

¿QUÉ ES LO QUE HACE QUE EL POST-ARTE SEA ARTE? ESTÉTICA E INTERPRETACIÓN ¹

M^a Carmen López Sáez
UNED

*Resumen: La autora reflexiona desde la estética hermenéutica de H-G. Gadamer sobre las prácticas artísticas del siglo XX que se prolongan en nuestro siglo, especialmente acerca del arte después del fin del arte y de las tendencias postmodernas. Observa la afinidad de A. Danto con la estética interpretativa, que caracteriza la obra de arte como *Darstellung* y no como representación de lo dado sin caer por ello en la estetización de la vida. Afirma la exigencia interpretativa de todo arte, principalmente del arte de nuestros días, pero se pregunta cómo puede aportar la hermenéutica alguna comprensión de la indiferencia y la disgregación de dicho arte, cuyo fin parece agotarse en su carácter experimental, efímero y fragmentario. No obstante, muestra cómo hasta las obras que aparentan ser más banales, responden a una búsqueda de sentidos en el seno del mundo dividido que habitamos y que interroga la creatividad del artista. Si no se disuelven con las fluctuaciones del mercado será porque siguen suscitando interpretaciones. Hoy más que nunca la filosofía del arte resulta indispensable para pensar las prácticas artísticas y sus resultados, para averiguar qué sentidos y mundos abren para que las consideremos obras de arte y no como simples objetos culturales.*

1. ESTÉTICA E INTERPRETACIÓN EN LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA

No es necesario elaborar una teoría estética, para reconocer la importancia de la experiencia artística en la vida; en ella, la obra de arte es tal por ser el

¹ Este trabajo se realizó en el contexto del proyecto, "La filosofía ante los retos de un mundo plural. Historia, mundo de la vida e interculturalidad", subvencionado por el Ministerio de Educación y Ciencia 2005-2007. HUM2004-03533/FISO.

modo de una participación en la distancia, en el sentido de que no se apropia sin más del objeto, sino que lo deja ser y, así, se transforma el sujeto que experimenta y, a la vez, se transfigura el mundo que la obra abre. Para ello, es imprescindible la interpretación de la experiencia vivida del arte, aunque dicha interpretación no pueda considerarse, en nuestros días, clausurada y esté compuesta de múltiples perspectivas. En medio de esas diferencias, el ser de la obra de arte resulta más hermenéutico que hermético; es decir, la obra comunica un sentir (*Aisthesis*)² que hay que comprender. Para ello, es preciso reintegrarla en la tradición reactivada por cada estilo y por cada interpretación.

Todo artista tiene una tradición e incluso la carencia de la misma puede haberse convertido en propia tradición, cuando no en ignorancia de aquello que, sin saberlo, determina. Gracias a esa pertenencia, artistas y espectadores vivimos en la simultaneidad del pasado y del presente y podemos comprender desde alguna parte.

La comprensión interpretativa de una obra no se agota ni en la obra aislada, ni en la idealización subjetiva del artista o del crítico, sino que surge del encuentro de ambas, de modo que “la experiencia de la obra de arte implica un comprender, por tanto constituye en sí misma un fenómeno hermenéutico y desde luego no en el sentido de un método científico. Al contrario, el comprender forma parte del encuentro con la obra de arte, de manera que esta pertenencia sólo podrá ser iluminada partiendo del modo de ser de la obra de arte”³. Dicho encuentro es la experiencia estética, una experiencia de sentido y, como tal, *Leistung* de la comprensión, pero ésta no es un método, sino nuestra condición y la de nuestras obras. El sentido de las mismas siempre permanece abierto y, por ello, la hermenéutica las toma como modelo de la experiencia. Que la experiencia estética sea hermenéutica no significa, sin embargo, que la interpretación sea algo sobreañadido, sino constitutivo de la obra, cuya vigencia artística consiste, en gran medida, en continuar estando abierta a nuevas interpretaciones.

Hay que permanecer a la escucha de la obra para apropiarnos de su significado, pero ¿qué hacer cuando, ante la misma obra, uno se la apropia y otro la rechaza? Sólo es posible decir que el último no ha logrado identificarse con ella o sumergirse en su juego. Incluso en el caso de una obra que aparentemente no nos implica, debemos dejarnos educar por ella, no porque remita a otra cosa, sino porque “en ella está propiamente aquello a lo que se remite.

² Sobre el significado de la *aisthesis* en la estética, véase, M.^a Carmen LÓPEZ SÁENZ, “El sentido de la *Aisthesis* en Merleau-Ponty”, en José Manuel SANTOS, Pedro ALVES, Andre BARATA (eds.), *A Fenomenologia Hoje*, Lisboa, Associação Portuguesa de Filosofia Fenomenológica, 2003, pp. 299-311.

³ Hans Georg GADAMER, *Wahrheit und Methode I, en Gesammelte Werke 1*, Tübingen, Mohr, 1986, Auf. 5, p. 106. (Trad. cast. de A. Agud y R. de Agapito, *Verdad y Método I*, Salamanca, Sígueme, 1988, p. 142).

Con otras palabras, la obra de arte significa un crecimiento en el ser⁴. Este crecimiento obedece a que el arte presenta más que la realidad, transforma la realidad que presenta y, por consiguiente, tiene su mundo propio dentro del mundo común, pero aquél no está cerrado y hasta permite extender potencialmente el mundo compartido.

Los post-artistas, por el contrario, no creen que el arte implique una transformación y hasta proclaman que cualquier cosa puede ser arte y cualquiera un artista. Las *performances* son un caso típico de post-arte que niega la posibilidad de trascender lo cotidiano cuando se lo experimenta estéticamente. Ahora bien, hasta estas tendencias tienen algún poder de transformación, es decir, de descubrir potencialidades elevándolas a la verdad de su ser, e incluso hasta al deber ser que nos impele a cambiar nuestra vida, porque la experiencia estética no sólo profundiza en la comprensión de lo propio y lo ajeno, sino que produce una transformación de quien está implicado en ella.

Arthur Danto aplica la estética hermenéutica cuando nos recuerda que “un objeto es una obra de arte solamente en relación con una interpretación”⁵. El problema consiste en averiguar qué interpretaciones dirimen qué sea una obra de arte. Danto establece dos condiciones necesarias de lo artístico: “ser sobre algo” y “encarnar su significado”. La primera expresa la naturaleza semántica y hasta hermenéutica del arte; la segunda recuerda la manifestación sensible de su sentido.

La estética hermenéutica de Hans-Georg Gadamer avala la primera exigencia, llegando incluso a afirmar la validez de la misma para el arte actual, el cual estaría dominado por la tentación de interpretar más que por la de crear⁶.

La contemplación estética nos instala en la perplejidad y ésta impele a interrogar. Si logra interpretar todo eso que aguarda en silencio, avanzará en comprensión y auto-comprensión, tomará conciencia humildemente de que el arte es continua investigación, de que la creación nunca es *ex nihilo*. La ineludible interpretación no es una simple técnica ni tiene un papel heurístico, sino constituyente. Sin embargo, lo que no es arte, el mero artefacto, también puede tener una significación semántica, puede exigir interpretación; de ahí que Danto añada: “cualquier representación que no sea una obra de arte puede corresponderse con alguna que lo sea, residiendo la diferencia en el hecho de que la obra de arte utiliza el modo de presentación del contenido del objeto no artístico para plantear cómo se presenta el mismo”⁷.

⁴ Hans Georg GADAMER, “Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest” (1974), en *Gesammelte Werke* 8, Tübingen, Mohr, 1993, p. 126.

⁵ Arthur DANTO, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 2005, p. 44.

⁶ Cfr. Hans Georg GADAMER, “Kunst und Nachahmung” (1967), en *Gesammelte Werke* 8, p. 26.

⁷ Arthur DANTO, *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 213.

Es decir, lo que caracteriza una obra artística es el modo en el que se presenta el contenido y que origina un plus de significado. Al principio, Danto pensaba que ese plus era expresivo e introducía la dimensión metafórica en el arte. La posición de Danto es radical: "La distinción entre arte y realidad, como la distinción entre obra de arte y artefacto, es absoluta"⁸. Afirma esto porque abomina de la extrema heterogeneidad que ha alcanzado hoy la extensión del término "arte" y que ha culminado en la difuminación de las fronteras entre lo que es arte y lo que no lo es. Tal heterogeneidad alcanza máximos hitos en Warhol y Duchamp. Ambos influyeron en la consideración que se impone actualmente de que cualquier cosa puede ser una obra de arte. Esto explica la anodina realidad de gran parte del arte último.

En sus últimos escritos, al tomar conciencia de que la *Brillo Box* de Warhol y las cajas de los supermercados cumplen las dos condiciones necesarias para poder hablar de arte, Danto indaga la diferencia entre el arte comercial y las bellas artes y se entrega a la búsqueda de lo propio de la significación artística: "la obra reivindica su exigencia de ser arte proponiendo una descarada metáfora: la-caja-de-brillo-como-obra-de-arte"⁹. Cuando tomamos la *Brillo Box* como un objeto, no falta la apreciación, pues no hay carácter estético que apreciar, sino la metáfora por la que el objeto se transforma en obra artística. ¿Cómo hemos de entender esta metáfora? ¿Nos saca realmente de la perplejidad ante un objeto que se presenta como si fuera arte sin que podamos hallar nada artístico en él? La metafóricidad del lenguaje del arte podría traducirse insistiendo en la importancia de descifrar su significado a través de su significante y esto es hermenéutica.

Toda obra de arte requiere una interpretación que se realiza merced al lenguaje. Las vanguardias acompañaban sus obras con un manifiesto; más tarde, éste desapareció porque el público aprendió a interpretar los nuevos estilos y las intenciones estéticas.

