

Problemas en la utopía: reflexiones sobre el discurso estético en el arte contemporáneo

Problems in utopia: reflections on aesthetic theories in contemporary art

ANTONIO FÉLIX VICO-PRIETO¹ • ÁNGEL CAGIGAS²

Resumen

Este artículo analiza las razones de que gran parte del arte contemporáneo siga siendo una experiencia no asimilada aún en nuestros días, centrándose en el estudio de los factores que potencialmente determinan la experiencia estética en nuestra época, planteando una reflexión que relaciona áreas de conocimientos culturales, artísticos e históricos, con vistas a ofrecer un trabajo que profundice en los procesos creativos del arte contemporáneo y en el origen del desapego entre arte contemporáneo y público. Las teorías sobre la presencia de la cultura romántica y la necesidad de un nuevo espectador pueden ofrecer luz para situarnos en la realidad del problema, y posiblemente el exceso de discurso estético sea la causa del mismo, así como el abandono de la teoría de proporción y armonía en las artes plásticas y visuales, y la renuncia a la idea de narración en el arte musical.

Palabras clave • arte contemporáneo, música contemporánea, artes visuales, discurso estético

Abstract

This paper analyzes the reasons why much of contemporary art continues to be an experience not yet assimilated today, focusing on the study of the factors that potentially determine the aesthetic experience of the work of art of our time; it raises a reflection that relates areas of cultural, artistic and historical knowledge, with a view to offering a work that delves into the creative processes of contemporary art and the origin of detachment between contemporary and public art. The statements about the presence of romantic culture and the need for a new viewer can offer light to place us in the reality of the problem, and possibly the excess of aesthetic discourse is the cause of it, as well as the abandonment of the theory of proportion and harmony in the plastic and visual arts, and the renunciation of the idea of narration in musical art.

Keywords • contemporary art, contemporary music, visual arts, aesthetic theories

¹ **ANTONIO FÉLIX VICO-PRIETO** | Doctor en Psicología del Arte; profesor de Educación Musical, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Universidad de Jaén • <http://orcid.org/0000-0002-3357-9317> • afvico@ujaen.es

² **ÁNGEL CAGIGAS** | Doctor en Psicología; Profesor Titular de Historia de la Psicología, Departamento de Psicología, Universidad de Jaén • <http://orcid.org/0000-0002-9096-5353> • acagigas@ujaen.es

FECHA DE RECEPCIÓN: 21 de diciembre de 2021 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 1 de julio de 2022.

Citar este artículo como: VICO-PRIETO, A. F. Y CAGIGAS, A. (2022). Problemas en la utopía: reflexiones sobre el discurso estético en el arte contemporáneo. Revista *Nodo*, 33(17), julio-diciembre, pp. 10-20. doi: 10.54104/nodo.v17n33.1260

Problemas en la utopía

En su indispensable ensayo *El impacto de lo nuevo*, Robert Hughes afirma que “la cultura del siglo XX está llena de planes utópicos. Damos por sentado que ninguno ha triunfado; en realidad estamos tan acostumbrados a aceptar el fracaso de la utopía que nos resulta difícil entender a nuestros abuelos culturales” (Hughes, 1991/2000*: 164). Así, nos introducía en los problemas que el arte contemporáneo, al perseguir la “utopía de lo nuevo”, contemplaba en el final del siglo pasado, casi sesenta años después de que la mayoría de las obras que este autor analizaba en su ensayo hubiesen visto la luz.

Siguiendo su estela, proponemos una reflexión sobre si el “desvío” en aquellos elementos esenciales para la percepción de la obra de arte lleva a una ruptura en la comprensión del arte contemporáneo. El hecho de que esta ruptura parece presentarse sólo en el comienzo del siglo XX nos lleva a pensar que el vasto conocimiento de la historia de la estética y los cambios de pensamiento, unidos a la aparición de “lo nuevo” como hecho crucial en la creación artística, han sido el punto de partida de lo que denominamos “exceso de discurso” como origen del desapego entre arte contemporáneo y público. Específicamente, creemos que el abandono de la idea de proporción y armonía en la plástica (la clave de la gran teoría de la estética clásica) y de la noción de la idea narrativa en la música, puede ser el eje que vertebre esta controversia.

Hay abundante literatura que aborda el análisis del arte de nuestro tiempo. Algunas obras (Hughes, 1991/2000) se han convertido en un referente en el intento de ofrecer respuestas a los interrogantes sobre el arte del siglo XX, y recientemente han aparecido manuales de sumo interés (Gompertz, 2012/2013) que ahondan en el arte contemporáneo, actualizándose casi hasta la segunda década del siglo XXI. Lamentablemente, la literatura sobre arte contemporáneo suele partir de un menosprecio del arte actual desde puntos de vista tan dispares como el económico, el estético o el histórico (Saehredent y Kittl, 2009). En el caso de la música contemporánea, salvo alguna obra firmada en estos últimos años (Ross, 2007/2009), el análisis estético (que no técnico o compositivo) es realmente escaso, y en cuanto a la relación de la música del siglo XX con las artes de su tiempo, la literatura es prácticamente nula. Estos hechos merecen una investigación que proporcione más luz sobre el arte actual, y, modestamente, nuestro trabajo pue-

* En las referencias aparece la fecha de publicación original y la fecha de edición del ejemplar consultado, salvo en el caso de que sea la misma.

de solventar la falta de una hipótesis sólida que explique el desapego de la sociedad actual del arte de su tiempo.

A nuestro juicio, el problema al que se enfrenta el público hoy día en relación con el arte contemporáneo tiene que ver con la comprensión. Gompertz (2012/2013) afirma que, en lo relacionado con el arte contemporáneo, desde un espectador no instruido hasta un académico de renombre pueden sentirse desorientados cuando se enfrentan a la obra de un nuevo artista. Así, nos comparte el sentir de Nicholas Serota, asesor de la Tate Gallery de Gran Bretaña, a principios de la década de los 2000, que nos debe poner a reflexionar a todas las personas que de una u otra forma estamos involucradas en el mundo del arte:

frecuentemente se siente un tanto amedrentado cada vez que entra en el estudio de un artista y ve por primera vez una obra nueva. Según Serota, la mayoría de las veces no sabe qué decir. Se trata de una declaración bastante sincera realizada por un hombre que es una autoridad mundial en arte moderno y contemporáneo. Así, ¿qué margen nos deja eso a los demás? (Gompertz, 2012/2013: 21).

