

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

LAS “QUERELLAS” MODERNAS Y LA EXTENSIÓN DEL ARTE

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO
EXCMO. SR. D. SIMÓN MARCHÁN FIZ

Leído en el acto de su Recepción Pública,
el día 25 de noviembre de 2007

Y CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO
EXCMO. SR. D. FRANCISCO CALVO SERRALLER



MADRID
MMVII

DISCURSO
DEL
EXCMO. SR. D. SIMÓN MARCHÁN FIZ

Señores académicos:

Al dirigirme a Uds. con ocasión de mi ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, sean mis primeras palabras para agradecer sinceramente a los miembros de la misma la confianza que han depositado en mi persona y obras al elegirme como académico de número para ocupar un sillón en esta noble institución. Procuraré ser digno de esa confianza contribuyendo con mis conocimientos, disposición de ánimo y entrega a las tareas que sus estatutos encomiendan a sus miembros.

Asimismo, como no puede ser por menos, deseo manifestar mis afectos y deudas de gratitud hacia los académicos que con gran diligencia presentaron de una manera formal mi candidatura. Me refiero a los excelentísimos señores D. Antonio Bonet Correa, D. Victor Nieto Alcaíde y D. Francisco Calvo Seraller, con los que me une una larga relación universitaria y profesional, así como una entrañable y probada amistad. ¡Muchas gracias a los tres!

Tal como se me ha informado, ocuparé en ella el sillón que dejó vacante un gran maestro, Don Julián Gállego Serrano, Catedrático de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo en la Universidad Complutense, escritor, conferenciante ilustre y crítico de arte. Casualmente, bajo esta faceta le conocí tempranamente y traté con frecuencia en mi condición de Secretario de Redacción en *Goya, revista de arte* de la Fundación Lázaro Galdiano. Podría trazar ciertos paralelismos en nuestra común vocación europea, dándose además la circunstancia de que mis primeros escaños como autor se des-

plegaron en direcciones similares y en los mismos escenarios a los del profesor Julián Gállego: las crónicas y los perfiles de artistas contemporáneos en la revista *Goya* y las antologías de textos seleccionados sobre las teorías artísticas, todavía desconocidos en castellano, en la *Revista de Ideas Estéticas*, ambas dirigidas por el ilustre miembro de esta Real Academia, D. José Camón Aznar.

Precisamente, durante este tramo temporal disfruté con las ediciones francesa y española de su gran obra *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, así como de la titulada *El pintor de artesano a artista*. Un ensayo enmarcado en la sociología del arte que explora los procesos subjetivos de diferenciación en la autonomía artística moderna, mientras que *El cuadro dentro del cuadro* y, todavía más, su discurso de ingreso en esta Real Academia, *La arquitectura desde la pintura*, abordaban con su brillantez habitual y la enorme erudición que le proporcionaban sus saberes sobre la historia de la pintura clásica las apasionantes relaciones entre las dos artes. Unas connivencias entre ambas con las que no solamente me identifiqué, sino que he desarrollado en diversos ensayos desde perspectivas contemporáneas. Confío, por tanto, en que, sin pretender alcanzar la altura de mi brillante predecesor, sea su digno continuador.

En estos momentos, evocaré sin nostalgias dos experiencias que marcaron tempranamente mi biografía vital y profesional. Cuando apenas concluidos los estudios de Licenciatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, me lancé con arrojo juvenil a la aventura alemana y cursé varios semestres de ampliación de estudios en las universidades de Colonia y de Bonn, en donde redacté mi tesina *Hacia una estética de la pintura moderna* y acopié materiales para la futura tesis doctoral, seguidos por invitaciones de Inter Naciones, becas del DAAD y estancias personales. Tanto en sus aulas y bibliotecas universitarias como en los museos de arte moderno, únicos por entonces en Europa, no sólo encontré lo que quería: el estudio de la estética y del arte moderno y contemporáneo, sino también lo que necesitaba pero no encontraba en la aislada España. Se me abrieron, por tanto, amplias perspectivas

en la filosofía, la estética y la historia artística modernas, pues no sólo entré en contacto directo con las obras de las vanguardias históricas y las actualidades a través de selectas colecciones y exposiciones que han hecho época, sino también con los modos de vida de las sociedades industriales y las maneras democráticas.

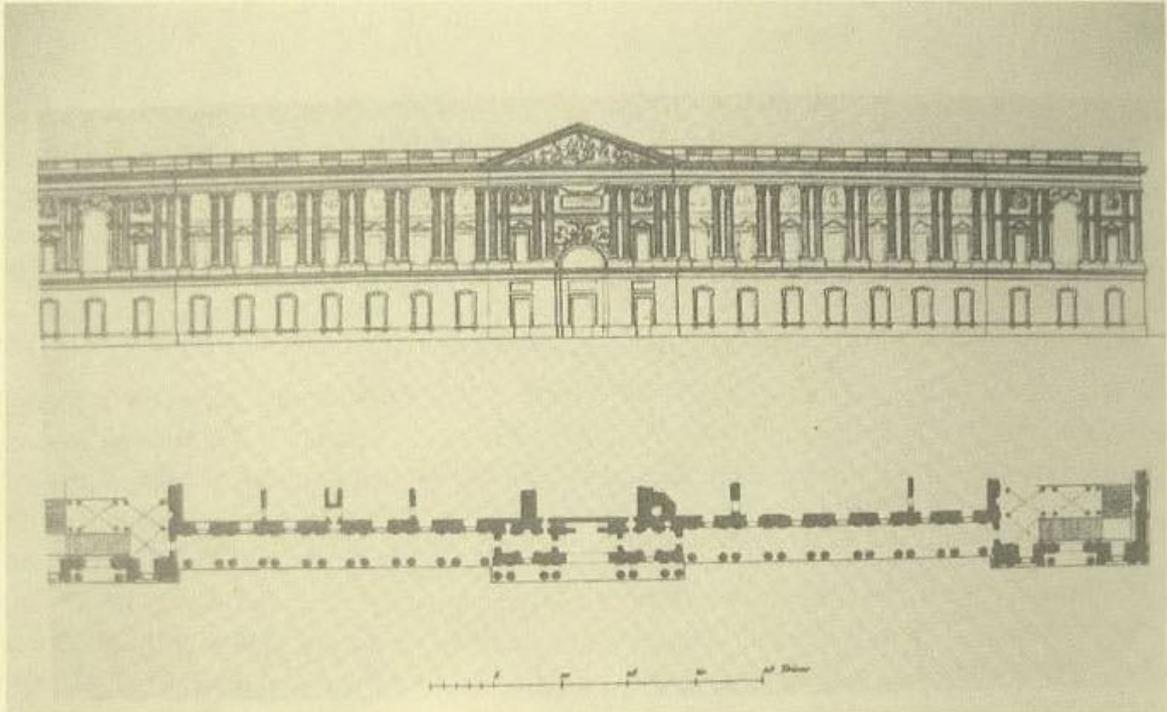
Igualmente, me enorgullece mi condición de profesor universitario y cultivar una universalidad que para nada está reñida con lo particular, ya que me ha permitido actuar con independencia de criterio en las actividades profesionales y cívicas colaterales, y, sobre todo, ejercer la docencia en varias universidades madrileñas y, como se decía antes, en las de "provincias". He tenido, además, la fortuna de impartir clase, siempre en torno a la estética, la teoría de las artes o de la composición y el arte contemporáneo, en las facultades de Filosofía, Geografía e Historia y Arquitectura. Sin duda, ello marcó mi modo de concebir la universidad y la vida misma, pues no sólo me ayudó a rebasar el contacto aséptico con la teoría y la historia, sino a implicarme en las experiencias volcadas en el análisis, el proyecto y la creación artística. Vitalmente, incluso, me posibilitan moverme en una suerte de red con muchas entradas en mis relaciones continuadas con numerosos alumnos y compañeros desperdigados por las más diversas geografías y situaciones profesionales, pues sigo manteniendo con muchos de ellos no sólo vínculos de amistad, sino que, ante los éxitos que cosechan en sus respectivas actividades, me alegro como si fueran míos. Agradezco, por tanto, a unos y a otros lo mucho que les debo, así como a los aquí presentes y a todos Uds. la deferencia y el afecto que me muestran al acompañarme en un acto tan singular como éste.

Conocida por algunos mi pasión por la arquitectura, me satisface la incorporación a la Academia bajo el rótulo de esta Sección, pero igualmente he de notar que con mi elección se reconoce un ámbito de actuación que no se inscribe en la creación, ni siquiera en la historia del arte a secas, sino en la *Estética y teoría de las artes*. Un área reciente en nuestras universidades que, bajo la presión de la historia y las actualidades artísticas, es heredera no sólo de la esté-

tica filosófica, sino también de la “*Estética y Ciencia General del Arte*” (*Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*). Gracias a su condición fronteriza, para mí lo fascinante de la misma reside en que facilita transitar sin cortapisas entre la historia o las experiencias artísticas y la reflexión filosófica, entre los hechos y los conceptos, disfrutando de aquel juego libre de las facultades que anida en las ideas estéticas de cualquier obra artística que se precie y evocara, a la manera kantiana, Antonio Machado en la bella metáfora de la abeja libadora:

“Mientras la abeja fabrica / melifica, /con jugo de campo y sol, / yo voy echando verdades/ que nada son, vanidades / al fondo de mi crisol. / De la mar al percepto, /del percepto al concepto, / del concepto a la idea/- ¡oh, la linda tarea! -, / de la idea a la mar. / ¡Y otra vez a empezar!”(*Parábolas* (CXXXVI-VIII).

De acuerdo con estas premisas, en *Las “Querellas” modernas y la extensión del arte*” procuraré extraer los corolarios de algunos conflictos artísticos, pues plantean en la actualidad cuestiones candentes en torno a la *teoría institucional* y la *extensión del arte*.



Claude Perrault, Dibujo para la Columnata del Louvre, tomado de la obra de Quatremère de Quincy, *Histoire de la Vie et des Ouvrages des Plus Célèbres Architectes* (1830).



Claude Perrault, Columnata del Louvre, Paris, 1667.

LAS “*QERELLAS*” MODERNAS Y LA *EXTENSIÓN DEL ARTE*

I.- La “*Querelle*” y el orden artificial de la arquitectura

“La bella Antigüedad fue siempre venerable,
aunque nunca creí que fue adorable.
Veo a los antiguos, sin doblar las rodillas;
Son grandes, es verdad, pero hombres como nosotros;
Y puede compararse, sin temor a ser injusto,
El Siglo de Luis al bello Siglo de Augusto...”

Así comenzaba el largo poema *El Siglo de Luis el Grande* que Charles Perrault declamó en una sesión solemne de la *Académie Française* el 27 de enero de 1687. Con sus versos se abría la disputa sobre la autoridad de los antiguos. Tras escucharlo, N. Boileau, guardián de la *doctrine classique*, lo consideró un ataque inaceptable y se levantó indignado, gritando la vergüenza que suponía para la institución soportar semejantes injurias. El poema, sin embargo, era el desenlace de una debate que venía gestándose desde hacía algunos años y supuso el toque de salida para la *Querelle des Anciens et des Modernes* en la que se implicarían los miembros de la Academia y la élite de la cultura francesa hasta la segunda década de la siguiente centuria.

En los primeros momentos el “*parti des Anciens*” estaba representado por Boileau, Racine y sus admiradores, La Bruyère, Bossuet y los filósofos cristianos que giraban en su órbita; la aristocracia con el influyente Príncipe de Condé en primera línea, la alta magistratura, el clero, incluyendo A. Arnauld y el círculo de la Abadía de Port-Royal, la duquesa del Maine, esposa de Luis Augusto de Borbón, hi-

jo bastardo de Luis XIV, que aglutinaba en torno a su persona poetas y artistas y convirtió a su castillo en Sciaux en santuario del culto a los antiguos. Frente a estas “gentes de Versailles”, de la Corte, el llamado partido de los *Modernes*, al que pertenecían Ch. Perrault, Fontenelle, De la Motte y en los márgenes el polifacético Claude Perrault y otros “bellos espíritus” de París, se reunían en el *Mercure Galant*, en derredor de Mme. Deshoulières y los incipientes Salones.

Si la “*Querelle*” había irrumpido en la institución entonando las disonancias conceptuales trenzadas en las cadencias sonoras del Poema, que podemos considerar el primer manifiesto moderno, cuando en 1688 Fontenelle reflexiona sobre la *Digression sur les Anciens et les Modernes*, la acota al ámbito literario. Ese mismo año el provocador Ch. Perrault simula un apasionante diálogo entre el Presidente, el Abate y el caballero sobre el *Parallèle des Anciens et des Modernes en que ce regarde les Arts et les Sciences*¹, en donde no sólo separa las artes de las ciencias y las artes liberales, sino que estructura el sistema moderno que fijará definitivamente en *Le Cabinet des Beaux-Arts* (1690): arquitectura, escultura, pintura, jardinería, música, poesía y elocuencia. En la primera obra, siguiendo los pasos de Pablo de Céspedes en el *Discurso de la comparación de la antigua y moderna Pintura y Escultura* (1604) o de R. Fréart de Chambray en el *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne* (1650) y otros muchos, culmina un género literario que venía cultivándose desde el Renacimiento, pero al mismo tiempo lo desborda.

En efecto, la *comparación*, el *Parallèle* o el *Paragone*, como se titulaban los sucesivos Tratados y Manuales en cada una de las artes,

¹ Cfr. Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences* (1688,1690,1692,1697), München, Eidos Verlag, 1974, (impresión facsímil que incorpora el *Poème* y una introducción de H. R. Jauss ,pp.6-64, en la que informa sobre la misma ; citaré según el volumen y la página).Este mismo comentarista retoma la *Querelle* en *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970(traducido parcialmente en Barcelona, Península, 1976).

operan como figuras epistemológicas que tratan de hallar los rasgos comunes y las invariantes de calidad, así como de perfilar, no sin abundantes tensiones, las recurrencias de lo clásico –*categoría artística*– desplegadas en las sucesivas cristalizaciones históricas que interpretan su herencia, –los *clasicismos*–. No obstante, el punto de inflexión de la *Querelle* respecto a la *comparación* reside en que si para *les Anciens* Homero, Fidias o la arquitectura según los principios de los antiguos eran modelos incomparables en los que se alcanzaba la perfección, *les Modernes*, con Ch.Perrault a la cabeza, rompían el círculo vicioso del patrón antiguo, del modelo inalcanzable y sin embargo digno de ser imitado. Pero no tanto porque dispusieran de una noción alternativa a la perfección, sino debido a que, contemplando el arte de la antigüedad, no solamente tomaban distancias respecto a su Ideal de imitación, sino que, emulando lo que venía aconteciendo en el campo de las ciencias desde el *Novum Organum* (1620) del filósofo inglés Francis Bacon, abogaban por el progreso como un rasgo distintivo que autoriza, por ejemplo, a que la *Columnnata del Louvre* de Claude Perrault sea considerada por su hermano una construcción más bella que cualquier obra de la antigüedad.

Precisamente, el ataque a la veneración de los antiguos no afectaba únicamente al culto de la antigüedad, sino que impulsaba la superación de los primeros en virtud de que los modernos acumulan tantos conocimientos y experiencias, que hace exclamar alborozado a Charles Perrault: “Nosotros somos los antiguos” (I,49) y, por ello mismo, el Siglo de Luis XIV pueda competir sin complejos con el de Augusto.

Las reflexiones de Ch. Perrault veían la luz en pleno apogeo de la *âge classique* que, en sus aspiraciones a crear una *lingua universalis*, favorecía las codificaciones en un cruce entre el vitruvianismo y el cartesianismo de las ideas claras y distintas avaladas por la *mathesis*. Una *mathesis universalis* como ciencia universal del orden y la medida desde las que se piensan las relaciones entre los seres en cuanto prolongaciones de la *res extensa*; de un orden determinado por la geometría que no se reduce al que traza la armonía visible de las cosas, sino que preside el espacio propio de los seres

como aquello que los insta en unos saberes, incluidos los de las prácticas artísticas, que sancionaban la recién creadas Academias a imagen del poder absolutista de la Monarquía².

