así del privilegio de hacerse fuera del bucle impuesto por las ingratas ideologías del arte, fuera, en realidad, del mundo del arte. Pero por otro lado, considerar a López pintor “realista” parece absurdo. Su verdadero “realismo” está en que sus dibujos y pinturas —no nos ocupamos aquí de sus esculturas— recrean para el espectador una sucesión de momentos concretos en compañía de las cosas, no en la capacidad que tengan de engañar nuestra mirada con su reflejo:

Se trata de una duración en absoluto impositiva; al contrario, milimétricamente suasoria; una duración que dura por su enorme cantidad y casi por exceso de participación y de dulzura. Nada hay en las obras de López que sea lateral a la vida, y ello es así precisamente porque en ellas no hay nada a favor de la suposición de las ideologías<sup>87</sup>.

<sup>86</sup> TESTORI, GIOVANNI. 1993. Op. Cit., 67-68.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 67.



16. Antonio López: arriba, (1) *Rosas de Ávila X*, 2014, óleo sobre lienzo, 50 x 43.5 cm. Colección privada; abajo (2) *Estudio con tres puertas*, 1969-70, lápiz sobre papel, 98 x 103 cm. Col. privada.



17. Antonio López: *Madrid desde Torres Blancas*, 1976-82, óleo sobre lienzo, 145 x 244 cm. Colección privada.

Así, las obras de López deben necesariamente escapar a la dictadura del resultado. El pintor reconoce que desde el año 60, más o menos, ya no se plantea eso que se llama acabar un cuadro: “Antes, el lienzo estaba ahí: sobre la pared, y yo pintaba hasta que me gustaba, trabajaba hasta que el cuadro alcanzaba la plenitud expresiva que yo buscaba. Esto se terminó cuando me enfrenté con el tema, cuando salí a la calle a pintar”<sup>88</sup>. A partir de ese momento, la representación se deshace, quedando sólo el diálogo continuado del artista con el mundo: “El cuadro, entonces, desaparece, no sé dónde está el límite y trabajo oscuramente, tratando de reproducir aquello, aquella luz: una calle, un interior... y es eso: interminable, es el cuadro el que desaparece como límite”<sup>89</sup> (Fig. 17).

López cuenta que algo similar le ocurre a Erice cuando, con escasos recursos y sin esperar nada concreto, se dedica a observar con la cámara, a lo largo de todo un otoño, el pequeño universo vivo que rodea al membrillero:

Después de hacer esta película, [Erice] ya no puede hacer las películas de antes, y es porque estamos nosotros. Tiene la inteligencia de respetarnos, viendo algo que seguramente no ha visto antes. Nos ve a nosotros siendo nosotros. Y nadie cede al otro. No hay ninguna traición, ninguna debilidad. Cada uno está allí, con mucha plenitud, haciendo una tarea en el mundo<sup>90</sup>.

Dice Juhani Pallasmaa que en la experiencia del arte tiene lugar un peculiar intercambio: “yo le presto mis emociones y asociaciones al espacio y el espacio me presta su atmósfera, que atrae y emancipa

88 BRENSON, MICHAEL. 1986. Op. Cit., p. 28.

89 LÓPEZ, ANTONIO. 1992. «“Lo que nos hace pintar es la emoción”», texto que acompaña a la edición en DVD de *El sol del membrillo*, publicado en 2006 por Rosebud Films S. L.. Madrid; derechos mundiales propiedad de CAMM CINCO S. L..., p. 27.

90 Extraído del vídeo de la entrevista realizada a Antonio López por Jorge Latorre, el 29 de noviembre de 2015, en la sede de la Fundación Raíces de Europa en Vitoria: <https://www.raicesdeeuropa.com/video-entrevista-a-antonio-lopez-pintor-y-escultor/>

mis percepciones y mis pensamientos”<sup>91</sup>. Según López, es “la emoción”<sup>92</sup> lo que nos hace pintar. Y así lo entendía Dewey, para quien el arte, como vehículo de la emoción, nos permite integrar nuestra vida en un flujo continuado de experiencias que nos ilumina, expandiendo nuestra conciencia en el mundo, prestándonos la cualidad que nos hace sentir que pertenecemos “a ese más amplio y absolutamente inclusivo todo que es el universo en el que vivimos” (*AE*, 199). Se trata de una posición ética que el artista, como es el caso de López, extrae de su relación con los temas que trata y con cómo los comunica. La pintura, situándonos frente al mismo mundo que diariamente vemos sin llegar a reconocernos en él, puede acrecentar su realidad, prestándonos una versión más intensa de nuestra presencia en él, asombrándonos de nuestra presencia en él:

La obra de arte opera para dar profundidad y para elevar a un mayor grado de claridad ese sentido de un envolvente e indefinido todo que acompaña a cada normal experiencia. Ese todo es entonces sentido como una expansión de nosotros (...) Allá donde el egoísmo no se convierte en la medida de la realidad y del valor, somos ciudadanos de este vasto mundo más allá de nosotros mismos, y cualquier intensa realización de su presencia con y dentro de nosotros trae consigo un peculiarmente satisfactorio sentido de unidad en sí mismo y con nosotros (*AE*, 199).



# BREVE CONCLUSIÓN

## ¿POR QUÉ SEGUIR REIVINDICANDO LA ESTÉTICA DE LA EXPERIENCIA DE JOHN DEWEY?

Que la estética de la experiencia de John Dewey conforma una metafísica con una visión integral y crítica del proyecto humano de búsqueda de sentido está fuera de toda duda. Que de ahí resulta una teoría del arte con la que podemos redefinir nuestra necesidad individual y colectiva de arte, prestando especial atención a las formas pictóricas, es lo que hemos intentado demostrar en este trabajo. Al tratar la experiencia, Dewey enfatiza la importancia que el azar, la indeterminación y la potencialidad, tan configuradores de la experiencia humana como tradicionalmente soslayados en los discursos metafísicos, tienen en la construcción de la realidad. ¿Y dónde, si no en el arte, se manifiestan más enfáticamente el azar, la indeterminación y la potencialidad? ¿Dónde, si no en el arte, encuentra la peripecia humana no ya una expresión metafórica o simbólica de su naturaleza serendípica, sino su propia conformación tangible? Si la estética aspira a ser algo más que un mero parloteo teórico, debe salir a lo abierto, renunciando a la seguridad garantizada por las ciencias. Según Theodor Adorno, nadie ha proclamado esto con más claridad que el pragmatista Dewey:

Lo abierto de las obras de arte, su relación crítica con lo ya establecido, de la que depende la calidad, implica también la posibilidad del fracaso total. [...] Que ningún artista sepa con seguridad si lo que hace llegará a ser algo, su felicidad y su miedo, su distancia respecto de la concepción habitual de la ciencia, designa subjetivamente algo objetivo, el riesgo de todo arte<sup>1</sup>.

Esto es lo que experimentan López ante su membrillero y Cézanne, una y otra vez, ante el monte Sainte-Victoire; es lo que impele a Morandi a reordenar durante cuarenta años los mismos y escasos objetos en su pequeño estudio; es lo que lleva a Guston a romper con la seguridad formal del expresionismo abstracto y a escribir lo siguiente en un período de intenso rechazo crítico a su nueva obra: “Ya no hay nada que hacer sino pintar mi vida—Sueños, entorno, predicamento—desesperación, Musa<sup>2</sup>—amor—necesidad—Seguir destruyendo cualquier intento de pintar cuadros, o de pensar en el arte—”<sup>3</sup>.

Pero no todo depende de un azar ni los artistas renuncian a tomar un control efectivo sobre el uso de sus poderes en la construcción de la forma. Así, Adorno elogia que el pensamiento estético de Dewey parta de una premisa empirista —instrumentalista—, pues es tradición del empirismo haber

1 ADORNO, THEODORE W. 1970. *Ästhetische Theorie*. Editado por Gretel Adorno y Rolf Tiedemann; Primera edición: Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M.. (Traducción de Jorge Navarro Pérez. *Teoría Estética*. Madrid: Ediciones Akal, 2004), p. 532.

2 Se refiere a Musa McKin (1908-92), esposa de Philip Guston.

3 GUSTON, PHILIP. 1972. Nota encontrada en el escritorio de Philip Guston, fechada el 28 de septiembre de 1972. Reproducida en la exposición virtual *Philip Guston. What Endures*, organizada en el año 2020 en Zúrich por la galería Hauser & Wirth; <https://vip-hauserwirth.com/online-exhibitions/philip-guston-what-endures>.



rebotado siempre ante el arte, del cual se ha preocupado poco, “exceptuando únicamente a ese hombre realmente libre que fue John Dewey”<sup>4</sup>. Aunque en muchos sentidos Dewey parte de una forma aristotélica de naturalismo, no comparte su sesgo en contra de la potencialidad ni tampoco su prejuicio a favor de las formas fijas. Restaurando la potencialidad —el azar—, Dewey nos presenta una visión de la realidad como continuidad en desarrollo, antes que como identidad fija o preconfigurada. Este principio de continuidad, de herencia hegeliana, será la idea subyacente en la concepción que Dewey tenga de lo que significa *una* experiencia. En la metafísica de Dewey, como en la de Heidegger, el concepto de tiempo como estructura teleológicamente determinada es pues esencial para entender la temporalidad y la continuidad de la experiencia. El ser humano se mueve con el mundo al tiempo que trata de condicionar ese movimiento con la razón estética que le es consustancial. Al analizar la obra de Monet, Cézanne, Morandi o López, hemos visto cuan importante es el sentido que experimentar el tiempo tiene en pintura; el tiempo como realidad fáctica, como experiencia en el hacer, y también como memoria.

Alexander nos recuerda que en el camino hacia el significado Dewey nos propone otras dos cuestiones que igualmente convergen en la experiencia estética: el cuerpo y el ser social —y cultural— del individuo<sup>5</sup>. Aunque la experiencia surge de la interacción del organismo con su entorno, para los seres humanos es ante todo un acontecimiento dentro de un contexto social o cultural. El mundo de la actividad humana constituye la matriz dentro de la cual debe funcionar cualquier sistema de símbolos. El cuerpo proporciona las estructuras primarias de significado en su capacidad de acción organizada. Dewey critica severamente el tipo de conductismo que ve el cuerpo vivo como un mecanismo pasivo o reactivo de estímulo-respuesta. El cuerpo es centro de actividad vital, creador de la experiencia, explorador de su mundo. Es el instrumento central para organizar el mundo en un orden integrado a través de su propia actividad. La exigencia principal es que la experiencia crezca de forma dinámica pero coherente. Según Dewey, existe un impulso general por la integridad en toda actividad, y el arte y la experiencia estética no son más que desarrollos refinados de este deseo esencial de dar sentido al mundo. De esta manera, el cuerpo vivo conecta activamente a la criatura con su entorno y, por tanto, proporciona la posibilidad misma de sentido.

El ser humano necesita pues un mundo compartido que le permita articular los fines comunes y regular la actividad cooperativa para alcanzarlos. Ese es su ser social. De esta necesidad surge la interacción simbólica. El significado, en otras palabras, se origina cuando el acto de comunicación se materializa. La comunicación es un proceso que lleva a los individuos a reconocerse mutuamente como participantes de una misma situación y a utilizar esa comprensión como parte del significado regulador de la misma. La teoría del significado que surge de esta visión está muy alejada de aquella que intenta verlo en términos puramente formales, como una estructura atemporal e impersonal. El significado es más bien la lucha misma por hacer que el mundo sea coherente; es el proceso continuo de tratar de darle sentido. Ésta es una tarea o proyecto que realizamos en común, si bien en el arte es responsabilidad de algunos individuos señalados ir ampliando el camino abierto a todos. El significado incluye lo ambiguo y lo claro, lo indeterminado y lo determinado. La actividad de comunicación es un proceso constante de interacción, adaptación, determinación y desarrollo. En lugar de buscar

---

4 ADORNO, THEODORE W. 1970. Op. Cit., p. 513.

5 ALEXANDER, THOMAS M. 1987. Op. Cit..

un paradigma de significado en estructuras categóricas fijas o en leyes lógicas o sintácticas, Dewey mira hacia los modos narrativos, dramáticos y expresivos de comunicación que las formas del arte producen. Es así como culmina su metafísica con un gran tratado sobre la experiencia del arte.

El significado habita en los universos dramáticos de acción e interpretación humana que llamamos “cultura”, donde todo es recíproco —o transaccional— para Dewey. El cuerpo nace tanto en un entorno social o cultural como en uno orgánico. Desde el momento del nacimiento, el cuerpo es entrenado para convertirse en un medio para la actividad expresiva; el cuerpo se vuelve culto o civilizado para la educación de sus talentos. Y es a medida que el cuerpo hace esto que la cultura se encarna. Debido a que el cuerpo se convierte en “el evento del significado” (*AE*, 64), la conciencia debe ser entendida funcionalmente dentro de este proceso transaccional. La conciencia aporta un enfoque inmediato de intensa concentración, un sentido cercano del contexto y un horizonte tácitamente sentido sobre dónde hallar el significado. Esto puede pasarnos desapercibido en la experiencia ordinaria, pero se manifiesta con claridad en aquellos momentos que son peculiarmente estéticos. Así pues, el arte y la estética proporcionan una instancia única y central de significado en la filosofía de Dewey. Éste es el impulso que implica a todo el yo en la experiencia:

Como la impulsión es el movimiento del organismo en su totalidad, representa el estadio inicial de toda experiencia completa. Observando a los niños se descubren muchas reacciones especializadas, que no son, sin embargo, principios de experiencias completas. Éstas empiezan a darse sólo cuando son tejidas en la actividad que pone en juego a todo el yo. Pasar por alto estas actividades generalizadas para prestar solamente atención a las diferenciaciones, a las divisiones de la labor que las hacen más eficientes, constituye la fuente y la causa de todos los errores consiguientes en la interpretación de la experiencia (*AE*, 64).

Así, en las primeras páginas de *El arte como experiencia* —según ya referimos al inicio de este trabajo (Pág. 22)— Dewey nos interpela sobre la deriva del arte en el necesario aspecto de su función social: “Si la cualidad artística y estética está implícita en cada experiencia normal, ¿cómo explicaremos cómo y por qué apenas logra hacerse explícita? ¿Por qué el arte les parece a las multitudes importación traída a la experiencia desde un lugar extraño, y por qué lo estético es sinónimo de artificialidad?” (*AE*, 18)

Un poco más adelante, Dewey avanza una respuesta a estas cuestiones, como preámbulo a los temas que irá desarrollando a lo largo de tan fundamental obra. Nosotros no hemos encontrado mejor símbolo para representarlo que “la pincelada en el árbol”. El pintor pinta porque se siente vivo en un mundo de cosas vivas; su intención no es ordenar el mundo, ni tan siquiera crear cosas nuevas por el mero placer de ver reconocida su acción en ellas, sino que lo que con ahínco busca es acoplarse armónicamente a la preexistente naturaleza de las cosas. Aún cuando la representación resulte imposible o quede incompleta, no debemos entender que su empeño ha fracasado, pues no existen fines predeterminados. Su recompensa es la experiencia cierta de una integración con el todo, restituyendo el cuerpo al lugar donde sus acciones son conocimiento. Lo extraordinario del arte es que eso, en última instancia, sea un acto de comunicación:

Es admirable el orden, en un mundo constantemente amenazado por el desorden, en un mundo donde las criaturas vivientes sólo pueden seguir viviendo si sacan ventajas de cual-

quier orden que exista a su alrededor y lo incorporan a su ser. En un mundo como el nuestro, todo ser vivo que logra la sensibilidad responde con un sentimiento armonioso siempre que encuentre un orden congruente.

Solamente cuando un organismo participa en las relaciones ordenadas de su ambiente, asegura la estabilidad esencial para la vida. Y cuando la participación viene después de una fase de desconexión y conflicto, lleva dentro de sí misma los gérmenes de una consumación próxima a lo estético.

El ritmo de la pérdida de integración con el ambiente y la recuperación de la unión no solamente persiste en el hombre, sino que se hace consciente; en él sus condiciones son el material con el que forma propósitos. La emoción es el signo consciente de un rompimiento de hecho o inminente. La discordancia es la ocasión que induce a la reflexión. El deseo de restaurar la unión convierte la mera emoción en interés hacia los objetos como condiciones de la realización de la armonía. Con la realización, el material de la reflexión se incorpora a los objetos como su significado. Dado que el artista se interesa de un modo peculiar por la fase de la experiencia en que la unión se realiza, no evita momentos de resistencia y tensión, sino que más bien los cultiva, no por ellos mismos, sino porque sus potencialidades llevan a la conciencia viviente a una experiencia unificada y total (*AE*, 20-21).

La experiencia del arte no es pues para Dewey una cuestión de interés periférico, pues nos va en ello una gran parte de nuestro habitar con sentido el mundo. La tendencia de la filosofía a desplazar la estética por la epistemología refleja los hábitos dualistas de una cultura que desplaza el arte de la vida, y es por ello que Dewey se ve obligado a buscar la estética ignorando inicialmente las obras de arte. El origen del arte no se encuentra en el deseo de alojarse en un museo, sino cuando la vida se hace plena en momentos de vitalidad elevados por la inteligencia. Esto es lo que Dewey llama “*una experiencia*”. En *una experiencia*, llegamos genuinamente a habitar el mundo; moramos dentro del mundo y nos apropiamos de él en su significado. El deseo humano de significado y valor se sacian manifiestamente.

El escritor José Saramago (1922-2010) nos da un sencillo pero profundo ejemplo de esto que explica Dewey en su discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura en 1998, recordando a sus abuelos maternos, Jerónimo Melrinho y Josefa Caixinha, seres humildes y anónimos donde los haya habido. “El hombre más sabio que he conocido en toda mi vida no sabía leer ni escribir”<sup>6</sup>, comienza diciendo de un abuelo que, tumbado bajo una higuera en las noches de verano junto a su nieto José, “era capaz de poner el universo en movimiento con apenas dos palabras”<sup>7</sup>. Analfabetos ambos, habitaban el mundo sin extrañeza, pues se reconocían “estéticamente” en él:

Muchos años después, cuando mi abuelo ya se había ido de este mundo y yo era un hombre hecho, llegué a comprender que la abuela, también ella, creía en los sueños. Otra cosa no podría significar que, estando sentada una noche, ante la puerta de su pobre casa, donde entonces vivía sola, mirando las estrellas mayores y menores de encima de su cabeza, hubiese

---

6 SARAMAGO, JOSÉ. 1998. Discurso del Premio Nobel de Literatura: *De como los personajes se convirtieron en los maestros y el escritor en su aprendizaje*. Estocolmo: Fundación Nobel.

7 Ibid.

dicho estas palabras: “El mundo es tan bonito y yo tengo tanta pena de morir”. No dijo miedo de morir, dijo pena de morir, como si la vida de pesadilla y continuo trabajo que había sido la suya, en aquel momento casi final, estuviese recibiendo la gracia de una suprema y última despedida, el consuelo de la belleza revelada. Estaba sentada a la puerta de una casa, como no creo que haya habido alguna otra en el mundo, porque en ella vivió [...] gente que tenía pena de irse de la vida sólo porque el mundo era bonito, gente, y ése fue mi abuelo Jerónimo, pastor y contador de historias, que, al presentir que la muerte venía a buscarlo, se despidió de los árboles de su huerto uno por uno, abrazándolos y llorando porque sabía que no los volvería a ver<sup>8</sup>.



En 1934, John Dewey proclama que el vínculo entre la obra de arte y la existencia humana precisa para su restauración de nuevos hábitos y de una nueva conciencia, identificando así la naturaleza del problema: “recuperar la continuidad de la experiencia estética con los procesos de la vida ordinaria. La comprensión del arte y de su papel en la civilización no se hace más profunda a base de elogios, como tampoco ocupándose exclusivamente de entrada de las grandes obras de arte reconocidas como tales” (*AE*, 16). Cuando se publica *El arte como experiencia*, ya existían muchas teorías sobre el arte y filosofías de la estética. Su gran novedad consistió en que, ante las múltiples combinaciones y permutaciones ya hechas sobre aquellas, la de Dewey ofrecía un nuevo modo de aproximación que no partía de presupuestos ya dados, como tampoco lo hacía de un reconocimiento intrínsecamente espiritualizado o elevado del arte en conexión con los objetos de la experiencia concreta. La alternativa de Dewey no suponía “una materialización degradante y filistea de las obras de arte, sino una concepción que revela la forma en que las obras de arte idealizan cualidades encontradas en la experiencia común” (*AE*, 17). ¿No resulta cierto que si las obras de arte se situaran más a menudo en un contexto directamente humano, serían tenidas en más estima por el público y poseerían un atractivo mucho más amplio del que pueden tener cuando sólo las teorías que las clasifican y regulan las pueden echar a andar por el mundo? Como bien expresa Dewey, el ámbito del arte nunca puede estar cerrado:

El hecho de que la civilización persiste y la cultura continua —y avanza algunas veces—, hace evidente que las esperanzas y propósitos humanos encuentran una base y un apoyo en la naturaleza. Como el crecimiento de un individuo desde el estado embrionario hasta la madurez es el resultado de una interacción del organismo con su alrededor, la cultura es el producto, no de los esfuerzos del hombre colocado en el vacío o sobre él mismo, sino una interacción prolongada y acumulativa con el ambiente. La profundidad de las respuestas provocadas por las obras de arte muestra su continuidad con las operaciones de esta experiencia permanente. Las obras y las respuestas que provocan están en continuidad con los procesos mismos de la vida, cuando estos alcanzan un cumplimiento feliz e inesperado (*AE*, 34-35).

---

8 Ibid.

Dewey no titubeó en ningún momento en sostener que el arte es la mayor conquista intelectual en la historia del ser humano, la prueba de que el hombre es capaz de restaurar *conscientemente*, y por lo tanto en el plano del significado, la unión de sentido, necesidad, impulso y acción características de todo ser vivo e inteligente, tanto ética como estéticamente. La plena conciencia en la acción junto a la máxima receptividad para asumir las posibilidades y expresividad de los objetos que experimentamos gracias a nuestros sentidos —en una constante reevaluación y reorganización del mundo real que implica la necesaria y continua refundación de éste— es lo que nos hace estar más vivos y cumplir nuestro potencial humano. Más que ninguna otra herramienta de conocimiento, el arte nos ayuda a reaccionar ante la naturaleza cambiante del mundo, facilitando nuestra aprehensión de la expresividad de sus objetos e intensificando nuestra comunión con el mundo en el que experimentamos la vida a diario. Las experiencias estéticas —insistamos una vez más en ello— no son sólo patrimonio del arte; en un sentido mucho más amplio, lo son de nuestro ser social y colectivo en lo común, y de nuestro cuerpo en lo individual, que habita y es habitado por el mundo a través de los sentidos. Los pintores lo supieron siempre. Leonardo invoca una “ciencia pictórica” que no habla por palabras —y aún mucho menos por números—, sino por obras que existen en lo visible a la manera de las cosas naturales, y que no obstante se comunica por ellas “a todas las generaciones del universo”<sup>9</sup>. El arte puede y debe sacar a la luz las pulsiones individuales y sociales que nos afectan, dándonos la oportunidad de resituarnos en la complejidad de las cosas, activando nuestra conciencia y nuestra memoria, como expresa Félix Duque:

¿Qué es lo que imita entonces el arte? Imita la callada y latente función de la tierra, su opaca labor de constante devastación y creación de superficies y formas, como un antiguo y perenne oleaje. (...) La pone de relieve, colabora con ella, (...) llevándola a sus límites, mostrando su sentido o sinsentido último; a saber: la pretensión humana, demasiado humana, de habitar para siempre y en paz la tierra<sup>10</sup>.

Recordemos a los pintores de Chauvet, Lascaux o Altamira, situados en un mundo que sólo podían dimensionar a través de la escala de sus propios cuerpos. En todas las tareas necesarias para sustentar su vida, el hombre primitivo empleaba la misma sabiduría corporal, pues “el cuerpo sabe y recuerda”<sup>11</sup>, nos dice Pallasmaa. La habilidad fundamental de quienes pintaban en las cuevas, como de quienes cazaban, recolectaban, fabricaban útiles o construían refugios, era imitación de hábitos almacenados en la memoria del cuerpo. “La destreza se aprendía mediante la incorporación de la secuencia de movimientos refinados por la tradición, no por las palabras ni la teoría”<sup>12</sup>. En ese constante flujo, la dimensión corporal y la espiritual eran una. Envueltos por el mundo poderoso de los animales y su naturaleza, la vida era para ellos un misterio que había que consagrar en la oscuridad, para que no pereciera, para que fuera suyo a través de los contornos, de la síntesis, como símbolo absoluto y sello de su unión con ese mundo que los protegía y castigaba a la vez, y en el que también necesitaban encontrar consuelo. Muchos miles de años después, el pintor dijo: “El paisaje se piensa en

9 Citado en DELAUNAY, ROBERT. 1957. Op. Cit., p. 150; también en PALLASMAA, JUHANI. 1996. Op. Cit., p. 61.

10 DUQUE, FÉLIX. 2001. Op. Cit., p. 140-1.

11 PALLASMAA, JUHANI. 1996. Op. Cit., p. 72.

12 Ibid., p. 72.

mí y yo soy su consciencia”<sup>13</sup>. Sin embargo, las filosofías racionalistas del arte, con sus muchas nociones psicológicas implícitas, establecieron una clara separación entre los sentidos y la razón. Superar dicha separación es el objetivo de la estética de la experiencia de John Dewey: “La obra de arte es tan obviamente sensual que, aun conteniendo tanta riqueza de significado, debe ser definida como una cancelación de tal separación, y como encarnación a través de los sentidos de la estructura lógica del universo” (*AE*, 263).

Tal vez ahora podamos responder con Dewey a las preguntas que nos planteábamos al comienzo de nuestro trabajo (Pág. 22): ¿Es posible reivindicar el arte como herramienta de mejora de nuestra relación individual y colectiva con el mundo? ¿Podemos dejar atrás el discurso por el cual reflexionar y producir arte sólo sirve para expandir lo que ya sabemos y existe sobre el arte y su mundo? ¿Qué es lo que mantiene viva nuestra constante necesidad de imágenes y formas? ¿Por qué y para quién sigue el pintor pintando?

La pincelada en el árbol.

---

13 MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1945. «Le doute de Cézanne», p. 47.















# APÉNDICE A:

## PRAGMATISMO, UN MÉTODO FILOSÓFICO BASADO EN LA EXPERIENCIA

### A.1. Un nuevo nombre para viejas formas de pensar

El pragmatismo<sup>1</sup> es una corriente filosófica surgida a finales del siglo XIX en los Estados Unidos sobre la piedra fundacional de la denominada «máxima pragmática», que propuso el lógico y científico norteamericano Charles Sanders Peirce en 1878. Se utiliza como recomendación o como principio regulador en la ciencia normativa de la lógica. Su función es guiar el pensamiento hacia el logro de su propósito, considerando la manera óptima de alcanzar la claridad en la comprensión. Dice así:

Parece, entonces, que la regla para alcanzar el tercer grado de claridad en la comprensión es como sigue: Consideremos qué efectos, que puedan tener concebiblemente repercusiones prácticas, concebimos que tenga el objeto de nuestra concepción. Entonces, nuestra concepción de esos efectos es la totalidad de nuestra concepción del objeto<sup>2</sup>.

El pragmatismo fue, durante el último tercio del siglo XIX y el primero del XX, la corriente filosófica más importante en los Estados Unidos gracias a las figuras del propio Peirce, de William James y de John Dewey.

Dos citas de James nos sirven para situar el pragmatismo, de forma muy genérica, en el contexto en el cual surge, dominado, no lo olvidemos, por la tradición de la filosofía analítica que se había alejado en exceso de las tribulaciones del ser humano: por un lado, dice James, pragmatismo es “un nuevo nombre para viejas formas de pensar”<sup>3</sup>; por otro, aunque algunos le achaquen al pragmatismo falta de rigor metodológico y escaso interés en construir un sistema ontológico cerrado, lo que mueve

- 
- 1 Además de en las fuentes bibliográficas originales de los filósofos pragmatistas William James, Charles Sanders Peirce y John Dewey, en este y en los dos próximos apéndices, nos apoyamos fundamentalmente en las siguientes obras de referencia:  
DELEDALLE, GÉRARD. 1987. *La philosophie américaine*. Paris/Bruxelles: De Boeck & Larcier. (Traducción de Manuel Ramos Valera, *La filosofía de los Estados Unidos*. Madrid: Tecnos, 2002, p. 65-85).  
ALEXANDER, THOMAS M. 1987. *John Dewey's Theory of Art, Experience and Nature. The Horizons of Feeling*, Albany, State University of New York Press.  
CASTILLO, RAMÓN DEL. 1995. *Conocimiento y acción: El giro pragmático de la filosofía*. Madrid: UNED, p. 11-95.  
LEDDY, TOM. 2016. «Dewey's Aesthetics», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Winter 2016 Edition* (First published Fri Sep. 29, 2006; substantive revision Mon Feb 8, 2016). Stanford CA: Stanford University.  
BARRENA, SARA. 2014. «El pragmatismo», *Factotum Revista de Filosofía, nº 12*. La Coruña: UNED.  
FAERNA, ÁNGEL MANUEL (ed.). 2010. *Dewey, la miseria de la epistemología: Ensayos de pragmatismo*. Madrid: Siglo XXI.
  - 2 PEIRCE, CHARLES SANDERS. 1878. «How to Make Our Ideas Clear», *Popular Science Monthly, v. 12, pp. 286–302*. New York: Bonnier Corporation, p. 293. Reimpreso ampliamente, incluido en PEIRCE, CHARLES SANDERS. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (CP) v. 5, párrafos 388–410. Cambridge: Harvard University Press.
  - 3 La definición proviene del título de la famosa obra de William James *Pragmatism, A New Name for Some Old Ways of Thinking*, publicada originalmente en 1907, en Nueva York, por Longmans, Green and Co.

al filósofo pragmático es el afán de no “perder la verdad por tratar de poseerla por entero”<sup>4</sup>. Sin que debamos confundir su definición con la acepción coloquial que pone el énfasis en lo práctico o en lo útil, el pragmatismo original, propugna que la validez de cualquier concepto debe basarse en sus efectos experimentales y en las consecuencias que tiene para la conducta humana. Es del acercamiento al ser humano y de, por decirlo sin ambages, el mero sentido común, de donde el pragmatismo obtiene su anclaje con la vida. El filósofo pragmático tiene la necesidad “de contraponer la creencia de que el mundo aún está en proceso de construcción con la de que existe ya una edición «eterna» de él, prefabricada y completa”<sup>5</sup>.

El pragmatismo constituye la primera contribución original de Estados Unidos a la filosofía occidental y no es en sus inicios una teoría sobre el significado o sobre la verdad, sino un método filosófico para clarificar las consecuencias que determinados conceptos clave pueden tener en el plano de la vida real. Lo que el pragmatismo busca es un acercamiento pautado a la representación exacta y verdadera de la realidad.

Como filosofía, no es resultado de la destilación o de la crítica de anteriores teorías filosóficas, sino de la combinación de la ciencia experimental con la teoría evolucionista. Según Dewey, el experimentalismo es uno de los tres o cuatro hechos capitales de la historia de la inteligencia, pues nos ha liberado de la pretendida necesidad de volver siempre a lo que en el pasado ha sido dado por la intuición para probar el valor de nuestras ideas. Ha permitido “definir la naturaleza de las ideas en términos de operaciones y probar la validez de éstas por las consecuencias de estas operaciones”<sup>6</sup>.

Junto a este cientificismo de corte lógico, el pragmatismo descansa también fuertemente sobre la liberación que la introducción de la teoría evolucionista de Darwin en el análisis de los hechos permite respecto al racionalismo basado en lo apriorístico. Esto no sólo permite la emancipación del espíritu humano, sino también la de toda la naturaleza. El Darwinismo ayudó en general a la filosofía a rechazar la idea de la inmutabilidad que tan grata le había sido históricamente al idealismo trascendente. Para Dewey, “en el pensamiento contemporáneo, el más grande disolvente de las viejas cuestiones, el más grande decantador de nuevos métodos, de nuevas intenciones y de nuevos problemas es el que produjo la revolución científica que alcanzó su apogeo con *El Origen de las Especies* (1859)”<sup>7</sup>. Como nos recuerda Ángel Manuel Faerna, Dewey entendía que la obra de Charles Darwin (1809-82) imponía una nueva lógica, un nuevo marco de categorías descriptivas y evaluativas para el pensamiento, pues abría finalmente las puertas del “jardín de la vida” a las ideas de dinamismo y anti-esencialismo que tres siglos antes habían roto el cosmos cerrado de Aristóteles, pero que se detenían ante los fenómenos vivos y su aparente finalismo y pre-ordenación —como si la naturaleza obedeciera a un designio que la trascendiera, como si el ingrediente espiritual o ideal fuera irreductible—. Roto ese último dique, el

---

4 Tomamos la cita de James del prólogo de Ramón José del Castillo Santos a su traducción de *Pragmatism, A New Name for Some Old Ways of Thinking: Pragmatismo: un nuevo nombre para viejas formas de pensar*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 7.

5 JAMES, WILLIAM. 1907. «The Absolute and Strenuous Life», *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, Vol. 4, No. 20 (Sep. 26, 1907), p. 546-8.

6 DEWEY, JOHN. 1929. *The Quest for Certainty: A Study of the Relation of Knowledge and Action*. New York: Minton, Balch & Co., p. 114.

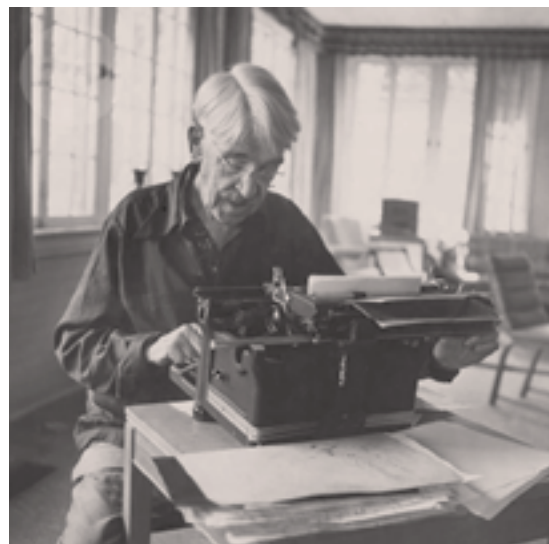
7 DEWEY, JOHN. 1910, *The Influence of Darwin on Philosophy*. New York: Henry Holt and Company. Reimpreso en 1976, *The Middle Works of John Dewey / Volume 4*, edited by Jo Ann Boydston. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1977, p. 14.



fetichismo del “espíritu” se disipaba y obligaba a la filosofía a reformular sobre bases nuevas<sup>8</sup>.

