



---

**Universidad de Valladolid**

**Facultad de Filosofía y Letras**  
**Grado en Filosofía**

**La transfiguración de la figura común. El respeto del arte por el arte.**

**Víctor Mato Fernández**

**Tutor: Sixto José Castro Rodríguez**

**Departamento de Filosofía**

**Curso: 2024-2025**

## **Resumen**

En este trabajo se expondrá en qué consiste el movimiento del apropiacionismo y cómo esta manifestación artística invita a repensar la relación con la cultura que este mismo evidencia. Partiendo del estudio genealógico de Juan Martín Prada de esta manifestación expondremos cómo un incipiente cambio de tendencia nos hace repensar la clasificación, por qué surgió y hacia donde apunta. En este trabajo intentaremos dar respuestas a raíz de cuestionarnos en qué consiste exactamente el arte contemporáneo del cual forma parte el apropiacionismo. Para ello, explicaremos el pensamiento de Danto centrándonos en su realismo narrativo, así como en su historicismo sustancial, pues defenderemos que el marco teórico del arte posmoderno ha propiciado un despliegue artístico que tiende a pecar en aceptar propuestas poco posmodernas, según los conceptos de nuestro trabajo. Siendo el apropiacionismo un arte que, si se toma en serio el proyecto posmoderno al tener un compromiso ético al intentar seguir cuestionándose el estatuto de determinadas obras artísticas.

## **Palabras Clave**

Danto, Apropiacionismo, Fin del arte, Tiempo, Modernidad, Posmodernidad

Dedicado a todas las personas que me hacen ser lo que soy. Gracias.

# ÍNDICE

<b>ÍNDICE</b>	<b>3</b>
<b>1. Introducción.</b>	<b>4</b>
<b>2. ¿Qué es el apropiacionismo?</b>	<b>8</b>
2.1 Definición y contexto.	8
2.2 El apropiacionismo crítico.	10
2.3 El apropiacionismo “positivo”	12
2.4. El “nuevo” apropiacionismo positivo: defensa e intento de justicia del pasado.	15
2.5¿Cómo funciona el apropiacionismo?	19
2.6 La apropiación fuera del arte.	21
2.7 La era del archivo.	23
2.8 La institución del arte.	29
2.9 El debate entre la modernidad y la posmodernidad.	33
<b>3. La teoría del arte.</b>	<b>39</b>
3.1 El significado en la obra de arte: una aproximación a Danto a través de Margolis.	39
3.2 La historia de Danto.	43
<b>4.El fin del arte.</b>	<b>47</b>
4.1 Hegel como punto de partida.	47
4.2 El nuevo arte de ahora tras el fin del arte.	50
4.3 El fin del arte cuando no tenemos tiempo.	53
<b>5. Conclusiones: La importancia de recordar y de repetir.</b>	<b>55</b>
<b>Bibliografía.</b>	<b>58</b>

# 1. Introducción.

No hay constricciones *a priori* acerca de cómo debe manifestarse una obra de arte [...] Esto sólo es parte de lo que realmente implica vivir al final de la historia del arte. Significa particularmente que es absolutamente posible para los artistas apropiarse de las formas del arte del pasado, y usar para sus propios fines expresivos pinturas de las cavernas, retablos, retratos barrocos, paisajes cubistas, paisajes chinos en estilo Sung, o lo que sea. ¿Qué es entonces lo que no es posible? No es posible relacionarlas esas obras de la misma forma que las obras hechas en esas formas de vida. [...] El modo en que relacionamos esas formas es parte de lo que define nuestro período. (Danto, 1999, p.206)

A la hora de afrontar este trabajo, tenía la pretensión inicial de meramente exponer el apropiacionismo, insistiendo en que este tenía elementos que consideraba, por una serie de razones, principalmente su incipiente uso, que iban a estar muy presentes en la futura producción del arte. Siendo una afirmación osada en primera instancia, porque nadie sabe lo que va a pasar mañana. En segundo lugar, el panorama del arte contemporáneo no invita a identificar denominadores comunes, pues precisamente una directriz en la elaboración artística actual es entender que no hay un solo compás desde donde abordar la producción. Si bien es cierto que el arte de ahora todavía no ha pasado por el escrutinio del tiempo, y mucha parte de la producción artística presente, incluso la crucial para este trabajo, podría quedar en el olvido. Además, la acelerada producción artística dificulta el ejercicio retrospectivo de destacar lo verdaderamente representativo, de identificar ese arte con un valor más allá de su ser novedad. Este filtrado, fruto de entendernos a nosotros mismos, dependerá de cómo la gente de nuestro tiempo en un futuro contará la historia<sup>1</sup> del ahora, como atienden a las demandas del hoy. En la historia que cuento yo, creo que el apropiacionismo tiene una dinámica que nuestro tiempo reclama. Apropiacionismo que defendemos que está aconteciendo por un marco teórico que lo alienta, así por una dinámica cultural que lo provoca. Urgimos de volver a vivir lo que ya sucedió, para extender el efímero instante del presente siendo el movimiento artístico central de este trabajo ese vehículo, pues hace que ese significante con muchos significados vuelva a ser significativo. Al rescatarlo del olvido del pasado, al volver hacer presente en el presente el

---

<sup>1</sup> Hablamos de narración pues si bien el arte sirve para comprendernos a nosotros mismos, no es un cristal de la historia. Sus significados no son unívocos al mismo tiempo que hablamos desde las posibilidades de nuestra existencia. Aceptamos estas ideas porque nos adherimos a las nociones de Danto, más adelante desarrollaremos su materialismo narrativo.

pasado, de alguna manera estaríamos extendiendo esa temporalidad que continuamente está balanceándose en el precipicio del olvido.

Es interesante el inciso de que, si bien exponemos un movimiento artístico determinado, es crucial para nuestro trabajo alejarnos de esta exposición para un análisis de la cultura y del actual *mundo del arte*. A fin de cuentas, los artistas son un individuo más que se inscribe en la misma cultura desde donde parte este análisis. Este *mundo del arte* es poroso, si bien hemos de estudiar el desarrollo interno de la disciplina, para entender mejor dicho desarrollo hemos de realizar una labor hermenéutica del mundo donde nos inscribimos. Siendo el auge apropiacionista de alguna manera el efecto de un anhelo de revivir formas pasadas del cual hemos de preguntarnos, ya solo sea para dar respuesta al incipiente movimiento artístico y especular con las posibles implicaciones.

Como vemos, rápidamente en nuestro trabajo han quedado entrelazadas la cuestión del arte y del tiempo, defendiendo que el apropiacionismo tiene un papel singular en esta relación, pues encontramos en esta manifestación artística el grito de intentar vivir la temporalidad de otra manera. Para ello, orbitaremos en torno a uno de los pensadores más relevantes del arte de nuestro tiempo, aquel que continuamente ha pensado la historia del arte: Arthur C. Danto, proponiendo una lectura donde acudiremos también a los marcos teóricos de los pensadores del arte americanos George Dickie y Joseph Margolis. En las distintas posturas contemporáneas del mundo del arte es crucial el devenir histórico de la propia disciplina para el significado de las distintas obras. Danto, Dickie y Margolis incidirán en ello, además, en este trabajo defendemos que hemos de pensar la historia a la manera de Danto, más adelante lo explicaremos. No presuponiéndola como una entidad sin sentido, como le critica Danto a Dickie o como una entidad desbocada enfrentada a la condición biológica humana, como deja entrever Margolis. Por lo tanto, cuando utilicemos la expresión *el mundo del arte*, nos estaremos refiriendo a la noción de Danto, que será abordada, parcialmente, a través de estos otros dos autores. Concepto crucial para esta empresa, pues presentaremos la concepción posmoderna del arte como el revelamiento de la existencia del mundo del arte, realidad invisibilizada por la concepción moderna. Es esta pues, a grandes rasgos, la cuestión de la necesidad de un marco contextual determinado para dotar la obra de arte de significado. Es decir, seremos afines a estas posturas externalistas. Cabe destacar que, si bien el pensamiento de estos autores está estrechamente vinculado, difieren en bastantes aspectos. Por lo tanto, la primera aproximación que podemos dar el lector para este concepto sería: el espacio donde se

realizan las distintas prácticas artísticas estableciendo en su devenir las convenciones normativas determinadas por el conjunto de relaciones culturales cambiantes. Es por este *mundo del arte* que, ontológicamente, las propuestas artísticas no son meras cosas, sino que son obras de arte, así como que epistemológicamente sabemos qué tipo de obras de arte son y cómo son. El sistema del arte podría ser de otra manera, pero es de esta manera, y es así debido a las distintas prácticas que se han llevado a cabo. Por eso, los artistas se desarrollan en el propio lenguaje del arte posibilitador del nuevo arte. Cada disciplina artística tiene sus peculiaridades, pero el apropiacionismo, pese a su predominancia en el área musical, se puede encontrar tanto en la pintura como en la arquitectura. Por lo cual, si bien cuando hablemos de arte nos estaremos refiriendo a todas las disciplinas artísticas, si es necesario, especificaremos las peculiaridades de cada caso.

En este trabajo consta una descripción de esta práctica artística, cada vez más presente en nuestros días, y sus características perfectamente acoplables a incipientes dinámicas sociales rastreables. Cabe recordar que, en este trabajo, nos enfrentamos a la problemática de estar hablando más de 50 años después de que Arthur Danto proclamara el fin del arte. También cabe incidir que este trabajo ni pretende afirmar el futuro del arte, ni si este será exclusivamente apropiacionista, ni siquiera principalmente apropiacionista, sino más bien, que la ruptura de convenciones que hemos entendido como tradicionales ha calado. Acompañado de las nuevas tecnologías, catalizadores de la democratización de la cultura, han iniciado la *era del archivo*<sup>2</sup>, haciéndonos fácilmente accesibles muchísimas producciones culturales, rompiéndose la distancia temporal con las obras del pasado. Dándose pie a reflexionar y jugar con la dimensión en movimiento de las obras de arte, tanto aquellas que están abiertas, como forzando aquellas que están cerradas<sup>3</sup>. Pero creo interesante apuntar que más en tener en cuenta el propio apropiacionismo, que también, habría que tener en cuenta que también estamos hablando de la propia forma de este recurso artístico. De esta alusión a otras entidades culturales pasadas conocidas por todos para dotar de sentido y significado a nuestra propia producción.

Sería interesante comentar el título de este trabajo, pues hay un juego con el título de la icónica obra de Danto. Cabe destacar que la traducción al español de esta obra es excesivamente literal. Véase que en italiano se optó por *La trasfigurazione del banale*, título que capta mejor como

---

<sup>2</sup> Concepto que desarrollaremos más adelante

<sup>3</sup> Se está aludiendo a los conceptos de *obra abierta* y de *obra en movimiento* trabajados por Umberto Eco en *Obra abierta* (1984) que más adelante serán explicados.

el pensamiento de Danto recoge cómo lo aparentemente ordinario adquiere el estatuto ontológico del arte, explicando cómo son posibles los *ready-mades*. Esto no es baladí, pues en este trabajo pretendo reivindicar la dimensión común del arte, así como que hay una serie de condiciones que posibilitan a esta figura común cambiar su estatuto ontológico mientras sigue siendo arte, siendo este apropiacionismo esa trasfiguración de una figura conocida por todos. A fin de cuentas, si es que Danto tiene razón, el arte por venir está libre de toda imposición teórica, pero eso no exime de ser condicionado por otra serie de factores, haciendo del arte un objeto privilegiado de estudio no solo para entender la racionalidad general de una época, sino también para observar la respuesta de un individuo particular ante el condicionamiento de su tiempo.

## 2. ¿Qué es el apropiacionismo?

### 2.1 Definición y contexto.

El apropiacionismo es el conjunto de prácticas artísticas que pivotan en torno al concepto de apropiación, siendo la apropiación el hacer propio tanto elementos de otras obras de arte como de fuera del mundo del arte; esto es, incluir dichos elementos en la elaboración de la propia creación artística con una ninguna o nimia modificación. En este gesto, el artista presupone el conocimiento del público de las obras u objetos de las cuales estamos tomando partes, no haciendo pasar la parte copiada como propia, si no, más bien al contrario: su creación se apoya y necesita el reconocimiento del público de la invocación de ese otro. Si el público no es capaz de reconocer a qué está aludiendo, la obra de arte perderá bastante de su fuerza significativa y no se habrá comprendido la intención referida por el artista. En estas obras, gran parte de su contenido recae en la modificación física o replicación del autor sobre la obra apropiada.

El apropiacionismo está motivado por la reflexión del arte sobre su propia condición en la cultura, surgiendo en los años 70 con el incipiente pensamiento postmoderno. Como podemos ver por la definición previa de apropiación, no es una práctica exclusiva del siglo xx en adelante. Este tipo de proceder es, y ha sido, una práctica extendida en la historia de la música, así como en la práctica plástica. El apropiacionismo es un término clasificatorio usado en retrospectiva para agrupar unas determinadas prácticas artísticas, motivada su aparición por un novedoso y mayoritario uso crítico de las obras de arte con un componente de apropiación. Bajo esta etiqueta caen obras de distinta índole, como pueden ser los *Colored Mona Lisa* (1963) de Andy Warhol, así como los famosos *samples*, cada vez más presentes en la música actual.

Los *samples*, muestra en español<sup>4</sup>, considero que necesitan una pequeña explicación. Estos son el grabar un determinado sonido o ruido para después ser utilizado como instrumento o en una futura grabación; dicha muestra puede ser sometida a modificaciones y seguirá siendo un *sample*. Este es un recurso musical con una evolución similar al propio apropiacionismo<sup>5</sup>, por eso creo interesante una breve exposición del primero para aportar una panorámica general. Atenderemos al trabajo realizado por Diedrich Diederichsen en la traducción de Estela Schindel (2007), que recoge tres conceptos de *samples*. Un primer tipo, que no pretende reemplazar al

---

<sup>4</sup> En el ámbito musical el extranjerismo está muy asentado por lo cual es más preciso acudir a este.

<sup>5</sup> De hecho, en el ámbito de la música, el mayor número de las obras apropiacionistas recurre al recurso del *sample*.

original, sino que aspiraba a la creación de nuevos significados mediante la composición de distintos elementos, vinculado a los movimientos vanguardistas y especialmente ligado a la idea de *collage*. Una segunda aplicación, con matices tecnofetichistas antihumanistas, dirá el pensador alemán, donde se busca una mejoría de las artes a través de una mejoría de sus elementos, sampleando un sonido analógico y modificándolo gracias a la tecnología, afinándolo, acelerándolo, variando los tonos, etc. Un tercer uso, que no intenta replicar los elementos utilizados, sino que pretende resignificarlos, “vacando” el signo anterior para realizar juegos de significado. Lo que pretendo evidenciar en esta breve historia del sample es que, al igual que el apropiacionismo, la copia y recombicación de elementos es un acto nuevo en el mundo con múltiples aplicaciones, nuevo entendido en la manera que disponemos algo que antes no estaba en relación con distintas manifestaciones de lo culturalmente valioso. La mera repetición es algo nuevo, porque la existencia de la anterior vez condiciona el volver a darse de nuevo. Los artistas han tomado conciencia de estas dinámicas, saben del marco contextual que dota a las obras de un significado y como este queda sacudido cada vez que una obra artística acontece, dándose una nueva interpretación de la realidad que sigue dentro de la lógica del original, sin descubrir una realidad oculta, modificándose la interpretación a la que esta refiere. A veces esa sacudida será absolutamente subversiva, como puede ser *la Fuente* de Duchamp (1917) y otras veces armonizará con el discurso predominante de una época. De estas nociones que hemos trazado sobre qué es el apropiacionismo, podemos observar que también se están incluyendo los *ready-mades* vanguardistas de principios del siglo xx, pues de lo contrario excluiríamos obras apropiacionistas como las previamente mencionadas *Colored Mona Lisa* (1963) de Andy Warhol, pues esta toma las imágenes de la prensa con el fin de diluir el margen entre lo real y el arte. Como podemos ver, la función del apropiacionismo es diluir las fronteras del tiempo y el espacio para distintos fines. Más adelante desarrollaremos estas cuestiones.

Juan Martín Prada (2001) nos advierte que esta práctica puede estar orientada a dos fines distintos: uno crítico y otro exclusivamente estilístico. En el primero, se acude a este modo de citación extrema para señalar un aspecto de la realidad. Con esta práctica disruptiva se pretende girar la mirada hacia fuera tras haberle reclamado con una figura familiar. Tanto el *L.H.O.O.Q* de Duchamp (1918) como gran parte de las fotografías de Sherrie Levine, destacando su exposición *After Walker Evans* (1981), son un claro ejemplo de esta modalidad. Por otro lado, tenemos ese modo de proceder por cuestiones estéticas. Los artistas consideran este proceder como el mejor medio para transmitir aquello que desean. Es caracterizado por Prada como

“positivo”, puesto que no aspira a revelar el condicionamiento de la obra de arte en su recepción, no al menos con el fin de cuestionar las convenciones artísticas, aspiración sí rastreable en ese apropiacionismo crítico. Si es más que cuestionable que los fines sean exclusivamente estilísticos, más preciso sería decir que el artista lo hace con una intencionalidad exclusivamente estilística, puesto que, como desarrollaremos más adelante en la nueva subcategoría de apropiacionismo positivo que propondré, podría argumentarse una reivindicación intencionada de formas del pasado, siendo un auténtico ejercicio político. En última instancia, la apropiación, en la clasificación propuesta por el filósofo español de la cual nosotros partiremos, añadiendo una serie de matices, aúna todas las obras que recurren a este recurso estilístico, tanto como si el artista pretende hacer una crítica como si no pretende hacerla.

