

SIMÓN

Las «querellas» modernas y la extensión del arte

MARCHÁN FIZ

En el presente artículo se expone una parte del discurso de ingreso (recepción pública) en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del Excmo. Sr. D. Simón Marchán Fiz que tuvo lugar el 25 de noviembre de 2007. La publicación de dicho artículo consta de 103 páginas de las que únicamente se transcriben las referidas al quinto y último capítulo resumen-conclusión titulado: «Desenlaces: la *teoría institucional* y la *extensión del arte*». En los capítulos precedentes sobre las «querellas» modernas Simón Marchán Fiz indaga en el ámbito de la arquitectura, la pintura y la escultura. Así pues, los títulos del índice son:

- I. La «*Querelle*» y el orden artificial de la arquitectura. (pp. 13-24)
- II. Escándalos de la «*modernité*» en la pintura. (pp. 27-44)
- III. «Cualquier cosa que pueda ser: «*It is not Art*» y la legitimación jurídico-estética de la vanguardia en la escultura. (pp. 47-59)
- IV. Los indiscernibles de Mr. Mutt y otras provocaciones. (pp. 61-71)
(Discurso de contestación del Excmo. Sr. D. Francisco Calvo Serraller). (pp. 99-102)

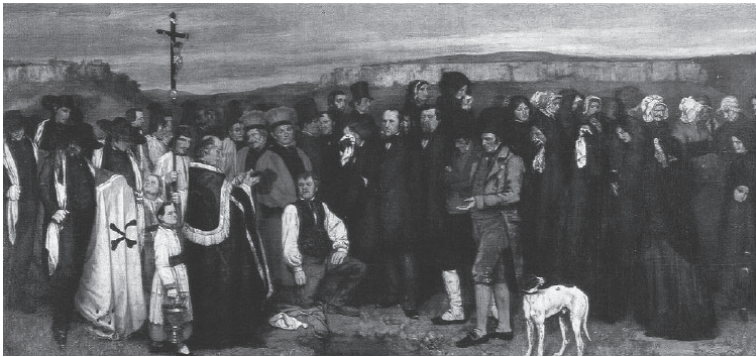


FIGURA 1

V. *Desenlaces: la teoría institucional y la extensión del arte* [pp. 72-95]

A la vista de las querellas, los escándalos y las provocaciones que jalonan la historia artística moderna, ya sean la *Querelle* francesa entre los antiguos y los modernos en la época de Luis XIV, los causados por las pinturas *Un entierro en Ornans* (figura 1) y *El taller del pintor* de Courbet (figura 2),

FIGURA 2





FIGURA 3

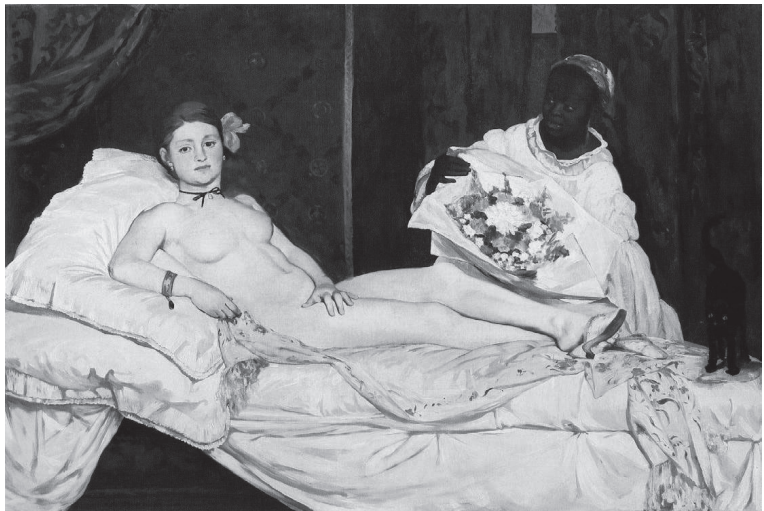


FIGURA 4

El almuerzo en la hierba (figura 3) y la *Olimpia* (figura 4) de Manet, la *Edad de bronce* y *Los ciudadanos de Calais* (figura 5) de Rodin, el proceso judicial abierto al *Pájaro en el espacio* (figura 6) de Brancusi, el provocado por Duchamp a cuenta de un vulgar urinario, transfigurado artísticamente en una inútil *Fuente* (figura 7), y los que se han sucedido hasta el presente, resulta bastante meridiano que la obra artística se ha visto envuelta en unos

FIGURA 5



FIGURA 6



procesos cuya resolución remite a un conflicto de interpretaciones sobre los criterios de diferenciación y atribución artísticas o, lo que es lo mismo, a una definición tácita o explícita de arte.

Emitidos por la Academia, el Salón, los museos y las galerías, los considerados expertos, la crítica, el público innominado, una corte jurídica, el mercado o los medios, es decir, por las diversas instancias de la «institución arte», se almacenan en la memoria colectiva, sedimentando en codificaciones o normas difusas que crean una cierta jurisprudencia espontánea o crítica de la que brotan nuevas legitimaciones. Nada mejor para comprobarlo que extraer brevemente de sus desenlaces los dos corolarios más sobresalientes. Si el primero afecta a la *teoría institucional* en estética y la *crítica institucional* en las artes, el segundo impulsa la *extensión del arte*.

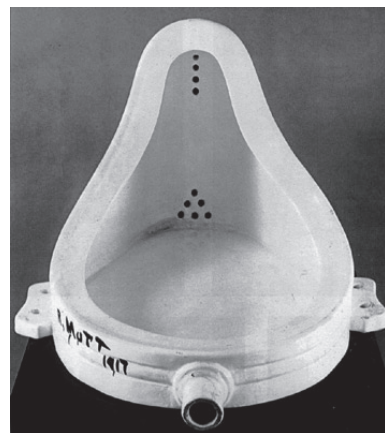


FIGURA 7

En la *Querelle* entre los antiguos y los modernos, que tuvo lugar en las Academias francesas a finales del siglo XVII y se aglutinó en torno a las figuras de F. Blondel y los hermanos Perrault (figura 8), los enfrentamientos originaron una distinción entre las bellezas absolutas, naturales o universales y las bellezas relativas, arbitrarias o particulares, que se revelaría muy fructífera en los debates modernos. Si las primeras agradan siempre, con independencia del uso —esta era precisamente la premisa del *clasicismo normativo*—, las segundas placen en virtud de que nuestros ojos se acostumbran a ellas, en la «súbita revolución de la moda», dependen del gusto de cada pueblo o época, son particulares en el espacio y relativas en el tiempo —futura hipótesis moderna—.