Aunque James enuncia en 1898 “el principio del practicalismo o del pragmatismo”, cuya paternidad atribuye a Peirce, el pragmatismo realmente aflorará a la conciencia de sus promotores de manera inadvertida e independiente en unos con respecto a otros. Cuando en 1903, Dewey y sus colegas de Chicago pongan las bases de una nueva lógica instrumental<sup>9</sup>, ni James ni Peirce verán en ella una versión del pragmatismo. James habla de “una nueva escuela” y Peirce, que es un lógico exacto, incluso ataca la pretensión de Dewey de escribir “una historia natural del pensamiento”<sup>10</sup>.

Así pues, el pragmatismo, que comprenderá una pluralidad de doctrinas, nace en dos grupos diferentes: en Cambridge, Massachusetts, donde se reunía el Metaphysical Club, al que pertenecían Peirce y James, y la Escuela de Chicago, fundada por Dewey. No en vano, en 1946, Dewey escribió: “he llegado a la [misma] conclusión por vías tan diferentes que, sin minimizar ni un ápice la prioridad del enunciado del Sr. Peirce o su carácter lógico más general, pienso que mi propio enunciado tiene de alguna forma el valor de una confirmación independiente”<sup>11</sup>.



1. John Dewey fotografiado en 1946. JHU Sheridan Libraries. Gado Images.

## A.2. El Club Metafísico de Cambridge y la Escuela de Chicago

El origen del pragmatismo puede situarse entre 1871 y 1872, en las reuniones del Club Metafísico de Cambridge, que se prolongaron hasta 1876 y que Peirce había creado junto a otros intelectuales de Harvard. Además de Peirce, en esas reuniones participaba William James, junto con otros filósofos y estudiosos como Joseph Bangs Warner (1848-1923), Nicholas St. John Green (1830-76), Chauncey Wright (1830-75), John Fiske (1842-1901), Francis Ellingwood Abbot (1836-1903) y Oliver Wendell Holmes Jr (1841-1935). Es por una cuestión irónica, y como provocación a la metafísica teológica, que Peirce, después de la dispersión del grupo, da el nombre de “Club Metafísico” a las reuniones informales que habían tenido lugar tanto en su casa como en la de James. Los miembros del grupo distaban mucho de ser metafísicos al uso, según la consideración de la época. Era un grupo bien ecléctico, entre cuyos miembros había expertos en ciencia, en derecho, en filosofía, en sociología y en historia. La idea común en torno a la que se desarrollaban las discusiones del Metaphysical Club era la definición de

8 FAERNA, ÁNGEL MANUEL (ed.). 2010. *Dewey, la miseria de la epistemología: Ensayos de pragmatismo*, («Clásicos del Pensamiento: Biblioteca Nueva»). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, (Edición, traducción y notas de Ángel Manuel Faerna), p. 19.

9 La estancia de John Dewey en la Universidad de Chicago (1894-1904) resultó en cuatro ensayos titulados de forma colectiva *Thought and its Subject-Matter*, que se publicaron con obras recopiladas de sus colegas de Chicago bajo el título colectivo *Studies in Logical Theory* en 1903.

10 DELEDALLE, GÉRARD. 1987. Op. Cit., p. 67.

11 DEWEY, JOHN. 1946. *Problems of Men*. New York: Philosophical Library, p. 228, nota 7.

“creencia” formulada por el filósofo y psicólogo escocés Alexander Bain (1818-1903) como “aquello a partir de lo cual un hombre está dispuesto a actuar”<sup>12</sup>. De esta definición, diría posteriormente Peirce, se deduce el pragmatismo casi como un corolario. A pesar de ese origen oral del pragmatismo, los primeros textos escritos no fueron publicados por Peirce hasta 1877, bajo el título genérico de *Illustrations of the Logic of Science*<sup>13</sup>. Los seis artículos que componen esa serie son considerados como los primeros textos escritos sobre el pragmatismo, aunque en ellos no se menciona ni una sola vez el término “pragmatismo”, ni fue usado por Peirce hasta mucho después.

La Escuela de Chicago, por su parte, fue posible gracias a la fundación en 1892 de la Universidad de Chicago. A pesar de tratarse de una institución joven, en competencia con las poderosas Universidades de Harvard y Yale, su primer presidente William R. Harper (1856-1906), consiguió atraer a ella desde el principio a la élite intelectual de los Estados Unidos, no sólo gracias al dinero de John D. Rockefeller (1839-1937), sino también a la promesa cumplida de conceder a sus profesores libertad de investigación y de ofrecerles los medios para ello. Dewey, que enseñaba en la Universidad de Michigan desde 1884, fue invitado a dirigir el departamento de filosofía, que incluiría la enseñanza de una psicología experimental, a la que se añadiría poco después la pedagogía, que también bajo la dirección de Dewey se convertiría en nuevo departamento con una escuela experimental que será conocida como Escuela-laboratorio o Escuela Dewey.

Además de al propio Dewey, la Escuela de Chicago incluirá a James H. Tufts (1862-1942), George H. Mead (1863-1931), Addison W. Moore (1866-1930) y James R. Angell (1869-1949), todos los cuales habían sido colegas de Dewey en la Universidad de Michigan o antes en la de Minnesota. Se sumarán también al grupo algunos colegas más jóvenes y estudiantes de Chicago.

La Escuela de Chicago, cuyo manifiesto se encuentra en los *Studies in Logical Theory* (1903)<sup>14</sup> de John Dewey, defiende la teoría del instrumentalismo. Aunque Dewey sea el ingeniero, se trata de una obra colaborativa de todo el grupo. Dewey insiste en ello en una carta que envía a James:

En cuanto al punto de vista general, es preciso desde luego desarrollarlo en todas las direcciones. Pero hay una cosa que me hace creer que es bueno, a saber, que estudiantes que preparan su doctorado e incluso algunos que todavía no tienen su licenciatura lo han comprendido y han hecho de él un método de trabajo. Las personas que han escrito para los *Logical Studies* —y hay otras cuatro o cinco que habrían podido hacerlo— ¡sé que no han aprendido una lección que se les ha enseñado! Han hecho de un “punto de vista” un instrumento personal de discusión y de investigación. Y éste es un buen criterio —para un pragmatista, en todo caso—<sup>15</sup>.

---

12 James escribirá en sus *Principles of Psychology*, vol.2: “When a thing is such as to make us act on it, then we believe it, according to Bain”, p.322. (“Cuando una cosa es tal que nos hace actuar, entonces la creemos, según Bain”).

13 PEIRCE, CHARLES SANDERS. 1877. *Illustrations of the Logic of Science*. Edición de Cornelis de Waal, 2014. Chicago: Open Court.

14 DEWEY, JOHN. 1903, *Studies in Logical Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.

15 PERRY, R.B.. 1935. *The Thought and Character of William James*, vol II. Boston: Little, Brown & Co., p. 525.

Con independencia del liderazgo de Dewey, James fue quien más influyó en la conformación del pragmatismo en la Escuela de Chicago. Además, hizo una enorme labor de “proselitismo” a favor del pragmatismo mundano. El ímpetu de James hizo que Peirce y Dewey se distanciaran de James. Dewey, de hecho, evitó emplear el término “pragmatismo”; si bien, tanto Peirce como James siguieron defendiendo un pragmatismo lógico cuyo método aplicaron a todos los universos de la experiencia<sup>16</sup>.

Cuando Dewey se traslade a Nueva York, la Escuela continuará sin él y producirá obras originales en filosofía, psicología, pedagogía, religión, sociología, economía y ciencia política<sup>17</sup>.

### A.3. Fuentes del pragmatismo

El liberalismo religioso de Nueva Inglaterra, que mezclaba el idealismo platónico y la filosofía republicana, había suplantado al calvinismo puritano y se había transformado progresivamente en una ortodoxia unitarista absolutamente incapaz de resolver los problemas morales americanos. El pragmatismo surgirá pues para darle el relevo en el campo de las consideraciones sociales, pues será “capaz de casar la ciencia evolucionista con una concepción religiosa del mundo”<sup>18</sup>. Siendo cierto que la ciencia experimental y la teoría evolucionista hicieron posible el pragmatismo, también lo es que sólo fue aceptado porque aportaba una solución a los problemas morales de América. Escribe Bruce Kuklick (n. 1941) que “cuando William James sostenía que las ideas religiosas nos permitían vivir bien, quería decir que eran verdaderas”<sup>19</sup> en tanto que tenían éxito, en tanto que servían para darle soporte a la vida del ser humano. La ciencia está vinculada al pragmatismo, pero no como resultado ni como técnica, sino —según veremos en el siguiente epígrafe— como método. James rechaza apelar a la autoridad de los sabios para describir la realidad: “Su campo de acción es extremadamente limitado [...] Generalmente sólo son autoridad en materia de método, y ahí el método pragmatista los completa y los desarrolla”<sup>20</sup>.

Al intentar desarrollar un vehículo para tratar los problemas del ser humano antes que darles una respuesta ontológica desde la filosofía, los promotores iniciales del pragmatismo no podían entender el pragmatismo como una doctrina o un sistema filosófico cerrado, sino como una continuación del método filosófico practicado desde la antigüedad. Lo que querían decir es que volvían a hacerse las mismas preguntas tras haber dejado atrás la inercia que había llevado a la filosofía a un idealismo que la hacía irrelevante para la vida. Por eso William James usó “Un nombre nuevo para viejas maneras de pensar” como subtítulo de su libro *Pragmatismo* (1907), y el propio Peirce, de manera aún más sencilla, definía la máxima pragmática como una versión actualizada del pasaje del evangelio de San Mateo “por sus frutos los conoceréis” (Mt 7, 16). El nombre nuevo al que se refiere James procede de la palabra griega *pragma* —acción—, que es la misma de la que procede “práctico”. Peirce, en cambio, quizás no tuviera en mente la etimología griega, sino más bien la alemana, como derivación de *pragmatisch* y su distinción con *praktisch*, empleada por Kant. *Pragmatisch* denota lo

16 DELEDALLE, GÉRARD. 1987. Op. Cit., p. 83.

17 DELEDALLE, GÉRARD. 1987. Op. Cit., p. 79.

18 SCHNEIDER, HERBERT W.. 1946. *A History of American Philosophy*. New York: Columbia University Press, p. 226-32.

19 KUKLICK, BRUCE. 1977. *The Rise of American Philosophy*. New Haven: Yale University Press, p. 26-7.

20 JAMES, HENRY (ed.). 1920. *The Letters of William James*. Boston: The Atlantic Monthly Press. (Letter to F. C. S. Schiler. Cambridge, April 9, 1907), p. 270.

experimental, lo empírico, el pensamiento que se basa en la experiencia y se aplica a ella. Es en este sentido en el que todos los pragmatistas acogerán el término y se aplicarán a demostrarlo a través de su método. *Praktisch*, en cambio, alude a lo práctico en el sentido de hacer de la acción un fin en sí mismo, y aquí Peirce afirmará que ninguna mente de índole experimental podrá estar segura de pisar terreno firme. Como señala Sara Barrena (n. 1971), “frente a lo práctico, pragmático enfatiza para Peirce la necesaria relación de la conducta humana con los fines como paso necesario para la clarificación del pensamiento racional”<sup>21</sup>.

William James insistirá en que el pragmatismo no es del todo nuevo, mientras que Peirce afirmará que la novedad de una idea filosófica es precisamente uno de los signos más seguros de que es falsa. Así pues, las principales influencias del pragmatismo pueden reconocerse en las siguientes dos fuentes principales:

1. El empirismo británico de John Stuart Mill (1806-73), Alexander Bain, John Venn (1824-1923) y, muy concretamente, la noción de experiencia de Bain como regla o hábito de acción: el empirismo ponía el énfasis en el papel de la experiencia en el conocimiento y en el análisis de la *creencia* como íntimamente unida a la acción.
2. La filosofía alemana moderna: Kant, con sus ideas regulativas que guían el entendimiento; Hegel, con su concepción de desarrollo; y los idealistas románticos, que sostenían que toda razón es práctica al expandir y enriquecer la experiencia humana.

#### A.4. El pragmatismo como teoría del método

El pragmatismo no es ni una moda filosófica ni una teoría de la verdad cerrada; el pragmatismo es, por encima de todo, una teoría del método, es decir, un nuevo *discurso del método*. Peirce y el resto de los miembros del Metaphysical Club siguieron la teoría de Bain sobre la noción de “creencia” ya que les permitía desarrollar una sólida refutación al problema del cartesianismo, cuestión sin duda presente en el pragmatismo de Peirce. A la duda metódica, Peirce opone la duda real, como se manifiesta en las siguientes dos citas:

No podemos comenzar por dudar de todo. Es preciso comenzar con todos los prejuicios que tenemos cuando abordamos el estudio de la filosofía. Una máxima no los eliminará [...] y cualquiera que siga el método cartesiano jamás estará satisfecho hasta que no haya recuperado formalmente todas aquellas creencias que habrá abandonado formalmente. [...] No pretendamos dudar en filosofía de lo que no dudamos en nuestros corazones<sup>22</sup>.

La duda es un estado de desazón y de descontento del que uno se esfuerza en salir para alcanzar el estado de creencia<sup>23</sup>.

21 BARRENA, SARA. 2014. «El pragmatismo», *Factotum Revista de Filosofía*, nº 12. La Coruña, UNED, p. 2.

22 PEIRCE, CHARLES SANDERS. 1932. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Boston: Harvard University Press. Vol 5, párrafo 265.

23 *Ibid.*, Vol 5, párrafo 372.

Hay cuatro métodos posibles para fijar la creencia, según Peirce: el método de tenacidad, el método de autoridad, el método *a priori* y el método científico. (i) El método de tenacidad consiste en mantener a toda costa una opinión que deseamos mantener, desechando “con encono y desdén todo lo que podría inquietarla”<sup>24</sup>. Si sustituyéramos la voluntad del individuo por la del estado, tendríamos (ii) el método de autoridad. (iii) El método *a priori* permite “sacudir nuestras opiniones de los elementos accidentales y arbitrarios”<sup>25</sup>, pero su recurso a lo que es “agradable a la razón”<sup>26</sup> no lo distingue con claridad de los dos métodos anteriormente citados; más bien se confirma con sustituir el capricho por el gusto del orden. Finalmente, (iv) el método científico propone:

Existen realidades cuyos caracteres son absolutamente independientes de las ideas que podemos tener de ellas. Estas realidades afectan a nuestros sentidos según determinadas leyes, y aunque nuestras “afecciones” sean tan variadas como nuestras relaciones con las cosas, apoyándonos en las leyes de la percepción podemos conocer con certeza, ayudándonos del razonamiento, cómo son las cosas realmente, y todos los hombres, suponiendo que tengan una experiencia suficiente y que razonen suficientemente sobre estos datos, serán conducidos a una única y verdadera conclusión<sup>27</sup>.

Según Peirce, el método científico supera a los otros métodos porque es autosuficiente:

Mi criterio para saber si sigo verdaderamente el método, no es una apelación directa a mis sentimientos y a mis intenciones, sino que por el contrario implica en sí mismo la aplicación del método<sup>28</sup>.

El método cartesiano, en cambio, era un método *a priori*. “La percepción interior debía ofrecernos las verdades fundamentales y decidir lo que satisfacía a la razón”<sup>29</sup>. René Descartes (1596-1650), ante el hecho de que no todas las ideas son verdaderas, decide que sólo las ideas claras debían serlo. Sin embargo, no llega a distinguir nunca en qué se diferencia la idea clara de la que no lo es. “Remitiéndose, como hacía, a la observación interior, incluso para conocer los objetos exteriores, ¿por qué habría puesto en duda el testimonio de su conciencia sobre lo que pasaba en su mismo espíritu?”<sup>30</sup> Para Peirce, sólo el método científico nos ayuda a distinguir la idea clara de la que no lo es o la que sólo lo parece. A este respecto, Dewey remarca lo siguiente:

[La] actitud [pragmatista] enfatiza que las nociones generales han de “cobrarse” como objetos y cualidades particulares de la experiencia; que los “principios” se subsumen en última

24 Ibid., Vol 5, párrafo 377.

25 Ibid., Vol 5, párrafo 383.

26 Ibid., Vol 5, párrafo 382.

27 Ibid., Vol 5, párrafo 384.

28 Ibid., Vol 5, párrafo 385.

29 Ibid., Vol 5, párrafo 391.

30 Ibid., Vol 5, párrafo 391.

instancia en los hechos, más bien que a la inversa; que el factor que garantiza y sanciona no es tanto la base *a priori* como las consecuencias empíricas. No obstante, todas estas ideas adquieren un matiz nuevo y se transforman merced a la influencia dominante de la ciencia experimental, esto es, el método de tratar los conceptos, las teorías, etc., como hipótesis operativas, como directrices para determinados experimentos y observaciones experimentales. El pragmatismo, como actitud, representa lo que Peirce ha denominado, en feliz expresión, el “hábito mental del laboratorio” extendido a toda área en donde pueda llevarse a cabo de modo fructífero una investigación<sup>31</sup>.

James, para quien el pragmatismo mantiene puntos de contacto con el empirismo, el nominalismo y el utilitarismo históricos, insiste también en ello: “El centro de gravedad de la filosofía debe cambiar de lugar. Las cosas terrenas, largamente arrojadas a las tinieblas a mayor gloria del éter superior, deben recuperar sus derechos”. Para Dewey se tratará de “un cambio en el sitio de la autoridad [de la filosofía] que a uno casi le recuerda la Reforma protestante<sup>32</sup>. En 1989, James describe el principio de Peirce, es decir, el principio del pragmatismo en los siguientes términos:

Si hubiera una porción de pensamiento que no afectara en nada a las consecuencias prácticas del pensamiento, esta porción no constituiría verdaderamente un elemento de la significación de este pensamiento. Así el mismo pensamiento puede expresarse mediante palabras diferentes, pero si las diferentes palabras no sugieren conductas diferentes, no son más que excrescencias exteriores y no desempeñan ningún papel en la significación del pensamiento. Sin embargo, si determinan conductas diferentes, entonces son elementos esenciales de esta significación<sup>33</sup>.

Peirce escribirá que “el pragmatismo no propone en tanto que tal una doctrina metafísica, ni pretende determinar la verdad de las cosas. Sólo es un método para decidir la significación de las palabras difíciles y de conceptos abstractos<sup>34</sup>. Para Peirce, nuestra idea de algo es nuestra idea de sus efectos sensibles, y el significado de una concepción viene determinado por las consecuencias prácticas de esa concepción. El reconocer un concepto bajo sus distintos disfraces o el mero análisis lógico no es suficiente para su comprensión, sino que es necesario alcanzar un tercer grado de claridad que sólo puede obtenerse a través de los efectos prácticos del concepto. Peirce ilustra el principio dando como ejemplo la transustanciación del vino y el pan en la misa como la sangre y el cuerpo de Cristo. Mientras que los católicos creen que Dios está realmente presente en el vino y el pan consagrados, los protestantes piensan que tal presencia es sólo simbólica. Para unos y otros la cuestión no es si el pan es realmente la carne, y el vino realmente la sangre. Ambos saben que ni el pan ni el vino tienen las propiedades físicas de la carne o la sangre. La cuestión para Peirce es saber qué efectos tiene esa creencia sobre las almas. Pues por pan y vino “no entendemos otra cosa que aquello que produce sobre los sentidos diversos efectos directos o indirectos, y hablar de un ob-

31 DEWEY, JOHN. 1908. «What Does Pragmatism Mean by Practical?», *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods* 5, p. 86.

32 DEWEY, JOHN. 1908. Op. Cit., p. 87.

33 JAMES, WILLIAM. 1977. «Philosophical Conceptions and Practical Results», *The Writings of William James*. (John McDermott, ed.). Chicago: Chicago University Press. p. 384.

34 PEIRCE, CHARLES SANDERS. 1932. Op. Cit., Vol 5, párrafo 464 (1906).



jeto dotado de todas las propiedades materiales del vino como siendo en realidad sangre sólo es una jerga desprovista de sentido”<sup>35</sup>. De ahí la siguiente expresión del pragmatismo recién apuntada: “Considerar cuáles son los efectos prácticos que pensamos que pueden ser producidos por el objeto de nuestra concepción. La concepción de todos estos efectos es la concepción completa del objeto”<sup>36</sup>.

El resto de los pensadores pragmatistas se inspiran en el mismo principio, aunque, como en el caso de James, lo apliquen en sentido contrario por el prurito de dar soporte a su fe cristiana, necesitados de una prueba de la existencia de Dios. El principio del pragmatismo en Peirce, sin embargo, es un método que no prejuzga los resultados de su aplicación. Así lo interpreta también Dewey:

Sigamos la regla pragmática y, para descubrir el significado de la idea, busquemos las consecuencias. Sorprendentemente resultará que el significado principal del carácter único y moralmente último de la situación concreta será transferir el peso y la carga de la moralidad a la inteligencia<sup>37</sup>.

Podemos concluir que el pragmatismo, en sus múltiples ramificaciones, no presta atención sólo a los aspectos ideales, sino que aspira a conocer la realidad en sí misma. La acción no es considerada en sus propios términos, sino orientada a un fin superior. La conexión entre cognición y propósito racional, que va más allá de la identificación entre pensamiento y acción, es inequívoca. La acción humana, racional, es siempre una acción que persigue un fin y que está sujeta a autocontrol. Al pragmatista no le basta con la claridad del concepto, no le basta con aplicar la máxima pragmática, sino que necesita también ver el concepto con una perspectiva más amplia, ver en qué contribuye a la verdad y al significado que perseguimos en cuanto especie y, en definitiva, al desarrollo de la razonabilidad<sup>38</sup>.

La fe de Dewey a este respecto es incuestionable. Previendo las tareas a las que el estructuralismo y el posestructuralismo se aplicarán décadas después, afirma: “es imposible prever el cambio intelectual que se seguiría de trasladar el método sinceramente y sin reservas a todos los campos de la investigación. Sin contar la filosofía, ¿qué cambios se operarían en las ciencias históricas y sociales, en los conceptos de la política, el derecho y la economía política!”<sup>39</sup>

## A.5. Implicaciones para la estética

El intenso contraste existente entre Charles Sanders Peirce, William James y John Dewey, pero al mismo tiempo la complementariedad de sus tres personalidades y visiones contribuirán notablemente al desarrollo de una teoría estética que cristalizará finalmente en la obra de Dewey. La metafísica evolucionista de Peirce, la psicología post-darwiniana de James, y el naturalismo biológico-social — cultural y democrático— de Dewey, según los define Rodríguez Aguilera, contribuirán a situar la

35 *Ibíd.*, Vol 5, párrafo 402 (1905).

36 *Ibíd.*, Vol 5, párrafo 402 (1905).

37 DEWEY, JOHN. 1920. *Reconstruction in Philosophy*. New York: Henry Holt and Company, p. 163.

38 BARRENA, SARA. 2014. *Op. Cit.*, p. 5.

39 DEWEY, JOHN. 1908. *Op. Cit.*, p. 86.

estética en una dimensión prioritaria de la realidad y de la experiencia, aunque sólo Dewey escribiese una obra sistemática sobre el arte<sup>40</sup>.

En Peirce, como presentación del objeto, la estética afianza la vinculación primera con la realidad, los hábitos emocionales; la estética es, por ello, anterior a la ética y a la lógica: las tres ciencias normativas que se ocupan de la conformidad de las cosas respecto de un fin. En James, los valores subjetivos o vitales —éticos y estéticos— forman parte del mundo o cosmos plural. Su filosofía se conformó en una especial sintonía con el impresionismo; en un mundo abierto de relaciones y procesos el ser humano es el gran creador de formas. Dewey, más próximo ya al expresionismo y al arte abstracto, pone el acento en la forma visible de las interacciones, en la dimensión pública de “los objetos expresivos”, así como en las raíces ecológicas de toda creación, de los ritmos y formas objetivas de la naturaleza, más allá del sentido prioritariamente subjetivo —e individual— de las relaciones emocionales predominante en James<sup>41</sup>.

Con Dewey comprendemos la capacidad del arte para aguzar la percepción y avivar la inteligencia práctica. De modo similar a como ocurre con la acción moral, la expresión estética logra una interpenetración de los medios y de los fines, una integración orgánica de la materia y de la forma:

El arte es pues el modo más efectivo de comunicación interpersonal, social e intercultural: un requisito, pues, esencial de la organización democrática de la vida humana; un modo efectivo de acortar la distancia entre la nostalgia mítica y la inmediatez histórica, y de poner en diálogo las civilizaciones<sup>42</sup>.

El interés de la filosofía pragmatista por significar los quehaceres de la vida ordinaria como un modo de pensamiento en sí, revelado a través de nuestra implicación sensorial con un mundo siempre en construcción, y no por el ejercicio de una voluntad intelectual previa, reconcilia el arte con sus procesos, invitándonos a apreciar la evidencia de su experiencia consumada. Dewey, que nos recuerda que “el pragmatismo, según James, es un talante mental, una actitud; también una teoría sobre la naturaleza de las ideas y de la verdad; y, por último, una teoría de la realidad”<sup>43</sup>, formulará una estética de la experiencia según la cual pensar es hacer y hacer es pensar, y en la que el arte es el desarrollo perfecto de la acción interesada y comprometida del ser humano en su medio.

## A.6. Una filosofía para una sociedad democrática

La nueva concepción experimental general de la filosofía que fue el pragmatismo se puede considerar una actualización de la herencia occidental del siglo XIX en unos Estados Unidos de cultura protestante, en los que ya existía, desde la primera mitad del siglo XIX, una versión independiente y renova-

40 RODRÍGUEZ AGUILERA, RAMÓN. 2004. Op. Cit., p. 60.

41 Ibid., p. 60.

42 Ibid., p. 60.

43 DEWEY, JOHN. 1908. Op. Cit., p. 85.

da de la Ilustración moderna. Ralph Waldo Emerson, como antecesor del pragmatismo, representa de manera paradigmática esta refundación original americana del sentido común de la realidad. Como indica Rodríguez Aguilera, “en la conciencia personal de este predicador laico se hace efectivamente transparente el presente histórico como una totalidad que abarca a su vez el entorno físico y las instituciones políticas”<sup>44</sup>. Será sobre el andamiaje lingüístico y retórico de Emerson que Peirce, James y Dewey, avanzarán iniciarán su camino.

En los Estados Unidos, la rigurosa atmósfera moral y religiosa del calvinismo no quedaba restringida al púlpito de las iglesias ni al ámbito cerrado de las creencias personales, sino que impregnaba el conjunto de la vida social sobre el marco de un nuevo modo de entender moral y políticamente el sentido de la comunidad. El romanticismo carecía allí de la nostalgia y el dramatismo que había tenido en Europa, y una nueva fe —social, más que religiosa— relacionaba la vida de cada individuo con el horizonte social. Las ciudades que comienzan a florecer y la geografía física que no deja de expandirse en una nación que está recién fundada, unirá la experiencia del hombre común y la experiencia de los lenguajes profesionales en un mismo aliento. El Darwinismo, como hemos dicho, y la civilización industrial contribuirán al surgimiento de esta filosofía post-cartesiana, “en la que la experiencia deja de ser sólo interior y discontinua respecto del mundo físico extenso; en la que el mundo del trabajo, de la ciencia y de la técnica penetra en la comunicación y en la significación social”<sup>45</sup>.

Charles Morris (1901-79), por su parte, señala en su libro *The Pragmatic Movement in American Philosophy* (1970)<sup>46</sup> cuatro factores históricos que influyeron en el surgimiento del pragmatismo, a saber: (i) el auge del método científico, (ii) la fuerza del empirismo en la filosofía, (iii) la aceptación de la evolución biológica y (iv) la aceptación de los ideales de la democracia en los Estados Unidos. El pragmatismo, ciertamente, fue una filosofía dominante en la nación de la que surgió, sin embargo, ni es una mera filosofía nacional, ni una glorificación de la acción por la acción o del individualismo que tan frecuentemente se asocia con la nación americana. James rechazaba que el pragmatismo pudiera confundirse con un movimiento de valores prácticos para individuos refractarios al pensamiento o meramente interesados en la obtención de beneficios inmediatos. No deja de ser cierto que el tono popular empleado por James para la divulgación del pragmatismo ante el gran público, junto a algunas afirmaciones especialmente apasionadas —suyas o de otros pragmatistas— pudieran alentar ese prejuicio. Pero ni el pragmatismo es una manifestación exclusivamente local de una manera de pensar ajena a la discusión filosófica tradicional, ni el propósito de los pragmatistas es otro que el de ofrecerle a la sociedad de su tiempo una filosofía sobre la realidad más humana, después del trauma colectivo sufrido en la Guerra de Secesión americana.

Los pragmatistas son, ante todo, ciudadanos críticos en un mundo en permanente estado de construcción, y no escatiman críticas a las desviaciones que observan en el proceso, particularmente en lo que su nación se refiere. Peirce, por ejemplo, critica lo que denomina el “Evangelio de la

---

44 RODRÍGUEZ AGUILERA, RAMÓN. 2004. Op. Cit., p. 61

45 Ibid., p. 61; como agudamente expresa Rodríguez Aguilera, “con, aparentemente, los mismos elementos culturales (positivismo, neokantismo, vitalismo), la mentalidad europea posterior nunca podrá, sin embargo, saltar del todo por encima de la inveterada escisión sujeto/objeto; Naturaleza/Espíritu; conciencia/realidad exterior; lenguaje/mundo natural. En unos casos, la claridad racional (como en Francia), y en otros, el empeño de la voluntad (como en Alemania o España), puján por prescindir (subjetivamente) de la realidad de las cosas, ¡y obtienen sus resultados!”

46 MORRIS, CHARLES W. 1970. *The Pragmatic Movement in American Philosophy*. New York: G. Braziller.

Avaricia<sup>47</sup>, esto es, el utilitarismo que se rige por el bien propio, por el egoísmo. El progreso no surge de la lucha por la supremacía entre individuos de la misma comunidad. Frente a ello, proclama el Evangelio del Amor, que afirma que el progreso viene de que la individualidad de cada persona se funda en simpatía con su prójimo. James critica el imperialismo político de su tiempo. Ni el poder, ni el placer, ni las riquezas pueden constituir un fin último para los pragmatistas.

Las nociones de comunidad, de continuidad y de relación con los otros que se encuentran en el mismo centro del pensamiento de muchos pragmatistas son una prueba de su compromiso con la nación de todos los hombres, y no una secta nacional, aunque es indudable que es en los Estados Unidos donde los valores que propugnan están siendo cultivados de una manera más orgánica e integrada. Es en la Escuela de Chicago, bajo el aliento de Dewey, donde el pragmatismo más individualista y espiritual de James puede transformarse en el pragmatismo social de Dewey. George H. Mead describe esta transición en los siguientes términos:

He indicado la que me parece ser la característica más importante de la vida americana: la libertad, en ciertos límites rígidos pero muy amplios, de proponer inmediatamente políticas y negocios sin preocuparse en absoluto de un orden social preexistente en el que habrían de encontrar su lugar y cuyos valores deberían preservar. Hemos llamado a esto individualismo —individualismo bárbaro quizás, pero valiente—. Se ha encarnado bajo su forma más pura en William James, porque fue refinado en él por una cultural original auténtica. Sólo hay una manera en la que este individualismo puede ser sometido a una crítica constructiva, y es llevando al individuo a enunciar sus intenciones y sus fines en función de los medios sociales que utiliza para realizarlos. No se puede llegar al individuo con una moral *ab extra*, puede llegarse a él con una moral que es el simple desarrollo de la inteligencia implícita en su acto. Considero que esta inteligencia implícita es la responsable del desarrollo regular y de la integración social que se produce en la comunidad americana, sin apenas directivas y casi completamente sin ideas. Apenas es necesario hacer observar que la filosofía de John Dewey, con su insistencia en la necesidad de enunciar el fin en términos de medios, es el método desarrollado de esta inteligencia implícita en el espíritu de la comunidad americana. Y para una inteligencia implícita de esta clase, la única prueba de las hipótesis morales e intelectuales es que funcionan. En el sentido más profundo, John Dewey es el filósofo de América<sup>48</sup>.

A John Dewey corresponde el mérito de haber hecho del pragmatismo de Nueva Inglaterra la filosofía de la democracia estadounidense<sup>49</sup>.

47 PEIRCE, CHARLES SANDERS. 1932. Op. Cit., Vol. 6, párrafo 294 (1893).

48 MEAD, GEORGE H.. 1930. «The Philosophies of Royce, James and Dewey in their American Setting», *International Journal of Ethics* 40, p. 211-31; p. 230.

49 DELEDALLE, GÉRARD. 1987. Op. Cit., p. 88.

## A.7. La idea pragmatista de experiencia

Como ya se ha indicado, los pragmatistas consideran que hay una continuidad entre el pensamiento y el mundo que nos rodea a través de la experiencia. De aquí parte lo esencial de sus teorías: el pensamiento y la acción no están separados; la actividad experimental se combina en el conocimiento con la especulación teórica.

El ser humano reacciona a un mundo de acciones y reacciones reales, que tiene que ver con sensaciones y con transacciones, con los resultados de las ideas, y no sólo con sus orígenes. Para Descartes el problema era cómo inferir desde el conocimiento intuitivo la existencia de otras mentes y objetos; los pragmatistas, en cambio, parten de la existencia de esas otras mentes y objetos a través de la experiencia, una experiencia que el hombre transforma. Si el conocimiento estuviera únicamente basado en ideas eternas o en sensaciones que escaparan a su control, no podría nunca descubrirse algo nuevo. La idea pragmatista de experiencia, sin embargo, no equivale a mero experimentalismo. El pragmatismo rechaza la noción de experiencia como primeras impresiones de los sentidos, pues, según Peirce, no serían otra cosa que hipotéticas creaciones de la metafísica nominalista. La experiencia es el resultado de prestar atención a la relación entre distintas sensaciones o ideas; dicho de otro modo, de considerar lo inmediatamente presente al mismo tiempo que las posibilidades a las que esos elementos juntos pueden dar lugar. El significado de un concepto no sólo son sus efectos sensoriales, no es sólo un acto o experiencia singular, debe tenerse en cuenta también aquello a lo que pueda dar lugar. El pragmatismo, pues, entiende la experiencia en sentido generativo: lo dado junto con sus posibilidades. Peirce lo refiere en su artículo «Un argumento olvidado en favor de la realidad de Dios»:

Por experiencia debe entenderse la producción mental completa. Algunos psicólogos a los que respeto me pararán aquí para decir que, aunque ellos admiten que la experiencia es más que la mera sensación, no pueden extenderla a toda la producción mental, ya que eso incluiría alucinaciones, engaños, imaginaciones supersticiosas y falacias de todo tipo; y que ellos limitarían la experiencia a las percepciones de los sentidos. Pero yo respondo que mi afirmación es la única lógica. Las alucinaciones, los engaños, las imaginaciones supersticiosas y las falacias de todo tipo son experiencias, pero experiencias malentendidas; mientras que decir que todo nuestro conocimiento se relaciona meramente con la percepción sensorial es decir que no podemos conocer nada —ni siquiera equivocadamente— sobre cuestiones más altas, como el honor, las aspiraciones y el amor<sup>50</sup>.

