



LA POLÍTICA OPERATIVA DE «SIN TÍTULO»: Autoridad de denominación y distribución de significado en el arte moderno y contemporáneo

JIAQI LI¹

jiaqi.li@my.cityu.edu.hk

¹City University of Hong Kong, Hong Kong

PALABRAS CLAVE	RESUMEN
<i>Sin título Autoridad de nomenclatura Prácticas de titulación Arte contemporáneo</i>	<i>«Sin título» es omnipresente en el arte moderno y contemporáneo, pero suele tratarse como una categoría homogénea de apertura o resistencia. Este artículo sostiene que no es ausencia de denominación, sino una estrategia operativa que redistribuye la autoridad para nombrar. Mediante cuatro estudios de caso, identifica tres mecanismos interrelacionados: resistencia semántica, intensificación perceptiva y recodificación institucional. En este último desarrolla dos conceptos: titulación diferida y transferencia de la autoridad de denominación. «Sin título» redistribuye, en lugar de eliminar, el poder de nombrar, desplazando la autoridad de los artistas hacia instituciones, mercados y públicos mediante procesos distintos pero relacionados.</i>

Recibido: 12/ 04 / 2026

Aceptado: 25/ 05 / 2026

1. Introducción

Si recorremos las salas de cualquier gran museo de arte contemporáneo, hay una expresión que aparece con sorprendente regularidad en las etiquetas de las paredes: «Sin título». Las obras que llevan esta designación abarcan décadas, medios y movimientos, desde estructuras metálicas minimalistas hasta instalaciones conceptuales, desde obras que abordan la enfermedad a través de derrames de caramelos hasta lienzos neoexpresionistas. El fenómeno «Sin título» seguirá evolucionando y desarrollándose en el mundo del arte, y este artículo pretende ofrecer a la comunidad académica un marco sistemático para comprenderlo, desde la perspectiva de la autoridad en la denominación. La investigación académica trata predominantemente «Sin título» como un significante de apertura, resistencia o ironía posmoderna, una categoría tan amplia que oscurece, en lugar de esclarecer, los mecanismos específicos que operan en cada caso concreto.

Este artículo cuestiona esa interpretación. El argumento central que aquí se plantea es que «Sin título» no funciona como la ausencia de denominación, sino como una estrategia operativa activa que redistribuye la autoridad de la denominación. Actúa a través de tres mecanismos interrelacionados. La resistencia semántica rechaza el cierre narrativo y la especificidad interpretativa. La intensificación perceptiva redirige la atención del lenguaje hacia la forma material y la implicación sensorial directa. La recodificación institucional transforma el gesto antiinstitucional en un marcador reconocible de seriedad artística y de valor de mercado. En conjunto, estos mecanismos constituyen lo que este artículo denomina la política operativa de «Sin título»: la denominación nunca es neutral, nunca está ausente y nunca está totalmente bajo el control de un único agente. El ejemplo más claro es que un artista que denomina activamente su obra «Sin título» y un artista que simplemente no le da nombre, y al que una galería, un museo o una atribución póstuma le asigna posteriormente el título «Sin título», son dos situaciones fundamentalmente diferentes.

Tres preguntas estructuran el análisis. En primer lugar, ¿cómo funciona «Sin título» como herramienta operativa de denominación en lugar de como una ausencia de denominación? En segundo lugar, ¿qué mecanismos emplea para redistribuir la autoridad de denominación? En tercer lugar, ¿cómo explican la titulación diferida y la transferencia de la autoridad de denominación y de la circulación del poder interpretativo entre las diferentes partes del mundo del arte? Estas preguntas desplazan el enfoque analítico de lo que significa «Sin título» a lo que hace operativamente dentro de los sistemas del mundo del arte, siguiendo la idea de Bourdieu (1993) de que las características más trascendentales de la producción cultural son a menudo las menos visibles.

La base empírica la proporcionan cuatro artistas cuyas prácticas de denominación abarcan diferentes períodos, movimientos y contextos institucionales. Judd representa la designación entre paréntesis dentro de la tradición minimalista. González-Torres representa la suspensión nominal estratégica dentro del arte contemporáneo participativo y políticamente comprometido. Basquiat representa el desplazamiento impulsado por el mercado en el rápido ascenso del neoexpresionismo a la preeminencia en las subastas. Rego representa el desplazamiento político a través del discurso curatorial y público dentro de la pintura figurativa. Esta selección se realizó deliberadamente tras una cuidadosa consideración.

2. Revisión bibliográfica

2.1 Historia de la titulación y motivaciones de los artistas

En la historia del arte occidental, las obras de arte premodernas se identificaban por su temática, su asociación con un mecenas o su ubicación, más que por el tipo de designaciones específicas que se esperan hoy en día, y los títulos formales eran poco comunes. La aparición de los museos públicos en los siglos XVIII y XIX, junto con el crecimiento del mercado de subastas, transformó esta situación. Los museos requerían denominaciones estables para la catalogación y la exposición. Las casas de subastas necesitaban identificadores claros para los seguros, la documentación de procedencia y las ventas competitivas. La atribución de títulos se convirtió en una necesidad práctica para la circulación en el mundo del arte (Yeazell, 2015). Su investigación sobre los títulos de las obras también revela que las prácticas de denominación de la pintura occidental pasaron gradualmente de las exigencias institucionales a impulsos centrados en el artista. Por ejemplo, las decisiones de Turner a la hora de titular sus obras revelan un proceso gradual a través del cual los artistas llegaron a entender la

denominación como parte de su identidad profesional (Yeazell, 2009). Y en el siglo XX, «Sin título» se había convertido en una estrategia artística deliberada, más que en una mera ausencia de título. Los artistas conceptuales e incluso minimalistas comenzaron a utilizar «Sin título» para resistirse a lo que consideraban prácticas coercitivas de denominación por parte de museos y galerías. La expresión se convirtió en una declaración afirmativa. Cifarelli (2018) identifica este cambio como un punto de inflexión decisivo. «Sin título» entró en el vocabulario del mundo del arte como una contrapráctica intencionada, un rechazo a la denominación institucional que, no obstante, requería del reconocimiento institucional para funcionar.