En la atmósfera envolvente de la doctrina clasicista esta distinción cuestionaba el carácter absoluto y excluyente del Ideal de belleza, así como una noción de arte, inicialmente de arquitectura, cimentada sobre el carácter objetivo de lo bello y la imitación, premisas en las que, bajo diversas interpretaciones, se apoyaban los supuestos principios estables y constantes de las codificaciones clasicistas. En cambio, las bellezas arbitrarias o relativas, las que se fundan en la costumbre y las convenciones entre los hombres, promueven un análisis racional de los lenguajes artísticos en la órbita de los signos arbitrarios, artificiales. Si el rigorismo clasicista buscaba afanosamente unos primeros principios, la *Querelle* y el empirismo inglés eran sensibles a las transgresiones de los órdenes del Discurso clásico, a las experimentaciones y el pluralismo en la arquitectura, así como a una incipiente semiótica en las artes que problematiza la representación de las cosas por las imágenes.



FIGURA 8

El reto subversivo que lanzaba la *Querelle* era el siguiente: ¿qué significa el desplazamiento del *ordo naturalis* que destilaba la belleza absoluta y

universal por el *ordo artificialis* de las bellezas arbitrarias y particulares? Precisamente, sembraba las semillas de la hipótesis moderna sobre el relativismo espacio-temporal de la belleza y la arbitrariedad y el convencionalismo de las artes, los cuales incoan un lento desplazamiento de lo *clásico-normativo* a lo *clásico-histórico*. En esta transición lo normativo es paulatinamente bañado por la temporalidad y el clasicismo competirá como una «manera» más en la futura historia universal cosmopolita. No en vano, a medida que, gracias a la arqueología, los viajes y la historia del arte, las aportaciones de otros pueblos lejanos eran incorporadas al acervo cultural de Occidente, salían a la luz los primeros síntomas de la *disolución historicista*, mientras que en la arbitrariedad lingüística fermentaba la *fragmentación ecléctica*, antesala de la actual *diseminación artística*. La *Querelle* no sólo captaba el sentir de unas artes en transformación, sino que, en virtud de que incidía sobre ellas como un modo de entender la historia, legitimaba auroralmente la *construcción de lo moderno*. La *disolución del clasicismo* es el anverso de una moneda lanzada al viento de los tiempos en cuyo reverso se acuña la *construcción de lo moderno*.

Sin embargo, la disolución del clasicismo como estilo, que se extiende aproximadamente desde la *Querelle* hasta finales del siglo diecinueve, no implicó su liquidación sin más, pues emergerá cual Guadiana que aparece y desaparece cuando menos se lo espera, como una experiencia de la historia desde su ausencia, que aflora subrepticia o abiertamente en episodios varios de la modernidad hasta el presente. De hecho, el saber que los principios clasicistas son un mero capítulo en un marco histórico-artístico más amplio, se ve oscurecido por la proclividad a elevar cualquier nuevo principio, fruto de la historia, a una «naturalidad» que propende a universalizar sus convenciones, a un orden atemporal que acabará siendo sospechoso de mantener connivencias con la doctrina clasicista negada.

Sus síntomas se atisban en la articulación de un discurso o sistema vinculado de un modo u otro al *logos*, a la razón, que posibilita un espacio permanente, aunque perfectible y adaptable, de relaciones de orden y vertebrada unos saberes transmisibles como conocimientos objetivables. Este cometido fue el que cumplían las Reales Academias, pero también, a medida que se codifican los «principios modernos», lo cumplen inevitablemente las actuales Facultades de Bellas Artes y de Arquitectura como Academias de lo Nuevo. Pareciera incluso como si la coexistencia postulada por Claude Perrault entre las bellezas universales o permanentes y las bellezas particulares o cambiantes, así como la intrigante confrontación baudelairiana entre las dos mitades del arte: lo inmutable y eterno de lo bello absoluto con lo fugitivo y lo transitorio

de lo bello particular, fueran el punto de encuentro en donde se escenifican hasta el presente las permanentes tensiones entre la tradición clasicista y la modernidad.

Frutos de las mismas han sido, por ejemplo, los «*retornos al orden*», rastreables en las artes modernas como añoranzas, melancolías, nostalgias, o incluso imposiciones, de un orden perdido que escora con facilidad a la atemporalidad que nos ha trazado cual estela la razón clasicista y, a veces, la racionalidad moderna. Sus huellas se traslucían incluso en las vanguardistas artísticas, no en vano denominadas clásicas, camufladas en expresiones como la «nueva imagen», la «nueva configuración», el «Espíritu Moderno», *Modernism* o, en la arquitectura, el «nuevo estilo», «la arquitectura internacional», «el Movimiento Moderno», «el estilo internacional», los rigorismos y neoclasicismos recientes etc. No obstante, tras la experiencia moderna, cuando en nuestros días rebrotan los clasicismos, lo hacen como lo que realmente son: *convenciones* y a veces, como ironizaran el *free Style Classicism* y sus variantes postmodernas, *parodias*, si es que no, contemplando las actuales réplicas hiperreales del barroco electrónico, *simulaciones condensadas de orden*.

En los escándalos modernos de Courbet, Manet y Rodin afloraban las primeras disfunciones en la institución arte y las dudas sobre la naturaleza del mismo. En el primer ámbito, ni la tolerancia de los jurados oficiales ni el intervencionismo atenuado del poder político en la Academia o los Salones y la creación de otros libraban sin más a los artistas «independientes» de los rechazos ni de los escándalos, pues el papel de tales agentes censores pasaba fácilmente a ser desempeñado, en contra de lo que presumía Champfleury cuando arremetía contra los jurados para justificar el *Pabellón del Realismo* de Courbet, por sus supuestos liberadores: los críticos y el público. A este respecto no deja de ser paradójico que en su primer escándalo el jurado del Salón oficial admitiera la pintura *Un entierro en Ornans* y fuera rechazada por la crítica y el público, mientras que en el segundo, *El taller del pintor*, la exclusión por el jurado sintonizaba con la que promovían la crítica y el público. A la inversa sucedió en los de Manet, ya que *El almuerzo sobre la hierba* fue rechazado por el jurado, mientras que *La Olimpia* era admitida por el jurado, pero denigrada por la crítica y el público.

A partir de la primera modernidad las fricciones no sólo se producen en competencia con los «antiguos», es decir, con los ideales neoclasicistas y academicistas, sino entre los mismos modernos, los cuales, liberados de las cortapisas oficiales, controlarán diversas parcelas de la institución arte, revelándose un mecanismo de legitimación en las alternancias exclusivistas. En suma, si bien los protagonistas y las alianzas cambian,

la figura epistemológica de la *Querelle* se reproduce como algo casi preceptivo a medida que entran en escena los ismos modernos y continuará actuando como un ritual en el actual régimen de competencias artísticas.