Aunque nuestra idea de una cosa sea lo que entendemos como sus efectos sensibles o experimentales, no debemos asumir que el significado dependa de una experiencia sensorial concreta. El significado tiene que ver también con posibles experiencias futuras, con cómo repercute en la voluntariedad de la conducta, con los efectos prácticos que tenga para el desarrollo de la razón y de las ideas. La experiencia es para los pragmatistas la única fuente segura de juzgar nuestras creencias. Los experimentos, para tener validez, no reflejan condiciones particulares, sino que deben tener una innegable cualidad objetiva. Esto se debe a que no experimentamos en un modo que nos pertenece sólo a

50 PEIRCE, CHARLES SANDERS. 1932. Op. Cit., Vol 6, párrafo 492 (1908).

nosotros. Puede decirse por ello que el pragmatismo es la forma que ha adoptado el empirismo en la filosofía contemporánea. La gran novedad del pragmatismo consistirá, como ya se ha apuntado, en ese mirar hacia adelante como cualidad de la experiencia, mientras que el empirismo contemplaba la experiencia en base a las pruebas recibidas de su pasado, como algo confinado a un dominio privado mental. El pragmatismo no se preocupa tanto por inventariar lo acumulado como por anticipar los posibles desarrollos que una cosa tenga. De la experiencia se derivan ideas que podrán tener utilidad y traer nuevas consecuencias en el futuro. En las condiciones, límites y efectos de esas posibles consecuencias encuentra el pragmatismo el sentido de verdad. Así, para el pragmatismo la experiencia es algo más amplio y plural, que trasciende el dualismo clásico de lo *a priori*, que va más allá del hábito mental subjetivo característico de la experiencia empirista. La noción de experiencia de los pragmatistas implica un ámbito mental en comunión y continuidad con el conjunto del cosmos. Según escribe William James:

Un pragmatista da la espalda, con resolución y de una vez por todas, a un montón de hábitos inveterados muy queridos por los filósofos profesionales. Se aparta de la abstracción y de la insuficiencia de las soluciones verbales, de las malas razones *a priori*, de los principios inmutables, de los sistemas cerrados y de los pretendidos “absolutos” y “orígenes”. El pragmatista se vuelve hacia la concreción y la determinación, se dirige hacia los hechos, hacia la acción y hacia el poder. Esto significa el predominio de un temperamento empirista y un sincero abandono del temperamento racionalista. Significa el aire libre y las posibilidades de la naturaleza, y también una actitud contraria a los dogmas, a la artificialidad y a la falsa pretensión de poseer la verdad de forma concluyente<sup>51</sup>.

Que los pragmatistas descarten todo lo que pragmáticamente no tenga un efecto práctico y experimental —según el particular sentido que los pragmatistas le dan a “experimentar”—, no quiere decir que descarten toda filosofía o toda metafísica. Tampoco significa su énfasis en una experiencia que va más allá de lo puramente sensorial, que los pragmatistas defiendan un positivismo científico basado en el puro experimentalismo. Por contra, la experiencia puede ser aplicada a áreas no científicas, como la filosofía o la cosmología. Peirce sostiene numerosas teorías metafísicas y cosmológicas, y Dewey trata de demostrar que toda la filosofía está orientada a enriquecer y orientar la experiencia humana. James, incluso encuentra en el pragmatismo el método para buscar a Dios, sin menoscabo de la razón:

El racionalismo se aferra a lo lógico y a lo empíreo; el empirismo se aferra a los sentidos externos. El pragmatismo se presta a ambas cosas, a seguir la lógica o los sentidos, y a sopesar las experiencias más humildes y personales. Si poseen consecuencias prácticas, sopesará las experiencias místicas. Aceptará un Dios que habite en lo más sucio del hecho particular, si puede parecer un lugar adecuado donde encontrarle<sup>52</sup>.

---

51 JAMES, WILLIAM. 1907. *Pragmatism: A New Name for Some Old Ways of Thinking*. (Traducción, prólogo y notas de Ramón del Castillo, *Pragmatismo: un nuevo nombre para viejas formas de pensar*. Madrid: Alianza Editorial, 2000), p. 83.

52 *Ibid.*, p. 101



## A.8. La noción de investigación científica

Según explica George Steiner, Albert Einstein (1879-1955) aseguraba que “uno de los motivos más determinantes que conducen a los hombres hacia las artes y las ciencias es escapar de la vida cotidiana por su dolorosa crudeza y su desesperada monotonía”<sup>53</sup>. Los pragmatistas, ya lo sabemos, desposeídos de toda pulsión romántica al haber mirado al mundo natural y al ámbito de la conciencia con la objetividad de un método filosófico cuyo horizonte es la inteligencia, no lo entienden así.

El conocimiento está marcado en los pragmatistas por la gran relevancia que conceden a la investigación científica y por la confianza que tienen en ella, en gran parte debido al espíritu científico que dominaba la sociedad estadounidense de la época. La ciencia es para los pragmatistas una cosa viva, una actividad que tiene que ver con conjeturas que se prueban, se aceptan o se rechazan. Más que un conjunto de conocimientos sistematizados o una metodología rígida y muerta, la ciencia sería algo vivo que permitiría el continuo crecimiento del pensamiento hacia la verdad.

Dewey leyó la actitud de los griegos hacia la ciencia como parte de su desafortunada actitud hacia la *techné*. Argumentó que el aborrecimiento de los griegos por la mutabilidad inherente a las tareas y los materiales de la tecnología había llevado a una ciencia de “demostración”, una ciencia de la contemplación, un intento de poseer algo que ya estaba terminado, “ahí fuera”, como cosa completa. De hecho, no inventaron tanto la ciencia como la idea de la ciencia. Dewey advirtió que cuando la investigación se centra en la esfera de los objetos estimados por sus propias cualidades intrínsecas, ya sea sobrenatural o extranatural, como lo fue para Platón, o natural e inmanente pero completa, como lo fue para Aristóteles, entonces la investigación no logra aumentar nuestro conocimiento de las cosas tal como son, ya sea que se trate de materiales y artefactos, modelos conceptuales de la naturaleza o las formas en que se lleva a cabo la organización social<sup>54</sup>.

La ciencia, en cambio, es algo que se puede y se debe ir construyendo, un proceso que lleva a cambiar un estado de duda real por otro de creencia. El método científico es el único que nos permite conocer esa realidad externa que afecta a nuestros sentidos siguiendo leyes regulares, es el único que nos permite avanzar desde hechos conocidos y observados hacia lo desconocido, a través de la observación y el razonamiento. En el método científico pragmatista hay lugar para el razonamiento formal y para la investigación empírica, para el racionalismo y para el empirismo. El conocimiento no es, como se ha visto, intuición cartesiana, ni tampoco una síntesis *a priori* kantiana, sino una búsqueda que parte de la duda real y que avanza mediante el método científico. En ese proceso, los juicios perceptuales de la experiencia se acomodan en un entorno explicativo. Así, el pragmatismo, que está intrínsecamente unido al método de la ciencia, hace posible que se puedan investigar las repercusiones prácticas de las ideas, actuando como guía y método de clarificación para el pensamiento.

Por otra parte, en el mismo centro de esa noción de investigación está la idea de una comunidad crítica de investigadores. La ciencia no es algo que pueda desarrollar un solo individuo. Como afirma Peirce, el investigador no es más que alguien que contribuye a una vasta empresa que, al ser continuada a lo largo de generaciones, alcanza la verdad, ya que la adaptación evolutiva ha dotado a los seres humanos de un instinto para adivinar correctamente. Para Peirce la verdad sería el resultado final de

53 STEINER, GEORGE. 1990. Op. Cit., p. 218.

54 HICKMAN, LARRY A.. 2007. *Pragmatism as Post-postmodernism: Lessons from John Dewey*. New York: Fordham University Press. p. 114.

la investigación científica en comunidad si se continúa indefinidamente. De modo que en la misma esencia del pragmatismo está la apertura, la necesaria relación con los demás, que nos permite crecer y hacer que se desarrolle el conocimiento. Dewey, de hecho, creía que la ciencia moderna de Nicolás Copérnico (1473-1543), Galileo Galilei (1564-1642), Johannes Kepler (1571-1630) e Isaac Newton (1642-1727) debía sus avances, sobre todo, a aquellos que en la comunidad fueron experimentando sus teorías<sup>55</sup>. Siendo cierto que la novedad de sus teorías avanzó en la práctica de su ciencia, su meta-teoría, su metafísica y su epistemología, a menudo no lograron captar la novedad de esas teorías por sí mismos. La metafísica y la epistemología de la nueva ciencia seguían ligadas a las viejas ideas de un universo terminado, pero los objetos de la ciencia empezaron a ser “susceptibles de transformación en virtud de sustituciones recíprocas”<sup>56</sup>. Dewey sostuvo que la nueva ciencia del siglo XVII supuso un considerable aumento de métodos democráticos y una afirmación de la práctica adaptativa. Pero había aún un gran abismo entre lo que la nueva ciencia decía que estaba haciendo y aquello de lo que realmente se ocupaba. Fue el creciente cuerpo de herramientas y artefactos, el trabajo colectivo, lo que haría posible después la ciencia sistemática<sup>57</sup>.

Consecuentemente, la noción de ciencia tiene una enorme importancia para el pragmatismo, pero se trata de una forma no reductiva de considerar la práctica científica. La ciencia por sí misma no resuelve todos los problemas, pero sí aporta conocimientos necesarios junto con un método que se puede utilizar para afrontar los problemas. Como señala Barrena, para el pragmatista la inteligencia humana es “científica” porque tiene sus raíces en las conductas instintivas y porque es capaz de aprender de la experiencia, porque la mente está dotada de plasticidad, y esa inteligencia científica ha de aplicarse en todos los ámbitos<sup>58</sup>.

Dewey argumentó que la investigación de materiales como los que practicó Galileo precede y condiciona la investigación de una variedad más conceptual. También informa su metodología y lleva su actividad a una aplicación más concreta. Esta fue quizás la contribución más importante de Dewey a los debates sobre las relaciones entre ciencia y tecnología. A pesar de que el artesano que piensa en y con materiales no puede traducir ese pensamiento a la esfera conceptual y, a la inversa, a pesar de que los que piensan a través de herramientas conceptuales a menudo son incapaces de llevar su trabajo a la práctica en términos prácticos, no hay razón para establecer una brecha metodológica entre las dos empresas. Sólo los prejuicios sociales con respecto a los medios en los que se realiza la investigación, la incompreensión hacia el talento y la disposición de quienes dirigen la investigación, y las desafortunadas fronteras sociales y culturales que se supone que existen entre esos dos modos de investigación perpetúan una brecha que de ningún modo está justificada desde el punto de vista de la metodología. La inteligencia con respecto a los materiales es equivalente a la inteligencia con respecto a aquellas empresas que normalmente consideramos “conceptuales”. Sus métodos no sólo son iguales en esencia, sino que es sólo gracias a la cooperación de ambos que avanza el conocimiento humano.

---

55 *Ibíd.*, p. 115.

56 DEWEY, JOHN. 1925. «Nature, Means and Knowledge», *The Later Works, 1925 / Volume 1*, edited by Jo Ann Boydston, with an introduction by Sidney Hook, with a new introduction by John Dewey. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1981, p. 115.

57 HICKMAN, LARRY A.. 2007. *Op. Cit.*, p. 116.

58 BARRENA, SARA. 2014. *Op. Cit.*, p. 8.

No es por casualidad, pues, que Dewey encontrara en las experiencias estéticas, cuyo más acabado reflejo está en las obras de arte, el más claro ejemplo de la unión entre la razón intelectual y la razón práctica, entre el pensar y el hacer, como queda expresado en esta cita de el *El arte como experiencia*, que ya empleamos a la conclusión del apartado «2.2. La hegemonía del lenguaje y los discursos del yo»:

Cualquier idea que ignora el papel necesario de la inteligencia en la producción de obras de arte es porque se basa en la identificación del pensamiento con el uso de un tipo especial de material, signos verbales y palabras. Pensar eficazmente en términos de relaciones de cualidades es una exigencia tan severa sobre el pensamiento como pensar en términos simbólicos, verbales y matemáticos. De hecho, como las palabras se manipulan fácilmente de manera mecánica, la producción de una auténtica obra de arte probablemente exige más inteligencia que la mayoría de los llamados pensamientos que se producen entre quienes se enorgullecen de ser “intelectuales” (*AE*, 52).

Podemos concluir insistiendo en que el pragmatismo no es propiamente un cuerpo de doctrinas, ni tampoco una teoría de la verdad. La unión de lo verdadero a lo práctico y experimental sería una consecuencia, más que su característica definitoria. El pragmatismo es una manera de concebir la investigación, una manera común —científica— de enfrentarse a los problemas, examinando las posibles consecuencias de forma creativa, y uniendo de esa manera la teoría a la acción.

El pragmatismo es una actitud de búsqueda, como escribía William James, es una disposición a apartar la mirada de las cosas primeras, de los principios, de las categorías y de las pretendidas necesidades para contemplar en cambio las cosas últimas, los resultados, las consecuencias y los hechos. El pragmatismo consiste en una actitud hacia los problemas filosóficos que se aleja de abstracciones y que tiene en cuenta los propósitos y los contextos de la acción. El pragmatismo es la actitud de cimentar la razón sobre la experiencia y sobre la vida práctica. El pragmatismo es una forma nueva de enfrentarse a viejos problemas.

## APÉNDICE B:

# EL COMPROMISO VITAL DE JOHN DEWEY

### B.1. El talante del filósofo

John Dewey nació en Burlington, Vermont, en 1859. Así pues, sus primeros cuarenta años de vida —esos en los que se conforma la personalidad del individuo y se construyen sus creencias— transcurrieron en el siglo XIX. Su prolongada y fértil edad madura, así como su vejez, transcurrieron durante la primera mitad del siglo XX, hasta su muerte en la ciudad de Nueva York en 1952. No es gratuito considerar que el carácter de Dewey esté fuertemente moldeado por esta circunstancia biográfica: un inicio en la exigente y adusta cultura decimonónica, aún fiel a un proyecto de ser humano y de sociedad en construcción, que se expande luego, con una mirada franca y abierta, a un siglo XX que, en sus primeras décadas, será tan deslumbrante en lo científico y lo tecnológico como aterrador e irracional en lo social y lo político.

Dewey recibió su licenciatura de la Universidad de Vermont en 1879 y su doctorado en filosofía de la Universidad Johns Hopkins en 1884. Fue profesor de filosofía desde ese momento y hasta 1894 en la Universidad de Michigan, con una interrupción de un año (1888-89) para dar clases en la Universidad de Minnesota. Entre 1894 y 1904, Dewey fue profesor y director del departamento de filosofía, psicología y pedagogía de la Universidad de Chicago. En 1905, se unió a la facultad de filosofía de la Universidad de Columbia, donde impartió clases hasta que se jubiló de la docencia en 1930. Desde entonces y hasta su fallecimiento en 1952 en la ciudad de Nueva York, a los 92 años, su actividad filosófica y social fue infatigable.

John Dewey no es un filósofo al uso, es decir, no es un filósofo para filósofos sino tal vez justo lo contrario. A diferencia de Aristóteles o Kant, en cuya obra encuentra la filosofía un fondo inagotable de conceptos que se retroalimentan, invitando al experto a entrar una y otra vez, seguro de que no habrá de faltarle el estímulo para seguir explorando sus propias tribulaciones, Dewey puede provocar la desazón de quien concibe la filosofía como una construcción encapsulada, a salvo de las múltiples imperfecciones y de las constantes interferencias del mundo y de la vida. A Dewey lo encontramos, como a Hume o a Wittgenstein, entre los pensadores que provocan el rechazo de quienes no manejan bien las disidencias, de quienes no se atreverán nunca a desaprender el oficio tan trabajosamente adquirido, pero a la vez tan plácido una vez que se han acomodado en él<sup>1</sup>.

Sin embargo, por mucho que podamos considerar a Dewey un filósofo para no-filósofos, tampoco diremos que es un anti-filósofo o —según creencia errónea y ampliamente extendida— un filósofo, sin más, popular. Dewey fue, en su compromiso social y en su infatigable activismo, el filósofo del hombre de la calle, y no meramente en el contexto de los Estados Unidos, pues le dio a su filosofía “estadounidense” una dimensión universal, es decir, humana. El pensamiento de Dewey es de una extraordinaria riqueza —su vida y su obra fueron prolijas y extensas— y el conocimiento de su filosofía,

---

1 FAERNA, ÁNGEL MANUEL (ed.). 2010. Op. Cit., p. 23-4.



2. Izquierda, (1) Dewey abogó dentro y fuera de los Estados Unidos por una educación democratizada que fuera relevante y práctica. En la imagen, alumnos de la Armstrong Technical High School, Washington D.C., construyendo modelos de aviones en 1942. Marjory Collins / Library of Congress; derecha, (2) Las clases basadas en los principios de Dewey hacen hincapié en la cooperación por encima de la competencia. Mauritius images GmbH.

incluida la parte fundamental que corresponde a la estética, precisa de un amplio conocimiento de la tradición filosófica, sobre todo de las fuentes del propio Dewey.

A Dewey se le conoció sobre todo como pedagogo, como el fundador en 1896 de la Escuela Laboratorio de Chicago. Pero se olvida a menudo que la concepción deweyana de la escuela y de la educación sólo han sido posibles porque Dewey concebía el pensamiento en términos de experiencia vivida, de experiencia constantemente puesta a prueba, de investigación siempre puesta en cuestión, de indagación continua (Fig. 2.1 y Fig. 2.2.). La filosofía de Dewey es la filosofía de la experiencia, de la experiencia que se vive, como se ejerce el pensamiento, en un contexto, en un entorno, en un medio: el laboratorio del sabio ciertamente, pero también y sobre todo para el hombre de la calle, el laboratorio de la escuela y el laboratorio de la sociedad<sup>2</sup>.

Son muchos los factores que influyen en la evolución del carácter de Dewey, pero, sin duda, su matrimonio en 1886 con Alice Chipman (1858-1927) será fundamental. La fuerza de carácter e ideas liberales de su esposa aliviaron considerablemente el inicial conservadurismo del joven Dewey, hasta el punto de perder la fe en el Partido Republicano, asociado en el espíritu de su padre al mantenimiento de la Unión, y de abandonar la religión en la que lo había educado su madre. Pocos años después de su matrimonio, Dewey introduce un cambio sustancial en su pensamiento, que queda expresado primero en *Outlines of a Critical Theory of Ethics* (1891)<sup>3</sup>, donde resuelve que la inteligencia ya no es un juego categorial, sino que dirige la acción individual y social del hombre, y luego en *The Study of Ethics* (1894)<sup>4</sup>, que supone la primera expresión genuina del instrumentalismo que Dewey ya apuntó

2 DELEDALLE, GÉRARD. 1987. Op. Cit., p. 195.

3 DEWEY, JOHN. 1891. *Outlines of a Critical Theory of Ethics*. New York: Hilary House.

4 DEWEY, JOHN. 1894. *The Study of Ethics*. Ann Arbor, Michigan: George Wahr.



1. Los trabajadores abandonan la fábrica Pullman Palace Car Works durante la huelga de 1894 en protesta por el recorte de salarios (Wikimedia Commons). Dewey vio en la revuelta un claro síntoma de los rápidos cambios que se estaban produciendo en la sociedad americana, y con ello la necesidad de mejorar las condiciones de vida del individuo a través de la educación.

en los *Outlines*. En el instrumentalismo vio Dewey la solución al problema idealista, sintiéndose sólo obligado por los hechos, como aquellos que en el plano más práctico le revelaban, por ejemplo, el comportamiento de sus hijos —Dewey siempre mantuvo la educación de sus hijos como objeto de sus reflexiones—, o aquellos otros que provenían del esfuerzo intelectual, como su asimilación de los *Principles of Psychology* (1890) de James. Dewey no dejará nunca de reforzar su creencia en que la experiencia debe dictarle a la razón sus conclusiones.

De esta convicción resultará la gran coherencia vital que Dewey mantendrá siempre y que resultará particularmente notable en la gran implicación de Dewey y de su esposa en diferentes movimientos e iniciativas sociales desde su llegada a Chicago, como el apoyo a los huelguistas de la compañía ferroviaria Pullman, a cuyo líder, Eugene V. Debs (1855-1926), defendió cuando la represión ordenada por el entonces presidente de la nación, Stephen Grover Cleveland (1837-1908), causó treinta muertos (Fig. 1). Esto propició su acercamiento al partido socialista y su posterior apoyo al proyecto nacional de “*settlement houses*” auspiciado por la activista Jane Addams (1860-1935), destinado a crear comunidades residenciales en las que familias de clase media educada y familias de clase obrera e inmigrantes pudieran convivir para estrechar la enorme brecha social y económica que la industrialización había provocado en las grandes ciudades de los Estados Unidos.

Dewey había aceptado en 1894 dejar su docencia y su vida en Michigan para trasladarse con su familia a Illinois, ya que la sección filosófica y psicológica de la recién fundada Universidad de Chicago incluía una cátedra de pedagogía de la que le pidieron ocuparse. Allí, Dewey fundó junto a su esposa la célebre escuela experimental conocida como Escuela Laboratorio o, más comúnmente, Escuela Dewey. Para cubrir los costes de su empresa, Dewey dio conferencias que aparecieron



publicadas en 1900 bajo el título *The School and Society*<sup>5</sup>, obra en la que se incluyen muchos de los preceptos que fundarán la nueva pedagogía sobre la que se cimentarán numerosas futuras reformas educativas. Dewey insistirá en que el viejo modelo de escuela, con los estudiantes sentados en filas, memorizando y recitando, era contraproducente. Los estudiantes debían ser activos, no pasivos, debían poder implicarse en proyectos convincentes y relevantes, aprendiendo a solucionar problemas reales. Su motivación debía provenir del interés y no del miedo. La cooperación entre los estudiantes y no la competición debía fundamentar los nuevos modelos educativos.

Paralelamente y en el plano teórico, Dewey abogó activamente por una psicología “global”, que opuso a la psicología del arco reflejo, publicando el ensayo «The Reflex Arc Concept in Psychology» (1896)<sup>6</sup>. Dicho ensayo estaría en el origen del movimiento psicológico llamado “funcionalismo”, y en el origen de la Escuela Lógica de Chicago. Los Dewey también participaron en la experiencia emprendida por Jane Addams en Hull House, donde se reunían personas sin distinción de extracción social, creyentes de toda denominación y no creyentes. Esta experiencia reforzó la fe de Dewey en la democracia concebida como fuerza directriz en la educación. Llevando su coherencia al extremo de la integridad, en 1904 Dewey le presentó su dimisión al presidente de la Universidad de Chicago, después de que éste hubiera integrado la Escuela Laboratorio en la Universidad sin su autorización ni la de los padres de sus alumnos. La lucha por la independencia de la Escuela Dewey fue en vano, pero dio nacimiento a la primera asociación activa de profesores y de padres de alumnos<sup>7</sup>. Ese mismo año, Dewey aceptó el cargo de presidente de la American Philosophical Association.

Al encontrarse sin empleo tras su dimisión, Dewey emprendió una visita a Europa acompañado por su esposa y sus cinco hijos. En el curso de este viaje, su tercer hijo, Gordon, murió de tífus en Irlanda. Esta muerte fue un durísimo golpe para el matrimonio, especialmente para Alice Chipman, que nunca se recuperaría del todo. En Italia adoptaron a un niño italiano de la misma edad de Gordon.

Fue estando aún de viaje que Dewey recibió la oferta de la Universidad de Columbia para impartir clases. Dewey llegó a Columbia en 1905. Su llegada convirtió el departamento de filosofía de Columbia en el más fuerte del país. Allí enseñó durante veinticinco años, hasta que se jubiló de la docencia en 1930. Como profesor, su estilo se caracterizaba por largas pausas y continuas recapitulaciones, como si estuviera reorganizando sus ideas mientras hablaba, cuyo efecto podía ser tan inspirador como soporífero, según la memoria de la propia universidad<sup>8</sup>. También enseñó filosofía de la educación en el Teacher's College, donde su impacto en la teoría y en la práctica educativas fue a la vez profundo y controvertido. Durante esos años, viajó por el mundo como filósofo, teórico social y político, además de ejercer como consultor educativo en multitud de ocasiones.

## B.2. Hegel, James y Peirce: Dewey perfila su instrumentalismo

Dewey se inició en el hegelianismo aristotelizado del filósofo alemán Friedrich Adolf Trendelenburg por influencia de su maestro George Sylvester Morris. En su breve biografía intelectual «From Ab-

5 DEWEY, JOHN. 1900. *The School and Society*. Chicago: The University of Chicago Press.

6 DEWEY, JOHN. 1896. «The Reflex Arc Concept in Psychology», *The Psychological Review*, vol III. N° 4. July 1896.

7 DELEDALLE, GÉRARD. 1987. Op. Cit., p. 198.

8 Detalle recogido de la página web que conmemora el 250 aniversario de la Universidad de Columbia, recordando a los profesores y alumnos más ilustres de la institución.

solutism to Experimentalism» (1930)<sup>9</sup>, Dewey reconoce su “herencia de la cultura de Nueva Inglaterra”, con sus dualismos del yo y el mundo, el alma y el cuerpo, la naturaleza y Dios, y la consiguiente “opresión dolorosa”. De ahí procede su inicial hegelianismo:

La síntesis en Hegel de sujeto y objeto, materia y espíritu, lo divino y lo humano, era algo más que una mera fórmula intelectual, operando, de hecho, como una inmensa liberación. El tratamiento que Hegel le daba a la cultura humana, a las instituciones y a las artes, implicaba la disolución de muros divisorios en el pensamiento [...] Nunca debería pensar en ignorar, y mucho menos en negar, [...] el hecho de que Hegel ha dejado un depósito permanente en mi pensamiento<sup>10</sup>.

A pesar de esta gran influencia, Dewey se irá alejando de su hegelianismo inicial de una forma muy paulatina y sin razón aparente, aunque sin perder la admiración:

La forma, el esquematismo, de su sistema ahora me parece artificial hasta el extremo. Pero en el contenido de sus ideas a menudo hay una profundidad extraordinaria; en muchos de sus análisis, sacados de su contexto dialéctico mecánico, hay una extraordinaria agudeza. En la medida en la que me sea posible ser un devoto de cualquier sistema, debería seguir creyendo que hay una mayor y más variada visión en Hegel que en cualquier otro filósofo sistemático, aunque cuando digo esto excluyo a Platón, quien todavía constituye mi lectura filosófica favorita<sup>11</sup>.

La discusión sobre hasta qué punto sus obras de madurez contienen una mezcla de hegelianismo y pragmatismo sigue abierta, siendo muchos los que encuentran el indudable rastro de Hegel en obras fundamentales como *Experience and Nature* (1925), *Art as Experience* (1934) y *A Common Faith* (1934)<sup>12</sup>.

Para que Dewey llegue al instrumentalismo desde ese hegelianismo inicial, será necesario el concurso de William James, cuya concepción biológica de la *psyché* tendrá una gran influencia en la nueva orientación darwiniana de su pensamiento —Dewey dirá más adelante que su lógica es “una lógica genética y experimental darwiniana”—<sup>13</sup>. La lectura de los ya mencionados *Principles of Psychology* de James, publicados de manera fragmentaria hasta su versión completa de 1890, llevó a Dewey a revisar su propio tratado de psicología y primera gran obra, *Psychology*<sup>14</sup>. En ella, todavía bajo una clara influencia del idealismo, Dewey recurre a la introspección para definir el concepto de sensación:

La sensación es una conciencia subjetiva [...] Esto es verdadero de todos los fenómenos de la conciencia. El término “subjetivo” es empleado aquí para distinguir las sensaciones de aque-

9 DEWEY, JOHN. 1930. «From Absolutism to Experimentalism», *The Later Works, 1929-1930 / Volume 5*, edited by Jo Ann Boydston, with an introduction by Paul Kurtz. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984.

10 *Ibid.*, p. 153.

11 *Ibid.*, p. 154.

12 DEWEY, JOHN. 1934. *A Common Faith*. New Haven, Yale University Press.

13 DEWEY, JOHN. 1910. *Op. Cit.*, p. 18.

14 DEWEY, JOHN. 1887. *Psychology*. New York: Harper & Brothers. Reimpreso en 1967, *John Dewey: The Early Work, 1882-1898*, vol. 2. Carbondale: Southern Illinois University.

llos hechos de la vida psíquica que tienen una referencia objetiva. Estos hechos nos dicen algo de las cosas y de los acontecimientos que existen independientemente de nosotros mismos, de algo que está realmente ahí, por así decir<sup>15</sup>.

En la edición de 1891, Dewey reemplaza la afirmación anterior por esta otra, más claramente influenciada por James. La sensación ya no es una “unidad elemental”, sino un “sustrato continuo”, acercándose con ello a la futura noción de continuidad de la experiencia:

Existe un cierto substrato continuo original de sensación cuyas diversas sensaciones aparentemente distintas se han diferenciado lentamente [...]. Si aceptamos la teoría de la evolución, inevitablemente somos llevados a admitir la doctrina de un todo único original continuo y homogéneo de sensación que no es ni calor, ni sabor, ni sonido, pero a partir del cual estas cualidades sensoriales se han desarrollado gradualmente<sup>16</sup>.

Dewey concluirá que ni en la lógica idealista ni en la lógica empirista hay lugar para una verificación auténtica: “Si sólo hay un reino del conocimiento, ¿cuál es la medida de la verdad? ¿Con qué comparamos nuestras *ideas* para verificarlas?”<sup>17</sup> La solución no será una vuelta al dualismo, sino más bien una nueva concepción de la relación del hecho y de la idea. En «The Logic of Verification» (1890) escribe John Dewey que el hecho es la idea que nadie contradice y la idea es un hecho posible mantenido en el espíritu a título de hipótesis. El proceso por el cual el hecho posible o ideal se convierte en hecho real es la verificación. Para una idea no hay más prueba de verificación que “la capacidad que tiene de avanzar, de organizar los hechos”<sup>18</sup>. La relación de la teoría moral y de la práctica moral no difiere de la idea y del hecho. “La teoría es el corte de un estado de acción dado a fin de conocer la conducta a seguir: la práctica es la realización de la idea así obtenida: es la teoría en acción”<sup>19</sup>.

Este programa será llevado a la práctica en los antes mencionados *Studies in Logical Theory* (1903)<sup>20</sup>. En su génesis, Dewey se mueve entre la influencia del proceso de investigación de Peirce —en la concepción de Dewey, el proceso es un resultado y no un punto de partida— y la psicología utilitarista de James. Para Dewey, útil es aquello que sirve para organizar el modo de pensar.

### B.3. La batalla del pragmatismo

La llegada de Dewey a Columbia en 1905 puso en marcha el pleno desarrollo del programa pragmático. Dewey, que será cabeza del grupo, irá acercándose con determinación a una posición instrumen-

15 DEWEY, JOHN. 1887. Op. Cit., p. LXII.

16 DEWEY, JOHN. Edic. 1891. *Psychology*. New York: Harper & Brothers, p. 35.

17 DEWEY, JOHN. 1891. «Moral Theory and Practice», en 1967, *John Dewey: The Early Work, 1889–1892*, vol. 3. Carbondale: Southern Illinois University, p. 109.

18 DEWEY, JOHN. 1890. «The Logic of Verification», en 1967, *John Dewey: The Early Work, 1889–1892*, vol. 3. Carbondale: Southern Illinois University, 88.

19 DEWEY, JOHN. 1891. Op. Cit., p. 109.

20 DEWEY, JOHN. 1903, *Studies in Logical Theory*. Chicago: The University of Chicago Press. Reimpreso en 1976, *John Dewey: The Middle Works of John Dewey / Volume 2: 1902-1903*, edited by Jo Ann Boydston. Carbondale: Southern Illinois University Press. 293-378.

talista que vinculará a Darwin con Peirce. La publicación de dos textos clave marcan el camino, *The Influence of Darwin on Philosophy* (1910)<sup>21</sup> y «The Pragmatism of Peirce» (1916)<sup>22</sup>. Al mismo tiempo, sus escritos lógicos de este período serán recogidos en *Essays in Experimental Logic* (1916)<sup>23</sup>. En 1917 se publica una colección de ensayos titulada *Creative Intelligence* (1917)<sup>24</sup>, que puede ser considerada el manifiesto del grupo de filósofos que comparten con Dewey la interpretación instrumentalista del pragmatismo. Además de a Dewey, el grupo incluía a dos de sus compañeros en la Escuela de Chicago, James H. Tufts y George H. Mea, junto a Addison W. Moore, Harold C. Brown (1879-1943), Boyd H. Bode (1873-1953), Henry W. Stuart (1870-1951), y Horace M. Kallen (1882-1974).

La profundización en los principios pragmatistas llevaría a Dewey al desarrollo de una metafísica de la experiencia y de la experimentación que se traduciría en dos volúmenes de suma importancia, el ya citado *Experience and Nature* (1925) y *The Quest for Certainty* (1929)<sup>25</sup>, respectivamente derivados de sus Conferencias Carus para The American Philosophical Association y de las Conferencias Gifford de Edimburgo. Por otro lado, la fructífera relación que, a partir de 1917, mantuvo Dewey con el filántropo, reformista social y gran coleccionista de arte Albert C. Barnes (1872-1951) —relación que se extendería a lo largo de más de tres décadas— permitiría a Dewey no sólo presentar sus concepciones estéticas en las conferencias auspiciadas por la Barnes Foundation, de las que se derivaría la publicación de *El arte como experiencia*, sino también ver puestas en práctica algunas de sus ideas sociales más avanzadas<sup>26</sup>.

Dewey, ya lo hemos comentado, reformuló el pragmatismo de Peirce y James tratando de reordenar algunas de sus doctrinas en conflicto. El gran acierto de Dewey frente a otros pragmatistas fue la aplicación de la inteligencia, de la razón humana —la misma que se había aplicado con éxito a la ciencia— a las cuestiones éticas y sociales. El problema de mayor envergadura en la vida moderna, según Dewey, será integrar las creencias del hombre sobre el mundo y sobre los valores y propósitos que debían orientar su conducta. Dewey tenía la convicción de que mientras que en los siglos XVII, XVIII y XIX el papel de los filósofos había sido favorecer la investigación científica, en el XX debía

21 DEWEY, JOHN. 1910, *The Influence of Darwin on Philosophy*. New York: Henry Holt and Company. Reimpreso en 1976, *The Middle Works of John Dewey / Volume 4*, edited by Jo Ann Boydston. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1977.