Esta sensación de indefensión, de ignorancia, muy posiblemente sea extensible al público en general y no obedece a una falta de inteligencia o de inquietud por la cultura. Con toda seguridad se refiere a que no se comprende nada sobre arte contemporáneo. De hecho, la realidad es que observamos un público numeroso que conoce a Picasso, a Warhol, a Pollock, pero que no los entiende. No puede hacerse a la idea de que algo que podría haber hecho un niño sea una obra maestra. Existe una extraña certeza en el público asistente a las exposiciones de arte contemporáneo: la sospecha de que es una farsa.

Lo narrativo en las artes plásticas

Retrotrayéndonos al inicio de este proceso, la llegada de las vanguardias (y sobre todo de la abstracción) a las artes plásticas y visuales supuso un terremoto. La mimesis y la evocación de la realidad fue desplazada por la idea subjetiva de los autores plasmada en manchas de color y juegos geométricos. Aunque quizá el arte conceptual sea el terreno donde solemos encontrarnos, como espectadores, más perdidos y recelosos, y ante la presencia de artistas como Tracey Emin (1963) o Jeff Koons (1955) siempre surge la pregunta (la mayoría de las veces nunca expresada de viva voz) sobre cómo puede considerarse arte este tipo de propuestas. Aunque quizá desilusionemos en primera instancia, creemos firmemente que los trabajos de Koons o Emin son

realmente obras de arte. Abundando en las argumentaciones de Gompertz (2012/2013), creemos, ciertamente, que este tipo de obras tiene su fuerza en un ámbito artístico en el que lo principal (al menos en el arte contemporáneo de nuestros días) es *la idea*, no la creación del objeto, de la obra de arte como tal. De hecho, desde las piezas de Antonio López García (1936) a las de Eduardo Chillida (1924), la mayoría de las obras de escultura contemporánea no salen de las manos de sus artistas, sino que toman forma en talleres de fundición, nada románticos y con un nulo ambiente artístico. Y ahí podemos encontrar al menos una certeza: la obra no es del operario de la fundición sino del artista, la persona que tuvo en mente *la idea*, el concepto. De ahí que este arte sea categorizado como arte conceptual, tal como ha quedado claro tras la sentencia francesa en el caso de Maurizio Cattelan, a quien los tribunales le dan la razón contra las pretensiones de autoría del artesano que fabricaba las esculturas del famoso artista conceptual italiano.

Aun así, en los centros de creación artística y los ambientes académicos siempre sobrevuela la pregunta de si el arte contemporáneo en general (y el conceptual en particular) es arte o es una tomadura de pelo. Sol LeWitt (1928-2007), uno de los artistas estadounidenses más importantes en el mundo del arte conceptual y minimalista, argumentaba: “El arte conceptual es bueno sólo si la idea es buena” (LeWitt, 1967: 83).

Parece una respuesta muy simple para un tema tan complejo que lleva décadas generando literatura sobre su explicación, pero lo cierto es que el arte conceptual tuvo su inicio en un humilde urinario que Marcel Duchamp (1887-1968) obtuvo en 1917 en un almacén de fontanería de la Quinta avenida neoyorquina. Su adquisición y exposición en el Grand Central Palace (con el revuelo subsiguiente que Duchamp preveía) puede considerarse el inicio del arte conceptual. *Fuente* —el nombre dado a este urinario— fue el primero de los denominados *readymades* que tuvieron un efecto inmediato, inesperado y —posiblemente— no calculado por el propio Duchamp (Saehredent y Kittl, 2009). El concepto de *readymade* (que describe el arte realizado mediante el uso de objetos no considerados como artísticos) obligó a una redefinición del concepto arte.

Antes de la aparición de los *readymades*, el concepto de arte giraba en torno a la idea clásica que aún tenía su asiento en la estética tradicional, es decir, el arte (basado en la idea de proporción y armonía) era una creación humana, fruto del intelecto, pero que sobre todo, poseía un mérito técnico. Duchamp, dejando deliberadamente a un lado la teoría clásica del arte, rebelándose contra lo establecido y con una clara intención de provocar, consideraba que los artistas debían huir de la técnica como idea primordial,

concluyendo que el concepto —la idea— tenía que ser lo verdaderamente relevante de una creación artística: así, exponiendo un objeto —*Fuente*, su urinario— como obra de artística cambió el concepto de arte para siempre. De hecho —y aunque es una posición sin duda heredada del pensamiento romántico, desde ese instante el artista ya no mira al exterior para llevar a cabo sus creaciones. No busca la mimesis, tampoco la belleza está entre sus fines al momento de llevar a cabo una obra de arte, sino que Duchamp abre la posibilidad de que el artista trabaje con las ideas, con su visión interior, y así comienza su andadura el arte actual (Saehredent y Kittl, 2009).

Tanto es así, que el pensamiento de Duchamp ha marcado nuestra vida cotidiana, quizá sin que nos demos cuenta. Muchas de las opciones que asumimos al decorar nuestra casa (y que inundan las revistas de interiorismo) son herencia de los *readymade*. Hoy todos “exponemos” en nuestras estanterías las viejas cafeteras de la abuela, la máquina de escribir de inicios del siglo XX adquirida en un viejo bazar o una colección de las botellas de cristal con las que jugábamos en nuestra infancia. Con seguridad, ese “museo de lo cotidiano” que a veces son los salones de nuestras casas no existiría sin Duchamp.

Aunque lo realmente importante es que esta posición estética abrió las puertas a medios artísticos aún sin explorar. La *performance* o la videocreación habrían sido imposibles sin el “giro de guión” que Duchamp dio con el establecimiento de los *readymade*. Actualmente los museos están repletos de obras que utilizan materiales que, para la mayoría de las personas, no tienen nada de artísticos, como pueden ser maderas rotas, muñecos, ropa amontonada, incluso la nada. Robert Rauschenberg (1925-2008) es conocido por su atrevimiento al borrar un dibujo de Willem de Kooning (1904-1997) en 1953, acción que realizó con la intención de reducir radicalmente el contenido de un lienzo a la nada, hasta el punto de eliminar todo tipo de referencia externa. Aunque el artista ya había reconocido que llevaba un par de años experimentando con lienzos blancos, cuando era estudiante en la Universidad de Carolina del Norte, muy posiblemente su pensamiento estético y conceptual era llevar al límite el expresionismo abstracto que había tenido su cenit con el *action painting* de Jackson Pollock (1912-1956).

Y no fue el único artista plástico en trabajar con “la nada”: Yves Klein (1928-1962) provocó una gran agitación y enfado entre el público asistente a la exposición de su obra en la sala Iris Clert de París en 1958, que se encontró una galería vacía (Saehredent y Kittl, 2009).