Los estudios académicos existentes han identificado varias motivaciones distintas detrás del uso de «Sin título» por parte de los artistas. La primera tiene que ver con la autonomía. Los artistas utilizan «Sin título» para resistirse a las prácticas convencionales de denominación que imponen un cierre narrativo o interpretativo a su obra, preservando así la pluralidad interpretativa y protegiéndose contra la reducción a una única lectura (Cifarelli, 2018). La segunda motivación es la resistencia a la mercantilización. En un mercado del arte que valora las obras identificables, reproducibles y comercializables, «Sin título» encarna un rechazo a la categorización fácil, desafiando la mercantilización del arte a través de la denominación (Buchloh, 1990). La tercera motivación, articulada a través del concepto de «obra abierta» de Eco (1989), se centra en poner en primer plano la experiencia visual. Los títulos contienen información lingüística que puede predeterminar la percepción. Al omitir el título, el artista redirige la atención hacia el objeto en sí mismo, exigiendo un encuentro fenomenológico directo en lugar de una comprensión mediada.

2.2 Prácticas de denominación institucionales y de mercado

Las instituciones y los mercados operan bajo imperativos distintos a los de los artistas. Las normas de catalogación exigen una identificación coherente incluso cuando no existe un título designado por el artista. Yeazell (2015) documenta cómo la atribución de títulos póstumos y documentales por parte de marchantes, comisarios e historiadores del arte constituye una forma de transferencia de autoridad en la denominación que configura la comprensión de la historia del arte, a menudo sin un reconocimiento transparente de quién ejerció la función de denominación y cuándo. Las «Categorías Getty para la descripción de obras de arte» establecen requisitos obligatorios para rellenar los campos de título con fines de gestión de bases de datos, seguros y referencia académica (J. Paul Getty Trust, 2024). Los vocabularios controlados del sitio web «*Nomenclature for Museum Cataloguing*» abordan este requisito mediante designaciones alternativas, garantizando que las obras puedan catalogarse y recuperarse incluso cuando el artista se haya reservado la autoridad de nombrarlas (Tharp, 2026).

El mercado de subastas ofrece una evidencia especialmente clara de las dimensiones económicas de la denominación. Las obras con título suelen alcanzar precios más elevados, un hallazgo confirmado por múltiples estudios (Radermecker, 2019; 2021). Sin embargo, la reputación de un artista también puede influir en el rendimiento en subasta de las obras sin título. Oosterlinck y Radermecker (2019) demuestran que los efectos del título en la valoración se ven moderados por el reconocimiento: cuanto más famoso es el artista, menos afecta al precio la ausencia de título. El informe de mercado de Art Basel y UBS (2024) corrobora que los patrones de denominación siguen influyendo en el rendimiento del mercado, y que las obras sin título de artistas consagrados suelen alcanzar primas asociadas a la seriedad conceptual que se les atribuye.

2.3 Recepción por parte del público

La estética empírica ha documentado los mecanismos a través de los cuales los títulos influyen en la comprensión y la apreciación del arte visual. Franklin et al. (1993) demuestran cómo los títulos canalizan la atención visual, dirigiendo el foco hacia elementos concretos de la composición, y cómo el procesamiento cognitivo de las pinturas guía la interpretación de formas que afectan al juicio estético (Leder et al., 2006). Belke et al. (2010) amplían este hallazgo, mostrando que la fluidez cognitiva opera como una dinámica de procesamiento de alto nivel en la apreciación del arte. Los títulos que facilitan un procesamiento sencillo pueden reducir la profundidad del compromiso, mientras que los que introducen complejidad pueden potenciarla. Millis (2001) sostiene que la construcción de significado aporta placer, mientras que Russell (2003) constata que el esfuerzo por encontrar significado aumenta el valor hedónico. Es decir, el público que debe esforzarse por interpretar obras ambiguas o sin título

suele manifestar una implicación personal más profunda que aquel que recibe una orientación clara a través de los títulos.

La reputación del artista añade otra capa de complejidad. El nombre del artista influye en los juicios estéticos independientemente del título, lo que indica que, cuando se omite la autoridad del nombre, otros marcadores de la autoría llenan el vacío interpretativo de formas que pueden ser beneficiosas o no (Cleeremans et al., 2016).

2.4 Lagunas en la bibliografía existente

Los estudiosos han tendido a tratar «Sin título» como una categoría homogénea, agrupando prácticas que funcionan mediante mecanismos fundamentalmente diferentes. Kim (2025) identifica esto como una limitación significativa: sin un marco sistemático para distinguir cómo funcionan las diferentes prácticas de «Sin título», el análisis no puede explicar adecuadamente las dinámicas específicas que intervienen en un caso concreto. Los procesos mediante los cuales la autoridad para nombrar circula entre artistas, instituciones y público no han recibido la atención suficiente y el vocabulario conceptual disponible para captar estas dinámicas está poco desarrollado.

3. Marco teórico

El marco teórico propuesto en este artículo se basa en el análisis de las tres funciones. El análisis de las tres funciones abarca la resistencia semántica, la intensificación perceptiva y la recodificación institucional.