En este marco histórico y epistemológico sus posiciones suscitan la primera provocación a cargo de los distintos rangos de bellezas. En efecto, tras un minucioso análisis de las columnas y otros ornamentos, Ch. Perrault concluye que “cambian de proporción según el orden en el que están colocadas... Esta diversidad de proporciones asignada a cada orden indica que son *arbitrarias* y que su belleza no está fundada más que sobre la *convención* de los hombres y sobre la *costumbre*. Para mejor expresar mi pensamiento diré que hay dos clases de belleza en los edificios; *bellezas naturales y positivas* que placen siempre, independientemente del uso y de la moda... Estas clases de bellezas son de todos los gustos, todos los países y todos los tiempos. Hay otras bellezas que no son más que *arbitrarias*, que placen porque los ojos se han *acostumbrado*” (*Parallèle...*, I, 138). En el diálogo sobre la elocuencia complementará este desdoblamiento con calificativos como *esenciales*, *universales* o *absolutas* y *particulares* o *relativas*, que introducen nuevos matices en la teoría estética.

Tales distinciones se proyectaban sobre el telón de fondo del debate que irrumpiera en una sesión de la recién fundada *Académie Royal d'Architecture* el 21 de enero de 1672 y volvería a plantearse en agosto de 1681 en presencia de J. B. Colbert. La cuestión se centraba en la pregunta de si lo que place en arquitectura y puede llamarse “*bon goût*” se apoya en algo *real* y *positivo* ínsito en la naturaleza o place por “*accoutumance et prévention*”. A pesar de las vacilaciones y los deseos de contentar a los contendientes, la resolución aprobada por la mayoría de los académicos concluía que lo “más verosímil” y “natural” es que en la arquitectura haya una de-

² Cfr. F. Fichet, *La théorie architecturale à l'âge classique*, Bruxelles, P. Margada, 1979 y los primeros volúmenes de L. Hauteceur, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, A. Y J. Picard, 1957 ss.

terminada ordenación, disposición, grandeza y proporción de las partes que, en analogía con la música, produzca la unión armónica que denominamos belleza y que, por tanto, el “*bon goût*” no se base en la convención, sino en fundamentos naturales, positivos.

La mayoría de los señores académicos se alineaban así con las posiciones clasicistas defendidas por su Director, François Blondel, que en el *Cours d'Architecture enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture* (1675-1683) parecía responder a Claude Perrault. En efecto, Blondel, invocando la noción de simetría de Vitruvio y su desarrollo en la “*concinnitas*” de Alberti, sostiene que existe una *belleza natural* derivada de las proporciones numéricas y geométricas, a las que les subyace una armonía positiva y determinable a través de unas relaciones similares a las de las armonías musicales. La unidad armónica es, por tanto, la fuente de toda belleza, así como del verdadero placer. En ambas artes las proporciones son la causa de una belleza fundada en la naturaleza y se basan en “*principios estables y constantes*”, si bien, a diferencia de las demostraciones convincentes renacentistas, ahora se inspiran, como los axiomas de la Física experimental, en la inducción y el acopio de experiencias.

Precisamente, unos años antes René Oувrard había sistematizado el paralelismo entre las dos artes en un ensayo, ensalzado por F. Bondel, sobre la *Architecture harmonique, ou Application de la Doctrine des Proportions de la Musique à l'Architecture* (1677). Tanto la defensa de los principios estables como la dependencia de la arquitectura respecto a las armonías musicales serán mantenidas por los seguidores del insigne Director, como J.G. Soufflot y G. Boffrand, hasta mediados del siglo siguiente, momento en que Charles Briseux comprime la teoría clasicista en este combativo título: *Traité du beau essentiel dans les arts appliqué particulièrement à l'Architecture, et démontré phisiquement et par l'Expérience avec un traité des Proportions Harmoniques, où l'on fait voir que c'est de ces seules Proportions que les Edifices généralement approuvés, empruntent leur Beauté réelle et invariable...*(1752).

Hoy en día no resulta fácil imaginar la conmoción que suponía una polémica de esta naturaleza, pero, de hecho, incoaba el abandono de la metafísica de lo bello y las normas que ella destilaba en beneficio de posiciones relativistas. Curiosamente, el exponente más autorizado de esta transición no fue tanto el combativo Charles Perrault como el "amateur" y polifacético Claude Perrault, quien, a diferencia de su hermano, no buscaba protagonismo alguno en la *Querelle*, pero se vio envuelto de lleno en ella, siendo el blanco de las réplicas institucionales de la Academia y F. Blondel. De hecho, contrariando las opiniones imperantes, la provocación inicial de Charles Perrault retomaba la tesis que, frente a los "connoisseurs", había defendido su hermano Claude en la edición de *Les dix livres d'Architecture de Vitruve* (1673). A saber: las *proporciones* en arquitectura no poseen una *belleza positiva, necesaria y convincente*, sino una *belleza arbitraria* cuya comunicabilidad universal viene propiciada por la "costumbre", mientras que su origen hay que buscarlo en el "bon goût". Una apreciación que desarrollaría de un modo más exhaustivo en la *Ordonnance des cinq especes de Colones selon la Méthode des Anciens* (1683) al observar las grandes discrepancias que existen en las proporciones entre los órdenes del sistema vitruviano y los renacentistas.

Aunque en las "comparaciones" estas diferencias habían sido constatadas por otros muchos antes que él, los primeros no les concedían relevancia alguna, mientras que para Cl. Perrault, en su afán por generar el sistema más simple y universal posible que solventara la cuestión de una vez por todas, tales divergencias eran inaceptables. Sobre todo, contrario al espíritu de sumisión a la antigüedad y a las implicaciones simbólicas del mito sacro o naturalista en las proporciones, somete las simetrías de los antiguos y los modernos a una duda metódica. Su conclusión era bien sencilla: mientras que la simetría antigua, interpretada como proporción, se apoya en las *convenciones*, sus bellezas, supeditadas como están a los cambios de la moda, *son arbitrarias* y su agrado depende de la *costumbre* y la *relación* que instaura el espíritu entre dos cosas de distinta naturaleza, en cambio la simetría moderna, identificada con la bilateral,

obedece a los fundamentos convincentes y atemporales de las *bellezas positivas* que gustan a todo el mundo porque es fácil reconocer su valor en la riqueza de los materiales, la grandeza y la magnificencia del edificio, la limpieza de la ejecución, la simetría en las relaciones de similitud e igualdad entre las partes del lado derecho y del izquierdo etc.³.

No deja de sorprender que, al igual que sucedía en los académicos, Claude Perrault buscara en los antiguos, como sentenciaría bastantes años después F.Schlegel en la revista *Athäneum* (*Fragmente*, nº.151), “lo que necesitaba o lo que quería; preferentemente a sí mismo”. En su caso, lo que quería era justamente lo contrario de lo que pretendían sus contrincantes, pues su interpretación de la simetría antigua socavaba las premisas estéticas de la *doctrine classique*. Ante todo, ponía en crisis la tesis central de que toda belleza sea *positiva y natural*, así como que se trate de un fenómeno objetivo que remite a las proporciones ideales, a una armonía preestablecida de resonancias numinosas o pitagórico-platónicas, aderezadas por la *mathesis universalis* de impronta cartesiana.

La diferencias entre las bellezas positivas y las arbitrarias cuestionan el carácter absoluto de cualquier ideal de belleza como norma atemporal, ya que las proporciones en arquitectura varían respecto a la musicales tanto debido a la distinta estructura fisiológica de la vista y del oído como en virtud de su aplicación y descubrimiento, tarea a la que ha de entregarse el genio en arquitectura. Tanto la actitud antinormativa como la hipótesis sobre el descubrimiento de las bellezas arbitrarias atentan contra un segunda premisa no menos arraigada en la “doctrina clásica”: *las Bellas Artes reducidas a un mismo principio* (1746), como enunciaría años después Ch.Batteaux, es decir, contra la *mímesis*. En efecto, para Cl. Perrault la imitación

³ Cfr. W.Kambartell, *Symmetrie und Schönheit*, München, W. Fink Verlag, 1972, donde se documenta su confrontación con F. Blondel; W. Herrmann, *The Theory of Claude Perrault*, London, A. Zwemmer, 1973

de la naturaleza no es la fuente ni la guía de la belleza, pues si bien las bellezas positivas todavía pueden relacionarse con la naturaleza de un modo adecuado a la estructura perceptiva de una persona normal, las arbitrarias se alejan de la naturaleza como productos de una fantasía independiente, ligada a la libertad subjetiva del genio.

Desde esta negación se plantea, tal vez por primera vez, la disyuntiva de si la arquitectura es un *arte imitativa* o puramente *inventiva*, ahondando en una escisión que se abría paso en la *Querelle* entre el *méthode de raisonner* y *les choses de l'imagination* (Fontenelle), la *imitación* y la *invención* (Desmarets de Saint-Sorlin) o la *imitation* y el *savoir inventer* (Ch. Perrault), términos atribuidos respectivamente a *les Anciens* y *les Modernes*. Los “antiguos” habían quedado atrapados en la paradoja de la imitación, ya que si por un lado encumbran el arte antiguo a un ideal incomparable, por otro lo siguen proponiendo como un modelo a imitar, desdoblado este principio en *imitación de la naturaleza exterior* o *del mismo arte*. Probablemente, una de las novedades premonitorias de la *Querelle* estribe en que no valora exclusivamente las creaciones del arte en consonancia con este principio, sino también con su contrario: el saber inventar. La *inventio*, aliada descarada de las bellezas arbitrarias, contrarresta a la *imitatio*, forzando interpretaciones de la mimesis, si es que desea acoger a artes, como la arquitectura, dudosamente imitativas y, menos, representativas.

Asimismo, aunque el gusto se apoye en el conocimiento de las dos bellezas, el *bon goût*, que es subjetivo y como la moda obedece a la costumbre, se caracteriza por la tendencia a descubrir *bellezas arbitrarias*. Si para captar y dominar éstas, calificadas como propiamente artísticas, es preciso poseer un “*esprit de finesse*”, en las *bellezas positivas*, sorprendentemente consideradas extraartísticas, prima el “*esprit de géometrie*”, pues se asocian con el “*bon sens*” o sentido común de quien posee una sana razón. Al no prescindir de la belleza positiva pero privilegiar la arbitraria, Claude Perrault no sólo se muestra crítico con F. Blondel y los *Anciens*, sino con los *Modernes* como su hermano, pues unos y otros colocan a la

primera por encima de la segunda, aunque es cierto que si para F. Blondel está vinculada a la perfección, Charles Perrault la liga a la perfectibilidad de la técnica.

Claude, en cambio, no puede aceptar sin más el *Parallèle* entre los antiguos y los modernos debido a que la primacía que otorga a las bellezas arbitrarias no consiente comparaciones posibles. En consecuencia, en cuanto critica la hegemonía de la belleza positiva, se halla en los márgenes o incluso se sitúa fuera de la *Querelle*, lo cual, paradójicamente, no es óbice para que sea partidario de los modernos. ¡Incluso, el más moderno de todos, más radical que su hermano Charles! Igualmente, ambos hermanos, cuando defienden que las proporciones antiguas no son bellezas positivas sino arbitrarias, disienten de los restantes académicos, mientras que, al rebelarse contra la atadura normativa a las mismas, cuestionan el carácter modélico de los antiguos. Analizando, sin embargo, la discutida *Columnata del Louvre* (1667), proyectada por Claude Perrault, salta a la vista que en la teoría era más innovador que en la práctica. Tal disociación ha sido esgrimida por quienes dudaban de su autoría. Y es que, aun postulando que no existen proporciones verdaderas, recurre al compromiso de las proporciones “*vero-símiles*” (*vrai-semblables*). Dado además que abogaba por una confluencia entre las bellezas positivas de la simetría moderna y las arbitrarias de la antigua, no es extraño que en su *Gruta de Tetis* en Versalles coexistan lo positivo y lo arbitrario, el orden y el desorden, la racionalidad del conjunto y la irracionalidad de las partes.

No obstante, en consonancia con su idea de arquitectura, los juicios artísticos que Claude Perrault emite sobre las obras contemporáneas, remiten a criterios opuestos a los clasicistas. En efecto, mientras Blondel y sus seguidores criticaban la columnata de Bernini en San Pedro como un “amontonamiento informe de columnas sin avenencia”, así como las “absurdidades”, extravagancias e insensateces de Borromini y Guarini, es decir, atacaban a la arquitectura barroca como caprichos del artista, Cl. Perrault defendía la “fantasía propia” que es capaz de descubrir las bellezas arbitrarias

de las *nuevas proporciones*. Asimismo, legitimaba el barroco y el gótico, que los *Anciens* identificaban de un modo peyorativo con las tentativas antinormativas, y las arbitrariedades del rococó, por lo que le imputarían haber sido el iniciador del rococó que oculta la verdad bajo el velo de lo falso y lo arbitrario; de igual manera, J.B. Fischer von Erlach podría haber sido el exponente consumado del compromiso en las “proporciones verosímiles”, ya que, simulando la permanencia del organicismo albertiano y sin alterar la composición barroca —no olvidemos que es el arquitecto de San Carlos Borromeo en Viena—, disuelve la codificación lingüística vitruviana ejercitando su fantasía en los estilos más diversos: egipcio, babilónico, griego, romano, otomano, chino etc., pues “los gustos de las naciones no difieren menos en arquitectura que en la manera de vestirse o en las comidas”⁴.

Frente a las posiciones de “*les Anciens*”, “*les Modernes*” corroboraban lo que venía aconteciendo en la historia artística. A saber, las codificaciones consentían en la práctica una dialéctica entre la regla y la libertad, pues si bien, en cuanto sistemas, su articulación garantizaba un espacio permanente en las relaciones compositivas y formales, en la práctica se adaptaban con flexibilidad a los cometidos cambiantes. No en vano, las renuencias a las imposiciones de los códigos y los modelos se transformaron pronto en resistencias, aflorando incoherencias y licencias que, a medida que decrecen las presiones de aquéllos, escoran hacia la violación de toda pretendida regla absoluta. El mantenimiento de la ortodoxia es contrarrestado así por las heterodoxias, la utopía de la razón cristalizada en el orden por la libertad y las ensoñaciones de unas invenciones que derivan a desviaciones y, cuando maduren los tiempos, a rupturas que impulsarán su disolución.

⁴ J. B. Fischer von Erlach, *Entwurf einer historischer Architektur* (1721), Dortmund, Harenberg Kommunikation, 1978, p. 6.; cfr. Joseph Rykwert: *Los primeros modernos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pp. 29-73, 89-110.

Así, por ejemplo, no sólo se amplían los cinco órdenes con el gigante, el rústico, el salomónico etc., sino que la constitución de las naciones parecía exigir crear los órdenes alemán, británico, español o francés. Sin duda, las resistencias más fuertes a la ortodoxia clasicista surgieron en las polémicas “manieristas”, que están plagadas de heterodoxias gracias a los cruces entre la combinación y lo lúdico en la *ornamentación*, sobre todo desde que aparecen los *grutescos*. Las derivas heterodoxas, oscilando a veces entre lo fantasioso y lo monstruoso, pueden manifestarse en los proyectos de W. Dietterlin o en el antivitruvianismo de G. Romano. Pero si estos ejemplos son anómalos respecto a unos códigos, el experimentalismo historicista de Borromini y Guarini es una suerte de *collage* de diversas memorias en las que se mezclan materiales extraídos tanto de las codificaciones clásicas como de otras anticlásicas. Incluso, como confirman los estudios sobre la geometría y la *estética del pliegue*, las metamorfosis proyectivas y las inflexiones ligadas a las variaciones casi infinitas de las curvaturas variables inscriben a estos gustos antinaturalistas en una lógica cercana a la actual teoría de las transformaciones y los objetos fractales⁵.

