

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras



**El fin del arte: una reflexión filosófica en torno a la evolución
y configuración del arte contemporáneo**

Tesis que presenta:

Edgar Silvestre Vite Tiscareño

Para optar por el Título de:

Maestro en Filosofía

Director: Dr. Ramón Xirau Subias

México, D.F.

2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres,
quienes me han apoyado siempre

Agradecimientos

Creo que me será imposible agradecer a toda la gente que ha contribuido no sólo en el desarrollo de este proyecto de investigación, sino sobre todo en mi propia inclinación hacia el arte y la filosofía.

Antes que nada deseo comenzar por agradecer a mi familia, en especial a mis padres, quienes han sido un apoyo constante en mi vida. Debo decir que ellos fueron la causa principal de mi inclinación hacia la cultura, la literatura y el arte en general. Tampoco puede olvidar a mi hermana, quien ha estado a mi lado en todo momento, además de haberme apoyado con sus críticas y comentarios.

Agradezco también el apoyo incondicional del Dr. Ramón Xirau, quien aceptó con entusiasmo la dirección de este proyecto, además de haberme ayudado a superar las limitaciones del mismo. Por otro lado debo agradecer al Dr. Carlos Pereda por la forma tan cordial en que me ha ofrecido su orientación y su amistad. A la Dra. María Herrera, quien ha sido un punto clave en la discusión a fondo de mi propuesta. Al Dr. Ernesto Priani, quien me ha mostrado la vigencia de la filosofía antigua, al aplicarla a problemas de actualidad. Al Dr. Héctor Zagal, quien además de haberse convertido en mi mentor, me ha otorgado el valor de su amistad. A todos los profesores que intervinieron en mi formación como estudiante, como filósofo y como persona.

A todos mis compañeros y amigos. En especial a Mario Gensollen, quien además de apoyarme con su amistad, me ha ayudado con sus pertinentes críticas. A Myriam Albor quien además de ser mi amiga es una gran filósofa y artista, por lo que ha sido de gran ayuda en la elaboración de esta tesis. Por último debo agradecer a CONACYT, cuyo apoyo ha hecho posible la conclusión de este proyecto.

El fin del arte: una reflexión filosófica en torno a la evolución y configuración del arte contemporáneo

Índice

Introducción.....	3
1. El principio del fin: Hegel y la superación del arte.....	7
1.1 Saber Absoluto.....	7
1.2 Verdad y Saber Absoluto.....	10
1.3 La idea de Belleza.....	11
1.4 Sobre los momentos del arte.....	18
1.5 El fin del arte y su influencia en Danto.....	35
2. El fin de la pintura: Duchamp y la decadencia de las artes figurativa.....	38
2.1 Continuidad y ruptura histórica.....	39
2.2 La reivindicación de la cotidianidad.....	46
2.3 Ambigüedad y recontextualización.....	51
2.4 La presentación VS la representación.....	56
2.5 El <i>ready-made</i> y el arte redefinido.....	62
2.6 El concepto por encima del objeto.....	67
2.7 El eclipse de la belleza.....	71
2.8 La influencia de los <i>ready-mades</i> en las nuevas corrientes.....	78

3. El fin del arte en Danto: la superación de la belleza y la transfiguración del lugar común.....	93
3.1 La confusión entre arte y realidad.....	94
3.2 Contexto e intencionalidad.....	96
3.3 Sobre el juicio estético.....	109
3.4 La relación ente contenido y representación.....	115
3.5 Sobre los límites de la teoría.....	119
3.6 El marco y la práctica artística.....	126
3.7 Danto y la teoría institucional.....	132
Conclusiones.....	142
Bibliografía.....	152

Introducción

Mi interés en el arte se remonta a mis primeros acercamientos a la literatura, la cual comenzó a despertar en mí el gusto por los mundos surgidos de la imaginación. Posteriormente mi pasión halló continuidad y desenvolvimiento en la música, el teatro, el cine y la pintura, las cuales hasta ahora no han dejado de asombrarme. Por esta razón a pesar de que mis habilidades artísticas son nulas, no puedo negarme el placer de entrar en contacto con una obra, de dejarme envolver por ella y en algunos casos de tomar mi tiempo para descifrar el mensaje que oculta.

Uno de los aspectos que me parece más llamativo de las manifestaciones artísticas consiste en el modo en que éstas involucran la subjetividad, la cual no se restringe al creador, sino que también abarca al espectador, con lo que podemos darnos cuenta de su riqueza. El carácter abierto de las obras de arte nos muestra que la recepción de una determinada pieza no sigue un solo camino, pues cada creación da lugar a una multiplicidad de sentidos.