- 1) La «resistencia semántica» funciona como un mecanismo antiinterpretativo. Sus raíces teóricas se remontan al concepto de «transfiguración de lo común» de Danto (1974). Este concepto establece que el arte no se constituye únicamente por sus propiedades intrínsecas, sino también por el contexto y la intención. Y la teoría de la obra abierta de Eco (1989) explica además que el significado de una obra viene constituido por la finalización interpretativa del espectador, producida a través del encuentro entre la obra y el público, más que transmitida del creador al receptor. «Sin título» pone en práctica este principio en el ámbito de la denominación. Al rechazar el anclaje semántico, el artista abre vías interpretativas y distribuye la construcción de significado entre el público. Aplicada a la titulación, la decisión del artista de no incluir un título es en sí misma una afirmación del control autoral. La ausencia de título se consigue, no se da por sentada. El exhaustivo estudio de Pirinen (2020) sobre las prácticas de titulación en las artes visuales entre 1960 y 2015 demuestra cómo este marco teórico se traduce en estrategias concretas de titulación. Al omitir las pistas lingüísticas, «Sin título» se resiste al cierre narrativo y mantiene la pluralidad interpretativa. La negativa del artista a nombrar no elimina el significado, sino que genera un excedente de significados posibles; es decir, las obras pueden admitir lecturas múltiples, incluso contradictorias, sin quedar reducidas de forma permanente a una sola. El marco semiótico de Chandler (2017) resulta útil en este contexto. «Sin título» resulta útil en este contexto. El valor de signo de «Sin título» depende de su posición dentro de un sistema discursivo reconocible del mundo del arte, no de ningún contenido semántico intrínseco.
- 2) La intensificación perceptiva redirige la atención de la narrativa hacia la forma. Al eliminar la mediación verbal, «Sin título» exige una implicación sensorial directa con el objeto visual. Leder et al. (2006) demuestran que la información del título predispone la interpretación de formas que pueden reducir la implicación visual directa. Y la fluidez cognitiva, facilitada por un título claro, puede acortar la atención perceptiva sostenida asociada a la estética experimental (Belke et al., 2010). La ausencia de título no empobrece el encuentro del espectador con la obra, sino que intensifica la exigencia de una implicación fenomenológica directa.
- 3) La «recodificación institucional» representa la paradoja central de este marco. La teoría del campo de Bourdieu (1993) proporciona el marco sociológico para entender la denominación como una forma de poder simbólico. Dentro del campo del arte, el poder de nombrar las obras está distribuido de forma desigual. Los museos, los críticos, las casas de subastas y los coleccionistas poseen todos ellos autoridad para nombrar, de diferentes tipos y en distintas etapas de la vida de una obra de arte. En este contexto, «Sin título» puede interpretarse como un intento de intervenir en la distribución del capital simbólico mediante un rechazo estratégico. La tradición de la crítica institucional, trazada por Buchloh (1990) y Haacke (2016), documenta cómo los artistas han

utilizado las prácticas de denominación para desafiar las estructuras de poder institucionales. Sin embargo, «Sin título» comienza como una estrategia antiinstitucional, pero acaba institucionalizándose a través de su adopción y certificación por parte de los mismos sistemas a los que pretendía desafiar. La expresión «Sin título» se convierte en una convención de denominación reconocible, un indicador de seriedad artística y de compromiso con el linaje modernista. Las galerías y las casas de subastas comercializan «Sin título» como una designación de prestigio para artistas consagrados. El mecanismo de resistencia es absorbido por el sistema al que critica, una dinámica ya conocida en la historia más amplia de la crítica institucional.

«Recodificación institucional» introduce dos conceptos fundamentales. En primer lugar, el «titulado diferido». Describe la retención temporal de una denominación definitiva, al tiempo que se mantiene la identificabilidad mediante marcadores alternativos. Las fechas, los números y los descriptores entre paréntesis añadidos posteriormente permiten que las obras de arte circulen dentro de los sistemas institucionales sin adquirir anclajes semánticos fijos.

En segundo lugar, la transferencia de la autoridad de denominación. Describe el traspaso de la autoridad de denominación del artista a otros actores del mundo del arte durante la circulación y la recepción. Su fundamento teórico combina el concepto de Barthes (1967) sobre la muerte del autor con la teoría de Foucault (1972) sobre la función del autor. Barthes plantea la pregunta: si la intención autoral se descentra, ¿qué significa la decisión del artista de no nombrar? Foucault ofrece una respuesta. La autoría no es una propiedad de los individuos, sino una función reguladora dentro del discurso. «Sin título» puede entenderse como una invitación a que esa función se distribuya entre las comunidades interpretativas, en lugar de ser retenida por el individuo. La obra de Rego *Sin título: La serie del aborto* (1998) ilustra este proceso. Esta obra fue inicialmente numerada por la artista, pero adquirió su descriptor político a través del discurso curatorial y público, más que por la designación de la artista (Rego, 1998; Tate, 2025). Este caso subraya que la autoridad para nombrar a veces no recae en el artista.

Estas dos características captan las dinámicas de denominación que la investigación académica existente ha documentado, pero no ha teorizado adecuadamente. La primera es un medio operativo que permite que las obras circulen dentro de los sistemas institucionales sin proporcionar anclajes semánticos fijos. La segunda es un mecanismo de proceso que explica cómo el poder de denominación fluye de los artistas a otros actores, como los comisarios, los mercados y el público.

4. Metodología

El artículo emplea una metodología de estudio de caso cualitativo, siguiendo enfoques consolidados para el análisis comparativo y de casos múltiples (Stake, 2013; Yin, 2018).

El artículo utiliza un enfoque inductivo-deductivo, alternando entre el marco teórico y la evidencia empírica. El marco de las tres funciones se desarrolló a partir del análisis de la literatura teórica y, posteriormente, se aplicó a los casos seleccionados, incorporando los resultados obtenidos para perfeccionar el marco. Se seleccionaron cuatro artistas para representar prácticas diversas que muestran la suspensión nominal y el desplazamiento designativo a lo largo de diferentes períodos, movimientos y posiciones en el mercado. Los datos proceden de múltiples tipos de fuentes: bases de datos de colecciones de museos, entre ellas las del MoMA, el Guggenheim y la Tate, que proporcionaron el lenguaje de catalogación y las estructuras de metadatos; los registros de subastas de las principales casas de subastas aportaron documentación sobre la procedencia y pruebas de la evolución de la denominación; y las declaraciones de los artistas, las entrevistas y los catálogos de exposiciones proporcionaron pruebas de las intenciones manifestadas.

5. Estudio de caso 1: Donald Judd

Las obras «Sin título» de Donald Judd ejemplifican una forma de resistencia semántica. Judd (1928-1994) fue una figura central del minimalismo estadounidense, un movimiento que rechazaba sistemáticamente las características gestuales, expresivas y biográficas del expresionismo abstracto. Su práctica de denominación formaba parte integral de este rechazo. Los títulos expresivos, en opinión de Judd, imponían lecturas narrativas y biográficas incompatibles con el carácter centrado en el objeto y espacialmente presente de su obra. Por lo tanto, «Sin título» se convirtió en la designación constante a lo largo de décadas de producción, aplicada tanto a obras individuales como a series numeradas

(Fundación Judd, 2023). La coherencia de esta práctica a lo largo del tiempo demuestra que se trata de una estrategia deliberada y no de una convención arbitraria. Judd volvió a utilizar «Sin título» en diferentes períodos, medios y configuraciones formales, lo que sugiere un compromiso de principio con el rechazo a la denominación más que una elección fortuita.