Desde el punto de vista de la idea de arte, las pinturas y esculturas rechazadas entraban en conflicto con las convenciones academicistas sobre el dibujo, la composición y el modelado, siendo consideradas obras maestras de la fealdad. Cultivaban así un tópico neoclasicista invertido que se consumaría en la provocación semiclandestina del burdel llevada a cabo por Picasso en *Las señoritas de Aviñón*. Pintura maestra de la *fealdad ideal*, transgresora de todo canon y paradigma de las disonancias, quedó colgada y recluida en el estudio del Bateau-Lavoir hasta 1917. Contemplada por muy pocos, entre sus escasos defensores se encontraban A. Salmon y el casi desconocido A. Soffici, ya que para G. Apollinaire era «incomprensible» y un «revoltijo horrible» para Leo Stein, mientras que Matisse y Derain juzgaban a sus figuras «locas o monstruosas».

Esta poética de la fealdad confirmaba desde mediados del siglo XIX el desbordamiento de lo bello, del Ideal neoclasicista, pero, no menos, el agotamiento de los contenidos ideales en la iconografía religiosa, mitológica e histórica y, en sintonía con los «lenguajes de los temperamentos» en Zola o la noción de modernidad en Baudelaire, apostaba por el triunfo de las bellezas particulares en las sucesivas «actualidades». Un giro decisivo que había vislumbrado Hegel en la disolución de la forma romántica cuando, al abordar la crisis de lo sustancial, del arte como determinación suprema del espíritu, advertía que en la imitación artística subjetiva de lo dado, ya sea la realidad exterior en sus modificaciones ilimitadas o las ocupaciones cotidianas de los hombres, «el círculo de objetos que esta esfera puede abarcar se extiende (erweitert sich) al infinito»³².

³² Hegel, *Lecciones de estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 437.

En paralelo, al desconcierto que ciertos críticos sentían al constatar las transgresiones de la belleza ideal en *La Olimpia*, como si «la estética francesa no dispusiera de expresiones para caracterizarla», se sumaba el veredicto negativo de la comisión ministerial nombrada para decidir la pertinencia o no de fundir el yeso *La edad de bronce* de Rodin, pues «no puede pasar verdaderamente por una obra de arte». En esta ocasión, el criterio que lo situaba fuera del arte se escudaba en la preponderancia que en ella concedía Rodin al sobremodelado (*surmoulage*). Lo llamativo del caso era que los miembros de la comisión estaban tan seguros de sus criterios, que no parecían sentir la angustia que sin embargo embargaba a Baudelaire en *La Exposición Universal - 1855*, y con él a los «actualistas» modernos, cuando lamentaba que «por mucho que

desplazara o *ampliara el criterio*, siempre quedaba rezagado respecto al hombre universal y corría sin parar tras lo bello multiforme, versicolor que se introduce en las espirales infinitas de la vida».

El prolongado juicio (1925-1928) a cuenta del *Pájaro en el espacio* de Brancusi no se inicia en la institución arte, sino cuando el bronce fue interceptado en la aduana neoyorquina por un celoso funcionario y sólo se solventó ante una corte de justicia. Mientras las autoridades aduaneras, siguiendo los consejos de los «artistas sensatos» de América, y sus denigrantes argüían que no era bella ni poseía cualidades escultóricas, no se identificaba como un pájaro y era un número más de una serie manufacturada, para concluir: «*Cualquier cosa que pueda ser: ello no es arte*», Brancusi y sus admiradores, entre los cuales se encontraba su promotor en América, M. Duchamp, esgrimían justo lo contrario para sostener que: «*Están seguros de que es arte*». No en vano, reconocían las cualidades estéticas en unas formas abstractas donde la interpretación de la realidad sustituía a su imitación, acentuaban su originalidad y no tenían nada que ver con las de un objeto útil. Unas valoraciones tan enfrentadas no pueden por menos de recordar la fragilidad de los juicios artísticos o incluso verificar el proceso: semántico que por entonces C. K. Oden y I. A. Richards en *El significado del significado* (1923) y, en colaboración con J. Wood, en *La fundación de la estética* (1925), acababan de someter a las categorías estéticas debido al carácter científico y subjetivo de sus definiciones.

En el *Pájaro en el espacio* el celoso inspector era leal a lo que establecía la jurisprudencia en vigor, si bien sin pretenderlo, como escribiera un avisado reportero del *News de Denver* (20.03.1928), «por fin, ha sido formulada una definición del arte. No por un gran filósofo o especialista en estética, sino por un experto en materia de tarifas y tasas en la Dirección de Aduanas de Nueva York». Sin duda, tanto sus juicios como los esgrimidos por las instituciones oficiales sintonizaban con las ideas artísticas que mantenía el academicismo de ascendencia neoclasicista o realista y con los gustos imperantes, mientras que los defensores asumían los cambios que acaecían en la noción misma de arte. Es decir, los que fluían de la quiebra de la representación y del principio «abstracción», subrayando además que la obra en cuestión no se confundía con un número de la serie en la reproductibilidad técnica, ni con los objetos utilitarios del diseño industrial. El fallo final del tribunal no sólo llegó a «*la convicción de que es la producción original de un escultor de profesión, de que es también un pedazo de escultura y una obra de arte...*», sino que, contrariando al celoso aduanero y aceptando las concepciones artísticas de la Escuela Modernista bajo la impronta europea, modificó la reglamentación de obligado cumplimiento sobre qué se entiende por

arte, contribuyendo más que ninguna otra institución artística o instancia crítico-teórica a la definición moderna del arte.

El fallo judicial actuó como un sustituto del juicio estético, zanjando las incertidumbres en las interpretaciones artísticas. Gracias al mismo aquel trozo inerte de bronce no fue rebajado a la condición de un material bruto ni, tampoco, confundido con un objeto manufacturado útil, sorteando así su *indiferenciación* respecto al sistema objetual, sino enaltecido como una obra de arte que se desviaba de la representación naturalista e instauraba un mundo inédito. Más allá del caso concreto, el fallo emitía una declaración artística en la que resonaban tanto las legitimaciones que venían impulsando las poéticas de los ismos y los críticos favorables a ellos como las definiciones coetáneas del arte en cuanto «forma significativa» (Cl. Bell y R. Fry), «forma simbólica» (E. Cassirer) y, poco después en América, «símbolo presentacional» (S. Langer) o la posterior reformulación del arte como «modos de hacer mundos» (N. Goodman). Los argumentos en contra o a favor de la escultura de Brancusi apuntaban, por tanto, a la diana de unas disputas más amplias sobre *la naturaleza y los límites del arte*.