Lo narrativo en la música

Esto se relaciona claramente con la conocida obra *4'33"* del músico John Cage (1912-1992), hecho que nos debe hacer pensar sobre la importancia de la profunda interrelación de las diferentes artes durante la primera mitad del siglo XX (Cage, 1996/ 2013). Hoy se puede disfrutar fácilmente de su interpretación, estrenada en 1952 en Woodstock, cerca de Nueva York, durante un ciclo de música contemporánea. El pianista David Tudor se encargó de interpretar lo que iba a ser el estreno de la nueva obra para piano de Cage. Sin embargo, al igual que sucedió con la exposición de Klein o la obra de Rauschenberg, los asistentes al concierto asistieron a “la nada”: no hubo ninguna interpretación musical, no pasó absolutamente nada. Según relata Ross (2007/ 2009), Tudor se sentó al piano y no se movió durante los cuatro minutos y 33 segundos que duraba la obra. El público —era inevitable— montó en cólera. Cage —que no podía o no quería entender el enfado del público— argumentaba con vehemencia que la pieza no tenía que ver con el silencio, sino con algo mucho más importante y que es la auténtica revolución de su obra: la escucha.

No entendieron su objetivo. No existe eso que llamamos silencio. Lo que pensaron que era silencio —porque no sabían cómo escuchar— estaba lleno de sonidos accidentales. Se pudo escuchar el viento golpeando fuera durante

el primer movimiento. Durante el segundo, gotas de lluvia comenzaron a golpetear sobre el techo, y durante el tercero, la propia gente hizo todo tipo de sonidos interesantes a medida que hablaban o salían de la sala (Kyle, 2010: 4) (imagen 1).

Son muchos los factores por los que el arte de nuestro tiempo ha llegado a ser como es. Como argumenta Copland (1939/2018), el legado del pensamiento estético que tuvo su inicio en el primer romanticismo es una parte sustancial de las ideas artísticas que podemos disfrutar hoy día, y esta realidad también se convierte en un problema ya que el romanticismo es, aún hoy, el marco cultural de referencia para disfrutar de una obra de arte. Aun así, y quizá siendo una posición excesivamente simplista, la obra de John Cage en el campo musical, y la invención de los *readymades* de Marcel Duchamp en el terreno plástico, son dos de las claves que nos abren la puerta al mundo de arte contemporáneo.

En este sentido, el terreno de la composición musical en el siglo XX y XXI —puntualizando que hablamos de la composición de música clásica contemporánea o de la mal llamada música culta— sufre de un serio problema de asimilación por parte del espectador actual. Es más, el repertorio de música contemporánea no tiene ninguna fertilidad más allá de su estreno en centros como el IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique, Francia) o su grabación para sellos especializados. Las obras de Gérard Grisey

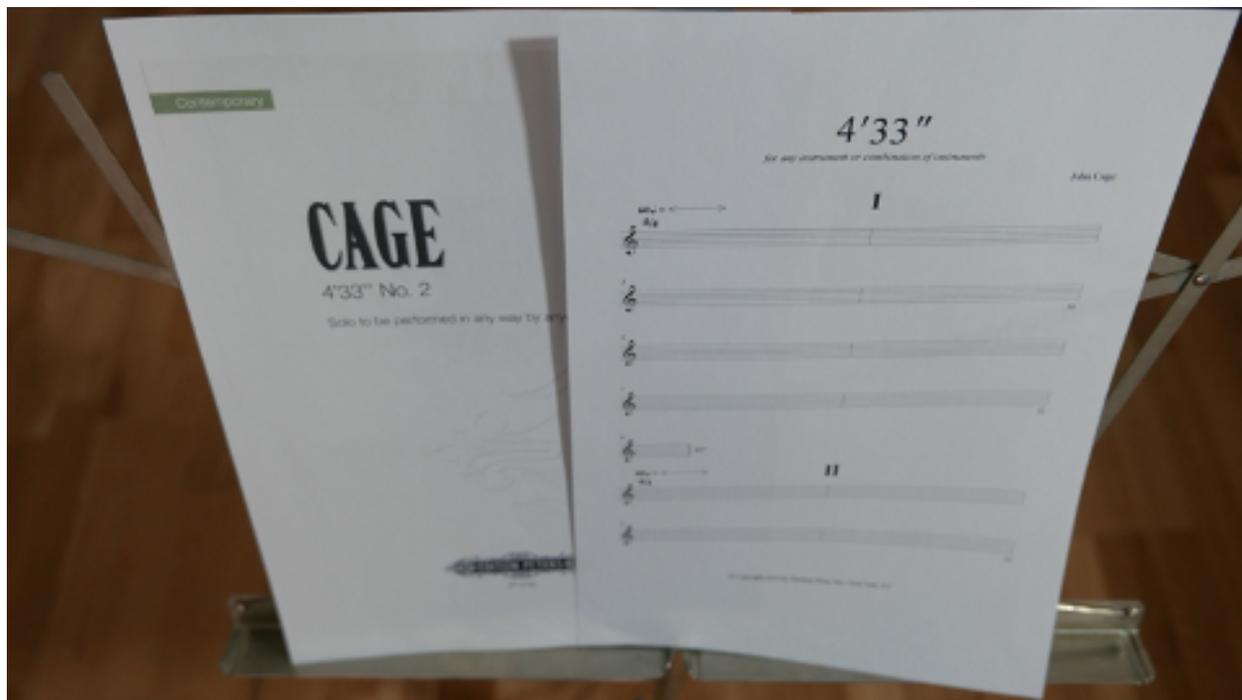


Imagen 1 | Partitura de la obra *4'33"* de John Cage. Interpretación para piano, Aula Magna, Universidad de Jaén, septiembre de 2021 (Fotografía: A. F. Vico).

(1946-1998), Vinko Globokar (1934) o Magnus Lindberg (1958), por ejemplo, no tienen relevancia en el panorama musical actual. La mayoría de los músicos de formación superior no se acercan a sus composiciones y muchos ni siquiera conocen su obra.