La estética hermenéutica ha sido pionera de la conversión lingüística sin abocar a la reducción de la obra a las normas de su lenguaje. De la misma manera que el lenguaje, el arte nos habla, es decir, consiste en un acontecimiento dialógico. Ahora bien, ¿qué clase de lengua habla el arte actual? En primer lugar, es cualitativamente distinta a la cotidiana; está desautomatizada y, por eso, subvierte el lenguaje estándar. Es una lengua en la que la comprensión y la incomprensión van tan unidas como el sentido y el sinsentido. Esto se debe a que el arte moderno ya no representa miméticamente la familiaridad que, en realidad, también se está extinguiendo, sino la extrañeza ante lo que somos y lo que nos rodea. El arte actual continúa hablando el lenguaje del reconocimiento, entendido éste como el acercamiento a lo extraño desde lo familiar a la vez que como desapropiación que acoge a lo otro; cuando esto ocurre, el re-conocimiento se desprende de la contingencia

⁸ Arthur DANTO, *Más allá de la Caja Brillo*, Madrid, Akal, 2003, p. 100.

⁹ Arthur DANTO, *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, p. 295.

de la primera presentación, se eleva al ideal y así se capta la permanencia en lo fugitivo. Ciertamente, en la actualidad, el reconocimiento parece advenir como la desfiguración (*Unkenntlichkeit*) que nos rodea, pero en la que todavía se buscan huellas de sentido. Lo característico del sentido del arte de nuestros días es que no detentamos su clave. Frente a él, el espectador se ve cada vez más impelido a dirigirse al texto que se coloca junto a la pieza y que, además del título, ofrece una explicación de la obra. A veces, esta acción es realizada de una manera anticipada al disfrute de la misma. Esto demuestra hasta qué punto el lenguaje escrito se ha convertido en una herramienta más dentro del lenguaje plástico; actúa como metáfora de una idea que se integra dentro de la composición y así se crean pinturas con palabras que son la imagen dominante. En el espacio representacional se entrecruzan varios planos enunciativos de manera que sus respectivos códigos conviven o hacen entrar en crisis a los otros (Ej. J. Kosuth, *Una y tres sillas*, 1965). En lugar de preguntarse ¿cuál es la obra de arte?, Kosuth parece desafiar al espectador a averiguar cuál es la verdadera realidad en sus diversos modos de aparición. En posteriores obras conceptuales de este autor, la importancia del texto llega incluso a desterrar de hecho la presencia de la pintura y la obra se reduce a la definición de la palabra misma (Ej. J. Kosuth, *Art as Idea as Idea*, 1966). El lenguaje de las palabras parece el medio más apropiado para expresar y comprender el arte. Este hecho nos habla de la exigencia interpretativa de las obras, aunque también de cómo la inflación lingüística coloniza el arte.

Sin llegar a este extremo, el frecuente acompañamiento de las piezas artísticas de una explicación textual en la pared, da cuenta de que los trabajos existen en dos niveles: el del objeto y el de la fundamentación. Con frecuencia, la distancia entre ambos es tal que sin el texto no sabríamos lo que miramos. Éste mediatiza la interpretación que el espectador hace de la obra o la de sus emociones con respecto a la ella, pero, al mismo tiempo, si es abierto y sugerente, puede encauzar la atención del público y enriquecer sus horizontes interpretativos. Si se cree consumado, como le ocurre al post-arte lingüístico, abriga la tendencia a un lenguaje banal, concebido como un espectáculo social.

Danto no permanece ajeno a esta asimilación del arte al lenguaje, a partir de su carácter semántico; no obstante, esta aproximación no tiene demasiada fuerza, ya que Danto, a diferencia de Gadamer, desvincula el lenguaje del mundo. Acaba reconociendo que, para considerar algo como artístico, no basta con que se le haya otorgado una función semántica, pues, dicha función también podría aplicarse a la metáfora la-Caja-de-Brillo-como-algo-completamente-sin-sentido¹⁰. La metáfora artística no es relativa al lenguaje, sino a la perplejidad. De ahí la no conveniencia de disipar por completo el extrañamiento y de que, más bien, sea el espectador el que deba esforzarse por entender la obra como arte. Ahora bien, la perplejidad suscita preguntas y

¹⁰ Así lo ha sabido ver B. R. TILGHMAN, *Pero, ¿es esto arte?*, Valencia, Universitat de Valencia, 2005, p. 173.

éstas demandan respuestas; de ahí que, en ocasiones, la comprensión de algo como arte sólo pueda lograrse o con la interpretación o con el establecimiento de conexiones con lo familiar, con la estética y con la historia del arte. En este sentido, se puede decir que toda obra lo es en un contexto y mediada por una interpretación que despliega nuevos aspectos (invisibles) de las cosas, abre mundos posibles, etc. y esto es lo que la distingue de la mera cosa: "Consideraré las interpretaciones como funciones que transforman objetos materiales en obras de arte"¹¹. Así, Duchamp otorga a un urinario una interpretación capaz de transfigurarla en una obra artística, *La Fuente*. Lo que parece determinar esta obra ya hecha (*ready-made*) como artística es la actitud interpretativa, pero ¿cuál? La de Duchamp se caracterizaba por su condición de europeo emigrado a la sociedad americana que, para ocultar su fama, empleó un pseudónimo; por otro lado, a petición suya, *La Fuente* fue comprada por un coleccionista de arte que luego la hizo desaparecer. Antes, Duchamp pidió a un conocido fotógrafo que tomara una instantánea de la misma. La idea era que el objeto tuviera una existencia efímera como obra de arte, que volviera a ser un objeto banal.

Tal vez cualquier cosa instalada en el sitio conveniente pueda convertirse en obra de arte, pero todavía nos preguntamos: ¿cómo se produce esa transformación? Danto responde que no es por una diferencia sensible, ya que no hay cualidades estéticas específicas; tampoco se debe al entramado institucional, sino fundamentalmente a la participación en un mundo artístico y en sus teorías que sirve de contexto para reconocer algo como arte. La historia del arte actúa como horizonte que permite distinguir algunas obras de arte actuales de simples objetos. De hecho, *La Fuente*, en su día, no fue expuesta en la exposición a la que fue enviada y, sin embargo, hoy, después de múltiples interpretaciones, tiene su lugar en las historias del arte.

Toda obra artística es temporal porque está hecha para ser ejecutada, pero no es histórica porque sea un producto de la historia, sino por su esencial inagotabilidad. Por eso, Gadamer toma a la obra de arte como ejemplo de una hermenéutica universal que cumple la función directriz de manifestar la verdad en la multiplicidad infinita de sus decires¹². Su multivocidad, incluida la de la fuente-urinario-Buda, es precisamente lo que posibilita su interpretación. Si el arte declara de este modo plural es porque en él se conoce y reconoce algo, pero no como en el documento histórico, sino hablando a cada individuo en particular. Por eso, la verdad de la obra no consiste en la conformidad con leyes universales, sino en una "*cognitio imaginativa*"¹³, una experiencia sensible particular que, sin embargo, refiere a algo común. Hasta un

¹¹ Arthur DANTO, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, p. 39.

¹² Cfr. Hans Georg GADAMER, *Wahrheit und Methode. Ergänzungen-Register*, en *Gesammelte Werke* 2, Tübingen, Mohr, 1986, p. 8. (Trad. Cast. De M. Olasagasti, *Verdad y Método II*, Salamanca, Sígueme, 1992, p. 15).

¹³ Hans Georg GADAMER, "*Anschauung und Anschaulichkeit*" (1980), en *Gesammelte Werke* 8, p. 126, p. 192.

instrumento como el Portabotellas –secador de botellas, erizo– de Duchamp, dice Gadamer, se nos ofrece como obra de arte, debido a que incorpora la identidad hermenéutica del reconocimiento: su determinación proviene del efecto que, en su momento, produjo y de la invitación para completarlo. Aunque no perdure como lo clásico, es una obra (*Werk*)¹⁴. Su identidad se hace efectiva por el modo en que nos hacemos cargo de su construcción reflexiva y esto es lo importante de la experiencia del arte.

Se puede considerar que la identidad hermenéutica es lo que funda la unidad de la obra, incluso de la que se sabe efímera. Ahora bien, la determinación de la obra como núcleo de identidad del reconocimiento entraña que tal identidad está ligada a la variación y a la diferencia, puesto que toda obra deja al receptor un espacio de juego que tiene que rellenar.

En la obra artística hay, pues, una verdad histórica, pero, además, el arte es creación que abre mundos posibles y, por tanto, anticipa sentidos que pueden declararse verdaderos en el futuro. Ahora bien, ¿qué creación puede haber en un *ready-made*? Posiblemente sólo su re-contextualización, su re-interpretación. Sea lo que sea, los *ready-mades* y su culminación en *El Gran Vidrio*, se han convertido en obras clásicas, aunque no hayan tenido esa intención; clásicas en el sentido hermenéutico, es decir, en tanto que se conservan porque siguen suscitando interpretaciones. Aunque en su tiempo pareciera que el único vínculo de los *ready-mades* con el arte clásico fuera su instalación en el museo, una vez registrada la opción del objeto como obra, el lugar de su exposición ya no requería ser necesariamente significativo para establecer esta relación. Como las obras actuales, podrían considerarse artísticas siempre que introdujeran nuevos elementos de significación en el ámbito de la sensibilidad. Si el cubismo lo hizo revolucionando la perspectiva, sustituyéndola por una reconstrucción del objeto a partir de la coseidad de lo real, los *ready-mades* presentan objetos-obra que producen nuevas paradojas significativas. Lo importante es que el significado no se concibe como algo exterior que se proyecta en la obra, sino que surge en la presencia de la misma, como ocurre con el gesto lleva en sí su significado.