La designación entre paréntesis en *Untitled (Stack)** (1967) ejemplifica el mecanismo de la titulación diferida. «Sin título» funciona como designación principal, lo que indica un rechazo al significado narrativo. El «Stack» entre paréntesis proporciona una identificación funcional. Los descriptores entre paréntesis describen la forma y el material, no el significado. Las obras pueden identificarse, documentarse y exponerse sin necesidad de ser narradas. Esta estructura jerárquica de la información de denominación permite catalogar las obras en el sistema institucional, al tiempo que se mantiene la autonomía del objeto.

Del mismo modo, el contexto minimalista aclara por qué esta estrategia de denominación resultó tan duradera. Flavin, Andre y Morris emplearon todos ellos prácticas de «Sin título» con descriptores entre paréntesis, lo que sugiere que se trata de una respuesta colectiva y no meramente individual al problema de la denominación en relación con el arte basado en el objeto (Minimalism Archive, 2024). La descripción que hace Buchloh (1990) del minimalismo como crítica institucional sitúa estas prácticas de denominación dentro del compromiso político más amplio del movimiento con las estructuras de poder del mundo del arte. La negativa a nombrar se alineaba con el rechazo minimalista más amplio de la expresión, la biografía y la narrativa histórico-artística en favor de la presencia directa del objeto. La negativa a nombrar era inseparable de la negativa a expresar, narrar y ubicar el significado en cualquier otro lugar que no fuera el propio objeto.

6. Estudio de caso 2: Félix González-Torres

Para González-Torres, su uso de «Sin título» opera principalmente en la dimensión de la intensificación perceptiva. En general, esperaba que, al restar importancia a la denominación, pudiera poner en primer plano e invitar al contacto material directo y a la implicación sensorial de los espectadores.

Félix González-Torres (1957-1996) fue un artista cubano-estadounidense cuya obra abordaba directamente la enfermedad, la identidad queer y la política de la pérdida y la memoria. Ables (2019) señala que González-Torres representa el caso paradigmático de «Sin título» como un recurso estratégico más que como una ausencia de denominación. Por ejemplo, *Sin título (Opinión pública)* (1991), *Sin título (L.A.)* (1991) y *Sin título (Retrato de Ross en L.A.)* (1991) constituyen una de las estrategias de denominación más deliberadas del arte contemporáneo gracias a su uso sistemático de «Sin título». Cada obra lleva un descriptor entre paréntesis que proporciona una identificación contextual, mientras que la designación «Sin título» conserva una sensación de apertura deliberada. La Fundación González-Torres mantiene unas directrices estrictas para la instalación y la titulación, preservando el equilibrio entre la apertura y el control artístico que define su práctica (González-Torres, 2023).

Las prácticas materiales que definen la obra de González-Torres son inseparables de su estrategia de denominación. Los montones de caramelos invitan a los visitantes a coger y consumir los dulces, de modo que la masa física de la instalación disminuye a medida que se consume y se repone. Las pilas de papel se reducen a medida que se van sacando hojas, transmitiendo la pérdida y la regeneración a través del cambio material. Las instalaciones en vallas publicitarias extienden la obra más allá de las paredes del museo hacia el espacio público, llegando a públicos fuera de los contextos institucionales (Dia Art Foundation, 2024). La dimensión participativa de estas obras responde al concepto de Eco de la «obra abierta». El espectador completa la obra de arte a través de la interacción física. La participación del visitante no es opcional, sino estructuralmente esencial para el significado de la obra. El acto de degustar o manipular constituye el significado, en lugar de complementarlo con una interpretación verbal (Leder et al., 2006).

Las dimensiones políticas de la práctica de González-Torres son inseparables de sus elecciones nominativas. *Sin título (Retrato de Ross en Los Ángeles)* (1991) codifica una biografía íntima en la especificación del material. El peso de los caramelos equivale al peso corporal saludable de su pareja Ross, quien falleció por complicaciones relacionadas con el sida. El hecho de que el título se niegue a nombrar este significado protege su intimidad, al tiempo que invita a interactuar con la realidad física de la obra. La descripción entre comillas «Retrato de Ross en Los Ángeles» es específica sin revelar demasiado. Nombra al sujeto sin explicar la codificación material, lo que permite a quienes conocen el

contexto reconocer lo que están contemplando, al tiempo que permite a los demás acercarse a la obra como un puro acontecimiento material (Stallabrass, 1994). McCormick (2025) analiza cómo esta estrategia de revelación y ocultación simultáneas lleva a cabo la desidentificación; es decir, la obra es identificable como profundamente personal sin reducirse a su contexto biográfico.

Es innegable que, durante la visualización y la participación efectivas, el público puede experimentar la obra de forma genuina sin la interferencia previa de su título, sumergiéndose por completo en ella. Sin embargo, la paradoja radica en el hecho de que, dado que cada obra se titula «Sin título», el contenido entre comillas se convierte en el verdadero marcador de identidad de cada obra única. Cuando los lectores se encuentran con el contenido entre comillas, el significado es más fuerte de lo que el artista pretendía originalmente. El propio «Sin título» se convierte en información ineficaz en el debate, ya que, en este punto, la gente no se refiere a todas las obras de González-Torres, sino a una pieza concreta de entre ellas. Ahora, «Opinión pública», «L.A.» y «Retrato de Ross en L.A.» se convierten en los títulos reales. La estrategia y el equilibrio a la hora de utilizar «Sin título» en diferentes contextos merecen una reflexión más profunda por parte del mundo del arte.

7. Caso práctico 3: Basquiat y Rego

Los casos de Jean-Michel Basquiat y Rego encarnan la función final del marco: la recodificación institucional. Esto no quiere decir que sus prácticas carezcan de las dimensiones de resistencia semántica e intensificación perceptiva, sino más bien que, en sus casos, la dimensión de la recodificación institucional desempeña un papel más esclarecedor para la investigación académica.