En esta medida soy consciente de navegar en aguas intranquilas, pues en la esfera artística resulta fácil perder el rumbo y en algunas ocasiones naufragar. A pesar de las limitaciones propias de esta disciplina, el propósito de mi estudio ha sido presentar una serie de rasgos, los cuales nos permitan alcanzar un criterio adecuado al momento de enfrentarnos a una obra de arte. Por tanto debo aclarar que a pesar de acotar este estudio al desarrollo de las artes figurativas y sobre todo de la pintura, he procurado presentar una serie de principios comunes al resto de las artes.

El hecho de centrar mi investigación en el desenvolvimiento del arte contemporáneo se debe sobre todo a mi estrecha relación con las manifestaciones actuales, las cuales forman parte de mi entorno y la época en que vivo, con lo que me considero un testigo inmediato del problema que trato. Por otro lado mi

acercamiento a las obras más recientes se desprende de que el cuestionamiento al que nos llevan resulta más polémico y conflictivo que el propiciado por el arte del pasado. Al respecto me he dedicado a analizar la transición entre los movimientos de vanguardia y el arte posterior, especialmente en lo que se refiere al arte postmoderno, pues creo que en dicho proceso se produjo una clara fractura en la historia del arte, dando lugar a una serie de fenómenos, los cuales volvieron más compleja su comprensión.

Con este juicio no pretendo subestimar la importancia del arte anterior, sino hacer notar que la estructura y configuración de las manifestaciones recientes implican un análisis más detenido, además de involucrar elementos que nunca antes hubieran sido considerados como parte de su esfera. Por esta razón he elegido el arte actual y especialmente he centrado mi atención en el fenómeno de los *ready-mades*, por considerarlo un parteaguas en la historia del arte, al poner en entredicho los antiguos paradigmas, así como hacer patente la dificultad de discernir entre una pieza de arte y cualquier otra cosa.

De aquí el origen de mi interés en el planteamiento de Arthur C. Danto, quien en su concepción sobre el fin del arte retoma dicha cuestión y realiza una propuesta interesante sobre el modo en que los componentes de los *ready-mades* dieron lugar a una redefinición del arte. Lo anterior se debe en gran parte a la tradición filosófica de la que Danto es heredero, por lo que se preocupa profundamente por la forma en que nombramos algo como una obra de arte, así como los diversos predicados que empleamos en su esfera. Lo paradójico de la propuesta del filósofo norteamericano consiste en que a pesar de tener una formación analítica, sigue presentando categorías propias de la filosofía continental, como es su insistente idea de encontrar una esencia. Dicho rasgo es uno de los más polémicos de su interpretación sobre el fin del arte y por esta razón le he dedicado un espacio considerable en esta investigación.

Danto plantea una serie de semejanzas entre su propuesta y la estética hegeliana, no sólo en lo que se refiere a la noción sobre el fin del arte, sino también a la intención de establecer un criterio objetivo, sin dejar de lado los elementos subjetivos que conforman toda obra, así como la importancia que adquiere la elaboración de un análisis filosófico en torno del mismo. Por esta razón he tomado en cuenta una serie de aspectos correspondientes a la concepción artística de ambos filósofos y me he inspirado en dicha conexión al titular mi investigación. Sobre este punto es necesario aclarar que a pesar de la estrecha relación que Danto plantea entre su planteamiento y el del filósofo alemán, en este estudio presento las respectivas diferencias.

En este mismo sentido trato el origen de la crisis de la pintura y el modo en que ésta afectó el desarrollo del arte posterior. Para el filósofo norteamericano dicha reflexión se acentuó con la aparición del *Dadaísmo* y considera que sus elementos resurgieron en el *Pop Art*. Sin embargo, en este trabajo muestro que ambos movimientos responden a principios y finalidades radicalmente diferentes. Por esta razón me he encargado de analizar detalladamente las características de ambas corrientes y sus respectivas concepciones sobre el arte.

Otro de los temas en los que centro mi investigación consiste en la relación entre arte y teoría. Desde mi perspectiva es necesario considerar que una gran parte de obras recientes requieren de un ejercicio intelectual. Esto se debe en gran medida a que los nuevos artistas se centran en aspectos de su obra los cuales están más relacionados con el proceso creativo, que con la producción de la misma e inclusive en muchos casos ya no es posible hablar de la existencia de una obra, al menos en un sentido material y sensible. Al respecto encontramos algunos ejemplos en corrientes actuales como el *body art*, el *land art* y el arte conceptual, las cuales presentan una reflexión constante en torno al proceso creativo y los medios de producción.

En mi opinión la implicación teórica del arte contemporáneo no debe entenderse como una sustitución de la obra o como una eliminación de otros elementos, como los sentimientos, las emociones y la inmediatez de la experiencia estética. Este es uno de los rasgos más criticables de la propuesta de Danto, por lo que me parece que no en todos los casos el arte requiere de una teoría para ser comprendido o reconocido. También es necesario considerar que esta relación puede ser forzada o artificial, por lo que es indispensable comprender en qué sentido se está usando la teoría. Lo verdaderamente llamativo de esta cuestión consiste en plantear el significado que tiene el trasfondo teórico en los diversos momentos históricos, por lo que resulta indispensable tomar en cuenta el contexto y la práctica correspondientes a cada época para comprender mejor cada una de las obras.