No es extrañar, por tanto, que cuando los hermanos Perrault y los *Modernes* adscriben las proporciones a unas *bellezas arbitrarias* que se fundan en las *convenciones* de los hombres y son *particulares* en el espacio y *relativas* en el tiempo, F. Blondel y los *Anciens* las consideren atentados contra la naturalidad y la atemporalidad de las codificaciones clasicistas. Pero, precisamente, en virtud de esta deriva hacia la arbitrariedad y el relativismo los primeros ponen al descubierto el carácter “*artificial*” del lenguaje de la arquitectura y los artísticos en general. Sobre todo, si atendemos a Claude Perrault secundado por el inglés Chr. Wren, los signos artificiales y las con-

⁵ Cfr. M. Tafuri, *Teorías e Historia de la arquitectura*, Barcelona, Laia, 1972, pp. 42-48; el mismo, *Retórica y experimentalismo*, Universidad de Sevilla, 1978, pp. 203-242; A. Pérez-Gómez, *Architecture and the Crisis of Modern Science*, Cambridge, Mass., The Mit Press, 1983; G. Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Gedisa, 1989, p. 25-55.

venciones ganan terreno en una "*Achitectura Artificialis*" y, a no tardar, impregnarán a las restantes prácticas artísticas⁶.

Desde tal óptica, las bellezas arbitrarias empiezan a desestabilizar a las positivas, el arte a la naturaleza exterior, la invención a la imitación, los signos convencionales a los naturales. Tras llevar al borde de su crisis definitiva el mito sacro o naturalista en el que se fundaba, la *Querelle* saca a la luz que la vigencia y la validez del primero no derivan de supuestos modelos inamovibles sino de decisiones arbitrarias. Las proporciones, abiertamente criticadas por los "modernos" y poco después por la estética empirista inglesa, los órdenes y la perspectiva en la representación del mundo, son reconocidos ahora bajo un nuevo régimen del saber, como dispositivos operativos y frutos de los repliegues de las respectivas artes sobre unas gramáticas que, mientras todavía se proyecten sobre ellas las sombras clasicistas, aspirarán a erigirse en universales. No obstante, lo más decisivo es que la toma de conciencia sobre el valor *artificial e institucional* de los lenguajes permite un análisis racional de nuevo cuño acerca de los fundamentos, cada vez más asentados en la geometría y las ciencias modernas, y las convenciones a través de las cuales cristalizan en obras, asumiendo que las supuestas relaciones atemporales de orden se revelan en su momento compromisos puntuales de las bellezas positivas en el clima clasicista imperante.

⁶ Cfr. M. Tafuri: *Retórica y experimentalismo*, l. c. pp. 243-67; M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968 y otras, p. 65-77.



G. Courbet, *Un enterrement à Ornans*, 1849-50, Paris, Musée d'Orsay.



G. Courbet, *El taller del pintor*, 1854-55, Paris, Musée d'Orsay.

II.- Escándalos de la “modernité” en la pintura

En el “*Realismo. Carta a Mme. Sand*” el crítico Champfleury le comunicaba que Courbet tenía el privilegio de asombrar a la multitud y sorprender a amigos y enemigos con los “*sucesivos escándalos*” en pro de una “rehabilitación de lo moderno” en la estela de un “Velázquez noble y grande o de un Goya burlón y satírico”⁷. El primero de ellos lo provocó en el Salón de 1851 la pintura *Un entierro en Ornans* (Museo d’Orsay, París). Aceptada por el jurado, dio mucho que hablar a quienes la atacaban y denigraron tanto, que forzaron a medio ocultarla ante la vista del público. Sin embargo, “*la reunión de diversos escándalos*” se organizó a finales de 1855 cuando en la Exposición Universal de París el jurado oficial rechazó esta pintura y *El taller del pintor* (1854-55, Museo d’Orsay). La reacción del artista fue montar por su cuenta y riesgo con ellas y otras treinta y ocho pinturas en la Avenue de Montagne una exposición alternativa: el *Pabellón del Realismo*. Aunque confiaba en que las multitudes acudirían en tropel a admirarlas, las visitas fueron más bien pocas y los ingresos escasos.

¿Cuáles eran los criterios estéticos para juzgarlas escandalosas? *Un entierro en Ornans* chocaba ante todo por la aplicación brutal del color y la fealdad de las figuras, así como por el especial esmero que prestaba a las fisonomías, comparadas peyorativamente por algunos con las caricaturas de Daumier. Declarada por alguna crítica la “obra maestra de la fealdad”, lo que más molestaba a sus de-

⁷ Champfleury, *Su mirada y la de Baudelaire*, Madrid, La Balsa de Medusa, Visor, 1992, pp. 189 y 195-6.

tractores era que se burlara de los principios compositivos tradicionales y estuviera cortada cual fragmento de otra obra apaisada de cincuenta metros en donde las figuras se hallaban colocadas en el primer plano a lo largo de la misma en fila india. Argumentaban además que el tema tratado reflejaba una verdad plebeya, pues los más diversos personajes eran reproducidos a su tamaño natural con la misma dignidad.

La apreciación de que Courbet rompía con la tradición y las convenciones en la disposición de los grupos, es esgrimida de un modo más enconado en los juicios que se emiten sobre la pintura *El taller del pintor*, pues lo tachan de carecer de unidad y sus personajes únicamente se unifican en una composición aditiva de unidades discretas que no guardan conexión en las expresiones, los gestos y los ritmos. Ello denotaba su incapacidad para componer, así como que, artísticamente, era más un pintor de “*morceaux*” que de “*tableaux*”⁸.

A excepción de Champfleury, Delacroix y Nadar, las críticas fueron muy desfavorables e irónicas bajo la imputación de que era un pintor sin ideal. No obstante, si por un lado la pintura parecía ofrecer una galería de tipos pertenecientes a las distintas clases sociales, por otro, el artista la subtuló “*Alegoría real determinando una fase de siete años de mi vida artística*” y a partir de esta carga alegórica es interpretada hasta nuestros días, ya sea referida a la representación del acto de la representación o a la representación de los ideales de la armonía social a lo Fourier, en cuyo caso el artista se presenta a sí mismo tanto como un artesano popular cuanto como una suerte de dirigente de la armonía social mediando entre las diversas clases. Una ambivalencia que mosqueaba sobremanera a Champfleury, pues en la carta a Mme. Sand protesta señalando que “una *alegoría* no puede ser real, lo mismo una realidad no puede ser *alegórica*: la confusión ya

⁸ Cfr. Champfleury, *ibídem*, pp. 183-206 y; T. J. Clark, *Imagen del pueblo. G. Courbet y la revolución de 1848*, Barcelona, G. Gili Arte, 1981, pp. 63-126 y M. Fried, *El realismo de Courbet*, Madrid, La Balsa de Medusa, Antonio Machado Libros, 2003, pp. 117 ss.

es bastante grande a propósito de ese dichoso *realismo* como para embrollarlo aún más”. Pero si la primera frase de la disyuntiva desconcierta a su protector, la segunda irrita todavía más a su amigo Ch. Baudelaire, a quien retrata (¿h.1849?, Musée Fabre, Montpellier) y sitúa en el lado derecho de esta pintura.

Sin duda, a Courbet tuvo que saberle particularmente amarga la crítica que le propinó el poeta, ya que, aunque tuvo la deferencia de incluirle, sin participar en ella, en los comentarios a la *Exposición Universal* (1855) y lisonjearle como un “poderoso obrero, una voluntad salvaje y paciente”, “un vigoroso temperamento” en la “traza de una insurrección”, le echa en cara que los resultados obtenidos “manifiestan un espíritu de sectario, un asesino de facultades” y “el sacrificio heroico que el Sr. Ingres hace en honor ...de la idea de lo bello rafaelesco, el Sr. Courbet lo realiza en beneficio de la naturaleza exterior, positiva, inmediata. En su guerra a la imaginación obedecen a motivos diferentes; y dos fanatismos inversos los conducen a la misma inmolación”⁹. Una lectura y un juicio tan dispares no respondían si no a la necesidad de legitimar dos poéticas enfrentadas en unos momentos de transición en donde la realista pugnaba por desplazar e imponerse a la romántica, con la que Baudelaire, al igual que Ruskin en *Modern Painters* (1845) y Th. Gautier en *L'Art Moderne* (1856), seguía identificando el arte moderno. No es extraño por tanto que, desde esa posición, no le reconozca carga alegórica alguna, y le considere tácita y despectivamente un artista “positivista”.

En la década siguiente proliferan las exclusiones en las exposiciones celebradas en el Salón, como sucede en 1863 cuando, tras ser rechazadas las pinturas naturalistas o impresionistas de Jongkind, E. Manet, C. Pissarro, Whistler, Fantin-Latour y Cézanne, son mostradas en el *Salon des Refusés*. Entre todas ellas, la que desencadenó

⁹ Champfleury, *ibídem*, p. 188 y Ch. Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, La Balsa de Medusa, Visor, 1996, p. 209. Cfr. M. Fried, *l.c.*, p. 160 ss.

el gran escándalo fue *El almuerzo sobre la hierba* (1863, Musée d'Orsay) de E. Manet. Cuando dos años después este mismo artista vuelve a intentarlo, envía al Salón *La Olimpia* (1863, Musée d'Orsay) y *Jesús insultado por los soldados* (1865, Art Institute of Chicago), que para su sorpresa fueron aceptadas por el jurado.

No obstante, si nos fijamos de los testimonios coetáneos, durante los primeros días las aglomeraciones en torno a *La Olimpia* eran tales, que los visitantes apenas podían circular y se sorprendían de que hubiese sido admitida por el jurado. Convencidos de hallarse ante la obra más rara que podían imaginar, les movía tanto a una piedad desdeñosa como a la reprobación, a tomarla en serio y en broma, y mientras las mujeres volvían la cabeza escandalizadas, los varones no se paraban si no era para protestar airadamente. Mientras tanto, los críticos echaban leña a la polémica afirmando que el arte caía tan bajo que no merecía siquiera reprobación alguna o, cual Virgilio acompañando a Dante, concluían: "Non ragionam di lor ma guarda e passa" ("no hablemos de ella, mira y pasa de largo"). Asimismo, revistas satíricas como *Le Charivari*, *Le Journal Amusant* o *L'Illustration*, se mofaban de ella en caricaturas que la titulaban maliciosamente *La cola del gato o la carbonera de les Batignolles*, *El nacimiento de la pequeña ebanista*, *Mannette o la mujer del ebanista etc.* A causa de las protestas y a que irritaba a todo el mundo, hacia finales del mes ambas pinturas fueron apartadas de la vista del público para regocijo de sus críticos y, como señalara uno de ellos, "fueron ocultadas encima de dos puertas en una de las salas del fondo, y hay que tener ojo de lince para descubrirlas".

Ciertamente, Manet había quedado gratamente sorprendido cuando las dos pinturas fueron aceptadas. No obstante, a la vista de las reacciones que suscitaron, en una carta fechada el 11 de mayo informa a Baudelaire sobre la lluvia de insultos que le estaban cayendo en París a cuenta de *Olimpia*, mientras que en Londres la Academia rechazaba sus pinturas. Seguramente escarmentado por estas amargas experiencias, en 1867 no envía nada al Salón, pero tampoco recibe invitación alguna por parte del comité de selección



E. Manet, *El almuerzo sobre la hierba*, 1863, Paris, Musée d'Orsay.



E. Manet, *Olimpia*, 1865, Paris, Musée, d'Orsay.

para participar en la magna muestra que se celebró con motivo de la *Exposición Universal*. Reaccionando a ella, organizó al margen de las instituciones oficiales una retrospectiva en un pabellón próximo a la Place de l'Alma¹⁰.

Una vez más es ineludible preguntarnos: ¿cuáles eran las causas o los motivos que se esgrimían en las reacciones negativas, los rechazos y las exclusiones? De entrada, es sintomático el fracaso de los teóricos y críticos, pues, a excepción de Zola, los más reconocidos guardaron un cómplice silencio, siendo casi incomprensible el mantenido por Baudelaire, mientras otros, como E. Chesnau, M. Du Camp y T. Gautier, no veían nada en ellas o enmudecían ante ellas. No menos llamativo resulta que, avezados en reconocer las citas de los viejos maestros y tender el *Parallèle* con la historia pictórica para justificar las nuevas aportaciones, relacionaban ciertamente *El almuerzo sobre la hierba* con *La Fiesta campestre* (ca.1510) de Tiziano (entonces atribuida a Giorgione), tal vez porque se encontraba en el Louvre, pero, en cambio, no se sabe si la flexión desvergonzada de la mano, la “contracción impúdica” o el “mono impúdicamente crispado”, les impedía ver que la *Olimpia* se inscribía igualmente en esa tradición y, en concreto, en *La Venus de Urbino* (1538, Uffizi, Florencia) del mismo Tiziano. Les hubiera bastado apreciar que la pose de la modelo recostada y la composición son casi las mismas, aunque los accesorios renacentistas sean sustituidos por motivos modernos: las rosas por las orquídeas, el perro por el gato, la doncella portando la vestimenta por la sirvienta negra ofreciendo el ramo de flores etc.

Tal vez en esta ocasión se interponía el prejuicio de que si el desnudo femenino de Tiziano podía ser tanto una cortesana sublimada en Venus como una amante esposa, la Olimpia de Manet no había perdido en su cuerpo los estigmas de una mujerzuela. No obstante, aun cuando a primera vista el rechazo se explicaba por la naturale-

¹⁰ Cfr. las informaciones sobre las reacciones y las críticas en T. J. Clark, *The Painting of Modern Life*, Princeton University Press, 1984, pp. 78-146 y G. H., Hamilton, *Manet and his Critics* (1954), Yale University Press, 1986.

za impúdica de unos desnudos que atentaban contra los principios morales con la aviesa intención de “*épateur le bourgeois*”, si invertimos el ramillete de las críticas negativas, todo apuntaba sin embargo a que, sin descartar lo anterior, los escándalos venían provocados ante todo por la *representación artística*, ya que en ella Manet renegaba de las *convenciones* formales hegemónicas en el género, y los *criterios estéticos* que les subyacían.

En efecto, al igual que ocurriera con los escándalos de Courbet, las críticas reiteradas, en particular al *Almuerzo sobre la hierba*, resaltan que Manet es incapaz de organizar un cuadro y que, carente de ideas imaginación, realiza agrupaciones fortuitas o yuxtaposiciones como si fuese un pintor de *fragmentos*. Lo orgánico y lo compuesto se transforman en algo mecánico y fragmentado, mientras que, frente a la unidad compacta de la pintura de Salón, opone una unificación negativa de vínculos frágiles entre los personajes. Y aunque no recurra, como sucedía en Courbet, a los contrastes simples y fuertes entre las luces y las sombras, sino a la claridad provocada por los tonos más suaves y los contrastes atenuados y equilibrados, a la denominada por entonces *peinture grise* o *peinture blonde*, abandona igualmente los fondos negros y el claroscuro de las convenciones académicas. Lo que insinuaban sin quererlo o saberlo decir, era que Manet no tenía capacidad para imaginar ni facilidad para componer, pues para los pintores y los críticos del Salón la *composición* era una categoría irrenunciable de la tradición clasicista que se ligaba sobre todo a la pintura, declarada una de las “artes de la composición”, y las técnicas usadas en la *École des Beaux-Arts*. En cuanto sistema de organización de las figuras en el espacio, la composición remitía a una disposición de las partes relacionadas entre sí y con el todo, presididas por una idea general de orden.

Precisamente, rebatiendo a quienes criticaban que Manet despreciaba la composición, uno de sus escasos defensores, E. Zola, se rebelaba contra el escándalo que había provocado la pintura: “Esta mujer desnuda ha *escandalizado al público*, que sólo la ha visto a ella en la tela. ¡Dios mío! ¡Qué indecencia: una mujer sin el menor

velo entre dos hombres vestidos! Esto nunca se ha visto. Y esta creencia era un grosero error, pues hay en el museo del Louvre más de cincuenta cuadros en los cuales se encuentran mezclados personajes vestidos y personajes desnudos. Pero nadie va al museo del Louvre a *escandalizarse*. La multitud se ha guardado por lo demás de juzgar *El almuerzo sobre la hierba* como debe juzgarse una verdadera obra de arte; ha visto solamente unas personas que comían en la hierba, al salir del baño, y ha creído que el artista había puesto una intención obscena y *escandalosa* en la disposición del tema, cuando el artista simplemente había buscado obtener unas oposiciones vivas y unas masas francas. Los pintores, sobre todo E. Manet que es un pintor analista, no tienen esa preocupación del tema que atormenta a la multitud ante todo; el tema para ellos es sólo un pretexto para pintar, mientras que para la multitud solo existe el tema”¹¹.