## 2.2 El apropiacionismo crítico

El apropiacionismo crítico, señala Prada (2001), pretende situarse fuera del discurso dominante histórico, aquel discurso que proclama qué es y cómo debería ser el arte, tomando elementos de la propia tradición para evidenciar dicha estructura. Se cree a sí mismo un arte posthistórico<sup>6</sup>, al desarticular deliberadamente las teorías predominantes de la historia del arte. Decido utilizar este término de Danto para clarificar el enfoque del filósofo español. La reflexión sobre la verdad de la obra de arte tampoco se encontraría en la propia obra, el mensaje está fuera, en toda la red de significaciones contextual donde se sitúa. No es que el signo de la obra de arte revele una verdad oculta, sino que acaba remitiendo a las interpretaciones previas de otro conjunto de signos relacionados en una praxis determinada ya instalada. Ni es una cuestión sobre la percepción y si hay una belleza o cualidades significativas en la obra de arte todavía por ser descubiertas; deliberadamente, el significado de la obra de arte está fuera. Ni podemos reducir la obra de arte a las características de su materialidad, alejando la cuestión del sujetocentrismo, con la razón del yo como garante de todo lo real, idea propia de la modernidad. Ideas perseguidas por la postmodernidad con su alusión a que los contenidos de la mente si bien indubitables, han de haber sido concebidos en unas determinadas condiciones de existencia, condicionando su contenido, pues toda reducción eidética a las esencias de las cosas está “contaminada” por las contingencias existenciales donde se relacionan los individuos. Refiriéndonos a la estética, lo Bello no sería, sino una abstracción de todo a lo que le hemos otorgado un estatuto de belleza, estatuto concebido muchas veces por ser una obra de tal artista

---

<sup>6</sup> Este es un concepto que será desarrollado más adelante y con mayor profundidad debido a su relevancia.

o de ser reconocido como bello ya por ser expuesto en este u otro museo. El significado de una obra de arte no está en otro lugar, sino en las circunstancias donde se concibió y desde donde se interpreta. Esta es la máxima de los artistas de este movimiento artístico.

Para explicar todo este juego previamente mencionado presente en este movimiento artístico, acudiré a Danto en *El abuso de la belleza* (2003). El pensador norteamericano hace una serie de observaciones análogas, presentándonos que históricamente el reconocimiento de la belleza de la obra de arte habría venido supeditado a cuestiones normativas de cada momento histórico. Temática que abre con la modernidad, pero no es explotada hasta la posmodernidad, especialmente en los años 90, dirá Danto en *El abuso de la belleza* (2003, p.43): “La belleza fue provocativamente declarada problema clave de la década por el prestigioso crítico de arte Dave Hickey<sup>7</sup>”. Así como en el breve artículo *Why art became ugly* (2004) de Stephen Hicks, artículo muy sugerente<sup>8</sup>. Hicks señala lo siguiente: el arte moderno se había desligado de nociones del s.xix de ser bello y excitante sensorialmente aun continuando el proyecto de Baumgarten<sup>9</sup>. El autor alemán es el fundador de la disciplina de la Estética donde se buscaba la perfección del conocimiento sensible. Una clara respuesta al marco teórico racionalista de su tiempo que habiendo separado espíritu y cuerpo, donde era exclusiva tarea de la razón conocer el mundo. Baumgarten, por otro lado, estaría reivindicando el valor cognitivo de la percepción sensible, pues el espíritu es con el alma. Este mundo sensible, así como el arte requerirían de su propio discurso. Por todo esto dice Hicks, al adscribirse a la narrativa de Greenberg (2006) en *La pintura moderna y otros ensayos*, que el arte moderno, que según él concluye en los años 70<sup>10</sup>, se había caracterizado por una búsqueda de su verdad. Pues ya habiéndose diferenciado como disciplina del resto de saberes, debería ahondar en qué consiste esa diferencia, identificando los elementos del arte y poniéndolos a prueba. *Las Damas de Avignon* (1907) de Pablo Picasso y *El grito* (1893) de Edvard Munch son ejemplos de la exploración modernista donde forma y contenido habían de coincidir, si quieren hablar de lo feo o de lo tétrico no puede reducirse a ser necesariamente bello. Este esfuerzo de buscar los elementos mínimos del arte plástico siguió centrándose en el carácter bidimensional de los cuadros, así como su composición a base de trazos. Por eso encontramos obras como *Wham!* (1963) de Roy Liechtenstein. Así como un elemento tradicional del arte era el control del artista de su

---

<sup>7</sup> Dicho ensayo fue publicado en 1993

<sup>8</sup> El cual utiliza un lenguaje dantiano.

<sup>9</sup> Las ideas de Baumgarten son extraídas de Castro, S. J. (2017). *Filosofía del arte: el arte pensado*. Herder.

<sup>10</sup> Identifica el arte posmoderno con el arte después del fin del arte de Danto, compartiendo posturas con este trabajo.

composición, entonces llegaría Pollock con su pintura de goteo. La obra de arte no es ni especial ni clara ni excitante. Ya no es una cuestión de experiencia estética sino de un ejercicio filosófico e interpretativo del arte, dándonos paso este arte posmoderno, del cual bebe el apropiacionismo, donde pretendemos advertir de los discursos impositivos del arte, mediante una serie de actos donde crear antiguos relatos sería disonante para el espectador, como sería hacer pasar por bello el arte deliberadamente feo.

Así como con el arte feo, en el apropiacionismo ya no es una cuestión de saber o no percibir adecuadamente la obra de arte o qué es exactamente la obra de arte. Deliberadamente la relevancia de las obras apropiacionistas está fuera de ellas, ya no depende del sujeto, sino de dónde está el sujeto, pues es ahí donde está la explicación de qué entendemos por arte. Interpretarlas de otra manera sería erróneo, al menos en esta vertiente crítica, pues lo importante no serían las propias connotaciones que genera la relación del yo con la obra en mi soledad, al tener una implicación política-cultural importa toda la realidad denotada.

### 2.3 El apropiacionismo “positivo”

Así como pasó con las vanguardias, al apropiacionismo crítico se le ha neutralizado su efecto subversivo al ser integrado como un elemento más del mundo del arte. La crítica al sistema es algo muy valorado en las dinámicas del sistema al pasar a formar parte de este. Esto no quiere decir que no siga habiendo obras apropiacionistas con un tono crítico. Pero, las distintas figuras del mundo del arte se han dado cuenta de la potencia y versatilidad de este recurso, utilizándolo para no solo advertir, con un tono subversivo, de la recepción de la obra de arte y su condicionamiento por los medios donde se despliega. La nueva obra de arte tiene un gran número de significaciones, pues es un caudal que arrastra todas las interpretaciones de la obra a la que alude. También ha sido desligado de su vertiente crítica porque la elaboración artística depende de las preguntas realizadas por el artista durante la elaboración del artefacto interpretativo y, como pretendemos justificar a lo largo del trabajo, el ambiente cultural ha puesto sobre la mesa una serie de cuestiones que han propiciado la aparición de este movimiento artístico en este tono. Esta mutación no solo viene motivada por un agotamiento de su discurso, nos encontramos en una época donde las nuevas tecnologías han irrumpido radicalmente en nuestros hábitos. Como evidencia de ello, cada vez más propuestas incluyen las pantallas y el uso de aparatos tecnológicos por las posibilidades ofrecidas, cambiando nuestra relación con el arte y nuestro modo vida y, con ello, transformamos el mundo del arte.

En el siguiente párrafo ofreceremos un ejemplo de una de las principales ideas que queremos recoger en este trabajo. Pues defendemos que, si bien en el arte moderno encontramos una asimilación del artista a lo que en su tiempo se entendía como arte, en tanto que, solo sería arte en la medida que se ajustara a la esencia del arte. La posmodernidad ha eximido a sus distintas manifestaciones de adecuarse a ser esencia, es decir, su carácter autorreferencial provoca que su teorización se genere desde una distancia y sin estar supeditado a una finalidad, puede ajustarse o no a las distintas convenciones imperantes. Esto mismo ha generado la total exposición invisibilizada a otros condicionamientos; en este caso, a nuestra actitud con la tecnología y con las representaciones asociadas a este medio.

Véase el siguiente ejemplo para clarificar la cuestión. Peter Brook, en *El espacio vacío* (2015), hace una observación respecto a las diferencias entre la escenificación en el teatro sobre las series de televisión y el cine, resaltando que en el teatro es requerido un sutil movimiento, mientras que aquellas artes escénicas grabadas por una cámara no lo requieren. Las cámaras ya están magnificando sus actos, haciendo de lupa, fijando la mirada del espectador al ojo de la cámara, forzando al espectador a ver aquello que el director quiere que veamos. Si bien estas tecnologías nos abren un enorme abanico de posibilidades, al mismo tiempo, su introducción, supone una total dependencia al medio tecnológico donde se despliegan. Las pantallas tienen unas determinadas características y nos vemos obligados a atender a estas, puesto que son capaces de capturar toda la atención del espectador, creando una tensión en el teatro, pues hemos de adaptar totalmente la escenografía si queremos usar el dispositivo tecnológico. El escenario teatral ya es, de por sí, un cristal de aumento de los eventos que suceden sobre la tarima. Con la cámara, si no realizamos la adaptación para la pantalla, se emitirá una acción excesiva. E, incluso, si la pantalla estuviese apagada, seguiría siendo un elemento perturbador para la obra, pues generaría la expectación en el espectador de especular cuando se volverá a encender y que imagen emitirá esta vez, desviando nuestra atención de la sucesión de eventos en la escena. En el teatro, a diferencia de en el cine, tradicionalmente el espectador puede dirigir su mirada a donde considere y la recepción de cada espectador dependerá a dónde se dirige su mirada, sin que haya una gran disonancia en función de donde dirija uno su mirada, salvo que uno se pase todo el espectáculo mirando hacia otro lado. Entrando la pantalla en la ecuación, la propuesta artística tendrá que crear una composición a través del monitor. Pero el espectador no tiene por qué hacerlo y, haciendo algo a lo que estamos tan habituados como mirar al centro del escenario, donde habitualmente transcurre el espacio teatral, percibiremos una acción excesivamente contenida. Además, dependiendo de cómo sea la pantalla, puede ser difícil

ignorar algo que ocupa tanto de nuestro campo de visión. Esta tensión se puede dejar entrever en distintas propuestas artísticas donde la pantalla es un elemento crucial, como es *Sin Cantar Ni Afinar Tour* (2022). Todo esto lo traigo a colación para apuntar hacia la cuestión de que, tanto en el apropiacionismo crítico como en las propuestas artísticas posmodernas contemporáneas, el grado de libertad e independencia presupuesto al romper las restricciones convencionales es falso. Pues toda apertura de posibilidades se acaba consumando en una realidad concreta que niega los otros posibles despliegues.

Como podemos observar, las nuevas tecnologías cambian radicalmente nuestra relación con el arte, ya no solo porque son un medio para un gran número de incipientes fines, sino que, además, constituyen el medio desde donde nos situamos e interpretamos la obra artística. No pueden ser ingenuamente concebidas como un instrumento neutro más, cuya virtuosidad residía en si lo utilizamos bien o mal. Al ser introducidas en la propuesta teatral, hemos de adaptarnos totalmente a ellas, creando una dependencia. Hemos de advertir que estas observaciones del director británico fueron realizadas mucho antes de la introducción de las pantallas en las propuestas teatrales, pero nos ponen sobre la pista de una de las cuestiones fundamentales de este trabajo. Gran parte del arte se entiende desde el archivo y gran parte de su producción se configura en función del archivo. Más adelante desarrollaremos estas cuestiones a raíz de las observaciones de Boris Groys en *Sobre lo nuevo: ensayo de una economía cultural* (2005), reflexiones cruciales para entender uno de los principales puntos de este trabajo. Rescatar del pasado una determinada obra acaba siendo un ejercicio de justicia. Esto solo centrándonos, por así decirlo, desde dentro del arte. Pues no hemos profundizado en las incipientes connotaciones positivas que tiene la tecnología en nuestras sociedades. Si bien en el momento donde escribí Prada el apropiacionismo positivo era minoritario y apenas tenía repercusión, quizá haya habido un punto de inflexión y tengamos que repensar todo este apropiacionismo positivo. Analizando los posibles efectos que la tecnología, que facilitan la reproducción y repercusión de las obras del pasado, haya podido tener en toda esta clasificación, como haremos en la siguiente sección. Pues parece ser que hemos pasado de un apropiacionismo negativo, de que la obra de arte fuera única era dislocado por las dinámicas de dentro del propio mundo del arte, es decir, Bidlo podía hacer un Pollock, pero yo no podía hacer un Bidlo o tenía que ir un museo para verlo. A un apropiacionismo positivo, fruto de la forma de consumir cultura en los medios tecnológicos, alentado por su fácil acceso a las masas.

Ahora, retomaremos la reflexión de Boris Groys y la cuestión de que el arte se entiende desde el archivo, para el archivo. Según este autor, el arte adquiere un determinado valor en la medida que es recogido en un aparataje institucional para ser preservado, es decir, le concedemos un hueco en el archivo, variando su valor en función de la jerarquía establecida dentro del archivo. Pues, ante lo nuevo, el arte sufre una transmutación de valores. Esto explicaría perfectamente la cuestión de por qué hay obras de arte que se revalorizan o que se olvidan con el paso del tiempo. Aunque me gustaría resaltar que Boris Groys quizá no explicita la problemática de que esta transmutación de valores hace que, ante un bombardeo de productos culturales, las obras del pasado se vayan colocando cada vez más al fondo del cajón, al mismo tiempo de que cada obra nueva, individualmente, tiene menos posibilidad de causar un impacto. Quizá no sea un problema para este autor y, precisamente la fortaleza de su razonamiento está en que podemos derivar esta cuestión de su explicación. Pero quiero incidir en que quizá no se está poniendo el acento en que, precisamente, este operar económico del arte, de estar expuesto a una transmutación de valores, añadido a unas ciertas dinámicas del arte contemporáneo hacen que cada vez más las obras del pasado estén expuestas a ser olvidadas, provocando una reacción en todos aquellos individuos que se revelan, o al menos pretenden seguir a flote en su balsa, contra la marea de nuestro tiempo en la forma del apropiacionismo.

#### 2.4. El “nuevo” apropiacionismo positivo: defensa e intento de justicia del pasado.

Considero pertinente, sobre esta clasificación otorgada por Juan Martín Prada, añadirle dos subcategorías a expensas de los distintos usos dados a esta práctica artística hoy en día, motivadas por esa nueva relación con la cultura. Estas dos nuevas etiquetas son: un apropiacionismo positivo de juego y un apropiacionismo positivo de subrayado. Si bien es cierto que esta distinción, en última instancia, puede ser reducida a la primera, pero en esa clasificación se perdería parte del significado de las obras que hubiesen caído en esa categoría, en concreto, su ser un acto declarativo deliberado de rescatar una obra del pasado en la denominada *era del archivo*<sup>11</sup>. Defiendo que es una declaración de intenciones el destacar una obra del pasado entre las muchas otras que podemos elegir, pues el rescate de una u otra obra no es azaroso, entra en juego el conjunto de significaciones asociadas, no solo a la composición artística sino también a su autor. Fenómeno que también se da en el apropiacionismo de juego. Con una diferencia entre estos dos que, si bien en ambos hay un intento de hacer justicia del

---

<sup>11</sup> Más adelante explicaremos esta cuestión.

pasado al hacerlo presente, en el apropiacionismo de subrayado veo que deliberadamente se quiere poner esa imagen del pasado por encima de algo del presente, no necesariamente del resto de obras artísticas sino de unos determinados valores asociados a unas determinadas manifestaciones culturales, mientras que en el de juego hay más bien una interacción, sobre todo el caudal de significaciones que arrastra la figura que invocan como si de otra figura más de nuestro tiempo se tratara. De alguna manera, el apropiacionismo de juego viene motivado principalmente por el marco teórico contemporáneo que posibilita este ser algo nuevo, mientras que el de subrayado viene motivado principalmente por la realidad cultural que vivimos, donde los individuos sienten un olvido de las formas que valoran.

Para ilustrar estas ideas vayamos a ejemplos recientes. Un ejemplo paradigmático del apropiacionismo de subrayado es *Muriendo de Envidia* (2021) de Antón Álvarez, más conocido como C.Tangana, y Eliades Ochoa. En esta pieza musical, su estribillo es el mismo estribillo de *Lola* (1965) de Antonio González, más conocido como El Pescaílla. *Lola* es una canción de amor a la que llegaría a ser su esposa, María Dolores Flores Ruíz más conocida como Lola Flores. La canción de Antonio González desde su perspectiva es muy distinta a cuando Antón Álvarez se apropia del estribillo. Pues Lola Flores para la gente de nuestro tiempo es muy distinta a la Lola Flores de la que hablaba en su momento El Pescaílla. Está invocando una imagen con unos significados concretos por unos hechos históricos concretos, más que a la persona que Antonio González llegó a conocer. Lola Flores, la más grande, es un símbolo de la España del siglo xx, especialmente más allá de nuestras fronteras, por todas las películas que interpretó. Antón Álvarez rescata esta figura, la destaca del pasado porque considera que este tipo de personajes son absolutamente determinantes para la conformación de nuestra identidad cultural. Por eso el resto se están muriendo de envidia, porque nunca tendrán a alguien como Lola Flores, que exalten otras figuras o manifestaciones es para disimular esa envidia que les corroe de que ni entienden a Lola Flores ni nunca tendrán alguien como ella. El hecho de volver a traer al presente es una clara reivindicación de unas determinadas circunstancias. Pues, ante un frenético presente que pide más y más, traer algo que dábamos por ausente es una manera de extender su tiempo vital porque la Lola Flores y todo lo que significa sería una desgracia que se perdieran, para este compositor.