Quizá por desconocimiento de cómo llegar a hacerlo, o acaso por falta de interés, la interpretación de obras de estética contemporánea en escenarios de música es casi una anécdota en nuestros días. Apenas nadie se atreve a tocar ese tipo de música. En la mayoría de los centros de enseñanza musical se inicia el aprendizaje con las obras del medievo, entre ellas las maravillosas *Cantigas*, piezas de Alfonso X El Sabio, seguidas de piezas renacentistas, de los *Preludios* de Bach, y la historia de la música se detiene en Wagner; apenas se llega a la música del siglo XX. Posiblemente esto se deba al desasosiego y desagrado que este tipo de sonidos e interpretaciones conlleva, un hecho que siempre ha sobrevolado la enseñanza musical y que nos debería hacer pensar en qué está fallando. Puede entenderse que personas ajenas al mundo musical respondan negativamente a los sonidos de Iannis Xenakis (1922-2001) o de Luciano Berio (1925-2003), por ejemplo, pero que esto ocurra en un centro de enseñanza musical es, cuanto menos, algo que nos debería hacer reflexionar.

Seguramente por los motivos que venimos argumentando, los repertorios de la música clásica que podemos disfrutar en los escenarios actuales no suelen superar la barrera de los siglos XIX al XX. Nunca antes en la historia el público de música culta había estado tan separado de la música de su tiempo. Howard Goodall (2013/2015) comenta que el advenimiento de la radio ayudó, curiosamente, a disfrutar la música del pasado. Bach, Mozart, Vivaldi, etc., sonaban en las diferentes emisoras de todo el mundo. Así, apareció un extraño proceso en el que lo viejo sobrepasaba a lo nuevo. La música (clásica) del pasado, gracias a su repetición y difusión, acabó siendo algo reconfortante, mientras que no ha sucedido lo mismo con el repertorio de música (clásica) actual, llena de experimentación y dificultad. Hacia la mitad del siglo XIX el público esperaba con ilusión el estreno de las obras de los grandes compositores, es decir, los estrenos de la música del momento. En cambio, a principios del siglo XX el público se mostraba dubitativo y temeroso con la música de su tiempo, y comenzaron a preferir la música del pasado a la nueva.

Abundando en esta cuestión y sin querer desmerecer a una de las figuras más importantes de la historia de la música, el planteamiento estético de Arnold Schoenberg (1874-1951), plasmado de forma profunda en su *Tratado de armonía* (1922/1979), refleja la vida de un hombre que sufrió grandes desórdenes en su vida privada; un hombre que,

en palabras de Ross (2007/2009), fue un compositor que se sintió olvidado y condenado al ostracismo por parte de la cultura musical de su época, que experimentó la inseguridad de ser judío en la Viena de principios del siglo XX y que en el plano musical estaba harto de un sistema tonal que consideraba un sistema enfermo. Con toda seguridad, a principios de ese siglo no existía la necesidad de un cambio en el terreno musical para provocar la aparición de la atonalidad. Seguramente se trató tan solo de la apuesta personal de un hombre necesitado de encontrar nuevos mundos artísticos. La fuerza de sus discípulos, que abrazaron el nuevo ideario musical, hizo del dodecafonismo y la música atonal todo lo que ahora conocemos. Visto con la perspectiva de un siglo, casi podríamos afirmar que el nacimiento de la llamada música contemporánea ocurrió en un laboratorio de la mano de Schoenberg.

Según argumenta Goodall (2013/2015), lo más llamativo es que la adopción de un sistema tonal nuevo era una propuesta muy estricta para aquellos discípulos que debían seguir sus reglas, pero algo laxo cuando era el propio Schoenberg quien lo proponía como sustento para su producción artística. Tanto es así que la escucha de, por ejemplo, *Tema y variaciones Op. 43* o *Concierto para piano Op. 42* es una experiencia placentera cercana al *easy listening*, música para disfrutar en una velada de café. Sin embargo, algunas de las obras de Anton Webern (1883-1995), uno de sus grandes discípulos —como por ejemplo *Variaciones Op. 27 para piano*—, es de una escucha mucho más difícil incluso para los oídos actuales. Si avanzamos en el tiempo para escuchar piezas encuadradas dentro del llamado “serialismo integral” —como, por ejemplo, *Three compositions* de Milton Byron Babbitt (1916-2011) o *Gruppen* de Karlheinz Stockhausen (1928-2007)—, el intento de escucha serena empieza a convertirse en algo realmente difícil.

La propuesta de Schoenberg (1922/1979) buscaba, nada más y nada menos, que deshacerse del acorde fundamental (el que ofrece la sensación de resolución) de la composición musical. Así, si a lo largo de un fragmento no se repiten los tonos de una escala, el oyente pierde la sensación de que hay un eje, una nota central, hacia la que gravitan todas las demás; desaparecen las melodías, las cadencias y —lo más radical— desaparece la idea narrativa en el discurso musical.

Lo más interesante es que esta limitación de no repetición y pérdida del acorde básico provocaba un efecto conocido por todos nosotros: las únicas personas que entendían y podían admirar la obra musical propuesta eran los propios músicos. El público sólo podía poner *cara de póquer*. La rebelión que creó Schoenberg “dio pie a décadas de debates académicos, libros, conferencias y semina-

rios eruditos, pero ni una sola obra de música, a lo largo de cien años de esfuerzos, ha logrado que una persona normal pudiese entenderla o disfrutarla” (Goodall, 2013/2015: 240-241). En este sentido y en consonancia con Sol LeWitt, Claude Debussy (1862-1918), interesado en el estilo compositivo impresionista que intenta renovar el lenguaje musical, sobre todo en el terreno armónico, afirmaba: “No es necesario que la música haga pensar a las personas [...] bastaría con que las hiciera escuchar” (*cit.* en Burrows, 2005/2012: 234).

Tampoco podemos obviar el papel decisivo de la música popular contemporánea (jazz, rock, punk, techno, etc.) como medio por el cual la experimentación musical se transmite a las formas musicales extendidas socialmente, el conocido *main stream*. Goodall (2013/2015) afirma que a mediados del siglo XX la música clásica se preguntaba cómo tenía que sonar y cuáles debían ser sus pilares. El exceso de experimentación había llevado al género clásico a un callejón sin salida.

Toda la música iconoclasta de Pierre Boulez (1925-2016) (por ejemplo, *Martillo sin dueño*, 1957) o la obra de Stockhausen (por ejemplo, *Zyklus*, 1959) se alejaban cada vez más del espectador contemporáneo: “la música clásica se había convertido en una traba [...] se había convertido en una música de suplemento dominical, sus nuevas obras se reseñan y discuten en la prensa seria, se subvencionan con dinero público, las transmitían, pero el gran público era ajeno a su existencia” (Goodall, 2013/2015: 338). Pero, curiosamente, al igual que con posterioridad hicieron músicos como Hans Zimmer (1957) en sus composiciones para cine, The Beatles —en su ya mítico *Sargent Peper Lonley Hearts Club Band* (1967)—, Frank Zappa (1940-1993) y su álbum *Freak out!* (1966), Ornette Coleman (1930-2015) con sus improvisaciones colectivas en *Free Jazz* (1961), o incluso las aportaciones de bandas punk como Sex Pistols o del denominado Industrial Punk como Gypznik o Tecnoville, son artistas que han sabido recoger las propuestas estéticas de los autores antes mencionados y llevarlas a cabo con muy poca o nula formación musical y aun así llegar al gran público.