Aunque tal vez no fuera exactamente así, este juicio traslucía un cambio de apreciación donde se insinuaba tanto el desdoblamiento entre los valores referenciales y los pictóricos, premisa de la futura quiebra de la representación, cuanto la interpretación del tema: “personas como las que vemos allí abajo”, y un motivo pictórico que explora las técnicas y las cualidades específicas del medio. Aspectos que a no tardar serán proclamados *criterios artísticos* de la modernidad, junto con los “lenguajes de los temperamentos” y lo que “hay en ellos de novedad ágil y enérgica”, es decir, de *originalidad*.

Si los críticos vituperaban *El almuerzo sobre la hierba* porque carecía de composición, ante *La Olimpia*, no pueden criticar este aspecto casi calcado de Tiziano, pero, paradójicamente, no encuentran palabras para lo que están viendo, llegando uno de ellos a confesar que “no puedo decir nada en verdad y no sé si el diccionario de *estética* francesa dispone de expresiones para caracterizarla”. No extraña por tanto que balbuceen calificativos tales como “incalifica-

¹¹ E. Zola, *Mon Salon-Manet. Écrits sur l'art*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, pp. 107-108 (G. Solana, editor, *El impresionismo: la visión origina. Antología de la crítica de arte*, Madrid, Siruela, 1997, p. 41; Cfr. pp. 35-46).

ble”, “inconcebible”, “indescifrable” y, por encima de todo, “informe”, aunque suben de tono cuando, con el fin de denigrar la protagonista, afirman que “no tiene una forma humana” o que “esta mujer rosa es de una fealdad consumada”. Desde el punto de vista de la técnica pictórica, las críticas se centran en las incorrecciones audaces del cuerpo desnudo, resaltando que, a causa de su indefinición en el dibujo, es un esbozo inacabado, como si estuviera realizado a carboncillo y con rayas negras. Tampoco se salvan de las diatribas las tintas violentas del colorido y, no digamos, las masas claras y luminosas, los amplios planos de luz y todo lo que contribuye a un *modelado inexistente*, es decir, aquello que, por contra, más admiraban en ella Zola y otros modernos.

No deja de ser sugerente que estos rasgos negativos atribuidos a la protagonista desnuda, que encarnan una estética de la “fealdad ordinaria”, sean asociados con la “carne sucia”, “la tinta lívida de un cadáver expuesto en la morgue” o de un “muerto de fiebre amarilla en estado de descomposición avanzada”. En otras palabras, la fealdad corporal como privación de la forma perfecta se teñía, al igual que en la tradición cristiano-platónica, de una coloración moral que la degradaba aún más. No obstante, lo más sintomático era cómo en estas críticas y otras similares la sexualidad, como tema central de la pintura, quedaba desplazada y, en vez de referirse a ella de un modo explícito, se hablaba elípticamente de la violencia que se ejerce sobre el cuerpo, inmerso en una atmósfera de descomposición y muerte en donde el Eros es sustituido por el Thanatos. Sin embargo, lo que *escandalizaba no era sólo el cuerpo femenino desnudo*, sino también la *manera moderna de cómo había sido representado*. Es decir, lo que les irritaba eran, diríamos hoy, las cuestiones de *género, en la doble acepción de lo femenino y lo pictórico*, así como las técnicas de su *representación*.

En efecto, como ironizara Zola, en el museo del Louvre era fácil contemplar decenas de desnudos y nadie se escandalizaba por ellos. No creo que sea necesario recordar la consagración del género por Ingres, cuya *Venus Anadiómena* (1848, Musée Condé, Chantilly) era

considerada en la década de los sesenta el prototipo del desnudo clásico; ni, tampoco, la proliferación de Odaliscas, Venus, Ninfas, Bacantes etc. en artistas académicos como A. Cabanel, J. J. Lefebvre o Bouguereau etc. Aun más chocante era que en las paredes de los Salones colgaran numerosas pinturas de género, ya fuera *Prine delante del Areópago* (Kunsthalle, Hamburgo), de J. L. Gérôme, en la edición de 1861 o *Europa raptada por Jupiter* de Fr. Schutzenberger, *El sueño de Venus* de F. Girad y *La caída de Adán* de F. Lemud y otras adquisiciones estatales realizadas en el Salón de 1865 sobre las que nos informan unas fotografías de época. ¿Qué pasaba entonces con *La Olimpia* y el escándalo generalizado que levantaba?

Olimpia, un título inspirado en unos versos de su amigo y admirador de Baudelaire, el poeta Zacharie Astruc, denominaba a una mujer que el público sabía que era un pseudónimo de Venus, la diosa romana del amor que, cuando “despierta”, “la primavera entra en los brazos de una gentil mensajera negra”. Olimpia por lo demás había sido el pseudónimo preferido por las *courtisanes* romanas y las “damas de la belleza” en el Renacimiento, siendo habitual detectar sus presencias en la pintura académica bajo la piel nacarada de las Odaliscas, Olimpías, Prines, nombre griego de la cortesana, o, como en una pintura posterior de T. Couture, de *La cortesana moderna*. ¡Tal vez, una de las que recibían en la Rue Bréda frecuentada por los artistas! En la acepción baudelairiana de *Las flores del mal* la prostitución era una figura de lo moderno, cuya presencia en los Salones aparecía, sin embargo, interpretada en los retratos, las naturalezas muertas y los desnudos bajo los disfraces antiguos de las *alegorías mitológicas* y las *convenciones* pictóricas académicas.

Lo que más chocaba en *La Olimpia* era que si, por un lado, estaba pintada como un desnudo y su pose era la de una *courtisane* respetable, por otro el aspecto descarnado del mismo denunciaba más bien el cuerpo flaco de una *insoumise* de los *faubourgs*, sinónimo empleado para denominar a la prostituta callejera emparentada con los personajes de las clases sociales más bajas que narra E. Sue en *Los misterios de París*. Manet osaba por tanto abandonar los refi-

nados aposentos ocupados por las Venus, Prines, Odaliscas y Olimpias cortesananas, personajes que mantenían distancias tanto frente a la *femme honnête* como a la *prostitute*, para reposar en el humilde diván de una *petit faubourienne* cualquiera de la Rue Mouffetard, pero además se atrevía a subvertir un género académico que estaba en crisis desde la aparición de la fotografía. Precisamente, por esta doble transgresión la pintura concitaba la animadversión y se tornaba insoportable a la vista del público y de la crítica.

La representación de la sexualidad tenía que ver tanto con la elección del tema como con las convenciones artísticas que lo plasmaban. Ciertamente, los cuerpos en las pinturas académicas eran seductores sexualmente, pero, tamizados a través del ideal pagano, en cuanto desnudos se percibían de un modo no turbador, pues la compostura y la plenitud contraían lo particular, lo excesivo, las peculiaridades de los genitales y las restantes zonas eróticas; el cuerpo triunfaba así sobre la sexualidad, mientras que el deseo, sin quedar eliminado, era desplazado hacia la alegoría. En cambio, Manet no sublimaba la sexualidad particular como tampoco disimulaba la desnudez absoluta frente a los disfraces ni la “belleza particular” de los modernos frente a la belleza ideal del Academicismo o el realismo frente al idealismo. Como matizara Zola, “cuando nuestros artistas nos dan una Venus, corrigen la naturaleza, mienten. E. Manet se ha preguntado por qué mentir, por qué no decir la verdad; él nos permite conocer a Olimpia, esa mujerzuela de nuestros días, que uno se encuentra en las aceras y que ciñe sus flacos hombros con un delgado chal de lana desteñida” En otras palabras, su estética de la *verité* para nada está reñida con las tesis de la sexualidad en Clark o la interpretación respecto “à l’indifference de la beauté” y el erotismo que sugiere G. Bataille ¹².

¹² Las tesis de Zola sobre la Olimpia en el conocido estudio sobre Manet son el embrión de las que desarrolla T. J. Clark en la obra citada (sobre todo desde la p. 131). Cfr. G. Bataille, *Manet* (1955), Murcia, IVAM- Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 2003, es especial, pp. 57-72, pp. 66-74; V. Bozal, “Manet, la indiferencia de la belleza”, en *Estudios de arte contemporáneo I*, Madrid, Antonio Machado Libros, La Balsa de Medusa, 2006, pp. 15-34.

Los escándalos de Manet se saldan con la paradoja de que mientras las críticas contemporáneas consideraban a esas pinturas tentativas fallidas, sean reconocidas hasta el presente como hitos destacados de la modernidad y de su triunfo. Salta a la vista, por lo demás, que el “ojo académico” seguía cultivando el *Parallèle* con el patrón de lo bello clasicista, de un Ideal, legitimado por la estética neoclasicista y los sistemas estéticos que involucionaban hacia actitudes normativas, mostrándose insensibles a lo bello multiforme, a los desbordamientos que se filtran en los intersticios de la vida y la historia.

Sin embargo, en el citado estudio sobre Manet E. Zola protesta contra los sistemas y las fórmulas de los filósofos en beneficio de las obras como “simples hechos”, como “lenguajes del temperamento”. Por ello, juzga ridículos las medidas comunes y lo bello absoluto que cifran sus logros en la perfección ideal y se definen por reglas ajenas al mundo contemporáneo; se rebela contra el seguir atrapados en unas bellezas inmutables que dominan las épocas y contra las que se estrella la vida en sus mil expresiones cambiantes. Contra ello se alzaban, precisamente, Courbet y Manet, calificados como “*actualistas*”, al representar los personajes tal como eran, con sus trajes y costumbres. Comprometidos con lo fugaz y lo pasajero, sus pinturas evocan la *accidentalidad exterior* de la estética hegeliana y, en una línea más directa, el *Actualismo* que encumbraran Stendahl y H. Heine con anterioridad a Zola y en Baudelaire cristalizara como un criterio distintivo de la *modernité*.

En efecto, el punto de partida del poeta sigue siendo un desdoblamiento en el que resuenan las cadencias y los ecos amplificadas de la lejana *Querelle*, puesta al día por F. Schiller y los hermanos Schlegel en torno a la oposición entre el clasicismo y el romanticismo¹³ y re-

¹³ Cfr. S. Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna* (1982), Madrid, Alianza Forma, 2007, 6ª reimpresión, pp. 66-71 y 83-88, 156-162, así como el ensayo, “Las ideas estéticas en Francia en los albores del arte moderno”, *Los orígenes del arte moderno*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004, pp. 327-366; J. M. Ripalda, *Fin del clasicismo*, Madrid, Editorial Trotta, 1992, pp. 15-67.

cuperada con la inestimable mediación de Madame de Staël tras sus estancias en *L'Allemagne* para la causa francesa como antesala de la brillante redefinición de Baudelaire. Este la había esbozado en el *Salón de 1846* al sugerir que las bellezas contienen algo de eterno y algo de transitorio, de absoluto y de particular, pero la desarrolla en lo que considero el primer manifiesto de la "modernité": *El pintor de la vida moderna* que publica en 1863, el mismo año en que Manet pinta *El almuerzo sobre la hierba* y *La Olimpia*.

Baudelaire engarza con los eslabones de esta cadena cuando distingue entre una teoría racional de lo bello histórico y de lo bello único y absoluto a partir de la premisa, a través de la cual sintoniza con la *Querelle*, de que la belleza conserva siempre una doble composición: "Lo bello está hecho de un *elemento eterno, invariable*, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un *elemento relativo, circunstancial*, que será, si se quiere, por alternativa o simultáneamente, la época, la moda, la moral, la pasión"¹⁴. Incluso, más osado que Zola, quien también intuyera en el arte la contraposición entre el elemento fijo: la naturaleza y el variable: el temperamento, desafía a que se descubra una muestra cualquiera de belleza que no contenga esos dos elementos: una parte eternamente subsistente que es asociada en el arte con el alma, y otra variable con el cuerpo, confiada a la época y las circunstancias, al presente que le dota de vitalidad.

Las tensiones entre los dos elementos laceran al artista solitario, dotado y guiado por una imaginación activa, que viaja a través del desierto de los hombres buscando afanosamente una "modernidad", tal como queda comprimida en su definición: "La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable"; si se la toma aisladamente, parece que la balanza se inclina hacia uno de los lados, pero para ese so-

¹⁴ Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, La Balsa de Medusa, p. 351. Cfr. F. Calvo Serraller, *Imágenes de lo insignificante*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 81-84.

litario que, al alzarse sobre el placer fugitivo de las circunstancias es más que un simple paseante, “se trata ...de separar de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio”, pues “para que toda *modernidad* sea digna de convertirse en antigüedad, es necesario que se haya extraído la belleza misteriosa que la vida humana introduce involuntariamente”¹⁵.

Mientras tanto, respetuoso con los clásicos, la modernidad proyecta el foco de atención sobre el carácter de la belleza particular y circunstancial del presente, sobre los rasgos de sus costumbres, ya que “el placer que obtenemos en la representación del presente se debe no solamente a la belleza de la que puede estar revestido, sino también a su *calidad esencial de presente*”; a que “casi toda nuestra *originalidad* proviene del sello que *el tiempo* imprime a nuestras sensaciones”. En consecuencia, aunque le parezca excelente el estudio de los maestros antiguos, ello será “un ejercicio superfluo si su finalidad es comprender el carácter de la belleza presente” y si “por mucho zambullirse, pierde la memoria del presente; abdica del valor y los privilegios que aporta la circunstancia”¹⁶.

Al zanjar de un modo tan expeditivo el *Parallèle* entre los antiguos y los modernos, Baudelaire precipita el desenlace de la *Querelle*, mientras que, cuando traza una línea divisoria a primera vista infranqueable entre el clasicismo y la modernidad, actúa como una suerte de gozne sobre el que giran la clausura y la apertura de dos fases bien diferenciadas, pero a su vez imbricadas: *la construcción de lo moderno* y *la modernidad*. Sin embargo, es desconcertante que, en contra de lo que podía esperarse de su amistad con los dos artistas, cuyas pinturas legitimaba estéticamente, al crítico y teórico más eminente del período no le interesaran para nada y mantuviera sobre ellas, posiblemente para no dar argumentos a los académicos, un silencio cómplice.

¹⁵ Baudelaire, *ibíd.*, pp. 361 y 362.

¹⁶ Baudelaire, *ibíd.*, pp. 349-50, 362 y 363.

Algo que todavía resulta más extraño si advertimos que en su lírica captaba como nadie la belleza y la armonía de la vida en las grandes capitales, las circunstancias y el cielo de París, el latir de la calle en las fiestas populares, la voluptuosidad de la vida muelle o la injusticia de la mugrienta. Ciertamente, su prematura muerte, el mismo año en que Manet pinta la *Vista de la Exposición Universal* (1867), le impidió contemplar las series impresionistas sobre la vida cotidiana y la gran ciudad como paradigmas de la modernidad. Más allá de esta circunstancia, posiblemente su gusto personal primaba sobre la reflexión y su actitud se explique en razón de que en sus juicios críticos seguía siendo fiel al “formulario de la verdadera estética” que proclamara en el *Salón de 1859*: el gobierno de la imaginación como reina de las facultades, la oposición al naturalismo de los artistas “positivistas” y la apuesta por el “artista imaginativo”. Algo que, por otra parte, entraba abiertamente en contradicción con la críticas acerbas y lúcidas que en la *Exposición Universal* (1855) lanzara contra las estéticas sistemáticas y el “insensato doctrinario de lo Bello..., encerrado en la obcecadora fortaleza de su sistema”, pues “si los hombres encargados de expresar lo bello se ajustasen a las reglas de los profesores-jurados, lo bello desaparecería de la tierra”.