Por otro lado, tenemos este apropiacionismo de juego que juega con los distintos significados asociados a una obra de arte. Véase el ejemplo de que Pablo Enoc, más conocido como Dellafuente, que ya en su canción *JALEO* (2015) recita *Romance de la luna, luna* (1928), y

Miriam Doblas, más conocida como Lola Índigo, homenajearon a la figura de Lorca al interpretar *verde que te quiero verde* del poema *Romance Sonámbulo* (1928)<sup>12</sup> en la gala de los Goya de 2025, con dos enfoques muy distintos. El primero denunciaba el asesinato de Lorca, recitando el poema bajo el estilo que caracteriza al artista granadino contemporáneo<sup>13</sup>, con una puesta en escena donde recurre a unos punteros láseres que simulan la mirilla de un francotirador para decir que a Lorca en su querida Andalucía lo mataron a punta de pistola, mientras que Miriam Doblas pretende celebrar el carácter festivo de Andalucía a través de una interpretación flamenca con formas más puras, acompañada de una puesta en escena que simularía una fiesta flamenca. Si bien vemos que hay una cierta reivindicación de una figura del pasado en el presente, en tanto que es un homenaje a la figura de Lorca, no es una defensa por un olvido. Mientras que tanto en *Muriendo de envidia* como en el álbum<sup>14</sup> de la canción, hay toda una tematización sobre que, tanto la música española tradicional como la latinoamericana, están estrechamente entrelazadas. Pues la identidad de la nueva música española no puede entenderse sin todas esas influencias latinoamericanas. Hay una enorme riqueza en nuestra música como el fruto de un intercambio de vivencias que sería un acto terrorífico olvidarlas. Como vemos, estas reivindicaciones no son en contra de la globalización y el intercambio cultural, sino más bien de la homogeneización de las nuevas formas culturales, así como del olvido de las valiosas formas del pasado. Por eso la denuncia de que la globalización tiene su propia escala de valores donde no hay cabida, o al menos no con la relevancia que estos artistas consideran que merecen. Así como que las nuevas manifestaciones artísticas son tildadas de impersonales<sup>15</sup>, que creo yo que es el mayor insulto que un esteta puede llegar a emitir.

Siento que la diferencia es excesivamente sutil y perfectamente criticable. Podría ser sólo una nueva subcategoría, pues ambas hacen muy presente una obra del pasado, siendo casi una cuestión de grado. Es decir, ambas alargan la noción del presente al remitir a un evento que

---

<sup>12</sup> Ambos romances pueden encontrarse en el *Romancero Gitano* de Lorca

<sup>13</sup> ¿O deberíamos decir: cuyo corazón sigue palpitando?

<sup>14</sup> Álvarez, A. (2021) *El Madrileño* [Álbum musical]. Grabadora

<sup>15</sup> Es especialmente ilustrativo la canción de *Cuando Olvidaré* (2021) de ese mismo álbum pues al final de esta canción queda recogida una entrevista del cantante español Pepe Blanco que dice lo siguiente: “He corrido el mundo, yo he corrido el mundo cantando. No todo porque sería mucho, pero bastante. He llorao’ oyendo cantar a cualquier artista español. Porque no puede cantar un inglés un fandango, ni una jota, ni un pasodoble. No puede cantarlo. En cambio, yo cantaré, yo cantaré lo que canta ese gran artista, Sinatra. Lo cantaré, pero él no puede cantar Ay, ay, olé como canta Farina o Antonio Molina. ¿a qué no puede cantarlo?”. Como podemos ver, hay una reivindicación de que nuestras formas son únicas y que no pueden ser reducidas a otros estilos. Estos otros estilos no tienen nada de malo, pero no se parecen a estas formas flamencas y que menos que aquellos atravesados por estas formas que intentar preservarlas.

ocurrió hace años, pero en una, hay un cierto alarmismo por un sentimiento de que la realidad contemporánea la está olvidando (de subrayado), mientras que, por otro lado, nos encontramos con el presupuesto de que esta figura es muy presente o ampliamente conocida en nuestro tiempo y es más un juego con el afán de seguir ahondando en una serie de ideas (de juego). Pero creo que es muy diferente pretender reivindicar el pasado ante la inercia de seguir avanzando que resaltar algo del pasado porque lo consideramos valioso o significativo de nuestro tiempo. Pues no es lo mismo reflexionar o manifestarte artísticamente influenciado por aquellos que tu consideras tus contemporáneos a reivindicar lo una considera una figura o símbolo de gran importancia que siente que está siendo excluido de los tiempos contemporáneos. Pablo Enoc habla acerca de Lorca pues el poeta está muy vivo en la ciudad de ambos. *Muriendo de Envidia* tienen un tono melancólico, como si algo se hubiera perdido. Es por esto por lo que entiendo como un posible comentario negativo a este trabajo que la diferencia entre ambas subcategorías es cuestión casi subjetivista o, al menos, exige un gran conocimiento ya no solo de la obra si no de la subjetividad del artista<sup>16</sup>. Siendo una observación muy acertada, en cualquier caso, es indiscutible que este incipiente apropiacionismo positivo deliberadamente aspira a alargar la vida de una obra artística del pasado.

Sea la motivación que sea, podemos rastrear un respeto del arte por el arte, pues no la quiere suplantar, sino que pretende que vuelva a acontecer. No hace subalterno al pasado al hacerlo contemporáneo y arrancarlo de donde surgió, muy al contrario, le da la palabra para que vuelva a decir. No lo oprime a nuevos conceptos separándolo de su realidad, intenta que acontezca en su propio marco. Hago esta aclaración pues, coloquialmente, existe la concepción de que la gente del pasado es ingenua y que no tiene la capacidad de manejar las nociones sofisticadas que nosotros manejamos. Encontramos pensadores como María Inés Mudrovic que, en *Políticas del tiempo, políticas de la historia: ¿quiénes son mis contemporáneos?* (2017), aborda estas cuestiones, contemporáneos no son solo aquellos con los cuales hay una sincronía temporal, sino que también han de compartir un conjunto de ideas vivas. La contemporaneidad no es una relación temporal, sino el resultado de una decisión normativa en el que excluimos tanto a ciertas realidades del presente como a todos aquellos pasados que no componen nuestro pasado histórico. Todas estas observaciones en su trabajo la hacen preguntarse: ¿podemos constituir un presente como referente sociocultural evitando que este sea hegemónico y

---

<sup>16</sup> Inscribiéndonos en un debate a un mayor fuera de las pretensiones de nuestro trabajo, sobre si los estados mentales son accesibles o no.

discrimine a los otros tiempos como “atrasados” o “no contemporáneos”? ¿Podemos crear un presente sin generar alteridades, discriminando a otros de este momento? Esta concluye que no es posible si constituimos la norma, pues un sentido a la historia en una cronología lineal se pretende universal. Sin entrar a si esa afirmación es crucial o es errónea, innegablemente lo que hace el apropiacionismo es presentarnos una manera de entender la secuencialidad lineal de la temporalidad de otra manera. El referente sociocultural sería determinado desde el presente, pero no para hacerse con el pasado, si no para que este vuelva acontecer, repensando la dinámica de esa linealidad<sup>17</sup>.

## 2.5 ¿Cómo funciona el apropiacionismo?

Pero no quiero decir que lo que hago ahora (al captar un sentido) determine causal y empíricamente el empleo futuro, sino que, de una extraña manera, este mismo empleo está, en algún sentido, presente. ¡Pero lo está 'en algún sentido'! Realmente en lo que dices sólo es incorrecta la expresión «de una extraña manera». Lo restante es correcto. (Wittgenstein. 1988. §195)

Esta exposición de Wittgenstein sobre la caracterización de comprensión realizada en las *Investigaciones filosóficas* (1988) ejemplifica a la perfección uno de los componentes cruciales del apropiacionismo: El significado de la obra de arte original se arrastra. La nueva obra resultante ni es su original, aun estando presente de manera latente, ni reemplaza su significado. Resignifica la “vieja” materialidad, el nuevo significado está erosionado por los usos del pasado, por lo cual, de alguna manera en el primer significado ya se incluyen todas las posibilidades. Es como un árbol: de su tronco, por muchas ramas que surjan, no podrán crecer de otro sitio si no es de su tronco. Con esta breve introducción, nos ha salido el paso una de las cuestiones fundamentales de este trabajo: ¿cómo la obra de arte llega a ser valiosa? Más adelante desarrollaremos esta cuestión, remitiendo también al mismo ensayo de Boris Groys<sup>18</sup>. Pero podemos anticipar lo siguiente: como nos han advertido los artistas apropiacionistas tildados como posmodernos, el arte es un elemento cultural. No es un concepto rígido y queda supeditado al contexto donde se desenvuelve. Pero ese contexto no es independiente de los

---

<sup>17</sup> Entendemos que esa linealidad es la que imprime una jerarquía derivada del sentido de la historia. Por lo cual no daríamos cuenta a ese presente que excluye a otros en su construcción, solo estaríamos dando una respuesta al no desprecio dentro de ese presente. Algo muy importante. Pues entrar a si María Inés Mudrovic tiene razón no es empresa de este trabajo. Pero sí que, aceptando esta forma de construir la historia, muy similar a la coloquial y la trabajada por Danto vemos en el apropiacionismo esa manera de no menospreciar el arte pasado o al menos de hacerlo desde la manera menos violenta al seguir los propios conceptos y realidad del artista. Mostrando que no hay una necesidad en dejar atrás lo que ya sucedió y que, si bien los hechos se suceden, pueden volver a suceder.

<sup>18</sup> *Sobre lo nuevo: ensayo de una economía cultural* (2005)

contextos previos, el arte es una disciplina histórica, con todo un aparataje institucional constituido por archivos que vela por la preservación de determinadas manifestaciones culturales, dándose un valor acorde a la interpretación del desarrollo histórico que hagamos.

La dimensión cultural e histórica del arte es un fenómeno rastreable en las obras no-contemporáneas. Pero es que, precisamente, como señala Umberto Eco en *obra abierta* (1984), en las obras del arte actual se tematiza. Para este pensador, una obra de arte o un sistema de ideas nacen de una red compleja de influencias, siendo la tradición un elemento más. El artista se asimila y se entiende desde las ocasiones históricas con las cuales entronca su ideología. De tal manera, al asimilar las influencias estilísticas se acopla a una manera de ver el mundo. Es por esto por lo que hay una pretensión de deliberadamente exponer que la obra de arte es un elemento ha acontecer una y otra vez, resignificándose en cada instante que sucede. Adherirse a sus propias formas enajena nuestra propia interacción y comprensión con ellas. Es en el arte contemporáneo, donde podemos rastrear un anhelo de hacer las obras abiertas. La definición de estas es: aquellas obras que tienen la posibilidad de ser interpretadas de un sinfín de modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada; abiertas cuando el intérprete tiene actos de libertad consciente a la hora de interpretar las obras. Pero claro, si bien hay varias lecturas de una misma obra, los posibles caudales de interpretación están restringidos por el autor y otra serie de circunstancias. No es que todo valga en todo momento, es que en algún momento un gran número de posibilidades pueden llegar a ser. Pues quizá hayan de pasar mucho más de 200 años para que ciertos símbolos se resignifiquen. Siendo este una de las principales ideas de este apartado, la subversión del significado de un símbolo es un caso que se contempla, pues está en directa relación con el significado original: las ramas del sauce llorón hacen dibujos imposibles, pero siguen estando adheridas al tronco. Lo que no puede ser es que los cuadros de Sorolla signifiquen un caso paradigmático del uso de las sombras en el arte. Hay un primer fenómeno material de la obra de arte el cual restringe todas las posteriores narrativas que podemos construir.

Como cualquier actividad humana, el arte se ve modificado por la propia actividad que transcurre en ella, subvirtiéndolo todas las convenciones previas recogidas. De ahí la continua imposibilidad de dotar a este de una definición y de que hayamos acudido a las explicaciones contextualistas de Danto y de Dickie de qué es el arte. En lo que atañe al apropiacionismo, la nueva interpretación deliberadamente se pone en juego sobre la interpretación que todos conocemos y altamente valorada por la cultura, en tanto que queda recopilada por algún

aparataje institucional. Al depender contextualmente, ni el uso presente determina los usos futuros, ni el significado de la obra puede ser para siempre. La nueva obra resultante no es Narciso, pero tampoco es la ninfa Eco. En el acto de apropiación hay un ejercicio consciente de alusión y de diferenciación con el original. Los usos futuros no pueden considerarse independientes de los usos presentes, y menos tras la dislocación del tiempo causada por nuestros comportamientos culturales, que más adelante desarrollaremos. Nuestra relación con el tiempo ha cambiado: vivimos en un frenesí con los suficientes archivos y datos para traernos al presente casi cualquier evento de un pasado cercano. Cuestión crucial, pues ahora los archivos son de mucho más fácil acceso<sup>19</sup>, cualquiera tiene una hemeroteca en su dispositivo móvil desde donde uno por sí mismo puede mirar al pasado.

## 2.6 La apropiación fuera del arte:

A lo largo de este trabajo intentaremos incidir en que el marco teórico del arte ha propiciado que los condicionamientos del arte sean “causas exteriores”. La autonomía del arte ha sido bajada de su torre de marfil, pues el arte ya no está en otro lado que en su propio despliegue de sí mismo. Desvelado el condicionamiento del arte por el contexto donde surge, es ingenuo pensar el arte sin este. Es decir, cuando un artista se plantea sobre qué puede hacer, obviamente podría acudir a inspirarse en otro artista o en el dictamen de los cánones, pero no tiene por qué hacerlo, no existe una necesidad. Pero esa decisión se encuadra en una determinada realidad, con unas determinadas significaciones de las cosas desde donde trabaja y donde el artista decide si ir a favor o en contra de estas y en qué manera. Sin revelar totalmente el porqué de la obra de arte, no podemos excluir esta explicación casual. Es por esta serie de razones que, para hablar del arte, no tenemos que hablar de arte, sino del mundo donde se despliega el llamado mundo del arte. Por eso hablaremos de *¿Choque de civilizaciones?* (2001) de Samuel P. Huntington, el texto, pese a muchos problemas como su definición de civilización, en las que las trata a estas como naciones, y su descripción simplista, por otro lado, recoge perfectamente el enfrentamiento derivado de la exposición entre grupos con distintas identidades culturales. En el arte, siguiendo las observaciones de Boris Groys, la alta valoración de una serie de manifestaciones es en reatrimiento de otra, los debates son axiológicos, anhelamos imponer nuestro sentido de buen arte en los demás, de ahí el enfrentamiento ante manifestaciones

---

<sup>19</sup> Es interesante que durante la elaboración de este proyecto hay un esporádico fenómeno de modificar canciones de los archivos de los servicios de streaming. Yo consto de 4 canciones, seguramente haya alguna más. Una de esas modificaciones fue por un tema de derechos de autor. Pero es interesante ver como las nuevas tecnologías podemos modificar la obra ya una vez dentro del archivo.

culturales que difieren de la más. Ya solo sea para que tenga el reconocimiento que nosotros creemos que merece. Para intentar explicar el apropiacionismo de nuestros días, podemos afirmar, mediante el trabajo de Huntington, que ya no estamos ante las revoluciones de mayo del 68, uno de los principales catalizadores del apropiacionismo crítico según el propio Prada. El magma cultural en el que nos encontramos ha cambiado, y de ahí podemos trazar una de las posibles respuestas a por qué ahora esté predominando esta otra cara de la moneda con un tono más positivo. La globalización ya es un hecho, no estamos ni ante la política de cuestiones locales ni en la guerra entre los estados-naciones. Tampoco es el conflicto entre ideologías, ahora es el conflicto entre las entidades culturales.

Cabe destacar que, en la época en la que fue escrita esta obra, estábamos empezando a cambiar nuestra relación con la tecnología, a principios del 2000 los distintos dispositivos tecnológicos empezaban a no ser un artefacto sofisticado inaccesible. Empezaba a ser un elemento de uso común, portable, diseñado para integrarse en nuestro día a día, esto se consigue gracias al esqueumorfismo, consistente en replicar la interfaz de la herramienta que digitalmente cumplía la misma función. Véase que los archivos del ordenador se guardan en una carpeta digital cuyo icono es una carpeta. Pero ya no estamos en la época de la ergonomía de los dispositivos tecnológicos, estamos en el *ergocomio*<sup>20</sup> de estos. El ser humano ha acabado viviendo en un medio tecnológico donde los dispositivos que hacen todo el trabajo no necesitan de la acción humana sino de su mantenimiento. Huntington fue incapaz de prever el impacto tecnológico. Pero más que rebatir las ideas de este pensador, los eventos históricos refuerzan su predicción. Obviamente esta cuestión es mucho más compleja que lo esbozado en estas líneas y, precisamente más adelante mostraremos que el medio tecnológico donde se despliega el arte es un condicionamiento. Pues si bien parece haberse asentado el conflicto de las distintas entidades culturales en este mundo tecnológico globalizado, la propia tecnología está radicalizando la diferencia entre los antiguos modos de vida y los nuevos modos de vida.

En este punto pretendo argumentar que está habiendo una incipiente guerra de los antiguos modos de vida frente a los modos de vida globalizados. Esto puede ser fácilmente acomodado a las previsiones de Huntington, puesto que anticipa que uno de los motivos de los conflictos entre las civilizaciones es su diferencia, diferencia radicada por la historia, el lenguaje, la

---

<sup>20</sup> Este neologismo es una invención mía fruto de la composición de *ἐργον* (trabajo) y *κομῶ* (cuidado).

cultura, la tradición y la religión. Los nuevos modos de vida globalizados son una nueva manifestación cultural, resultante de la nueva actividad humana a escala global, motivada por el desarrollo tecnológico y el desapego a una historia, lenguaje, cultura, tradición y religión. Generando nuevos modos de vida que inevitablemente tienen una relación con la realidad diferente. Lo nuevo y lo viejo, hoy en día, están condenados a estar conviviendo y de ahí que estén en conflicto. Pues el entrar en el archivo y transmutar los valores implica que, si alguien gana, otro tiene que perder. Aquí está una explicable causa del incipiente apropiacionismo. Queremos el pasado, lo volvemos a traer al presente, aunque sea como un espectro, pues queremos que tenga el valor que nosotros consideramos que se merece.