7.1 Jean-Michel Basquiat

Jean-Michel Basquiat (1960-1988) pasó rápidamente de sus orígenes en el arte callejero de Nueva York a ser representado por galerías internacionales y alcanzó precios de subasta asombrosos que batieron récords. Su *Sin título* (1982) se vendió en Sotheby's en mayo de 2017 por 110,5 millones de dólares, lo que supuso un récord para un artista estadounidense en aquel momento (Sotheby's, 2017). La magnitud de esta transacción la convierte en un caso importante de las dinámicas de la autoridad en la denominación, ya que el catálogo de la subasta se ve obligado a abordar el problema de identificar y describir una obra sin título. El caso revela cómo los imperativos comerciales completan la función de denominación que el artista se negó a desempeñar, y cómo esa finalización sirve a fines de mercado más que a fines artísticos.

El catálogo de la subasta complementa la designación del artista con el año, descriptores visuales y el historial de procedencia. Sotheby's no modificó el título en sí, pero distinguió la obra mediante información más detallada sobre la misma. Por ejemplo: «firmada, con la inscripción "NYC" y fechada "82" en el reverso; acrílico, pintura en spray y barra de óleo sobre lienzo; 72 1/8 por 68 1/8 pulgadas; 183,2 por 173 cm». El artículo de Wikipedia sobre esta obra sigue utilizando «*Sin título* (1982)» como título de la obra, aunque el título del artículo aparece como «*Sin título* (pintura de calaveras de Basquiat de 1982)». La expresión «Sin título», en cursiva, sigue siendo el título de la obra, mientras que la expresión «Pintura de una calavera de Basquiat de 1982», que no está en cursiva, no forma parte del título de la obra (Wikipedia, 25 de marzo de 2025). De manera similar, otra obra de Basquiat presenta tanto el título como el elemento descriptivo en cursiva: *Sin título (Calavera)* (1981) (Wikipedia, 20 de junio de 2025). La inclusión de descriptores entre paréntesis en el título de una obra sin título es una decisión específica que adoptan las distintas instituciones en función de las circunstancias. El año y la información detallada de la obra sirven como identificadores de facto, situando la obra en un momento concreto de la carrera del artista y permitiendo distinguirla de otras obras sin título de Basquiat del mismo período (Fundación Basquiat, 2025). Los descriptores visuales, como las imágenes de calaveras, los motivos de coronas y la pintura gestual de figuras, se convierten en rasgos identificativos en las entradas de los catálogos y en los registros de procedencia. Estas adiciones, ausentes en la designación del artista, constituyen una forma de denominación institucional que responde a fines comerciales más que artísticos.

Este caso ilustra la transferencia de la autoridad de denominación en su forma más visible desde el punto de vista comercial. El año y los descriptores visuales cumplen esta función de identificación sin contradecir la designación «Sin título» del artista, proporcionando una denominación a nivel de mercado al tiempo que respetan la suspensión a nivel del artista. El análisis de Bourdieu (1993) sobre

la economía simbólica del campo del arte aclara esta dinámica: la autoridad para nombrar es una forma de capital simbólico que puede ser transferida, acumulada y desplegada por diferentes agentes en distintas etapas de la circulación de la obra. A la escala de una transacción de mercado de 110,5 millones de dólares, la obra se reproduce, se describe, se valora y se transmite más de lo que es contemplada directamente por cualquier espectador individual (Leder et al., 2006). Sin embargo, desde el punto de vista institucional, esto también genera otra paradoja: que la obra «Sin título» de Basquiat, concebida como resistencia a la mercantilización del mercado, se haya convertido en uno de los activos más valiosos del mercado del arte a nivel mundial. El gesto antimerkantil se ha recodificado por completo como un activo de mercado de gran valor.

7.2 Paula Rego

Paula Rego (1935-2022) fue una pintora figurativa luso-británica cuya obra se caracteriza por su compromiso político y su imagería narrativa. Su «*Sin título: La serie del aborto*» ejemplifica una vía diferente de transferencia de la autoridad de denominación, impulsada por fuerzas políticas y curatoriales más que comerciales. Inicialmente, la artista numeró las obras como «*Sin título 1*» y «*Sin título 2*», lo que reflejaba su deseo de evitar una etiqueta política explícita en unos cuadros creados como respuesta directa al referéndum sobre el aborto en Portugal. La numeración representa una forma de suspensión nominal. Las obras estaban identificadas, pero no tenían nombre y circulaban con identificadores que preservaban el rechazo de la artista a un encuadre político explícito.

El significado político de la serie fue surgiendo gradualmente a través de exposiciones, debates públicos y el discurso curatorial, más que por la designación de la propia artista. Los catálogos de las exposiciones y las reseñas críticas normalizaron la terminología de la «Serie del Aborto», transformando el número de la artista en un descriptor político (Tate, 2025). La designación se impuso no por la presión del mercado, sino a través del compromiso cultural y político. A medida que se desarrollaba la campaña del referéndum, críticos y comisarios reconocieron la relevancia directa de las obras para el debate político y las denominaron en consecuencia. El cambio de nombre puede modificar la interpretación del público de formas que alteran el valor cultural de una obra. En el caso de Rego, el cambio de nombre a través del discurso público amplió, en lugar de restringir, la resonancia cultural de la obra, vinculándola a un momento político específico con el que la artista se había comprometido, pero que había optado por no nombrar directamente.

La transferencia de la autoridad de denominación es aquí más completa que en el caso de Basquiat. Los comisarios, los críticos y el público añadieron significado político a la obra de Rego. En ambos casos, la designación de la artista se vio complementada y parcialmente sustituida por descriptores generados externamente que completaron la función de denominación, pero el mecanismo de desplazamiento difirió fundamentalmente. Las obras de Rego adquirieron significado político a través del discurso público. Su identificación se volvió inseparable del debate sobre el derecho al aborto al que respondían. La adquisición y exposición de la serie por parte de la Tate proporcionó una validación institucional a esta interpretación, consolidando «The Abortion Series» como el identificador dominante en los estudios académicos y en las etiquetas de los museos. Oosterlinck y Radermecker (2019) señalan que la denominación institucional, ya sea a través de los museos o de los mercados, configura el valor histórico-artístico de las obras de formas que van más allá de los contextos comerciales o culturales inmediatos.