Si en el proceso al bronce de Brancusi se dilucidaba su condición artística en el mundo de los objetos, en el rechazo que diez años antes había provocado la *Fuente* de su amigo M. Duchamp, cuando en 1917 no fue aceptada en la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York, se ventilaba el estatuto de un objeto manufacturado en el mundo del arte, pero en ambos latía el mismo conflicto de interpretaciones, si bien en direcciones contrapuestas. Si la pieza de Brancusi, que no era un artículo en serie y a la que en Europa se le atribuía un estatuto artístico, era rebajada a ser un eslabón más en la cadena de montaje, en el conocido *ready-made* de Duchamp la comisión correspondiente, en contra de la opinión de su presidente y autor camuflado, excluía en nombre de una institución arte, para más *inri* «independiente», un urinario por considerarlo un objeto manufacturado igual que los restantes de su serie, mientras que su pseudónimo Mr. Mutt lo *declaraba* con desparpajo una obra artística. La airada reacción de Duchamp sólo se entiende desde la paradoja de la exclusión, ya que, al enviar un objeto ordinario a un espacio público, no trasgredía las bases que se había impuesto a sí misma la Sociedad neoyorquina: ni jurado ni premios, y que ahora, a la vista del urinario, incumplía.

Sin duda, tanto la convocatoria como la actitud de Mr. Mutt respondían a una complicidad en doble dirección: un autoproclamado artista, tras decidir y declarar que algo es arte —*definición nominalista*—, lo envía a una exposición en la confianza de que, al ser aceptado en ella, se legitima

tanto el objeto en su condición artística cuanto su autor como artista —definición institucional—. No obstante, Duchamp, a sabiendas de que el mundo del arte identificaba la obra artística con la pintura o la escultura, simulaba, si es que todavía le creemos cuando escribía a su hermana (11/04/1917) que una de sus amigas bajo el pseudónimo de Mutt —puro engaño— «envió un urinario de porcelana como una escultura», que la *Fuente* se ajustaba a las convenciones del género. Aventuro que cual «pequeña maldad» podríamos pensarlas, al igual que una Botella de Bénédictine, como «una concesión irónica/a naturalezas muertas»³³.

³³ M. Duchamp, *Notas*, Madrid, Tecnos, 1989, n.º 197.

Ciertamente, no les faltaban tampoco motivos a quienes denunciaban que la *Fuente* era vulgar, ya que el urinario elegido era de los de menor prestigio en la escala social; un modelo barato, ligero y fácil de instalar, que, al carecer de cisterna de agua, resultaba maloliente y difícil de limpiar. Solamente los de las prisiones, de latón y sin labio, eran de inferior calidad. Sin embargo, ¿no eran las naturalezas triviales y vulgares, a cuyos contenidos no cabía acercarse con la presunción del cortesano o los refinamientos de la buena sociedad, las que habían sido tomadas como materiales del arte en la pintura de género y las *naturalezas muertas* desde los holandeses? En efecto, bastantes años antes que Duchamp, Warbol y los *apropiacionistas* objetuales, Hegel se percataba de que, tras el abandono de las temáticas ideales, el arte exploraba la «indiferencia» de los temas insignificantes y los contenidos vulgares, los cuales, aunque sean «indiferentes» (*gleichgültige*), son «susceptibles de un tratamiento artístico»³⁴.

³⁴ Cfr. Hegel, *Lecciones de estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 443; Cfr. pp. 122, 125-7, 607-8.

Una sorprendente intuición en la que se vislumbran tanto la «indiferencia de la belleza» en la pintura de Manet como la hipótesis duchampiana sobre la «belleza de la indiferencia» (Notas, n.º. 68 y 77) de los objetos elegidos y la «trasfiguración de lo banal»³⁵. Todavía más anticipatorias, si cabe, se revelan las dudas que suscitaba en Hegel la representación de los objetos tal cual son ahí, en su singularidad accidental, en su existencia prosaica, inmediata, fea, pues «surge por tanto la pregunta de si semejantes producciones han de seguir llamándose en general obras de arte. Si con ello tenemos en mente el concepto de obras de arte propiamente dichas en el sentido del ideal, ...entonces los productos de nuestra etapa actual, a la vista de tales obras, no pueden, por supuesto, ir muy lejos». En cambio, si se tiene en consideración la concepción y ejecución subjetivas, el aspecto del talento individual y el hacer significativo lo que para sí carece de significado etc., «por estos aspectos no podemos negarles a los productos de esta esfera el nombre de obras de arte»³⁶. Unas tempranas perplejidades sobre la naturaleza del arte que, aunque sea esgrimiendo nuevos argumentos, podrían haber suscrito, respectivamente, los dos bandos enfrentados en el caso de la *Fuente* de Mr. Mutt.

³⁵ Cfr. A. Danto, *La transfiguración del lugar común* (1981), Barcelona, Paidós, 2005, capítulos 4 y 5.

³⁶ Hegel, l.c., p. 437.

En la estética actual, particularmente norteamericana, La *Fuente* es reconocida como el epítome de cuestiones decisivas para amplios territorios del arte, como el primer eslabón en la cadena de los *indiscernibles*, es decir, de los objetos o imágenes de una serie que tanto pueden ser declarados y considerados obras de arte como no. Ante todo, supone una pérdida del origen respecto a lo que en el mundo artístico o en el orden ontológico se entendía por la identidad de la obra arte, dada su tendencia a cultivar una levedad evanescente o una fragilidad quebradiza que a veces propicia, como es frecuente observar en los proyectos de arte público en Münster y del arte «contextual» en general, la *invisibilidad del arte*. Sin derivar a tales extremos, los objetos y las imágenes despliegan en el transcurso de su temporalidad posibles modificaciones de funciones y situaciones en una *estética del acontecimiento* que hoy en día se resuelve en una *estética de lo performativo*.

Aunque la *Fuente* conserve todavía rasgos residuales de su autor, como el fetichismo de la firma que atestigua la invención del artista moderno, la irrelevancia de si ha sido hecho o no con las manos denota que la «*poiesis*», el acto creativo, ya no es deudor, como era lo habitual, de la *techné*, de un saber hacer ligado a las habilidades, al dominio de un oficio y una técnica que trata una materia, pues no hay materia en la acepción habitual que transformar ni forma que configurar tan sólo existe una elección, aunque, tal vez, le cuadraría mejor el término actual *intervención*, pues esta operación implica por igual la elección y la acción o actuación sobre los objetos y, en el futuro, sobre las imágenes. Al ocultarse como Mr. Mutt, Duchamp elude la responsabilidad ante lo *ready-made*, lo ya hecho, como si, renuente a ejercer la autoridad de un creador, hubiera asumido el papel de ser un mero transformador. Nos hallamos ante un nuevo fenómeno, frecuente hoy en día: la «*des-artización*» del arte, es decir, la minoración o el despojamiento del arte en su acepción de *techné* o *Skill*, de las maestrías mentales y manuales, del saber y del poder realizar algo (el *Kennen* y el *Können* del *Kunst* germánico)³⁷.

³⁷ Cfr. T. De Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge, The MIT Press, 1995.