## 2.7 La era del archivo.

Quizá este título sea pretencioso, pues simplemente estamos dando una etiqueta a un efecto de las más que constatadas era digital en la que vivimos y democratización de la cultura que hemos experimentado. Pero, para explicar el incipiente fenómeno del apropiacionismo, no podemos pasar por alto estas nuevas formas de consumir la cultura, derivadas de nuestra relación con el pasado. La nueva relación con la cultura está mediada y concebida para ser representada a través de los nuevos medios tecnológicos. Lo interesante es que, en los medios artísticos, la mediación no es exactamente para preservar el significado original de la obra de arte, sino para preservar el caudal de significaciones posibles que puede arrastrar. Podemos montar una infinidad de discursos acerca de las obras del pasado. Me atrevo a asumir que la gente de la época de Velázquez entiende *Las meninas* (1656) de una manera muy diferente a como es interpretada por Foucault. De hecho, el nombre actual es posterior, datada el título en el inventario de 1734 *La familia de Felipe IV*. Pero el cuadro y sus lienzos siguen estando allí para que cualquiera lo vea. Si todo discurso o narrativa dice algo de la obra de arte, no niega, ni puede llegar a hacerlo, lo que esta nos quiere mostrar. Pero, por otro lado, todo discurso que queramos hacer desde nuestro tiempo no puede actuar como si las interpretaciones de Velázquez y de Foucault no existieran. Puede omitirlo explícitamente, pero, ya sea para desmarcarse o aun sin saber de la existencia de estos, está influenciado, están sus huellas en nosotros. Si nos queremos desmarcar de esas interpretaciones, obviamente nos están influenciado: definiendo lo que soy a raíz de lo que no soy implica que me constituyo y me hago sujeto a través de un otro. El segundo punto es quizá una cuestión más discutible, ¿dónde pongo el corte? Y es que, precisamente, el archivo está para que las interpretaciones que hemos considerado significativas no se pierdan ante el paso de la historia. Pero esto no quiere decir

que todas las interpretaciones de una obra a lo largo de la historia condicionen mi comprensión. De esta manera, damos el paso a una evidencia de que aquello que queda registrado por el archivo, para aquel que se le abre por primera vez al mundo, es una referencia que sienta un marco desde donde parten nuestras reflexiones.

Los archivos llevan mucho tiempo con nosotros. Es importante la preservación de ciertas ideas, lo que acontece es que ahora cualquiera puede realizar una producción artística y subirlo a un archivo donde lo pueda preservar para siempre. El consumo de la cultura es ahora inmediato, sin otra mediación que haber sido pensada para que nosotros disfrutemos de ello en cualquier momento a través de una grabación. Prueba de ello son los arreglos que tienen que hacer los distintos artistas cuando salen de gira, porque habían concebido la música para ser escuchada a través de unos cascos. Cuando se reproduce la canción en un concierto, han de intensificarse los bajos y desprenderse de los innumerables efectos de sonido que tiene. La música en directo es bastante diferente de la música para ser consumida por servicios en streaming, mayoritariamente, puesto que el medio donde se reproduce es totalmente diferente. Con esto quiero incidir, especialmente ya una vez se ha explicado la realidad del arte posthistórico pensar ingenuamente el arte sin este condicionamiento del medio donde se despliega, sería ignorar la propia lógica del concepto, así como de vaciar la fuerza de este. La forma de relacionarnos con la cultura ha cambiado, ahora es inmediata en cualquier momento podemos reproducir o ver obras del pasado a través de los distintos medios tecnológicos. Siendo ahí donde entra el apropiacionismo positivo, especialmente su deliberada forma de aludir a otra entidad cultural, en los medios tecnológicos no hay cosa más fácil que copiar el código fuente o descargarse un archivo para utilizarlo en otro recurso. La enorme exposición a las obras del pasado empequeñece a los nuevos artistas. Permítaseme trazar un argumento por analogía, Alfredo Marcos en la conferencia *Retos filosóficos de la inteligencia Artificial (2024)* nos invita, entre otras cosas, a repensar el nombre de IA pues este nombre es impreciso, apostando por renombrarlo sistema de control delegado. Pues, defiende que las IA son sistemas donde temporalmente delegamos el control de unos procesos. No hemos de pensar que estos son un sistema técnico con consecuencias sociales, sino que son sistemas sociales técnicamente asistidos, no están fuera de la sociedad nos afectan. Desde estas nociones, sobre qué es la IA, quiero llegar a que esta inclinación a delegar nuestras tareas denota algo de la sociedad. Tenemos un deseo insaciable que queremos satisfacer de la manera más rápida posible, de ahí, la tendencia a acudir a estas herramientas. La tecnología se hace para resolver problemas, toda adversidad es un límite por superar. El refinamiento tecnológico, sus actualizaciones no es más

que ir extendiendo los límites de nuestro curso de acción. Cada vez satisfacemos más deseos, pero como tenemos más posibilidades seguimos queriendo más y más. Nunca ha habido un momento de la historia donde haya habido mayor producción musical, y cada vez hay más consumo de la cultura, mírese que el año pasado el Prado registro su récord de visitantes<sup>21</sup>. De esta manera, a mayor producción cultural, menos relevancia tiene cada manifestación artística. Una realidad tecnológica que nos alienta seguir produciendo a seguir buscando algo nuevo, y que acaba sucediendo porque nosotros queremos. Por eso este apropiacionismo positivo, la tecnología ha permitido que cualquiera pueda copiar a cualquiera, pero al mismo tiempo facilita que las distintas manifestaciones artísticas del pasado sean arrastradas por la violenta corriente de la novedad, este apropiacionismo positivo es la respuesta que desafía a esta realidad.

También es interesante atender a el apropiacionismo como arte, pues en la medida que es otra manifestación de arte posthistórico, es un dispositivo<sup>22</sup> más del mundo del arte. Es decir, una respuesta humana que atiende a unos propósitos determinados, que revela nuestra relación con el arte a la par que constituye nuevos procesos de subjetivación. Captura las relaciones de poder latentes en el mundo del arte e instituye juegos de verdad, pues este ironizar sobre el arte moderno asienta que entendemos por este, delimitando todo lo que queda fuera. Es decir, si no seguimos explorando las consecuencias de la irrupción del arte posthistórico no estaríamos haciéndole justicia. Su acontecer ha generado una nueva circunstancialidad que, como este ha mostrado, resulta absolutamente constitutiva. Si no atendemos a esta nueva realidad, estaríamos haciendo inofensivo este pensamiento, pues estaríamos negando aquello que esto mismo defiende. Un arte posthistórico muy peculiar pues sus formas con las que denunciaba a los condicionantes externos de la recepción estética (apropiacionismo negativo), han pasado a ser una de las formas de consumición del arte en el medio tecnológico, tergiversando esas formas comunes ampliamente conocidas.

Para abordar las cuestiones de qué es el archivo orbitaremos en torno a la obra ya citada de Boris Groys. En su ensayo, entiende el arte como la transmutación de los valores, valores ya determinados en la medida que están recogidos por un aparataje institucional donde hay una relación dentro de este. Aquel arte nuevo pugna por ser reconocido y, en su reconocimiento por

---

<sup>21</sup> El Museo Nacional del Prado cerró 2024 con una cifra histórica de 3.457.057 visitantes. Dato aportado por la página web de la institución.

<sup>22</sup> Término foucaultiano, según el ensayo *¿Qué es un dispositivo? (2011)* de Agamben, traducción de Fuentes, R.J.

ser preservado acaba trastocando la antigua escala de valores que había sido recopilada. Recordemos, en teoría de Danto está subyaciendo la afirmación de que la concepción moderna del arte es ya superada, además, como insiste Boris Groys, lo nuevo parece haberse vuelto un valor agotado en la posmodernidad, habiéndose perdido la esperanza en la idea moderna de progreso. Si lo nuevo, para Groys, era la interminable variación de una tradición ya existente, en la modernidad, lo nuevo aspiraba a ser el último gesto artístico. Es decir, aquello que se desligaba de la tradición parecería haber descubierto la esencia del arte y, por lo tanto, no quedaría otra cosa que ejercicios estilísticos de eso nuevo al ser la mejor expresión. Ya en la posmodernidad, lo nuevo es asimilado sin entenderse como la consecución de la esencia del arte, sino como algo que no es la tradición. Que, aunque no tiene la aspiración de trascendencia para toda la historia de la modernidad, tiene un valor por ser nuevo, pese al recelo de nuestro tiempo a la idea de progreso, pues nuevo como diferente no es lo mismo que progreso. Véase que estas observaciones encajarán fácilmente con la noción de arte posthistórico de Danto. Pues, ya habiéndose dado lo que Danto proclamará como el fin del arte, ya no nos quedará otra que comernos el melón que hemos abierto y aceptar que no podemos hacer ciertas narrativas sobre el arte, en concreto las modernas. Idea que se refuerza por la noción de historia que maneja este pensador, que más adelante se explicará.

Si bien lo nuevo en el arte no sienta cátedra, ¿por qué sigue teniendo un valor? Para este pensador, influenciado por la máxima heideggeriana de que el arte es el lugar privilegiado donde acontece la verdad, es precisamente por esa incapacidad de determinar qué es el arte que continuamente hemos de preguntarnos por él a través de las nuevas producciones. Pues lo nuevo no es la revelación de algo oculto, siempre estamos abiertos a otra innovación o manifestación. Por eso, precisamente, lo nuevo tiene valor por sí mismo, porque es una invitación a repensar la jerarquía de valores ya establecidos, porque su mera existencia es ya una transmutación de valores. Ciertamente es que en un espacio plural<sup>23</sup> es donde se dan las condiciones propicias de la aparición de algo nuevo, si eso se da, estamos obligados mínimamente a investigarlo. Es ya tras el escrutinio de la historia que determinaremos si merece de nuestra atención o en qué medida lo merece. Por esto, lo nuevo es la manera de manifestarse de lo otro y de que este otro adquiere un valor en la cultura. Con la posmodernidad, dándose la asimilación de que ya nada es idéntico,

---

<sup>23</sup> Esta afirmación presupone que lo nuevo no puede aparecer en otras configuraciones de la realidad o al menos que es en las sociedades pluralistas donde encontramos la atmósfera más propicia para lo nuevo. Siendo algo cuestionable, especialmente cuando encontramos ejemplos históricos de manifestaciones artísticas novedosas o de nuevas formas de pensamiento dentro de sociedades con sistemas totalitarios. Pero, considero que abordar estas cuestiones nos aleja de nuestro trabajo.

y es de esta manera que lo nuevo manifestará continuamente un otro que siempre será otro al no poder ser representado del todo, con una invitación a una y otra vez a preguntarnos al por qué lo nuevo de esta manera y no de otra. Pues lo nuevo no es ni necesario ni fruto del mercado. No podemos añadir otro adjetivo más que nuevo. Por eso es necesario insistir que, si bien lo nuevo no merece otra cosa que ser pensado, no implica que lo nuevo tenga un valor, a priori, más allá de su novedad. Pero no podemos caer en el error de hacer de nuevo que lo otro sea solo algo, en este caso, lo nuevo. Subvertir los valores es necesario, pero porque reclama un espacio que antes no estaba otorgado a una realidad, banalizar esta realidad quizá sea menos injusta que no darle su espacio. ¿Qué reclama el apropiacionismo? Pues lo previamente esbozado en su análisis de apropiacionismo negativo y positivo: Evidenciar las relaciones de poder que condicionan la experiencia artística, así como de celebrar o reclamar la vigencia de manifestaciones culturales pasadas que nos constituyen.

Como ya hemos anticipado previamente, el arte está expuesto a ser olvidado en el paso del tiempo, así como a diluirse entre el resto de las producciones artísticas. Para Boris Groys nuestras sociedades cuentan con el archivo para protegernos de estos fenómenos, posibilitando la preservación de nuestra tradición y que esta sea accesible. Desde aquí, retomamos el punto de que la modernidad había pretendido que el desligamiento de la tradición era verdadero tanto en el presente como en el futuro. De ahí también la importancia del archivo, pues era la estantería de la verdad. Cabe resaltar que, en ningún momento de la obra previamente citada explicita que, entiende por archivo o dónde hay un archivo, más que darnos su uso. Véase que, bajo estos parámetros caen desde los servicios de streaming hasta las canciones que se traspasan de manera oral. Además de que el autor presupone que la conservación de las ideas en el archivo se ocupa en un sistema técnico ideológicamente neutro, donde una determinada partícula de información cultural se protege, se difunde y se transmite al futuro. El medio no es neutro, pues pensar de esta manera implicaría seguir anclados en la concepción moderna del arte, donde este es autónomo y ni se despliega ni se concibe en el darse de su existencia. Como hemos incidido a través de numerosos ejemplos, usar una pantalla o un servicio de streaming abre una serie de posibilidades por las condiciones que esta tiene. Pero estas condiciones son la concreción de un infinito número de posibilidades que, en su darse estos y no los otros, devienen en un cambio de relación de valores en el archivo. Exaltando unas obras sobre otras, o lo que es lo mismo, olvidando unas obras sobre otras. Esta sería la vertiente reaccionaria que desemboca en el apropiacionismo positivo de justicia que he llamado yo.

Es interesante para nuestro trabajo la siguiente cita que podemos rescatar de *Sobre lo nuevo: ensayo de una economía cultural*: “Hay una revalorización estética de las reproducciones de antiguas obras de arte en el arte contemporáneo.” (Groys, 2005, p.58) La copia es algo nuevo, las nuevas interpretaciones son una dimensión absolutamente nueva para las obras que ya están en el archivo. La copia es algo nuevo, porque el interés de quedar destacar algo dentro del archivo mínimamente nos invita a su reflexión. Las nuevas interpretaciones son algo nuevo pues una vez alejados de la concepción moderna del arte, lo desvelado por estos teóricos ya no tiene sentido que pretendamos que sea para siempre. Pues si bien algo, para ser nuevo, implica de una diferencia con algo del pasado que ya estaba, esto no excluye la posibilidad de la resignificación. O que la propia transmutación de valores se da aun sin que físicamente se dé una nueva obra de arte. Es tan sencillo como atender a que hay canciones que vuelven a ponerse de moda o que tardan un cierto tiempo en popularizarse, siendo lo valioso de lo nuevo integrado en el archivo aquello que se preserva aún el desplazamiento del tiempo.

Algo nuevo es la irrupción de algo no derivable por el sistema de pensamiento imperante, irrupción que provoca una alteración en la jerarquía establecida. En cada sociedad, ante lo nuevo, hemos de decidir si es lo suficientemente significativo, si tiene un valor para nosotros y, por lo tanto, es merecedor de tener un hueco en el archivo. Esta toma de decisiones es llevada a cabo por cada sociedad, y lo nuevo siempre es puesto en relación respecto a la antigua jerarquía de valores. Lo que sucede es que las culturas no son homogéneas y que, históricamente, por la irrupción de determinados acontecimientos históricos, cada una ha acabado encontrando sus modos propios de expresión. Estas nuevas manifestaciones culturales no salen de la nada, no podemos entender a los grandes autores sin sus maestros y sin atender a la atmósfera desde donde surgieron las obras y aquello que les influyó. Pero estamos en un más que asentado mundo globalizado, donde lo nuevo irrumpe en todas las jerarquías de valores de distintas culturas. En este enfrentamiento, o más bien pelea por tener más repercusión en el archivo, donde podemos entender las reivindicaciones de estas formas pasadas. Pero, aun para profundizar más allá, cabe incidir que no toda novedad que acontece es necesariamente nueva, algo es nuevo en la medida que adquiere valor. Ahí una de las principales ideas de este trabajo, los valores predominantes del arte contemporáneo han propiciado la aparición de dos fenómenos: La exaltación de la novedad, el celebrar el cambio por el cambio, propia de la posmodernidad, como consecuencia del fin de los grandes discursos que delimitaban qué era una obra de arte, así como que la novedad pierde su valor de ir más allá de su irrupción. Lo nuevo bueno se hace dos veces bueno porque se hace muy breve. En todas las nuevas

producciones hay este valor de ser algo diferente respecto a las producciones creadas en las antiguas concepciones del arte. Pero, rota la imposición de una determinada forma de hacer arte, y rota la pretensión de que lo nuevo acontezca siempre de aquí en adelante, el futuro puede tornarse al pasado. Sin una concepción lineal teleológica, las manifestaciones, en tanto que nuevas, pueden ser las que se quieran. Descarrilados de las vías del tren, una puede emprender el camino que guste. La cuestión es que el acelerado tiempo en el que vivimos parece desestimar ciertas manifestaciones artísticas, siendo el apropiacionismo una evidencia de que nos agitamos de la exaltación de esta actitud. Pues el cambio por el cambio acaba creando un nuevo *status quo*.

## 2.8 La institución del arte.

¿Qué distingue al arte de lo que no es arte? Podemos acudir a las observaciones de Dickie en *El círculo del arte* (2005) y, en concreto, a sus nociones del *mundo del arte*. Cabe resaltar que la distinción de este pensador no acabaría de sostenerse en las mismas ideas de Danto de las cuales parte su pensamiento. Pero considero que Dickie sí es una buena aproximación al Danto del cual orbita nuestro trabajo<sup>24</sup> pese a esta crítica de Danto en *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia* (1999):

En términos filosóficos la diferencia entre un institucionalista como Dickie y yo, no radica en que yo fuera un esencialista y él no, sino que concebí que las decisiones del mundo del arte al constituir algo como obra de arte requiere de un tipo de razones para que las decisiones no sean meros hechos de la voluntad arbitraria. (p.203)

Para Dickie, la distinción entre arte y no-arte acaba sustentándose solo en la dimensión institucional del mundo del arte. Es decir, hay una realidad contextual que da validez a los actos declarativos del artista. Lo que sucede es que, debido a los términos que este utiliza, parecería que el artista es independiente de todo ese aparataje institucional posibilitador del arte, pues al artista se le concede que el arte sigue siendo un ejercicio de su expresividad, un ejercicio de su voluntad libre y de sus productos de la razón. Si bien es cierto, en Dickie hay una especie de limitación a la exaltación de la libertad del artista. Pero, debido a otros conceptos de la teoría institucional de Dickie, las acciones del artista estarían sometidas a una especie de coacción interna, en la medida de estar en una relación con la tradición a la que se adscribe, así como es

---

<sup>24</sup> Más adelante se explica que la interpretación que hacemos del pensamiento de Danto, pues esta se centra en obras de un período determinado.

en esa tradición donde se ha formado el artista. Es de esta manera que el artista, independientemente de si subvierte las nociones tradicionales o no, estaría poniéndose en relación con los términos históricos predominantes, se estaría inscribiendo en ese marco, pues solo llegaría al estatuto de arte si es reconocido por el aparato institucional. Estas afirmaciones se derivan de que Dickie en *El círculo del arte* (2005, p.42) afirma: “Ambas visiones<sup>25</sup> comparten que *el trasfondo* desempeña un papel esencial para hacer de estos objetos arte” y más adelante aclarará que por *trasfondo*, en su institucionalismo, se refiere a: “una estructura de personas que desempeñan varios roles y que están comprometidas en una práctica que se ha desarrollado a lo largo de la historia” (p.43). Según tu espacio en este sistema hablaremos o no hablaremos de arte.