7.3 Análisis comparativo

La comparación entre Basquiat y Rego revela que el desplazamiento designativo opera a través de mecanismos distintos en función del contexto institucional. El desplazamiento comercial viene impulsado por las exigencias del mercado de subastas en cuanto a identificación, procedencia y coherencia del catálogo. El año y los descriptores visuales funcionan como herramientas de denominación institucional que completan el proceso de identificación sin contradecir la designación del artista. El desplazamiento político viene impulsado por el discurso curatorial y público que atribuye significado a las obras a través de la circulación, la exposición y la respuesta crítica. El descriptor político funciona como una herramienta de denominación cultural que amplía, en lugar de restringir, el acceso interpretativo. Ambos mecanismos dan lugar a resultados similares. La designación «Sin título» del artista se complementa con descriptores generados externamente que completan la función de

denominación, lo que demuestra que la transferencia de la autoridad de denominación opera a través de múltiples vías.

Este marco no es una generalización universal, sino una herramienta analítica que revela los mecanismos específicos que operan en cada caso, al tiempo que pone de manifiesto la paradoja común que subyace en ellos: que la negativa a nombrar se convierte en un activo de denominación a través de la recodificación institucional.

8. Discusión

8.1 Aportaciones teóricas del marco de las tres funciones

Este artículo sostiene que los tres mecanismos no operan en paralelo, sino que constituyen un sistema jerárquico de producción de significado. La resistencia semántica es la primera línea de defensa que rechaza un cierre narrativo. La intensificación perceptiva le sigue inmediatamente, redirigiendo la atención del espectador hacia la presencia material. La recodificación institucional completa entonces la absorción final, transformando la postura antiinstitucional de los dos primeros mecanismos en capital simbólico distribuible. Esta estructura jerárquica explica por qué las obras «Sin título» pueden ser tan generosamente recompensadas por el mercado, al tiempo que mantienen una resistencia superficial y se venden a precios elevados, ya que la resistencia en sí misma se ha convertido en una forma de mercancía con un precio.

Los casos de estudio revelan cómo funciona concretamente esta estructura jerárquica. Incluso en el caso de González-Torres, sus descriptores entre comillas «*Sin título (Retrato de Ross en Los Ángeles)*» (1991) demuestran a la perfección cómo se entrelazan los tres mecanismos. «Sin título» ejerce una resistencia semántica, negándose a reducir la obra a un monumento conmemorativo. El descriptor entre comillas ancla materialmente la obra, exigiendo que los espectadores se enfrenten a la existencia física del montón de caramelos. La circulación de la obra por los principales museos y colecciones completa la recodificación institucional, convirtiéndola en parte del canon del arte conceptual (McCormick, 2025). Los tres mecanismos aquí no operan de forma independiente, sino de forma interdependiente. En otras palabras, sin la resistencia semántica, el descriptor entre comillas degeneraría en un título descriptivo ordinario. Sin la intensificación perceptiva, la obra se reduciría a un mero juego conceptual. Sin la recodificación institucional, la obra podría haber desaparecido hace tiempo de la historia del arte.

El caso de Judd aclara aún más esta estructura jerárquica. En cuanto al minimalismo, «Sin título» nunca fue una negación pura. El propio Judd se negó explícitamente a entender «Sin título» como «sin sentido». En su opinión, esta denominación era precisamente una declaración afirmativa de que el valor de la obra reside en su construcción física y no en marcos narrativos impuestos desde fuera (Fundación Judd, 2023). Esta postura revela una implicación clave del marco de las tres funciones. Es decir, la resistencia semántica no elimina el significado, sino que redistribuye las fuentes del mismo. El significado ya no lo otorga unilateralmente el artista a través del título, sino que lo construye progresivamente el espectador mediante el encuentro perceptivo. Sin embargo, esta redistribución abre precisamente un espacio para la recodificación institucional. Cuando se define el significado como algo que requiere la participación del espectador para su construcción, los museos, los comisarios y los críticos adquieren autoridad legítima para intervenir en el proceso interpretativo.

8.2 La cara oculta de la transferencia de la autoridad para nombrar

El concepto de transferencia de la autoridad de denominación revela una verdad oculta. La suspensión nominal por parte de un artista nunca deja un vacío. El poder aborrece el vacío. Cuando un artista renuncia a la autoridad de denominación mediante «Sin título», dicha autoridad no desaparece, sino que es rápidamente usurpada por otros actores. Los casos de Basquiat y Rego, respectivamente, demuestran cómo las fuerzas comerciales y el discurso curatorial se apropian de esta autoridad. El denominador común en ambos casos es que el artista pierde el control sobre el significado final de la obra.

Esta conclusión se opone frontalmente a la «muerte del autor» de Barthes. En la imaginación romántica de Barthes, la ausencia del autor abre el camino a la democratización de la interpretación y los lectores obtienen la libertad de producir significado. Sin embargo, el mecanismo de transferencia de la autoridad de denominación muestra que la ausencia del autor transfiere precisamente el poder interpretativo a los actores con mayor poder institucional, en lugar de al público común. ¿Podemos

afirmar, en sentido negativo, que la llamada «obra abierta» de Eco se abre en realidad al capital y a las instituciones en lugar de a un público democrático? Se trata de una paradoja que exige un análisis serio. Las obras que parten de un gesto de resistencia a la denominación acaban siendo denominadas por aquellos actores cuyas prácticas de denominación son las más sistematizadas y las menos resistentes.

La recodificación institucional constituye la paradoja más aguda en la política operativa de «Sin título». Buchloh (1990) identificó esta dinámica en los inicios mismos del arte conceptual y minimalista. Una vez que un gesto antiinstitucional obtiene reconocimiento, se convierte inmediatamente en un nuevo estilo que el sistema puede absorber.