Las orientaciones clasicistas defendían la jerarquía entre los géneros y, sobre todo, la supremacía de la pintura de historia. Sin embargo, en sus albores la modernidad puede ser reconocida con más facilidad por el debilitamiento y la desaparición de las configuraciones ideales, de los grandes bloques iconográficos: mitológicos, religiosos e históricos, en beneficio de las *sucesivas actualidades* que a través de sus cambios formales radicales. Desde las prosaicas circunstancias lo accidental y el presente priman sobre lo sustancial y lo atemporal, ámbitos en los que cristalizaba el “*gran arte*”. No en vano, para Manet y sus compañeros el pintor de historia era en su boca la injuria más sangrienta que podía dirigirse a un artista, mientras lo que chocaba al público en sus obras era que no encontraba nada que le recordara esos cuadros mitológicos y de historia

que solía admirar en los museos y los Salones. No en vano, en 1863 la École des Beaux-Art seguía impartiendo ante todo la docencia del dibujo, la anatomía, la perspectiva y la historia antigua.

Asimismo, los conflictos artísticos modernos nos adentran en los ámbitos *institucionales* del arte. Precisamente, el Salón, fundado con anterioridad por la Real Academia de Pintura y Escultura, se consolidará a partir de 1737 como una institución que realiza cada año en el Salon Carré del Louvre una exposición abierta a todos los públicos con el propósito de estimular las respuestas estéticas. Al mostrar las obras de sus más insignes miembros para someterlas al juicio tanto de los “*conocedores*” como de los “*amateurs*”, del mayor número posible de personas, la Academia era consciente de que el arte de calidad no dependía únicamente de las iglesias, los mecenas, los reyes y los príncipes, sino también de la *opinión pública*¹⁷. En contra de lo que suele creerse, es esta nueva posición del arte en la esfera pública la que genera su autonomía moderna, así como la reflexión sobre la misma en la crítica y la estética, y no a la inversa.

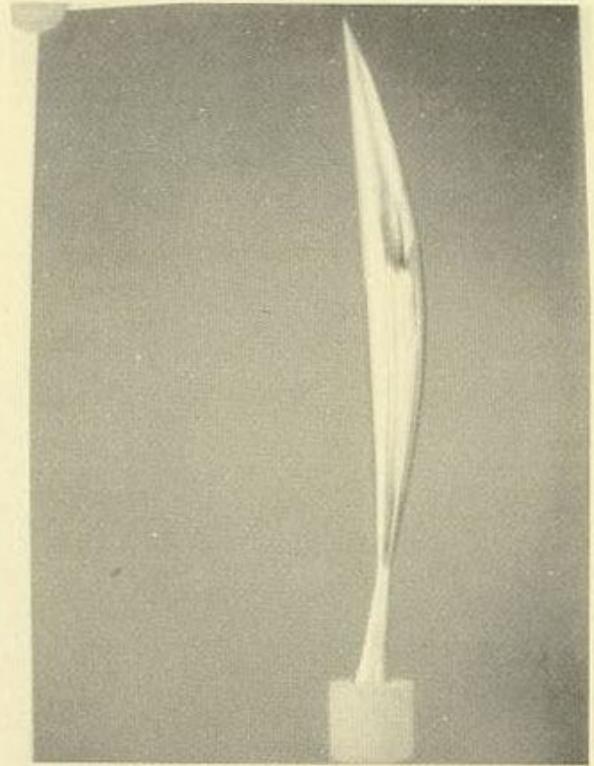
El Salón se transforma en el espacio institucional en el que emergen y actúan el público y los críticos, sujetos hasta entonces inominados en la esfera pública y, como se aprecia desde el *Salón de 1767* de Diderot, llamados a ser los jueces naturales de las artes gracias a su *gusto*. Capacidad esta a la que Voltaire pronto alegoriza en el *Temple du goût* (1733) como un dios que mora en su santuario, y los empiristas ingleses como una facultad del alma que discierne las bellezas de una obra con placer y las imperfecciones con desagrado, cuya *universalidad*, cimentada en la naturaleza como sustrato común a todos los seres humanos, no está reñida con la *gran variedad de gustos*, con los juicios concretos que cada persona pueda emitir sobre una misma obra. Precisamente, la pluralidad de los juicios del público y su confrontación en el espacio público suscitan de

¹⁷ Cfr. Th. E. Crow. *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid, Nerea, 1989.

inmediato la cuestión de los *criterios del gusto*. Se inauguraba así la *estética del espectador* o, como hoy diríamos, de la *recepción*.

La universalidad del gusto garantiza a los profanos el gozo del arte y les capacita para la crítica, pero, si surgen discrepancias, decide la competencia de los *conocedores*, los expertos. Probablemente, así lo entendió la Academia cuando en 1748 impuso un jurado con el fin de contrarrestar las críticas de los *amateurs*, asumiendo el riesgo de que sus decisiones motivaran, como así fue, los conflictos y escándalos modernos o se iniciara una cadena de reacciones. Esto fue, precisamente, lo que sucedió, por ejemplo, con las exclusiones de Courbet en el Salón, pero su alternativa en el *Pabellón del Realismo* levantó a su vez reacciones tan airadas, que forzó a Champfleury este comentario a Mme. Sand: “Es una audacia increíble, es el derrocamiento de todas las *instituciones* por intermedio del *jurado*, es la llamada directa al *público*, es la libertad, dicen unos. Es un *escándalo*, es la anarquía, es el arte arrastrado por los suelos, es un tenderete de feria, dicen otros”¹⁸. No hace falta subrayar que este crítico se inclinaba por los primeros como, tampoco, que Courbet, herido por el rechazo del jurado, “ha recurrido directamente al público”.

¹⁸ Champfleury, *Su mirada y la de Baudelaire*, l.c., p. 182.



C. Brancusi, *Princesa X*, 1916, bronce pulido.
 C. Brancusi, *El pájaro en el espacio*, 1926, bronce pulido,



Páginas del periódico *América*, 13 de marzo de 1927.

III.- “Cualquier cosa que pueda ser: *“It is not Art”*” y la legitimación jurídico-estética de la vanguardia en la escultura

Sin embargo, la apelación directa al público no colmó las expectativas de libertad que alimentaba Champfleury y, en cambio, dejó aflorar las primeras disfunciones en la *institución arte*. Ciertamente, ante la reivindicación de un sistema más abierto, el Salón de 1848 fue declarado “libre”, mostrando 5180 telas, mientras que, a la vista de las reacciones que suscitó en 1863 la exclusión de las pinturas de Manet y otros pintores en el Salón oficial, Napoleón III se apresuró a reunir las en otra ala del Palais de l’Industrie para acallar el descontento alimentado por el despotismo y la intransigencia de la Academia. Este fue el origen del *Salon des Refusés*.

Ante los reiterados rechazos y aun cuando en alguna ocasión fueron admitidas sus pinturas, un grupo de jóvenes artistas constituyó en 1874 la *Sociedad Anónima Cooperativa de artistas, pintores, escultores, grabadores etc.* y organizó al margen del Salón una muestra paralela en el estudio del fotógrafo Nadar. Este fue el embrión de las ocho exposiciones de los “*impresionistas*”, que en la cuarta (1879) se definirían a sí mismos como los “*Independientes*”. A pesar de estas cortapisas, los artistas modernos aspiraban a participar en los Salones oficiales, pues el éxito en los mismos equivalía a gozar de un amplio reconocimiento social y económico. Prueba de ello es que en *El naturalismo en el Salón* (1880) Zola muestra una gran comprensión hacia el “renegado” Renoir cuando ese año participa en él, ya que “el Salón oficial ofrece un medio admirable de publicidad” y “es únicamente allí en donde pueden triunfar fácilmente”. Probablemente, algo similar pensaron Manet, Monet y Cézanne cuando, entre 1880 y 1883, enviaron sus pinturas al Salón y fueron acepta-

das. En realidad, la palabra de orden "Contra la Academia" tenía más que ver con su impotencia para administrar el mundo del arte que con un rechazo a los valores defendidos por este sistema arte.

En este marco, durante esta fase moderna la actitud de los artistas arrastra ciertas disfunciones, motivadas por dos convicciones contrapuestas. Por una parte, consideran necesaria una institución oficial dotada de un poder de juicio serio, mientras, por otra, confían en el juicio de un público del que dependerán la reputación y la venta de sus pinturas. Por eso abogan por la diversificación de los Salones y por su descentralización en la confianza de romper el monopolio de las instancias oficiales a favor de un sistema mercado-crítica que entrelaza lo *público* y lo *privado*. Esta reacción liberadora de los artistas "independientes" frente al sistema del arte académico u oficial es impensable sin el protagonismo alcanzado por el público en cuanto sujeto innominado de un consumo anónimo, a veces no menos conflictivo, en la lógica del liberalismo económico, así como sin una crítica de arte partidaria y comprometida con las sucesivas actualidades. Una crítica combativa a favor de lo nuevo que sustituya progresivamente como juez del gusto al reconocimiento oficial y, sobre todo, legitime las nuevas aportaciones en la Sección "Arte" de la prensa diaria y las revistas especializados (20 hacia 1860) desde la *Gazette des Beaux-Arts* o *La Chronique des arts et de la curiosité* etc.

Sin embargo, desde 1883 ningún artista "independiente" volvió a estar presente en los Salones. No en vano, a pesar de que un año antes las instituciones del Estado se habían desentendido de la organización del Salón, encargando su gestión a la recién constituida Sociedad de Artistas franceses, los modernos seguirán siendo excluidos de los Salones que ésta organiza, así como de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, iniciadas en 1883, y de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, fundada en 1890. Por si ello no bastara, este mismo año los medios oficiales rechazan *La Olimpia* de Manet, ofrecida por suscripción al Louvre, mientras que en 1894 estalla el escándalo del legado impresionista de G. Caillebotte al

Museo de Luxemburgo en París, pues, aunque el pintor especificaba que debía ser aceptado en la totalidad de sus sesenta y siete cuadros, nada más fueron admitidos cuarenta, y ello tras violentas campañas y arduas negociaciones en su favor.

La última exposición de los “Artistas independientes” tiene lugar en 1886, pero en ella no participan únicamente impresionistas, sino una gama variopinta de artistas que anuncia una noción de modernidad engarzada a través de los eslabones de los ismos: el impresionismo de Guillaumin y Berthe Morisot, el neoimpresionismo emergente de C. Pissarro, Seurat y Signac, el simbolismo balbuceante de P. Gauguin y O. Redon etc, desconcertando una vez más al público y la crítica. La fragmentación del arte “independiente” se aglutina entre 1891 y 1897 en quince “*Exposiciones de pintores impresionistas y simbolistas*” que, en realidad, trazan una cartografía de lo que durante la primera década del nuevo siglo se denominaría el *postimpresionismo*.

La disociación entre un arte oficial y un arte “independiente” se agudiza en la capital de lo moderno con ocasión de la *Exposición Universal de París* (1900). Ante tal evento, en el Palacio Nuevo fue presentada la más ambiciosa: *Centenario del Arte francés, 1800-1899*. A pesar de su acusado eclecticismo, en ella se notaba la impronta del crítico Roger Marx, quien, con el habitual escándalo para los artistas oficiales y el público en general, incluía por primera vez en una iniciativa oficial un elenco de nombres del arte “viviente”, entre los que resaltaban Manet, Monet, Pissarro, Degas, Renoir, Seurat, Gauguin y Cézanne. La segunda muestra, que a tenor del título *Exposición decenal de Bellas Artes, 1899-1900*, se centraba en su actualidad, era descaradamente oficialista y en ella únicamente participaron algunos modernos tibios y conciliadores con el academicismo, pero, sobre todo, quienes gozaban de un amplio predicamento oficial y público, conservadores en los temas y en las formas.

Si bien las disputas son consustanciales a las sucesivas actualidades, me permito recordar algunos hitos en el arte bella clasicista por

antonomasia: la *escultura*. Recabarían una especial atención las provocadas por Rodin, que en opinión de G. Simmel encarna la experiencia de la modernidad en la *interioridad accidental del impresionismo anímico*¹⁹. La primera de ellas estalla a cuenta de *La edad de bronce* o *El vencido* (1875-1876), pues, en contra de las convenciones al uso, si era chocante la falta de pistas para identificar el tema a través del título o de otros atributos, más grave resultaba el uso demasiado libérrimo del *modelado* directo según la naturaleza, ya que su veracidad ponía en crisis la acostumbrada *idealización* académica. La polémica sobre esta obra se prolongó hasta 1880, año en el que el modelado en yeso fue adquirido y fue fundido en bronce para ser colocado en 1884 en los Jardines de Luxemburgo de París. Sin embargo, antes tuvo que soportar el juicio condenatorio de una comisión, nombrada a tal efecto por el subsecretario de Bellas Artes, en los siguientes términos: “Este examen nos ha convencido de que si esta estatua no es un sobremodelado (*surmoulage*) en el sentido absoluto de la palabra, el sobremodelado ocupa un lugar tan netamente preponderante, *que ella no puede pasar verdaderamente por una obra de arte*”²⁰.

No menor polémica, en esta ocasión incluso política, levantó el proyecto de *Monumento a Balzac* (1891-98), pues si bien fue aceptado en el Salón de la Sociedad Nacional, no se sintió reconocido en él la Sociéte des Gens de Lettres que lo había encargado. En este caso, las críticas se volcaban sobre lo *inacabado* y las *exageraciones de la expresión*, pero, a pesar de ellas, el artista se negó a plantear retoque alguno ya que, como declarara al *New York Evening*” (28.05.1898), “en mi opinión la escultura moderna deberá exagerar las formas por *razones abstractas*”.

¹⁹ Cfr. G. Simmel *Sobre la aventura. Ensayos de estética*, Barcelona, Península, 2002, pp. 239-264; el mismo, *El individuo y la libertad*, Barcelona, Edicions 62, 1986, pp. 209-213.

²⁰ Cfr, la documentación sobre las polémicas en J. L. Tancock, *The Sculpture of Auguste Rodin* Philadelphia Museum of Art, 1976, pp. 342-356 para *La edad de bronce* y pp. 376-402 para *Los ciudadanos de Calais*.

La disputa, que marcó una época en la escultura, la suscitó sin embargo el grupo *Los ciudadanos de Calais* (1884-1895), pues atañía no sólo a la *estatua*, sino al *monumento*. A las críticas de la comisión municipal inspiradas en la doctrina clasicista, Rodin replicaba ironizando: “Las cabezas deben formar una pirámide (método de Louis David) en lugar del cubo, de la línea recta; es simplemente la Escuela la que me imparte leyes; *me opongo directamente a este principio* que ha prevalecido en nuestra época desde primeros de siglo...y que confiere a las obras concebidas bajo este espíritu frialdad y falta de movimiento, convención...3.- El monumento debe estar en el jardín o en un monumento de arquitectura. *Debe de estar en medio de una plaza...* En Paris soy el antagonista de este arte teatral de la Escuela”. Asimismo, se oponía a elevarlo sobre un pedestal alto a semejanza de los Calvarios bretones, aunque tuvo que resignarse a colocarlo a la media altura que conocemos, pero, incluso, su actual posición no fue aceptada por la ciudad hasta 1924. El sobremodelado, el movimiento, la situación en el espacio público y la bajada del pedestal, estas eran las acusaciones recurrentes que, por vía negativa, desvelaban los *criterios estéticos* contra los que atentaba Rodin.

Sin duda, las polémicas más sonadas que había conocido Francia desde Rodin, los concita un artista tranquilo, Brancusi, amigo de Tzara, Picabia, E. Satie y M. Duchamp, cuyo bronce pulido de la *Princesa X* hizo saltar la chispa en el XXXI Salón de los Independientes (1920), aunque, según parece, quien la atizó fue un juicio emitido por un miembro del jurado, nada menos que H. Matisse, cuando, al contemplarlo, exclamó: “He aquí un falo”. Brancusi atribuía además a su presidente, P. Signac, haber dicho ante Picasso y otros que no podía hacer desfilar al Ministro delante de un par de “*couilles*”. Efectivamente, al paso de la comitiva ministerial sería retirado del Salón, si bien salió en su defensa lo más granado de la vanguardia parisina con la proclama “*Por la independencia del arte*”.