Duchamp con el *ready-made* y los dadaístas berlineses con los fotomontajes, como después los constructivistas, se anticipaban a la explosión e implosión «pop» y actuales de los sistemas objetuales en las sociedades de consumo y las imágenes mass-mediáticas y telemáticas en las del espectáculo, en donde las artes ya no se miran únicamente en el espejo de la producción, sino también en los destellos de la circulación; sobre todo, ya no se despliegan sólo ni tanto en el ámbito de la creación de imágenes a través del filtro de la percepción humana, de la «autonomía» moderna de la visión, cuanto en el de su

reproducción y manipulación, explorando variados procedimientos a partir de la descontextualización y el extrañamiento estéticos. Desde esta óptica, antes que un productor de artefactos, el artista deviene un consumidor compulsivo o, más suavemente, un receptor de objetos y de imágenes a los que selecciona y transfigura en nuevas presentaciones estéticas y contextos artísticos. Antes de actuar como creador, es un meticuloso observador que ejerce de «transformador» o «transfigurador». Por ello mismo, las obras resultantes pueden ser interpretadas como un *arte estético* en el sentido estricto, en donde lo que importa no es tanto la acción del genio, creando de la nada, cuanto la mediación de la experiencia del artista como espectador frente a los objetos y las imágenes.

Como se deduce de sus desenlaces, las querellas, provocaciones y escándalos artísticos nos proporcionan valiosos materiales para una estética pragmática a partir de la recepción, poniendo a prueba lo que se ventila en la llamada *teoría institucional*. Aun cuando desde hace unos años la *Fuente* es reconocida como un paradigma, con anterioridad a ella se habían suscitado dudas sobre el estatuto artístico o no de determinadas obras, candidatas a la apreciación estética por unas personas o grupos que, considerándose a sí mismos conservadores de un virtual museo imaginario, actuarían en función vicaria de la institución arte. Desde la óptica institucional, las obras de arte son artefactos creados por un artista para ser presentados a un público en el sistema del mundo del arte o marco histórico y social constituido por las prácticas cambiantes y las convenciones, las herencias históricas, las críticas y las teorías, etc. Serán artísticas o no a expensas de la posición que ocupen en ese mundo, llamado a otorgarles tal estatuto. En la circunstancia extrema de que la *Fuente* sea apreciada como una obra de arte y otro urinario no, aun cuando presente rasgos visuales similares, exige que la primera «debe estar enredada en algún tipo de marco (*framework*) o red de relaciones en las que el segundo elemento no lo está»³⁸.

Si bien es presumible que la teoría institucional constata en abstracto una legitimación primeriza, deja en la penumbra esa tupida red de relaciones en la cual un objeto cualquiera quedaría consagrado como una obra de arte. Aunque la presupone y enmarca, no explicita ni constituye la peculiaridad artística de la *Fuente* ni de la escultura de Brancusi respecto a otros urinarios de su mismo sistema objetual o a otro ejemplar en bronce del *Pájaro en el espacio*, y así en cualquier otra situación. Como sucediera en la Sociedad neoyorquina, no parece sustraerse a una circularidad, ya que no matiza las diferencias entre el objeto de una serie que ha triunfado como candidato y ha pasado la prueba en virtud de que respeta las convenciones técnico-estéticas aceptadas por

³⁸ G. Dickie, «The New Institutional Theory of Art» (1984), en Dickie y otros: *Aesthetics: an Anthology*, New York, St. Martin Press, 1989, p. 200; Cfr. pp. 196-205, 214-17 y en las obras: *Art and Aesthetics: An Institutional Theory*, Ithaca, Nueva York, Cornell Univ., 1974, pp. 34 ss.; 107 y *El círculo del arte. Una teoría del arte* (1997), Barcelona, Paidós, 2005, pp. 101-123.

la institución, y el que no la ha superado, aunque esté en disposición de renegociar otras. La renegociación es lo que salía también a la luz en los escándalos de Broodthaers, Buren, Haacke y aquellos artistas que se han movido en una *crítica institucional* que se precie, en unas ceremonias nominalistas de declaraciones artísticas, celebradas de un modo invertido como reacciones a las hegemónicas y en competencia con ellas.

De cualquier manera, desde la primera modernidad las tensiones entre lo institucional y lo antiinstitucional son inherentes a la economía política del signo artístico en la *circulatio* permanente de actualidades, un paso previo a toda legitimación de lo nuevo. Los límites y las trasgresiones son interdependientes, en la confianza de que las segundas no son sino promesas de futuro para unas obras que todavía no son reconocidas bajo una condición artística. Sobre todo en los momentos rupturistas, pues en las prácticas actuales la transgresión vanguardista cede posiciones frente a los desplazamientos deconstructivos y la acción diferida de los «efectos» modernos.

En todo caso, las instancias del sistema del arte operan como una mediación necesaria, aunque no suficiente. Si es evidente que la institución en sus diversas instancias legitima el arte, no lo es menos que puede llegar a ser opresiva y excluyente. Esta era, precisamente, una de las acusaciones que, en las recientes controversias francesas, lanzaban algunos contra el control del Estado a través de los *Apparatchiks* de sus instituciones, llegando a comparar la organización del arte oficial bajo la III República con la época de Luis XIV y la *Querelle*. Sospecha ésta que podría aplicarse a cualquier otra instancia institucional del mundo del arte o del mercado. Incluso, si hasta ahora la institución arte sancionaba las obras cuando éstas ya existían, en nuestros días las legitima a veces antes de que hayan sido producidas, proclamándose instigadora de todo valor, celadora de las normas estéticas en una época en que, supuestamente, no existen. Estos fenómenos, que observamos en los *golpes de efecto* en la cultura del espectáculo, no surgen tanto en el régimen del consumo cuanto en la comunicación de masas, inmersos en una red tejida a modo de un bucle de ligazones múltiples, a la manera del *branding* en los productos comerciales y el *Star System*.

En la actualidad, por tanto, han remitido los momentos álgidos de las críticas institucionales. Ciertamente, el hecho de que sus promotores no sólo han sido reconocidos en la historia reciente sino encumbrados a poco menos que héroes de la *negatividad artística y crítica*, invita a sospechar que cuanto más antiinstitucionales pretendían o creían ser, más secretamente aspiraban a vencer las resistencias que se interponían para que sus obras fueran aceptadas y legitimadas bajo una

condición artística. Y si a no tardar en las vanguardias los gestos y las provocaciones de las sucesivas actualidades propendían a vaciarse de su potencial emancipador y devenir antigüedades, en el actual régimen de competencias comunicacionales e intercambios simbólicos, en donde los escándalos se inscriben ante todo en el sensacionalismo, los golpes mass-mediáticos de efecto y la corrección o incorrección moral, religiosa o política, escoran con facilidad a convenciones desgastadas, si es que no a rituales histriónicos, a veces subvencionados oficialmente, que no afectan tanto a las cuestiones artísticas cuanto a las normas morales, las posiciones políticas y las creencias religiosas.