Profundizar en la lógica de la recodificación institucional puede revelar que «Sin título» se ha convertido en una forma específica de capital simbólico en el mercado del arte contemporáneo. Transmite múltiples señales a los compradores: la seriedad conceptual del artista, su conexión histórica con la tradición crítica modernista y una declaración de «pureza» según la cual la obra no fue creada para el consumo del mercado. Estas señales son más intensas en las obras de artistas consagrados. Oosterlinck y Radermecker (2019) demuestran que el impacto del título en el precio viene atenuado por la reputación del artista. Cuanto mayor es la reputación, menor es el efecto negativo de «Sin título», llegando incluso a convertirlo en una prima positiva. La lógica del mercado del arte converge aquí perfectamente con el discurso histórico-artístico. Esta conclusión puede resultar excesivamente tajante, pero a veces los críticos y los comisarios necesitan obras «Sin título» para demostrar las posiciones críticas de los artistas. Los coleccionistas necesitan obras «Sin título» para exhibir su capital cultural. Las casas de subastas necesitan obras «Sin título» para sostener la narrativa del arte contemporáneo como práctica crítica. Todas las partes convergen aquí, sosteniendo conjuntamente un ciclo que convierte la resistencia en capital.

Este ciclo también plantea una nueva pregunta a los artistas actuales. ¿Pueden los artistas que utilizan «Sin título» hoy en día seguir desempeñando una función crítica? «Sin título» se ha normalizado tanto en el arte contemporáneo que ahora denota seriedad artística como un cliché, más que una búsqueda genuina de la misma (Kim, 2025). Esto no supone negar las posibles motivaciones de los artistas contemporáneos para utilizar «Sin título». Los artistas pueden seguir esperando sinceramente que los espectadores se enfrenten a las obras directamente, en lugar de hacerlo a través de la mediación del título. Sin embargo, la motivación no determina el efecto. Cuando «Sin título» se convierte en una convención previsible, su poder crítico queda disuelto de antemano. La crítica completa su autonegación. Se convierte en una imitación habitual de posturas de resistencia, en lugar de un auténtico desafío al habitus. Estas discusiones no son razones en contra del uso de «Sin título», sino que exigen que esta elección sea consciente y no habitual. El llamamiento de Fisher (1984), hace más de cuarenta años, sigue siendo válido: las prácticas de denominación merecen un análisis sostenido y las reflexiones de los artistas sobre sus elecciones de denominación son una parte esencial de ese análisis.

8.3 La ausencia de una perspectiva intercultural

Los estudios de caso se centran en instituciones clave del mundo del arte occidental. Esta concentración no es casual, sino que refleja la desigualdad geográfica del discurso sobre el arte contemporáneo. Sin embargo, las perspectivas interculturales sugieren que «Sin título» podría funcionar de manera diferente en otros contextos. Maruyama e Ishizu (2025) constatan que los títulos producen efectos distintos en la evaluación de la poesía japonesa que en los contextos artísticos occidentales. Xhignesse (2021), al analizar el cambio de títulos por parte de los aborígenes, revela las dimensiones coloniales de la transferencia de la autoridad en la denominación. Estos hallazgos sugieren que la política de denominación podría adoptar formas diferentes en los contextos artísticos del Sur Global y de los pueblos indígenas, lo que constituye una importante línea de investigación para el futuro.

9. Conclusión

«Sin título» nunca carece realmente de título. Es la forma más engañosa de denominación en el mundo del arte. Una práctica de denominación disfrazada de ausencia de denominación, un ejercicio de autoridad disfrazado de abandono de la misma y un gesto de resistencia que, en última instancia, se convierte en la perpetuación del poder.

La contribución de este artículo radica en proponer un marco sistemático para analizar la política operativa de «Sin título» y en ofrecer herramientas conceptuales para rastrear cómo circula la autoridad

de denominación. A pesar de que este marco pone de manifiesto sus propias limitaciones, ya que se basa en casos fundamentales del mundo del arte occidental y puede que no sea plenamente aplicable a contextos marginados y tradiciones artísticas no occidentales, se centra en obras de artistas que ya han alcanzado un estatus canónico. Es posible que no revele plenamente las diferentes dinámicas en la forma en que los artistas emergentes utilizan «Sin título». El análisis de este artículo se basa en archivos públicos y registros de mercado y, por lo tanto, puede que no capte las prácticas de denominación que tienen lugar en transacciones privadas y en acuerdos verbales. Estas limitaciones apuntan hacia futuras líneas de investigación.

Por último, las implicaciones políticas de «Sin título» van más allá de la historia del arte. En el contexto más amplio de la producción cultural contemporánea, la denominación nunca es neutra. Foucault (1972) nos recuerda que la formación del discurso depende de condiciones que hacen posibles ciertas afirmaciones e imposibles otras. La autoridad en la denominación es precisamente una de esas condiciones. Cuando los artistas eligen «Sin título», no están abandonando el juego de la producción de significado, sino participando en él de una manera específica. Cuando los museos, los mercados, los críticos y el público intervienen posteriormente en esta práctica de denominación, también están ejerciendo poder. El marco de este artículo está diseñado para hacer visible este ejercicio de poder. Porque solo el poder que se ve puede ser cuestionado, desafiado y redistribuido.