22 DEWEY, JOHN. 1916. «The Pragmatism of Peirce», *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*. Vol 13, p. 709-15.

23 DEWEY, JOHN. 1916. *Essays in Experimental Logic*. Chicago: The University of Chicago Press.

24 DEWEY, JOHN y VV.AA. 1917. *Creative Intelligence: Essays in the Pragmatic Attitude*. New York: Henry Holt and Company.

25 DEWEY, JOHN. 1929. Op. Cit..

26 En 1908, fuertemente influenciado por Dewey, Barnes organizó su empresa, la químico-farmacéutica Albert C. Barnes Company, como una cooperativa, dedicando dos horas de la jornada laboral a seminarios para sus trabajadores. Entre otras actividades, leerían a los filósofos William James, Georges Santayana y John Dewey, y discutirían parte de la colección de arte de Barnes, que el filántropo trasladaría periódicamente al laboratorio de la empresa para hacerla más accesibles a los trabajadores, y que incluía, junto a gran cantidad de artefactos domésticos con un valor estético, obras de grandes artistas de todas las épocas, con especial énfasis en el impresionismo, posimpresionismo y el arte moderno. Para procurar este tipo de experiencia directa con el arte, en un entorno no museístico sino cercano a los trabajadores, Barnes se inspiró en la filosofía educativa de John Dewey. Con ello sembraría la semilla de lo que eventualmente sería la Barnes Foundation en Merion, una pequeña comunidad en los límites de la ciudad de Filadelfia que, además de su colección de arte alojaría un extraordinario arboreto, conectando así la apreciación del arte con la de la naturaleza, muy en sintonía con los principios de continuidad de la experiencia defendidos por Dewey. A día de hoy, con sede en Franklin Parkway, una de las principales arterias de la ciudad de Filadelfia, la Barnes Foundation es una de las pinacotecas privadas más importantes de los Estados Unidos. El legado de Albert Barnes —y de Dewey— sigue vivo gracias a la gran labor divulgativa que la fundación mantiene en torno a la colección: [collection.barnesfoundation.org](http://collection.barnesfoundation.org). El arboreto sigue ubicado a las afueras de Filadelfia, en Merion.

consistir en extender esa investigación al estudio del hombre. De aquí se deriva una orientación metodológica que lleva la máxima pragmatista a un universo más extenso, el campo de los valores, de donde surgirá el sólido enfoque social y político del pragmatismo.

El peculiar instrumentalismo de Dewey consiste pues en un reajuste del pragmatismo, tratando de abarcar a la vez sus aspectos lógicos y humanistas. De acuerdo con este instrumentalismo, el pensamiento condiciona los actos que modifican los hechos futuros, haciéndolos más razonables y apropiados a los fines que nos proponemos, como una transacción continua. En realidad, el concepto de “verdad como utilidad” significa que las ideas y las teorías contribuyen a la reorganización de la experiencia para que se ajuste mejor a sus propósitos. El valor de aprovechamiento de una idea o de una hipótesis como medida de su verdad está para Dewey, como antes se ha apuntado, en sus consecuencias futuras, en aquello que puede ser descubierto y verificado a través de ella, en cómo, a través de la suma de ideas verdaderas, podemos emplear la inteligencia para mejorar el mundo.

Desde este utilitarismo, Dewey rechaza, al igual que los demás pragmatistas, la búsqueda de la certeza cartesiana y la necesidad de unos fundamentos primeros. Para él, al igual que para Peirce, la verdad es el resultado de la investigación competente, una investigación que se desarrolla determinando experimentalmente las consecuencias futuras. Su teoría de la investigación supone que es necesario actuar sobre las hipótesis para verificarlas, y que, en el desarrollo de la investigación, que es un proceso, pueden generarse nuevos problemas. Ese proceso supone una superación de las viejas dicotomías y establece una relación intrínseca entre experiencia y razón. La verdad, por tanto, es algo intrínseco a la investigación, no algo trascendente: no se puede separar el conocimiento del contexto en el que surge, sino que tiene que ver siempre con la situación concreta. Los ideales y los fines funcionan para Dewey como medios que guían el proceso deliberativo para controlar la experiencia y obtener futuros bienes, es decir, para guiar el desarrollo en sí mismo del individuo. Ese es el único fin moral del proceso generado por la investigación.

Teniendo en cuenta por tanto que el método de investigación de Dewey es un proceso auto-correctivo de crecimiento, que se aplica en la ciencia, pero que también actúa como paradigma de la actividad moral, será en el contexto social y educativo en el que este ideal de crecimiento resulte más paradigmático, pues de él se tendría que derivar la clase de vida humana que es posible en una sociedad libre, democrática, tolerante e igualitaria, en una sociedad en la que las ciencias y las artes proliferen y haya progreso, en una sociedad que trate de ir más allá de sus límites.

La investigación no sólo nos debe llevar a encontrar lo que hay, sino también a averiguar qué necesidades tenemos y qué es lo que los seres humanos pueden llegar a ser. En esto se basa el instrumentalismo pragmatista<sup>27</sup>.

#### **B.4. El compromiso moral y político de Dewey**

Los años de Dewey en Nueva York le fueron inclinando hacia la consideración de la filosofía como una disciplina moral, como la teoría y la práctica de la educación democrática del hombre. Dewey se encontró allí con problemas sociales y políticos cuya búsqueda de soluciones lo situaría definitivamente en el campo de los liberales, pues comprendió que el destino de la democracia estaba ligado a la lucha y al triunfo del pueblo contra el capitalismo de los financieros neoyorquinos. Entre sus muchas preocu-

---

27 BARRERA, SARA. 2014. Op. Cit., p. 12-3.

paciones de aquellos años se encuentran la defensa de los trabajadores y la sindicalización, el sufragio de las mujeres, los derechos civiles, la educación progresista, el movimiento humanista y el pacifismo. En 1912, Dewey apoyó sin reservas la campaña a la presidencia de Theodor Roosevelt a pesar de su rechazo al militarismo del futuro presidente. En 1924, apoyó en cambio la campaña del Partido Progresista, cuyo candidato, Robert M. La Follette (1855-1925), defendía postulados que podían considerarse cercanos a Dewey, entre otros la paulatina estatalización de los ferrocarriles y de los servicios eléctricos, el crédito asequible para los agricultores, la prohibición del trabajo infantil, la creación de leyes que potenciaran el papel de los sindicatos, el fin del imperialismo estadounidense en América Latina y la obligación de convocar un referéndum antes de que ningún presidente pudiera llevar a la nación a la guerra.

Dewey fue fundador o miembro activo —y con frecuencia presidente— de un gran número de organizaciones liberales, entre otras la American Psychological Association: presidente en 1898; la American Philosophical Association: presidente en 1905; la American Association for the Advancement of Science: vicepresidente en 1909; la American Association of University Professors: director del comité organizador en 1914; la American Physical Education Association: director en 1916; la American Civil Liberties Union: fundador en 1920; la League for Independent Political Action: fundador en 1928 y presidente en 1929; la Teacher's Union of the City of New York: miembro en 1928; la League for Industrial Democracy: vicepresidente en 1930 y presidente en 1939; o la Workers Defence League: patrocinador en 1942.

Tras sus viajes a Japón y a China, Dewey consolidó su fe en la democracia. En China, Dewey fue testigo de la resistencia de los estudiantes a la política gubernamental durante las huelgas de Pekín de 1919, ayudando a la liberación de los que habían sido injustamente detenidos. En 1924, Mustapha Kemal Atatürk (1881-1938) invitó a Dewey, como figura liberal y como teórico, a organizar la enseñanza en la Turquía democrática. La Unión Soviética invitaría también a Dewey a visitar sus escuelas en 1928. En 1937, Dewey abandonó su gran obra de lógica, *Logic: The Theory of Inquiry* (1938)<sup>28</sup>, cuando fue requerido para dirigir en México la Comisión de Investigación, más conocida como la Comisión Dewey, relativa a las acusaciones dirigidas contra Leon Trotski (1879-1940) en el Proceso de Moscú<sup>29</sup>.

Su apasionada defensa de la democracia liberal y progresista ayudó a configurar el destino de Estados Unidos y del mundo, si bien a costa de sufrir la ira de muchos. Por supuesto, se le acusó de ser comunista. También se le acusó de ser ateo y de corromper el espíritu de sus estudiantes. James Gouinlock resumía la imagen prejuiciada que al final de su vida proyectaba Dewey en la atmósfera cerrada, ajena a los problemas de la vida, de los departamentos universitarios dominados por la filosofía analítica en estos términos: “un buen anciano sin la menor idea de qué sea el rigor filosófico o cuál es la naturaleza de un auténtico problema filosófico”<sup>30</sup>. Como señala Faerna, el hecho de que aquel buen anciano, carente de rigor, aún pueda ser leído con sumo provecho, y de que hasta los epistemólogos más obstinados hayan tenido que reconocer que la epistemología clásica está necesitada de una renovación a fondo si no quiere verse reducida a la irrelevancia —incluso intelectual, no digamos ya

28 DEWEY, JOHN. 1938. *Logic: The Theory of Inquiry*. Henry Holt and Company. Reimpreso en 1986, *The Later Works, 1925-1953 / Volume 12 - 1938*, edited by Jo Ann Boydston, with an introduction by Ernst Nagel. Carbondale: Southern Illinois University Press.

29 Estas investigaciones fueron publicadas en 1938 en dos volúmenes titulados *Not Guilty (No culpable)* por la editorial de Nueva York Harper and Brothers.

30 GOUINLOCK, JAMES. 1972. *John Dewey's Philosophy of Value*. New York: Humanities Press, p. xi.



vital— nos hace pensar en la vigencia de Dewey a la par que en el ocaso de la “industria epistemológica”<sup>31</sup>. Esto tal vez se deba a que Dewey, que soportó siempre con estoicismo los ataques, nunca cejó en su empeño social, político y moral.

Sus visitas a Turquía y a México le habían mostrado los peligros que corre el individuo cuando la democracia es impuesta en un país, cuando no corresponde a una necesidad propia de sus individuos. Por ello Dewey, muy lejos de defender cualquier postura autoritaria, defendió siempre la democracia, incluso contra ella misma, es decir, contra la pseudo-democracia irrespetuosa con el individuo. Tras haber ejercido durante más de treinta años como referencia incuestionable del debate filosófico, pedagógico y político en los Estados Unidos, y haber dejado sentir su influencia en los países citados, Dewey aún viviría lo bastante como para comprobar que fuerzas contra las que había combatido con ahínco —ya fuera la epistemología en filosofía o la carrera armamentística en política—, no sólo eran muy poderosas, sino que contaban además con el espíritu de los tiempos de su parte. En 1941, cuando Estados Unidos estaba a punto de entrar en la guerra europea, se siente terriblemente descorazonado: “creo que una época toca a su fin, pero lo que ahora comienza es demasiado para mí”<sup>32</sup>.

Dewey hizo contribuciones seminales a casi todos los campos y temas de la filosofía y de la psicología de su tiempo. Durante sus últimos años, continuó promoviendo causas y organizaciones democráticas liberales, y publicó importantes escritos políticos y filosóficos. El mensaje de Dewey es simple: no hay más fines que los que las acciones individuales crean y ponen en marcha; no hay acción individual que no forme parte de un todo social; no hay otro método para que individuos y colectividades gobiernen sus vidas, satisfaciendo los fines que previamente han construido, que el de la inteligencia, la razón operativa aplicada a la resolución de problemas reales y concretos mediante investigaciones objetivas y revisables<sup>33</sup>.

Su síntesis vital y filosófica queda expresada por el filósofo francés Gerard Deledalle (1921-2003): “la vida de Dewey no ha destruido la coherencia, sino que por el contrario ha dado nacimiento a una coherencia instrumental, a una filosofía y a una lógica del método: la preocupación darwiniana de la experiencia ha instrumentalizado la categoría hegeliana de la continuidad objetiva”<sup>34</sup>.

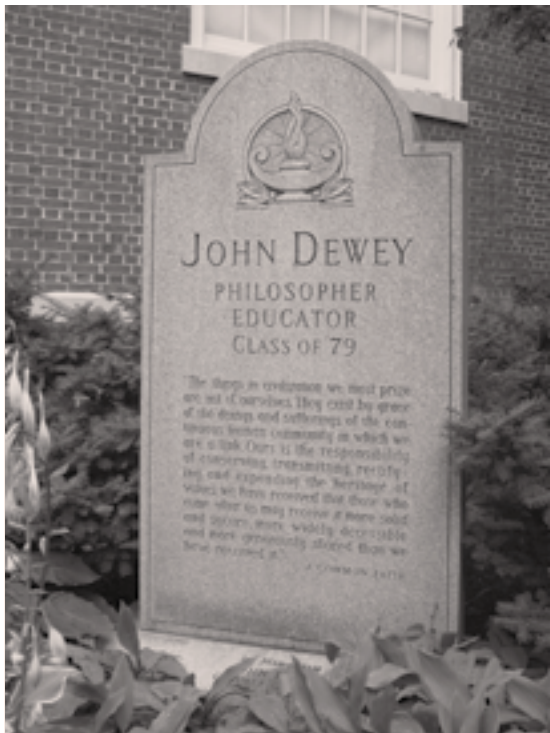
Dewey es el filósofo que ha vivido su filosofía, no porque haya vivido según los principios de su filosofía, sino porque sus teorías han traducido las actitudes que el pensador ha debido adoptar cuando el hombre se ha topado con los problemas de la vida y cuando el lógico se ha encontrado con las objeciones de filósofos menos atentos que él a los hechos, más inclinados a preferir la coherencia y la tranquilidad de los principios. Su papel de filósofo-activista sólo tendría parangón en el siglo XX en las figuras de Bertrand Russell y Jean-Paul Sartre (1905-80). Sin embargo, a diferencia de Russell, el compromiso político de Dewey es una extensión natural o, mejor dicho, una parte consustancial de su actividad teórica. Respecto a Sartre, quizás el radicalismo de Dewey fuera expresado de un modo más “pragmático” y menos maximalista, por lo que su impronta ha sido más duradera.

31 FAERNA, ÁNGEL MANUEL (ed.). 2010. Op. Cit., p. 18.

32 Carta a Max Otto de 7 de julio de 1941; cit. en WESTBROOK, ROBERT B.. 1991, *John Dewey and American Democracy*. Ithaca: Cornell University Press, p. 512.

33 De la biografía de Dewey incluida en SHOOK, JOHN, and GOOD, JAMES A.. 2010. *John Dewey's Philosophy of Spirit, with the 1897 Lecture on Hegel*. Bronx, US: Fordham University Press, p. 12-4.

34 DELEDALLE, GÉRARD. 1987. Op. Cit., p. 201.



3. Tumba de John Dewey y de su esposa, Roberta L. Grant, en Burlington Vermont. La única tumba en el campus de la Universidad de Vermont.

El compromiso filosófico de Dewey — que es un compromiso humano, social y político — queda definitivamente expresado en *El arte como experiencia*. Aparte del valor intrínseco de la experiencia estética, el arte enseña la moral de que la experiencia puede ser transformada hacia fines humanos. Esto, según Alexander, tiene implicaciones políticas<sup>35</sup>. No es casualidad —lo hemos indicado varias veces— que Dewey cierre su metafísica con una sistematización completa del arte y la estética, pues sólo proyectando su luz sobre el plano de la experiencia humana podemos entender el sentido completo de nuestro ser individual y social. Thomas Alexander escribe lo siguiente en el cierre de su introducción a *John Dewey's Theory of Art, Experience and Nature* (1987):

El arte está, por su propia naturaleza, ligado a la capacidad humana de crear ideales que pueden convertirse en fuerzas de control

en la cultura. El arte es social no porque ocurra dentro de la cultura, sino porque en un sentido muy real, el arte *es* cultura. La cultura es la apropiación artística de las posibilidades ideales para la vida humana, el esfuerzo creativo para vivir con sentido y valor. Dewey llama a este proyecto “democracia”<sup>36</sup>.

De aquí se sucede, que la comunidad democrática queda conscientemente fundada sobre el reconocimiento de la posibilidad de la liberación perpetua de la vida. Es la comunidad la que se entiende a sí misma en términos del arte de la conducta. Las artes de la investigación, la inteligencia y la comunicación están dirigidas hacia este fin. Al hacerlo, se señala la importancia primordial del ideal de la educación, que es el medio por el cual la comunidad se construye a sí misma y, no en vano, una de las actividades a las que con más ahínco se dedicó Dewey. La democracia no se basa en una ideología fija para Dewey, sino en el reconocimiento colectivo de nuestra ignorancia socrática. La comunidad democrática reconoce la situación humana como intrínsecamente problemática, algo que siempre habrá que investigar, buscar y criticar para facilitar su necesaria reconstrucción. Esta es la tarea más creativa a la que la existencia humana se puede comprometer, pues trae consigo la posibilidad de una vida verdaderamente compartida y consumada.

Dewey lo arriesgo siempre todo y no tuvo reparo en ensuciarse con los lodos del camino. Jamás filosofó desde atalayas académicas ni desde púlpitos políticos o sociales. Si, como Hume dijo de la

35 ALEXANDER, THOMAS M. 1987. Op. Cit., p. xx.

36 ALEXANDER, THOMAS M. 1987. Op. Cit., p. xx.

razón en general, la filosofía sólo puede ser esclava de las pasiones<sup>37</sup>, en el caso de Dewey lo fue de aquellas más fértiles y elevadas. Contra el miedo a equivocarse descendiendo demasiado a lo concreto por la curiosidad sobre las circunstancias de la vida y la empatía hacia sus problemas, escribió:

Aunque mil veces se demostrara dialécticamente que la vida en su conjunto está regulada por un principio trascendente en la dirección de un fin último inclusivo, con todo, la verdad y el error, la salud y la enfermedad, el bien y el mal, la esperanza y el miedo, tal como se dan en lo concreto, seguirían siendo exactamente lo que son hoy y estando precisamente donde ahora están. Para acrecentar nuestra educación, para mejorar nuestras costumbres, para hacer avanzar nuestra política, tenemos que recurrir a las condiciones específicas en que las cosas se generan<sup>38</sup>.

Y frente a la tentación de asumir una autoridad trascendente e incontestable, Dewey defiende la necesidad de influir efectivamente en el devenir de los acontecimientos, aceptando el riesgo de equivocarse y de tener que rectificar sus palabras o sus acciones:

Una filosofía que rebaja sus aspiraciones a la tarea de proyectar hipótesis sobre el modo de educar y conducir la mente, individual y socialmente, queda por ello sujeta a prueba según funcionen en la práctica las ideas que propone. Al imponerse a sí misma la modestia, la filosofía adquiere al mismo tiempo responsabilidad<sup>39</sup>.

En el epitafio de la tumba que John Dewey comparte en la Universidad de Vermont con su segunda esposa, Roberta L. Grant (1904-70) —la única tumba ubicada en el campus de la universidad— se halla grabado el párrafo que cierra *A Common Faith* (1934):

Las cosas en la civilización que más valoramos no nos pertenecen a nosotros. Existen por gracia de los hechos y sufrimientos de la continua comunidad humana de la que somos un eslabón. Nuestra es la responsabilidad de conservar, transmitir, rectificar y ampliar el patrimonio de valores que hemos recibido para que aquellos que vengan tras de nosotros puedan recibirlo de manera más sólida y segura, más accesible y más generosamente compartido de lo que nosotros lo hemos recibido<sup>40</sup>.

---

37 HUME, DAVID. 1888. *A Treatise of Human Nature*. London: John Noon, p. 415.

38 DEWEY, JOHN. 1910. Op. Cit., p. 30.

39 *Ibid.*, p. 31.

40 DEWEY, JOHN. 1934. *A Common Faith*, p. 87. El epitafio excluye las últimas líneas que completan el párrafo final, que son éstas: “Aquí están todos los elementos para una fe religiosa que no quedará limitada a una secta, clase o raza. Tal fe, de un modo implícito, ha sido siempre la fe común de la humanidad. Queda por hacerla explícita y militante”.

## APÉNDICE C

# EL ARTE COMO EXPERIENCIA, OLVIDO Y RECUPERACIÓN

*El arte como experiencia* de John Dewey es considerada por muchos como una de las contribuciones más importantes a la estética y a la filosofía del arte en el siglo XX. Dewey la publica en un momento de máxima lucidez, culminando con ella una extensa metafísica en la que el filósofo se ha empeñado en acercar la razón —considerada como inteligencia— a las preocupaciones cambiantes y reales del ser humano de su tiempo. Su ambición, concreción metodológica y profundidad le dan el rango de auténtico manifiesto pragmatista; su demostración de la continuidad de la experiencia de la vida ordinaria en la del arte llamaba a los artistas a recuperar el lugar que antaño les había correspondido en el centro de la actividad social. Su influencia, sin embargo, habiendo sido escasa en los años posteriores a su aparición, incluso en el ámbito norteamericano, fue inexistente después. El pensamiento de Dewey sufrió un eclipse prácticamente total desde el momento de su muerte en 1952, a la edad de noventa y tres años. El filósofo profesional más activamente involucrado y más leído de la primera parte del siglo XX en los Estados Unidos apenas pervivió en la conciencia popular como recuerdo tenue. Como hemos indicado en el apéndice anterior, el insobornable y prolongado compromiso social y político de Dewey, acabaron por convertirlo en una figura incómoda, especialmente en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial y durante el macartismo.

En lo que a *El arte como experiencia* se refiere, son varios los motivos por los que una obra de tal envergadura ha quedado soslayada. Por un lado, la obra se asoció externamente con el incipiente movimiento del expresionismo abstracto, que eclosionaría a comienzos de la década de 1940; por otro —social y políticamente— sirvió de inspiración, al menos de modo parcial, para la creación del Federal Art Project (1935-43), auspiciado por el presidente Franklin D. Roosevelt (1882-1945) como parte del New Deal (1933-36), su ambicioso proyecto de reformas sociales tras la Gran Depresión. Sin embargo, la importancia filosófica de *El arte como experiencia* fue singularmente ignorada, cuando no contestada.

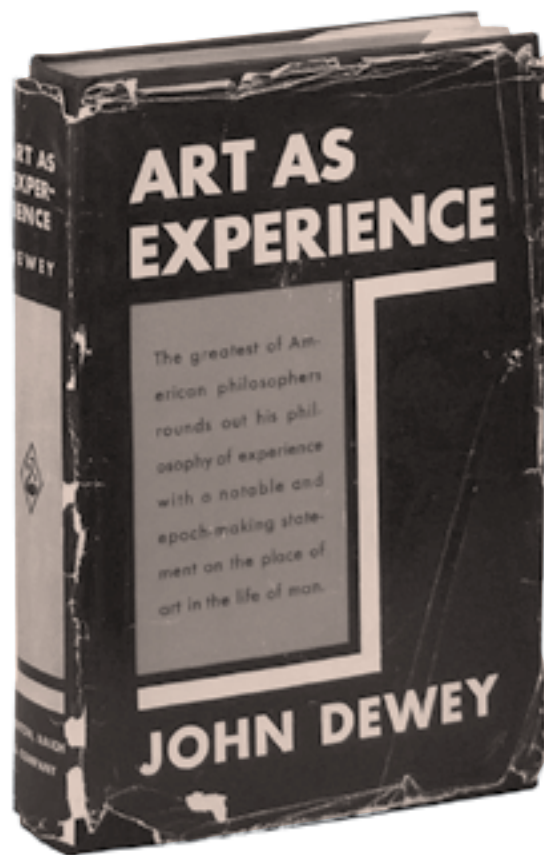
La obra no fue recibida en un buen momento. A mediados de la década de 1930, comenzaba a menguar la enorme influencia de Dewey, debido tanto a las críticas circunstancias históricas como a la distorsión interpretativa de su legado, que incluso se acentuaría después de 1945. El determinismo ontológico en la producción y en el debate del arte, hegemónico en Occidente desde el romanticismo hasta la posmodernidad, difícilmente podía aceptar alternativas. Como vimos en los capítulos 2.1., 2.2. y 2.3., las teorías estéticas derivadas del idealismo y la filosofía analítica seguirán desaguando en la modernidad y la posmodernidad hasta dejar el arte exhausto. No se trata ya de un vaciamiento estético, consecuencia de la hipoteca que el arte ha contraído con el lenguaje, los juegos en torno a la identidad, la auto-referencialidad o el espectáculo, sino de la general pérdida de compromiso del arte —de los que lo tienen como oficio— con lo humano. El *l'art por l'art* dará paso, en un contexto eminentemente institucional, al mucho menos interesante de *el mundo del arte por el mundo del arte*, y en ese contexto la disrupción que el texto de Dewey introducía fue, y aún sigue siendo, inasumible.

Que el arte hoy sobrevive gracias, sobre todo, a la rutina de su propia institucionalización, es indudable; que es inflexible en el principio de su autonomía y en su no tener que rendir cuentas ante nadie —por más que se instrumentalicen determinados motivos sociales—, también. Las filosofías del arte han estado ocupadas durante demasiado tiempo en el enjuiciamiento, la clasificación y la crítica de las obras de arte, como si fueran algo aislado y aparte. Dewey, en cambio, muestra en *El arte como experiencia* una clara sintonía con el proceso interno de la creación y con el carácter experimental de las diversas prácticas artísticas. Como sintetiza Rodríguez Aguilera, para Dewey todos los materiales — encontrados o contruidos— pueden llegar a tener significado artístico; el espectador forma parte del “material” total del artista y es la condición última de la constitución de la obra del arte. Sin embargo y como venimos diciendo, esta concepción novedosa, expuesta con nítido arrojo por Dewey, no es hoy, como sería deseable, presupuesto común y generalizado de la producción artística en el mundo del arte institucionalizado.

¿Quién hay dispuesto a escuchar a Dewey hoy? En este apéndice final, trataremos de aportar algunas respuestas. Antes, debemos analizar con algo más de detalle los motivos del ostracismo de su obra.

### C.1. Causas de una incompleta recepción

En primer lugar, aunque Dewey parece escribir en un estilo casi popular, su prosa filosófica es a menudo difícil y densa, lo cual puede no haber facilitado la comprensión de *El arte como experiencia*. Alguien dijo en una ocasión que leer a Dewey era como nadar en un tazón de avena espesa. También se ha comparado su escritura con los “camino de madera” de Heidegger. Es decir, se pueden alcanzar unas maravillosas vistas siguiendo a Dewey a través de la maleza tortuosa y enredada de su prosa, pero sólo si se siguen esos caminos con sumo cuidado. Junto al problema del modo de construir de Dewey, nos encontramos con su esfuerzo engañoso por hablar un inglés sencillo. En esto difiere de Heidegger, que impone al lector la dificultad de su pensamiento a través de un desconcertante estilo técnico. En opinión de Alexander, el pensamiento de Dewey es, no obstante, igualmente difícil y esquivo, pero este hecho, a menudo, está oculto por la adopción consciente en Dewey de términos con un significado establecido, tanto en el sentido popular como en el filosófico<sup>1</sup>. Considera igual-



3. Ejemplar de la primera edición de *Art as Experience* publicada en 1934 por los editores Minton, Balch & Co (Nueva York).

1 ALEXANDER, THOMAS M. 1987. Op. Cit., p. xii.

mente Alexander que Dewey, con la intención de que su pensamiento llegara a un público mucho más amplio que el de los elegidos dentro del mundo intelectual o académico, trató de reconstruir un lenguaje existente en lugar de fabricar uno nuevo. Dewey quería que su filosofía transformara la cultura en sí, y por eso intentó cooptar el lenguaje de la cultura misma. Pero el intento resultó fallido, pues las ideas genuinamente novedosas de Dewey se interpretaron según los hábitos de comprensión preestablecidos, y así dichas ideas resultaban triviales a fuerza de no ser entendidas en su radical novedad. Uno de los ejemplos más relevantes lo encontramos en el término “experiencia”, centro absoluto del pensamiento de Dewey. Desde Locke, el término era identificado con un evento subjetivo, una constelación de “ideas” alojadas dentro de una “mente” provocada por la operación de ciertos poderes físicos que actúan sobre nosotros. Pero, desde su misma concepción, la filosofía de Dewey se oponía a tal teoría. “Experiencia”, para el filósofo pragmatista, describía un proceso situado en un entorno natural, mediado por un sistema simbólico socialmente compartido, a través del cual se explora activamente y se busca respuesta a las ambigüedades del mundo para lograr que incluso la más problemática de dichas ambigüedades sea entendida en su contingencia. El fracaso persistente de sus críticos para adaptarse a estos nuevos significados hizo que Dewey se sintiera tan frustrado que incluso llegó a considerar, hacia el final de su vida, el abandono del término “experiencia” y su sustitución por otros varios<sup>2</sup>. Imaginemos la enorme dificultad que esto le hubiera supuesto, teniendo para ello que pensar tan sólo en el título de sus obras más importantes de madurez, y quizás de toda su carrera, *Experiencia y naturaleza* y *El arte como experiencia*.

Por otro lado, *El arte como experiencia* tuvo la mala fortuna de recibir dos críticas que impactaron negativamente en su recepción. La primera, en 1939, fue la de un seguidor declarado, Stephen Pepper<sup>3</sup>, que se quejaba —con el celo de la ortodoxia— de que no era realmente pragmatista y de que Dewey había regresado a un hegelianismo anterior. La segunda, en 1948, correspondió a Benedetto Croce<sup>4</sup>, confirmando lo dicho por Pepper. Considerado él mismo como filósofo hegeliano, Croce encontraba tantas similitudes entre su trabajo y el de Dewey que acabó acusándolo de plagio. Dewey<sup>5</sup> insistió en lo contrario hasta casi su fallecimiento, pero la disputa Dewey-Croce reafirmó en sus ideas a aquellos que consideraban que Dewey había vuelto en *El arte como experiencia* a un hegelianismo del que ya se había desprendido.

Aún así, como indica Leddy<sup>6</sup>, fueron muchos los filósofos, educadores e intelectuales que producirían obras de teoría estética fuertemente influenciadas por Dewey. Ya antes de la publicación de *El arte como experiencia*, los escritos de Dewey sobre arte y estética influyeron y fueron influenciados por escritores como: Mary Mullen<sup>7</sup>, que impartió seminarios sobre estética y fue directora asociada de educación de la Barnes Foundation en la que Dewey fue tan influyente; Lawrence Buermeyer

2 Ibid., p. xiii.

3 PEPPER, STEPHEN. 1939. «Some Questions on Dewey's Aesthetics», en CHILPP, PAUL A. (ed.). 1939. *The Philosophy of John Dewey*. Evanston: Northwestern University, p. 369.

4 CROCE, BENEDETTO. 1948. «On the Aesthetics of Dewey», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 6, No. 3 (March 1948), p. 203-7

5 DEWEY, JOHN. 1948. «A Comment on the Foregoing Criticisms», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 6, p. 207-9. [Respuesta a Benedetto Croce].

6 LEDDY, TOM. 2016. Op. Cit, p. 1-2.

7 MULLEN, MARY. 1923. *An Approach to Art*. Merion PA: Barnes Foundation Press.



(1889-1970)<sup>8</sup>, igualmente director asociado de educación de la Barnes Foundation; el propio Albert C. Barnes<sup>9</sup>, amigo personal de Dewey y mecenas influenciado por sus ideas; y Thomas Munro (1897-1974)<sup>10</sup>, filósofo e historiador del arte. Tras la publicación, sus seguidores incluirían a Irwin Edman (1896-1954)<sup>11</sup>, Stephen Pepper<sup>12</sup>, a pesar de sus críticas, Horace Kallen (1882-1974)<sup>13</sup>, Thomas Munro nuevamente —a través de numerosos libros— y Van Meter Ames (1898-1985)<sup>14</sup>. El historiador del arte Meyer Schapiro (1904-96)<sup>15</sup> fue alumno de Dewey en la Universidad de Columbia.

A pesar de haber contado con algunos influyentes defensores de su obra, la revolución analítica que se dio en la estética de habla inglesa en la década de 1950, haría poco posible el predominio de las ideas de Dewey. Cualquier teoría estética anterior a las de este movimiento, incluidas las expuestas por Dewey en *El arte como experiencia*, serían consideradas especulativas y poco claras. En uno de los documentos fundacionales de la estética analítica de 1950, Arnold Isenberg (1911-65) acusaba el libro de ser un “batiburrillo de métodos en conflicto y de especulaciones indisciplinadas”<sup>16</sup>, aunque también lo encontró lleno de muy sugestivas propuestas. Muy particularmente, las teorías de Dewey sobre expresión y creatividad fueron objeto del ataque analítico. El punto de vista de Dewey fue incluido en la crítica general a la noción de expresión como característica definitoria del arte, si bien la propia teoría de Dewey sería ignorada en el proceso de dicha crítica. A partir de esta crisis y hasta bien entrada la década de 1980, según John Fisher, editor de *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, la estética de Dewey fue prácticamente ignorada<sup>17</sup>. Mientras que Monroe Beardsley (1915-85), uno de los esteticistas más importantes de finales del siglo, mantuvo vivo el legado de Dewey<sup>18</sup>, particularmente en sus discusiones sobre la experiencia estética, otras figuras importantes, como Arthur C. Danto, Mary Mothersill (1923-2008) y Richard Wollheim (1923-2003) lo ignoraron por completo. En opinión de Cynthia Freeland (n. 1951), Nelson Goodman (1906-98) puede ser una excepción<sup>19</sup>. Goodman compartió con Dewey la convicción de que el arte y la ciencia se hallan cerca de muchas maneras y, al igual que él, reemplazó la pregunta “¿qué es el arte?” por “¿cuándo es el arte?”. Ambos

8 BUERMEYER, LAWRENCE. 1924, *The Aesthetic Experience*. Merion PA: Barnes Foundation Press [2nd edition, 1929].

9 BARNES, ALBERT C.. 1928. *The Art in Painting*. New York: Harcourt, Brace and Co.

10 MUNRO, THOMAS. 1928. *The Scientific Method in Aesthetics*. New York: W. W. Norton.

11 EDMAN, IRWIN. 1939. *Arts and the Man*. New York: W. W. Norton.

12 PEPPER, STEPHEN. 1939. Op. Cit.; —1945. *The Basis of Criticism in the Arts*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press; —1953, «The Concept of Fusion in Dewey's Aesthetic Theory», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 12, p. 169-76.

13 KALLEN, HORACE. 1942. *Art and Freedom*. New York: Duell, Sloan and Pearce.

14 AMES, VAN METER. 1947, «Expression and Aesthetic Expression», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 6, p.172-9; —1953, «John Dewey as Aesthetician», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 12, p. 145-68.

15 Meyer Schapiro (1904-96) exploró los períodos y movimientos históricos del arte con una mirada aguda hacia la construcción social, política y material de las obras de arte.

16 ISENBERG, ARNOLD. 1950, «Analytical Philosophy and The Study of Art», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46. *Special Issue, Analytic Aesthetics*: 125-136 (reeditado en 1987), p. 128.