Al seguir a Dickie podríamos afirmar lo siguiente: el artista es la persona capacitada para declarar que algo es una obra de arte, es aquel que hemos designado como meritorio de tal condición. Lo que este considere, inmediatamente es una candidata para su apreciación. Hemos de recalcar la cuestión de que Dickie dice lo que dice porque está describiendo desde su realidad cultural, nos está describiendo el conjunto de reglas por el cual se regían o por las condiciones suficientes para que se diera el arte. Era el modo de vida de los integrantes del mundo del arte de su momento. Lo que intento señalar con todo esto es que el pensamiento de Dickie es un tanto estático. Justifica el despliegue del arte en unas determinadas condiciones de existencia que hacen que este sea así. En la teoría de Dickie hay una descripción del despliegue del arte en un intervalo de la historia determinado, es decir atiende a un concepto de arte que Danto entiende que ha transcurrido desde el 1400, aproximadamente, hasta el fin del arte<sup>26</sup>. La cuestión es que Danto va más allá de la descripción del despliegue efectivo del arte. Danto nos pretende evidenciar la no necesidad de este intervalo histórico desde donde nos situamos, pues las supuestas nociones legitimadoras del arte no se alcanzan por una abstracción de los fenómenos de la realidad, pues es la búsqueda de un concepto ya está jugando el concepto en la observación, va antes el concepto que la realidad.

Retomando el tema de la mediación de la institución, como establece Dickie en *El círculo del arte* (2005), cualquier cosa no puede ser una obra de arte, solo aquellas que presenten los artistas

---

<sup>25</sup> La de Danto, conformada por su artículo *The Artworld* (1964) y *La transfiguración del lugar común* (2002), y su institucionalismo.

<sup>26</sup> Esta idea la desarrolla en el capítulo diez *Los museos y las multitudes sedientas* de *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia* (1999).

como tal. Todo esto sobre la base de que un artista es conocedor del contexto del mundo del arte, es decir, sabe a qué está abierto y a que no está abierto a ser reconocido como arte. Al mismo tiempo, un gran número de obras subversivas han acabado en los museos y han entrado en todo este aparataje, pasando a formar el canon. Lo que ha sucedido es que el arte contemporáneo ha catalizado este proceso consiguiendo ir abriendo más espacios de posibilidad. Donde, la rigidez del concepto no se va poco a poco cediendo, sino que ahora acudimos a un total desborde de qué es el arte. Ya no hay una tierra firme desde donde mirar al horizonte de posibilidades, nos vemos abocados a ser arrastrados por las corrientes de este mar líquido donde nos vemos sumergidos, pero al mismo tiempo eso nos posibilita ver todo el fondo marino que no podríamos haber visto desde la costa. No sé si la metáfora es muy ilustrativa, pero lo que quiero mostrar es que el arte posthistórico con la no necesidad de adecuarnos a lo que la razón ha determinado como arte, flexibiliza las concreciones del arte, quitando el suelo firme del concepto al que habíamos acudido. De esta manera, se nos abre todo un horizonte de posibilidades con una serie de consecuencias, la primera y que hemos estado repitiendo, obras subversivas como el apropiacionismo son posibles. La segunda, en la medida que más cosas pueden llegar a ser arte, más cosas acaban siendo arte, por esto, es más probable que uno se pierda o quede relegado al olvido del pasado, de ahí la importancia del apropiacionismo.

Pero si la correcta descripción del despliegue efectivo del arte por parte de Dickie sigue reconociendo la posibilidad de ir más allá de las convenciones teóricas actuales para hacer arte, ¿qué diferencia hay respecto a Danto? ¿Dónde está exactamente el poder que transforma un objeto en arte? ¿Quién o cómo se le da ese estatus? Porque yo no lo puedo hacer cuando yo quiera y como yo quiera. El institucionalismo de Dickie da el poder, quizá en demasía, a los artistas. Ya hemos explicado esta idea previamente: el artista es aquel con la capacidad de presentar obras de arte, pero esto no implica que se acepten como valiosas. Hay un filtrado posterior por el resto de los actantes. La teoría institucionalista de Dickie, considera su autor, simplemente describe la práctica humana de consumir y crear arte. Al mismo tiempo, la propia institución es quien posibilita que algo sea arte o no aun cuando no se haya producido durante la vigencia de la institución. Véase que hablamos de arte neolítico y esto es una valoración en retrospectiva. Pero, en ningún momento, al menos en *El círculo del arte* (2005), piensa la historia. Es decir, Dickie reconoce que todo este aparataje institucional tiene su propia historia: “las reglas operan *dentro de* un dominio cultural determinado específico, históricamente desarrollado” (p. 99). Pero ¿cómo se da este recorrido? Para responder, acude a la existencia de un protosistema, así como la afirmación de: “la empresa artística puede verse como un

complejo de roles interrelacionados gobernados por reglas convencionales y no convencionales” (p. 106). Además, encontramos un criterio de entrada a todo este aparataje de una manera “no convencional”, la apreciación, definida por Dickie como (2005, p.130): “al experimentar una característica o las características de una cosa que uno encuentra que es o son loables o valiosas”. Pero, la reflexión sobre ese ser valioso la concluye rápidamente con (2005, p.133): “La apreciabilidad de la que se habla en la teoría es de un tipo muy dependiente, es decir, dependiente de la existencia y del funcionamiento del mundo del arte.” No profundiza en cómo llegamos a ese ser valioso, no profundiza en cómo entendemos la historia, la presupone, mientras que en Danto esta reflexión es crucial<sup>27</sup>, pues para Danto la historia no es simplemente el contexto donde se inserta el arte, sino la condición misma de su posibilidad.

¿Cómo escapa Danto de ese arbitrio que adjudica a Dickie? ¿Afecta su respuesta a los roles establecidos por la teoría institucional? Ambos inciden en que nuestra comprensión del arte tiene una dimensión convencional, ya sea por acordar los roles dentro de la institución o porque el devenir histórico se concreta en unas determinadas normas o patrones donde todos los actantes participan en la significación, y es que la definición de convención presupone que las cosas se pueden hacer de otra manera. Para Danto, el aparataje no hace arte, sino que filtra acorde al discurso filosófico-artístico predominante, su labor es absolutamente interpretativa. El arte tiene su propio lenguaje y tras las *Brillo Box* (1964) no nos podemos inventar palabras de la nada, no puede impostar un estatuto ontológico una única institución, pero este conjunto de significaciones es por algo. Podemos dar una respuesta clara y argumentada ante los casos complejos, esas respuestas podrán cambiar con el tiempo, pero siguen estando fundamentadas en la realidad cultural e histórica que condiciona nuestra percepción.

Es aquí, donde el apropiacionismo, especialmente el positivo, coge fuerza, su alusión a una entidad del pasado es por unos motivos muy específicos que atienden a una serie de causas. Es decir, si Pablo Enoc, de entre toda la obra de Lorca, alude a el poemario *romancero gitano* de Lorca es por el propio juego que encontramos: la alusión a la infancia por su extenso horizonte de posibilidades, al pueblo gitano por ser depositarios de una tradición y voceadores.<sup>28</sup> Esos valores son por una realidad cultural e histórica específica, Lorca denota y connota unas significaciones concretas que todos podemos llegar a captar, pero estos no son solo porque

---

<sup>27</sup> Más adelante explicaremos el concepto de historia de este autor.

<sup>28</sup> Todas estas ideas sobre la obra de Lorca son recogidas por la introducción de Mario Hernández en la edición de Alianza de *Romancero Gitano* (2012).

Lorca sea un excelente intelectual, su relevancia va más allá de su funcionamiento en el mundo del arte. Lorca acabó siendo más que un poeta que escribió sus páginas en el libro del arte y es que el apropiacionismo no solo quiere continuar esas páginas o ser una nota a pie de página que nos invite a ir para atrás, quiere traer o celebrar a Lorca otra vez.

## 2.9 El debate entre la modernidad y la posmodernidad.

Respecto al complicadísimo debate entre la modernidad y la postmodernidad, partiremos exclusivamente de las distintas caracterizaciones de los principales teóricos del arte de nuestro trabajo, así como incluiremos otra coordenada. Recordemos que, subyaciendo a la teoría de Danto, está la pregunta de si la concepción moderna del arte ha concluido. Empecemos por un autodefinido adversario a esta postura. Joseph Margolis en *What, after all, is a work of Art* (1999), adopta una postura un tanto irónica donde el pensador norteamericano esbozará la cuestión, considerando que ha aportado un argumento que desmorona la posmodernidad por su estrecha ligazón al relativismo cultural y el error de incoherencia en el que incurre. Esto lo hace mediante la observación de que, verdaderamente, este debate no tiene un punto fijo del que partir. Con el fin de los grandes discursos metafísicos y tras los procesos de democratización, todo el mundo tiene algo que decir. Pues como dirá Margolis en el prefacio de esta obra (1999, p.2): “There is not settled center in the modernism/posmodernism debate. [...] The debates about the particular arts are noticeably local and specialized. You cannot really discern what is uniformly *postmodernist*”. La gran verdad objetiva y universal es puesta en tela de juicio a favor de las pequeñas verdades de cada realidad cultural. Depende de la tradición donde nos insertemos, tendremos una interpretación u otra. Este es el contexto cultural de este pensamiento posmoderno. Margolis advierte que, los fenómenos posmodernos no son más que el efecto de la tradición moderna. La posmodernidad no es solo aquello posterior a la modernidad, sino que es *en pos* de una modernidad. Pues su postura es que, verdaderamente, no es el fin de la modernidad, sí no que es el inicio de las modernidades. La conclusión de Danto no es más que observaciones de una serie de realidades dadas en un contexto muy determinado y con personalidades muy concretas. Observaciones no extrapolables a otros ámbitos, pues eso sería negar la propia raíz de este pensamiento. Margolis, a fin de cuentas, está insistiendo en que es contradictorio afirmar una verdad objetiva y universal sin pretender asimilar la diferencia. Y es que habrá continentes del mundo del arte donde no haya imposiciones teóricas sobre el arte, pero esto no quiere decir que esto se dé en todos los continentes.

Por eso, Margolis nos advierte de un error en el que se tiende a caer cuando se caracteriza qué es el arte, se suele pensar que hemos trazado correctamente este cambio de paradigma cuando, en realidad, hemos identificado ciertos cambios de tendencias y los hemos acuñado bajo una etiqueta diferente. Margolis se inclina a pensar que ha habido sentencias demasiado tremendistas sobre qué es cada momento histórico, siendo la de Danto una más. Por esto, respecto al análisis de una práctica artística y de su incipiente cambio de proceder, afirmaremos que estamos ante un cambio de paradigma dentro del mundo del arte. Podemos observar cambios en las manifestaciones del arte, la historia progresa y nuevas manifestaciones artísticas pueden aparecer, pero esto no quiere decir que los conceptos del entendimiento artístico hayan cambiado. El arte, en su dimensión histórica e interpretativa, que Margolis afirma que tiene, está expuesta continuamente al cambio, nunca habrá dos momentos iguales. Pero esto no quiere decir que nos hayamos desligado de la concepción moderna. El apropiacionismo podría entenderse meramente como este nuevo conjunto de prácticas efecto de una realidad social cambiante, sin una reflexión teórica novedosa que por fin la posibilite. Es en este prisma que se entiende la principal crítica que hace a Danto, categorizando su caracterización del arte posthistórico como una descripción esencialista de qué es el arte. Más adelante explicaremos esta crítica, así como intentar hacer justicia a Danto al defender que en este pensador hay, más bien, un sustancialismo historicista, idea de Raquel Cascales.

Para entender mejor todo este debate, en este ámbito, cabe destacar que tanto Danto como Margolis parten de una de las descripciones de historiografía del arte más relevantes de la modernidad: la realizada por Greenberg en *La pintura moderna* (2006), señalando de este período histórico el distintivo de criticar desde el interior su objeto de crítica para afianzar aquello que se está cuestionando. La crítica no pretende subvertir la disciplina, sino afianzarla. A su vez, la modernidad es el efecto de otra tradición: la Ilustración. Cabe recordar que, en el cambio de un paradigma, ni los cortes son limpios ni es una ruptura absoluta con el pasado. La tradición está continuamente avanzando, jugando con las reglas pasadas existentes en el arte, redefiniéndolas y creando una nueva tradición a raíz de deliberadamente inclinarse por unas dinámicas y no otras. Pero, en lo que atañe al arte, estamos ante una empresa compleja independientemente de si la modernidad es un proyecto concluso o no. Los filósofos del arte fundamentales en nuestro trabajo no discuten explícitamente sobre este debate entre la modernidad y la posmodernidad sobre la cuestión de la razón, aun estando latente. En lo que atañe a este trabajo, hemos de intentar investigar es de si podemos afirmar o no que las obras

actuales siguen estando regidas por cánones modernos. Pues ese apropiacionismo, presupuesto como postmoderno, si fuera una obra moderna más, no acabaría de subvertir o denunciar los condicionantes de la recepción de la obra artísticas, debilitando la idea central de estas obras críticas.

¿Pero qué es esto de un canon moderno? En Greenberg (2006), encontramos una posible respuesta. La Ilustración había desprovisto al arte de su utilidad, y es en la modernidad que el arte tendría que demostrar que es una experiencia valiosa por sí misma. Esta demostración de la experiencia valiosa del arte acabó derivando en un proyecto de autodefinición, que cada disciplina artística llevó por su cuenta. De esta manera, no solo tenía que demostrar su irreductibilidad, sino también su particularidad, fragmentándose en pos de adquirir derechos al delimitar sus competencias y quedar definida por sus diferencias respecto al resto. Esas competencias son lo que era único en la naturaleza de su medio, agravando aún más el debate entre modernidad y postmodernidad respecto al arte, puesto que cada disciplina ha tenido su propio desarrollo. Han configurado su propio método, y ese es el punto clave. Un método como el científico no aplicable al arte pues este tiene su propia condición de verdad. La verdad del arte no se puede reducir a comprobaciones empíricas ni a la descripción de propiedades. La verdad del arte, en la modernidad, correría a cargo de la razón y de cómo esta captaría esa verdad universal de la belleza y de qué es el arte. Tengamos en cuenta que, para Greenberg, es con Kant con quien empieza la modernidad:

Identifico lo moderno con la intensificación, casi la exacerbación, de la tendencia autocrítica que empezó con Kant [...] este filósofo fue el primero en criticar los medios mismos de la crítica, veo en Kant el primer moderno verdadero. (2006, p.111)

Por esto, es pertinente hacer un breve esbozo de la estética kantiana, centrándonos en *La crítica del juicio*. En la tercera Crítica, estrechamente ligada al conjunto kantiano de la crítica a la razón, encontramos un intento de fusionar la esfera del mundo de lo bello y lo sublime con la esfera del sistema orgánico de la naturaleza. La facultad de juicio es: *la capacidad de pensar lo que hay de particular en lo general* (KU, V 179), uniendo la sensibilidad, fruto de una espontaneidad subjetiva que encuentra lo general en lo particular, haciendo que este sea válido para cualquier experiencia, con la espontaneidad para formar el objeto de la crítica trascendental. Por eso, los juicios estéticos no solo reflexionan sobre la categoría estética de lo bello, sino que también ahondan en la posible conexión entre la naturaleza y la moral, viendo

si, efectivamente, en esta realidad empírica hay una remisión a esa realidad trascendental, uniéndose el dato sensible, constable empíricamente, con la libertad espontánea que afirma un fin. En Kant, sobre los gustos privados se sigue sin poder discutir, al ser subjetivos, pero estos tienen una condición a priori, independiente de la experiencia, al tener un carácter trascendental con pretensiones objetivas. Es de esta manera que se entiende la independencia y la autonomía del arte respecto al conocer de la ciencia y de la moralidad. Su ser deliberación de una realidad concreta y observable por todos, y al mismo tiempo requerir de unas condiciones a priori del entendimiento, hace que solo podamos acudir a estos juicios kantianos que ponen en relación estas dos esferas tan distantes. No podemos reducir este conocimiento del arte ni al conocimiento de la ciencia ni de la moral. La verdad del arte es peculiar y no puede entenderse como una realidad inferior a las otras dos dimensiones previamente mencionadas, habiéndose de poner por sí misma sus propias reglas, sin atender a estos principios morales o científicos. Al mismo tiempo, el significado de la obra de arte no queda reducido a su descripción. Sin embargo, al mismo tiempo, lo bello no es el objeto mismo, o como observará muy acertadamente Otfried Höffe (1986, p.250): *“el adjetivo bello no es un predicado objetivo sino relativo. Y la relación estética arranca del sujeto; se debe a una actividad creativa, a la representación estética del objeto en el sujeto.”* Hay una dimensión convencional y comparativa en este. Esto es, un realismo pragmático donde lo bello es según como esto me afecta a mí, pero al mismo tiempo, este sentimiento no depende de propiedades intrínsecas al objeto, sino de su adecuación a la finalidad que yo le imposto, conceptualización atravesada por la realidad donde me encuentro. El yo siempre está atravesado por el nosotros. Por todo esto, Greenberg afirma que, en la modernidad el arte se juzga desde sí mismo. Nótese que hablamos de arte, por dos motivos: primero, en dicho ensayo Greenberg habla en todo momento de arte pese a que Kant apenas se refiera a este, segundo hasta el culmen de la modernidad en el arte no es que será visto como algo no necesario, como señala Danto al final de *El abuso de la belleza*: *“La belleza es, para el arte, una opción y no una condición necesaria [...] la belleza, a diferencia de otras cualidades estéticas, lo sublime incluido, es un valor”* (2005, p.223).