Error de discurso

Hace poco tuve la ocasión de disfrutar una cena de la llamada “nueva cocina” con unos amigos. Nos divertíamos hablando sobre el potente discurso estético (o culinario según se prefiera) existente tras las recetas del cocinero español Ferrán Adrià, pero, curiosamente —y casi hablábamos de un hecho empírico—, constatábamos su éxito entre los

comensales. La conclusión tenía más peso del que quizá imaginábamos en el momento de la charla: el cocinero (contemporáneo) puede tener mucho discurso detrás de su receta, pero nunca olvida al comensal. La analogía con la deriva a la que asistimos en cuanto a la relación entre el arte y la música contemporáneos y el público era clara.

Así, la afirmación de Goodall (2013/2015) del apartado anterior ejemplifica cómo el exceso de discurso estético que envuelve a la corriente artística contemporánea es el hecho que subyace al problema que plantea este texto. Los artistas contemporáneos plantean sus propias reglas al momento de concebir sus creaciones (algo que se torna excesivo en el arte conceptual), huyendo de las reglas planteadas en las obras del arte clásico, lo que deja al público “fuera de juego” y sin posibilidad de comprender qué es lo que se les presenta. Las obras de Leonardo Da Vinci estaban nutridas de una cantidad enorme de discurso estético que podemos descubrir, por ejemplo, en su *Tratado de pintura* (1542/1964), pero dicho discurso nunca lo separó del espectador de su época. Por contra, gran parte del arte conceptual, instalaciones, videocreación o performances, siguen creando conflicto y desasosiego en el público asistente a las exposiciones de los museos de todo el mundo.

En nuestra opinión, el mejor modo para apreciar y disfrutar el arte contemporáneo no es decidir si es bueno o no, sino entender qué ha evolucionado, por ejemplo, desde el clasicismo hasta nuestros días. Como sucede con la mayoría de las cuestiones en apariencia impenetrables, el arte es como un juego: todo lo que se necesita saber son las reglas básicas para comenzar a entenderlo.

Por otra parte —y en total acuerdo con las afirmaciones de Gombrich (1950/2013)—, somos conscientes de que, al igual que ha sucedido en otros momentos de la historia del arte, el arte contemporáneo necesita un espectador nuevo. La pintura abstracta, el arte conceptual, la performance o la música contemporánea, necesitan de un público abierto a recibir un nuevo conocimiento que disfrute de estas obras.

Aun así, y como hemos argumentado anteriormente, posiblemente un exceso de discurso estético esté generando un problema en la comprensión y el disfrute del arte de nuestro tiempo. Compositores y críticos parecen tener en cuenta en sus análisis todo menos la parte emocional de la obra, olvidándose así de uno de los hechos esenciales del arte (Kandinsky, 1911/1996). Por lo tanto, quizá sea esta ruptura —confundir discurso con arte— lo que lleva a una desaprobación general del arte contemporáneo.

En el terreno de las artes plásticas y visuales quizá falta sensibilidad hacia el gran logro de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX. Los distintos movimientos de

vanguardia, del futurismo al cubismo, del expresionismo al surrealismo, de Picasso a los grandes maestros del arte informal, no se plantean el problema de la belleza como idea central de su producción pues conciben la idea de arte como provocación. En su idea de provocación está la intención de ruptura con los cánones estéticos respetados hasta ese momento, y precisamente por este motivo el arte ya no intenta proporcionar una imagen de la belleza natural ni procurar el placer estético de formas armónicas. Al contrario, lo que pretende es enseñar a interpretar el mundo con una mirada distinta, en la mayoría de los casos, la mirada del artista.

Eco (2004/2005) afirma que los artistas contemporáneos han intentado revalorizar el concepto de materia como idea de belleza, siendo quizá éste, a nuestro juicio, el gran logro ignorado del arte contemporáneo y el camino a seguir para la comprensión y el disfrute de estas obras. Gracias sobre todo a la aparición de la pintura abstracta, en el siglo XX se busca un concepto de belleza, de ideal artístico, en relación con el universo de las cosas que se tocan, que están sujetas a desgaste. Así con la pintura abstracta y con el informalismo:

Se asiste al triunfo de las manchas, de las grietas, de las capas de pintura, de los goteos. A veces el artista deja que actúen los propios materiales, que el color salpique libre-

mente sobre la tela [...] sólo después de haber visto una obra de arte informal el espectador se puede sentir impulsado a descubrir y disfrutar de la belleza de las manchas casuales, o de la belleza de las disposiciones naturales de la naturaleza (Eco, 2004/2005: 405) (imagen 2).

Estas propuestas artísticas terminan por dirigirse a favor de la hipótesis que defiende el presente texto. Dentro de las corrientes del arte contemporáneo, el arte abstracto, por ejemplo, ha recuperado la idea de armonía y proporción de la estética clásica, ya que acaba desligándose de la naturaleza como fuente de inspiración. La abstracción ha propuesto formas puras —desde las geometrías de Piet Mondrian (1872-1944) a las monocromías de Klein, Mark Rothko (1903-1970) o Piero Manzoni (1933-1963)—, propuestas que suponen un retorno al pitagorismo, a la estética de las proporciones de la gran teoría (Eco, 2004/ 2005).

El hecho de que en los centros de decoración y megastores de nuestras ciudades prácticamente todas las pinturas de corte decorativo que encontramos y que compran personas, en general, sin conocimientos estéticos, sean pinturas de carácter contemporáneo y abstracto que se basan en la proporción y la armonía, habla en favor de las argumentaciones de Eco y de la importancia de estos elementos en el campo de las artes visuales (Vico-Prieto, A. F., Cagigas, A., Rosas, J. M. y Callejas-Aguilera, J. E.) (imagen 3).