17 FISHER, JOHN. «Some Remarks on What Happened to John Dewey», *Journal of Aesthetic Education*, 2. Champaign: Illinois University Press, p. 54-60.

18 BEARDSLEY, MONROE. 1958. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace; —1975. *Aesthetics from Classical Greece to the Present: A Short History*. New York: Macmillan; —1982. *The Aesthetic Point of View: Selected Essays*, M. Wreen and D. Callen (eds.). Ithaca: Cornell University Press.

19 FREELAND, CYNTHIA. 2001. *But is it art? An Introduction to Art Theory*. New York: Oxford University Press.

adoptaron también un enfoque naturalista hacia las artes. Sin embargo, Goodman, que nunca se refiere a Dewey en su obra *Languages of Art*<sup>20</sup>, entendió el arte en términos de lenguajes y otros sistemas de símbolos, mientras que Dewey lo vio en términos de experiencia. De todos los filósofos salidos de la escuela analítica, quizás sea Joseph Margolis<sup>21</sup> el que expresa una afinidad más natural con el modo de pensar pragmatista y el que más en serio se toma a Dewey. Como indica Leddy, la idea de Margolis de que las obras de arte son entidades culturalmente emergentes que, sin embargo, se encarnan físicamente, es deweyana en espíritu, al igual que su insistencia en una robusta teoría relativista de la interpretación. Sin embargo, Margolis, que rara vez se refiere a Dewey —y que dice sentirse más cercano al hegelianismo de Dewey que al kantismo de Peirce— encuentra a este último más interesante. Margolis también culpa a Dewey de no tener en cuenta la historia como un factor determinante en la configuración de la estética<sup>22</sup>.

Por último, otro esteticista estadounidense contemporáneo, Arnold Berleant, ha desarrollado con frecuencia temas similares a los de Dewey, por ejemplo, en sus conceptos de “campo estético” y de “implicación”<sup>23</sup>.

## C.2. La estética pragmatista eclipsada por la estética analítica

La estética angloamericana del siglo XX se ha nutrido de dos fuentes filosóficas bien diferenciadas: la filosofía analítica nacida en Gran Bretaña y el pragmatismo de los Estados Unidos. Mientras que la estética analítica, como ya hemos comentado, prosperó hasta convertirse en hegemónica, la estética pragmatista prácticamente fue relegada al olvido. Sin embargo, lo lógico en sus orígenes, como indica Shusterman<sup>24</sup>, hubiera sido justamente lo contrario. ¿Qué ocurrió entonces?

Esta es la paradoja: mientras que para Dewey la estética fue una preocupación de primer orden, para los analíticos Moore, Russell y Wittgenstein sólo tuvo una importancia filosófica menor. Russell no tiene prácticamente nada que decir sobre cuestiones estéticas; y las discusiones de Moore y de Wittgenstein, aunque bastante significativas, son bastante limitadas en alcance y en detalle. Las de Moore no llegan a una docena de secciones de su *Principia Ethica*; y las opiniones sobre estética de Wittgenstein, aunque enormemente influyentes, fueron sin embargo muy esquemáticas, ordenadas con escaso criterio y basadas esencialmente en transcripciones de conferencias que se publicaron de manera póstuma. En resumen, no hay nada en la estética de ninguno de los patriarcas analíticos que pueda compararse en profundidad y vigor a *El arte como experiencia*, pero aún así, desde finales de los años cincuenta, la estética pragmatista fue eclipsada casi totalmente por la filosofía del arte analítica, que desde entonces constituye la única tradición dominante en la estética angloamericana.

---

20 GOODMAN, NELSON. 1976. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.

21 MARGOLIS, JOSEPH. 1980. *Art and Philosophy*. Brighton, Sussex: The Harvest Press.

22 MARGOLIS, JOSEPH. 1999. «Replies in Search of Self-Discovery», en KRAUSZ, MICHAEL and SHUSTERMAN, RICHARD (ed.). 1999. *Interpretation, Relativism, and the Metaphysics of Culture: Themes in the Philosophy of Joseph Margolis*. New York: Humanity Books.

23 BERLEANT, ARNOLD. 1970. *The Aesthetic Field*. Springfield IL: Charles C. Thomas; — 1991. *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press.

24 SHUSTERMAN, RICHARD. 1992. Op. Cit., p. 3.

En su análisis contrastivo entre la estética analítica y la del pragmatismo —es decir, la de Dewey— Shusterman identificaba una serie de causas que explicaban la hegemonía de la primera con respecto a la segunda, si bien también entendía que la estética pragmatista estaba en mejores condiciones de ofrecer una síntesis entre aquella, la analítica, y el pensamiento estético de la llamada filosofía continental, que estaba desarrollándose en torno a la hermenéutica, el posestructuralismo y el marxismo. En la estética pragmatista se dan acuerdos tanto con una como con otra: con la filosofía analítica, en su mayor profundidad y alcance; con la continental, en su sentido más empírico y en su estar más con los pies en la tierra. Shusterman, que escribía justo al final del siglo pasado, veía en ello la oportunidad para que la estética pragmatista surgiera finalmente como una especie de tercera vía o alternativa, en un momento en el que se producía el resquebrajamiento de la hegemonía analítica frente al empuje de las teorías continentales. La filosofía analítica se veía contestada no sólo desde la oposición de las nuevas teorías a sus distinciones fundacionalistas y a su esencialismo positivo ahistórico, enfatizando por contra la mutabilidad, contextualidad y constitución socio-histórica del pensamiento y de sus objetos, sino que, al mismo tiempo, también se apreciaban significativos cambios de tono en autores analíticos que, como Willard Van Orman Quine (1908-2000), Nelson Goodman y Donald Davidson (1917-2003), ponían en duda asunciones y distinciones fundacionales basadas en la dualidad<sup>25</sup>.

Veinte años después, no cabe duda de que el desplazamiento de la estética analítica se terminó de producir, si bien no con las consecuencias que Shusterman hubiera deseado. Mientras la influencia de ésta sigue siendo importante —su inercia es la del péndulo que nunca deja de moverse—, la disolución de la posmodernidad dejó en el ambiente el eco repetido de teorías fragmentadas, surgidas, como hemos dicho, de la hermenéutica, el posestructuralismo y el marxismo, teorías que no abrían el camino a otras formas de pensar el arte, sino que más bien certificaban los múltiples callejones sin salida a los que éste había llegado. Nunca se produjo el esperado giro pragmatista, y nunca se puso la estética de la experiencia de Dewey a trabajar en primer plano.

Las razones por las que la estética de Dewey tuvo un atractivo limitado y de corta duración para los filósofos angloamericanos son varias. Para empezar, el mero predominio de la filosofía analítica sobre el pragmatismo y la ya referida inercia. Argumenta también Shusterman que la ventaja de la filosofía analítica consistió además en contar con personalidades de la enorme influencia de Moore y Russell, junto con el impacto de la nueva lógica simbólica de este último. El pragmatismo, a pesar de su énfasis en constituirse como método filosófico, nunca presentó nada tan impresionantemente científico como la lógica de *Principia Mathematica* de Bertrand Russell y Alfred N. Whitehead (1861-1947)<sup>26</sup>. Además, aunque todos los pragmatistas elogiaron la ciencia y sus métodos, y aunque Peirce y James eran claramente hombres de ciencia, el pragmatismo no veía la filosofía científica como una filosofía en sus propios términos. Por contra, en una época de profesionalismo filosófico, en la que la ciencia era el modelo por excelencia de las disciplinas universitarias, el talante más abierto y discursivo del pragmatismo hizo que éste perdiera pie ante en el programa determinadamente científico de la filosofía analítica.

También se encontraba la estética pragmatista con el problema de su difícil incorporación a la filosofía analítica, pues, aunque ésta última simpatizaba con el espíritu empírico y tenaz del

---

25 Ibid., p. 4.

26 RUSSELL, BERTRAND and WHITEHEAD, ALFRED N. 1913. *Principia Mathematica*. Cambridge: Cambridge University Press.

pragmatismo, no podía dejar de oponerse a sus principales doctrinas en torno a la verdad, el conocimiento y la experiencia. La hostilidad de la filosofía analítica hacia los temas hegelianos de holismo y anti-fundacionalismo historicista, fundamentales para el pragmatismo y en particular para Dewey, no podían ser admitidos. No en vano, la filosofía analítica surge con un claro ataque al neohegelianismo de Francis H. Bradley (1846-1924), Bernard Bosanquet (1848-1923) y John McTaggart (1866-1925) como ortodoxia dominante de la época<sup>27</sup>.

En el ataque de Moore y Russell al hegelianismo fue fundamental la crítica de la doctrina holística de las relaciones internas y de la unidad orgánica, la idea de que ningún elemento o concepto tenía una identidad o esencia independiente, sino que enteramente se trata de una función de sus interrelaciones con todos los demás elementos y conceptos del conjunto al que pertenece. El programa analítico se lanzó bajo la égida del atomismo lógico, la idea de que hay al menos algunos hechos o cosas lógicamente independientes en el mundo —incluso si son sólo datos de los sentidos— que constituyen un fundamento inmutable para la realidad, la verdad y la referencia, y que de alguna manera se nos representan en la experiencia a través de nuestro esquema conceptual. En una división del trabajo básicamente kantiana, la filosofía se distinguía de la ciencia por ocuparse de la especial tarea de analizar los conceptos a través de los cuales estos hechos, y de facto todos los hechos empíricos, son representados y conocidos; de lo que se trataba era de proporcionar no ya otra categoría de verdad empírica, sino más bien de facilitar verdades conceptuales que, al ser no empíricas, podrían conocerse apodícticamente<sup>28</sup> y, por lo tanto, podrían servir de base para todas las afirmaciones del conocimiento<sup>29</sup>.

Richard Rorty sugiere que el conflicto epistemológico y metafísico entre la filosofía analítica y el pragmatismo es el reflejo de una disputa más antigua entre Kant y Hegel, con importantes repercusiones en la estética<sup>30</sup>. La estética de Dewey era claramente hegeliana en su holismo, historicismo y organicismo, de hecho, muy hegeliana para algunos de sus seguidores pragmatistas<sup>31</sup>. Además, como hemos dicho, se la comparó con la estética de Croce, que estaba igualmente asociada con el idealismo hegeliano. Como sugiere Shusterman, algunos de los aspectos hegelianos de la estética de Dewey eran tan contrarios a los usualmente kantianos supuestos, métodos y preocupaciones de la filosofía analítica del arte, que las teorías de Dewey acabarían resultando irremediabilmente impredecibles para las sucesivas generaciones de estetas angloamericanos, que seguirán trabajando dentro del estilo de la filosofía analítica.

Las implicaciones filosóficas del debate entre la estética analítica y la estética pragmatista son amplias y complejas, y no es el propósito de este apéndice desarrollarlas de manera prolija. Remitimos a quien esté interesado al capítulo I, «Placing Pragmatism», de la obra de Shusterman (1992), páginas 3-33. Para comprender esta disputa, es también de gran interés el ensayo del profesor de la

---

27 SHUSTERMAN, RICHARD. 1992. Op. Cit., p. 5.

28 En la lógica aristotélica, una expresión apodíctica (en griego antiguo, ἀποδεικτικός, 'demostrable') es una proposición demostrable, que es necesaria o evidentemente cierta o válida.

29 Ibid., p. 5.

30 Esta idea es desarrollada por Richard Rorty en *Philosophy and the Mirror of Nature* (1979). Princeton NJ: Princeton University Press, 130-169 y en «Dewey's Metaphysics», *Consequences of Pragmatism* (1982). Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 72-89.

31 A este respecto, puede verse la crítica de Stephen Pepper a su organicismo hegeliano en la antes citada «Some Questions on Dewey's Aesthetics», p. 369-90. Sin embargo, una defensa posterior de Dewey con respecto a esta crítica la encontramos en ALEXANDER, THOMAS M. 1987.

Universidad de Sevilla Ramón Rodríguez Aguilera, que hemos citado en varias ocasiones: «¿Kant o Nietzsche? ¡Dewey! El Idealismo Naturalista y Democrático de El Arte como Experiencia» (2004)<sup>32</sup>.

### C.3. Recuperación de *El arte como experiencia*

Junto con el extraordinario trabajo de crítica y puesta en valor de la estética pragmatista de Dewey desarrollado por Shusterman, son también de gran importancia las contribuciones de Thomas Alexander y del ya citado Richard Rorty. El resurgimiento del interés en Dewey fue atribuible en gran medida a la repentina aparición de su nombre en un provocativo trabajo de éste último, pensador muy respetado dentro de la tradición analítica. Desde la publicación de la obra de Rorty *Philosophy and the Mirror of Nature* (1979), seguido tres años después por una colección de sus ensayos, *Consequences of Pragmatism* (1982), el nombre de Dewey, junto con los de Wittgenstein y Heidegger, ha sido invocado en la cruzada contra el “fundacionalismo”. Estos tres pensadores constituyen el triunvirato antiesencialista, antisistémico, anticartesiano y antiespeculativo que ha “deconstruido” las pretensiones absolutistas de “la Tradición”. “En nuestro tiempo —afirma Rorty— Dewey, Wittgenstein y Heidegger son los grandes pensadores edificantes, periféricos [periféricos en tanto que trabajan desde los márgenes de la Tradición en sus esfuerzos por disolver o socavar la autoridad del texto central de Filosofía, que ha sido su pretensión de verdad]. Los tres hacen que sea lo más difícil posible tomar su pensamiento como expresión de puntos de vista sobre problemas filosóficos tradicionales, o como formulación de propuestas constructivas para la filosofía entendida ésta como disciplina cooperativa y progresiva”<sup>33</sup>. No son pensadores en el sentido tradicional, sino más bien ácidos intelectuales de gran capacidad corrosiva, útiles para disolver, no para resolver, problemas filosóficos.

De pronto, nos encontramos con una imagen de Dewey como protodeconstruccionista; un pensador tranquilo, subversivo, que silenciosamente erosiona los cimientos del viejo régimen. Enfundado en este ropaje, el filósofo pragmatista se convierte en una figura mucho más atractiva para los pensadores de vanguardia, ávidos de conectar sus ideas con las tendencias sociales, políticas o culturales de su tiempo. El problema, según Alexander, es que esto ocurrirá, no en pocos casos, a costa de tomar atajos que distorsionarán el mensaje original de Dewey, cuando no acaben por trivializarlo<sup>34</sup>.

No obstante, también surgirá, a partir de la década de los ochenta del siglo pasado, una serie de estudios académicos y filosóficos de mucha más profundidad, que incluirán *Dewey's Metaphysics* (1988) de Raymond Boisvert, *The Necessity of Pragmatism* (1986) de Ralph W. Sleeper, *The Phenomenological Sense of John Dewey* (1977) de Victor Kestenbaum, o *John Dewey's Philosophy of Value* (1972) de James Gouinlock<sup>35</sup>. El monumental proyecto de publicación en 37 volúmenes de las obras completas de John Dewey, *Collected Works of John Dewey*, publicado por Southern Illinois University Press, con edición de Jo Ann Boydston, debido a su gran calidad editorial y rigor académi-

32 RODRÍGUEZ AGUILERA, RAMÓN. 2004. Op. Cit.

33 RORTY, RICHARD. 1979. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton NJ: Princeton University Press, p. 368.

34 ALEXANDER, THOMAS M. 1987. Op. Cit., p. xii.

35 BOYSVERT, RAYMOND. 1988. *Dewey's Metaphysic*. New York: Fordham University Press.

SLEEPER, RALPH W.. 1986. *The Necessity of Pragmatism*. New Haven: Yale University Press.

KESTENBAUM, VICTOR. 1977. *The Phenomenological Sense of John Dewey*. Atlantic Highlands, New Jersey: Humanities Press.

GOUINLOCK, JAMES. 1972. *John Dewey's Philosophy of Value*. New York: Humanities Press.

co, sin duda revolucionó el campo de los estudios sobre el filósofo pragmatista, ayudando con ello a disipar las muchas especulaciones y debates superfluos que en torno a él había.

Alexander hace un esfuerzo considerable para extraer el pensamiento estético de Dewey del territorio meramente teórico o filosófico, poniéndolo a operar en el de la experiencia humana. Para Alexander, el mejor modo de entender el concepto de “experiencia” en Dewey ha de dejar a un lado su instrumentalismo para que podamos centrarnos en la idea de experiencia en su más completo, significativo y gratificante sentido: la experiencia del arte. Cuando exploramos una experiencia que ha sido conformada en la génesis de un proceso estético, haciéndose “una experiencia”, es cuando, según Alexander, podemos comprender verdaderamente lo que Dewey quería significar<sup>36</sup>. Lo estético marca el cumplimiento de las posibilidades de la experiencia en tanto que le aporta una expresividad fundada y un valor intrínseco. Esto era lo que llevaba a Dewey a afirmar, como queda perfectamente reflejado en el corpus de su propia obra, que la estética debe constituir la preocupación central de cualquier proyecto filosófico y, por ende, de cualquier proyecto humano: “A la experiencia estética, pues, el filósofo debe ir a comprender lo que es la experiencia. Por esta razón, [...] la teoría de la estética propuesta por un filósofo [...] es una prueba de la capacidad del sistema que él propone para captar la naturaleza de la experiencia misma. No hay prueba que revele con tanta certeza la fiabilidad<sup>37</sup> de una filosofía como su tratamiento del arte y la percepción estética.” (AE, 278)

Frente a las críticas ejercidas contra Dewey, particularmente las contenidas en la tesis de Pepper y Croce, Alexander admite que la afirmación de que la estética de Dewey se basa subversivamente en ciertas suposiciones idealistas no es del todo inverosímil, sobre todo cuando se recuerda que Dewey comenzó a filosofar en el modo hegeliano y continuó haciéndolo hasta bien entrado en la treintena. Dewey, es bien sabido, comenzó su vida filosófica como hegeliano radical, pero a medida que su hegelianismo se hizo más radical, comenzó a chocar con los compromisos fundamentales del idealismo. Fue en nombre de su preocupación original por articular una teoría de la experiencia que Dewey dejó el redil hegeliano y puso rumbo en otra dirección. Este camino, no obstante, lo hará toparse con una serie de contradicciones que lo perseguirán a lo largo de su carrera, constituyendo de algún modo el nudo gordiano de su metafísica. Lo cierto es que, una vez abandonado el idealismo para desarrollar la filosofía instrumentalista característica del pragmatismo, Dewey se verá obligado a recuperar parte de su hegelianismo original para poder hablar de arte. A la hora de formular su estética de la experiencia, el instrumentalismo pragmatista, como filosofía de investigación experimental, tendrá realmente poco que decir.

Es cierto que una serie de temas ya formulados en sus tempranos artículos de la década de 1880, y en su primera obra sistemática, su *Psychology* de 1887, se repiten en algunos de los temas desarrollados en *El arte como experiencia*, pudiendo así tener sentido la tesis de Pepper y Croce. Sin embargo, Alexander nos recuerda que desde el principio Dewey se preocupó intensamente por desarrollar una filosofía que tratara la experiencia en toda su riqueza, complejidad y ambigüedad sin forzarla a una especie de esquema reduccionista. Esto es lo que atrajo a Dewey al idealismo en primer

---

36 ALEXANDER, THOMAS M. 1987. Op. Cit., p. xiii-xiv.

37 El término empleado por Dewey, y que aquí hemos decidido traducir como “fiabilidad”, es “one-sidedness”, que de forma literal se traduciría como “unilateralidad” o “parcialidad”. Entendemos, no obstante, que lo que Dewey quiere indicar es que el tratamiento que una filosofía le dé al arte y a la percepción estética determina, en caso de que el balance sea positivo, su fiabilidad y valor, y en caso de no serlo, su parcialidad y límites.



lugar, evitándole siempre la tentación del lúgubre y cuasi-mercantil empirismo británico. De hecho, las trazas de cierto hegelianismo que encontramos en *El arte como experiencia*, confirman, según Alexander, la importancia que el libro tiene en la interpretación del pensamiento maduro de Dewey, pues sería en esta obra en la que Dewey daría respuesta a la demanda por él planteada en sus inicios: el desarrollo de una teoría de la experiencia plena y completa.

El problema fundamental surge cuando, intentando asimilar el pensamiento de Dewey a una “metafísica de la experiencia”, se soslaya el contexto en el que se sitúa su teoría de la experiencia estética. Se asume que la metafísica es ante todo ontología del ser, mientras que el trato del individuo concreto —que es un individuo social y cultural— con las cosas del mundo, con su naturaleza, pertenece a un orden inferior no constitutivo de metafísica alguna. Muy al contrario, es precisamente la experiencia la que en Dewey proporciona sentido a la metafísica.

Siempre según Alexander, para aquellos que creen que la “experiencia” debe referirse a algún tipo de acontecimiento perceptivo inmediato, que surge causalmente de la naturaleza, o para aquellos que sostienen que la relación primaria de la experiencia con la naturaleza está mediada por algún modo de conocimiento previo, los esfuerzos de Dewey por construir una metafísica a partir de la experiencia parecerán incomprensibles e innecesarios. Sin embargo, cuando la experiencia es entendida como una respuesta implicada, significativa y compartida con el mundo y entre los individuos, la posibilidad de tal metafísica no sólo se reconoce, sino que resulta inevitable. Para evitar que la experiencia sea entendida en clave meramente subjetiva o reduccionista, se requiere una teoría que mantenga sus características situacionales y transaccionales bien a la vista. El conocimiento sólo es posible porque, al darle respuesta al mundo, nos implicamos en una obra dinámica en la que significados y valores pueden ser ganados, perdidos y compartidos. Querer comprometerse con el mundo es, según lo entiende Dewey, una pulsión humana esencial que nunca está exenta de riesgo<sup>38</sup>.

Es por ello que la experiencia estética ilumina los temas centrales de su filosofía. Como nos recuerda Alexander, Dewey combate “la tendencia de la filosofía a desplazar la estética por la epistemología, reflejo de los hábitos dualistas de una cultura que desplaza el arte de la vida”<sup>39</sup>. Ya dijimos en el preámbulo de este trabajo (Pag. 28) que Dewey se ve obligado a buscar lo estético ignorando de partida y a conciencia las propias obras de arte, pues el arte, en su origen, no surge del deseo de alojarse en un museo. Por el contrario, el arte se origina cuando la vida se realiza en momentos de vitalidad exaltada por la inteligencia, cuando las potencialidades de la experiencia se utilizan intencionadamente hacia un fin completo, en cuya consumación, de manera implícita, se origina el significado. Esto es lo que Dewey llama “*una* experiencia”.

Dicho de otro modo, en la experiencia del arte podemos entender el mundo. En *una* experiencia, llegamos a habitar genuinamente el mundo, apropiándonos de él en su significado. La pulsión humana por conocer el sentido y el valor de la existencia puede ser saciada.



38 ALEXANDER, THOMAS M. 1987. Op. Cit., p. xvii.

39 Ibid., p. xix.



# REFERENCIAS

## OBRAS DE JOHN DEWEY

- DEWEY, JOHN. 1887. *Psychology*. New York: Harper & Brothers. Reimpreso en 1967, *John Dewey: The Early Work, 1887*, vol. 2. Carbondale: Southern Illinois University.
- DEWEY, JOHN. 1890. «The Logic of Verification», en 1967, *John Dewey: The Early Work, 1889–1892*, vol. 3. Carbondale: Southern Illinois University. 83-89.
- DEWEY, JOHN. 1891. «Moral Theory and Practice», en 1967, *John Dewey: The Early Work, 1889–1892*, vol. 3. Carbondale: Southern Illinois University. 93-109.
- DEWEY, JOHN. 1891. *Outlines of a Critical Theory of Ethics*. New York: Hilary House.
- DEWEY, JOHN. 1894. *The Study of Ethics*. Ann Arbor, Michigan: George Wahr.
- DEWEY, JOHN. 1896. «Imagination and Expression», reimpreso en 1972, *John Dewey: The Early Work, 1882–1898*, vol. 5. Carbondale: Southern Illinois University. p. 192-201.
- DEWEY, JOHN. 1896. «The Reflex Arc Concept in Psychology», *The Psychological Review*, vol III. N° 4. July 1986.
- DEWEY, JOHN. 1897. «The Aesthetic Element in Education», reimpreso en 1972, *John Dewey: The Early Work, 1882–1898*, vol. 5. Carbondale: Southern Illinois University. p. 202-3.
- DEWEY, JOHN. 1900. *The School and Society*. Chicago: The University of Chicago Press.
- DEWEY, JOHN. 1903. *Studies in Logical Theory*. Chicago: The University of Chicago Press. Reimpreso en 1976, *The Middle Works of John Dewey / Volume 2: 1902-1903*, edited by Jo Ann Boydston. Carbondale: Southern Illinois University Press. 293-378.
- DEWEY, JOHN. 1910. *The Influence of Darwin on Philosophy*. New York: Henry Holt and Company. Reimpreso en 1976, *The Middle Works of John Dewey / Volume 4*, edited by Jo Ann Boydston. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- DEWEY, JOHN. 1915. *Democracy and Education*, reimpreso en 1966. New York: The Free Press.
- DEWEY, JOHN. 1916. «The Pragmatism of Peirce», *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*. Vol 13, p. 709-715.
- DEWEY, JOHN. 1916. «What Pragmatism Means by Practical», *The Middle Works of John Dewey*, vol 4, edited by Jo Ann Boydston. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1977. Publicado originalmente en *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, 5, 1908, con el título de «What Does Pragmatism Mean by Practical?». Revisado y reimpreso con el nuevo título en *Essays in Experimental Logic*. Chicago: University of Chicago Press, 1916.

- DEWEY, JOHN. 1916. *Essays in Experimental Logic*. Chicago: The University of Chicago Press.
- DEWEY, JOHN y VV.AA. 1917. *Creative Intelligence: Essays in the Pragmatic Attitude*. New York: Henry Holt and Company.
- DEWEY, JOHN. 1920. *Reconstruction in Philosophy*. New York: Henry Holt and Company.
- DEWEY, JOHN. 1925. «Nature, Means and Knowledge», *The Later Works, 1925 / Volume 1*, edited by Jo Ann Boydston, with an introduction by Sidney Hook, with a new introduction by John Dewey. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1981, p. 100-131.
- DEWEY, JOHN. 1925. *Experience and Nature*, (enlarged and revised edition of the 1925 Paul Carus lectures). New York: Dover, first edition from 1958. Reimpreso en 1981, *The Later Works, 1925-1953 / Volume 1*, edited by Jo Ann Boydston, with an introduction by Sidney Hook, with a new introduction by John Dewey. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- DEWEY, JOHN. 1925. *Experience and Nature*. (Traducción de J. Gaos, Capítulo IX «La experiencia, la naturaleza y el arte», *La experiencia y la naturaleza*, p. 301. Méjico–Buenos Aires, FCE, 1948).
- DEWEY, JOHN. 1927. *The Public and Its Problems*, reimpreso en 1964. Athens, Ohio University Press.
- DEWEY, JOHN. 1929. *The Quest for Certainty: A Study of the Relation of Knowledge and Action*. New York: Minton, Balch & Co.
- DEWEY, JOHN. 1930. «From Absolutism to Experimentalism», *The Later Works, 1929-1930 / Volume 5*, edited by Jo Ann Boydston, with an introduction by Paul Kurtz. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984.
- DEWEY, JOHN. 1931. *Philosophy and Civilization*. New York: Minton, Balch & Co.
- DEWEY, JOHN. 1934. *A Common Faith*. New Haven, Yale University Press.
- DEWEY, JOHN. 1934. *Art as Experience*. New York: Minton, Balch & Co.
- DEWEY, JOHN. 1934. *Art as Experience, The Later Works, 1925-1953 / Volume 10*, edited by Jo Ann Boydston, with an introduction by Abraham Kaplan. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987. Abreviado en el texto como (*AE*).
- DEWEY, JOHN. 1934. *El arte como experiencia*. (Traducción de Jordi Claramonte). Paidós Ibérica. Barcelona 2008).
- DEWEY, JOHN. 1934. *El arte como experiencia*. (Traducción de J. Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica, 1949).
- DEWEY, JOHN. 1938. *Logic: The Theory of Inquiry*. Henry Holt and Company. Reimpreso en 1986, *The Later Works, 1925-1953 / Volume 12 - 1938*, edited by Jo Ann Boydston, with an introduction by Ernst Nagel. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- DEWEY, JOHN. 1946. *Problems of Men*. New York: Philosophical Library.
- DEWEY, JOHN. 1948. «A Comment on the Foregoing Criticisms», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 6, p. 207-9. [Respuesta a Benedetto Croce].

DEWEY, JOHN. 1950. *Aesthetic Experience as a Primary Phase and as an Artistic Development, The Later Works, 1925-1953 / Volume 16: 1949-1952*, with an introduction by T. Z. Lavine. Carbondale. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1989.

## MONOGRAFÍAS, ENSAYOS Y ARTÍCULOS SOBRE LA OBRA DE JOHN DEWEY Y EL PRAGMATISMO

ALEXANDER, THOMAS M. 1987. *John Dewey's Theory of Art, Experience and Nature: The Horizons of Feeling*. Albany: State University of New York Press.

AMES, VAN METER. 1953, «John Dewey as Aesthetician», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 12: p. 145-68.

BERUBE, MAURICE R.. 1998. «John Dewey and the Abstract Expressionists», *Educational Theory*, vol. 48, issue 2, p: 211-27, Blackwell Publishing Ltd.

BOISVERT, RAYMOND. 1997. *John Dewey: Rethinking Our Time*. Albany: State University of New York Press.

BOYDSTON, JO ANN (ed.). 1967-2008. *The Collected Works of John Dewey, 1882-1953* –36 volumes–. Carbondale: Southern Illinois University Press.

BOYDSTON, JO ANN (ed.). 1970. *Guide to the Works of John Dewey*. Carbondale, Southern Illinois University Press.

BOYSVERT, RAYMOND. 1988. *Dewey's Metaphysic*. New York: Fordham University Press.

BUETTNER, STEWART. 1975. «John Dewey and the Visual Arts in America», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, No. 4 (Summer, 1975), p. 383-91.

CASTILLO, RAMÓN DEL. 1995. *Conocimiento y acción: El giro pragmático de la filosofía*. Madrid: UNED.

CATALÁN, MIGUEL. 1994. *Pensamiento y acción: la teoría de la investigación moral de John Dewey*. Barcelona: PPU.

CEBALLOS, ÓSCAR. 2014. *El objeto expresivo en la estética de John Dewey: una reconsideración desde la perspectiva del arte contemporáneo*. Trabajo de obtención del Diploma de Estudios de Avanzados, presentado en el programa 'Configuración de la sensibilidad estética contemporánea: especialidad en estética, historia de la filosofía y hermenéutica' del Departamento de Estética e Hª de la Filosofía de la Universidad de Sevilla, bajo la dirección del profesor Dr. Ramón Rodríguez Aguilera.

CROCE, BENEDETTO. 1948. «On the Aesthetics of Dewey», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 6, No. 3 (Mar., 1948), p. 203-7.

DELEDALLE, GÉRARD. 1987. *La philosophie américaine*. Paris/Bruxelles: De Boeck & Larcier. (Traducción de Manuel Ramos Valera, *La filosofía de los Estados Unidos*. Madrid: Tecnos, 2002).

- DYKHUIZEN, GEORGE. 1973. *The Mind and the Life of John Dewey*. Carbondale, Southern Illinois University Press.
- FAERNA, ÁNGEL MANUEL (ed.). 2010. *Dewey, la miseria de la epistemología: Ensayos de pragmatismo*, («Clásicos del Pensamiento: Biblioteca Nueva»). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, (Edición, traducción y notas de Ángel Manuel Faerna).
- FISHER, JOHN. «Some Remarks on What Happened to John Dewey», *Journal of Aesthetic Education*, 2. Champaign: Illinois University Press, p., 54-60.
- GOUINLOCK, JAMES. 1972. *John Dewey's Philosophy of Value*. New York: Humanities Press.
- HICKMAN, LARRY A.; FLAMM, MATTHEW CALEB; SKOWRONSKI, KRZYSZTOF PIOTR and REA, JENNIFER A. (ed.). 2010. *Continuing Relevance of John Dewey: Reflections on Aesthetics, Morality, Science, and Society*. London: Rodopi.
- HICKMAN, LARRY A.. 1988. *Reading Dewey: Interpretations for a Postmodern Generation*. Bloomington IN: Indiana University Press.
- HICKMAN, LARRY A.. 2007. *Pragmatism as Post-Postmodernism: Lessons from John Dewey*. New York: Fordham University Press.
- HOOK, SIDNEY (ed.). 1950. *John Dewey, Philosopher of Science and Freedom*. New York: Dial Press.
- JACKSON, PHILIP W.. 1998. *John Dewey and the Lessons of Art*. New Haven and London: Yale University Press.
- JACOBSON, LEON. 1960. «Art as Experience and American Visual Arts Today», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 19, No. 2 (Winter, 1960), p. 117-126.
- JAMES, HENRY (ed.). 1920. *The Letters of William James*. Boston: The Atlantic Monthly Press.
- JAMES, WILLIAM. 1907. *Pragmatism: A New Name for Some Old Ways of Thinking*. (Traducción, prólogo y notas de Ramón del Castillo, *Pragmatismo: un nuevo nombre para viejas formas de pensar*. Madrid: Alianza Editorial, 2000).
- JAMES, WILLIAM. 1912. *Essays on Radical Empiricism*. New York: Longmans.
- JAMES, WILLIAM. 1948. *Essays in Pragmatism 1879-1907*. New York: Hafner Publishing Co. Edited with an Introduction by Alburey Castell, 1948 (usamos aquí la Duodécima edición de 1964).
- JAMES, WILLIAM. 1977. «Faith and the Right to Believe», *The Writings of William James*. (John McDermott, ed.). Chicago: Chicago University Press.
- JAMES, WILLIAM. 1977. «Philosophical Conceptions and Practical Results», *The Writings of William James*. (John McDermott, ed.). Chicago: Chicago University Press.
- KAPLAN, ABRAHAM. 1987. «Introduction» to *Art As Experience, The Later Works, 1925-1953 / Volume 10*. Edited by Jo Ann Boydston. With an introduction by Abraham Kaplan. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987.
- KESTENBAUM, VICTOR. 1977. *The Phenomenological Sense of John Dewey*. Atlantic Highlands, New Jersey: Humanities Press.