Antes hemos enunciado brevemente lo que es la modernidad, al menos en lo que atañe al arte desde la perspectiva de un autor. Es por esto por lo que considero relevante hacer una breve presentación de qué es la postmodernidad, situándonos desde la descripción que hace Spivak en *La puesta a trabajar de la deconstrucción*, apéndice de *Crítica de la razón poscolonial* (2010). La postmodernidad se caracteriza por poner a funcionar la idea de la deconstrucción. La deconstrucción es un término acuñado por Derrida, que es deudora del viraje (*Kehre*) del

proyecto heideggeriano de los años 30. En este, el pensador alemán toma consciencia de que al hacer un análisis fenomenológico del ser lo trataba como si fuera un fenómeno, como si fuera un ente más. Cuando la verdadera esencia del ser es la de ocultarse, siendo revelado parcialmente en su participar de lo ente.

Pero en lo que atañe el arte, creo que no es osado afirmar que la teoría posmoderna del arte es la de Danto. Precisamente si aceptamos la descripción de la modernidad de Greenberg, donde el arte moderno sería aquel arte que se comprende desde la abstracción de la razón por parte de unos sujetos particulares, los genios, capaces de aprehender la esencia del arte, juzgando el arte desde las abstracciones de estos individuos. Como rescata Höffe (1986, p.250): “El arte no inventa las reglas, sino que las recibe del genio”. Danto partirá de esta narrativa para concluir, como más adelante explicaremos con más detenimiento, que esa concepción moderna del arte, precisamente, ha finalizado. ¿Pero esto es así? Porque incluso en obras tremendamente experimentales y subversivas, como puede ser el propio apropiacionismo en su vertiente crítica, cómo podríamos saber si nos regimos por los cánones propios del arte moderno. Lo que habría señalado la posmodernidad es que, toda abstracción de la razón de qué es el arte se juega en las condiciones de existencia donde se despliega el arte. Como ya hemos mencionado, el concepto con el que pretendemos entender la realidad existe aun antes de la propia realidad. Las gafas que nos ponemos ya están. El ejercicio de autocomprensión ha de hacerse desde nuestra realidad que parece que siempre nos está enfrentando. Efectivamente vemos el arte sólo cuando ya sabemos que es arte, así como que este es solo su materialidad que trae consigo todo un conjunto de significaciones culturales. Pues, al habernos criado en una realidad con un determinado número de significaciones, ante el estudio de identificar qué es el arte ya han sido determinada nuestra comprensión en nuestro devenir. Nuestro concepto de arte viene supeditado a nuestras vivencias de lo que nos han dicho que se llama arte.

¿Tenemos algún ejemplo que demuestre estas observaciones? Sí, tenemos una propuesta artística sobre la cual Danto reflexiona en el último capítulo de *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia* (1999), *America 's most wanted picture* (1993), de Vitaly Komar y Alex Melamid, una obra increíblemente revolucionaria, por no ser revolucionaria. Estos dos artistas soviéticos fundamentaron el arte en la estadística. Como resultado de un estudio preguntando a la ciudadanía norteamericana por cuestiones de tema, estilo, pala cromática llegaron a la conclusión de cómo hacer el mejor cuadro, según los gustos mayoritarios de los norteamericanos. El cuadro era claramente un cuadro, un paisaje con un

personaje con un parecido a George Washington. Lo curioso es que este experimento se llevó a cabo en múltiples países y no se obtuvieron dos cuadros muy similares. Las distintas disciplinas artísticas en los distintos lugares del mundo han generado sus propias convenciones por una serie de cuestiones, no podemos ser tan osados de entender el arte como un ejercicio de desvelamiento de la razón de una única manera. Porque lo que quiera que sea verdaderamente el arte sería manifestado a la manera que la razón lo encorseta, razón en una determinada realidad. La forma que hemos pensado que el arte verdaderamente es algo, nada indica que no podría ser de otra manera. Ya que, cuando tenemos una noción de arte o de buen arte, como dice Danto en *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia* (1999), según el experimento de Komar y Melamid: “no se trata de lo que la gente prefiera sino de lo que encuentra más familiar [...] cuando algo se desvía significativamente de la historia [...] la respuesta espontánea es que eso no es arte” (p.222). Encontramos un contraejemplo material y constatable de que al menos el debate entre la modernidad y la posmodernidad se concluye con que la posmodernidad no puede negarse. Pues queda mostrado claramente y a escala global como de constituyente es nuestra realidad en nuestra idea de arte. No podemos dejar de pensar nuestras deliberaciones como un proceso desde un lugar muy particular.

El debate entre la modernidad y la posmodernidad es un tema mucho más complejo y que va mucho más allá de estas breves pinceladas, pero en esta historia es interesante evidenciar la conclusión a la que nos han abocado. Margolis y Danto tienen algo de razón al mismo tiempo: ya no hay una sola modernidad, hay modernidades gracias a la posmodernidad. Lo interesante es entender el pensamiento posmoderno de Danto del arte de esta manera, como una evolución de la modernidad debido a haberse abierto la veda de ciertas cuestiones. Como una invitación a pensar que el mundo del arte es el mundo efectivo del arte, que el arte no es más que el arte que ocurre, que ocurrió y que ocurrirá. Sin necesidad de tomar ningún rumbo, hemos de responsabilizarnos de no ir a la deriva y de coger el mando con nuestras dos manos.

### 3. La teoría del arte

#### 3.1 El significado en la obra de arte: una aproximación a Danto a través de Margolis.

¿Cómo la cosa llegar a ser obra de arte? Según la corriente que nos hemos adherido, adquiere este estatus en la medida que ha adquirido una serie de propiedades Intencionales <sup>29</sup> que no todos los objetos pueden adquirir en este momento. Hay una serie de condicionantes externos a ella, dependientes a una realidad cultural, que restringe y posibilita qué propiedades Intencionales y cómo las podemos adquirir. El devenir artístico tiene sus propias significaciones, y lo nuevo no irrumpe de la nada si no en relación con este conjunto ya constituido. En resumen, una obra de arte lo es por su contexto.

Abordar la cuestión es fundamental, pues el movimiento artístico del apropiacionismo se sustenta en una alusión a otra obra de arte para que esta tenga su propio significado. Es decir, dependemos de un contexto y de la relación de este con una obra que fue concebida en un contexto determinado. También, como hemos anticipado, si bien nos centraremos en Danto, acudiremos a Margolis, pues defenderemos que sus principales diferencias se deben a la antropología que cada uno presupone.

He de hacer una aclaración crucial, la producción de Danto es muy extensa y yo he construido un relato que puede ser sometido a crítica. Primero, hemos aceptado el presupuesto de la teoría modular de la mente que Danto también presupone. Como queda recogido por Raquel Cascales en *El fin del arte* (2023, p.165):

Uno de los motivos fuertes por los que Danto rechaza la concepción perceptualista se debe a su filosofía de la mente. Se trata de una filosofía que comparte los principios de la teoría modular de la mente, que concibe que la mente posee diversos módulos independientes entre sí, cuyo funcionamiento no es susceptible de ser afectado por conocimientos previos, creencias, conceptos o deseos.

---

<sup>29</sup> Como recoge Castro en *Filosofía del arte: el arte pensado* (2017, p.244): “Para Margolis “Intencional” (con I mayúscula) equivale a “cultural”, y los fenómenos Intencionales son de una vez indisolublemente “intencionales” e “intensionales”.

Además, estoy tomando conceptos que podemos encontrar en Danto al principio de su producción, como realismo narrativo y mundo del arte, llevándolos a sus últimas consecuencias. Como considero que hace, ya madurado su pensamiento, en los años 90 con *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia* (1999). Tenemos un esquema donde la historia es crucial para la producción cultural del arte, pero esta tiene los límites propios de la condición finita del hombre. También, tomaremos ideas de *El abuso de la belleza* (2003), obra de principios del 2000, sin comprometernos con cuestiones como si la belleza verdaderamente dota de sentido a la experiencia artística, o si, desligados de una imposición teórica, hay una tendencia hacia una dimensión del arte determinada. Concluyendo que la exposición de Margolis y de Danto no difieren tanto, y que las críticas del primero al segundo no son tan problemáticas, pues, como hemos anticipado, creemos que sus discrepancias se deben a las antropologías que presuponen ambos. Pues ese *realismo narrativo* y esa teoría modular de la mente de Danto, que más adelante explicaremos, devienen en que la humanidad requiere de relatos para comprenderse, pero esta realidad cultural del hombre tiene los límites de su dimensión biológica, pues la densidad histórica desborda a la humanidad. Por otro lado, la antropología de Margolis en *The arts and the definition of the human: toward philosophical anthropology* (2009), puede resumirse como que lo humano es absolutamente cultural, somos individuos fruto de un proceso de individuación no cerrado, pues nos vamos constituyendo continuamente en nuestro devenir histórico. No hay potenciales límites: somos nuestra segunda naturaleza. Como queda recogido en el prólogo:

What then *is* the human? [...] The human is artifactual; socially constituted; historicized; enlanguaged and encultured; “second natured”;[...] indissolubly hybrid, uniting biological and cultural processes and powers; capable therefore of hybrid acts [...] not a natural kind entity but a history, or an entity that has history rather than a nature, or a nature that is not more than a history- a history determinable but not determinate (2009,p.19)

En sus diferentes supuestos es donde veo la principal diferencia entre sus propuestas y es desde aquí donde encuentro especialmente sugerente las respuestas de Margolis que podemos trazar en el primer capítulo en *What, after all, is a work of Art* (1999), de que el arte posthistórico no es el fin de los grandes discursos sobre qué es el arte sino otra interpretación de una serie de fenómenos que se daban en el arte, que podemos aglutinar bajo una determinada descripción. Dira Margolis:

The obvious answer to Danto<sup>30</sup> begins this way: How do you know, how does anyone know, that the conviction of having eclipsed all possible “periods in some master narrative of art” is not itself a characteristic mark of our own contemporary period within the same narrative (1999, p.17)

El proclamado fin del arte no es más que la advertencia de una incipiente forma de hacer arte, algo que también señala Danto (1999, pp.11-12): “el fin del arte significaba, diferente a cuando pensé aquel concepto por primera vez [...] el fin de las narrativas maestras del arte.” Que supone (1999, p.20): “cuando no hay más narrativas, y dónde, en un sentido calificado, todo es posible”. Pero volviendo a Margolis, su noción de arte también es su segunda naturaleza, como es lo humano.

Are “artifacts” of cultural history: “second-natured” selves, first formed (transformed, not “transfigured”) by acquiring, in infancy [...] the language and practice of our enculturing society [...] The important thing to grasp is the complexity of what is mean to say *one sees a painting as a painting* (Margolis,1999, p.55)

Ya estamos empezando a aventurar esa diferencia, para Margolis toda nuestra percepción se debe a nuestra dimensión cultural, mientras que en Danto encontramos una dimensión objetiva sobre la cual construimos los hechos intersubjetivos.

En la teoría contextualista de Margolis, una obra de arte no es algo que se pueda definir independientemente de su historia, su contexto cultural y las interacciones generadas en torno a su figura. Las obras de arte no tienen significado intrínseco, siendo el arte un símbolo más de nuestras relaciones con el mundo, al igual que en Danto. Margolis nos propone en entender el arte contemporáneo<sup>31</sup> de la manera que describe Bajtin en *Problemas de la poética de Dostoievski* (2004), como el proceder del carnaval. En esta descripción ve el filósofo americano la actitud del arte de nuestro tiempo, volviendo del arte contemporáneo una actividad subversiva popular que, mediante el juego, pretende alterar el discurso ideológico predominante. Esta actitud carnavalesca es caracterizada como:

---

<sup>30</sup> Al concepto de arte posthistórico.

<sup>31</sup> Que para evitar esa periodización del arte que nos supone caer en dinámicas esencialistas afirma en *What, after all, is a work of art* (1999, p.22) “I find a very promising clue in Mikhail Bakhtins notion of the “carnivalasque”-originally assigned to the novel [...] now intuitively extended to painting”.

El carnaval celebra el cambio mismo, el propio proceso de transformación y no el objeto del cambio. Por decirlo de alguna manera, el carnaval es funcional y no substancial. No absolutiza nada, sino que proclama la alegre relatividad de todo. (Bajtín, 2004, p.182)

Para Margolis, el arte es un artefacto histórico interpretativo, es decir es un signo de la cultura humana. No tiene ningún tipo de esencia, esencialismo que atribuye no solo a Danto sino también a Greenberg. El primero erró en pensar que lo propio del arte es la producción en total libertad del artista, cosa que más adelante explicaremos que exactamente no es así. Pero no es lo propio del arte, pues no hay nada propio en este. Hablando de la disciplina plástica, la pintura ha de encarnarse en el espacio físico del lienzo. Ni la pintura es solo su lienzo, ni tampoco una materialidad se transforma repentinamente en una idea artística. Idea que también encontramos en Danto, pues, Margolis tilda a Danto de un reduccionismo materialista de la obra de arte. Veamos el caso de los indiscernibles de Danto presentado en *La trasfiguración del lugar común* (2002) y la crítica que le propone. Margolis dice que la cuestión de que la obra de arte haya de tener una intención del artista que queda recogida por su materialidad supone, si no un esencialismo fuerte, sí presuponer una estructura mínima. El arte quedaría cerrado por este, mientras que ha de ser un producto cultural radicalmente abierto, según Margolis. No puede ser que, de repente una materialidad se hace y una vez acabada, una teorización le otorga el estatuto de obra de arte, no estamos transfigurando nada. La obra de arte es concebida desde el inicio como una obra de arte, en su juego de conceptualización que hace el artista con el lenguaje del arte donde se ha formado ya empieza la obra de arte. Por ello es por lo que se entiende el apropiacionismo, la historia interna de la disciplina es fundamental para dotar de significado a la nueva y por eso es por lo que entendemos inmediatamente uno de los nuevos vectores de significado encarnados en la nueva materialidad. Pero esa estructura mínima es necesaria, veámoslo, Margolis tiene unas duras palabras para el apropiacionismo:

Danto when he equivocates on terms like *similarity*, *perception*, and *appropriation* by maintaining no real discernible difference exists between art and non-art or between the art of any historical period and its post-historical appropriation. (1999, pp.33-34).

Cuando justo antes ha observado previamente:

Since artworks possess Intentional structures, their perception [...] must allow for discerning Intentional structures: anything less would erase their presence, by erasing the perceptibility of their distinctive properties (1999, p.31).

Observación que tiene todo el sentido frente al apropiacionismo crítico donde esa propiedad cultural invisible sería señalar el condicionamiento de la recepción artística. Pero frente a este apropiacionismo positivo que pretende reivindicar figuras del pasado, que en ese dar cuenta del pasado da un paso atrás. ¿Es problemático que pierda su presencia? Además, ¿sin ese conocimiento del lenguaje del arte, no identificado el gesto apropiacionista, no seguiría siendo el apropiacionismo positivo exitoso? Margolis da entender que no, sin embargo, hemos vuelto a traer esa materialidad al escaparate de la institución y quizá consigamos que vuelva a ser relevante, nuestro objetivo inicial.

El arte, según Margolis, es este artefacto histórico con sus propias propiedades como son: que es representacional, semiótico, simbólico y expresivo. Para este pensador, Danto realiza una reducción materialista del arte al no otorgar estas propiedades en la propia obra de arte y atribuirle una cierta estructura necesaria, como es la cuestión del significado encarnado de la obra de arte. Pero recordemos, Danto tiene una filosofía de la mente particular donde hay partes de nuestra percepción no dependientes de nuestro conjunto de creencias, pudiéndose argüir que esa manera de percibir exige al arte una estructura necesaria en tanto que, nuestra percepción también se juega en dos tiempos que se siguen de inmediato. El reconocimiento de una entidad y la identificación automática de todas las significaciones ligadas a dicha figura. Pues en este trabajo, entendemos efectivamente hay una realidad más allá y más acá del cuadro, hay una pintura con unas propiedades y una determinada composición. De esta manera este nuevo apropiacionismo positivo consigue alargar la vida de la obra de arte aun si no se entiende la obra original a la que alude. Pues ya solo este nuevo hecho continua una historia o consigue que empecemos una nueva. Pues independientemente de entender a toda la dimensión a la que elude, trae innegablemente una dimensión material al presente de la cual parte la otra.

### 3.2 La historia de Danto.

Para entender la historia del arte, creo que es fundamental explicar las nociones de historia y de historiografía en Danto. Para ello, seguiremos el artículo de María Inés Mudrovic, *El pasado histórico y el container de Danto* (2015) y el libro de Raquel Cascales *El fin del arte* (2023), donde ambas parten de la obra de Danto *Historia y narración: ensayos de filosofía analítica de la historia* (1989).

La exposición de Mudrovic es la siguiente: Danto maneja unas nociones de la temporalidad muy similares a las del sentido común. El pasado está conformado por hechos inalterables, lo ocurrido es para siempre y el futuro es incierto. El pasado sería un gran contenedor de todo lo ocurrido: a medida que las cosas avanzan y los hechos se suceden, vamos apilando capas. Esta concepción explica muy bien fenómenos recogidos por la teoría de Boris Groys: en el mundo del arte hay tendencias, una trasmutación de valores donde algo nuevo irrumpe y altera la jerarquía previamente establecida. El pasado es una especie de contenedor, pues a medida que metemos nuevos elementos algunas cosas saldrán a flote mientras otras serán empujadas hacia el fondo, siendo importante el matiz de que, si bien los hechos del pasado serían objetivos e inmodificables, ese no es el pasado histórico donde vive el hombre. Por lo tanto, está ese pasado contenedor de los hechos y el pasado histórico en relación con el presente y el futuro, pues no podemos recoger todo el pasado tal y como ocurrió, y cuando miramos al pasado lo hacemos siempre desde un presente que está mirando hacia un futuro. La humanidad debe dotar de un sentido a los hechos construyendo un relato. Los cambios no son en los eventos, sino en las posibles descripciones que podemos hacer, construyendo narraciones en retrospectiva una y otra vez de los mismos acontecimientos en función de otros nuevos que sobreponen las antiguas interpretaciones. Es decir, en Danto encontramos la postura de que la historia puede reescribirse, pero este suceso no solo se debe a un cambio en la cabeza de las instituciones o de aquellos que ostentan el poder, que también, simplemente ha de suceder un determinado acontecimiento que cambie las concepciones preexistentes. Es de esta manera que entendemos mejor la frase tan manida de estos pensadores norteamericanos donde ironizan que todos los artistas parecen haber descubierto qué es el arte, y que esto causalmente coincide con lo que están haciendo. Pues eso es lo que hacemos una y otra vez, pues para Danto el arte sería continuamente ir redefiniendo el arte. Desde aquí entendemos aún mejor la idea de Danto que desde las *Brillo Box* (1964) donde la frontera entre arte y realidad se diluye definitivamente, ya no podemos escribir la historia del arte sin atender a este acontecimiento.