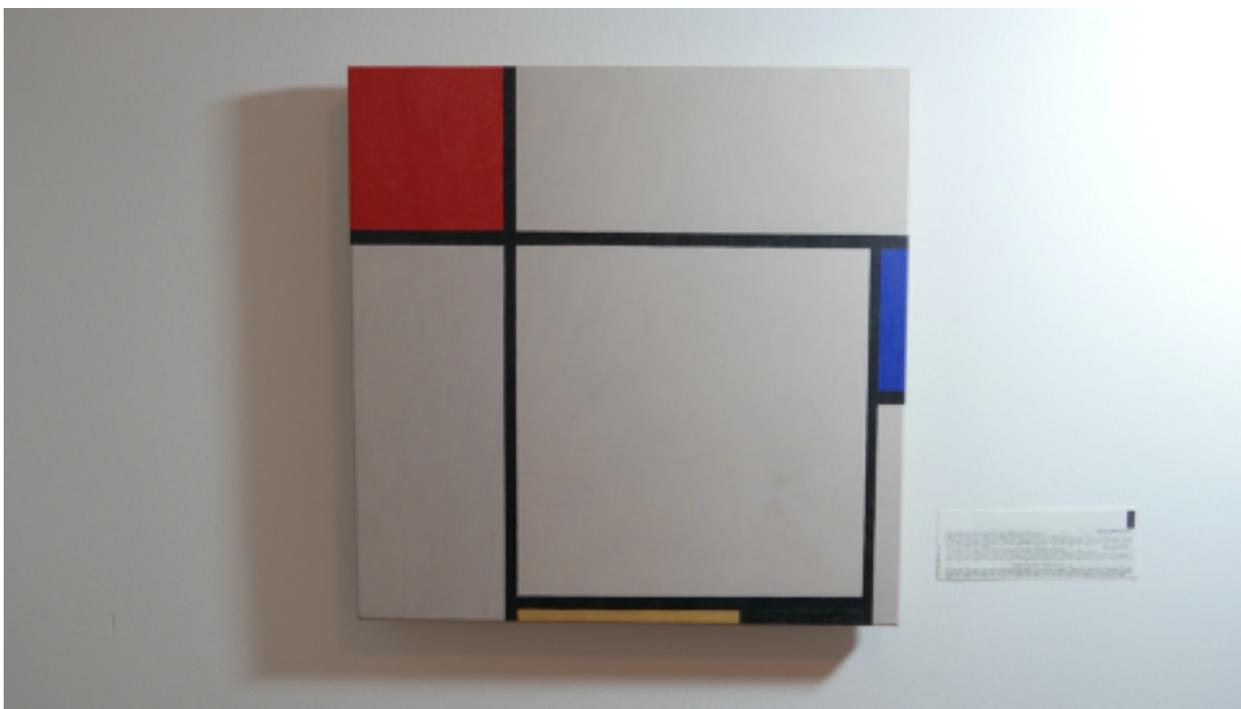


Imagen 2 | *Composición rojo, azul, amarillo y negro* de Piet Mondrian, óleo sobre tabla, 45 × 45 cm. Reproducción sita en el edificio D2 de la Universidad de Jaén (Fotografía: A. F. Vico).



Imagen 3 | Portada de la Catedral de Jaén, notable ejemplo de la utilización de la proporción áurea en el renacimiento europeo (Fotografía: A. F. Vico).

Como decíamos al principio, la llegada de la abstracción a las artes plásticas supuso una ruptura feroz con el arte conocido hasta ese momento y una ruptura con el público de entonces. Aunque ciertamente, tal y como afirma Ross (2007/2009), pasadas unas décadas, las obras de Pollock o Emin ya se venden en el mercado del arte por millones de euros, lo que de nuevo habla a favor de las artes plásticas en detrimento de las composiciones musicales contemporáneas. La pregunta que se torna necesaria es si la potencia de la capacidad visual frente a la capacidad auditiva es la responsable de la “mejor” asimilación de estas obras.

Sin embargo, los sonidos de la música contemporánea no pueden tildarse precisamente de extraños. Como ya se ha planteado, Ross (2007/2009) acredita que en el jazz surgen inesperadamente acordes atonales; en las bandas sonoras de Hollywood aparecen sonidos vanguardistas como los de las obras de Cage o de Morton Feldman (1926-1987), y aunque a veces esa música se asemeja al ruido, curiosamente funciona para el público en general. La razón quizá sea porque la falta de narración de la música contemporánea se ve suplida por la imagen de las películas donde sí parece funcionar de forma correcta: la imagen dota de narración a la música.

En este sentido, la música suele considerarse una forma de comunicación entre las personas, lo que hace explícita su cualidad narrativa. En el siglo XIX se empezó a concebir

la idea de que la música se desarrolla de forma gradual a partir del habla adulta mediante la separación de los elementos prosódicos y los sintácticos:

Las primeras formas de música podrían haberse derivado de las inflexiones naturales de la voz al hablar. No resulta ilógico especular que el habla y la música tengan un origen común en un lenguaje primitivo. Pasado un tiempo, ese lenguaje se habría dividido en diferentes ramas: la música habría conservado la articulación por el tono (escala) y la duración (ritmo), mientras que el lenguaje habría escogido la articulación por el timbre (vocales y consonantes). Por otra parte, el lenguaje se convirtió en el vehículo del pensamiento racional y, por ello, recibió otras influencias, mientras que la música se ha convertido en un lenguaje simbólico (Ehrenzweig, 1953/1976: 164-165)

Estas afirmaciones nos hacen preguntarnos si existe en la música contemporánea un problema con el hecho narrativo —quizá “el ruido no puede ser el mensaje”—. En este caso puede ser que se haya cometido el error de abandonar la idea narrativa, algo que se nos antoja consustancial para disfrutar del hecho musical. Luigi Nono (1924-1990) aseguraba que la música es dirección, y Anton Webern (1883-1945) argumentaba que, a medida que la música se distanciaba de la tonalidad (el patrón melódico y armónico

más común en la música occidental), aparecía el de la “no repetición”.

Con la llegada del atonalismo y la música aleatoria, los compositores pensaron que a una idea musical siempre debería seguirle algo nuevo, no una estructura o un desarrollo del material usado. Curiosamente, para Webern esto no funciona, ya que destruye la inteligibilidad (Fischerman, 2011).

Posiblemente en este argumento esté una de las grandes claves para entender los problemas de la música contemporánea en nuestros días. Tal y como afirma Marina (2006), si hay algo que no ha cambiado en los últimos tres mil años, ha sido el ser humano. Y su pensamiento era y es narrativo, lo que le lleva a la idea de búsqueda y expectativa. En total sintonía con los argumentos de Webern, la idea del pensamiento narrativo nos muestra que el ser humano busca en la música una idea narrativa. Si el discurso estético te aparta de esta premisa, lo normal es que la composición no funcione, ya que destruye la inteligibilidad del mensaje.