Por eso mismo, aunque desde las premisas artísticas los conflictos, que aparecen cada vez con más frecuencia en los medios, son a veces irrelevantes, desde las posiciones morales o religiosas de cada cual y los respectivos grupos sociales se revelan polémicos en los intercambios simbólicos adheridos a las microfísicas de poder. A este respecto no es fortuito que, tras el auge de las críticas de la representación y la institución arte, proliferen las políticas de la representación y las *identidades múltiples*. Encarnadas inicialmente en las que exploraban las diferencias de etnia y género, multiculturales o postcoloniales, ahora afloran en cualquier coyuntura.

En nuestros días si bien no pueden escamotearse las mediaciones modernas del «giro lingüístico» en las artes, el acento no recae tanto en los asuntos relacionados con el ser de los «lenguajes artísticos» cuanto con el *qué hacer* con ellos, con una pragmática artística que se abre en sus usos a una pluralidad de situaciones y formas de vida, a los distintos ámbitos hacia los que se proyecta y amplía la acción humana. No en vano, como se advierte en las Bienales de Sao Paulo, Estambul, Johannesburgo y otras similares, las técnicas expresivas y hasta los gustos no son tan ajenos a los que percibimos en la denostada «institución arte» euronorteamericana de las Bienales de Venecia o las Documentas de Cassel, ni a unas sensibilidades híbridas en el recurso a lo multimedial, que suele ser interpretado ideológicamente como mestizaje, ni a la permeabilidad y transversalidad de unas culturas que, no de un modo casual, se denominan a sí mismas, a la manera moderna, «experimentales».

No obstante, las disputas sobre las convenciones artísticas tampoco han desaparecido, sino que se han desplazado. Mientras que la *Fuente* ha sido reconocida como el primer eslabón de los *apropiacionismo objetuales* recientes, incluidos los practicados por el «giro etnográfico», los fotomontajes dadaístas y constructivistas, en complicidad con el «efecto Benjamin» de la reproductibilidad técnica que los legitimaba,

provocaron en la pasada década de los setenta las disputas sobre los «*viejos medios*» y los «*nuevos medios*» que, con distintas cadencias, actualmente se reproducen en las apropiaciones mass-mediáticas y de la apariencia digital ligada a las nuevas tecnologías de la reproductibilidad telemática.

Estos son los dos ámbitos en donde se despliegan las legitimaciones artísticas y se superan, todavía a regañadientes, unas pruebas institucionales que tampoco quedan descartadas en las transformaciones de los géneros tradicionales.

Si bien en estas disputas resuenan los ecos lejanos de la querrela entre los antiguos y los modernos, no vienen envueltos en el dramatismo de antaño. Las esculturas y las pinturas en sus acepciones habituales, en su sentido sustantivo, parecen desprender las fragancias volátiles del anacronismo, si es que no son miradas compasivamente por algunos como algo superado, aunque, de hecho, se les asigna nuevos papeles en la redistribución del sistema artístico y de su economía simbólica y social, pues, de otro modo, no se explicaría su misma supervivencia. Ello nos alerta sobre los horizontes del nuevo museo imaginario, sin paredes, que no se divisan únicamente en las coordenadas de los géneros de la historia antigua o moderna, sino también en las que trazan los sistemas objetuales y las imágenes mas-mediáticas y virtuales. El telón del nuevo escenario se había abierto en el gusto «Pop», cuando las distinciones entre la cultura de élite y la popular, entre el arte superior y el inferior, empezaron a desvanecerse y está culminando en nuestros días en las obras artísticas en competencia con la Cultura Visual y la producción tecnológica de imágenes bajo la presión de la *expansión de las artes* o, con más pertinencia, de los *géneros artísticos*.

Desde que R. Krauss aludiera a «*La escultura en el campo expandido*» (1978), esta categoría no se aplica únicamente a los ámbitos fenomenológicas de la escultura, sino siempre que se produce un desbordamiento de los géneros en cualquier dirección. Mientras que la *extensión del arte* incide sobre su concepto, la *expansión de las artes* denota los desplazamientos centrífugos que dilatan y traspasan las fronteras de los géneros. Tal vez por eso, es frecuente invocar más lo escultórico y lo pictórico que la escultura y la pintura, lo cual denota que las obras así calificadas no respetan los soportes, las técnicas y las convenciones de sus respectivos medios expresivos, sino que los prolongan, cultivando de un modo intencionado su expansión.

Por eso, al igual que de lo escultórico, transformado en *plástica universal, instalación, Body Art y performance, site specific Art, Earthwork, Land*

Art, arte público, no-arquitectura, etc., apenas se conserva su voluntad tridimensional, lo pictórico se expande en los procedimientos que manipulan los soportes y las técnicas tomadas de la fotografía, las nuevas tecnologías y las imágenes digitales, recurriendo de un modo indistinto, como sucedía en los fotomontajes de las vanguardias con el pincel y las tijeras, al pincel y al píxel, dejando a salvo únicamente su condición bidimensional. No en vano, de un modo silencioso, desde la fotografía y el cine a las animaciones digitales, la propia imagen dibujada o pintada no queda de lado, pero se percibe de otra manera, lo cual nos indica que la mediación técnica viene influyendo, consciente o inconscientemente, en los géneros tradicionales, al igual que la infografía en la arquitectura.

Asimismo, desde que en *Understanding Media* (1964), M. McLuhan vislumbrara las primerizas «explosiones» electrónicas como una *Extensión of Man*, uno de los rasgos de semejantes experiencias estriba en que en ellas el sistema sinestésico amplía e incrementa la agudeza de la percepción polisensorial, pero, a diferencia de lo que pensara W. Benjamín sobre las manifestaciones en la época de la reproductibilidad técnica, ya no penetran «quirúrgicamente» el cuerpo, sino «eléctrica o electrónicamente», es decir, como extensiones de los sentidos que pueden instaurar nuevos espacios expandidos para el arte o derivar a un «ambiente total» en el que proliferen las fantasmagorías tecnoestéticas, la manipulación mediante el control de los estímulos, en particular cuando lo que suele entenderse como arte se resuelve en *Entertainment*, en las artes agradables. Ciertamente, con la desmaterialización del espacio en la pantalla se reduce la incidencia del ojo y del cuerpo, de la mirada y del tacto; tiende a disolverse el mundo natural de la percepción y a desvanecerse el papel de los sentidos y la conciencia corporal, pero, nos guste o no, salta a la vista que a través de la mediación digital asistimos al nacimiento de un nuevo modo de percepción del mundo y del arte.