2. PRESENTACIÓN (*DARSTELLUNG*) DE LA OBRA DE ARTE VERSUS ESTATIZACIÓN DE LO COTIDIANO

Que comparemos la obra con el gesto, en cuanto a su unión entre el significante y el significado, no significa que consideremos que todo gesto sea artístico, a pesar de que, como he mostrado en otros trabajos¹⁵, el gesto corporal no sólo sea el origen del lingüístico, sino también el mejor paradigma de

¹⁴ Cfr. Hans Georg GADAMER, „Die Aktualität des Schönen“, p. 116.

¹⁵ Véase M^a Carmen LOPEZ SÁENZ, “La Parole as a Gesture of the Originating Differentiation”, en B. PENAS, M^a Carmen LOPEZ SÁENZ (eds.), *Interculturalism. Between Identity and Diversity*, Oxford, Peter Lang, 2006, pp. 27-46.

la obra de arte, porque en ambos la expresión y lo expresado son indistinguibles y sus sentidos no remiten a algo exterior.

Volviendo a Duchamp, cuya influencia en el arte de la segunda mitad del siglo XX es evidente, sus obras son desafíos a la pintura que se adecuan a la estética hermenéutica y a su *Darstellung*, aunque lo que esta presentación ponga aquí de manifiesto sea lo que ha permanecido escondido o la situación de la subjetividad y la objetividad en el momento presente.

Al no tratarse de una reproducción, sino de una presentación simbólica de los objetos, la *Darstellung* artística desatiende sus funcionalidades cotidianas para así re-significarlos gracias a otra contextualización. Estas re-significaciones se descubren gracias a las interpretaciones, las cuales contribuyen a encarnar los sentidos de la obra, a hacerlos sentir. Ahora bien, esos significados no son proyectados desde fuera, sino que surgen en la propia manifestación de la obra, porque lo sensible no sólo es sentido, sino también sentiente, idea hecha carne, presencia¹⁶. Como dice Danto, "Ser arte es conectarse internamente con una interpretación, lo que justamente significa identificar el contenido y el modo de presentación"¹⁷.

Recordemos que otro de los rasgos de una obra de arte era la encarnación del significado. Este criterio parece no cumplirse en el caso de los *ready-mades*, ya que *La Fuente* y el urinario han tomado cuerpo en una misma obra, a pesar de poseer distinto significado; éste parece no haberse encarnado en lo sensible. No obstante, lo único que realmente podríamos afirmar es que no lo ha hecho de una manera unívoca.

Ahora bien, ¿cómo explicar la encarnación del significado en las pinturas no objetivas, que no son acerca de nada? ¿Tendríamos que concluir que son meras cosas y no obras de arte? Bien miradas, estas pinturas parecen tratar sobre algo, a pesar de que la intención del autor fuera la de aproximarse al grado cero de la pintura; es más, algunas no sólo suscitan interpretaciones, sino que son interpretaciones. Su ser ha roto con todo representacionismo, incluso con el de las formas, el movimiento y hasta el color, pero siguen presentando alguna idea.

Así ocurre con el denominado "suprematismo" de Malevich que complementa el proceso reductivo de la abstracción con una creación de formas desde cero, de manera que hasta los títulos de las mismas designan sólo pretextos. De hecho, en el arte actual, los títulos son o todo o nada: nada cuando rezan "pintura", "composición", "sin título". En ese caso, la interacción entre obra y espectador es totalmente directa: se trata de suscitar emociones sin necesidad de vehículos figurativos. Lo que importa es la sensación y la sensibilidad no reproductivas, el acto puro de captar que nos abre a un mundo

¹⁶ Esta afirmación ha sido más desarrollada en M.^a Carmen LOPEZ SÁENZ, "De la sensibilidad a la inteligibilidad. Rehabilitación del sentir en Maurice Merleau-Ponty" (en prensa).

¹⁷ Arthur DANTO, *Philosophizing Art*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 9.

sin objetos: "Pero el público en general (la sociedad) vio en lo inobjetivo de la presentación el fin del arte y no reconoció la realidad sin mediaciones del tomar forma de la sensación. A través del suprematismo no aparece un nuevo mundo de sensaciones, sino, en suma, una nueva presentación sin mediaciones del mundo de la sensación"¹⁸.

La realidad sin mediaciones es el hacerse forma de la sensación en su mostrarse y eso es lo que busca Malevich, frente a la abstracción que se aleja de la realidad. En eso consiste el arte concreto que trae a la presencia lo que no es ni objetivo ni subjetivo. Para ello, pone entre paréntesis, como hace la fenomenología, la actitud natural: "Sólo cuando desaparezca el hábito de la conciencia de ver en los cuadros la representación de pequeños rincones de la naturaleza, de madonas o de Venus impúdicas, sólo entonces veremos la obra pictórica"¹⁹. En la apertura de un espacio no usual se ubica la obra, el fenómeno, en tanto manifestación o hacerse visible.

La especificidad de la obra de arte reside en la indeterminación de la existencia, en la *epojé* del mundo cotidiano que realiza presentando la esencia de la obra, es decir, aquello que la hace ser tal y logrando que ese ser nos resulte comprensible en medio del ruido y del anonimato que habitualmente nos circundan. El arte presenta des-realizando las representaciones que habitualmente nos hacemos del mundo y nuestra manera de ver. Para ello practica una reducción eidética que se cumple de modo espontáneo y como modificación de la neutralidad²⁰, es decir, como una construcción particular de un universal que viene dado en la obra como cumplimiento de una intención. La obra descubre alguna verdad porque realiza dicho auto-cumplimiento dejando entre paréntesis la realidad positivizada, para descubrir ciertas esencias en el mundo concreto; ésta es la finalidad de la abstracción pictórica. Como la fenomenología, ha superado el dualismo realidad-apariencia, pues la única realidad son los fenómenos. En efecto, la abstracción deconstruyó la representación; negó que el cuadro fuera un trozo de espacio y lo entendió como un modo del aparecer. Abstracción y fenomenología nos enseñan a ver, no objetos, sino la visión y la visibilidad, eso que comparece en todo aparecer.

Malevich ni siquiera intentaba representar formas matemáticas o cuadros perfectos, sino no-objetos. Deseaba subrayar otros valores distintos a los de la racionalidad matemática, tal vez los de la pura presentación. Cada una de sus obras reitera esa intención, pero, como *Darstellung* artística que es, es un acontecimiento único.

La auto-presentación de la obra tiene alcance cognoscitivo y ontológico, porque pone ante los ojos algo que la percepción habitual había automatizado,

¹⁸ Kasimir MALEVICH, *Die Gegenstandslose Welt*, Maguncia, Florian Kupferberg, 1980, p. 74.

¹⁹ Kasimir MALEVICH, *El nuevo realismo plástico*, Madrid, Comunicación, 1975, p. 27.

²⁰ Cfr. Hans Georg GADAMER, "Über den Beitrag der Dichtkunst bei der Suche der Wahrheit", en *Gesammelte Werke* 8, p. 76.

pero que en realidad está ahí por sí mismo. Sin embargo, siempre se presenta para alguien y a través de alguien, de modo que la *Darstellung* artística es un acto interpretativo históricamente determinado y sólo en dicho acto la obra se revela en su realidad autónoma. La presentación de la obra abre un espacio auto-poiético, en el sentido de que induce interpretaciones del acontecimiento que supone. El arte ya no se entiende como representación (*Vorstellung*) de un tema (*Sache*), sino que actúa como vehículo de la apariencia sensual, sensible y estética (*aisthesis*) que el mundo toma ante el sujeto mundano. De ahí que, incluso en las obras suprematistas haya intención de sentido o expectativa de verdad; además, en toda obra hay una verdad de ejecución (*Vollzugswahrheit*). Desde ella hay que entender la concepción del arte como *Darstellung*, es decir, como ejecución interpretativa de la realidad que la hace presente. Como tal, la obra artística no es ni un objeto arrojado al mundo, ni un simple producto de la subjetividad, sino la inseparable relación entre ellos.

Las obras de arte actuales se presentan, se desvelan y se constituyen como tales no en relación con un sujeto ni como representación de un objeto, sino en referencia a sí mismas. Así, *La Fuente* de Duchamp sólo tiene de analogía el título, ya que el urinario que presenta es real y no simboliza, en principio, nada. Con esto queremos decir que la obra de arte no lo es por representar otra cosa, sino por ser una realidad que comienza y acaba en su espesor. De ahí que, para empezar a juzgar una obra artística actual, sea necesario tomar conciencia de su intención de instalarse en el mundo como tal, de presentarse en su plenitud sensible, quizás, eso sí, ya no tanto para encarnar la familiaridad como la extrañeza.

La aparente auto-referencialidad de algunas obras contemporáneas no es completa, ya que no se evade totalmente de los objetos; más bien intenta transmitir la fuerza de los mismos que, en este mundo utilitario, pasa frecuentemente desapercibida. Ciertamente, el arte actual ha contribuido a transformar la noción de "referencia" y a tomar conciencia de la fragmentación de la realidad. No hay un mundo unívoco evidente, sino diversidad de mundos y estilos, pero cada obra sigue indagando en su objeto intencional y generando sentidos.

Ni siquiera el arte abstracto carece por completo de referencia; la suya es el mundo parcelado en el que existimos. Este arte también habla o, mejor dicho, el mundo habla en él y no la subjetividad que sólo detenta una imagen del mundo. El calificativo de "abstracto" obedece a su origen más que a su configuración final, ya que fue un proceso de abstracción lo que dio origen a una progresiva simplificación de los elementos del cuadro, lo cual condujo a un alejamiento de la complejidad y singularidad de lo cotidiano, subsumiéndola en categorías más universales. Esto es también lo que persigue la estética hermenéutica de la idealidad del sentido.

En realidad, el dilema entre arte representativo y arte abstracto es falso, ya que ningún objeto es como su representación y, al mismo tiempo, incluso

la pintura más abstracta pinta algo. No es, por tanto, ineludible optar por la pintura figurativa o por la abstracta.