Si la *Princesa X* era excluida del Salón bajo la argucia de que provocaba por motivos de índole moral, en los que sin embargo

subyacía de una manera larvada una determinada interpretación del arte, *Pájaro en el espacio* suscitó un debate propiamente artístico que tampoco soslaya ciertos tonos morales. En efecto, cuando a primeros de octubre de 1926 atraca en el puerto de Nueva York el paquebote Paris portando entre su carga, junto a otras veinte piezas de Brancusi, la versión en bronce del *Pájaro en el espacio* (1925), el inspector de aduanas no lo estima una escultura, sino un vulgar trozo de metal, un artículo manufacturado en serie. A pesar de las protestas y las razones esgrimidas por M. Duchamp, que acompañaba el envío, en el sentido de que en cuanto escultura estaba exonerada de las tarifas arancelarias, el inflexible aduanero decide aplicarle el artículo 399 de la *Tariff Act* (1922) en vigor y, a tenor del mismo, el autor o el propietario deben satisfacer el cuarenta por ciento del valor estipulado. En este caso, doscientos cuarenta dólares. Salta a la vista que el inspector no sólo hacía uso de sus prerrogativas legales, sino que también, tal vez sin pretenderlo, traspasaba los umbrales de la competencia artística, pues, tácitamente, sentenciaba que esta pieza no era una obra de arte. Probablemente, el incidente hubiera quedado en una anécdota relegada al olvido si no hubiera sido porque su indignado propietario, el conocido fotógrafo y pintor Edward Steichen, la comentara ante un círculo minoritario pero selecto e influyente socialmente de la vanguardia neoyorquina. Así pues, por sugerencia de Mrs. Harry Payne Whitney, fundadora del museo homónimo, plantó cara a la decisión administrativa por vía judicial en la confianza de que el veredicto final le fuera favorable y, sobre todo, creara jurisprudencia.

Sus detractores califican la pieza como una aberración contra el buen sentido y un desprecio a las formas y las apariencias bellas de la escultura; denuncian el protagonismo abusivo concedido a la materia frente al espíritu, así como que la brutalidad y el primitivismo volcado en los lados más oscuros e impresentables del psiquismo atentan contra el refinamiento clasicista. Irreconocible, además, en sus formas y por su título: *Pájaro en el espacio*, ya que no se identifica con pájaro alguno, arguyen que se trata de un objeto pura-

mente decorativo. Mientras tanto Brancusi en una carta que envía desde París en febrero de 1927 a M. Duchamp se esmera por rebatir el principal argumento del inspector aduanero. El error del funcionario estriba en pensar que los Pájaros a mostrar en Nueva York “eran todos los mismos y que no se diferenciaban más que por el título”. Por eso mismo con objeto de disipar tal equívoco, sería preciso exponerlos conjuntamente, ya que entonces “se verá que es el desarrollo de un trabajo honesto para lograr otro fin que el de las series manufacturadas para ganar dinero”.

Como era de esperar, la prensa se hizo eco de la situación y antes de que avanzara el proceso, entre octubre de 1926 y los primeros meses del año siguiente, se convirtió en materia de un debate continuado en publicaciones tan distintas como *America*, *Art News*, *Evening Post*, *New York City Journal*, *The Nation*, *The World* en Nueva York, *Chicago News*, *Journal* de Providence, *News* de Denver y otros. Según informaba el *Evening Post* (23.02.1927), los responsables de aduanas, tras evacuar consultas a algunos expertos, manifiestan: “*hemos llegado a la conclusión de que la obra de Brancusi no es arte*”. Ciertamente, este era el auténtico trasfondo del litigio sobre el que pocos días después se harían eco otros periódicos. En concreto el 13 de marzo de 1927 el diario *America* resumía en sus páginas compuestas a modo de un “collage” las posiciones que enfrentaban a los dos bandos: “Cualquier cosa que pueda ser: “*It is not Art*”, con la coletilla: “Desconcertadas por las esculturas sin sentido del artista rumano Brancusi, las autoridades aduaneras de los Estados Unidos siguen el consejo de los artistas americanos sensatos y rechazan admitir su obra libre de aranceles como *Arte*”. Su contraria argumentaba: “Cómo ellos saben que es *un pájaro* y están seguros de que es *Arte*”, con el añadido: “Testimonio revelador de escultores, pintores y admiradores de la “Escuela modernista” en el tribunal aduanero de U. S. explicando por qué ellos piensan que el famoso “*Pájaro en el espacio*” de Mr. Brancusi no es una basura sin sentido”(*Meaningless junk*).

Durante esta primera fase sus defensores, entre los que además de Duchamp y Steichen se encontraban Watson Forbes, Walter Pack, E. Pound y otros, acusan con ironía a los aduaneros de incompetencia, así como de opinar sobre lo que ignoran. Apoyándose en los argumentos propios de la vanguardia europea, aducen que en esta pieza se deja hablar y expresarse a la materia, mientras que el artista se reencuentra con la forma primordial poseedora de vida, con el arquetipo al que aludiera en *Adán y Eva*. Pero, por encima de todo, insistían con otro de mayor calado: la imitación está siendo sustituida en el arte moderno por la interpretación de la realidad.

En enero de 1928 había transcurrido más de un año desde el incidente de la aduana y al *Pájaro en el espacio* le estaba ocurriendo algo similar a la *Fuente* de Duchamp. Las opiniones de que no era una obra artística entrelazaban un ramillete de alegaciones: es un trozo vulgar de bronce sin cualidad escultórica de ninguna clase o un número más de la serie, deudor por tanto de la reproducción técnica indefinida. Lo paradójico, sin embargo era que, aún siendo de mármol y una pieza única, en 1928 la aduana de Filadelfia tampoco quería reconocer *L'Oiselet* como una obra de arte, invocando contra toda evidencia tangible que era un objeto industrial. En ambos casos se ocultaban las auténticas razones de semejantes exclusiones.

Aunque fuese por vía negativa, la exclusión del aduanero estaba en consonancia con las resoluciones dictadas hasta entonces por la Corte Federal y, sobre todo, con el artículo 1704 de la citada *Tariff Act* (1922), en el que se apoyaba el celoso inspector para denegar su condición artística a la pieza de Brancusi. Según el mismo, quedaban exoneradas de pagar aranceles “las esculturas o estatuas originales de las que no existen más de dos réplicas o reproducciones, pero los términos de “esculturas” o de “estatuas”, en la acepción que asumen en este artículo, deben ser interpretados de manera que incluyan únicamente las producciones de escultores profesionales en alto relieve o en relieve, en bronce, mármol, piedra, tierra cocida, marfil, madera o metal, ya sean talladas o esculpidas, y en todo caso trabajadas a mano...”

A medida que pasaba el tiempo, el asunto del *Pájaro en el espacio* rebasaba los aspectos jurídicos para adentrarse en la filosofía del arte, ya que la resolución de la causa iba a pender de lo que entendiera por arte el tribunal. A este respecto son muy sugerentes los interrogatorios a los que somete tanto a los testigos nombrados por el ministerio fiscal: los escultores realistas R. Aitken y Thomas Jones, como a los propuestos por los abogados defensores: el propio E. Steichen, el escultor J. Epstein, Frank Crowninshield, redactor jefe de la revista *Vanity Fair*, Watson Forbes, editor de la revista *The Arts* y William Henry Fox, director del Museo de Brooklyn. Como puede suponerse, el nudo a desenredar era dilucidar si la pieza en cuestión *no es o es una obra de arte*, así como los criterios estéticos que deciden la indiferencia o la diferencia respecto a los restantes objetos producidos en serie.

En todo momento, el ministerio fiscal y sus testigos repiten machaconamente que no es una obra de arte. ¿Por qué motivos? “Porque para mi, contesta Aitken, la pieza no despierta ninguna reacción emocional de carácter estético. No es para mi una obra de arte”, mientras que su compañero Th. Jones apostilla: “No pienso que esto es una obra de arte porque es demasiado abstracta: es un abuso de la forma escultórica... No creo que exprese el sentimiento de belleza”. Desde su perspectiva academicista, estaba claro que vinculaban el arte con la belleza, adoptando además la resbaladiza categoría estética de la reacción o emoción como criterio artístico de diferenciación, pero lo que más les sacaba de quicio era la transgresión de las proporciones del organismo y esa deriva que la transformaba en “demasiado abstracta”. ¿Cómo podría graduarse esa demasía para que aspirara a ser admitida o no como una obra de arte?

Sin embargo, me parecen más astutas las argucias del ministerio fiscal a los testigos del demandante, pues giran de continuo en torno a la desvinculación e inadecuación de la representación y del título con la pieza misma. El supuesto clasicista abogaba por la imitación y la representación de los objetos naturales, así como a favor de que el título designara a las cosas. En consecuencia, la palabra pájaro de-

bería adecuarse al objeto designado, y éste al referente exterior de la misma realidad. Designar e imitar eran verbos equivalentes a reconocer y representar. Esta era la cuestión crucial, pues ¿qué hubiera sucedido si Brancusi hubiese titulado su pieza “pez” o “tigre” en vez de pájaro? En una de las sesiones, el juez Waite pierde la paciencia ante tanta reiteración nominalista e interrumpe con cierta brusquedad al fiscal: “No creo que el hecho de llamarle pájaro o elefante haga la menor diferencia. La cuestión estriba en saber si se trata de un objeto artístico por su forma, sus líneas o su concepción”.

Desde el bando de la defensa, los testigos se reafirman en que la pieza de Brancusi sí es una obra de arte, pero no deja de ser llamativo que en algunos argumentos coincidan, aunque sea invirtiéndolos, con los criterios que habían invocado sus detractores para descalificarla. Tanto a Epstein como a Forbes sí les despierta un sentido de la belleza y les procura un sentimiento de placer. Sea como fuere, los argumentos de mayor calado en favor de su estatuto como obra de arte retoman las críticas a las teorías de la imitación y la representación en beneficio de la concepción y la autonomía. No en vano, los cuatro testigos que declaran a favor Brancusi contestan que no representa el vuelo del pájaro, sino que sugiere el vuelo en el espacio, una idea de vuelo interpretada como impresión o sensación, evocación o sugerencia de la elevación del pájaro hacia el cielo. Pero ello mismo no depende de lo que se designa con el título, sino de las cualidades estéticas de la pieza en sí misma, de la victoria de las líneas y los volúmenes, porque cristaliza en una forma cuya “cualidad abstracta” sugiere el vuelo. Diríase que, al igual que J. Gris partía de una abstracción para llegar a un hecho concreto: de un cilindro obtenía una botella, Brancusi no imita un pájaro para representar el vuelo, sino que de la forma del vuelo parece deducir que se trata de un pájaro. En realidad, lo que exploraba en ella era el estallido de los referenciales y la transición a lo no representativo, traspasando en la escultura moderna los umbrales del principio abstracción en su vertiente organicista.

Si esto era lo que se dilucidaba en la cote neoyorquina, ¿dónde andaba y qué opinaba el ausente Brancusi? Seguía residiendo en París, pero el 28 de enero de 1928 recibe una carta de sus amigos y defensores en la que, ateniéndose sin duda al citado artículo de la *Tariff Act*, le aconsejan que en cuanto demandante debe plantear y aclarar cuatro puntos: “1.- El objeto importado es original como escultura o estatua. 2.- Es una producción profesional de un escultor. 3.- Ha sido realizado en tanto que tal. 4.- No es un objeto útil”. Aceptando estas sugerencias, durante el interrogatorio al que fue sometido por escrito en marzo del mismo año en el Consulado americano de París respondía en los términos que resumimos: la obra en cuestión es una creación personal, propia y original que posee distinta forma y dimensión que las restantes piezas; está concebida en bronce y posee un modelo en escayola para entregarla a la fundición con la fórmula y otras instrucciones de su aleación en bronce. Una vez fundida el artista ha corregido los defectos y pulido su superficie sin intervención de máquina alguna, sino de un modo artesanal, a mano, con las limas y el papel de lija. Fruto además de su concepción, no había consentido a nadie ejecutar su acabado ni refinar su piel —una cualidad estética de la materia que curiosamente se asemeja a la neutralización de la epidermis por la escultura neoclasicista—. Por último, la pieza tampoco se sustrae a las convenciones del género, no es un pedazo de metal informe como materia prima de importación con el que obtener ganancias y, menos, un objeto útil. —Probablemente, este argumento obedecía a la conveniencia de resaltar la distinción entre la belleza técnica como adherente y la belleza artística como autónoma o lo, que es lo mismo, las diferencias entre las artes aplicadas o útiles y las autónomas o libres, así como que sus esculturas nada tenían que ver con los objetos cotidianos de la estética industrial.

La sorpresa, tal vez inesperada, de este conflicto de interpretaciones jurídico-estéticas saltó cuando el tribunal falló en una sentencia dictada en noviembre de 1928 a favor de la obra con el siguiente raciocinio. Creo que vale la pena transcribir parte del mismo, pues estamos ante la primera legitimación jurídica del arte moderno:

“Se debe reconocer que lo que ha sido declarado obras de arte por las decisiones de los últimos años debería, siguiendo las decisiones más recientes, no solamente de los tribunales de aduanas sino de la Corte Suprema de los Estados Unidos, ser descartado como algo que no responde a este término. Pensamos que, en el momento de las primeras decisiones, la importación actual tendría que haber sido descartada como obra de arte y, para ser más precisos, como obra de gran arte. Bajo la influencia de las Escuelas modernas, las opiniones sostenidas precedentemente han sufrido modificaciones a propósito de lo que es necesario para constituir el arte en el espíritu de la reglamentación...

En el intervalo se ha desarrollado lo que se llama la Escuela del arte nuevo cuyo fin es más bien la representación de ideas abstractas que la representación de los motivos naturales... El objeto actualmente examinado es idéntico como concebido con un fin puramente ornamental, su uso no se diferencia en esto de aquél de todo pedazo de escultura de los viejos maestros. Es de líneas armoniosas y simétricas, y si bien puede encontrarse cierta dificultad en asimilarlo a un pájaro, no es menos agradable de ver y altamente ornamental. Y como hemos llegado 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...*”²¹.

Aunque un tanto farragosos, los argumentos jurídicos se transmutan en juicios estéticos que emiten una declaración artística y sientan las bases para una legitimación social de amplias resonancias o, incluso, de consecuencias pragmáticas, pues es probable que preparase el terreno para la fundación del Museo de Arte Moderno y del Museo Whitney de Nueva York. La expresión “*representación de ideas abstractas*”, aunque tal vez no fuese la más apropiada, no solamente traslucía la quiebra de la representación

²¹ Cfr. sobre la narración de los hechos en P. Hulten y otros, *Brancusi*, Paris, Flammarion, 1986, pp. 126-186 y sobre los aspectos jurídicos, B. Edelman, *L'adieu aux arts. 1926: L'affaire Brancusi*, Paris, Aubier, 2001.

de motivos naturales, sino que justificaba un fin puramente ornamental en sus líneas armoniosas –principio abstracción–, las cuales por sí solas son agradables y placenteras a los ojos del espectador –“emoción artística”–.



M. Duchamp, *La Fuente*, 1917.

IV.- Los indiscernibles de Mr. Mutt y otras provocaciones

El *ready-made* de M. Duchamp *Fuente* (1917) es reconocido en nuestros días como un hito en la crítica institucional. De acuerdo con el programa de la Sociedad de Artistas Independientes, creada en Nueva York en diciembre de 1916, cualquier persona podía convertirse en uno de sus miembros y, por consiguiente, en artista, si aceptaba sus principios: «Ni jurado ni premios», y pagaba la cuota de inscripción. Ello le garantizaba que cualquier cosa que enviara sería colgada en sus salas. Cuando en abril del año siguiente abrió al público su primera exposición, fueron mostradas cerca de dos mil quinientas obras de unos mil doscientos autoproclamados artistas. Sin embargo, contraviniendo unos criterios tan elásticos, el comité organizador vetó una obra titulada *Fuente*, la cual, a simple vista, no era si no un objeto industrial, fabricado en serie y transfigurado sin alteración física alguna en una obra de arte. Como es bien sabido, se trataba de un urinario masculino de porcelana blanca, probablemente un Bedfordshire plano por detrás y con labio, que estaba fechado y firmado en uno de sus bordes por un artista hasta entonces desconocido: R. Mutt.