En este clima todo aspira a transformarse en algo expansivo: el *expanded Field* de los géneros heredados, la *expanded Image* de los vinculados a la producción y reproducción de las imágenes o los *expanded Images Spaces* de las nuevas formas expresivas ligadas al espacio desmaterializado, a la realidad electrónica. Todo tiende a situarse «fuera de la demarcación» (*Aus-Rahmung*, como diría un alemán). Ahora bien, los distintos géneros no se *de(s)-marcan* sólo ni tanto porque se disuelvan o desaparezcan, sino debido a que no se encierran en sus límites. Rebasan tanto los marcos como los soportes y hasta las redes institucionales, dilatándose más y más: desde el *Minimalismo* y el *Land Art* hacia los espacios físicos de la caja, la naturaleza, la arquitectura y la ciudad, desde el «Pop» hacia el mundo objetual y el *mediascape*, desde el «accionismo» hacia el «body art» y las «performances», si es

que no hasta las acciones cotidianas de las estéticas relacionales, desde la «desmaterialización» y el «conceptualismo» a los «inmateriales» y la apariencia digital. Incluso, el videoarte se desplaza «outside the box» para expandirse primero en las instalaciones y, después en las proyecciones de las cámaras oscuras sobre pantallas simples o múltiples.

Tras los corolarios apenas esbozados que se desprenden de las sucesivas querellas, escándalos y polémicas, estamos en condiciones de abrir un inquietante interrogante: ¿qué ha sucedido en la modernidad para que se hayan roto, como en el espejo hecho añicos de *La llave de los campos* de R. Magritte, los acuerdos sobre una plausible definición del arte? La situación del arte contemporáneo despista tanto a un público generalista, presto a lanzar la incómoda pregunta sobre si esto o lo de más allá es arte, si es que no la más comprometida y metafísica: ¿qué es el arte?, como al más enterado especialista que a menudo tiene que enfrentarse a ellas. Lo más probable es que ni siquiera las casi mil quinientas respuestas recogidas en un ensayo reciente y otros tantos miles que pudieran aducirse, convencerán al impertinente oyente, como, tampoco, a quien esté inmerso en las experiencias contemporáneas y sus actualidades escurridizas, pues, no en vano, en las primeras líneas de su magna *Teoría estética* T.W. Adorno advertía con clarividencia: «ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia»³⁹.

³⁹ Cfr. A. Mäckler, ed., *1460 Antworten auf die Frage: was ist Kunst*, Köln, Du Mont, 2006; T. W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980, p. 9.

Adorno enmarcaba esta constatación en las secuelas que suponían para el entendimiento del arte las rupturas que tuvieron lugar en torno a 1910, es decir, cuando se consumaba la quiebra de la representación artística y el arte moderno se reafirmaba a través del principio de abstracción en su condición de arte autónomo. Sin embargo, en los conflictos modernos venía suscitándose abiertamente la cuestión sobre si una pintura, escultura, objeto o imagen son o no obras artísticas. Desde entonces, a medida que aparecen en escena formas o expresiones que desbordan los límites aceptados, se verifica un movimiento bien conocido en la lógica Formal: la extensión y la comprensión varían en razón inversamente proporcional. O lo que es lo mismo: desde que el concepto de arte acoge un número mayor de artefactos, su comprensión se debilita, y a la inversa: cuanto más intensa es la comprensión, tanto más se encoge la extensión y disminuyen los objetos, obras o acontecimientos a los que conviene el predicado artístico.

Ciertamente, el desconcierto que invade al público en general y a la «institución arte», proviene de que la noción de arte se alarga tanto, acoge objetos y ámbitos tan dispares, que se oscurecen los rasgos o propiedades que los identifica como artísticos. En otras palabras, sorprendidos como

estamos por toda suerte de propuestas, por su versatilidad e inestabilidad, y asietados todavía más por las visualizaciones omnipresentes, lo extensivo progresa de un modo ilimitado y desborda de tal guisa a lo intensivo, que se torna complicado distinguir entre lo que es una obra artística y los objetos ordinarios, los acontecimientos cotidianos y las imágenes que compiten con ella en las mediaciones con lo real y, todavía más, con lo virtual. Sin llegar a tales extremos, los trazos a primera vista desvanecidos de la distinción artística respecto al mundo de lo cotidiano y a la explosión e implosión de los signos en la cultura visual, cuyo primer momento se detectaba en los historicismos decimonónicos, se consuma a partir de la proliferación de los iconos «pop» de la reproductibilidad mecánica y culmina en la apariencia digital, desasosiegan a todo aquél que, al percatarse de la amplitud casi ilimitada que alcanza el arte en nuestros días y de su debilitada comprensión, se arriesga a emitir la ilación que explicita la cópula «es».

Probablemente teniendo en cuenta la nueva situación, desde una *pragmática artística* el interrogante ¿qué es el arte? —*definición esencialista*— está siendo sustituido por las preguntas: ¿a qué llamamos arte? —*definición nominalista*— o ¿cuándo hay arte? —*definición funcional*—. «*Esto es arte*», guste admitirlo o no, sigue siendo un juicio estético que sustituye a «esto es bello», pero que conserva igualmente la capacidad de distinguir y legitimar lo afirmado o lo negado. Retomando el «*indiscernible*» duchampiano como metáfora de cualquier desbordamiento de los límites y la expansión de los géneros, «decir de aquel urinario, matiza A. Danto, que es una *Fuente* es en efecto un caso de lo que en otro lugar he calificado una *identificación artística*, en donde el «es» en cuestión es concordante (...) con la falsedad literal de la identificación»⁴⁰, con la fuente, que ha suplantado al urinario.

La interpretación se torna con razón una operación constituyente de la conciencia artística en la figura de la *identificación*, si bien el autor norteamericano de moda, A. Danto, únicamente la reconoce a través de una cópula «es» pronunciada en la atmósfera de una teoría artística y de un saber referido a la propia historia del arte, al mundo artístico. Sin embargo, aunque se obstine en prescindir de las propiedades estéticas singulares, de las apariencias, de un *étant donné*, del que no renegaba ni Duchamp, no tiene más remedio que reconocer que el mayor problema en la filosofía artística estriba en identificar en qué consiste la *diferencia entre las obras de arte y las meras cosas*⁴¹. Matización que sintoniza con una corriente que, desde Hegel a E. Cassirer y Mukarovsky o en nuestros días Nelson Goodman, subraya las *diferencias específicas* del arte respecto a las restantes formas del espíritu, de los símbolos, los signos, la comunicación visual o las maneras de hacer mundos.

⁴⁰ A. Danto, *The philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, 1986, p. 41.

⁴¹ Cfr. A. Danto, *ibídem*, pp. 23-43 y F. Pérez Carreño, editora, *Estética después del fin del arte*, Madrid, A. Machado Libros, La Balsa de Medusa, 2005, en especial sobre los «indiscernibles», pp. 31, 32, 53, 74, 79-81, 89-91, 235 ss.

⁴² M. Foucault, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1979, 7.^a ed., p. 153.