La dificultad del reconocimiento de la expresividad del arte abstracto no se debe a su vacío de referencia, sino justamente a ella, a su presentación de un mundo escindido y de una subjetividad diferida ante un espectador que se está reconstruyendo y construyendo. Estábamos habituados a reconocer lo presente en lo abierto, pero la pintura abstracta pinta la apertura misma; es una manera de ver sin nada que ver, de mirar la visibilidad (conjunción de lo visible y lo invisible) ejecutándose. En este sentido, se podría decir, como Delaunay, que toda pintura es abstracta o, como Maldiney, que “abstraer no consiste en despojar a las cosas de sus cualidades segundas para exponerlas en el simple aparato de sus cualidades primeras. Se trata de poner al descubierto este momento de trascendencia por el que ellas son cosas y en cuyo nivel solamente las encontramos reales”²¹, despojándolas y desapropiándonos de atributos antropomórficos. La abstracción accede así a la forma de la cosa percibida, al descubrimiento de su inteligibilidad conceptual. Toda la pintura, no sólo la abstracta, en tanto muestra lo que no se muestra (ideas, formas originarias), se aleja de la objetividad habitual y de la subjetividad dominadora. En ese sentido, toda pintura es abstracta, incluida la figurativa, porque es acto de presencia de los principios últimos.

Y, sin embargo, la abstracción, como la estética hermenéutica, parece ignorar el cuerpo como condición de posibilidad de toda *Darstellung*. Prevalece la presentación del tema (*Sache*), no su condición de posibilidad. Eso explica que Gadamer se haya interrogado por el enmudecer del cuadro, pero no se detenga a interpretar fenómenos artísticos tan actuales como las *performances* o el *body art*. Desde nuestra perspectiva, ha centrado su hermenéutica en el giro lingüístico sin percatarse demasiado del icónico. De ahí su interpretación tradicional de la pintura como un callado decir, así como la prioridad que otorga a la poesía sobre las demás artes. La dimensión propiamente estética, la carne sensible, queda así disfrazada. En realidad, ni siquiera piensa una dimensión puramente estética del arte.

Eso sí, el filósofo de Heidelberg se opone al purismo estético por considerar que toda obra es interpretación y *mimesis* de lo que no es arte, gracias a su presentación. Obra de arte verdadera la que conserva su autonomía, es consciente de su sentido y de sus limitaciones y, sin embargo, no sucumbe al esteticismo. Aunque la obra se halle inscrita en un contexto al que dota de belleza, si absolutiza su virtuosismo, cae en declive y se difumina en sus tecnicismos. Por su parte, la estetización completa de lo cotidiano ha convertido al arte en algo superfluo y hasta resulta difícil distinguir lo artístico en un medio en el que todo lo es. El arte por el arte equivale al asombro por el asombro, pero cuando el mercado exige esa extrañeza, al artista se le impone evitar lo familiar y convencional, aun a riesgo de frenar su creatividad. La manipulación

²¹ H., MALDINEY, *Ouvrir le rien. L'art nu*, La Versanne, Ed. Encre Marine, 2000, p. 192.

que determina al mercado se impone también al resto de nuestras vidas y hasta a la creatividad, que pasa a reflejar las tendencias de la producción. La obra de arte se cansa de esperar el reconocimiento de la posteridad y apuesta por el juicio del mercado en el mundo post-artístico.

En la sociedad de masas, los caracteres del Arte, con mayúscula, se solapan con su conversión industrial. El crecimiento y las transformaciones del arte en los últimos años hasta convertirlo en una auténtica industria cultural introducen la inconveniencia de concebirlo de manera individualista y elitista, a pesar de que la producción y distribución de lo artístico siga corriendo por estos canales. En ese contexto, el arte no puede expresar leyes propias, pero tampoco se ha convertido en una actividad completamente mercantilizable. Hasta los especialistas del mercado artístico valoran la autenticidad del artista, su capacidad para interesar aportando algo propio que conecte con otros mundos. En un universo de cambios veloces, se desconfía del individuo adaptativo y se valora la flexibilidad de quien es alguien. Así, pintores como Julian Schnabel o Ferran García Sevilla, que supieron utilizar las estrategias del mercado del arte, representativos del *boom* del arte en los 80, gracias a la actividad en el mercado de los marchantes y galeristas, a la proliferación de la *bad painting*, conocieron la gloria con brevedad convirtiéndose en pintores de moda durante unos años, hasta que en los 90 el mercado y su creatividad entraron en crisis.

En la década de los 80 el poder del mercado del arte hizo aumentar el valor de las obras y la especulación. Las casas de subastas pujaban por obras de artistas contemporáneos que llegaron a alcanzar precios mucho más elevados que los clásicos; *Interchanges* (1955) de Kooning, fue adjudicado en 1989 por 20,6 millones de dólares, cuando en 1955 había sido adquirido por 4.000. Se abrieron *consultings* para orientar a los nuevos coleccionistas animados por el lucro. Las compras y reventas de una misma obra se aceleraron hasta distorsionar su cotización. Los inversores apostaron por principiantes para evitar dejar escapar obras que podrían alcanzar precios exorbitantes. La relación entre el artista, el crítico y la galería reproducía los mecanismos del mundo de los negocios.

El post-arte logra su éxito mercantilizándolo la experiencia diaria como estética, pero, al preconizar que ésta forma parte de la cultura post-moderna, niega la estética. El esteticismo de la vida corre este riesgo si la existencia se concibe como maximización del beneficio. El otro extremo, la autonomía absoluta del arte acaba convergiendo peligrosamente con el anterior, ya que es una defensa de la indiferencia artística con respecto al espíritu humano. Esta indiferencia informa el arte de Duchamp y de Warhol y, en general, al arte de masas.

Aunque Duchamp no concibió sus obras como mercancías, puesto que no ganó grandes sumas con ellas y algunas incluso las regalaba, aplicaba la indiferencia a la elección de sus *ready-mades*: "He de tener cuidado en esquivar la apariencia (de ser arte). Es muy difícil escoger un objeto, porque a las dos

semanas o lo amas o lo odias. Tienes que devenir indiferente hasta el punto que no tengas sentimientos estéticos. La elección de *ready-mades* está siempre fundada en la indiferencia visual y la ausencia absoluta de buen o mal gusto²². Los *ready-mades* son objetos anónimos convertidos en obras de arte por haber sido elegidos por el artista de esta manera gratuita. Así, Duchamp muestra, una vez más, la dificultad de intentar distinguir el arte del no-arte de un modo objetivo.

A pesar de esa declarada indiferencia, hay que reconocer que los *ready-mades* han abierto innumerables vías para la creación en el arte. Pero cabe preguntar si ellos mismos son obras de arte. En 1959, en una entrevista radiofónica, Duchamp respondía planteando la dificultad de definir el arte; si se renuncia a hacerlo, el *ready-made* puede actuar como ironía, ya que señala una cosa que podemos llamar arte sin haber sido hecho por el artista que, simplemente, lo ha cogido. Los que piensan como Duchamp eluden cualquier definición de "arte"²³ por considerar el intento "esencialista". En nuestra opinión, en la actualidad, se está abusando demasiado de esta acusación contra toda posición que ni procede deconstructivamente ni es heredera del liberalismo post-moderno. Además, aunque se renuncie a definir lo que es arte, la dificultad persiste: ¿qué nos autoriza, entonces, a denominar "arte" a la elección gratuita de un objeto? Es posible que éste sólo sea una traducción de la obra de arte e incluso, como se ha dicho, "una burla patética de la obra artística y del acto creativo"²⁴, una pura afirmación del pesimismo nihilista.

A pesar de su negación a la definición, en las producciones de Duchamp se puede rastrear cuál sea su visión del arte; ésta se concibe como aventura, como actividad vital cuyo fin no es una cosa, sino una ambigua libertad. El proceso creativo del arte es, en efecto, para Duchamp, un transcurso psicodinámico con validez independiente del arte. Lo que el artista produce no son obras, sino signos de interrogación frente a ellas; tampoco postula nuevos valores, sino que ataca lo que consideramos valioso; es crítica activa de la obra de arte colocada en el museo, acto puro, como el juego, automovimiento carente de meta que dinamiza a la razón.

Los *ready-mades* no tienen pretensiones artísticas; sólo persiguen la provocación de las convenciones y el gusto artísticos. Sin embargo, tampoco son anti-arte, sino a-rtísticos, es decir, ni arte ni anti-arte, una bisagra entre ambos en una zona vacía. Duchamp piensa que podemos ver sus *ready-mades* como objetos de la vida cotidiana y, simultáneamente, como obras de arte. Esta ambigüedad o indiscernibilidad excluye la idealización estética de esos objetos, pero no su consideración artística. De hecho, cuando *La Fuente* fue elogiada como bella y se le hizo un hueco en el museo, Duchamp se enfadó, por-

²² Pierre CABANNE, *The Brothers Duchamp*, Boston, New York Graphic Society, 1976, p. 141.

²³ Thierry de Duve ha calificado a los que pretenden definir el arte de "filósofos marcianos", *Kant after Duchamp*, Cambridge, MIT Press, 1998.

²⁴ Donald KUSPIT, *El fin del arte*, Madrid, Akal, 2006, p. 29.

que se borraba esa ambigüedad entre la idea artística y la consistencia física de no arte que él quería poner de relieve. Había comprendido que no hay creación *ex nihilo*, pero no llegó a entender que toda creación se sedimenta y puede ser objeto de las más imprevisibles reactivaciones ulteriores.