La *Fuente* no fue vista por el público, ni incorporada al catálogo de la exposición, por lo que en su día solamente fue conocida a través de una fotografía tomada «in situ» y apenas se supo nada sobre ella hasta los años cincuenta y sesenta del pasado siglo cuando su verdadero autor ofreció varias réplicas de la misma. Por su parte, el citado comité, que renunciaba a la condición de un jurado y estaba constituido por los más respetables miembros de la vanguardia, se limitó a informar de su exclusión con esta escueta nota: «La *Fuente* puede ser un objeto muy útil en su sitio, pero su sitio no es

el de una exposición de arte, y, por definición, *no es una obra de arte*»²². En desacuerdo con esta decisión, uno de los organizadores de la muestra, M. Duchamp, dimitió del comité en fingida solidaridad con aquél artista rechazado y promovió la fundación de la revista *The Blind Man*, en la que se ofrecía una fotografía de la obra vetada, así como un editorial anónimo: *El caso de Richard Mutt*, en donde se rebatían los argumentos morales y artísticos de la exclusión. Lo más chocante sin embargo fue que A. Stieglitz, el fotógrafo vanguardista más de moda, no estaba al corriente, como casi nadie, de quién era su verdadero autor.

En el debate suscitado por la *Fuente* entre los miembros del comité organizador, la mayoría la consideraron una broma, cuando no una provocación, mientras que para una minoría se trataba de un test. Ahora bien, si, a pesar de ciertas negaciones tardías, Mr. Mutt se había decidido a enviarla, era sin duda porque confiaba en que fuera aceptada como una obra de arte, mientras que para los organizadores se encontraba entre las candidatas que debían satisfacer ciertos requisitos para ser reconocida en tal condición. No obstante, su exclusión no trasluce sino que, como comentaba irónicamente una crítica anónima aparecida en *The New York Herald* (14/04/1917) «su arte es demasiado crudo para los Independientes».

Por todo ello, la sorpresa fue mayúscula cuando el mismo Duchamp puso sus cartas al descubierto. Unas cartas con las que, aunque nadie había reparado en ello, venía jugando desde que poco antes mostrara sin pena ni gloria en dos galerías de la misma ciudad unos objetos tan cotidianos como una *Rueda de bicicleta*, un *Porta-botellas* y una *Pala quitanieves*. Años más tarde recordará que, cuando se le ocurrió denominarlos *Ready-mades*, inspirándose en los conocidos *ready-made garments* (prendas de vestir confeccio-

²² Citado por W. Camfield, *M. Duchamp Fountain*, Houston, The Menil Collection, Fine Art Press, 1989, p. 27; de no señalar otra procedencia, los testimonios de época han sido tomados de esta monografía.

nadas), estos objetos inespecíficos «parecían adecuarse perfectamente a cosas que *no eran obras de arte...*, que no se *aplicaban* a ninguna de las expresiones aceptadas en el mundo artístico»²³. A pesar de sus palabras, si en el momento de enviar la *Fuente* hubiese pensado así, no hubiera tenido motivos para oponerse a su exclusión, lo cual invita a pensar que tanto la adecuación como la aceptación pendían de los tenues filamentos de unas convenciones a punto de ser revocadas. De cualquier modo, aun cuando el Sr. Mutt no había superado la prueba, poco importaba, puesto que no tardaría en pasarla en virtud de la *apariencia alegórica* que le proporcionaría la fotografía.

Creo que vale la pena transcribir los criterios que le animaron a dimitir del comité organizador y lanzar esa suerte de *manifiesto* en el editorial anónimo en *The Blind Man* (nº 2, mayo, 1917): «He aquí los motivos para rechazar la *Fuente* del Sr. Mutt. 1.- Algunos arguyeron que era inmoral, vulgar. 2.- Otros, que era un plagio, una simple pieza de fontanería. Ahora bien, la *Fuente* del Sr. Mutt no es inmoral, esto es absurdo, no es más inmoral que una bañera. Es un accesorio que se ve cada día en los escaparates de los fontaneros. Si el Sr. Mutt hizo o no hizo la *Fuente* con sus propias manos, no tiene importancia. Él lo ELIGIÓ. Cogió un artículo ordinario de la vida y lo colocó de tal modo, que su significado útil desapareció bajo el nuevo título y punto de vista: *creó un nuevo pensamiento para aquel objeto*. En cuanto a la fontanería no es absurdo. Las únicas obras de arte que ha dado América son la fontanería y los puentes».

Dejaré de lado las razones “morales” rebatidas, pues no atañen al nudo del asunto: la declaración de la *Fuente* o de otro objeto cualquiera en obra de arte. Me importa, en cambio, resaltar los pasos dados. Sin duda, en la frase destacada tipográficamente por el autor: «EL lo ELIGIÓ. Cogió un artículo ordinario de la vida» se postula por primera vez una estrategia *apropiacionista* y, gracias a ella, un

²³ P. Cabanne, *Conversaciones con M. Duchamp* (1967), Barcelona, Ed. Anagrama, 1972, p. 75.

objeto útil es proclamado candidato a ser transfigurado en una obra artística. Pero, tras elegir el urinario, «*lo colocó de tal modo que su significado útil (useful) desapareció bajo el nuevo título y punto de vista: creó un nuevo pensamiento para aquel objeto*».

En esta frase se sintetizan los siguientes pasos. Ante todo su *colocación*, pues atañe al lugar que ocupa desde ahora el objeto. No es el habitual que tenía en la vida cotidiana: el escaparate de los sanitarios o el servicio público, sino el espacio expositivo de las obras de arte. Situado en él, el objeto elegido ya no se confunde con los restantes de la serie. Pero, a su vez, lo coloca de un *modo determinado*. En las sucesivas exposiciones el urinario aparecería sobre un pedestal, sujeto a la pared, colgado en el techo, pero siempre enajenado en sus funciones de uso o en las contextuales de la organización utilitaria del espacio; asimismo se alteraba su posición mediante un giro de 90% que invertía el arriba y el abajo, inutilizándolo, y teniendo como telón de fondo en la primera versión una pintura de M. Hartley, simétrica y similar en sus formas curvas al objeto elegido. El colocar de tal modo el objeto equivale a sacarlo de su campo habitual. Sobreviene así una descontextualización espacial que parece modificar el estatuto ontológico que se insinúa en su título *Fuente*.

El efecto más decisivo de colocar de tal modo el objeto se consuma cuando el *significado útil (useful)* desaparece bajo el nuevo título: *Fuente*, y punto de vista, creando un «nuevo pensamiento» (*new thought*) para el objeto. Si hasta ahora la elección y la presentación sacaban a la luz cuán problemáticas se vuelven las nociones de objeto cotidiano y de la obra artística, la desaparición de su significado útil propicia nuevos desplazamientos, así como tensiones inéditas entre el *polo físico y mental* que ya no abandonan a la experiencia artística hasta nuestros días. A los efectos derivados de la presentación y la dislocación espacial se suman ahora los de un *extrañamiento semántico* que estimula la alteración de funciones en atención al nuevo punto de vista o, como gustaban de decir sus amigos, a un nuevo enfoque o aproximación (*new approach*) al objeto.

Duchamp no sugiere este vínculo en la *Fuente* entre la desaparición del significado útil y el nuevo punto de vista, pero sí su amigo y defensor Walter Arensberg: «ha sido revelada una forma bonita, *liberada de todo propósito funcional*: por tanto, una persona ha hecho con claridad una *contribución estética*», aunque posteriormente, a propósito del *Portabotellas* Duchamp matizará la misma desviación al despojarlo de su coseidad: «aquel *funcionalismo* ya estaba obliterado por el hecho de que lo saqué de la tierra y lo acompañé al *planeta de la estética*»²⁴.

La inadecuación y la diversidad de representaciones parciales se asocian en los *Ready-mades*, más que con un nuevo pensamiento en singular, con nuevos pensamientos que fluyen de distintas fuentes. No en vano, en la *Fuente* los amigos de Duchamp ponían en juego tanto las cualidades formales: la forma, las curvas, el color, la epidermis o la simplicidad, relacionadas con un Buda encantador o con las piernas de las bañistas de Cézanne, como las sugerencias formales y sexuales cercanas a la *Princesa X* de su amigo Brancusi, si es que no, desde el punto de vista antropomórfico, su parecido con una Madonna del Cuarto de Baño o con las reminiscencias atávicas de los fetiches adheridos a la mercancía, etc. La emancipación y liberación del objeto respecto a las ataduras habituales recuperan una vitalidad cuyos efectos estéticos son deudores de las experiencias *visibles* y de las apariencias producidas por el espíritu en permanente puenteo a través de unas estrategias entre las que destacan las alegóricas.

Las huellas del autor se imprimen de un modo difuso en la operación de «inscribir a un *ready-made*», en la inscripción escritural, con tal fecha, hora, minuto, tomados cual informaciones o una suerte de «cita» para después dar con él sin agobios. Pero lo más frecuente es

²⁴ Citado por A. Camfield, *M. Duchamp Fountain*, loc. cit. p. 25; M. Duchamp, «Entrevista de 1953», en *M. Duchamp*, MOMA, 1973, pp. 275-76; Cfr. S. Marchán Fiz, «La diferencia estética en la “Fuente” y otras distracciones de Mr. Mutt», en J. L. Molinuevo, *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Universidad de Salamanca, 2001, 81-114, en particular, pp. 96-7.

que la inscripción, en vez de describirlo como haría un título, sea una frase que, como la de *Pala quitanieves*: «en adelante del brazo de M. Duchamp», está destinada a transportar la mente del espectador hacia unas regiones más verbales. Los encantos de Mallarmé y de R. Rous- sel son irresistibles, mientras que en las letras del francés o del inglés desprendidas en *¿Por qué no estornuda Rrose Sélavy?* bromea sobre su alter ego femenino ficticio, travestido, encumbrado a la categoría de su propio *Ready-made* personal. Iconoclasta frente a la conven- ción, tal vez la ironía e irresponsabilidad más provocativas se consu- man cuando nos invita a «Comprar o coger cuadros/conocidos o des- conocidos/y firmarlos con el nombre de un/pintor conocido o desconocido -La *diferencia* entre la “factura” y el nombre inesperado para/los “expertos”, -es la obra auténtica de Rrose Sélavy/y resiste/las falsificaciones» (*Notas*, nº 69). Protegido bajo sucesivos pseudóni- mos, en uno de ellos es incluso «*Wanted*» como un forajido del Oes- te por «2.000 dólares de recompensa». Paradójicamente, cuando se lo encontró años después, alimentaba, como sucede en las películas, la leyenda artística más fascinante del siglo XX.

Aunque la *Fuente* de M. Duchamp estaba datada en 1917, sus “efectos” y resonancias²⁵ apenas se dejaron notar hasta las neovan- guardias neodadaistas, el “Pop Art”, la *Caja de Brillo* (1964) de Warhol, las sillas de Kosuth etc.. En Europa el caso más para- digmático fue el de Broothaeers, un artista belga que, explorando la contracción entre las declaraciones de Duchamp: “Esto es una obra de arte” y los conceptos antitéticos de la pintura de Magritte *El uso del lenguaje o Esto no es una pipa* (1928, Los Angeles County Mu- seum), sugerida por una placa que colocara su protector en la ga- lería du Parlament en Bruselas: *Ceci n’est pas de l’Art*, inspirada a su vez en el *Ceci n’est pas un conte* de Diderot, repara en los esca- sos vínculos que existen entre las palabras, las imágenes y las co- sas. En torno a estas premisas giraban sus juegos irónicos con los

²⁵ Cfr. Duve, *Résonnances du ready-made*, Nîmes, Ed. J. Chambon, 1989 y el monográfico sobre el “*Duchamp Effect*”, *October*, nº. 70 (1994).

objetos y las palabras en el *Museo de Arte Moderno-Departamento de águilas, Sección de Figuras* (1968-1972) en la Kunsthalle de Düsseldorf y en la Documenta de Cassel (1972) al declarar en su presentación: “*Esto no es una obra de arte*”.

Con esta leyenda enlazan también los conflictos de la llamada *crítica institucional* que cuestionan la situación de la obra, la posición del artista y el papel del espectador no sólo en los marcos físicos habituales (estudio, galería, museo), sino en la red de discursos (crítica, estética, historia y teoría arte etc.) de la institución arte que se entremezclan con otras instancias e instituciones sociales, incluidos los poderes públicos y privados, los medios de comunicación o el mercado. Iniciada durante los años sesenta en el clima neodadaísta de los Festivales del movimiento Fluxus y del Situacionismo, entre sus hitos relevantes sobresalen en 1971 la cancelación de la exposición de Hans Haacke en el Guggenheim de Nueva York y la participación de D. Buren en la VI Exposición Internacional del mismo museo y el *Mining the Museum* (1992) de Fred Wilson en Baltimore, “Estación Utopía” en la Bienal de Venecia (2003) y otros ejemplos más recientes²⁶.

No obstante, junto a la *crítica institucional*, a lo largo del siglo XX las polémicas se diversifican en tres tipologías recurrentes: las *querellas*, los *golpes de efecto* y los *escándalos de índole moral, religiosa o política*.

Respecto a las primeras, la más visible fue la que se suscitó durante los años veinte entre los defensores de las “llamadas al orden” y las vanguardias en los escenarios parisinos del “*Art Vivant*”, en Italia y Alemania, así como en la confrontación entre los realismos y los constructivismos en la U.R.R.S., mientras que en los totalitarismos de ambos signos triunfan los partidarios del orden retornado.

²⁶ Cfr. H. Foster, R. Krauss, Y. A. Bois, B. Buchloch, *Arte desde 1900, Modernidad, antimodernidad, postmodernidad*, Madrid., Akal, 2006, pp. 28-9, 42-3, 128-9, 540-53, 624-29, 665 y otras; J. C. Wechman, editor, *Institutional Critique and After*, Southern California Consortium of Art Schools, jrp/ringier, 2007.

Sin duda, el caso alemán es el más notorio, ya que el Nazismo lo ensalzó propagandísticamente a través de exposiciones que mostraban las cámaras de los horrores del arte moderno (*Schreckenammern der Kunst*), sus vergüenzas (*Schandausstellungen*), anticipando la que se celebraría en julio de 1937 en Munich bajo el título “*El arte degenerado*” (*Entartete Kunst*), cuya réplica fue *La gran exposición alemana de arte* en sintonía con el orden político establecido²⁷.

A finales de los años cuarenta, en plena guerra fría entre los dos bloques, las disputas rebrotan en las democracias occidentales, sobre todo cuando Nueva York “roba” el arte moderno a Paris, a través de la confrontación entre el realismo socialista y el expresionismo abstracto²⁸, asociados respectivamente con el mundo comunista y el libre, mientras que, poco después, durante la era McCarthy, aparecía una segunda contraposición entre el arte libre y las neovanguardias en ciernes que se reclamaban a proyectos artística y políticamente revolucionarios. Una disputa que durante la década de los sesenta cristaliza en la que enfrenta a los defensores del *arte autónomo* como expresión por antonomasia del “modernism” y de los “*nuevos comportamientos*”, una de cuyas variables sería entre nosotros el posterior debate entre los “viejos medios” y los “nuevos medios”.

Coincidiendo con la crisis de la ortodoxia moderna a mediados de los setenta y todavía más en la década siguiente, las recuperaciones disciplinares en cada una de las artes desplazan a los experimentalismos, provocando la confrontación entre el “modernism” y

²⁷ Cfr. AA.VV., *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture 1919-1925*, Saint-Etienne, CIEREC, 1986; L. Canfora, *Ideologie del Classicismo*, Torino, Einaudi, 1980; Hinz, B., *Arte e ideología del Nazismo*, Valencia, F. Torres, 1978; Silva, U.: *Arte e ideología del Fascismo*, Valencia, F. Torres, 1975; B. Groys, *Staline oeuvre d'art totale*, Nîmes, J. Chambon, 1990. A. Llorente, *Arte e ideología en el franquismo*, Madrid, La Balsa de Medusa, Visor, 1995.