Parfraseando a M. Foucault, el correlato del enunciado: «*Esto es una obra de arte*» se vincula con «el análisis de las relaciones entre el enunciado y los *espacios de diferenciación* en los que hace él mismo aparecer las diferencias»⁴². En este marco: «*Esto es una obra de arte*» se oferta como una afirmación que reenvía a las condiciones bajo las cuales se manifiesta la obra de arte, que no son otras sino aquellos espacios o intersticios que permiten aflorar sus *diferencias estéticas* respecto a los restantes objetos, imágenes o acontecimientos cotidianos y comunicacionales. Añadiría además que, liberados como nos creemos de las concepciones metafísicas del arte, así como de las imposiciones que latían en la pregunta *qué es el arte*, sobre la que ironizaba la exitosa obra de teatro *Arte* (1998) de Yasima Reza, las diferencias no se captan únicamente en los modos con los que son descritas en el uso y los juegos cotidianos o especializados del lenguaje, en las mediaciones provenientes del habla ordinaria o de los modos relacionales a través de los cuales se invoca el término arte en las diversas tesis críticas y teorías artísticas, sino también en las *experiencias* que cada uno de nosotros cosechamos en el comercio directo con las obras y el entendimiento de su ontología estética por residual que sea y de sus «procedimientos» en la economía del comportamiento psíco-social.

En realidad, a resaltar las *diferencias* se dedican no sólo los teóricos del arte cuando analizan categorías tales como la relación diferente, la distinción modal específica, la función, la apariencia o la demora estéticas en las obras de arte o detectan ciertos «síntomas estéticos», sino sobre todo los artistas en sus prácticas, algo que a veces pasan por alto los primeros. Baste recordar que en la semejanza clásica entre las imágenes y las cosas los placeres del parecido nunca eran iguales; cómo en el estallido de los referenciales y la quiebra de la representación en la pintura y la escultura modernas las gradaciones de la iconicidad son casi inabarcables desde los índices a las condensaciones del referente o cómo opera el «index» y el «*punc-tum*» en la fotografía, el automatismo de la génesis técnica en la factografía o el «inconsciente óptico» en las tecnologías de la imagen.

Asimismo, cuando entran en acción los dispositivos de *presentación o exhibito*, salen a la luz diferencias, por muy infralevés que sean, en los objetos y las imágenes encontrados transfigurados por los nuevos pensamientos, pues, invocando al dadaísta R. Huelsenbeck, «*dadá* es la falta de relación con todas las cosas y tiene por consiguiente la capacidad de establecer relaciones con todas las cosas»⁴³. Enigmática frase que desborda una poética particular para devenir divisa del arte contemporáneo, en donde la inexistencia de relaciones estables provoca un estallido incontrolable de relaciones, activa una apertura imprevisible hacia lo posible.

⁴³ R. Huelsenbeck, *Almanaque Dadá*, Madrid, Tecnos, 1992, p. 4; Cfr. mi prólogo: «El punto de indiferencia y la percepción de todas las relaciones», pp. IX-XVI.

A este respecto me parece llamativa la frecuente apelación a las estrategias de resistencia tanto por quienes pugnan por asegurar las diferencias del arte respecto a otros comportamientos como por los que buscan alternativas a los modelos existentes. Por ello mismo, no estaría demás que la filosofía del arte se familiarizara con las técnicas artísticas de la representación, el collage, el *assemblage*, la acumulación, el *ready-made*, el Merz, el *objet-trouvé*, el fotocollage y el fotomontaje, la factografía, el collage cibernético, etc. o con las figuras estéticas que rigen los mecanismos complejos del arte y exploran virtualidades estructurales que se intensifican en las prácticas artísticas.

Baste mencionar a este respecto las desviaciones perceptivas en la quiebra de la representación, las desviaciones de finalidades en los objetos e imágenes apropiados, los modos del principio abstracción como instaurador de mundos, la liberación del automatismo perceptivo y psíquico, el azar, el extrañamiento, la descontextualización, el *détournement*, los desplazamientos, las violaciones, los dispositivos de la repetición y seriación, los impulsos alegóricos, etc. Incluso, la hipertextualidad y los juegos aleatorios de los significantes, las simulaciones y la permutabilidad que destilan la explosión y la implosión de los signos y las imágenes en las obras flotantes del tecnoarte elaboran estrategias diferenciadas, «poiéticas» de microresistencias, que cristalizan en «realidades mezcladas» de imágenes artificiales y del mundo natural, en versiones inéditas de las narrativas digitales en idilio con lo real donde las tensiones entre lo posible real y lo posible lógico pueden resultar seductoras, casi mágicas, y la imaginación y la subjetividad, como en el *tecnoromanticismo*, alcanzan una nueva centralidad.

En esta dirección, la magia que hasta ahora anidaba en los objetos-fetiches, de la que participaban tanto las mercancías como las obras de arte, parece haberse trasvasado a la magia del código, que por lo demás, corre el riesgo de saturarse y derivar a la indiferencia de la simulación, la hiperrealidad o las fantasmagorías. No obstante, en las resistencias a dejarse absorber por ellas tendrán que abrirse paso las mediaciones artísticas, si es que todavía pretenden erigirse en testimonios intempestivos de una mirada específica y diferenciada respecto a los regímenes de la comunicación en general o la cultura visual.

La crisis de las convenciones artísticas y los presupuestos estéticos sobre los que se asentaban los consensos mínimos están alterando las posiciones de los vértices en el triángulo artístico: la obra, el artista y el espectador, convirtiéndolos en agitados vórtices, que nos invitan a repensar y superar el *sistema moderno de las artes* que inaugurara, precisamente, Ch. Perrault en *«El gabinete de las bellas artes»* a cuenta de

la *Querelle*. Las transformaciones en curso suscitan de continuo el conflicto de las interpretaciones, mientras que sus deslizamientos y expansiones nos trasladan a una *Borderline*, a una estética del arte actual, que bordea las fronteras y traspasa los umbrales de muchas cosas, aunque pendiente siempre de los retos que apuntan a la diana de las *diferencias artísticas* tres ámbitos de desestabilización: la propia *expansión de los géneros*, *la inmersión en la Cultura Visual* y *la estetización generalizada de la existencia*.

Sea como fuere, si una lección provisional podemos extraer de lo esbozado en estas páginas es que el arte se desplaza como una imagen caleidoscópica mutable, en cuyas rotaciones sus refracciones prismáticas son percibidas en un proceso incesante de disolución y renacimiento, girando sobre un carácter circular que engloba a lo que ha sido, es y será, pues, como nos alertaba Adorno, «la definición de aquello en que el arte pueda consistir siempre estará predeterminada por aquello que alguna vez fue, pero sólo adquiere legitimidad por aquello que ha llegado a ser y más aún por aquello que quiere ser y quizá pueda ser»⁴⁴. ¡Muchas gracias!

⁴⁴ Th. W. Adorno, *Teoría estética*, I.c., pp. 11-12.