Además, rota la imposición de la correlación ser-saber de la modernidad no hay una jerarquización en función de aquello que más tiende a la idea de qué es el arte. La línea, como metáfora espacial del tiempo, ya no es ascendente ni tiene un sentido o dirección. En esta pluralidad de manifestaciones artísticas, ninguna es superior a otra, pero no todas influyen directamente a cada una, hay pequeñas historias. De ahí que se nos abra la veda de recordar. Al no haber menos o más arte, esta idea se juega en su propio desarrollo en cada una de las manifestaciones históricas que acontecen. Para explicar esto, acudamos a la postura de Raquel

Cascales y del sustancialismo histórico en Danto. Raquel Cascales defiende lo siguiente: Danto presenta que la historia del arte tiene un carácter narrativo, siendo el *fin del arte* el momento donde el arte se hace autoconsciente de su propia condición. Los artistas se harán conscientes de la no autonomía del arte, y de que los conceptos desde donde entendemos la realidad vienen supeditados a unas determinadas relaciones de poder. Al liberarnos de seguir teniendo que buscar la esencia del arte, se dan las condiciones necesarias para que la conceptualización del arte se dé sin limitaciones a priori, sin concepciones estilísticas o históricas de lo que el arte tiene que ser, sino que ya la manifestación artística es válida, potencialmente, para todo momento o lugar. De esta manera, el arte posthistórico es simplemente el arte creado bajo una atmósfera de no imposiciones sobre qué es el arte, siendo no exactamente la atmósfera carnavalesca de Bajtin, aun con muchos puntos en común. Recordemos, este carnaval no tiene sustancia es su propio despliegue, a la manera de la modulación histórico del arte posthistórico. Pero el carnaval si tiene la finalidad de subvertir las dinámicas mientras que el arte posthistórico no es finalista. Pues el arte posthistórico es la reivindicación de un punto de partida de la creación artística neutro, donde ya no hay separación entre la idea de arte y el arte que se está llevando a cabo. El arte posthistórico es la exaltación de que el despliegue del arte coincide con lo que podemos entender del arte, que estos dos ámbitos de la teoría del arte y de las manifestaciones artísticas es la misma realidad que se expresa en dos dimensiones distintas que han de tener el mismo orden, que no hay nada más de todo lo que sucede. La teorización, narración, explicación de la historia del arte ha de dar cuenta del conjunto de materialidades desde donde se despliega y desde donde teorizamos sobre el mundo del arte. ¿Entonces por qué hablamos de sustancialismo histórico si hemos evidenciado la no esencialidad del arte? Porque eso es precisamente su conjunto de propiedades estable, el conjunto de propiedades que quedan recogidas por el arte durante un periodo histórico determinado, pero en estos no hay una necesidad de ser metaestable. Pues continuamente reinterpretamos la narrativa a raíz de nuevos eventos. La idea de arte es un universal, es decir, cuenta con una sustancia y por tanto resulta transhistórica, pero no resulta sustantiva; es decir; hablar de esencia no es hablar de sustancia, si no que la esencia se modula históricamente, esto es que el conjunto de imágenes que componen el universal pueden ir modificándose, y en ese propio proceso de modulación, ha llegado a tomar esencia de sí misma. Pues el arte ha sido y siempre será uno y el mismo. Como queda recogido en *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia* (1999, p. 205) “Puesto que la extensión del término *obra de arte* es histórica, entonces esas obras no se parecen entre sí; es claro que la definición de arte debe ser consistente con todas, porque todas deben ejemplificar la misma esencia”. Toda obra de arte ha llegado a ser en un

momento determinado, la explicación está históricamente acotada, pues la esencia se va revelando a través de su devenir histórico.

¿Podemos encontrar este modo narrativo previamente mencionada en Danto? El punto de partida ha de ser señalar que Danto es un filósofo analítico con una tesis empírica en la medida que identifica un hecho objetivo histórico concreto, la aparición de las *Brillo Box* (1964) como arte mientras sus homólogos estaban en los almacenes, desde la cuál parten sus reflexiones. Cuando Danto se pregunte por las cajas en el prefacio de *La transfiguración del lugar común* (2002), así como por la diferencia entre los indiscernibles perceptivos de: *El ánimo de Kierkegaard*, *La Plaza Roja*, *Cuadro Rojo*, *Nirvana* y *Sin título* en los primeros capítulos, llegará a que las distintas teorías del arte: convencionalista, miméticas, institucionalistas nietzscheanas, etc., no explican todas estas cuestiones. Por ello, al final del siguiente capítulo sobre las obras de arte dirá: “es demasiado difícil *decir*, sin más, que cierto grabado-o cuadro-es vacío” (P. 91). Pues tanto los indiscernibles como las obras que van sobre “nada”, tienen una serie de propiedades invisibles sobre la materialidad visible que todos podemos percibir en la medida que el artista ha conseguido encarnar el significado que ha pretendido plasmar en su obra, idea que va desarrollando en los siguientes capítulos. De esta manera, ante un evento *x* hemos de repensar todos los discursos que habían explicado el conjunto de fenómenos. Siendo la icónica obra de Warhol, el detonante del *fin del arte* en la medida que se ha revelado el carácter no especial del arte por el propio desarrollo histórico que nos ha abocado a este punto en el que, pese a no ver nada propio del arte, sigue habiendo una serie de fenómenos artísticos.

Recapitulando, la historia del arte que nos acaba planteando Danto es continuista y rupturista al mismo tiempo. Continuista en la medida que todo este mundo del arte tiene su propio conjunto de significaciones que se han ido desarrollando según los propios conceptos y despliegue de la disciplina. Para entender a Warhol hemos de entender a Duchamp, a Velázquez, a Da Vinci, etc. Al mismo tiempo, el mundo del arte es poroso con el mundo donde se despliega, es decir, el conjunto de símbolos y eventos del mundo afectan a cómo entendemos la cultura, irrumpiendo en el mundo del arte. Siendo interesante pues esa porosidad hace que la influencia sea bidireccional. Es decir, como ya advierte la Escuela de Frankfurt con sus postulados psicoanalíticos donde invierten el esquema de la infraestructura/superestructura marxista, las nuevas manifestaciones culturales trastocan el marco ideológico al que nos adscribimos. Es entonces que el apropiacionismo da pie a pensar las cosas de otra manera. Ya no solo en la propia historia del arte, también en el propio mundo que habitamos.

## 4.El fin del arte

### 4.1 Hegel como punto de partida

Como hemos ido anticipando a lo largo del trabajo, el denominado *fin del arte* viene estrechamente ligado con el apropiacionismo. Como cuando Danto lo explicita en *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. (1999) en la cita que abrió este trabajo. ¿Pero qué es esto del *fin del arte* sobre el que teoriza Danto? Danto parte todas sus reflexiones de esta índole sobre una interpretación muy específica de la filosofía hegeliana, como recoge Raquel Cascales en *El fin del arte* (2023):

Es deudora de Alexandre Kojève, quien realiza una lectura antropológica de la Fenomenología y explica su desarrollo como si de una *Bildungsroman* se tratara; es decir, como una novela de aprendizaje que tiene como héroe al espíritu y, como culmen de su batalla, la autoconsciencia. (p.212)

Es decir, el arte ha emprendido un camino donde ha llegado al punto donde se puede desprender de sus cargas históricas, reveladas las condiciones de existencia que condicionan la conceptualización artística es que nos liberemos de nuestra propia historia.

En Hegel podemos rastrear la cuestión del arte en dos de sus obras magnas: *Fenomenología del Espíritu* (2010) y *Lecciones sobre la estética* (2007), ambas cuentan con una serie de peculiaridades y diferencias que dificultan entender qué es. La primera de estas obras, la *Fenomenología del Espíritu*, consiste en una explicación de los procesos de individuación del sujeto en el Estado moderno, entre otras muchas cosas. El incipiente individualismo liberal de su tiempo estaba mutando las relaciones sociales, haciendo a cada sujeto autónomo<sup>32</sup>, pero al mismo tiempo se creía el origen de toda ley, generándose un efecto antisocial. La *Fenomenología del Espíritu* es la búsqueda de la mediación con la libertad absoluta, permitiéndose así una sociedad donde las diferencias de los ciudadanos sean negociables gracias a un Estado de derecho humanizado por un elemento cultural como es la religión luterana secularizada, dando un fundamento para una sociedad liberal donde la sociabilidad es posible. Para esto, Hegel nos introduce en su sistema filosófico en el cual va abordando el problema del saber y de la conciencia, con una exposición del camino de la conciencia sin discernir claramente si hemos llegado hasta el saber o si es ya el saber mismo como conciencia

---

<sup>32</sup> No en un sentido kantiano. Autónomo en un sentido de no depender de nadie.

autoconsciente. Uno de los objetivos de Hegel con esta obra era realizar una introducción a su filosofía especulativa, caracterizada por dejar atrás la lógica aristotélica estática mediante la lógica dinámica del proceso de la ciencia hegeliana. Un proceso en el que la conciencia entiende su propio devenir, en Hegel hay una especial atención al desarrollo, al proceso dialéctico del conocer. Es importante el proceso, porque sin este, a cualquier saber se podría presentar su contrario, dándose argumentos válidos para ambas propuestas. Es un simple saber aparente, y como apareció uno, puede aparecer perfectamente su contrario, agotando todos los saberes aparentemente falsos, es decir, todos estos saberes que han tenido su momento de verdad, pero no son toda la verdad puesto que han sido refutados, superando uno tras otro, adentrándose internamente en cada figura del saber. Hasta que llegamos al fin de la historia donde todo lo real es racional y todo lo racional es real, pues el espíritu ha tomado conciencia de sí y ha comprendido que todo, siendo el arte una instancia más, es un despliegue de la razón absoluta. El fin del arte es parte de comprender que toda la realidad es una manifestación del espíritu, incluyéndose hasta el propio apropiacionismo encargado de evidenciar los distintos condicionantes de nuestros procesos de abstracción, que históricamente habían sido presupuestos como independientes de toda contingencia.

En Hegel encontramos una nueva concepción de la verdad y un autoconocimiento que requiere de otro, con una verdad dinámica donde el fin de una verdad es el comienzo de otra. Donde lo absolutamente verdadero es todo este sistema, todo el proceso llevado a cabo, en el que cada etapa ha superado a la anterior conteniéndola. En la *Fenomenología del Espíritu* nos encontramos ante una historia de la conciencia y un análisis de cómo ha evolucionado la razón del hombre, explicando cómo se desarrolla el espíritu, el pensar, de una época, siendo el arte una de las distintas producciones del espíritu de un pueblo. La filosofía especulativa de Hegel, que se inaugura en esta obra, consiste en la superación de las proposiciones parciales desde dentro. En Hegel la verdad no es sustancial, es un proceso en el que el sujeto va negando cada una de las distintas instancias. A medida que se van dando cada universalidad concreta, se van superando y dándose otras. De la misma manera que ante un nuevo corriente artística, tenemos un nuevo estilo que desarrollar y desde la que generar nuevas obras de arte. Pero esto no quiere decir que dejemos de hacer obras de arte con las otras corrientes que ya conocíamos. En el mundo del arte, se podrán seguir desarrollando los antiguos estilos, pero los nuevos son una apertura de posibilidades. Otra cuestión, como ya hemos desarrollado previamente, es que estos antiguos estilos carezcan de valor y sean condenados al olvido, siendo interesante ver como estas observaciones se acomodan perfectamente al planteamiento de Boris Groys.

Respecto a la otra obra magna, hay que tener en cuenta que, como señala Cubo (2010), la labor interpretativa de las *Lecciones sobre estética* es problemática en tanto que, es una recopilación de los apuntes de los estudiantes de las clases de Hegel. Sin la certeza de si Hegel realmente dijo de ese modo aquello que encontramos en este texto, pues la labor de edición es póstuma. Respecto a qué entiende Hegel por el *fin del arte* se han realizado muchas interpretaciones y, como afirma Cubo (2010), se han realizado muchas interpretaciones exageradas y tremendistas, cuando en realidad, hay que pensar el fin del arte en términos positivos y creativos. Ya no hay una restricción respecto a las posibilidades del arte.

¿Pero están algunas de estas ideas en el *fin del arte* de Danto? Para abordar toda esta cuestión nos queremos detener en *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. (1999). Danto incidirá que el *fin del arte* tiene un carácter posthistórico, ya no existen limitaciones formales. Pero lo que hace Danto es tomar una idea de Hegel para partir hacia un destino totalmente distinto. Pues si bien este arte posthistórico es efectivamente consagrado a la manera que el espíritu toma consciencia de sí, el arte posthistórico, tras todo un proceso histórico, llega a tomar consciencia de sí y ya no puede restringirse a meras cuestiones estéticas, ha de reflexionar sobre sí mismo, como señalaría la interpretación de Kojéve. Se cumple esa abstracción predicha por Hegel, pero no de una manera análoga al pensamiento especulativo donde habría una identificación de razón artística con realidad artística. Sí, ambos se desligan del esquema moderno previamente esbozado donde el despliegue efectivo del arte era un plano de segundo orden subordinado a la capacidad de la razón de emitir juicios de qué era el arte. Si Hegel da cuenta con una superación dialéctica de esta dualidad donde lo real y lo racional, la realidad efectiva artística y el concepto de arte, serían idénticos en la manera que el Espíritu Absoluto daría cuenta de todo este proceso, Danto nos plantea un esquema diferente. También rompe el dualismo de la modernidad y la jerarquía al deshacer el sustancialismo dado en la relación razón artística-despliegue efectivo del arte. Siendo el criterio de demarcación de todo esto el desvelamiento de que toda teorización del arte se da respecto a unas determinadas condiciones de existencia.

¿Qué propicia el cambio, si el arte no se reduce a sus desarrollos teóricos esgrimidos por la razón? Pues el hecho de que el arte es una sola entidad, este mundo del arte, cuyo movimiento viene propiciado por los cambios en la mezcla de los cuerpos, estas distintas manifestaciones artísticas vinculadas a distintas teorizaciones. Cada nueva manifestación artística afectará a todo el mundo del arte en la medida que se relaciona con el resto de los cuerpos. El arte lo

comprendemos desde cómo lo percibimos, y esa percepción viene condicionando por todos los discursos alrededor del arte y ese precisamente es el fin del arte de Danto: pensar el arte, comprenderlo desde entender que el arte es solamente el arte. Es por esto por lo que el fin del arte no es ya el no desarrollo de nuevas prácticas artísticas respecto el arte romántico de Hegel. Ni tampoco es que el arte haya muerto desde las *Brillo Box* (1964) de Andy Warhol. Es un final relativo, pues es una alteración en los cuerpos que conforman el arte, empujándonos a desligarnos de la concepción moderna de Greenberg. La decadencia de un modo de entender esta disciplina abrirá la posibilidad al proceso de generar una nueva concepción: la posthistórica. Donde encontramos manifestaciones como la apropiacionista, solo posibles cuando ya no hay una serie de fenómenos, externos a las propias obras de arte, que hacen que estos se irrepetibles e inalterables.

## 4.2 El nuevo arte de ahora tras el fin del arte.

¿Cómo es, mayoritariamente, el nuevo arte contemporáneo? Como hemos ido anticipando previamente, con más posibilidades, pero sin ese anclaje de los conceptos, está más expuesto a las características del medio donde se despliega. En concreto, mostraremos como los medios técnicos actuales nos han abocado a una relación táctil con el arte. Cuando nos referimos a táctil estamos acudiendo al pensamiento de Walter Benjamin pues es de su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1989) de donde he sacado esta metáfora y de la cual partirá nuestra reflexión. Metáfora muy ilustrativa pues hay una relación de mucho contacto del arte donde el medio donde se despliega, así como de los espectadores de sumergirnos en la experiencia artística generada. En este ensayo Benjamin encontramos una reflexión en torno al concepto de aura, término en la producción benjaminiana de cierta complejidad, donde hasta en el propio ensayo es redefinido en sus cuatro distintas versiones como señala Bettoni en *La imagen Latente: Walter Benjamin y la historia del arte* (2019). En este trabajo optaremos por un enfoque un tanto heterodoxo pero rastreable dentro de su pensamiento. Aunque es interesante presentar una serie de rasgos generales de qué es exactamente. El aura, no es una propiedad inherente de las obras de arte que aluda a una entidad trascendental y que, con la secularización, se haya perdido esa cualidad, sino que, más bien, el aura es una condición de nuestra experiencia del arte. La noción de aura es una reflexión sobre la mediación de la percepción y cómo esta es fruto de un condicionamiento histórico historia y cultural sobre donde estamos y desde donde entendemos el mundo. Pues es esa aura el cual permitiría al presente entrelazarse con el pasado, de atender a esas demandas de nuestros

antecedentes o como resalta Walter Benjamin en el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1989, p.89) “Una de las tareas más importantes del arte ha sido la de generar una demanda cuya satisfacción plena no le ha llegado la hora todavía”. Expresión cuya nota al pie continúa con (1989, p.110): “La obra de arte, dice André Breton, solo tiene valor en la medida en que tiembla atravesada por reflejos del futuro”. La percepción de la obra de arte es deudora de muchas realidades pasadas únicas e irrepetibles.