Cabe preguntarse si podemos tomar a Duchamp como guía fiable de su obra. La clave para identificar algo como arte no nos la da completamente la intención (consciente o inconsciente) del artista. En nuestra opinión, la interpretación autorial ha de tenerse presente, aunque no sea más que por ser la primera, pero no es la única. La auto-interpretación del arte es un fenómeno secundario que, además, no llega a todos los espectadores; además el artista no determina completamente su producción; él mismo sigue necesitando comunicarse e interpretarse. Depende, para ello, de sus obras y de los hermeneutas, que bien pueden ser también sus receptores. No se trata, sin embargo, de sustituir el paradigma del autor por el del espectador, sino de mediatizar toda teoría de la creación absoluta subordinándola a la experiencia de sentido abierta por la obra de arte, la cual dice algo más de lo que el autor sabe y también algo más de lo que los otros pueden decir de ella.

Así es como la estética hermenéutica dialectiza la creatividad y la receptividad: el sentido artístico no viene dado sólo por el creador ni tampoco queda al arbitrio de receptores y críticos. Al entender el arte como experiencia de sentido, tampoco lo concibe exclusivamente como experiencia estética pura, sino como un modo de auto-comprensión que desapropia al sujeto y que, atendiendo a las razones de la obra la reconfigura a la vez que repercute en nuestra propia comprensión.

Ahora bien, ¿cómo puede esta concepción estética, que considera la verdad del arte como paradigmática, aportar alguna comprensión de la indiferencia y la disgregación del arte actual?

3. EL CARÁCTER EXPERIMENTAL Y FRAGMENTARIO DEL ARTE ACTUAL

Una de las marcas del arte actual es sin duda su dispersión, la cual obedece a su carácter experimental. El arte parece haberse convertido en un gran taller donde todo se prueba e indaga. En nuestros días, lo que convierte a un pintor en maestro es la experimentación de la construcción racional y así se explica que lo serial forme parte de sus creaciones, no como mera reproducción, sino como praxis interrogativa que renueva la pregunta por la autenticidad de lo artístico y su relación con lo que no lo es. A veces, el mismo creador que trabaja con tanteos, no está seguro de cuál de sus experimentos sea válido; el pintor no sabe, a ciencia cierta, si su obra puede considerarse ya acabada o si aporta algo, a la espera de la recepción. Por otro lado, parece haberse arrumbado con la clásica finalidad del arte de la *mímesis* de la naturaleza, pero hasta las obras actuales, que no pretenden ni calcar lo externo, ni

expresar ninguna interioridad, que se niegan a ser interpretadas por empatía psicológica con el autor, todavía tienen naturaleza.

El carácter experimental y procesual del arte actual se explica por su desvinculación del genio y la conversión de las obras en *poiésis*, que reflejan la pluralidad y desintegración de la realidad presente. El arte del presente es fragmentario, tanto en la temporalidad (efímero), como en la espacialidad. El público suele mostrar resistencia a esta última. El fraccionamiento afecta también a la noción tradicional de "obra artística" (desde el principio del *collage* y el montaje hasta las diversas modalidades del arte no objetual) e incluso a la sensibilidad contemporánea, a pesar de los esfuerzos publicitarios por unificar los gustos. La dispersión de éstos obedece a la extensión de la creatividad y a la diversificación del mercado, pero también tiende a ser integrada por los patrones estéticos dominantes que podríamos denominar "mosaicos", en los que coexisten los estilos más dispares. El espectador del arte moderno se ve ante fenómenos o acontecimientos que, sin embargo, no son puros y también exigen algún grado de interpretación, tal vez incluso más que los tradicionales.

Los fragmentos que componen nuestro mundo en el siglo XXI están tan divididos que se torna problemático hasta el significado de "globalización". Esos fragmentos se saturan de interpretaciones de sí mismos, las cuales resultan necesarias si no queremos perdernos en la pura mostración de las obras como si formaran parte de un espectáculo caótico. Para que los fragmentos puedan considerarse artísticos se hace necesaria su indagación hermenéutica y estética. Incluso la incertidumbre puede interpretarse y ha de abrirse a la diferencia, a la escucha de otras interpretaciones posibles que pueden ampliarla, lo cual significa también hacer vacilar las presuntas seguridades, tanto creativas, como críticas y receptivas. Todo ello, siempre y cuando las diversas interpretaciones sean comunicables y no herméticas. Es conveniente, asimismo, poner de manifiesto desde dónde y hacia dónde interpretamos, es decir, el horizonte en el que nos situamos para comprender, que no es únicamente la distancia con respecto a la obra, sino también el intento de apropiación de la misma que, a su vez, implica desapropiación de la subjetividad. Si las prácticas artísticas actuales carecieran de este nivel hermenéutico de las experiencias estéticas, así como de una necesaria fenomenología de las mismas, quedarían reducidas a meros tanteos de no se sabe qué.

Decía Kandinsky que la pintura moderna ha querido ver lo invisible, pasar del modelo a la matriz. Así ha descubierto profundidades, pero también se ha encontrado con el caos. Dada esta situación, el pluralismo de la experimentación es inevitable, porque hay que incorporar el arte a la existencia dividida. Por tanto, la diversidad del arte actual se corresponde con la pluralidad hermenéutica sin abocar al relativismo, porque diferentes interpretaciones de una obra pueden ser verdaderas sin por ello desintegrarla.

Hasta la *action-painting* y la pintura que decide simplemente pintar, movida por la emancipación pictórica, por la conversión del cuadro en algo autónomo, se presenta como revalorización de los materiales, del gesto o

como deshumanización a través de superficies cromáticas impersonales. Aunque el artista sólo pretenda que sus signos tengan un valor diacrítico (el de diferenciarse unos de otros) esto mismo produce un significado que se suma al gesto del pintor. Incluso el pretendido rechazo de la figuración del expresionismo abstracto, por ejemplo, no obedece al esteticismo, sino a la soberanía del acto de pintar, a la pintura pura que, no sólo se desprende de la figuración, sino incluso de los significados dados y de las convenciones compositivas. El chorreo de pintura sobre la tela, empleado por Pollock desde 1946, pone de manifiesto esta pintura de acción, pero también su contradicción: la superposición del azar al automatismo del artista, lo cual corrobora la apertura de toda presentación-interpretación.

En los años cincuenta, la pintura primaria se planteaba sustituir la máxima del expresionismo abstracto, "simplemente pintar" por otra menos subjetivista centrada en el resultado: "simplemente pintura", como si acción y el efecto de la misma no estuvieran enlazados entre sí y con la intención que anima la obra. Estas vinculaciones son puestas al descubierto por la interpretación.

Si atendemos a lo que dicen los propios autores de sus obras, sus interpretaciones e incluso auto-justificaciones, bien sean *a priori* (motivadas por la lógica del descubrimiento del significado en el proceso artístico), bien *a posteriori* (motivadas por la lógica de la justificación del resultado artístico de las mismas), también se revelan fragmentarias: "se puede decir que si viésemos una de las formas de la caja de Judd rellena de escombros, situada en medio de un marco industrial, o incluso en una esquina de la calle, no sería identificada como arte. Se sigue que la comprensión y consideración de ello como obra de arte es necesariamente *a priori* a la visión de ello para verlo como una obra de arte. Adelantar información sobre el concepto de arte y sobre el concepto de artista es necesario para la apreciación y la comprensión del arte contemporáneo" ²⁵ que, a primera vista, parece no querer decir nada.

Sentada así la necesidad de información previa a la contemplación, la experimentación artística se ofrece como una búsqueda de sentido y no desaparece en la era de la reproducibilidad técnica cuasi-infinita de la obra. Ciertamente, en esta época parece que atisbamos experiencias del arte que no amplían la comprensión del mismo y van perdiendo su rareza hasta convertirse en clichés. Sin embargo, todavía podemos seguir hablando de "obra de arte", aunque ya no en un sentido tradicional y objetivista, sino entendiéndola como un sujeto-objeto enriquecido por sus diferentes manifestaciones que, ahora tienen la ventaja de llegar a más seres humanos. La contrapartida de ese desarrollo que parece abolir las distancias y que ha desembocado en la cultura de la imagen y el triunfo de la realidad virtual, es el transcurso icónico veloz que no da tiempo para apreciar la sensibilidad y que incluso anestesia el sentir.

²⁵ Joseth Kosuth, "Art after Philosophy", en *Studio Internacional* 178 (1969) 137.

En nuestro mundo de la reproducibilidad y de la transmisión veloz de las imágenes, se configura un universo de simulacros donde va perdiendo sentido la diferencia entre copia y modelo. Ahora bien, lejos de desaparecer el original, crece su estimación y la curiosidad por él. Podría decirse que lo que no se reproduce no existe; de modo que la creación hoy es inseparable de la información y de la fortaleza de los medios en los que puede participar.

Las series y las obras sobre obras han contribuido a reflexionar sobre la relación productiva de las mismas con el original: aquéllas mantienen una relación metafórica con éste, puesto que lo evocan y lo hacen aparecer de múltiples maneras, poniendo de manifiesto algo de él que pasaba desapercibido. La imagen artística hace al original, porque precisamente lo convierte en origen (*Urbild*) al referirse a él y completarlo. Por su parte, el original representado deja de ser un objeto, para devenir un fenómeno en busca de sentido (así sucede con el botellero, con la rueda de bicicleta, el urinario, etc.).

La multiplicación del original se produce también por la inflación interpretativa que acompaña a la reproducción y actúa como arma de doble filo, en el sentido de que asegura la vigencia de la obra, pero también diluye la imagen bajo justificaciones discursivas. Además, la reproducción altera la recepción de la obra, pues la primera percepción suele ser a través de la reproducción fotográfica, la cual determinará más tarde la confrontación directa.

Ciertamente, hoy en día la reproducción y la ley del número dominan hasta hacer desaparecer el aura individual, pero eso no significa que la creatividad haya desaparecido, sino que se deja libre juego a la experimentación y a la participación en la obra.