De hecho, en el campo de la estética empírica, la necesidad humana de dar sentido a una serie de notas ha sido demostrada por los experimentos de audición dicótica (Luria, 1973). Si se escuchan por cada oído dos series de notas diferentes, separadas por grandes saltos, el cerebro elimina los intervalos y percibe notas consecutivas. Cuando reconocemos una serie de notas como melodía, ésta persiste en la memoria. Parece ser que hemos entendido las cualidades dinámicas de las notas como el carácter incompleto de cada una de ellas, como su deseo de completarse. Ninguna nota musical es autosuficiente y, puesto que cada una indica una continuidad y, por así decirlo, tiende la mano a la siguiente, estamos expectantes a una nueva nota (Storr, 1992/2007). Quizá esto nos muestre el defecto de discurso en la música contemporánea: la pérdida deliberada de la idea narrativa.

Todos estos argumentos nos llevan a pensar que la narración es clave para la música, probablemente porque tenemos la tendencia a ordenar los pensamientos de forma secuencial y retrospectiva para retenerlos en la conciencia. El caos no puede recordarse con precisión, al igual que la música (Storr, 1992/2007). Pero la dirección, la narración, es algo que de forma premeditada se evita en la música contemporánea, hecho que podemos verificar en sus escritos (Boulez, 2003; Cage, 1996/2013; Feldman, 1967/2012; Stockhausen, 1985/1988) y en las obras de Cage, Feldman o Stockhausen.

Tiempo para un nuevo espectador

Al preguntarse sobre la desorientación de los melómanos cuando escuchan música contemporánea (siempre con el matiz de que hablamos de música clásica actual), Copland introduce dos ideas aparentemente opuestas pero muy interesantes para comprender el desasosiego al que asistimos hoy en día al afirmar que a la música de nuestro tiempo,

Se le puede hacer el reproche de que parece evitar todo sentimiento y que sólo busca una idea cerebral y no emotivamente significativa [pero] La mayoría de los melómanos no sabe hasta qué grado se halla bajo el influjo del enfoque romántico de la música. Nuestros públicos han llegado a identificar el romanticismo musical del siglo XIX con el propio arte de la música (Copland, 1939/2018: 223-224).

Sin duda, ésta puede ser una de las grandes claves. Sin ser conscientes de ello, seguimos imbuidos en la cultura romántica. Ése es el “terreno de juego” donde elaboramos los pensamientos, los juicios, y al que pertenecen nuestras emociones. No podemos escapar. Ciertamente, se nos antoja extraño imaginar a un espectador de la época de Johann Sebastian Bach (1685-1750) disfrutando de la obra de Gustav Mahler (1860-1911), aunque curiosamente sus composiciones son la base de gran parte del repertorio (clásico, *filmscore*, etc.) de nuestro tiempo. Quizá eso quiere decir que es sólo cuestión de tiempo (y de cambio cultural, es decir, de que el paradigma romántico desaparezca) para que el público disfrute de las piezas contemporáneas.

A la misma conclusión llegan Kubler (1988/1988) o Damasio (2017/2018): necesitamos tiempo. Sí, quizá sea así de sencillo. Posiblemente necesitamos algo más de perspectiva temporal para tomar en consideración todo lo que acontece en nuestros días alrededor del arte contemporáneo. Si hacemos una analogía, quizá simplista, con las listas del *Top forty* actual, podemos aseverar que muchos grandes éxitos actuales quedarán olvidados en apenas unos años (y canciones que han pasado desapercibidas tendrán, muy posiblemente, una “segunda vida” en las radio-fórmulas dedicadas a los *oldies* de décadas pasadas). Con seguridad, muchas de las propuestas artísticas del presente no superarán la prueba del tiempo, pero, igualmente, habrá otras obras que, habiendo pasado inadvertidas, acabarán teniendo su reflejo en la historia del arte en forma de exposición, catálogo o grabación musical. Si después de cien años gran parte de lo que conocemos como arte contemporáneo sigue sin funcionar, podríamos decir que estamos casi ante un argumento empírico de que sus propuestas no son co-

rectas. Como ejemplo, muchas utopías de principios del siglo XX en el terreno político o social han demostrado que eran inviábiles. Hoy sabemos los porqués.

Permítasenos una broma muy cinematográfica. Si pudiésemos viajar en el tiempo al año 2500, es muy posible que los textos de la época hablen de que en un tiempo muy concreto —entre comienzos del siglo XX y principios del siglo XXI— se realizaba un arte llamado contemporáneo en aquel tiempo, y que, huyendo de los discursos estéticos existentes hasta la fecha, se crearon obras centradas en la expresión personal del propio artista, cargadas de provocación y ansias de novedad. Estas obras sólo pudieron ser disfrutadas por una élite minoritaria durante ese tiempo (sin olvidar que el arte contemporáneo del que hablamos es un hecho casi exclusivamente occidental), y perdieron vigencia con el cambio de siglo en favor del retorno al neoplatonismo en las artes plásticas y la idea narrativa en el campo musical (como decimos, no deja de ser una broma). En este sentido, si seguimos atendiendo al discurso estético y no a esa “realidad paralela” (la realidad de lo no verbalizable, de la emoción) que está detrás de la obra de arte, tal como refería Kandinsky (1911/1996), posiblemente las obras contemporáneas seguirán, también, en una realidad paralela a la del público de nuestro tiempo, y así será imposible que público y obra se encuentren.

Quizá no debemos olvidar —para contextualizar los elementos de nuestro análisis estético de lo que llamamos contemporaneidad— las aportaciones de Eduardo Subirats, quien en su renombrado libro *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna* (1985) afirmaba que, en el mundo moderno, las vanguardias ya se han convertido en una idea artística —y sobre todo intelectual— con matices muy ambiguos, que ya ofrecen testimonio de agotamiento (Subirats, 1985).

Así, en clara correspondencia con autores como Hughes (1991/2000), Benjamin (1920/1988) ya hablaba de un distanciamiento estético, un alejamiento del espectador (del ser humano) y la obra de arte, argumentando que el auge de la experimentación y de la idea de “lo nuevo por lo nuevo” propio de las vanguardias artísticas llevó a éstas a una posición deshumanizadora, cercana al vacío, a propuestas desligadas de tradición. Así se llega a una gran paradoja ya que por un lado se habla de un arte excelso, pero, realmente, todo son acontecimientos sin trascendencia, experiencias artísticas que no pueden ser comunicadas, experiencias artísticas sin nada que las respalde, lo que constituye un arte alejado de la verdad (Benjamin, 1936/2021). Este hecho refuerza el testimonio de su agotamiento, de una incapacidad de crear a partir de los principios éticos y estéticos en los que se fundaron, y apunta a que quizá el fracaso de

las vanguardias es el fracaso de su utopía cultural y artística de la contemporaneidad occidental, lo que nos lleva de vuelta a la propuesta de que el arte debería recuperar y restablecer el diálogo con lo humano.