²⁸ Cfr. AA.VV., *Art-as-Politics, The Abstract-expressionist Avantgarde*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.

el “postmodernism”, que curiosamente reacciona contra la modernidad histórica y las tardovanguardias²⁹. Este ha sido el eje central de los debates en las artes y sobre todo la arquitectura desde hace casi treinta años, si bien en los últimos parece haber remitido en beneficio de una dialéctica entre los dos términos de la confrontación. Asimismo, hacia 1991 irrumpe en Francia una nueva disputa, interpretada por sus numerosos protagonistas en los términos explícitos de una renovada “*Querelle des Anciens et des Modernes*”³⁰.

Si en la tradición de lo nuevo los enfrentamientos actúan como un rito iniciático a las novedades, desde las “*serate*” futuristas y las “*soirées*” dadaístas las provocaciones artísticas se tiñen de coloraciones sociales y a menudo políticas. Sin embargo, a diferencia de éstas, las actuales invierten las actitudes hacia sus destinatarios, ya que, en vez de enfrentarse a los espectadores y al público, de ignorarlos o despreciarlos, los atrae explotando más lo ocurrente y lo chocante que el *shock*. En complicidad con un público hambriento de sensaciones, con la necesidad exacerbada de vivencias en el hombre de la gran ciudad, “inyectan intravenosamente, como insinuara W. Benjamin en *La obra de los pasajes*, en la experiencia el veneno de la sensación”. Tal vez por ello, nada mejor para ello que apelar a los instintos básicos.

Creo que a ello responde la ola de *sensacionalismo* que se ha extendido desde que, hace diez años, se celebrara en Londres la exposición *Sensation* (D. Hirst, los hermanos Chapman, G. Hume, S. Lucas, R. Whiteread, etc.). En sus obras estos artistas recuperan el realismo surrealizante y teatral mediante unas presentaciones epatantes, espectaculares a veces, que traslucen las obsesiones sobre el sexo y la muerte, la agresividad, la represión., etc. estimulando la conmociones en los cuerpos deseantes en los que se encarnan. No en vano, por ejemplo, si D. Hirst siente una atracción morbosa por

²⁹ Cfr. B. Wallis, editor, *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal, 2001.

³⁰ Cfr. Puede encontrarse un resumen de la misma en Y. Michaud, *La crise de l'Art Contemporaine*, Paris, PUF, 1997.

los cadáveres de tiburones metidos en formol o acribillados con agujas, las ovejas y los cerdos o *Por el amor de Dios*, una calavera humana en la que incrusta 8601 diamantes, no se queda atrás el italiano M. Cattelan cuando, siguiendo los pasos del caballo de Kou-nellis en un establo, muestra un caballo disecado y colgado del techo o un avestruz con la cabeza escondida en una tarima de madera, con títulos que, en ambos artistas, devienen alegorías.

Asimismo, las veladas, la enunciación fuerte y contundente de las proclamas, el lenguaje sintético y publicitario de los manifiestos, las apariciones de anuncios en la prensa simulando éxitos inexistentes, las peleas o incluso las bofetadas entre sus bandos, convertían a los futuristas en pioneros de lo que calificaré como *golpes de efecto*. En realidad, atañen más a las presencias del artista en el espacio público que a las obras mismas, pues se producen en las redes de una comunicación de masas en la que tiene que buscar la ubicuidad y una circulación incesante. Son los artistas quienes, tomando como pretexto a sus obras, se convierten en los profesionales de un darse a conocer, de una puesta en escena mass-mediática destinada a quienes gestionan la red, en donde la obra es deudora de la imagen que se trasmite a través de los circuitos y el público deviene un convidado de piedra en el espectáculo, pues, a lo sumo, se limita a aceptar que se halla ante un signo artístico. Si bien el iniciador de estas prácticas publicitarias fue A. Warhol y su *factory* como punto de confluencia, quien las ha personificado con más visibilidad ha sido Jeff Koons y, hoy en día, afectan en mayor o menor grado a la presencia de cualquier artista en la sociedad del espectáculo. Es preciso que el nombre y sus imágenes ocupen simultáneamente todas las posiciones posibles en la red comunicacional, que su marca tenga numerosas entradas.

Desde las pinturas de Manet se observa que las provocaciones de naturaleza artística se entreveran en ocasiones con las de carácter *moral, político o religioso*. Sería plausible enlazar ciertos eslabones en una cadena que engarza a las causadas por la *Princesa X* de Brancusi y las del *Espacio-dadá* berlinés, si bien han proliferado sobre todo en los últimos veinte años. Baste recordar que han sido las

que han alimentado las trifulcas norteamericanas desde que en 1989 se emprendieran las campañas contra el *National Endowment for the Arts* a cuenta de las exposiciones de Mapplethorpe y la *Orina de Cristo* de A. Serrano y saliera aprobada en el Congreso la enmienda J. Helms que prohibía a dicho organismo federal otorgar becas a los artistas y las exposiciones cuyas obras fuesen consideradas obscenas. Un rasgo de las mismas es que el público desempeña el papel principal, pero no un público genérico, sino el que se aglutina en torno a una comunidad, un grupo social, una minoría étnica, religiosa, sexual etc., en virtud de que tanto pueden considerarlos una ofensa a sus principios morales y creencias religiosas como aducir la *political correctness* o *incorrectness* desde posiciones ideológicas contrapuestas en el espíritu del Activismo³¹.

En Europa estas trifulcas suelen quedar neutralizadas gracias a que gozan de la inmunidad que, paradójicamente, todavía se concede a la autonomía artística, así como de una impunidad moral que discurre en paralelo a la libertad artística y la crítica de las convenciones. En estos y otros casos similares, con los que topamos a menudo en los medios de masas, el rechazo no se apoya tanto en criterios estéticos, ni siquiera ético-jurídicos de ámbito universal, pues, cada vez más, el juicio estético es desplazado por los juicios morales o religiosos de la comunidad o del grupo en cuestión.

³¹ Cfr. R. Bolton, edit., *Culture Wars. Documents from the Recent Controversies in the Arts*, New York, New Press, 1992; R. Hughes, *La cultura de la queja. Trifulcas norteamericanas* (1993), Barcelona, Anagrama, 1994; St. C. Dubin, *Arresting Images. Impolitic Art and Uncivil Actions*, New York, Routledge, 1994; C. Owens, editor, *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, University of California Press, 1994; N. Felshin, edit., *But is it Art?. The Spirit of Art in Activism*, Seattle, By Press, 1995.

V.- Desenlaces: la teoría institucional y la extensión del arte

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

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, 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 “sú-

bita 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.

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 semi-clandestina 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 “incompensable” 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

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.

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

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

³⁶ Hegel, l.c., p. 437.

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, reuente 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.

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

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

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 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.

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-

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 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

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.

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 *apropiaciónismo objetuales* recientes, incluidos los practicados por el “giro etnográfico”, los fotomontajes dadaístas y constructivistas, en complicidad con el “efecto Benjamin” de la reproductibilidad téc-

nica 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 fenomenológicos 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 especialis-

ta 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 tanto 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.

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 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 “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

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.

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

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

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.

Parafraseando 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 cua-

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, 7ª ed., p. 153.

les 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 “*punctum*” 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 exhibitio*, 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.

A este respecto me parece llamativa la frecuente apelación a las estrategias de resistencia tanto por quienes pugnan por asegurar las

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.

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 predefinida 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*, l. c., p. 11-12.

DISCURSO DE CONTESTACIÓN

DEL

EXCMO. SR. D. FRANCISCO CALVO SERRALLER

Señores Académicos:

Como quiera que, antes de meterse en la materia específica de su discurso, nuestro nuevo compañero ha trazado una breve y muy significativa síntesis de su autobiografía intelectual, me vais a permitir que complementariamente haga lo propio evocando mi temprana relación con él, porque, en efecto, le conocí hace casi cuarenta años. Cursaba yo, por aquel entonces, la segunda mitad de la década de 1960, mis estudios de Licenciatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, y me llegó la noticia de que un joven profesor de Estética, recién regresado de Alemania, dictaba un seminario en mi propia Facultad, al que, decían los mejores, era imprescindible asistir, aunque no fuera obligatorio hacerlo.

Enseguida comprendí lo merecido de este prestigio y me convertí en un asiduo, porque lo que allí explicaba Simón Marchán Fiz se podía oír, por aquellas fechas, en muy pocas universidades, entre las que, huelga decirlo, ninguna era española. Nos hablaba de las últimas corrientes del pensamiento estético, como la teoría de la información de Max Bense, del estructuralismo o de las aportaciones de la Escuela de Frankfurt, pero, sobre todo, lo hacía analizando los ejemplos más característicos y valiosos de la vanguardia artística internacional y nacional más recientes, cuando ésta era todavía un indiscernible arcano prácticamente para todo el mundo. Hay que añadir que, tanto lo uno como lo otro, pero más, si cabe, lo segundo, lo que estaba haciendo en ese momento la vanguardia artística y por qué, era ciertamente, como ahora se estila decir, una "información privilegiada" sólo al alcance de una muy selecta minoría.

Simón Marchán nos aportaba generosamente esta valiosísima información, pero, además, lo hacía con una inteligencia crítica y una claridad admirables, que, unidas a la llaneza de talante de quienes desde el principio apuntan maneras de sabiduría, nos cautivó. Por lo demás, es fácil de imaginar por lo dicho que casi inmediatamente nos amigamos con él y nos enteramos de su labor como secretario de redacción de la revista *Goya* y de sus colaboraciones en la *Revista de Ideas Estéticas*, que publicaba el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Muy poco después en 1972, la publicación del ensayo titulado *Del arte objetual al arte de concepto* convirtió a Simón Marchán en un referente imprescindible para todos los que, en nuestro país, y desde las más diversas perspectivas, se interesaban por la innovación artística. Hay un dato definitivo al respecto: este importantísimo ensayo se ha reeditado hasta la fecha nueve veces con las correspondientes actualizaciones de contenido y análisis. Y es que, tras los treinta y cinco años transcurridos desde que este libro salió impreso por primera vez, no ha perdido interés o vigencia, lo que sólo les pasa a las obras bien pensadas y rotundas. La razón del éxito de *Del arte objetual al arte del concepto* es que compendia lo que antes enuncié como la primera y principal aportación de Simón Marchán: no sólo informaba de lo que estaba pasando en la creación artística última y más exigente, sino que razonaba su porqué contextualizándolo en el devenir de la conflictiva y apasionante historia del arte y la estética de nuestra revolucionaria época contemporánea. No desaprovecharé la ocasión para contrastar su actitud con lo que ocurre ahora, cuando la grey de los que se autoproclaman “doctores” en la materia suman multitudes en cada país, no siendo, sin embargo, casi nadie capaz de mínimamente razonar su “fervoroso” entusiasmo fuera de repetir sin entender lo que creen está “a la última”, que siempre es además “a la penúltima”.

Ni en esta publicación de referencia, ni en las otras muchas que, a lo largo de los años, Simón Marchán ha ido dando a conocer, sean de temas de estética en general, como *La estética en la cultura mo-*

derna, de teoría del arte y de arquitectura, como *El universo del arte* y *Contaminaciones figurativas* o, sin más, de historia del arte de nuestra época, como se ilustra a través de sus también muy reeditados panoramas generales de arranque y desarrollo de las vanguardias históricas del siglo XX, editados en forma de un par de monumentales volúmenes de la mítica colección del *Summa Artis*, el lector de las mismas dejará de encontrar esa combinación infalible de rigurosa y completísima información y transparente análisis crítico.

A alcanzar tan admirables cotas intelectuales, le han ayudado a Simón Marchán su formación universitaria germánica y su dilatadísima experiencia docente, que ha ejercido en diversas facultades de Filosofía y Letras y Escuelas de Arquitectura de nuestro país durante casi cuarenta años, no eludiendo además, en ocasiones, la responsabilidad, siempre sacrificada, cuando no engorrosa, de desempeñar la dirección de las mismas, pero también en el extranjero, donde ha sido invitado por centros de la importancia del Getty de Santa Mónica, The School of the Art Institute de Chicago o la Universidad de Texas, Austin, por citar sólo los estadounidenses.

Respecto a su formación germánica, adquirida, dicho de paso, en una época donde no existían, ni por asomo, las facilidades actuales, quiero subrayar que no sólo alcanzó la calidad y el reconocimiento académicos más altos, sino que le hizo acreedor a que el Gobierno alemán le otorgase, en 2001, la Cruz del Mérito de la República Federal de Alemania de Primera Clase como reconocimiento a la difusión por todo el mundo de esos valores culturales y científicos tan felizmente forjados en las universidades de Colonia y Bonn y revalidados durante toda su fecunda vida intelectual en múltiples colaboraciones con sus instituciones culturales. Tendría que añadir al respecto asimismo que Simón Marchán ha sido durante años uno de los animadores más entusiastas y competentes en la red de esa maravillosa institución internacional de los Institutos Goethe, dando a conocer entre nosotros el importantísimo arte alemán de vanguardia, pero también que ha desempeñado una muy relevante labor como comisario de exposiciones sobre este tema,

en el que es una autoridad, en los mejores museos de arte contemporáneo de nuestro país, los cuales han contado y cuentan además con él como patrono y asesor.

No quisiera fatigarles más con un recuento prolijo de los méritos discentes, docentes, investigadores o publicísticos de Simón Marchán, cuya abundancia y calidad, de acreditada resonancia internacional, resulta por completo inabordable en un acto como el que ahora celebramos, pero no quiero concluir este Discurso de Contestación sin dejar de hacer mención sobre la disciplina en la que descansa el edificio de su rico pensamiento y el de toda su acción multidisciplinar. Me refiero a la Estética, materia creada en los albores de la nuestra época moderna por un alemán y, cada vez más, no sólo la clave de bóveda del amplísimo y complejo mundo artístico contemporáneo en cualquiera de sus especialidades y materias, sino quizá la disciplina filosófica superviviente hoy de más decisiva relevancia e influencia en cualquier orden de la vida cultural. Acabáis de oír una parte resumida del enjundioso ensayo donde Simón Marchán analiza la urdimbre estética en la que se fragua y se discute el proceso, aun abierto, del desarrollo del revolucionario arte de nuestra época. A través de él, hemos podido comprobar no sólo la sagacidad y competencia de su autor, sino hasta qué punto ha sido y es complejo eso que llamamos "lo moderno" y, sobre todo, cómo su imparable extensión nos obliga, para no perdernos, a una reflexión estética que forje nuestro criterio para juzgar lo que va siendo lo artístico. En este sentido, el Discurso de Recepción de Simón Marchán nos sirve para comprender la necesidad de que alguien como él ingrese en nuestra Academia, donde, conociéndole de antiguo, no dudo que aportará lo mejor de sí mismo y de sus muchos saberes. Por todo ello, me complace y emociona la tarea que me habéis encomendado de darla la bienvenida a esta Casa en nombre de la Corporación. Bienvenido seas, pues, querido Simón, a esta Casa, que ya es la tuya. ¡Muchas gracias!

ÍNDICE

Discurso del Excmo. Sr. D. Simón Marchán Fiz	5
Señores Académicos	7
Las “Querellas” modernas y la extensión del arte	13
I.- La “ <i>Querelle</i> ” y el orden artificial de la arquitectura . .	13
II.- Escándalos de la “ <i>modernité</i> ” en la pintura	27
III.- “Cualquier cosa que pueda ser: “ <i>It is not Art</i> ”” y la legitimación jurídico-estética de la vanguardia en la escultura . .	47
IV.- Los <i>indiscernibles</i> de Mr. Mutt y otras provocaciones .	61
V.- Desenlaces: la <i>teoría institucional</i> y la <i>extensión del arte</i>	72
Discurso de contestación del Excmo. Sr. D. Francisco Calvo Serraller	97
Señores Académicos	99

F I N