El juego artístico, a diferencia de otros juegos, no se agota en la actividad lúdica, sino que busca la permanencia. De ahí que Gadamer nos rete a experimentar la obra de arte como conformación (*Gebilde*) deteniéndonos un momento (*Verweilen*) comprensivamente junto a ella, no para dominarla y objetivarla, sino para sumergirnos en su lúdico acontecer. Frente a la experiencia de la distracción y del entretenimiento, la experiencia artística exige cierto recogimiento. Por tanto, una obra de arte no se disfruta como tal si la utilizamos como un objeto de ocio. La creación artística del presente incita a que la obra atraiga por sí misma, a demorarse en ella y en el mundo que nos abre, en estos tiempos de raudo agotamiento de las imágenes. Hasta el urinario de Duchamp invita a este detenerse cuando se descontextualiza y recontextualiza en un museo desprendiéndose de su funcionalidad puntual para adquirir una significación con pretensiones universales. Pero la obra no sólo lo es por hacer referencia a un contexto de significados, sino también por contribuir a configurarlo y recrear sus potencialidades.

La ambigüedad consentida por las prácticas artísticas actuales afecta también a la industria cultural, la cual facilita el acceso y la transmisión de las obras, pero impone asimismo restricciones a la libertad creadora. El esteticismo denota la misma ambigüedad: por un lado, el arte embellece la vida

cotidiana pero, por otro, acaba diluyendo las diferencias entre ambas e incurriendo en reduccionismos.

La filosofía contemporánea ha esclarecido esta ambigüedad con su comprensión de los límites de la racionalidad del mercado para ampliarla a lo que tradicionalmente se consideraba irracional, pero que es la raíz de todo *logos*, a la sensibilidad. Ésta forma parte de la *aisthesis*, en sentido griego. Es preciso tener presente la riqueza originaria de su significado para evitar una estetización completa que conllevaría el olvido de la reflexión e incluso la anestesia, provocada justamente por la estetización y la consideración de todo experimento como artístico. Si, en lugar de confundirse con lo que está de moda, el esteticismo de lo cotidiano se interroga por la comprensión y el sentido de las prácticas actuales, así como por el carácter artístico de las mismas, puede reactivar la creatividad, tanto productiva como receptiva-participativa y enriquecer la sensibilidad.

4. EL POST-ARTE: BANALIDAD O ENRIQUECIMIENTO DEL SIGNIFICADO

Sin pretenderlo, Duchamp ha creado escuela y los Post-duchamps (Jeff Koons con sus escenas amorosas y sus esculturas de mal gusto o Mike Bidlo, que muestra los mismos objetos que el maestro y ni siquiera critica su trabajo), son un ejemplo del problema del arte y sus réplicas en el mundo actual; por su parte, H. Steinback, graduado en economía y ex corredor de bolsa, produce obras que ni siquiera provocan; sólo se refugian en lo comercial: son bienes económicos más que artísticos. A diferencia de los banales y ambiguos *ready-mades*, estas producciones exhiben objetos dignos cuya finalidad es ser vendidos como tales y no proponer nuevas formas de pensar. Lo único que los distingue de los objetos cotidianos es su precio. La libertad propuesta por Duchamp conlleva estos efectos. Sin embargo, no todos los artistas emularon a Duchamp. En 1960 ya existían críticos, como el minimalista Carl Andre, que empleaba *ready-mades* estandarizados para producir estructuras materialistas no jerárquicas y acusaba a Duchamp de sustituir el intercambio de valores de la producción por los valores artísticos, de santificar objetos alienados.

He aquí otro nuevo ejemplo de la polisemia del arte actual; naturalmente, esto dificulta la aproximación al mismo. Sin embargo, el esfuerzo necesario para acercarse a él no es inútil pues, al fin y al cabo, muchos de los valores del nuevo arte son proyecciones de la sociedad en la que vivimos. Lo cierto es que el arte actual ha arrumbado con la pasividad del espectador puesto que ahora éste necesita realizar un esfuerzo interpretativo.

Este esfuerzo es patente en el arte de nuestros días que no cesa de preguntarse ¿qué diferencia hay entre los *ready-mades* de Duchamp y los aspiradores de Koons? ¿Qué es lo que distingue los monocromos de Malevich y los de Sherrie Levine? ¿Qué diferencia las prácticas artísticas de Warhol de las series en las que Koons se emula a sí mismo en plena actividad amorosa? Una res-

puesta podría ser el *Kitsch*, en tanto se produce en serie y es un simulacro, una banalidad.

Podría replicarse que, aunque la reproducción es el fundamento del post-arte, éste no es, sin embargo, *Kitsch*, sino un arte intermedio que otorga glamour a lo cotidiano. El modelo a imitar es la meta-ironía de Duchamp. Él hizo socialmente espectacular el material bruto de un modo que sería imposible en el contexto cotidiano. Quizás, la verdadera revolución que supusieron sus *ready-mades* fue la demostración de que el arte está en cualquier situación en la que haya discrepancia entre el objeto y su contexto; así el arte se convertía en algo casual y la vida cotidiana se tornaba canal artístico para ver de otro modo.

Considerando que las premisas del post-arte son: todo el arte llega a un punto muerto en la reproducción y todo lo banal, cuando se lo reproduce, es arte, las obras artísticas originales, cuando son reproducidas, pasan a formar parte de lo cotidiano y se convierten en otras apariencias más. El post-arte nos hace ver la vida como algo especial, como si la experiencia cotidiana fuera la única posible; sin embargo, al ser reproducidos como post-arte, los objetos usuales pierden su lugar en la vida y las obras disipan su aura. A cambio, sirven de soporte para establecer una nueva comunicación social.

También la fenomenología hermenéutica recupera por la vía comunicativa e interpretativa una cierta función social del arte que, hoy en día, perdura creando cierta solidaridad. Propuestas artísticas actuales como los *happenings*, consisten en acontecimientos diarios que existen para convertir en artísticos medios no artísticos, para fomentar la participación y la manipulación buscando el sentido por tanteos. Solidaridad o intercomunicación de prácticas y redes de gestión es lo que demandan los movimientos artísticos en la actualidad y lo que hace pensar que la creación no es algo aislado, sino que prevalece la exigencia de diálogo e intercambio.

Como dice Kuspit, el post-artista es una personalidad escindida que aspira a un arte elevado, aunque lo convierta en basura²⁶. A veces eso se logra y, por ejemplo, *La Fuente* de Duchamp ya no puede ser considerada un urinario, a pesar de que otros post-artistas han intentado devolverla a su originario estado orinando en ella.

Se puede pensar que Duchamp y Warhol prestaron su firma a productos vulgares, porque en el mundo post-artístico cuenta más la personalidad pública del artista que los objetos que presenta como arte. Esto supondría que el post-arte convierte los objetos cotidianos en estéticos y así pasamos por alto su banalidad o bien banalizamos la estética. Hay teorías positivistas post-artísticas que hacen que los objetos todavía parezcan más banales de lo que realmente son al transformarlos en espectáculo. Al disolverse la distin-

²⁶ Cfr. Donald KUSPIT, o.c., p. 68.

ción entre éste y la realidad, quedamos sin lugar desde donde construir un espacio crítico capaz de dirimir qué es entretenimiento y qué no lo es.

A diferencia de Duchamp, Warhol podría considerarse un post-artista popular. Transformó su estudio en un simulacro de fábrica para producir imágenes del modo de vida americano. En su relación con el arte pop, puede comprenderse la ambigüedad de algunas de sus obras. En efecto, el arte pop denuncia el consumo social y acaba sirviendo a esa sociedad; reproduce los estereotipos sociales del éxito para transmitir una emoción superficial. La contestación social se atisba al comprender que *La sopa Campbell* imita el diseño seriado de los botes reales de sopa, pero ninguno es igual. El uso inteligente del color altera completamente el cromatismo original y así se vacía de contenido el resultado final o se identifica con la pintura. En la repetición de Marilyn lo de menos es el parecido con la actriz, pues lo que la obra muestra es la equivalencia unívoca y equívoca. Sin embargo, a partir de 1960, la actitud crítica parece haber desaparecido cuando Warhol decide funcionar como una máquina y aceptar la inevitable relación entre arte y capital. Se convierte en un nombre de marca, como la coca-cola, que fue representada por él con la misma mecánica de su producción. Demuestra que los objetos mundanos podían convertirse en arte de moda si se los asociaba con un post-artista. Acepta una definición globalizadora de "arte": "El arte de los negocios es el paso siguiente al Arte. Yo empecé como un artista comercial, y quiero terminar como un artista de los negocios. Después de haber hecho lo que se llama 'arte' o como quiera que se lo llame, me metí en el arte de los negocios. Quería ser un negociante en arte o un artista de los negocios. Ser bueno en los negocios es el arte más fascinante. Durante la era hippy la gente despreciaba la idea de negocio; decían 'el dinero es malo' y 'trabajar es malo', pero hacer dinero es arte y trabajar es arte, y los buenos negocios son el mejor arte"²⁷.

Está claro que a Warhol no le preocupa qué sea arte. Parece aceptar que es indeterminado, mientras que el dinero tiene el poder de determinar lo que sea o no arte. Al subsumir el arte en las fluctuaciones mercantiles, aquél se devalúa, pues se convierte en mercancía. Lo curioso es que, en nuestra época, no sólo lo artístico, sino incluso lo banal se mercantiliza en lugar de revestirse de poderes estéticos y así, "el arte se vuelve vacío y huero cuando ya no hace que la vida se sienta intemporal y vivida –cuando ya no nos seduce a la vida, como decía Nietzsche– y cuando ya no nos regala la inmortalidad sugiriéndola a través de su propia sustancia estética"²⁸.

El Gran Vidrio (La Novia puesta al desnudo por sus solteros, aun...) de Duchamp fue una renuncia a toda estética, en el sentido de que no erigió nuevos criterios de juicio estético, sino que tradujo ciertos sentimientos con indiferencia de la experiencia del espectador. Éste accede a la obra como un medio para captar la intención del artista, la cual siempre es incierta; de ahí

²⁷ Andy WARHOL, *A retrospective*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1989, p. 459.