- KUKLICK, BRUCE. 1977. *The Rise of American Philosophy*. New Haven: Yale University Press.
- KULTERMAN, UDO. 1990. «John Dewey's *Art as Experience*: A Reevaluation of Aesthetic Pragmatism», *Art Criticism*. New York: State University of New York at Stony Brook - Art Department, Vol. 6, No. 3.
- LEDDY, TOM. 2012. «Defending Everyday Aesthetics and the Concept of 'Pretty'», *Contemporary Aesthetics (Volume 10)*. Rhode Island: Rhode Island School of Design.
- LEDDY, TOM. 2015. «Experience of Awe. An Expansive Approach to Everyday Aesthetics», *Contemporary Aesthetics (Volume 13)*. Rhode Island: Rhode Island School of Design.
- LEDDY, TOM. 2016. «Dewey's Aesthetics», *Stanford Encyclopedia of Philosophy, Winter 2016 Edition*. Stanford CA: Stanford University: «Additional Materials not included in the Stanford Encyclopedia of Philosophy article on Dewey's Aesthetics: Dewey's Early Aesthetics and Critical Reactions, Further Explication of Dewey's *Art as Experience*, Additional Material on Critical Reactions Since *Art as Experience*».
- LEDDY, TOM. 2016. «Dewey's Aesthetics», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Winter 2016 Edition* (First published Friday, September 29, 2006; substantive revision Mon Feb 8, 2016). Stanford CA: Stanford University.
- LUBLING, YORAM and EVANS, ERIC. 2016. *Peace in Motion: John Dewey and the Aesthetics of Well-Being*. New York: Peter Lang Publishing Inc..
- MALECKI, WOJCIECH (ed.). 2014. *Practicing Pragmatist Aesthetics: Practicing Pragmatist Aesthetics*. New York: Rodopi.
- MEAD, GEORGE H.. 1930. «The Philosophies of Royce, James and Dewey in their American Setting», *International Journal of Ethics* 40, p. 211-31.
- MORRIS, CHARLES W. 1970. *The Pragmatic Movement in American Philosophy*. New York: G. Braziller.
- PEIRCE, CHARLES SANDERS. 1877. *Illustrations of the Logic of Science*. Edición de Cornelis de Waal, 2014. Chicago: Open Court.
- PEIRCE, CHARLES SANDERS. 1878. «How to Make Our Ideas Clear», *Popular Science Monthly*, v. 12, pp. 286-302. New York: Bonnier Corporation.
- PEIRCE, CHARLES SANDERS. 1932. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Boston: Harvard University Press.
- PEPPER, STEPHEN. 1939. «Some Questions on Dewey's Aesthetics», en CHILPP, PAUL A. (ed.). 1939. *The Philosophy of John Dewey*. Evanston: Northwestern University, 369-90.
- PEPPER, STEPHEN. 1953. «The Concept of Fusion in Dewey's Aesthetic Theory», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 12, p. 169-76.
- PUOLAKKA, KALLE. 2014. «Dewey and Everyday Aesthetics: A New Look», *Contemporary Aesthetics (Volume 12)*. Rhode Island, Rhode Island School of Design.
- PUOLAKKA, KALLE. 2015. «The Aesthetic Pulse of the Everyday: Defending Dewey». *Contemporary Aesthetics (Volume 13)*. Rhode Island School of Design. Rhode Island, Rhode Island School of Design.

- RATNER, SIDNEY and ALTMAN, JULES (ed.). 1964. *John Dewey and Arthur F. Bentley: a philosophical correspondence, 1932-1951*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- RODRÍGUEZ AGUILERA, RAMÓN. 2004. «¿Kant o Nietzsche? ¡Dewey!: El idealismo naturalista y democrático de El arte como experiencia», *Revista Fedro*, nº 2, Universidad de Sevilla, noviembre 2004.
- RORTY, RICHARD. 1979. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton NJ: Princeton University Press.
- RUBIN, RICHARD M.. 2010. «George Santayana and John Dewey Meet», *Limbo Magazine*, No 30, 2010, p. 31-52.
- RYAN, ALAN. 1995. *John Dewey and the High Tide of American Liberalism*. New York: W. W. Norton.
- SAITO, YURIKO. 2012. «Everyday Aesthetics and Artification», *Contemporary Aesthetics (Special Volume 4: Artification)*. Rhode Island: Rhode Island School of Design.
- SAWYER, KEITH, R.. 2000. «Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2, *Improvisation in the Arts (Spring, 2000)*, p. 149-61.
- SCHILPP, PAUL ARTHUR and HAHN, LEWIS EDWIN (ed.). 1939. *The Philosophy of John Dewey, The Library of Living Philosophers, vol. I*. La Salle: Northwestern University and Southern Illinois University Press.
- SCHNEIDER, HERBERT W.. 1946. *A History of American Philosophy*. New York: Columbia University Press.
- SHOOK, JOHN R. and GOOD, JAMES A. (ed.). 2010. *John Dewey's Philosophy of Spirit with, the 1897 Lecture on Hegel*. New York: Fordham University Press
- SHUSTERMAN, RICHARD. 1992. *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Blackwell Publishers (aquí usaremos la edición de Rowman & Littlefield Publishers. Oxford: 2000).
- SHUSTERMAN, RICHARD. 1997. «The End of Aesthetic Experience», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, No. 1. (Winter, 1997), p. 29-41.
- SHUSTERMAN, RICHARD. 2002. «Of the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant», *Surface and Depth: Dialectics of Criticism and Culture*. Ithaca: Cornell University Press.
- SHUSTERMAN, RICHARD. 2009. «The Convergence of Ethics and Aesthetics: A Genealogical, Pragmatist Perspective», *The Hand and the Soul: Ethics and Aesthetics in Architecture and Art*, (ed. Sanda Iliescu). Charlottesville: University of Virginia Press, p. 33-43.
- SHUSTERMAN, RICHARD. 2012. «Back to the Future: Aesthetics Today», *The Nordic Journal of Aesthetics No. 43 (2012)*, p.104-24.
- SINI, CARLO. 1999. *El pragmatismo*. Madrid: Akal.
- SLEEPER, RALPH W.. 1986. *The Necessity of Pragmatism*. New Haven: Yale University Press.

- THAYER, HORACE STANDISH. 1981. *Meaning and Action: A Critical History of Pragmatism*. Indianapolis: Hackett Publishing Co..
- TILES, J. E.. 1988. *John Dewey*. London: Routledge. 4 vols.
- UBLING, ORAM and EVANS, ERIC. 2016. *Peace in Motion: John Dewey and the Aesthetics of Well-Being*. New York: US: Peter Lang Publishing Inc..
- WESTBROOK, ROBERT B.. 1991. *John Dewey and American Democracy*. Ithaca: Cornell University Press.
- WHITHEAD, DEBORAH. 2016. *William James, Pragmatism, and American Culture*. Bloomington IN: Indiana University Press.

## VOLÚMENES COMPLETOS

- ABRAMOWICZ, JANET. 2005. *Giorgio Morandi: The Art of Silence*. Boston: Yale University Press.
- ABRAMS, M. H.. 1953. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London: Oxford University Press. (Traducción empleada: *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica*. Primera edición. Barcelona: Barral Editores, 1975).
- ADORNO, THEODORE W. 1970. *Ästhetische Theorie*. Editado por Gretel Adorno y Rolf Tiedemann; Primera edición: Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. (Traducción de Jorge Navarro Pérez. *Teoría Estética*. Madrid: Ediciones Akal, 2004).
- AGREDANO, RAFAEL. 2012. «Titanlux y moralidad», *Titanlux y moralidad*. Sevilla: Ediciones Metropolitanas. Artículo publicado originalmente en la revista *Figura*, nº 0. 1983. Sevilla.
- ALFONSO X EL SABIO. 2002. *Cantigas*. Edición de Jesús Montoya. Madrid: Cátedra: Letras Hispánicas.
- ARCANGELI, FRANCESCO. 1964. *Giorgio Morandi*. Milán: Edizione del Milione (2ª ed. Turín, Einaudi, 1981).
- ARENDT, HANNAH. 1969. *Crisis of the Republic*. (Edición española de Guillermo Solana, *Crisis de la República*. Madrid: Taurus, 1973).
- ARGULLOL, RAFAEL. 1983. *La atracción del abismo: Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Ediciones Destino.
- ARNHEIM, RUDOLF. 1954. *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*. Berkley and Los Angeles: The New Version, University of California Press, 1974 (primera edición, 1954).
- ARTAUD, ANTONIN. 1938. *Le Théâtre et son Double*. Paris: Éditions Gallimard. (Traducción de Alonso, Enrique y Abelenda, Francisco, *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 3ª edición: 1976).
- AUGÉ, MARC. 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Edition de Seuil. (Traducción de Margarita Mizraji, *Los no lugares: Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa. Quinta reimpresión 2000).

- AUSTER, PAUL. 1990. «Auggie Wren's Christmas Story», *The New York Times*. New York: The New York Times Company. December 25, 1990, Section 1, p. 31.
- AUSTER, PAUL. 2013. *Report from Within*. New York: Henry Holt and Co.
- BALKEN, DEBRA BRICKER; GUSTON PHILIP AND BERSSON, BILL. 1994. *Philip Guston's poem-pictures*. Ann Arbor MI: University of Michigan PRESS: Addison Gallery of American Art.
- BARICCO, ALESSANDRO. 2006. *I barbari*. Roma: Fandango Libri. (Traducción de Xavier González Rovira, *Los bárbaros: Ensayo sobre la mutación*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2008: usamos aquí la quinta edición de septiembre de 2013).
- BARNES, ALBERT C.. 1928. *The Art in Painting*. New York: Harcourt, Brace and Co.
- BARRENA, SARA. 2007. *La razón creativa. Crecimiento y finalidad del ser humano según C. S. Peirce*. Madrid: Editorial Rialp.
- BARRENA, SARA. 2014. «El pragmatismo», *Factotum Revista de Filosofía*, nº 12. La Coruña: UNED.
- BARTHES, ROLAND. 1957. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil. (Traducción y selección de Annette Lavers, *Mythologies*. New York: The Noonday Press, Twenty-sixth printing, 1992).
- BARTHES, ROLAND. 1970. *L'Empire Des Signes*. Paris: Éditions du Seuil. (Traducción y edición de Adolfo García El imperio de los signos. Barcelona: Mondadori, 1990).
- BARTHES, ROLAND. 1972. «To Write: An Intransitive Verb?», en MACKSEY R. & DONATO, E. (eds.), *The Languages of Criticism and the Science of Mind: The Structuralist Controversy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- BARTHES, ROLAND. 2002. *Le neutre*. Paris: Éditions du Seuil, (Edición en español y traducción de Beatriz Sarlo, *Lo neutro*. México: Siglo XXI Editores, 2004).
- BATTERSBY, CHRISTINE. 1991. «Situating the Aesthetic: A Feminist Defence», *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*. London: Philosophical Forum, Institute of Contemporary Arts.
- BAUDELAIRE, CHARLES. 1868. «Salon de 1859», *Œuvres complètes de Charles Baudelaire. II. Curiosités esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères. (Versión en inglés en *The Mirror of Art. Critical Studies by Charles Baudelaire*. Translated and Edited with Notes and Illustrations by Jonathan Mayne. New York: Double Day Anchor Books, 1956).
- BAUDRILLARD, JEAN, LOTRINGER, SYLVÈRE (ed.). 2005. *The Conspiracy of Art: Manifestos, Interviews, Essays*. Cambridge MA: The MIT Press.
- BAUDRILLARD, JEAN. 1986. *Les Stratégies fatales*. Paris: Le Livre de Poche. (Traducción de Phil Beitchman and W. G. J. Niesluchowski, *Fatal Strategies*. Boston: MIT Press, 1990).
- BAUDRILLARD, JEAN. 1989. *De la séduction*. Paris: Éditions Galilée. (Traducción de Elena Benarroch, *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 1994, 6ª edición).
- BAUDRILLARD, JEAN. 1990. *La transparence du mal: Essai sur les phénomènes extrêmes*. Paris: Éditions Galilée. (Traducción de Joaquín Jordá, *La transparencia del mal: Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997, 4ª edición).

- BAUDRILLARD, JEAN. 1992. *L'illusion de la fin ou la grève des événements*. Paris: Éditions Galilée. (Traducción de Thomas Kauf, *La ilusión del fin o la huelga de los acontecimientos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1993).
- BAUDRILLARD, JEAN. 1994. «La ilusión y la desilusión estéticas», *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila Editore, (segunda de tres conferencias dictadas en el Centro Documental de la Sala Mendoza por Jean Baudrillard durante su estancia en Caracas en 1994). <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/la-simulacion-en-el-arte.html>
- BAUDRILLARD, JEAN. 1994. «La simulación en el arte», *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila Editore, (tercera de tres conferencias dictadas en el Centro Documental de la Sala Mendoza por Jean Baudrillard durante su estancia en Caracas en 1994). <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/la-simulacion-en-el-arte.html>
- BAUDRILLARD, JEAN. 1995. *Le crime parfait*. Paris: Éditions Galilée. (Traducción de Joaquín Jordá, *El crimen perfecto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996).
- BAUDRILLARD, JEAN. 1996. «Le complot de l'art», *Écran total*. Paris: Éditions Galilée. (Traducción de Juan José del Solar, «El complot del arte», *Pantalla total*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000).
- BAUMGARTEN, ALEXANDER. 1750/1758. *Theoretische Ästhetik: Die grundlegenden Abschnitte aus der "Aesthetica"* (Translation from the Latin by H. R. Schweizer. Hamburg: Felix Meiner, 1988).
- BEARDSLEY, MONROE. 1958. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace.
- BEARDSLEY, MONROE. 1975. *Aesthetics from Classical Greece to the Present: A Short History*. New York: Macmillan.
- BEARDSLEY, MONROE. 1982. *The Aesthetic Point of View: Selected Essays*, M. Wreen and D. Callen (eds.). Ithaca: Cornell University Press.
- BENJAMIN, ANDREW and OSBORNE PETER (ed.). 1991. *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*. London: Philosophical Forum, Institute of Contemporary Arts.
- BENJAMIN, WALTER. 1924. «Goethe's Elective Affinities», *Walter Benjamin: Selected Writings, 1: 1913–1926*. Boston: Belknap Press: An Imprint of Harvard University Press; Edición: New Ed May 30th, 2004.
- BENJAMIN, WALTER. 1936. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. (Traducción al inglés de la versión alemana Shcriften a cargo de Harry Zohn, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», *Illuminations*. Edited and with an introduction by Hannah Arendt. London: Fontana Press 1973; edición usada de 1992).
- BERENSON, BERNARD. 1954. *Piero della Francesca: The Ineloquent in Art*. New York: MacMillan.
- BERGER, JOHN. 1972. *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation & Penguin Books.
- BERGER, JOHN. 1976. «Between Two Colmars», *About Looking*. London: Readers and Writers Publishing.
- BERGER, JOHN. 1984. *And Our Faces, My Heart, As Brief as Photos*. New York: Pantheon Books.

- BERGER, JOHN. 2001. «Steps Toward a Small Theory of the Visible», *The Shape of a Pocket*. New York: Vintage International. (Traducción de Pilar Vázquez y Nacho Fernández, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid: Ardora Express, 2001).
- BERGER, JOHN. 2003. *Selected Essays*. New York: Random House USA Inc..
- BERGER, JOHN. 2005. *Berger on Drawing*. Cork: Occasional Press. (Traducción de Pilar Vázquez, *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2017).
- BERGER, JOHN. 2015. *Portraits: John Berger on Artists*. London: Verso.
- BERLEANT, ARNOLD. 1970. *The Aesthetic Field*. Springfield IL: Charles C. Thomas.
- BERLEANT, ARNOLD. 1991. *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press.
- BERNARD, ÉMILE. 1912. *Souvenirs sur Paul Cézanne*. Paris: Société des Trente. (Traducción de Antonio Lastra y Rafael Miránda, *Recuerdos de Cézanne y cartas inéditas en revista La torre del Virrey*, Instituto de Estudios Culturales Avanzados, Valencia 2016).
- BLANCHOT, MAURICE. 1955. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard. (Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkin. *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional, 2002).
- BLANCHOT, MAURICE. 1969. *L'entretien infini*. París, Gallimard. (Traducción de Isidro Herrera. *La conversación infinita*. Madrid, Arena Libros, 2018).
- BLANCO WHITE, JOSÉ MARÍA. 1828. «Night and Death», *The Bijou or Annual of Literature and the Arts*. London: William Pickering.
- BLISTENE, BERNARD. 2001. *A History of 20th Century Art*. Paris: Flammarion.
- BOADELLA, ALBERT. 2000. *El rapto de Talía*. Barcelona: Plaza & Janés.
- BORGES, JORGE LUIS. 1939. *Pierre Menard, autor del Quijote*. Buenos Aires: Emecé 1956. (versión empleada: Decimoquinta edición en “El Libro de Bolsillo”, Alianza Editorial, 1988).
- BORGES, JORGE LUIS. 1949. *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé. (versión empleada: Decimotercera edición en “El Libro de Bolsillo”, Alianza Editorial, 1983).
- BOURDIEU, PIERRE. 1979. *La distinction: Critique Sociale du Jugement*. Paris: Les editions du minute. (Translated by Richard Nice, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Published 1987. Boston: Harvard University Press.
- BOURRIAUD, NICOLAS. 2009. *Radicant: pour une esthétique de la globalisation*. Paris: Denoël Ed.. (Traducción de Michèle Guillemont, *Radicante*. Buenos Aires: Ana Hidalgo editora, 2009).
- BOYER, PAUL. 1985. *By the Bomb's Early Light*. New York: Pantheon.
- BROOKER, PETER. 1999. *A Concise Glossary of Cultural Theory*. New York: Oxford University Press.
- BUERMEYER, LAWRENCE. 1924, *The Aesthetic Experience*. Merion PA: Barnes Foundation Press, 2nd edition, 1929.



- BÜRGER, PETER. 1991. «Aporias of Modern Aesthetics», *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*. London: Philosophical Forum, Institute of Contemporary Arts.
- CALVO SERRALER, FRANCISCO. 1999. *Velázquez*. Barcelona: Ediciones Península.
- CATOIR, BARBARA. 1987. *Gespräche mit Antoni Tàpies*. Munich: Prestel-Verlag. (Traducción al inglés de John Ormrod, *Conversations with Antoni Tàpies*. Munich: Prestel, 1991).
- CELAN, PAUL. 2016. *Obras completas*. Madrid: Trotta.
- CHARBONNIER, GEORGES. 1959. *Le Monologue du peintre: Volume 1 & 2*. Paris: Juillard.
- CHASE ST. AUBYN, FREDERIC. 1969. *Stéphane Mallarmé*. Woodbridge CT: Twayne Publishers, p. 23.
- CHIPP, HERSCHEL B. (ed.). 1968. *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. Berkeley CA, University of California Press.
- CIORAN, EMIL M. 1949. *Précis de décomposition*. Paris: Editions Gallimard. (*Breviario de podredumbre: adiós a la filosofía y otros textos*. Prólogo, selección y traducción de Fernando Savater. Madrid: Alianza Editorial, 1980).
- CIORAN, EMIL M. 1956. *La tentation d'exister*. Paris: Editions Gallimard. (*Adiós a la filosofía y otros textos*. Prólogo, selección y traducción de Fernando Savater. Madrid: Alianza Editorial, 1980).
- CLAIR, JEAN, 1998. *La responsabilité de l'artiste*. Paris: Éditions Gallimard. (Traducción de José Luis Arántegui, *La responsabilidad del artista: Las vanguardias entre el terror y la razón*. Madrid: Visor, 1998).
- CLARK, KENNETH. 1949. *Landscape Into Art*. London: John Murray Publishers.
- COLLINGS, MATTHEW. 1999. *This is Modern Art*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- COOLIDGE, CLARK (ed.). 2010. *Philip Guston: Collected Writings, Lectures and Conversations, Documents of Twentieth-Century Art*. Berkely CA: University of California Press.
- CORBEAU-PARSONS, CAROLINE. 2013. *Prometheus in the Nineteenth Century: From Myth to Symbol*. New York: Modern Humanities Research Association and Routledge.
- CURTIS, GREGORY. 2006. *The Cave Painters: Probing the Mysteries of the World's First Artists*. New York: Anchor Books.
- DANTO, ARTHUR C.. 1981. *The Transfiguration of the Common Place*. Cambridge MA: Harvard University Press. (Traducción de Ángel y Aurora Mollá Román, *La transfiguración del lugar común: Una filosofía del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós. 2002).
- DANTO, ARTHUR C.. 1986. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.
- DANTO, ARTHUR C.. 1992. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. New York: Farrar Straus Giroux. (Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, *Más allá de la Caja Brillo: Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Madrid: Akal Ediciones. 2003).
- DE GÓNGORA, LUIS. 1613. *Soledades*. Edición de Dámaso Alonso, 1982. Madrid: Alianza Editorial.

- DEBORD, GUY. 1967. *La société du spectacle*. Paris: Éditions Gallimard. (Traducción y prólogo de José Luis Pardo, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, octava reimpresión [segunda reedición], septiembre de 2015).
- DELACROIX, EUGÈNE. 1893. *Le Journal d'Eugène Delacroix 1822-1863*, originally compiled by Paul Flat and René Piot. (Translated into English by Lucy Norton: a selection edited with an introduction by Hubert Wellington, *The Journal of Eugene Delacroix*. Third Edition: London, Phaidon, 1995).
- DELAUNAY, ROBERT. 1957. *Du cubisme à l'art abstrait. Documents inédits publiés par Pierre Francastel*. Paris: S.E.V.P.E.N, p. 109. (Traducción de Pablo Irés, *Del cubismo al arte inobjetivo*. Robert Delaunay. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2019).
- DELEUZE, GILLES & GUATTARI, FÉLIX. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Editions de Minuit. (Translated into English by Hugh Tomlinson and Graham Burchel, *What is Philosophy?* New York: Columbia University Press, 1994).
- DERRIDA, JACQUES. 1967. *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit. (Translated into English by Gayatri Chakravorty Spivak. *Of grammatology*. Baltimore MD: John Hopkins University Press.
- DERRIDA, JACQUES. 1978. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion. (Traducción al inglés de Geoff Bennington and Ian McLeod, *The Truth in Painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- DEXTER, EMMA (ed.). 2016. *Vitamin D. New Perspectives in Drawing*. London: Phaidon.
- DICKIE, GEORGE. 1971. *Aesthetics*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- DORAN, MICHAEL (ed.). 2001. *Conversations with Cézanne*. Berkeley: University of California Press.
- DORIVAL, BERNARD. 1948. *Paul Cézanne*. Paris: Editions Pierre Tisné.
- DOSTOIEVSKY, FIÓDOR. 1869. *Iduom*. (Traducción al inglés de Frederick Wishaw, *The Idiot*. London: Vizetelly & Co, 1887).
- DROBNICK, JIM. 2005. *Rirkrit Tiravanija* [Exhibition Catalogue]. London: Serpentine Gallery Publications.
- DUQUE, FÉLIX. 2001. *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal Ediciones.
- DYKE, CHARLES. 1983. «The Praxis of Art and the Liberal Dream», (chapter 8; p. 109-30) en *Essays on Aesthetics. Perspectives on the work of Monroe C. Beardsley*, edición de John Fisher. Philadelphia: Temple University Press.
- EDMAN, IRWIN. 1939. *Arts and the Man*. New York: W. W. Norton.
- ELIOT, T. S.. 1957. «The Frontiers of Poetry», *Of Poetry and Poets*. London: Faber, p. 115.
- ELIOT, T. S.. 1943. *Four Quartets*. New York: Harcourt, Brace and Company.
- EYOT, YVES. 1978. *Genèse des phénomènes esthétiques*. Paris: Editions Sociales. (Traducción de Graziella Baravalle, *Génesis de los fenómenos estéticos*. Barcelona: Editorial Blume, 1980).
- FAERNA, ÁNGEL MANUEL. 1996. *Introducción a la teoría pragmatista del conocimiento*. Madrid: Siglo XXI.

- FISHER, ERNST. 1967. *The Necessity of Art: A Marxist Approach*. London: Penguin Books. (Traducción de Jordi Solé-Tura, *La necesidad del arte*. Barcelona: Ediciones Península, Colección Nexos, 1985).
- FISHER, JOHN (ed.). 1983. *Essays on Aesthetics. Perspectives on the work of Monroe C. Beardsley*. Philadelphia: Temple University Press.
- FLAN, JACK D. (ed.). 1978. *Matisse on Art*. New York: E. P. Dutton.
- FOSTER, HALL; KRAUSS, ROSALIND; BOIS, YVE-ALAN; BUCHLOH, BENJAMIN H.D. AND JOSELIT, DAVID. 2004. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (Third edition 2016). London: Thames & Hudson
- FOUCAULT, MICHAEL. 1966. *Les mots et les choses*. Paris: Éditions Gallimard. (Traducción al inglés de Michael Foucault [o al menos, no especificado en la edición] *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. London: Routledge, 1989).
- FRANCASTEL, PIERRE. 1970. *Études de sociologie de l'art*. Paris: Éditions Denöel. (Traducción de Susana Soba Rojo, *Sociología del arte*. Madrid: Alianza Editorial, tercera edición en "El Libro de Bolsillo", 1984).
- FREELAND, CYNTHIA. 2001. *But is it art? An Introduction to Art Theory*. New York: Oxford University Press.
- FREUD, SIGMUND. 1978. «Conferencias de introducción al psicoanálisis (Parte III) 1916-1917», *Obras Completas, XVI*. Buenos Aires: Amorrortu.
- FREUD, SIGMUND. 1979. «Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo, y otras obras (1920-1922)», *Obras Completas, XVI*. Buenos Aires: Amorrortu.
- FRYE, NORTHROP. 1990. *Words with Power: Being a Second Study of "The Bible and Literature"*. Toronto: Penguin Canada.
- GADAMER, HANS-GEORG. 1960. *Wahrheit und Methode*. (Translation revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall, *Truth and Method*. London: Continuum, 1982).
- GADAMER, HANS-GEORG. 1977. *Die Aktualität des Schönen*. Stuttgart, Philipp Reclam jun. (Traducción de Antonio Gómez Ramos; con introducción de Rafael Argullol, *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1991).
- GALE, MATTHEW (ed.). 2019. *Pierre Bonnard: The Colour of Memory. The CC Land Exhibition*. London: Tate Publishing.
- GARCÉS, MARINA. 2013. *Un Mundo Común*. Barcelona: Edicions Bellaterra. Colección General Universitaria.
- GASQUET, JOACHIN. 1926. *Cézanne*. Paris: Les Editions Bernheim-Jeune. (Traducción de Carlos Manzano de Frutos, *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*. Madrid: Gadir, 2009).
- GASQUET, JOACHIN. 1926. *Cézanne*. Paris: Les Editions Bernheim-Jeune. (Translation by Christopher Pemberton, *Joaquin Gasquet's Cézanne: A Memoir with Conversations*. London: Thames & Hudson, 1991).

- GAY, PETER. 2009. *Modernism: The Lure of Heresy*. Nueva York: Random House. (Traducción de Marta Pino, A. Corriente, C. Artime y E. Almazán, *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*. Barcelona: Paidós, 2009).
- GLEASON, RALPH J.. 1975. *Celebrating the Duke*. Boston: Little Brown and Co.
- GODOY DOMÍNGUEZ, MARÍA JESÚS; INFANTE DEL ROSAL, FERNANDO; MOLINA FLORES, ANTONIO y MOURA VITOR (eds). 2020. *Estética, Arte y Política*. Colección Laoconte Libros, nº 1. Valencia: Universidad de Valencia–Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas.
- GOMBRICH, ERNST H.. 1950. *The Story of Art*. London: Phaidon Press Limited. (Fourteenth edition, reprinted in 1995).
- GOMBRICH, ERNST H.. 1977. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon Press Limited (1993 edition).
- GOMBROWITCZ, WITOLD y DUBUFFET, JEAN. 1972. «Carta de Gombrowicz a Dubuffet del 14 de julio de 1968», Witold Gombrowicz – *Jean Dubuffet: Correspondencia*. Barcelona: Anagrama. (Traducción de Javier Fernández de Castro). Publicado originalmente por Éditions de l’Herne: Paris, 1970.
- GOODMAN, NELSON. 1976. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- GREENBERG, CLEMENT. 1988. *Modernist Painting, 1960*. Reeditado en: *Greenberg, Clement. The Collected Essays and Criticism: Modernism with a Vengeance, 1957-1969. Vol. 4*. (John O’Brien, ed.). Cambridge MA: The University of Chicago Press.
- GREENBERG, CLEMENT. 1993. *The Collected Essays and Criticism. Vol. 2. Arrogant Purpose, 1945-1949*. (John O’Brien, ed.). Cambridge MA: The University of Chicago Press.
- GREENBERG, CLEMENT. 1995. *The Collected Essays and Criticism, Vol. 3. Affirmations and Refusals, 1950-1956*. (John O’Brien, ed.). Cambridge MA: The University of Chicago Press.
- GROHMANN, WILL. 1955. *Paul Klee*. London: Collier McMillan Limited.
- HAN, BYUNG-CHUL. 2014. *Psychopolitik*. Frankfurt del Meno: S. Fischer Verlag. (Traducción de Alfredo Bergés, *Psicopolítica*. Barcelona: Herder Editorial S.L., 2014).
- HAN, BYUNG-CHUL. 2015. *Die Errettung des Schönen*. Frankfurt del Meno: S. Fischer Verlag. (Traducción de Alberto Ciria, *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder Editorial S.L., 2018).
- HAN, BYUNG-CHUL. 2016. *Die Austreibung des Anderen. Gesellschaft, Wahrnehmung und Kommunikation heute*. Frankfurt del Meno: S. Fischer Verlag. (Traducción de Alberto Ciria, *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder Editorial S.L., 2017).
- HAN, BYUNG-CHUL. 2018. *Gute Unterhaltung. Eine Dekonstruktion der abendländischen Passionsgeschichte*. Berlin: Mathes und Seitz Berlin. (Traducción de Alberto Ciria, *Buen entretenimiento. Una deconstrucción de la historia occidental de la Pasión*. Barcelona: Herder Editorial S.L., 2017).

- HAN, BYUNG-CHUL. 2019. *Vom Verschwinden der Rituale. Eine Topologie der Gegenwart*. Berlin: Mathes und Seitz Berlin. (Traducción de Alberto Ciria, *La desaparición de los rituales. Una topología del presente*. Barcelona: Herder Editorial S.L., 2020).
- HAYES TUCKER, PAUL ET AL. (eds.). 1998. *Monet in the 20th Century. Exhibition at the London Royal Academy of Arts and the Boston Museum of Fine Arts*. New Haven and London: Yale University Press.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH. 1826. *Aesthetics: Lectures on Fine Art. Volume I* (Translated by T. M. Knox. 1988. Oxford: Clarendon Press.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH. 1826. *Filosofía del arte o estética según Hegel (verano de 1826), apuntes de F. C. H. V. von Kehler*, ed. de A. Gethmann-Siefert y B. Collenberg-Plotnikov, tr. de D. Hernández Sánchez. 2005. Madrid: Abada Editores.
- HEIDEGGER, MARTIN. 1950. *Holzwege*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. (Traducción de Arturo Leyte Coello y Helena Cortes Gabaudán, Caminos del Bosque. Madrid: Alianza Editorial. 1996.
- HEIDEGGER, MARTIN. 1967. *Bauen Wohnen Denken*. Hamburg, Pfullingen. (Translated into English by Albert Hofstadter, *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper Perennial [HarperCollins], 1971).
- HERÁCLITO, frg. 5 (DK. 89), en Agustín García Calvo. 1985. *Razón común (Lecturas presocráticas II)*, Edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heráclito, 4ª edición. Zamora: Editorial Lucina.
- HERSHEY, JOHN. 1946. «Hiroshima», *The New Yorker*. Nueva York, Condé Nast. (Usamos aquí la traducción de Juan Gabriel Vásquez para la edición en libro *Hiroshima*. Barcelona: DeBolsillo, 2009).
- HETSCHER, MARTIN. 1999. «From the Abstract to the Figurative: Philip Guston's Stony Path» en *Philip Guston: Paintings 1947-1979*. Bonn, Hatje Cantz Publishers.
- HOFSTADTER, ALBERT and KUHNS, RICHARD (ed.). 1964. *Philosophies of Art and Beauty. Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger*. Cambridge MA: The University of Chicago Press.
- HOLZWARTH, HANS WERMER. 2017. *Albert Oehlen*. Köln, Taschen.
- HOSPERS, JOHN. 1946. *Meaning and Truth in the Arts*. Chapel Hill University Press, North Carolina 1946.
- HUGHES, ROBERT. 1991. *The Shock of the New: Art and the Century of Change*. London: Thames & Hudson. (reprinted by Thames & Hudson in 2016).
- HUME, DAVID. 1758. «Of the Standard of Taste», *Essays Moral, Political, and Literary*. Oxford: Oxford University Press, 1963.
- HUME, DAVID. 1888. *A Treatise of Human Nature*. London: John Noon.
- JANSEN, LEO; LUIJTEN, HANS y BAKKER, NIENKE (eds.). 2014. *Vincent Van Gogh: Ever Yours, The Essential Letters*. New Haven and London: Yale University Press.
- JENKINS, HENRY. 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press, 2º edition Updated and with a New Afterword (2008).

- KALLEN, HORACE. 1942. *Art and Freedom*. New York: Duell, Sloan and Pearce.
- KANDINSKY, WASSILY. 1911. *De lo Espiritual en el Arte*. Barcelona: Editorial Labor. (Traducción de Genoveva Dietrich, 1991).
- KANT, IMMANUEL. 1787. *Kritik der reinen Vernunft*. (Edición y traducción de Pedro Ribas Ribas. *Crítica de la Razón Pura*. Madrid: Taurus, 2013).
- KANT, IMMANUEL. 1788. *Kritik der praktischen Vernunft*. (Traducción de J. Rovira Armengol, *Crítica de la Razón Práctica*. Buenos Aires: Losada, 2003).
- KANT, IMMANUEL. 1790. *Kritik der Urtheilskraft*. (Edición y traducción de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas. *Crítica del Discernimiento o Crítica del Juicio*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2003).
- KANT, IMMANUEL. 1798. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. (Edición y traducción de J. Gaos y González Pola. *Antropología en sentido pragmático*. Madrid: Alianza, 2004).
- KAUFMANN, DAVID. 2010. *Telling Stories: Philip Guston's Later Works*. Berkely CA: University of California Press.
- KHAN-MAGOMEDOV, SELIM OMAROVICH. 1971. *Rodchenko, The Complete Work*, Introduced and edited by Vieri Quilici. Cambridge MA: MIT Press.
- KLEE, PAUL. 1993. *Diarios, 1898-1918*. Madrid: Alianza. (Traducción de Las Reuter).
- KNIGHTLEY, PHILLIP. 1975. *The First Casualty: From the Crimea to Vietnam; The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker*. San Diego CA: Hartcourt.
- KRAUSS, ROSALIND. 1999. *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. New York: Thames & Hudson.
- LACAN, JACQUES. 2007. *El seminario. Libro 7: la ética del psicoanálisis (1950-1960)*. Buenos Aires: Paidós.
- LANGER, SUSANNE K.. 1967. *Mind: an Essay on Human Feeling, Volume I*. Baltimore: The Johns Hopkins Press.
- LARRATT-SMITH, PHILIP. 2015. *Philip Guston: Late Paintings*. Edinburgh: The Royal Botanic Garden Edinburgh
- LEROI-GOURHAN, ANDRÉ. 1955. *Les Hommes de la préhistoire. Les chasseurs*. Paris: Bourrelrier.
- LONGHI, ROBERTO. 1984. «Firenze, aprile 1945», *Scritti sull'Otto e Novecento, 1925-1966*. Firenze: Sansoni Editore, p. 94-97. Texto incluido en el catálogo de la Exposición Antológica de Giorgio Morandi en el Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid 1999, p. 267-70.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. 1979. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit. (Usamos aquí la traducción al inglés de Geoff Bennington and Brian Massumi, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge in Theory and History of Literature*. Manchester: Manchester University Press, fifth edition 1991).
- MAEDA, JOHN. 2006. *The Laws of Simplicity (Simplicity: Design, Technology, Business, Life)*. Cambridge MA: MIT Press.