Referencias

- Ables, K. (2019). Why are so many artworks untitled? *Artsy*. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artworks-untitled>.
- Art Basel & UBS. (2024). *The art market report 2024*. Art Basel. <https://theartmarket.artbasel.com/the-art-market-2024/welcome>.
- Barthes, R. (1967). The death of the author. In *Image-Music-Text* (pp. 142-148). Fontana Press.
- Belke, B., Leder, H., Strobach, T., & Carbon, C.-C. (2010). Cognitive fluency: High-level processing dynamics in art appreciation. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 4(4), 214-222. <https://doi.org/10.1037/a0019648>.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production*. Columbia University Press.
- Bowman, M. (2023). Text-mining metadata: What titles tell us of the history of modern and contemporary art? *Cultural Analytics Journal*, 8(1). <https://doi.org/10.22148/001c.74602>.
- Buchloh, B. H. D. (1990). *Neo-avantgarde and culture industry: Essays on European and American art from 1955 to 1975*. MIT Press.
- Chandler, D. (2017). *Semiotics: The basics* (3rd ed.). Routledge.
- Cifarelli, G. (2011). *No words needed: The untitling of modern art* [Master's thesis, University of Southern California]. ProQuest.
- Cleeremans, A., Ginsburgh, V., Klein, O., & Noury, A. (2016). What's in a name? The effect of an artist's name on aesthetic judgments. *Arts and the Market*, 34(1), 126-139. <https://doi.org/10.1177/0276237415621197>.
- Danto, A. C. (1974). The transfiguration of the commonplace. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33(2), 139-148. <https://doi.org/10.2307/429082>.
- Denman, T. (2022). Condition-contact-conversation. *Art Journal*, 81(2), 110-112. <https://doi.org/10.1080/00043249.2022.2074751>.
- Dia Art Foundation. (2024). Felix Gonzalez-Torres exhibitions and projects. <https://www.diaart.org/exhibition/exhibitions-projects/felix-gonzalez-torres-exhibition>.
- Eco, U. (1989). *The open work*. Harvard University Press.
- Earle, W., & Zucker, S. (2024). Felix Gonzalez-Torres, Untitled (L.A.). *Smarthistory*. <https://smarthistory.org/felix-gonzalez-torres-untitled-la/>.
- Fisher, J. (1984). Entitling. *Critical Inquiry*, 11(2), 263-278. <https://doi.org/10.1086/448289>.
- Franklin, M. B., Becklen, R. C., & Doyle, C. L. (1993). The influence of titles on how paintings are seen. *Leonardo*, 26(2), 103-108. <https://doi.org/10.2307/1575894>.
- Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge*. Pantheon Books.
- Gonzalez-Torres Foundation. (2023). *Felix Gonzalez-Torres Foundation archives*. <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/foundation-activities/archives>.
- Guggenheim. (2025). Collection: Donald Judd. <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/donald-judd>.
- Haacke, H. (2016). *Working conditions: The writings of Hans Haacke*. MIT Press.
- J. Paul Getty Trust. (2024). 3. Titles or names. In *Categories for the description of works of art*. <https://www.getty.edu/publications/categories-description-works-art/categories/object-architecture-group/3/>.
- Judd, D. (1967). *Untitled (Stack)* [Installation]. Museum of Modern Art, New York.
- Judd Foundation. (2023). *Donald Judd catalogue raisonne*. <https://www.juddfoundation.org>.
- Kim, S. (2025). The disappearance of titles: An art historical inquiry into the untitled as title. *Humanities Research*, 64, 7-35. <https://doi.org/10.35559/TJOH.64.1>.
- Leder, H., Carbon, C.-C., & Ripsas, A. (2006). Entitling art: Influence of title information on understanding and appreciation of paintings. *Acta Psychologica*, 121, 176-198. <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2005.08.005>.
- Maruyama, S., & Ishizu, T. (2025). The effects of titles on the aesthetic evaluation of Japanese poetry. *Empirical Studies of the Arts*, 43(1), 707-720. <https://doi.org/10.1177/02762374241270472>.
- McCormick, M. (2025). Felix Gonzalez-Torres and disidentification. *Confluence Journal*. <https://confluence.gallatin.nyu.edu/sections/criticism/felix-gonzalez-torres-and-disidentification>.

- Millis, K. (2001). Making meaning brings pleasure: The influence of titles on aesthetic experiences. *Emotion*, 1(3), 320-329. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/12934689/>.
- Minimalism Archive. (2024). *Naming practices in Minimalism*. <https://www.minimalism-archive.org>.
- MoMA. (2017). Donald Judd. Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/artists/2948/donald-judd>.
- Oosterlinck, K., & Radermecker, A. (2019). "The Master of . . .": Creating names for art history and the art market. *Journal of Cultural Economics*, 43, 57-95. <https://doi.org/10.1007/s10824-018-9329-1>.
- Pirinen, M. (2020). *Game of the name: Titles and titling of visual artworks in theoretical discussions from 1960 to 2015* [Doctoral dissertation, University of Jyväskylä]. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-8369-7>.
- Radermecker, A. (2019). Artworks without names: An insight into the market for anonymous paintings. *Journal of Cultural Economics*, 43, 443-483. <https://doi.org/10.1007/s10824-019-09344-5>.
- Radermecker, A. (2021). *Anonymous art at auction*. Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004460201>.
- Rego, P. (1998). *Untitled: The abortion series* [Pastel paintings].
- Russell, P. A. (2003). Effort after meaning and the hedonic value of paintings. *British Journal of Psychology*, 94(1), 99-110. <https://doi.org/10.1348/000712603762842138>.
- Sotheby's. (2017, May 18). *Basquiat reigns supreme at evening sale*. Sotheby's, New York. <https://www.sothebys.com/en/slideshows/basquiat-reigns-supreme-at-evening-sale>.
- Stake, R. E. (2013). *Multiple case study analysis*. Guilford Press.
- Stallabrass, J. (1994). Exhibitions: Reviews - Discrete images. *Art Monthly*, (181), 35.
- Tate. (2025). Paula Rego. <https://www.tate.org.uk/art/artists/paula-rego-1823>.
- Thamm, K. (2024). Demystifying metadata: A practical introduction for art researchers. *Navigating Art*. <https://www.navigating.art/articles-from-navigatingart/demystifying-metadata-a-practical-introduction-for-art-researchers>.
- Tharp, G. K. (2026). Nomenclature for museum cataloging. *Technical Services Quarterly*, 43(2), 206-207. <https://doi.org/10.1080/07317131.2026.2631830>.
- Wikipedia. (2025, June 20). Untitled (Skull). In *Wikipedia*. Retrieved April 12, 2026, from [https://en.wikipedia.org/wiki/Untitled_\(Skull\)#History](https://en.wikipedia.org/wiki/Untitled_(Skull)#History).
- Wikipedia. (2026, March 25). Untitled (1982 Basquiat skull painting). In *Wikipedia*. Retrieved April 12, 2026, from [https://en.wikipedia.org/wiki/Untitled_\(1982_Basquiat_skull_painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Untitled_(1982_Basquiat_skull_painting)).
- Xhignesse, M. (2021). Retitling, cultural appropriation, and Aboriginal title. *The British Journal of Aesthetics*, 61(3), 317-333. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayab006>.
- Yeazell, R. B. (2009). Turner's titles. *Victorian Studies*, 51(3), 480-495.
- Yeazell, R. B. (2015). *Picture titles: How and why Western paintings acquired their names*. Princeton University Press.
- Yin, R. K. (2018). *Case study research and applications* (Vol. 6). Sage.