²⁸ Donald KUSPIT, o.c., p. 130.

que *El Gran vidrio* sólo se completara cuando se rompió en sus desplazamientos y el autor pegara los trozos en 1936, poniendo, de este modo, a prueba su ingenio para redefinir su obra según las intervenciones del azar.

Sin estética y sin interpretaciones o recepciones, ¿qué queda de la obra artística? Sólo una especie de trabajo mecánico que cree estar al margen de cualquier tradición y que, por tanto, no es comunicable, ya que ni siquiera apela al gusto. La creencia, que se va extendiendo desde Duchamp, de que el arte puede desvincularse de toda consideración estética suele apoyarse en la convicción de que ya hay suficientes objetos en el mundo como para pretender crear otros. Sin embargo, estos argumentos son perogrulladas que no anulan la estética, sino que reconocen que es una noción más amplia que la de arte: el carácter estético no es condición suficiente para el arte, pero esto no indica que la estética sea irrelevante para él. Ciertamente, las discusiones y descripciones del arte se desarrollan en términos de propiedades estéticas. El repudio de la estética haría innecesario al crítico y hasta al espectador corriente; ambos se quedarían mudos ante las obras que no hablan por sí mismas.

No es el caso de *El Gran Vidrio*, que ha sido objeto de múltiples interpretaciones. Fue planificado entre 1912 y 1936; sus alteraciones reflejan la relación de Duchamp con los principales movimientos de las vanguardias (cubismo, proto-dadaísmo, surrealismo, fauvismo, futurismo, etc.). La obra consta de un panel de metal dividido horizontalmente por una estructura metálica y de una Caja Verde que tiene un manual de instrucciones sobre el funcionamiento de la máquina. Señala la frontera con la pintura tradicional porque asume un significado ausente en el arte retiniano, aunque tampoco puede prescindir de las sensaciones visuales. Teniendo esto en cuenta, no se puede decir con rigor que la obra renuncie a la *aisthesis*, ya que arroja alguna luz sobre la naturaleza del arte y de las obras artísticas, a la vez que preserva su misterio.

El cuadro es un enigma y, como tal, no es algo que se interprete, sino eso que se descifra. El aspecto visual sólo es un punto de partida, pero, ¿quién o qué da la clave? ¿La Caja Verde, la Caja Blanca? Ambas constituyen sistemas de reflejos de *La Novia* en los que cada uno ilumina a los demás. Gracias a esas cajas, podemos apreciar la sátira de *El Gran Vidrio* de las máquinas y su visión del amor: una máquina mística que funciona con un líquido inexistente, "la gasolina del amor".

Las interpretaciones de *La Novia* son incontables. Sólo la Caja Verde indica que es una máquina agrícola, un arado, un Ahorcado hembra, un péndulo, etc. como si sus formas fueran meras apariencias y su realidad otra. Los testigos oculistas no son los que la ven, sino que es ella la que se ve a sí misma reflejada y se desnuda en la mirada que la mira y que no se ve en el cuadro. El elogio de la reversibilidad culmina cuando comprendemos que los espectadores nos miramos cuando la miramos a ella: "La dialéctica entre la mirada que mira la desnudez y la desnudez que se mira en esa mirada, evoca irre-

sistiblemente uno de los grandes mitos de la antigüedad pagana: el baño de Diana y la pérdida de Acteón”²⁹.

Por su parte, Duchamp ha dicho que *La Novia* es una apariencia, la proyección de una realidad invisible. El psicoanálisis intenta hacer visible ese invisible. Trata la obra como síntoma de tendencias psíquicas como el onanismo, la destrucción-glorificación de la Madre-Virgen, el narcisismo y la agresividad. Todas estas interpretaciones abren un espacio que se va iluminando ante el espectador de acuerdo a los intereses que le lleven a la comprensión de la obra.

Duchamp dejó inacabado *El Gran Vidrio*, el arte, para dedicarse al ajedrez; pero en 1969, meses antes de su muerte, se descubrió que había trabajado sin cesar en secreto desde 1946 a 1966 en el ensamblaje *Étant Donnés*: 1º. *La Chute d'eau*, 2º *Le Gaz d'éclairage*. El apelativo de “ensamblaje” se debe a que no se trata de una pintura o escultura convencional, ni de un *ready-made*, sino de una compleja instalación tridimensional e incluso cuatridimensional, si tenemos en cuenta la necesidad de los registros del *voyeur* –éste es el que hace el cuadro, según Duchamp–. Un manual de instrucciones no nos ayuda a descifrarlo, sino únicamente a desmantelarlo y reinstalarlo. En un marco de ladrillos puede verse una puerta antigua con dos diminutos agujeros. A su través se ofrece un espectáculo inimaginable en el museo: torso y piernas abiertas de una mujer desnuda descansando sobre un lecho de ramajes secos, cuyo fondo es un luminoso paisaje con cascada. Duchamp, que se pasó casi toda su vida denostando la pintura retiniana, sobrepasa aquí el ilusionismo visual. ¿Cuál es el sentido de este ensamblaje? El autor hubiera dicho que no hay respuesta porque no hay pregunta, pero sí que hay interrogantes y asombro ante el hiperrealismo de esta obra a cuyo lado la fotografía carece de luminosidad.

La cronología y la crítica están de acuerdo sobre el significado del ensamblaje como compilación de la trayectoria de Duchamp dirigida a la posteridad, ya que, en opinión del artista, el espectador contemporáneo no tiene ningún valor, tal vez porque carece de distancia histórica.

Son muchas las interpretaciones posibles, pero todas deben contar con el hecho de que lo que se ve es la inmovilización instantánea de una acción cuya continuidad compete al espectador. El compromiso de éste no se plasma en juicios definitivos sobre el arte, porque siempre cabe la posibilidad de nuevas críticas, nuevas experiencias con sus correspondientes interpretaciones. Lo importante es que Duchamp reconoce el valor del coeficiente artístico del espectador crítico para el desciframiento del arte bruto. Su frase, “el espectador hace al cuadro” parece negar la existencia de la obra, pero lo que realmente quiere decir es que el artista nunca tiene conciencia plena de la misma, puesto que entre lo que quiere decir y lo que la obra expresa hay diferencia; la

²⁹ Octavio PAZ, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza, 1994, p. 129.

obra es precisamente esta diferencia. El espectador juzga el cuadro por lo que ve, pero la visión no es objetiva ni está exenta de interpretación, de manera que el público hace otra obra con la obra.

Lo primordial es la obra que está ahí. Duchamp, como Gadamer, no manifiesta interés por el proceso creador, pero tampoco absolutiza al autor ni al espectador; en cambio, ambos afirman la realidad de la obra, en tanto resultado, tal vez inacabado y fragmentario, de una actividad. Si, para Gadamer, ésta presenta sentidos, para Duchamp, la obra es una máquina de significaciones.

Sin embargo, cuando las obras de arte se mercantilizan tanto como en nuestra época, se pierde su valor estético y se convierten en meros artefactos cotidianos. Así se invierte la ósmosis creativa que Duchamp consideraba esencial para la creación³⁰. La ósmosis creativa convierte a las obras en evocativas y hasta las crea transformando la materia inerte en un fenómeno que incita al público a reaccionar de manera crítica. Sin ella, la obra de arte deja de ser arte y se convierte en mero entretenimiento.

El arte conceptual es, quizás, el que más claramente se ha desvinculado de la estética por considerar que lo importante no son los objetos o sus apariencias, sino la idea que hay detrás de ellos. Presupone que es posible des-materializar y des-estetizar el arte a base de quitar de la obra todo lo que no sean ideas o intenciones, pero éstas siempre hacen referencia a un objeto, en tanto son intenciones de hacer algo. El arte conceptual pretende aproximarse a la idea de una intención esencialmente desconectada de cualquier ejecución, pero esto parece una incoherencia. Este arte se puede entender hermenéuticamente como respuesta austera a la invasión audiovisual y como desafío al dualismo de la teoría y la práctica, que Gadamer rechaza. El afán comprensivo gadameriano se extiende al arte no objetual, que el filósofo se niega a definir metodológicamente³¹, porque, como todo arte, habla por sí mismo y es capaz de verdad si nos plantea cuestiones.

Toda obra de arte, en tanto totalidad de sentido que se autodetermina, es decir, que no necesita validar su verdad con algo externo, es una conformación, incluso la que parece enmudecer y nos interroga en silencio, porque callar no significa no tener nada que decir, sino que es un modo interpelante de hablar. Le respondemos con interpretaciones inagotables extraídas de la propia experiencia de la obra, poniendo así de manifiesto aquello que ella indica (*deutet*).

La velocidad de la vida moderna ha podido contribuir a la desintegración de las formas constantes de las cosas, pero los cuadros siguen representando

³⁰ Cfr. Marcel DUCHAMP, "The Creative Act" (1957), en *The Writings of Marcel Duchamp*, Nueva York, Da Capo Press, 1988, p. 139.

³¹ Cfr. Hans Georg GADAMER, "Begriffene Malerei?-Zu A. Gehlen: Zeit-Bilder" (1962), en *Gesammelte Werke* 8, p. 314.

esas transformaciones del mundo y, para ello, hacen vacilar las formas más estables hasta hacer desaparecer, en ocasiones, cualquier portador objetual. Sin embargo, las composiciones siguen teniendo cierta unidad; tal vez ya no sea la del contenido de una imagen, ni tampoco la unidad muda de las cosas corporales. Es posible que haya desaparecido hasta la unidad de perspectiva, el mirar objetual e incluso la expresión. Eso explicaría que el arte conceptual no se deje interpretar de manera tradicional, pero todavía existen nexos comunicativos, como los hay entre el arte del pasado y el actual.