- MAILLARD, CHANTAL (ed.). 2018. *Escritos sobre pintura: Henry Michaux*. Madrid: Vaso Roto Ediciones.
- MAILLARD, CHANTAL. 2014. *La baba del caracol. Cinco apuntes sobre el poema*. Madrid: Vaso Roto Ediciones.
- MAILLARD, CHANTAL. 2015. *La mujer de pie*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- MALEVICH, KAZIMIR S.. 1971. *Essays on art, 1915-1933*. Translated by Xenia Glowacki-Prus & Arnold McMillin. Edited by Troels Andersen. London: Rapp & Whiting.
- MARGOLIS, JOSEPH. 1980. *Art and Philosophy*. Brighton (Sussex): The Harvest Press.
- MARGOLIS, JOSEPH. 1999. «Replies in Search of Self-Discovery», en KRAUSZ, MICHAEL and SHUSTERMAN, RICHARD (ed.). 1999. *Interpretation, Relativism, and the Metaphysics of Culture: Themes in the Philosophy of Joseph Margolis*. New York: Humanity Books.
- MARGOLIUTH, H. M. (ed.). 1927. *The Poems and Letters of Andrew Marvell, 2 vols*. Oxford: Clarendon Press; 3d edition revised by LEGOUIS Pierre and DUNCAN-JONES, E. E., 1971.
- MARTEL, J.F. 2015. *Reclaiming Art in the Age of the Artifice: A Treatise, Critique, and Call to Action*. Berkely CA: Evolver Editions.
- McLUHAN, MARSHALL. 1962. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press, (Centennial Edition, July 2011).
- MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1964. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard. (Traducción de Estela Consigli y Bernard Capdevielle, *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010).
- MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1945. «Le doute de Cézanne», Fontaine. (Traducción y prólogo de Daniel Mundo, *La duda de Cézanne*. Madrid: Casimiro, 2012).
- MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Gallimard. (Traducción de Jem Cabanes, *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1993).
- MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1964. *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Éditions Gallimard. (Traducción de Alejandro del Río Herrmann, *El ojo y el espíritu*. Madrid: Editorial Trotta, 2013).
- MEYEROWITZ, JOEL. 2016. *Morandi's Objects*. Bologna, Damiani.
- MICHAUX, HENRY. 1954. «Aventures de lignes», *Passages, Œuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- MULLEN, MARY. 1923. *An Approach to Art*. Merion PA: Barnes Foundation.
- MUNRO, THOMAS. 1928. *The Scientific Method in Aesthetics*. New York: W. W. Norton.
- NIETZSCHE, FRIEDERICH. 1886. *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*. Leipzig: Verlag von E. W. Fritsch (Prólogo y notas de Dolores Castrillo Mirat; traducción de José Carlos Mardomingo, *Humano, demasiado humano*. Madrid: Biblioteca Edaf, 2003).
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. 1872. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig: Verlag Von E. W. Fritsch. (Traducido y comentado en inglés por Walter Kaufmann, *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner*. New York: Vintage Books, 1967).

- NIETZSCHE, FRIEDRICH. 1873. *Götzen-Dämmerung, oder, Wie man mit dem Hammer philosophiert*. (Introduction by Tracy Strong, Translation by Richard Polt, *Twilight of the Idols or, How to Philosophize with the Hammer*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 1997).
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. 1873. *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. (Traducción de Luis Manuel Valdés, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. Madrid: Tecnos, 2012).
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. 1882. *Die fröhliche*. (Prólogo de Agustín Izquierdo; traducción de José Carlos Mardomingo, *La gaya ciencia*. Madrid: Biblioteca Edaf, 2011).
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. 1886. *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*. Leipzig: Verlag Von E. W. Fritsch. (Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. New York: Vintage Books, 1967).
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. 1901. *Der Wille Zur Macht*. Leipzig: C. G. Naumann. (Translation into English by Walter Kaufmann and RJ Hollingdale, *The Will to Power*. New York: Vintage Books, 1968).
- NOVALIS. 1802. *Die Lehrlinge zu Sais*. (Traducción de Felix de Azúa, *Los discípulos de Sais*. Madrid: Hiperion. 1988).
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. 1925. «La deshumanización del arte», *Revista de Occidente*. Madrid. (Usamos la 2ª edición de Revista de Occidente en Alianza Editorial. Madrid, 1983).
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. 1959. *Velázquez*. Madrid: Revista de Occidente.
- OVEJERO, FÉLIX. 2014. *El compromiso del creador. Ética de la estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, S.L.. Madrid: Círculo de Lectores.
- OXLADE, ROY and REICHERT, MARCUS (ed.). 2008. *Art Without Art: Selected Writing from the World of Blunt Edge*. London: Ziggurat Books.
- PALLASMAA, JUHANI. 1996. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester: Wiley-Academy. (Traducción de Moisés Puente y Carlos Muro, *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016).
- PANOFSKY, ERWIN. 1936. «Jan van Eyck's Arnolfini Portrait», *The Burlington Magazine for Connoisseurs Vol. 64, No. 372 (Mar., 1934)*, p. 117-9; p. 122-7. London: The Burlington Magazine Publications, Ltd.
- PANOFSKY, ERWIN. 1936. *Three Essays on Style (1995)*. Cambridge MA: The MIT Press.
- PEPPER, STEPHEN. 1945. *The Basis of Criticism in the Arts*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- PÉREZ DE TUDELA, JORGE 1988. *El pragmatismo americano: acción racional y reconstrucción del sentido*. Madrid: Círculo de Lectores.
- PERRY, R.B.. 1935. *The Thought and Character of William James*. Boston: Little, Brown & Co.
- PICASSO, P.; RUBIN, W. (Ed.) and FLUEGEL, J. (chronology). 1980. *Pablo Picasso, a retrospective*. New York: The Museum of Modern Art; distributed by New York Graphic Society.
- PIGLIA, RICARDO. 2013. *El camino de Ida*. Barcelona: Anagrama.

- PINKER, STEVEN. 2003. *The Blank Slate: The Modern Denial of Human Nature*. New York: Penguin Books.
- PLATÓN. Aprox. 380 a. C.. *Diálogos IV, La Republica*. Introducción, Traducción y Notas de Conrado Eggers Lan. Madrid: Editorial Gredos, 1988.
- PLATÓN. Aprox. 385-370 a. C.. *Diálogos, El Banquete*. Prólogo de Luis Castro Nogueira. Traducción de Luis Roig de Lluís. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.
- POPER, KARL R.. 1954. *The Poverty of London*. Routledge. (Traducción de Pedro Schwartz, *La miseria del historicismo*. Madrid: Alianza editorial, 1972).
- PROUST, MARCEL. 1927. *À la recherche du temps perdu. Le Temps retrouvé*. Paris: Gallimard. (Traducción de Pedro Salinas, *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*. Madrid: Alianza, 2016).
- PUELLES ROMERO, LUIS. 2017. *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento*. Madrid: Abada Editores, S. L..
- RILKE, RAINER MARÍA. 1910. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Frankfurt: Insel Verlag. (Traducción de Francisco Ayala, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, con prólogo de Guillermo de Torre. Buenos Aires: Edt. Losada, S.A. 1958).
- RODIN, AUGUST. 1911. *L'art, entretiens réunis para Paul Gsell*. Paris: Bernard Grasset Éditeur (conversaciones reunidas por Paul Gsell).
- RODITI, ÉDOUARD. 1990. «Interview with Giorgio Morandi, 1958», *Dialogues. Conversations with European Artists at Mid-Century*. London: Lund Humphries, Publisher Ltd. Texto incluido en el catálogo de la Exposición Antológica de Giorgio Morandi en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid 1999, p. 261-6.
- ROSA, HARTMUT. 2016. *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin. Suhrkamp. (Traducción de Júlia Ibarz Pascual, *Remedio a la aceleración: ensayos sobre la resonancia*. Barcelona: Nuevos Emprendimientos Editoriales. 2019).
- ROSE, BARBARA. 1987. *A conversation with Robert Rauschenberg*. New York: Vintage Books, Random House.
- ROSENTHAL, MARK et al (ed.). *Joseph Beuys: Actions, Vitrines, Environments*. Menil Colección. 2005. New Haven CT: Yale University Press.
- ROSS, CLIFFORD (ed.). 1991. *Abstract Expressionism: Creators and Critics*. New York: Abrams.
- RUSSELL, BERTRAND and WHITEHEAD, ALFRED N. 1913. *Principia Mathematica*. Cambridge MA: Cambridge University Press.
- SARTRE, JEAN PAUL. 1943. *L' être et le néant*. Paris: Éditions Gallimard. (Traducción de Juan Valmar, *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada, 2016).
- SARTRE, JEAN-PAUL. 1945. «Je-tu-il», *Situations, IX: Mélanges*. Paris: Gallimard, p. 294 (usamos la traducción de Peter Bürger en BÜRGER, PERTER. 1991. «Aporias of Modern Aesthetics», *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*. London: Philosophical Forum, Institute of Contemporary Arts).

- SHAKESPEARE, WILLIAM. 1606. *Macbeth*. London: Wordsworth Classics, Edited by Cedric Watts, 2005.
- SHINER, LARRY. 2001. *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago: The University of Chicago Press.
- SILÉS ARTÉS, JOSÉ (ed. y traductor). 2006. *Poesía angloamericana. Antología bilingüe*. Valencia: La Torre del Virrey, Ajuntament de L'Eliana.
- STEINER, GEORGE. 1989. *Real Presences*. Chicago: The University of Chicago Press.
- STEINER, GEORGE. 1990. *Grammars of Creation: Originating from the Giffor Lectures of 1990*. (Traducción de Andoni Alonso y Carmen Galán Rodríguez, *Gramáticas de la creación*. Madrid: Ediciones Siruela, 2001).
- TATARKIEWICZ, WLADYSLAW. 1980. *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*. Warsaw: Martinis Nijhoff.
- TESTORI, GIOVANNI. 1993. «Lo efímero y lo eterno», Catálogo de la exposición de Antonio López en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: MNCARS y Lerner & Lerner, S. L.
- THOREAU, HENRY DAVID. 1854. *Walden: Life in the Wood*. London: Penguin Books (2016 edition).
- TODOROV, TZVETAN. 2004. *Eloge du quotidien: Essai sur la peinture hollandaise*. Paris: Adam Biro. (Traducción de Noemí Sobregués, *Elogio de lo Cotidiano*, Madrid: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2013).
- TSUCHIDA, HIROMI. 1983. *Hiroshima, Parte I: Hiroshima 1945-1979; Parte II: Monumento Hiroshima; Parte III: Colección Hiroshima*. Tokyo: Asahi Shinbunsha.
- VALÉRY, PAUL. 1928. «La conquête de l'ubiquité», *Pieces sur l'art. Paris*. (Citado por Walter Benjamin al inicio de «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction»: *Paul Valéry, Aesthetics*, «The Conquest of Ubiquity», translated by Ralph Manheim. New York: Pantheon Books, Bollingen Series, 1964, p. 225).
- VALÉRY, PAUL. 1956. *The Collected Works of Paul Valéry: Aesthetics*, translated by R. Manheim. Princeton NJ: Princeton University Press.
- VENTURI, ROBERT; SCOTT-BROWN, DENISE and IZENOUR, STEVEN. 1972. *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge MA: The MIT Press.
- VITALI, LAMBERTO. 1983. *Morandi: Catalogo Generale dei Dipinti. Two volumes*. Milan: Electa.
- VV.AA.. 2013. *Vitamin D. New Perspectives in Drawing*. London: Phaidon.
- VV.AA.. 2013. *Vitamin P. New Perspectives in Painting*. London: Phaidon.
- WALTERS, VICTORIA. 2012. *Joseph Beuys and the Celtic Wor(l)d: A Language of Healing*. Zürich: LIT Verlag.
- WEISS, JEFFREY. 1994. *The Popular Culture of Modern Art: Picasso, Duchamp, and Avant-Gardism*. New Haven and London: Yale University Press.

- WEST, CORNEL. 1993. *Keeping Faith: Philosophy and Race in America*. New York: Routledge.
- WILDE, OSCAR. 1881. *Vera; or, The Nihilists. A Drama in a Prologue and Four Acts*. Privately printed in 1902.
- WILDE, OSCAR. 1891. *The Picture of Dorian Gray*. London: in Penguin English Library–Penguin Books (2012), with an introduction by Peter Ackroyd (1985).
- WILLISCH, SUSSANE y HEIMBERG, BRUNO (ed.). 2007. *Joseph Beuys: The End of The 20th century. A Work of Art and Its History*. Munich: Schirmer Mosel.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG. 1922. *Tractatus Logico-Philosophicus*; first English edition, as translated by Frank P. Ramsey and Charles Kay Ogden. London: Kegan Paul. (Traducción española de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial, 1987).
- WITTGENSTEIN, LUDWIG. RHEES, RUCH. (ed.). 1984. *Recollections of Wittgenstein*. Oxford: Oxford University Press.
- YOURCENAR, MARGUERITE. 1951. *Mémoires d'Hadrien*. Paris: Plon Éditions. (Traducción de Julio Cortázar, *Las memorias de Adriano*. Barcelona: Edhasa, 1998).
- ZECCHI, STEFANO. 1991. «Crossing Decadence. A Journey Through the Art of Mimmo Paladino», Exhibition Catalogue. New York: Sperone Westwater Gallery (4 May–8 June 1991); London: Waddington Galleries (19 June–13 July 1991).

## ARTÍCULOS Y ENSAYOS EN REVISTAS Y PUBLICACIONES DIGITALES

- AMES, VAN METER. 1947, «Expression and Aesthetic Expression», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 6: p. 172-9.
- ART NEWS. 2018. «“One Does Think with One’s Hands”: Watch William Kentridge Use Charcoal and a Cell Phone to Explore South Africa’s History», Artnet News, September 6, 2018. New York: Artnet News Corporation. <https://news.artnet.com/exhibitions/watch-william-kentridge-honor-south-africas-history-1344008>
- BOURDIEU, PIERRE. 1987. «The Historical Genesis of a Pure Aesthetic», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol. 46, Analytic Aesthetics*, p. 201-10.
- BRENSON, MICHAEL. 1986. «López García Work in First Show since ‘68», *The New York Times*. New York: The New York Times Company. April 11, 1986, Section C, page 28.
- BROOKS, DAN. 2015. «Banksy and the Problem With Sarcastic Art», *The New York Times Magazine*. New York: The New York Times Company. [https://www.nytimes.com/2015/09/10/magazine/banksy-and-the-problem-with-sarcastic-art.html?\\_r=1](https://www.nytimes.com/2015/09/10/magazine/banksy-and-the-problem-with-sarcastic-art.html?_r=1)
- BROWN, MARK. 2015. «Banksy’s Dismaland: ‘amusements and anarchism’ in artist’s biggest project yet», *The Guardian*. London: August 20th, 2015. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/20/banksy-dismaland-amusements-anarchism-weston-super-mare>

- CAAC. 2005. Más grande que la vida/Larger Than Life: díptico del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo para la exposición de Ángela de la Cruz. Sevilla: CAAC–Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- CAAC. 2005. «Un mito gráfico contemporáneo»: hoja informativa del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo para la exposición para la exposición *Nunc est bibendum!!...* Sevilla: CAAC–Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- CAHILL, HOLGER. 1936. *New Directions in American Art*. New York: The Museum of Modern Art, p. 9-41.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO. 2011. «La emoción de la verdad», *El País*. Madrid: Grupo PRISA.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, CAROLYN. 1999. «El arte de William Kentridge», Catálogo de la exposición de William Kentridge en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Barcelona MACBA.
- DANTO, ARTHUR C.. 2010. «Sitting with Marina», *The Stone, The New York Times*, published digitally on May 23rd of 2010. New York: The New York Times Company. <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/05/23/sitting-with-marina/>
- DICKIE, GEORGE. 1965. George Dickie, «Beardsley's Phantom Aesthetic Experience», *Journal of Philosophy* n° 62, p. 129-36.
- DOWD, MAUREEN. 2003. «Powell Without Picasso», *The New York Times*. New York: The New York Times Company. February 5, 2003. <https://www.nytimes.com/2003/02/05/opinion/powell-without-picasso.html>
- DUCHAMP, MARCEL. 1961. «A propos of 'Readymades'», *Art & Artists, vol. 1, no. 4, July 1966*, (discurso pronunciado por Duchamp en el MoMA de Nueva York el 19 de octubre de 1961).
- DUNNING, JENNIFER. 1995. «A Chronicler Of Time's Slow March», *New York Times*, December 10, 1995, Section 2, Page 15. New York: The New York Times Company.
- ELIOT, T.S.. 1950. «Tradition and the Individual Talent», *Perspecta, Vol. 19. (1982)*, p. 36-42. New Haven: Yale School of Architecture.
- ENGLER, MARTIN. 2015. *The 80s: Figurative Painting in West Germany*. Exhibition's Newsroom digital. Frankfurt: Städel Museum. <http://newsroom.staedelmuseum.de/en/content/80s-figurative-painting-west-germany>
- GODOY DOMÍNGUEZ, MARÍA JESÚS. 2012. «¿Muerte o sublimidad del arte?», *Revista Internacional de Filosofía, n° 57*, 2012, p. 151-165, Universidad de Murcia.
- GOLDEN, THELMA (ed.). 1994. *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art*. New York: Whitney Museum of Art.
- GOMBRICH, ERNST H.. 1966. «Entretien» en *L'Image*. Paris: Museo de Historia Contemporánea, DIC, n° 2, marzo de 1966, p. 207.
- GOPNIK, ADAM. 1994. «Black Studies», *The New Yorker*. Nueva York, Condé Nast, p. 138-9.



- GREENBERG, CLEMENT. 1939. «Avant-Garde and Kitsch», *The Partisan Review*, p. 34-49. New York: John Reed Club of New York.
- GUARNER, JOSÉ LUIS. 1992. *Entrevista a Víctor Erice*, grabada en Madrid el 23 de julio de 1992. Folleto que acompaña a la edición en DVD de *El sol del membrillo*, publicado en 2006 por Rosebud Films S. L., Madrid; derechos mundiales propiedad de CAMM CINCO S. L..
- GUSTON, PHILIP. 1972. Nota encontrada en el escritorio de Philip Guston, fechada el 28 de septiembre de 1972. Reproducida en la exposición virtual *Philip Guston: What Endures*, organizada en el año 2020 en Zúrich por la galería Hauser & Wirth. <https://vip-hauserwirth.com/online-exhibitions/philip-guston-what-endures>
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, MIGUEL Á. 2003. «(La) Nada para ver. El Procedimiento Ceguera del Arte Contemporáneo», *Revista Debats n° 82*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim. Diputació de Valencia, Otoño 2003.
- HIGGINS, CHARLOTTE. 2017. «How Nicholas Serota's Tate changed Britain», *The Guardian*. London: Guardian News and Media Limited. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/jun/22/how-nicholas-serota-tate-changed-britain>
- HILLIS MILLER, JOSEPH. 1997. «The Critic as Host», *Critical Inquiry*, Vol. 3, No. 3 (Spring, 1977), p. 439-47. Chicago: Chicago University Press.
- HUGHES, ROBERT. 1989. «Sold! The Art Market: Goes Crazy» *Time Magazine*, Vol. 134 No. 22: Monday, Nov. 27, 1989. New York: Time USA, LLC. Marc & Lynne Benioff.
- ISENBERG, ARNOLD. 1950, «Analytical Philosophy and The Study of Art», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46. Special Issue, Analytic Aesthetics, p. 125-36 (reeditado en 1987).
- JAMES, WILLIAM. 1907. «The Absolute and Strenuous Life», *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, Vol. 4, No. 20 (Sep. 26, 1907), p. 546-8.
- JOHNSTON, CHRIS. 2018. «Banksy auction stunt leaves art world in shreds», *The Guardian*. London: 6 October 2018, Guardian News & Media Limited. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/06/banksy-sothebys-auction-prank-leaves-art-world-in-shreds-girl-with-balloon>
- JONES, JONATHAN. «Carl Andre's Equivalent VIII: the most boring controversial artwork ever», *The Guardian*. London: 20 September 2016, Guardian News & Media Limited. <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2016/sep/20/carl-andre-equivalent-viii-bricks>
- JONES, JONATHAN. 2015. «In Dismaland, Banksy has created something truly depressing», *The Guardian*. London, 21 August 2015, Guardian News & Media Limited. <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2015/aug/21/in-dismaland-banksy-has-created-something-truly-depressing>
- KELLAWAY, KATE. 2010. «Mark Wallinger: "I like my work to be clear, open, laid bare"». *The Observer Magazine*. London: Guardian News & Media Limited. <https://www.theguardian.com/theobserver/2010/jun/06/mark-wallinger-interview>
- KEMP, GARY. 2014. «Croce's Aesthetics», *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2016 Edition (First published Sun May 4, 2008; substantive revision Tue Aug 27, 2013). Stanford CA: Stanford University.

- KLOTZ, KELSEY. 2017. «The Art of the Mistake. Why flubs and clinkers are part of the myth of authentic jazz», The «Chuck Berry's Blues» Issue: May 15th, 2017. *The Common Reader: A Journal of the Essay*. St. Louise Mo: Washington University in St. Louis. [https://commonreader.wustl.edu/c/the-art-of-the-mistake/#\\_ftn2](https://commonreader.wustl.edu/c/the-art-of-the-mistake/#_ftn2)
- LEROI-GOURHAN, ANDRÉ. 1967. «Le Geste et la Parole, T. I: Technique et Langage; T. II: La Mémoire et les Rythmes», p. 664-7. *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 22<sup>e</sup> année, N. 3, 1967.
- LÓPEZ, ANTONIO. 1992. «"Lo que nos hace pintar es la emoción"», cuaderno que acompaña a la edición en DVD de *El sol del membrillo*, publicado en 2006 por Rosebud Films S. L., Madrid; derechos mundiales propiedad de CAMM CINCO S. L..
- MUÑOZ MOLINA, ANTONIO. 1992. «La decisión de la verdad», *El País*. Madrid: Grupo PRISA. [https://elpais.com/diario/1992/03/20/cultura/701046006\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/03/20/cultura/701046006_850215.html)
- NEWMAN, BARNETT. 1946. «Northwest Coast Indian Painting», exhibition catalogue. New York: Betty Parsons Gallery.
- OROÑO, MATÍAS. 2016. «Lo sublime dinámico en la tercera crítica de Kant», *Eidos: Revista de filosofía de la Universidad del Norte*. Barranquilla: Universidad del Norte.
- OXLADE, ROY. 2008. «A Fear of Transcendence», *Art Without Art. Selected Writing from the World of Blunt Edge*. Introduction by Roy Oxdale. Edited with a Foreword by Marcus Reichter. London: Ziggurat Books.
- OXLADE, ROY. 2008. «David Bomberg: The Climate is Changing», *Art Without Art. Selected Writing from the World of Blunt Edge*. Introduction by Roy Oxdale. Edited with a Foreword by Marcus Reichter. London: Ziggurat Books.
- OXLADE, ROY. 2008. «Guston & Eliot», *Art Without Art. Selected Writing from the World of Blunt Edge*. Introduction by Roy Oxdale. Edited with a Foreword by Marcus Reichter. London: Ziggurat Books.
- PATTINSON, GEORGE. 2008. «Joseph Beuys: A Leaf from the Book of Jeremiah», *Art Without Art. Selected Writing from the World of Blunt Edge*. Introduction by Roy Oxdale. Edited with a Foreword by Marcus Reichter. London: Ziggurat Books.
- PÉREZ, BERTA M. 2012. «El arte y su otro, o la estética antiidealista de Adorno», *Diánoia, volumen LVII, número 68* (mayo 2012): p. 29-63.
- POLLOCK, JACKSON. 1948. «My Painting», *Possibilities, 1. Winter 1947/48*. Wittenborn, Schultz, Inc., p. 79.
- RIEMSCHNEIDER, BURKHARD. 1988. «What Somebody Should Have Said a Long Time Ago», *Martin Kippenberger. Ten Years After*. Hamburg: Taschen.
- ROSENBERG, HAROLD. 1952. «The American Action Painters», *Art News, 51, No. 8, Dec., 1952*, 22-23. New York: Penske Media Corporation. p. 48-50.
- ROTHKO, MARK. 1952. «Letter to Lloyd Goodrich», December 20, 1952: an oral transcript. Washington, D.C., Archives of American Art Smithsonian Institution. [https://www.aaa.si.edu/search/collections?edan\\_q=Rothko%2Bletter](https://www.aaa.si.edu/search/collections?edan_q=Rothko%2Bletter)

- RUIZ, CRISTINA Y LUKE, BEN. 2019. «Interview: William Kentridge on his life lessons», *The Art Newspaper*. 12 June 2019. London & New York: Umberto Allemandi Publisher.
- SALMON, FELIX. 2017. «The False Narrative of Damien Hirst's Rise and Fall», *The New Yorker*. New York: Condé Nast. <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-false-narrative-of-damien-hirsts-rise-and-fall>
- SARAMAGO, JOSÉ. 1998. *Nobel Lecture: De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz*. Estocolmo: Fundación Nobel.
- SIDORSKY, DAVID. 2008. «Sidney Hook», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.). Stanford CA: Stanford University. <https://plato.stanford.edu/entries/sidney-hook/>
- SLIFKIN, ROBERT. 2011. «Philip Guston's Return to Figuration and the "1930s Renaissance" of the 1960s», *Art Bulletin, Volumen XCIII, N° 2*. New York: College Art Association of America, Inc, p. 220-242.
- SOLANS, PIEDAD. 2003. «El Espectáculo Expositivo y los Espacios del Arte», *Revista Lápiz, n° 196*. Madrid: Publicaciones de Estética y Pensamiento S.L..
- THURMAN, JUDITH. 2008. «First Impressions. What does the world's oldest art say about us?», *The New Yorker*. New York: Condé Nast. <https://www.newyorker.com/magazine/2008/06/23/first-impressions>
- TURNER, CHRISTOPHER. 2006. «The Art of Jake and Dinos Chapman», *Tate Etc. Magazine*. September 2006 issue. London: Tate Gallery Publications.
- UNSIGNED ARTICLE–THE ECONOMIST. 2017. «From the Heart to the Sea», *The Economist, Books & Arts*. April 15th edition. London: Economist Group. <https://www.economist.com/books-and-arts/2017/04/15/damien-hirsts-new-art-is-exquisitely-crafted>
- VV.AA.. 1937. «Letter to the Editor», *Art Front*, 3, No. 7 (Oct., 1937). New York: Artists Committee of Action, Artists Union.
- VV.AA.. 2021. *Routledge Encyclopedia of Philosophy* (edición digital). London: Taylor & Francis Group.
- WAGENSBERG, JORGE. 2003. «Arte versus Ciencia», *Revista Lápiz, n° 196*. Madrid: Publicaciones de Estética y Pensamiento S. L..
- WALSER, ROBERT. 1993. «Out of Notes: Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis», *The Musical Quarterly*, Vol. 77, no. 2 (Summer 1993), p. 343-65. Oxford: Oxford University Press.
- WESTBROOK, ROBERT B.. 1993. «Perspectivas: revista trimestral de educación comparada», París, UNESCO: Oficina Internacional de Educación, vol. XXIII, nos 1-2, 1993, págs. 289-305.
- WHELAN, RICHARD. 1999. «Cara a Cara, Fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil española». Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- WILOSZEWSKA, KRYSZYNA. 2009. «Remarks on Richard Shusterman's Pragmatist Aesthetics», *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, vol IV, n° 1, 2012. Roma: Pragma Associazione Culturale.

WROE, NICHOLAS. 2011. «A Life in Art: Mark Wallinger», *The Guardian*. London: Guardian News and Media Limited. <https://www.theguardian.com/culture/2011/sep/29/mark-wallinger-life-in-art>

## LARGOMETRAJES CINEMATográfICOS, DOCUMENTALES Y VÍDEOS

ALONSO, JESÚS. 2001. Documental dedicado al pintor Luis Gordillo en el espacio de RTVE *Creadores*, 31 de mayo de 2001: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/creadores/aventura-del-saber-serie-documental-creadores-luis-gordillo/2751974>.

BROOKER, CHARLIE y JONES, ANNABLE JONES (Exc. Producers). 2011-13. *Black Mirror*. Reino Unido y Estados Unidos: Zeppotron (Channel 4) y (House of Tomorrow) Netflix.

BUÑUEL, LUIS. 1962. *El ángel exterminador*. México: Producciones Gustavo Alatriste.

ERICE, VICTOR. 1992. *El Sol del membrillo*. España: Largometraje producido por María Moreno y Carmen Martínez y editado por Juan Ignacio San Mateo.

FELLINI, FEDERICO: *La Dolce Vita*, 1960. Italia: Riama Film, Pathé Consortium Cinéma and Gray Films.

SCOLA, ETTORE. 1977. *Una giornata particolare*. Italia y Canada: Compagnia Cinematografica Champion, Canafox.

HERZOG, WERNER. 2010. *Cave of Forgotten Dreams*. Francia, Canadá, Alemania, Estados Unidos, Reino Unido: Creative Differences.

HUSWIT, GARY. 2007. *Helvetica* (film documental). Estados Unidos: Plexifilm.

KUBRICK, STANLEY. 1968. 2001, *A Space Odyssey*. Reino Unido y Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

LATORRE, JORGE. 2015. *Entrevista al pintor Antonio López*, realizada el 29 de noviembre de 2015, en la sede de la Fundación Raíces de Europa de Vitoria, con motivo de la entrega al artista del premio de la fundación en reconocimiento a su trayectoria: <https://www.raicesdeeuropa.com/video-entrevista-a-antonio-lopez-pintor-y-escultor/>

WEIR, PETER. 1998. *The Truman Show*. Estados Unidos: Scott Rubin Productions.



# ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

## REPRODUCCIONES DE OBRAS ARTÍSTICAS POR AUTOR

- Abramović, Marina: *La artista está presente*, 2010, acción realizada en el MoMA de Nueva York. MoMA/Andrew Ruseth. Pág. 65
- Amin, Tracey: *Mi cama*, 1998, caja de madera, colchón, sábanas, almohadas y objetos, instalación en Tate Britain, Londres, 2015, Paul Hackett/Reuters. Pág. 132
- Andre, Carl: *Equivalente VIII*, 1966, ladrillos refractarios, 12.7 x 68.6 x 229.2 cm. Tate Gallery, Londres. Pág. 179
- Auerbach, Frank: *A los estudios*, 1991, óleo sobre lienzo, 169.5 x 149.4 cm. Tate Gallery, Londres. Pág. 221
- Autor desconocido. Sílex bifaz procedente de Boxgrove, Sussex, Reino Unido, de entre 500.000 y 250.000 a.E.C. Paula García Medrano/DiCYT, Agencia Iberoamericana para la Difusión de la Ciencia y la Tecnología. Pág. 37
- Autores desconocidos: *Panel de los caballos*, c. 30.000 — 28.000 a.E.C. o c. 15.000 — 13.000 a.E.C., cueva de Chauvet, Vallon Pont d'Arc, Francia (imagen tomada el 13 de junio de 2014). Jeff Pachoud, AFP/Getty Images. Pág. 39
- Autores desconocidos: *Panel de los leones (centro izquierda)*, rinocerontes fugitivos (cuerno multiplicado), c. 30.000 — 28.000 a.E.C. o c. 15.000 — 13.000 a.E.C., dibujos de carbón vegetal con decoloración, recortes de pedernal con degradado de color, en Vallon Pont d'Arc. Pág. 272
- Banksy: *Dismaland*, 2015, vista del "parque temático" creado por el artista en Weston-super-Mare, en la costa suroeste de Inglaterra, David Levene/The Guardian. Pág. 187
- Banksy: *Niña con globo, triturado*, shredded, 2019. Christie's, Londres. Jack Taylor/Getty Images. Pág. 65
- Banksy: *Mona Lisa Bazooka*, 2007-8, estarcido sobre muro de ladrillos, 108 x 125 cm aprox, grafito en la fachada de la Thames at Trinity Buoy Wharf, Londres. Pág. 116
- Banksy: vista parcial de *Barco de sueños*, 2015, en Dismaland. Andrew Lloyd/Alamy Stock Photo. Pág. 189
- Baselitz, Georg: *Adieu*, 1992, óleo sobre lienzo, 250 x 300.5 cm. Tate Gallery, Londres. Pág. 158
- Beuys, Joseph: *El final del siglo XX*, 1984, 44 bloques de basalto, arcilla y fieltro, 90 x 700 x 1200 cm. Tate Britain, Londres. Pág. 137



Beuys, Joseph: <i>Todo hombre es un artista (Jeder Mensch ein Künstler)</i> , 1978, impresión sobre papel, 61 x 41.5 cm. Tate Gallery, Londres.	Pág. 135
Beuys, Joseph: <i>La manada</i> , 1969, furgoneta Volkswagen modelo de 1961, 24 trineos, cada uno equipado con grasa, fieltro, correas, y linternas, 200 x 400 x 1000 cm. Art Resource, Nueva York.	Pág. 137
Beuys, Joseph: <i>La revolución somos nosotros (La Rivoluzione siamo Noi) (97/180)</i> , 1972, serigrafía, tinta y sello sobre papel, 189.6 x 98.7 cm. Tate Gallery, Londres.	Pág. 135
Beuys, Joseph: <i>Sin título</i> , 1972, óleo sobre papel, 38.7 x 27.9 cm. Tate Gallery, Londres	Pág. 274
Bomberg, David: <i>Luz de sol sobre el valle, Ronda</i> , 1956, carboncillo sobre papel, 66.7 x 78.7 cm. Piano Nobile Gallery, Londres.	Pág. 221
Brooker, Charlie y Jones, Annabel (Exc. Producers). 2011-19. <i>Black Mirror</i> . Reino Unido y Estados Unidos: Zeppotron (Channel 4) y (House of Tomorrow) Netflix. Fotograma del primer episodio de la serie, «El himno nacional (The National Anthem)» (2011), con la Tate Modern de Londres al fondo.	Pág. 162
Buñuel, Luis: <i>El ángel exterminador</i> , 1962. México: Producciones Gustavo Alatriste. Fotograma con las actrices Jacqueline Andere (Alicia de Roc) y Silvia Pinal (Leticia 'La Valkiria'), y el actor Enrique García Álvarez (Alberto Roc).	Pág. 88
Burden, Chris: <i>Trans-fixed</i> , acción realizada Speedway Avenue, Venice, California, el 23 de abril de 1974.	Pág. 163
Capa, Robert: <i>Ceremonia de despedida para las Brigadas Internacionales, Les Masies</i> , España, 1938, impresión plata coloidal, 24.1 x 18.1 cm. Magnum Photos/The Robert Capa and Cornell Capa Archive.	Pág. 99
Cartier-Bresson, Henri: <i>Henri Matisse en su estudio de Vence</i> , 1944, impresión de gelatina de plata, 20 x 30.5 cm. Magnum.	Pág. 208
Cézanne, Paul: <i>La cantera de Bibémus</i> , 1899-1900, óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm. Museum Folkwang, Essen.	Pág. 206
Cézanne, Paul: <i>Las grandes bañistas</i> , 1894-1905, óleo sobre lienzo, 136 x 191 cm. National Gallery, Londres.	Pág. 206
Cézanne, Paul: <i>Naturaleza muerta con cortina</i> , c. 1875, óleo sobre lienzo, 55 x 74.5 cm. Museo Estatal del Hermitage, San Petesburgo.	Pág. 58
Cézanne, Paul: <i>Naturaleza muerta con manzanas</i> , 1895-98, óleo sobre lienzo, 68.6 x 92.7 cm. Museum of Modern Art, Nueva York.	Pág. 205
Cézanne; Paul: <i>El monte Sainte-Victoire visto desde Bellevue</i> , c. 1885-95, óleo sobre lienzo, 73 x 91.7 cm. Fundación Barnes, Merion, Pensilvania.	Pág. 60
Cézanne; Paul: <i>Monte Sainte-Victoire con gran pino</i> , c. 1887, óleo sobre lienzo, 67 x 92 cm. Courtauld Institute of Art, London.	Pág. 60

- Cézanne; Paul: *Monte Sainte-Victoire*, c. 1902-4, óleo sobre lienzo, 73 × 91.9 cm. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, Pensilvania. Pág. 60
- Cézanne; Paul: *Monte Sainte-Victoire*, c. 1902-6, óleo sobre lienzo, 57.2 x 97.2 cm. Metropolitan Museum, Nueva York. Pág. 60
- Chaplin, Charles: *Tiempos modernos*, 1936, United Artist. Fotograma. Pág. 238
- Chapman, Jake & Dinos: *Great Deeds Against the Dead*, 1994, maniqués y técnica mixta, 277 x 244 x 152.5 cm. Victoria Miro Gallery, Londres. Pág. 113
- Chapman, Jake & Dinos: *Insulto al daño*, 2003, selección de seis de los 80 grabados impresos en 1937 a partir de planchas originales de la serie Los desastres de la guerra de Francisco de Goya, "reelaborados y mejorados" a mano con acuarela-témpera sobre papel, 37 x 47 cm cada uno. Pág. 114
- Collescott, Robert: *George Washington Carver cruzando el Delaware: Página de un libro de texto sobre historia americana*, 1975, acrílico sobre lienzo, 204.3 x 274.3 cm. Colección privada, Saint Louis, Jean Paul Torno/Artists Rights Society (ARS). Parte de la exposición Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art, 1994-1995, Whitney Museum of American Art. Pág. 152
- Courbet, Gustave: *El taller del pintor, alegoría real, determinante de una fase de siete años de mi vida artística (y moral)*, 1855, óleo sobre lienzo, 359 x 598 cm. Musée d'Orsay, París. Pág. 251
- Da Vinci, Leonardo: *La Gioconda o Mona Lisa*, 1503-19, óleo sobre tabla, 77 x 53 cm. Museo del Louvre, París. Pág. 116
- de la Cruz, Ángela: *Rajado*, 1999, óleo sobre lienzo, 220 x 200 cm (bastidor), Colección Charles Cormick, Londres. Pág. 155
- de la Cruz, Ángela: *Desorden (Rosa)*, 2013, óleo y acrílico sobre lienzo, metal y bastidor, 183 x 45 x 38 cm. Pág. 132
- de Vlaminck, Maurice: *Paisaje de otoño*, c. 1905, óleo sobre lienzo, 46.2 x 55.2 cm. Museum of Modern Art, Nueva York. Pág. 265
- Derain, André: *Puente de Charing Cross Londres*, 1905-06, óleo sobre lienzo, 81.7 x 100.7 cm. Museum of Modern Art, Nueva York. Pág. 265
- Duchamp, Marcel: *L. H. O. O. Q.*, 1919, tinta sobre postal, 19.7 x 12.4 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. Pág. 116
- Erice, Víctor: *El sol del membrillo*, 1992. España: Producción de María Moreno y Carmen Martínez; edición de Juan Ignacio San Mateo, Madrid. Fotograma: 12'54". Pág. 11
- Erice, Víctor: *El sol del membrillo*, 1992. España: Producción de María Moreno y Carmen Martínez; edición de Juan Ignacio San Mateo, Madrid. Fotograma: 12'58". Pág. 11
- Erice, Víctor: *El sol del membrillo*, 1992. España: Producción de María Moreno y Carmen Martínez; edición de Juan Ignacio San Mateo, Madrid. Fotograma: 2'49". Pág. 9

- Erice, Víctor: *El sol del membrillo*, 1992. España: Producción de María Moreno y Carmen Martínez; edición de Juan Ignacio San Mateo, Madrid. Primer día de trabajo del pintor en el membrillero, 29 de septiembre de 1990, sábado. Fotograma no incluido en la edición en dvd de Rosebud Films, que es a la que ha tenido acceso el autor del presente trabajo. Pág. 307
- Erice, Víctor: *El sol del membrillo*, 1992. España: Producción de María Moreno y Carmen Martínez; edición de Juan Ignacio San Mateo, Madrid. Último día de trabajo del pintor en el dibujo del membrillero (ver Fig. 15), correspondiente al 10 de diciembre de 1990, lunes. Fotograma no incluido en la edición en dvd de Rosebud Films, que es a la que ha tenido acceso el autor del presente trabajo. Pág. 307
- Erice, Víctor: *El sol del membrillo*, 1992. Fotograma 1h 38' 19". Pág. 311
- Fellini, Federico: *La Dolce Vita*, 1960. Italia: Riama Film, Pathé Consortium Cinéma and Gray Films. Secuencia descartada del corte final de la película en la que Marcello Rubini (Marcello Mastroianni) observa la raya sacada del mar por los pescadores. Pág. 84
- Fontana, Lucio: *Concepto espacial, expectativas*, 1967, óleo sobre lienzo con incisiones, 65.1 x 82 cm. Museo Hirshhorn Smithsonian, Washington. Pág. 155
- Friedrich, Caspar David: *Puesta de sol (hermanos)* o *Dos hombres al anochecer*, c. 1830-35, óleo sobre lienzo, 25 x 31 cm. Museo Estatal del Hermitage, San Petesburgo. Pág. 63
- Gabriël Metsu: *La niña enferma*, c. 1660, óleo sobre lienzo, 32.2 x 27.2 cm. Rijksmuseum Museum, Amsterdam. Pág. 284
- Géricault, Théodore: *La balsa de La Medusa*, 1818-9, óleo sobre lienzo, 491 x 716 cm. Museo del Louvre, París. Pág. 95
- Giacosa, Dante: *Fiat 500 diseño de 1957*, Museum of Modern Art de Nueva York, Jonathan Muzikar/MoMa. Pág. 235
- Gilbert & George: *La escultura cantante*, 1991, Sonnabend Gallery, New York, 1991. Pág. 130
- Giorgione: *La tempestad*, c. 1508, óleo sobre lienzo, 83 x 73 cm. Gallerie dell'Accademia, Venecia. Pág. 250
- Giotto di Bondone: *Lamentación* (detalle), 1304-06, n° 20 de las *Escenas de la Vida de Cristo* representadas en la Cappella degli Scrovegni, fresco, 200 x 185 cm (dimensiones del conjunto), Padua. Pág. 224
- Goya, Francisco: *Los fusilamientos del 3 de mayo*, 1814, óleo sobre lienzo, 268 x 347 cm. Museo del Prado, Madrid. Pág. 95
- Grünewald, Matthias: *Retablo de Isenheim* (vista frontal del cuerpo central), 1512-16, temple y óleo sobre panel de madera de tilo, 267 x 309 cm. Museo Unterlinden, Colmar. Pág. 171
- Guston, Philip: *Cueva*, 1974, óleo sobre lienzo, 175 x 188 cm. Una visitante observa la obra en la galería Falkenberg de Hamburg, incluida en la exposición Philip Guston: The great late work, febrero de 2014. Picture Alliance via Getty Images/Bodo Marks. Pág. 109

Guston, Philip: <i>Cabeza I</i> , 1965, óleo sobre lienzo, 180.3 x 186.1 cm. Tate Gallery, Londres.	Pág. 30
Guston, Philip: <i>Cabeza</i> , 1968, óleo sobre tabla, 45.7 x 50.8 cm. MoMA, Nueva York.	Pág. 30
Guston, Philip: <i>El estudio</i> , 1969, óleo sobre lienzo, 182.8 x 198.1 cm. Tate Gallery.	Pág. 30
Henri Matisse: <i>Desnudo reclinado de espaldas</i> , 1938, carboncillo sobre papel, 73,3 x 93,3 cm. Colección privada.	Pág. 272
Henri Matisse: <i>Desnudo reclinado de espaldas</i> , 1944, carboncillo sobre papel, 38.2 x 56.6 cm. Musée Matisse, Niza.	Pág. 272
Hiroshige, Utagawa: <i>Cerezos en flor en Yoshiwara</i> , de la serie <i>Lugares Famosos de Edo</i> , c. 1839-42, impresión xilográfica (tinta y color sobre papel), 24.2 x 37.2 cm. Museum of Fine Arts, Boston.	Pág. 261
Hirst, Damien: <i>Demonio con cuenco</i> , 2014, resina policromada, 1822 x 789 x 1144 cm. Instalación en el Palazzo Grassi de Venecia, Treasures from the Wreck of the Unbelievable, Prudence Cuming Associates.	Pág. 193
Hirst, Damien: <i>Puntos</i> , 2012, acrílico sobre lienzo, 213 x 213 cm. Galería Gagosian, París.	Pág. 156
Hume, Gary: <i>Como pintar una puerta</i> , 2013, vista de la instalación en la galería Matthew Marks, esmalte sintético sobre puerta.	Pág. 156
Hume, Gary: <i>La rueda torcida (Roja)</i> , 2013, vista de la instalación en la galería Matthew Marks, 2013, esmalte sintético sobre aluminio.	Pág. 156
Jaar, Alfredo: <i>El salón Marx</i> , 2010, neón, libros y mobiliario. Tate Gallery, Liverpool.	Pág. 160
Joseph Beuys: <i>Acción fieltro</i> , 1963, óleo y fieltro sobre papel, 64.7 x 43.4 cm. National Galleries of Scotland, Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo.	Pág. 274
Kapoor, Anish: <i>Sin título</i> , 1986, tinta sobre papel, 31 x 44 cm. Tate Gallery, Londres	Pág. 274
Kapoor, Anish: <i>Puerta de nube (Cloud Gate)</i> , 2006, acero inoxidable, 1000 cm x 1300 x 2000 cm. Millennium Park, Chicago, Illinois. Ashlee Resin/Chicago Sun-Times.	Pág. 80
Kippenberger, Martin: <i>Sin título</i> , 1988, óleo sobre lienzo, 240 x 200 cm. Benedikt Tashen Collection.	Pág. 140
Kippenberger; Martin: <i>Martin al rincón, deberías sentir vergüenza</i> , 1992, vaciado en aluminio, ropa y plancha de hierro, 74.9 x 181.6 x 34.3 cm. MoMA, Nueva York.	Pág. 133
Kippenberger; Martin: <i>Un cuarto de siglo de Kippenberger como uno de vosotros, entre vosotros, con vosotros</i> , 1978, póster, en el catálogo de la exposición Martin Kippenberger: <i>Qué calor II 25-2-53</i> , 1989, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.	Pág. 133
Klee, Klee: <i>Lugar histórico</i> , 1927, acuarela y tinta sobre papel y tablero, 35.5 x 48.7 cm. Tate Gallery, Londres.	Pág. 158

- Klee, Klee: *En la hierba*, 1930, óleo sobre lienzo, 42.1 x 52.5 cm. MoMA, Nueva York. Pág. 158
- Klein, Yves: *El acuerdo azul (RE 10)*, 1960, pigmento seco y resina sintética, esponjas naturales y piedras sobre panel, 198.1 x 165.1 x 13.8 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam. Pág. 155
- Koons, Jeff: *Perro globo (Amarillo)*, 1994-2000, acero inoxidable pulido con capa de color transparente, 307 x 363 x 114 cm. Koons en el Whitney Museum of American Art le explica a un grupo escolar cómo se ejecutó la escultura, octubre de 2014. WMoAA/Filip Wolak. Pág. 83
- Koons, Jeff: *Easyfun-Ethereal (Pelo con queso)*, 2000, óleo sobre lienzo, 304.8 x 426.7 cm. Galería Gagosian, Nueva York. Pág. 81
- Koons, Jeff: *Easyfun-Ethereal (Niagara)*, 2000, óleo sobre lienzo, 304.8 x 426.7 cm. Galería Gagosian, Nueva York. Pág. 81
- Koons, Jeff: *Easyfun-Ethereal (Sandwiches)*, 2000, óleo sobre lienzo, 304.8 x 426.7 cm. Galería Gagosian, Nueva York. Pág. 81
- Koons, Jeff: *Esfera reflejante (da Vinci Mona Lisa)*, 2015, óleo sobre lienzo, cristal y aluminio, 173.7 x 115.6 x 45.1 cm. The Broad Museum, Los Angeles; derecha, (2) Jeff Koons: Página 159 Pág. 159
- Koons, Jeff: *Perro Globo (Amarillo)*, 1994-2000, acero inoxidable pulido con capa de color transparente, 307 x 363 x 114 cm. Koons en el Whitney Museum of American Art le explica a un grupo escolar cómo se ejecutó la escultura, octubre de 2014. WMoAA/Filip Wolak. Pág. 83
- Koons, Jeff: *Esfera reflejante (El Greco Vista de Toledo)*, 2015, óleo sobre lienzo, cristal y aluminio, 166.4 x 148.0 x 37.5 cm. Galería Gagosian, Art Basel. Pág. 159
- Kubrick, Santley: *2001, Una odisea del espacio*, 1968. REino Unido y Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer. Fotograma correspondiente a la escena conocida como «El amanecer del hombre (*The Dawn of Man*)». Pág. 237
- Lacomba, Juan F.: *Nocturno marisma*, 2000, óleo sobre lienzo, 100 x 73 cm. Colección privada. Pág. 289
- Lacomba, Juan F.: *Raya Real*, 2008, óleo sobre lienzo, 100 x 73 cm. Colección privada. Pág. 289
- Leonardo da Vinci: *La Virgen y el Niño con Santa Ana y San Juan Bautista (The Burlington House Cartoon)*, 1501-05, carbón, albayalde y difumino sobre papel, 141,5 x 104,6 cm. National Gallery, Londres. Pág. 243
- López García, Antonio: *Árbol del membrillo*, 1990, lápiz sobre papel, 104 x 120 cm. Colección privada. Pág. 312
- López García, Antonio: *Estudio con tres puertas*, 1969-70, lápiz sobre papel, 98 x 103 cm. Colección privada. Pág. 313
- López García, Antonio: *La cena*, 1971-89, óleo y collage-papel sobre tablero, 89 x 101 cm. Colección de Carmen López, Madrid. Pág. 281

López García, Antonio: <i>Madrid desde Torres Blancas</i> , 1976-82, óleo sobre lienzo, 145 x 244 cm. Colección privada.	Pág. 314
López García, Antonio: <i>Rosas de Ávila X</i> , 2014, óleo sobre lienzo, 50 x 43.5 cm. Colección privada.	Pág. 313
López, Antonio: <i>Membrillero</i> , 1990-otoño, óleo sobre lienzo, 105 x 119.5 cm. Fundación Focus Abengoa, Sevilla.	Pág. 12
Malevich, Kazimir: <i>Iglesia</i> , 1905, 60.3 x 44 cm. Colección privada.	Pág. 252
Malevich, Kazimir: <i>Composición suprematista: blanco sobre blanco</i> , 1918, óleo sobre lienzo, 79.4 x 79.4 cm. MoMA, Nueva York.	Pág. 155
Manet, Édouard: <i>La ejecución del Emperador Maximiliano</i> , 1868-69, óleo sobre lienzo, 193 x 284 cm. National Gallery, Londres.	Pág. 95
Matisse, Henri: <i>Desnudo reclinado</i> , 1938, carboncillo sobre papel, 60.5 x 81.3 cm. Museum of Modern Art, Nueva York; centro izquierda, (2) (3) abajo, (4)	Pág. 272
Matisse, Henri: <i>La lección de piano</i> , 1916. óleo sobre lienzo, 245.1 x 212.7 cm. Museum of Modern Art, Nueva York. Página 266	
Matisse, Henri: <i>La alegría de vivir</i> , 1905-06. óleo sobre lienzo, 176.5 x 240.7 cm. Barnes Foundation, Filadelfia.	Pág. 264
Matisse, Henri: <i>Naturaleza muerta con berenjenas</i> , 1911, óleo sobre lienzo, 116.2 x 89.2 cm. Museum of Modern Art, Nueva York.	Pág. 265
Monet, Claude: <i>La catedral de Rouen a pleno sol</i> , 1894, óleo sobre lienzo, 107 x 73.5 cm. Musée d'Orsay, París.	Pág. 253
Monet, Claude: <i>La estación St-Lazare</i> , 1877, óleo sobre lienzo, 54.3 x 73.6 cm. National Gallery, Londres.	Pág. 255
Monet, Claude: <i>Lilas a pleno sol</i> , 1872, óleo sobre lienzo, 50 x 65 cm. Museo Pushkin, Moscú.	Pág. 253
Monet, Claude: <i>Nenúfares</i> , c. 1915, óleo sobre lienzo, 151.4 x 201 cm. Neue Pinakothek, Munich.	Pág. 255
Morandi, Giorgio: <i>Naturaleza muerta</i> , 1952, óleo sobre lienzo, 54.3 x 59.4 cm. San Francisco Museum of Modern Art.	Pág. 301
Morandi, Giorgio: <i>Naturaleza muerta</i> , 1955, óleo sobre lienzo, 25.5 x 40.5 cm. Colección privada.	Pág. 294
Morandi, Giorgio: <i>Naturaleza muerta</i> , 1955, óleo sobre lienzo, 35 x 40 cm. Colección privada.	Pág. 301

Morandi, Giorgio: <i>Naturaleza muerta</i> , 1956, óleo sobre lienzo, 25.5 x 40.5 cm. Colección privada.	Pág. 294
Morandi, Giorgio: <i>Naturaleza muerta</i> , 1956, óleo sobre lienzo, 30.6 x 38.8 cm. Yale University Art Gallery, Boston.	Pág. 297
Morandi, Giorgio: <i>Naturaleza muerta</i> , 1956, óleo sobre lienzo, 30.6 x 40.8 cm. National Gallery of Australia, Canberra.	Pág. 297
Morandi, Giorgio: <i>Naturaleza muerta</i> , 1956, óleo sobre lienzo, 36 x 45.7 cm. Collezione Mattioli Rossi, Milán.	Pág. 297
Morandi, Giorgio: <i>Naturaleza muerta</i> , c. 1956, óleo sobre lienzo, 30.6 x 40.8 cm. Colección privada.	Pág. 293
Morandi, Giorgio: <i>Naturaleza muerta</i> , c. 1957, óleo sobre lienzo, 42 x 36.5 cm. Colección privada.	Pág. 302
Murillo, Bartolomé Esteban: <i>Los niños de la concha</i> , c. 1670, óleo sobre lienzo, 104 x 124 cm. Museo del Prado, Madrid.	Pág. 224
Penck, A. R. (Ralf Winkler): <i>Oeste</i> , 1980, acrílico sobre lienzo, 250.2 x 400 cm. Tate Gallery, Londres.	Pág. 158
Perry, Grayson: el artista posando como Claire en 2019, Johnnie Shand Kydd/AnOther Magazine.	Pág. 132
Picasso, Pablo Ruiz: <i>Guernica</i> , 1937, óleo sobre lienzo, 349 x 777 cm. MNCARS, Madrid. Chema Moya/EPA.	Pág. 91
Picasso, Pablo Ruiz: <i>Las señoritas de Aviñón</i> , 1907, óleo sobre lienzo, 244 x 234 cm. Museum of Modern Art, Nueva York.	Pág. 241
Picasso, Pablo Ruiz: <i>Las tres bailarinas</i> , 1925, óleo sobre lienzo, 215.3 x 142 cm. Tate Gallery, Londres.	Pág. 91
Piero della Francesca: <i>La resurrección</i> , c. 1463-65, fresco, 225 x 200 cm. Museo Civico, Sansepolcro.	Pág. 244
Polke, Sigmar: <i>Seres superiores ordenan: ¡Pintad la esquina superior derecha en negro!</i> , 1969, pintura-laca sobre lienzo, 150 x 126 cm. Fondation Beyeler, Riehen.	Pág. 140
Quin, Marc: <i>Autorretrato (Self)</i> , versión de 2011, vaciado de la cabeza del artista realizado con sangre congelada del propio artista, 20.8 x 63 x 638 cm.	Pág. 163
Rauschenberg, Robert: <i>Rebus</i> , 1955, óleo, pintura de polímero sintético, lápiz de grafito, lápices de cera, pastel, papeles impresos, pintados, cortados y pegados, y tela grapada a lienzo montado montado sobre tres paneles, 243.8 x 333.1 cm. Museum of Modern Art, Nueva York.	Pág. 258
Reindhart, Ad: <i>Pintura final No.19</i> , 1953-60, óleo sobre lienzo, 109 x 109 cm. Collection de Betty Parsons, Nueva York.	Pág. 155



- Rodin, August: *Honoré de Balzac*, 1898, modelo de yeso original, 270 x 120,5 x 128 cm, expuesto en el Musée de Orsay de París en 2015. Pág. 233
- Rosillon, Marius (O'Galop): *Bibendum*, c. 1950, reproducción en bronce plateado, 60 cm (alto), basada en el diseño original creado por O'Galop en 1898. Pág. 233
- Saatchi & Saatchi: *El laborismo-el trabajo no está funcionando (Labour Isn't Working)*, 1979, cartel de propaganda electoral para el Partido Conservador Británico. Pág. 148
- Saatchi & Saatchi: *Nuevo laborismo, nuevo peligro (New Labour, New Danger)*, 1997, cartel de propaganda electoral para el Partido Conservador Británico. Pág. 148
- Ettore Scola: *Una jornada particular*, 1977. Italia y Canadá: Compagnia Cinematografica Champion / Canfox. Fotograma con sus protagonistas, Sophia Loren (Antonietta) y Marcelo Mastroianni (Gabriele). Pág. 103
- Scott Brown, Denise: *Pico Boulevard, Santa Monica*, 1966, reproducción en Giclée sobre papel de archivo Hahnemuhle, 19.6 x 29 cm. Parte del estudio de campo previo a la publicación de *Learning from Las Vegas* (1972); en Denise Scott Brown: *Photographs*, 1956 - 1966, Carriage Trade Gallery, Nueva York, 2019. Pág. 168
- Sherman, Cindy: *Sin título #96*, 1981, impresión a color de cromógeno, 61 x 121.9 cm. MoMA, Nueva York. Pág. 132
- Sherman, Cindy: *Fotograma sin título #21*, 1978, impresión en gelatina de plata, 19.1 x 24.1 cm. MoMA, Nueva York. Pág. 183
- Simmons, Gary: *Salta a la Arena (La trampa existencialista)*, 1995, madera, metal, lona, pigmento, cuerdas y zapatos, The Fabric Workshop, Philadelphia. Parte de la exposición *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art*, 1994–1995, Whitney Museum of American Art. Pág. 152
- Tintoretto, Jacopo: *Crucifixión*, c. 1540-5, óleo sobre lienzo, 204 x 269.5 cm. Museo Cívico, Museo de Arte Medieval y Moderno, Padua. Pág. 209
- Tiravanija, Rirkrit: vista de la instalación en la Serpentine Gallery de Londres, 5 julio - 21 agosto de 2005. Pág. 119
- Turner, Joseph Mallord William: *Volviendo del baile (St Martha)*, 1845, óleo sobre lienzo, 61.6 x 92.4 mm, Tate Gallery, Londres. Pág. 248
- Turner, Joseph Mallord William: *Tormenta de nieve o Barco de vapor en la bocana del puerto*, 1842, óleo sobre lienzo, 91.4 x 121.9 cm. Tate Gallery, Londres. Pág. 248
- Uccello, Paolo: *Nicollò Maurizi da Tolentini encabeza a los florentinos, Batalla de San Romano*, 1438, témpera al huevo sobre tabla, 180 x 316 cm. National Gallery, Londres. Pág. 93
- Utamaro, Kitagawa (c. 1754–1806): *Estampa erótica "shunga"*, sin fechar, impresión xilográfica (tinta y color sobre papel), 39.4 x 57.8 cm. Metropolitan Museum, Nueva York. Pág. 261

- Van Gogh, Vincent: *La noche estrellada en Saint Rémy*, 1889, óleo sobre lienzo, 73.7 x 92.1 cm. Museum of Modern Art, Nueva York. Pág. 235
- Van Gogh, Vincent: *La roca de Montmajour con pinos*, 1888, lápiz, pluma, tinta china y plumilla de caña de bambú sobre papel, 49.1 x 61 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam. Pág. 269
- Van Gogh, Vincent: *El puente de Trinquetaille*, 1888, óleo sobre lienzo, 65 x 85 cm. Peter Willi, colección privada. Pág. 279
- Van Gogh, Vincent: *Puesta de sol en Montmajour*, 1888, óleo sobre lienzo, 73,3 x 93,3 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam. Pág. 269
- Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y: *La fábula de Aracne o Las hilanderas*, 1657, óleo sobre lienzo, 222.5 x 293 cm. Museo del Prado, Madrid. Pág. 284
- Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y: *La familia de Felipe IV o Las meninas*, 1656, óleo sobre lienzo, 318 x 276 cm. Museo del Prado, Madrid. Pág. 284
- Vermeer, Johannes: *El arte de la pintura*, 1666, óleo sobre lienzo, 120 x 100 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena. Pág. 283
- Vermeer, Johannes: *La callejuela en Delft*, 1658, óleo sobre lienzo, 54.3 x 44 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Pág. 281
- Wallinger, Mark: *Autorretrato (A mano alzada 42)*, 2013, acrílico sobre lienzo, 183 x 106 cm. Galerie Krinzinger. Pág. 132
- Wallinger, Mark: *Dormilón*, 2004, acción realizada durante 9 días de octubre en la Neue Nationalgalerie de Berlín; reproducción: *Dormilón*, 2004 impresión a color de cromógeno, 28.5 x 36 cm. Anthony Reynolds Gallery, London. Pág. 142
- Wallinger, Mark: *Estado Gran Bretaña (State Britain) (diferentes vistas)*, 2007, madera, panel, cartón, textil, pintura, papel impreso, fotografía y otros materiales, medidas variables. Premio Turner, Tate Britain, Londres. Pág. 146
- Wang, Wayne y Auster, Paul: *Smoke*, 1994. NDF/Euro Space – Miramax Films. Fotograma 12' 01", uno de los álbumes de fotos de Auggie. Pág. 309
- Wang, Wayne y Auster, Paul: *Smoke*, 1994. NDF/Euro Space – Miramax Films. Fotograma 17' 08", el actor Harvey Kaitel, en el momento en el que Auggie Wren dispara su cámara. Pág. 309
- Warhol, Andy: *Cajas Brillo*, 1964, contrachapado de madera pintado, medidas variables. Stable Gallery de Nueva York. Fotógrafo desconocido/Estate of Fred W. McDarrah. Pág. 78
- Warhol, Andy: *Lata de sopa Campbell (Tomate)*, 1962, grafito y caseína sobre lienzo, 50.8 x 40.6 cm. MoMA, Nueva York; derecha. Pág. 119
- Warhol, Andy: *Mona Lisa coloreada*, 1963, tinta litográfica y grafito sobre lienzo, 319.7 x 208.6 cm. Colección Daros, Zurich. Pág. 116

- Warhol, Andy: *Botellas de Coca-Cola verdes*, 1962, acrílico, serigrafía y lápiz de grafito sobre lienzo, 210.2 x 145.1 cm. Whitney Museum of American Art, Nueva York. Pág. 182
- Warhol, Andy: *Silla eléctrica pequeña*, 1964, acrílico y serigrafía sobre lienzo, 55.9 x 71.1 cm. En subasta de Christie's Nueva York, Post-War and Contemporary Art Evening Sale, 15 de mayo de 2019. Pág. 185
- Warhol, Andy: *Díptico Marilyn*, 1962, acrílico y serigrafía sobre lienzo, 205.4 x 289.6 cm. Vista de la exposición Andy Warhol en la Tate Modern de Londres (marzo-diciembre de 2020. AP Photo/Matt Dunham. Pág. 185
- Weiwei, Ai: *Dejando caer una urna de la Dinastía Han*, 1995, expuesto en el museo de Winterthur, Suiza en 2011, Steffen Schmidt/EPA /Landov. Pág. 163
- Zec, Milica: El público hace cola en el exterior del MoMA para sentarse frente a Marina Abramović en la acción *La artista está presente*, 2010. Fotograma del vídeo *Marina Abramović on The Artist is Present*. Marina Abramović Institute. Pág. 66

## OTRAS ILUSTRACIONES POR ORDEN DE PÁGINA

- John Dewey en 1946, a la edad de 87 años. JHU Sheridan Libraries. Pág. 25
- Philip Guston trabajando en un mural junto a un grupo de niños en el contexto del Federal Art Project, 1940. Federal Art Project, Photographic Division Collection, 1935-1942. Sol Libsohn/Archives of American Art. Pág. 29
- Taza con impresión de *Guernica* de Picasso adquirida en 2007 en la tienda del MNCARS de Madrid. Pág. 100
- Revista *Vu*: doble página interior (1106-1107) del número 445, 23 de septiembre de 1936, con el reportaje «La Guerre Civile en Espagne», que contiene las fotografías de Robert Capa, incluida la del miliciano. Pág. 104
- Tres momentos de la protesta de Brian Haw frente al Parlamento Británico, entre 2001 y 2010: (1) en su campamento de protesta en Parliament Square, 31 de marzo de 2004. Stefan Rousseau/PA Images; (2) dirigiéndose a la prensa en el exterior de los juzgados de Bow Street el 30 de mayo de 2006 (la persona a la izquierda de Haw sosteniendo una pequeña cámara es el artista Mark Wallinger). John Stillwell/PA Images; (3) en el momento de su expulsión de Parliament Square el 23 de mayo de 2006. Lewis Whyld - PA Images. Pág. 147
- Charles Chaplin frente al Hotel Ritz de Londres el 9 de septiembre de 1921, durante el viaje de promoción de su primer largometraje, *The Kid* (1921). PA Images. Pág. 173
- Exterior del Museo de Arte Moderno de Nueva York, obra de los arquitectos Philip L. Goodwin y Edward Durell Stone, en 1939, diez años después de su inauguración. MoMA Archives. Pág. 177
- El Centre Georges Pompidou de París, obra de los arquitectos Renzo Piano, Richard Rogers y asociados, visto desde Notre-Dame en 2011, Christian Bortes. Pág. 178

Monjes budistas en Magelang (Java Central, Indonesia) sueltan linternas durante la celebración del día sagrado de Vesak de 2014, en el que se conmemora el nacimiento del Príncipe Siddhartha Gautama, luego conocido como Gautama Buda, fundador del budismo. Ulet Ifansasti/Getty Images.	Pág. 203
John Dewey fotografiado en 1946. JHU Sheridan Libraries. Gado Images.	Pág. 327
Dewey abogó dentro y fuera de los Estados Unidos por una educación democratizada que fuera relevante y práctica. En la imagen, alumnos de la Armstrong Technical High School, Washington D.C., construyendo modelos de aviones en 1942. Marjory Collins / Library of Congress.	Pág. 343
Las clases basadas en los principios de Dewey hacen hincapié en la cooperación por encima de la competencia. Mauritius images GmbH.	Pág. 343
Los trabajadores abandonan la fábrica Pullman Palace Car Works durante la huelga de 1984 en protesta por el recorte de salarios (Wikimedia Commons). Dewey vio en la revuelta un claro síntoma de los rápidos cambios que se estaban produciendo en la sociedad americana, y con ello la necesidad de mejorar las condiciones de vida del individuo a través de la educación.	Pág. 344
Tumba de John Dewey y de su esposa, Roberta L. Grant, en Burlington Vermont. La única tumba en el campus de la Universidad de Vermont.	Pág. 352
Ejemplar de la primera edición de <i>Art as Experience</i> publicada en 1934 por los editores Minton, Balch & Co (Nueva York).	Pág. 355



Con mi más sincero agradecimiento  
a Daniel Bilbao, por su confianza y estímulo,  
a Ramón Rodríguez Aguilera, por haberme dado  
a conocer la obra de John Dewey y haber mostrado  
siempre tanta generosidad, y a Morgan Reiss,  
sin cuyo apoyo, este trabajo, como tantas  
otras cosas, nunca hubiera sido posible.



De este trabajo se han impreso  
diez ejemplares en papel Lenza Green® 100%  
reciclado (paginado: 115g/m<sup>2</sup> – cubiertas: 300g/m<sup>2</sup>)  
en la imprenta digital Textos y Formas S.L.,  
calle Lumbreras nº 10.  
En Sevilla, a 9 abril de 2021.









ESCUELA  
INTERNACIONAL  
DE DOCTORADO  
DE LA UNIVERSIDAD  
DE SEVILLA

PROGRAMA DE  
DOCTORADO EN  
ARTE Y PATRIMONIO:  
TEORÍA, ANÁLISIS,  
CONCEPTO, CRÍTICA  
Y DIFUSIÓN EN LA  
CREACIÓN ARTÍSTICA  
Y EL PATRIMONIO  
CULTURAL

SEVILLA, 2021