Tales ideas nos llevan a suponer que la “dictadura de lo nuevo” quizá esté en el eje del problema. Artistas contemporáneas como Eva Zeil explican que “la novedad es un concepto comercial, no un concepto estético” (L’Ecuyer, 2015: 67). Y, de forma más madura y sosegada, Tatarkiewicz (1976/1986) muestra una idea central que puede esconder el error de la búsqueda de lo nuevo por lo nuevo del arte de nuestros días: “la creatividad no se da cada vez que se da la novedad, toda creatividad implica novedad, pero no a la inversa” (Tatarkiewicz, 1976/1986: 292).

En esta línea de pensamiento puede hablarse de un “posmodernismo de oposición [...] que se interesa por una deconstrucción crítica de la tradición, no por ser un pastiche instrumental de formas pop o pseudohistóricas, una crítica a los orígenes y no un retorno a ellos” (Foster, 1985/2010: 12). Los procesos de comunicación —y así el arte— necesitan de una cierta tradición cultural que cubra lo que ofrecen. Curiosamente, su conclusión se imbrica de forma admirable con las primeras líneas de este artículo: “la recepción del arte por parte de un lego, o por el ‘experto cotidiano’, va en una dirección bastante diferente a la recepción del arte por parte de un crítico profesional” (Foster, 1985/2010: 32).

Tal y como argumenta Fischerman (2011), quizá la otra gran razón de peso que explique el desapego del espectador actual por el arte contemporáneo sea una conclusión tautológica, de gran obviedad: el arte de nuestros días (damos por hecho que el lector incluye la música), incluso el más alejado de las convenciones conocidas por el público general, puede ser disfrutado y comprendido, pero necesita un espectador (o un oyente) que quiera hacerlo y esto requiere a veces de una entrega incondicional. Casi como en un imaginario ritual, este espectador debería ignorar gran parte de sus conocimientos previos acerca del arte y cómo se percibe éste para estar dispuesto a recibir, a percibir, otro tipo de obra artística.

Finalmente, podríamos concluir planteando que tanto en el arte como en la música contemporáneos hay elementos comunes que alejan la experiencia del público pues en ambos casos se soslayan los aspectos emocionales y puramente perceptivos, dejando así a un lado la empatía que podría permitir al espectador tener acceso de manera directa a la obra y a las reglas naturales y culturales que nos permiten apreciar la belleza. En cambio, se cargan las tintas en los aspectos intelectuales que dan lugar a un error de discurso, lo que provoca un exceso de discurso en el caso

de las artes plásticas y una falta de narrativa en el caso de la música, lo cual, por exceso o por defecto, aleja al espectador medio de la experiencia estética.

Así las cosas, sólo podrá alterarse recuperando los aspectos emocionales y perceptivos olvidados a la vez que se aquilata el peso del discurso en la construcción de la obra (aminorando el sustrato teórico o recuperando el poder de la narración, según el caso), o bien con la generación de un nuevo espectador que sea capaz de integrar estas contradicciones. ●

Referencias

- Benjamin, W. (1920/1988). *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Barcelona: Península.
- Benjamin, W. (1936/2021). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros ensayos sobre arte, técnica y masas*. Madrid: Alianza.
- Boulez, P. (2003). *La escritura del gesto. Conversaciones con Cécile Gilly*. Barcelona: Gedisa.
- Burrows, J. (2005/2012). *Guía completa de la música clásica*. Madrid: Akal.
- Cage, J. (1996/2013). *Music. Conversaciones con Joan Retallack*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Copland, A. (1939/2018). *Cómo escuchar la música*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Da Vinci, L. (1542/1964). *Tratado de pintura*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Damasio, A. (2017/2018). *El extraño orden de las cosas. La vida, los sentimientos y la creación de las culturas*. Barcelona: Destino.
- Eco, U. (2004/2005). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.
- Ehrenzweig, A. (1953/1976). *El psicoanálisis de la percepción artística*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Feldman, M. (1967/2012). *Pensamientos verticales*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Foster, H. (ed.). (1985/2010). *La postmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Fischerman, D. (2011). *Después de la música*. Buenos Aires: Cadencia.
- Gombrich, E. H. (1950/2013). *La historia del arte*. Nueva York: Phaidon.
- Gompertz, W. (2012/2013). *¿Qué estás mirando? 150 años de arte contemporáneo*. Madrid: Taurus.
- Goodall, H. (2013/2015). *Una historia de la música. La contribución de la música a la civilización, de Babilonia a los Beatles*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Hughes, R. (1991/2000). *El impacto de lo nuevo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Kandinsky, W. (1911/1996). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral.
- Kyle, G. (2010). *No Such Thing As Silence: John Cage's 4'33"*. New Heaven: Yale University Press.
- Kubler, G. (1988/1998). *La configuración del tiempo*. Madrid: Nerea.
- L'Ecuyer, C. (2015). *Educación en la realidad*. Barcelona: Plataforma Editorial.
- LeWitt, S. (1967). Paragraphs on conceptual art. *Artforum* 5, (10), 79-83.
- Luria, A. (1973). *The working brain: An introduction to neuropsychology*. Nueva York: Basic Books.
- Marina, J. A. (2006). *Anatomía del miedo*. Barcelona: Anagrama.
- Ross, A. (2007/2009). *El ruido eterno*. Barcelona: Seix Barral.
- Saehredent, C. y Kittl, S. (2009). *Yo también podría hacerlo*. Barcelona: Ma Non Troppo.
- Schoenberg, A. (1922/1979). *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
- Stockhausen, K. (1985/1988). *Entrevista sobre el genio musical*. Madrid: Turner.
- Storr, A. (1992/2007). *La música y la mente*. Barcelona: Paidós.
- Subirats, E. (1985). *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Tatarkiewicz, W. (1976/1986). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Vico-Prieto, A. F., Cagigas, A., Rosas, J. M. y Callejas-Aguilera, J. E. (2016). Experimental approach to the study of beauty: The role of Golden proportion. *Psicológica*, 37, 187-207.