Si se quiere hacer justicia del arte de nuestros días, no basta con describir la producción contemporánea, sino que se ha de plantear el sincronismo de lo antiguo y lo nuevo porque aquél interviene en la producción de éste sin que, a veces, se tenga conciencia de ello. El arte actual, aunque se contraponga al antiguo, ha extraído de él sus fuerzas; ambos son arte y, tanto el artista como el espectador, están inmersos en la simultaneidad entre pasado y presente.

Lo importante no es averiguar si una obra es objetual o no lo es, clasificarla dentro de una corriente o fuera de ella, sino, más bien, buscar en las obras esa energía de un orden espiritual³², sea éste nuevo o viejo. Rompa o no los cánones establecidos, mientras una obra eleve a una nueva conformación aquello que representa será artística. Incluso el cuadro conceptual ostenta la cualidad de cosa, pero si pertenece a la tradición pictórica, bien continuándola o contestándola, su condición objetual nunca puede agotar su significación.

Kosuth declaraba en su *Arte después de la filosofía y del arte*, que, tras Duchamp, todo arte era conceptual, ya que la idea se había convertido en una máquina que hacía la obra de arte. Así, afirmaba que el único valor de una pintura cubista era la idea de cubismo, pero esta idea supone usar de cierto modo la pintura, para representar objetos en planos interconectados o construir combinaciones en el estilo que conocemos como cubismo. Tales modos conllevan una intención estética implícita.

La pintura cubista fue quizás la primera en tematizar y radicalizar la tarea de síntesis que se necesitaba para comprender una obra, pero eso no quiere decir que dicha exigencia estuviera ausente de las artes plásticas precedentes, ya que todas ellas se veían enriquecidas por el juego constructivo de la reflexión sobre los desafíos que lanzaban.

Incluso la presencia de objetos banales en una sala de arte constituye un reto para pensar qué sea el arte. Hasta la renuncia de algunas tendencias artísticas al significado es significativa y revela alguna verdad. En la aparente discontinuidad del arte actual se asienta la convicción de que ésta sigue siendo una tarea de comprensión. Pero esta continuidad ¿resuelve la ruptura con la forma del arte moderno, el juego que lleva a la quiebra constante de todas nuestras expectativas, el anti-arte?

³² Cfr. Hans Georg GADAMER, "Kunst und Nachahmung", p. 36.

Por un lado, las prácticas artísticas contemporáneas trascienden las obras del pasado, pero, por otro, las reactivan con cada estilo, entendiendo por éste la dialéctica productiva entre lo universal y lo singular, entre el esquema corporal y la resistencia de los materiales. Estas reactivaciones mantienen vivas las prácticas artísticas actuales, pero, para que además sean vividas, es necesario un esfuerzo para pensarlas, darles nombre y, en definitiva, articularlas.

5. NECESIDAD DE LA ESTÉTICA HERMENÉUTICA PARA PENSAR QUÉ SEA EL ARTE

El arte contemporáneo ha demostrado que cualquier asunto o cosa es susceptible de ser transformado en obra artística. La estética hermenéutica resulta entonces necesaria para pensar qué sea lo que define el arte y para revisar constantemente sus ofertas de prolongar el mundo proyectando otros posibles.

Es cierto que la hermenéutica no aclara si todas las interpretaciones de una obra de arte son verdaderas; no explica por qué se produce, en ocasiones, un conflicto de las interpretaciones. Se ha dicho que no ofrece criterios para discriminar las obras de arte que aumentan nuestra comprensión de las que no lo hacen, pero reconoce que, por abierta que sea la experiencia del arte, se derrumba con el *Kitsch*³³ y con la estética para la degustación.

Hoy parece que ni siquiera se pueda hablar de arte o de movimientos artísticos, sino tan sólo de prácticas y respuestas individuales. Por el solo hecho de que algunas de ellas se hallen en el museo o se repitan, no cumplen el círculo hermenéutico de la relación con el todo; si no fomentan la auto-comprensión, son efímeras, se pierden en lo múltiple, sin articularlo.

Aún si consideráramos que no hay arte, sino prácticas artísticas, persistiría el interrogante: ¿por qué denominamos a unas prácticas determinadas artísticas y no culturales o artesanales? Probablemente por las intenciones y efectuaciones de las mismas. Para comprenderlas, tal vez haya que retroceder a experiencias humanas más fundamentales que la estética, como la del juego o la de la comunicación, el concepto de obra de arte y construir nuevos conceptos aplicables a las nuevas experiencias que se están desencadenando. Mientras nuestra experiencia humana siga siendo ésta, seguiremos reflexionando sobre ella y sobre las diversas prácticas situacionales, al mismo tiempo que intentaremos expresarlas conceptual o artísticamente y, por ello, el fin del arte resulta impensable.

³³ En opinión de Gadamer, el *Kitsch* es no arte (*Unkunst*), porque se cree acabado cuando en realidad sólo muestra superficialidades. A pesar de que, en ocasiones, posee gran fuerza expresiva, carece de la apertura que caracteriza a la obra de arte auténtica y de los intereses artísticos que impelen a realizarla como totalidad de sentido (Cfr. Hans Georg GADAMER, „Anschauung und Anschaulichkeit“, p. 192).

Las nuevas formas de entender el arte reflejan que, hasta en medio de las ruinas del mundo habitual, la obra brinda algún rayo de luz, puesto que preserva y ordena lo que se desmorona, además de dar forma a nuevas expectativas de sentido y de conformación.

En el siglo XXI se ha hablado incluso de la muerte de la pintura sobre lienzo o soporte similar ante la consolidación de los nuevos medios visuales (fotografía, video, etc.) y las nuevas maneras de entender la experiencia estética de manera más activa y lúdica, pero tal vez esto sólo signifique una mayor comprensión de las experiencias originarias del juego de las facultades humanas de las que vive el arte.

Esta concepción comprensiva del arte tiene en Duchamp, como hemos visto, a uno de sus representantes, ya que practicó la pintura como filosofía, en tanto la convirtió en un método de investigación interior. Sus *ready-mades* se presentan en oposición a las obras estéticas y se burlan del arte tradicional. Esto puede entenderse como post-arte. Más interesantes que sus obras han resultado ser los efectos sociales de las mismas, los cuales demuestran que no hay arte en sí; el arte no es cosa, sino medio de ideas y emociones que, en el caso del arte actual, exigen un grado mayor de interpretación para hacerlas comunicables: "No ofrezco ningún argumento que derribe la conclusión de que los *ready-mades* y nuestras otras curiosidades no son obras de arte; no creo que pueda existir tal argumento. En cambio, creo, es responsabilidad de sus partidarios mostrarnos que lo son, esto es, mostrarnos cómo apreciarlos y aquello de ellos que pueda conmovernos"³⁴. El reconocimiento se hace efectivo por el modo en que nos hacemos cargo de la construcción de la identidad hermenéutica de la obra.

El post-arte no sólo tiene dificultades de reconocimiento, sino que hasta se niega a ello. Reacciona contra las interpretaciones psicoanalíticas y hasta las sustituye por las semióticas, además de recurrir a la locura y a la infancia, ya no como sus predecesores, para dejar fluir la creatividad o para profundizar en el interior, sino superficialmente y sólo para atraer al público. Sus propuestas no son, por tanto, tan originales.

Aunque el arte actual está dominado por el afán de lo novedoso, éste coexiste con la reactivación de las tradiciones. Así, el hispanismo negro de Saura o el expresionismo nórdico del grupo COBRA. La artística británica Mary Duffy se sirve de esculturas clásicas como la Venus de Milo para revelar la belleza de su propio cuerpo desafiando las preconcepciones de la apariencia visual de la discapacidad. La filosofía y el arte actuales parecen haber tomado en serio la propuesta de Winckelmann de una radical vuelta al clasicismo para reavivar el arte del presente. Estas obras actuales no se ven desde los griegos, sino desde nuestro presente. Tal es el sentido que lo clásico tiene para Gadamer: un pasado que continúa hablándonos y un presente excéntrico.

³⁴ B. R. TILGHMAN, o.c., p. 177.

El eclecticismo del arte actual no es sino una sucesión de tendencias que reactivan, o simplemente retoman, fórmulas del pasado. La presencia de éste, reinterpretado por el presente, en el arte de los Nuevos Viejos Maestros (p.e. Lucian Freud, Vincent Desiderio, David Bierk, etc.), intenta revivir el arte elevado desafiando al post-arte. Si éste abandonaba el estudio y lo convertía en una versión de la calle, los Nuevos Maestros devuelven el arte de la calle al estudio donde se elabora la obra. Consideran el arte medio de trascendencia sin olvidar la conciencia crítica del mundo; son reflexivos y dominan su oficio. Buenos conocedores del arte moderno y del tradicional, porque consideran que la originalidad sólo es posible sobre la base de un buen conocimiento del pasado; sin embargo, no lo imitan, ni se apropian mecánicamente de él, sino que buscan en el pasado su inspiración.

Todo esto pone de manifiesto que las prácticas artísticas actuales viven, tanto de tradiciones productivas como de materiales convencionales a los que se incorporan otros que lo son menos. Tal vez por ello resultan intercambiables hasta conseguir un equilibrio que frena la extensión contemporánea del arte. Si estas prácticas todavía conmueven a quienes las experimentan es que han originado una obra de arte que trae a la presencia un mensaje, ya sea de manera simbólica, ya por sus innovaciones formales. Por tanto, son depositarias, lo quieran o no, de un fondo de sentido que ha de ser reconocido, expresado y comprendido.

Para pensar esas prácticas y sus resultados, la filosofía del arte resulta, hoy en día, más necesaria que nunca, dada la pluralidad de propuestas artísticas y la convicción hermenéutica de que las diversas interpretaciones de una obra pueden ser verdaderas sin por ello desintegrarla.