Postulando en este trabajo que en este arte postaurático consecuente del arte moderno y de los avances técnicos, negando esta mediación teórica sobre nuestra experiencia, nosotros le acabaríamos impostando unas experiencias fijas, creando una segunda aura que restringe la experiencia artística a las características del medio donde se despliega. Esta cuestión es desarrollada más extendidamente en *El Narrador* (2008), siendo interesante emprender este análisis desde la observación de Oyarzún en la introducción:

El mismo Benjamin señala en una carta a Theodor Adorno que *El narrador*, redactado en la misma época que el ensayo sobre la reproductibilidad técnica, no consiste meramente en una interrupción de sus reflexiones sobre el aura, sino que implica una toma de posición distinta sobre el asunto. (p.20)

En *El narrador* Walter Benjamin (2008) nos avisa que los medios técnicos restringen las posibles subjetivaciones de los individuos. Pues es que la modernidad desplegada en la tecnología consigue destruir la pluralidad de las experiencias, restringiendo las vivencias a solo una. Es de esta manera que el aquí y ahora para el arte daría igual, pero de otra manera, pues en cualquier aquí y ahora solo podría ser de una manera, presuponiendo que los sujetos se constituyen en el intercambio de relatos, esto es que: “*se constituyen inter-subjetivamente, en la constante exposición a la alteridad; está intersubjetividad solo es posible en y por la comunicación*” (Benjamin, 2008, p.13). A la configuración del individuo le es constituyente el conjunto de experiencias que vive. Lo que sucede es que este despliegue técnico restringe las posibles experiencias y relatos de un hecho a una sola, reduciendo el arte a las primeras impresiones. La narración donde podemos contar las historias una y otra vez con un recelo a cerrar las historias ha sido sustituida por la novela moderna, donde la historia queda fijada por las páginas y donde hay un claro final. El medio técnico ha fijado los posibles desarrollos, pues en su repetición se vuelve a dar de la misma manera: es su fijación del aquí para siempre. Es de esta manera que el medio técnico genera una necesidad entre las circunstancias donde se da

y la experiencia que provoca, restringiendo la experiencia del arte a sí mismo, a su relación inmediata. Este arte táctil no debe entenderse como solo el efecto consecuente de la desaparición del aura, sino como un cambio en la relación del espectador con las obras donde habríamos llegado a que este está temporalmente clausurado porque no evoca ideas más allá de la estimulación que pretende generar.

¿Dónde estamos empezando a encontrar este fenómeno? En la música, pues con el uso de sintetizadores y gracias a los ingenieros de sonido como integrantes de la composición musical, hemos llegado a que la producción musical de nuestro tiempo niega la contemplación, no nos deleita, nos envuelve. Discutiblemente, hasta instalaciones de museos están empezando a ir en esa dirección. En el año 2024 el museo Guggenheim de Bilbao recogía dos instalaciones: *Sala de espejos infinitos* (2024) de Yayoi Kusama y *Instalation for Bilbao* (1997) de Jenny Holzer. Ambas se sirven de la inmersión del espectador en la idea que quieren captar a través de los distintos medios lumínicos que emplean. La sala de espejos del artista japonés aspira a crear un efecto luminoso que evoque lo imposible. Para ello el espectador ha de adentrarse en un cubículo que aísla el sonido donde las luces se van encendiendo y apagando, en ese momento solo existe el juego de luces. Mientras que la instalación de la artista americana solo da a pie a ser atropellado por las enormes letras rojas y azules que van apareciendo en las luces led de 12 metros de alto. De hecho, uno tarda en darse cuenta de que esas letras son un mensaje que se está emitiendo en español, euskera e inglés, siendo interesante que ambas instalaciones generarían experiencias muy parecidas en los espectadores, ya fuera en el Guggenheim de Bilbao o en cualquier otro museo del mundo. Traigo estos ejemplos para evidenciar que tanto un arte con pretensiones más reflexivas y políticas como uno que aspira a meramente evocar sensaciones o imágenes en el espectador, en nuestro tiempo, por el medio tecnológico estimulante donde se despliega y por la mentalidad donde se inscribe, parecería que toda interpretación o experiencia de la obra de arte quedaría reducido a esa sensación táctil.

¿Si el medio técnico por la repetición hace iguales, por qué en el apropiacionismo no, como hemos defendido en la primera parte? Acudimos a otra cita de Oyarzun en la introducción de *El narrador* (2008) para aclarar la cuestión.

La irrepitibilidad no puede ser entendida sin más como un atributo propio [...] de determinados objetos en virtud de la naturaleza peculiar de estos, sino como una apariencia cuya razón

consiste en la reiterativa experiencia de tales objetos bajo condiciones determinadas. Y a la vez [...] condiciones que no ingresan temáticamente en el circo de dicha experiencia. (p. 43)

De esta cita extraemos una simple conclusión, hay distintas intencionalidades detrás. Pues dos frases exactamente iguales aún en contextos iguales serán radicalmente diferentes si la ironía está de por medio o no. Encontramos que la materialidad donde se encarna esos múltiples sentidos necesariamente ha de ser la misma, o en el caso apropiacionista puede contar con una nimia modificación. Pero, es ese juego irónico de crítica o de señalar un aspecto de la realidad exterior a la obra de arte, como de reivindicar su valor en un tiempo aparentemente distinto, es donde están ese conjunto de condiciones que no ingresan temáticamente en la experiencia. Este arte táctil desplegado en un medio estimulante y brillante nos deslumbra, abocándonos a una relación de mediatez, de primeras impresiones con la obra de arte. Raro es que alguien en un museo este más de un minuto frente al mismo cuadro. Por otro lado, el apropiacionismo es una respuesta al predominante arte táctil, pues es una invitación a experimentar el arte de otra manera, morando aún más en ella, incluso en aquellas que ya creíamos conocer, intentado ir más allá de la inmediata sensación que nos evoca en el momento.

#### 4.3 El fin del arte cuando no tenemos tiempo.

El movimiento no desaparece tanto en la inmovilidad como en la velocidad y la aceleración, en lo más móvil que el movimiento, valga la expresión, y que lo lleva al extremo a la vez que lo desprovee de sentido. (Baudrillard, 2006, p.8)

El arte contemporáneo no puede tener como punto de partida el fracaso del proyecto moderno del arte, pues invisibilizaría el propio ejercicio inicial del poder de la razón de: encorsetar la realidad a las sentencias que presupone como universales aun siendo dependientes de las contingencias de aquel que las emite, del que nos está intentando advertir. No podemos enorgullecernos de haber dejado atrás la modernidad y pensarlo como una etapa superada de la cual no podemos extraer nada. Que, tras el fin del arte revelando las condiciones de existencia desde donde se concibe la teorización ontológica del arte que somete a procesos de subjetivación a los artistas, hemos de tirar de ese hilo argumentativo de manera seria. Pues el acto de mostrar que la circunstancialidad es absolutamente constitutivo configura otra circunstancialidad que debe de ser atendida. No podemos pensar ingenuamente que el trabajo ya está hecho pues hemos advertido del viejo medio que nos condicionaba, pues con eso hemos creado otro.

Por eso traemos la cita de Baudrillard, pues defendería que la verdadera limitación no reside en el conjunto de cosas que limitan nuestro campo de acción. Sino en la autoacción de decir que sí a una disposición de la realidad que excede a nuestra intervención. Pues si no decimos que sí, aun sin quedar excluidos, en un mundo competitivo en el que nos tenemos que pelear por un hueco en el archivo y que no espera a nadie, estamos comprando todas las papeletas para ser condenados al olvido o la pequeña repercusión, con la cual un servidor no acaba de ver el problema. ¿Por qué diríamos que sí a esta disposición de la realidad? Encontramos a mi entender dos respuestas inmediatas: un decir que sí por no ser consciente de los efectos de mis acciones y un decir que sí tácito en la manera que prefiero el exceso de ruido a mi silencio o a silenciar a otros. No somos el centro de la eticidad ni del mundo. La primera es una cuestión a la que hemos atendido extensamente en este trabajo: el trabajo de comprensión de la realidad no puede ser un proyecto que dé fin, pues esta solución es un veneno solo en la manera que es invisible, así como es osado creer que nuestras acciones no tienen un impacto. La segunda cuestión es más interesante, solo nos acordamos de aquello sobre lo que reflexionamos. De la misma manera que solo preservamos el arte que consideramos valioso, valioso en la medida que nos ha impactado, hemos reflexionado y hablado sobre él. Pero tenemos unos límites. No nos acordamos de todo lo que nos sucede, de la misma manera que mucho arte está condenado a ser olvidado por su intrascendencia, porque el archivo, especialmente las primeras filas, es limitado. Apuntando a que el problema no está necesariamente en la excesiva y diferente producción cultural, sino en la pretensión de no tomarnos el suficiente tiempo en morar en estos. Es decir, lo humano ni es un proyecto fracasado por ser un monstruo en la naturaleza que va contra ella ni por ser reducido a su naturaleza. Las obras de arte tienen un conjunto de concreciones materiales que limita su abanico de interpretaciones y, al mismo tiempo no vemos trazos, sino cuadros. Lo humano es su desarrollo cultural, siendo estas las respuestas a sus necesidades, inclinaciones y limitaciones corporales. Es de esta manera que, ante la velocidad y la aceleración, una buena respuesta es pararse. Encontrando en el apropiacionismo esa propuesta artística que invita al espectador a revivir las obras y pararse un poco.

## 5. Conclusiones: La importancia de recordar y de repetir.

Espero haber mostrado que, en este arte posthistórico inaugurado por Warhol, no hay constricciones *a priori* acerca de cómo debe manifestarse una obra de arte. Este apropiacionismo sólo es parte de lo que realmente implica vivir al final de la historia del arte. Significa particularmente que es absolutamente posible para los artistas apropiarse de las formas del arte del pasado, y usar para sus propios fines. ¿Qué es entonces lo que no es posible? No es posible relacionarlas esas obras de la misma forma que las obras hechas en esas formas de vida. Pero, el modo en que relacionamos esas formas es parte de lo que define nuestro período<sup>33</sup>.

¿Qué pasa cuando no hay ninguna certeza o referente o imposición? Para bien o para mal, que todo puede llegar a valer. ¿Esto sucede así en el arte? No, pero estamos abiertos a cambiar las cosas porque no hay nada necesario en el arte. No hay una imposición teórica, pero los artistas tienen sus referentes y sus certezas de qué es el arte y de qué es el buen arte. Se insertan en una realidad, en una tradición histórica. Tradición abierta y en evolución.

Como hemos insistido, el archivo no es más que un aparato institucional que aspira a preservar aquello considerado como valioso. Pero al mismo tiempo, toda manifestación artística exige de una concreción de una determinada materialidad donde desplegarse y encarnarse. Materialidad limitada por su propia naturaleza o por todo el conjunto de significados que denota con los cuales jugamos al hacer la obra de arte. Significados que denota por la realidad social donde se da o por el impacto vital que tiene en el artista. Es decir, nunca podremos entender absolutamente la subjetividad del artista, pero aun así nos comunicamos. Pues aún sin recuperar la totalidad del significado, podemos llegar a comunicarnos pues compartimos este lenguaje común del arte. El apropiacionismo es una propuesta artística que directamente señala en esa dirección, pues su juego presupone el conjunto de significaciones a los que alude. Tengo que salir de mí y de mis interpretaciones para habitar este espacio compartido, esta área común. Pero no puedo ser tan ingenuo o arrogante de pensarme como alguien que no participa en este espacio compartido. No es un olvido del yo, pero hemos de salir de nuestro caparazón. Siendo el arte un espacio, apropiacionista o no-apropriacionista, donde creo que encontramos esta

---

<sup>33</sup> Nótese que me estoy apropiando de la cita de Danto que abre este trabajo.

realidad, un punto común donde yo no soy el centro de la realidad, pero tengo algo que decir. Es interesante este movimiento artístico por su capacidad de revelarnos el condicionamiento del medio desde nos situamos, al mismo tiempo que nos invita a ahondar la cuestión, de rigurosísima actualidad, del tiempo. No es una cuestión de dejar al pasado ser pasado, sino de intentar alargar el presente. Alejándonos de entender este como un instante efímero sacrificable es pos de un futuro que será necesariamente mejor si yo hago lo que se supone que me corresponde.

Si la imitación es la más sincera forma de adulación, intentar vivir en los términos del artista es la forma más sincera de homenajear a alguien: es la total atención de uno a las formas de este otro, sabiendo que no le voy a entender, pero hago todo lo que está en mi mano por comprenderle. Por eso encuentro en este movimiento artístico una manera especial de alargar ese presente, pues le deja volver acontecer. No seguimos en la inercial dinámica de construir cronologías donde reducimos casualmente los hechos para dotar de sentido a la historia que queremos contar. No es cuestión de enhebrar este hilo del pasado por el ojo de la aguja de la narración y empezar a tejer en la historia que queramos contar. Simplemente es ver qué nos tienen que decir ahora.

Como hemos intentado argumentar en este trabajo hay una innegable dimensión histórica en el arte y no podemos creernos que empezamos de cero o que volvemos a descubrir la rueda. Creo que, si queremos pensar la diferencia, hemos de ir más despacio. Lo veo algo fundamental. Si dentro de las ideas de modernidad estaban los valores de la eficiencia y el progreso, no podemos tropezar en la misma piedra. Tome usted una decisión teniendo en cuenta una opinión, y luego tome una teniendo en cuenta cien opiniones, verá que el tiempo de deliberación es muy distinto. O al menos, debería serlo. El apropiacionismo, capta eso: el reclamo de querer ir más despacio. Sí, tiene un apego nostálgico, pero no creo que ese necesariamente nos conlleve a la reivindicación de unos valores obsoletos. Simplemente no podemos caer en las generalidades de que todo tiempo pasado fue mejor o todo tiempo pasado fue peor. Si algo nos enseña la posmodernidad de la modernidad es que la abstracción matemática de la realidad pierde el mundo de la vida. No podemos volver a hacer una abstracción desde otro punto de mira, un excesivo análisis de lo micro no nos exime de no habernos mediado por conceptos, es decir por normas. Precisamente ahí considero crucial la cuestión, podemos repensar el concepto, pero este seguirá siendo concepto. Tenemos que saber vivir con esa condena y creo que la mejor

manera de afrontarlo es entendiendo el contexto del concepto, así como de morar largamente con él.

Si este apropiacionismo llega a conseguir la relevancia que creo que necesitamos hemos de seguir preguntándonos, pues conformaremos una nueva circunstancialidad que será absolutamente sustancial. Ante ¿por qué? creo que he intentado dar una buena posible respuesta, que hemos de entenderla como un posible punto de partida o instancia intermedia de una posible mejor respuesta que necesita de una maduración. Ante ¿ahora qué? creo que se necesita un esfuerzo colectivo por intentar entender el mundo, sea el mundo mundo o mundo del arte, que habitamos y constituimos.

## Bibliografía

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica (México)*, 26(73), 249-264.  
[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-01732011000200010&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732011000200010&lng=es&tlng=es).
- Bajtín, M. M., & Dostoevskii, F. M. (2004). *Problemas de la poética de Dostoievski* (2ª ed., 1ª reimp.). Fondo de Cultura Económica.
- Baudrillard, J. (2006). *Las estrategias fatales* (J. Jordá, Trans.). Anagrama.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos Interrumpidos I*. Taurus.
- Benjamin, W., & Oyarzún Robles, P. (2008). *El narrador*. Metales Pesados.
- Bettoni, C. The latent image: Walter Benjamin and the history of art. *Trans/form/ação, Marília, Vol. 42, Núm. 3, Pág. 143-152, Jul./Set., 2019*.  
<http://dx.doi.org/10.1590/0101-3173.2019.v42n3.08.p143>
- Brook, P. (2015). *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Península.
- Castro, S. J. (2017). *Filosofía del arte: el arte pensado*. Herder.
- Cascales, R. (2023). *El fin del arte*. UNIVERSITAT DE VALÈNCIA.
- Chakravorty Spivak, G., & Malo de Molina, M. (2010). *Crítica de la razón poscolonial: hacia una historia del presente evanescente*. Akal.
- Cubo, O. (2010). Hegel y el fin del arte. *Hybris. revista de filosofía Vol. 2 Núm. 1 Pág. 6-19* ISSN-e: 0718-8382
- Danto, A. C. (1989). *Historia y narración: ensayos de filosofía analítica de la historia*. Paidós.
- Danto, A. C. (1999). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.
- Danto, A. C. (2002). *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*. Paidós.
- Danto, A. C. (2005). *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte*. Paidós.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte: una teoría del arte*. Paidós.
- Eco, U., & Berdague, R. (1984). *Obra abierta* (2ª ed.). Ariel
- García Lorca, F. & Mario Hernández (2012). *Romancero gitano*. Alianza.
- Greenberg, C., & Fanés, F. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Siruela.
- Groys, B. (2005). *Sobre lo nuevo: ensayo de una economía cultural*. Pre-Textos.
- Hegel, G. W. F. (2007). *Lecciones sobre la estética*. Akal.
- Hegel, G. W. F. (2010). *Fenomenología del espíritu* (A. Gómez Ramos, Ed.; A. Gómez Ramos, Trans.). Abada Editores.

- Hicks, D. (1 de septiembre de 2004). *Why art became ugly*. [https://www:Why Art Became Ugly, The Atlas Society | Ayn Rand, Objectivism, Atlas Shrugged](https://www.Why Art Became Ugly, The Atlas Society | Ayn Rand, Objectivism, Atlas Shrugged).
- Höffe, O. (1986). *Immanuel Kant*. Herder.
- Huntington, S. P. (2001). *¿Choque de civilizaciones?* Tecnos.
- Kant, I. (2013). *Crítica del juicio*. Austral
- Marcos, A. (2024, 1 de febrero) *Retos filosóficos de la inteligencia artificial* [Conferencia magistral]. Ciudad de México, México. <https://www.youtube.com/watch?v=u18XieeZ96A>
- Margolis, J. (1999). *What, after all, is a work of art? lectures in the philosophy of art*. Pennsylvania State University.
- Margolis, J. (2009). *The arts and the definition of the human: toward philosophical anthropology*. Stanford University Press.
- Martín Prada, J. (2001). *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Fundamentos.
- Schindel, E. (2007). *Montaje, sampling, morphing Sobre la tríada Estética-Técnica-Política*. Artefacto.
- Wittgenstein, L., García Suárez, A., & Moulines, U. (1988). *Investigaciones filosóficas*. Crítica [etc.].