En esta medida en mi revisión y reelaboración sobre este trabajo me di cuenta de la necesidad de considerar otros factores al momento de analizar el arte. Al respecto llegué a la conclusión de que esta manifestación humana presenta una fuerte carga social, por lo que es necesario tomar en cuenta dichos factores para determinar por qué una cosa es aceptada o rechazada dentro de un museo. En mi opinión esta es una de las mayores aportaciones de la teoría institucional y por esta razón la he incluido en este estudio. A pesar de que Danto no es del todo ajeno a estos elementos, en el fondo plantea la existencia de algo más, por lo que me parece que la teoría institucional brinda una alternativa para revolver el mismo problema.

Por último debo decir que he disfrutado enormemente cada paso que he dado y cada obstáculo que he enfrentado en la realización de este proyecto de investigación, con la finalidad de convertir el mismo en una especie de ovillo de Ariadne, que nos ayude a salir del intrincado laberinto en el que nos ha introducido el arte contemporáneo. Por esta razón la intención principal de mi análisis ha sido brindar una guía que nos permita comprender mejor el devenir del arte y nos haga recordar su complejidad emana de la riqueza humana.

El fin del arte: una reflexión filosófica en torno a la evolución y configuración del arte contemporáneo

1. El principio del fin: Hegel y la superación del arte

A través de este capítulo deseo abordar el significado del pretérito del arte dentro del sistema hegeliano, para después considerar su relación con la estética contemporánea, tomando como eje central de mi investigación el planteamiento de Arthur C. Danto.

Antes de comenzar con el pretérito del arte en Hegel considero necesario detenerme a analizar algunos aspectos de la filosofía de este pensador alemán, para después demostrar el lugar del arte dentro de su sistema y las consecuencias que se siguen de dicho planteamiento.

1.1 Saber Absoluto

Una noción que es sumamente importante dentro del sistema hegeliano y que se relaciona con el problema del arte, es la de Absoluto. Al respecto debemos considerar que la visión de Hegel es una visión de conjunto, que no sólo corresponde a toda la realidad, sino que incluye también cada una de sus partes.¹ De esta manera la totalidad vendrá dada como la unificación de los diversos momentos que constituyen el desarrollo del espíritu Absoluto:

En efecto, la cosa, no se reduce a su *fin*, sino que se halla en su *desarrollo*, ni el *resultado* es el todo real, sino que lo es en unión de su devenir; el fin para sí es lo universal carente de vida, del mismo modo que la tendencia es el simple impulso privado todavía de su realidad, y el resultado escueto simplemente el cadáver que la tendencia deja tras sí. Asimismo, la diversidad es más bien el límite de la cosa; aparece allí donde la cosa no termina o es lo que ésta no es.²

¹ El sistema hegeliano descansa en la idea de totalidad, pues sólo de este modo puede asumirse lo verdadero y descubrirse en el desarrollo del espíritu Absoluto. En esta búsqueda por la totalidad es posible alcanzar la autodeterminación del saber. Para Hegel la filosofía presenta una intención holista, pues pretende encontrar el desenvolvimiento de la verdad en todo lo existente. (Cfr. Másmela, Carlos. *Hegel: la desgracia de la reconciliación del espíritu*. Madrid: Trotta, 2001. p. 10.)

² Hegel, G.W.F. *Fenomenología del Espíritu*. Trad. Wenceslao Roces. México: F.C.E., 1966. p. 8.

El espíritu Absoluto debe considerarse como principio, tanto como fin, lo cual se debe a que todo parte de él y regresa sí mismo.³ Por tanto hay que entender su desarrollo como un proceso circular: “En la visión que el espíritu (*Geist*) tiene de sí mismo no existe en absoluto un punto de partida; sino que más bien es un círculo. De este modo no debemos asumir al espíritu como un punto de partida, y después derivar de él la estructura del mundo.”⁴

Esto nos muestra de fondo que todo lo existente depende de dicho proceso. Ninguna parte del sistema es autosuficiente por sí misma, sino que adquiere sentido en función del Absoluto. No hay nada que esté fuera de él, de manera que inclusive la contradicción forma parte de su esencia y se incorpora en su identidad:

Pero al nivel de cualquier parte tomada por sí misma, esta parte no puede existir por sí misma. Podemos decir que existe una contradicción en estricto sentido, la cual corresponde a cualquier intento de tomar una parte con respecto al todo –un espíritu finito o una cosa– como autosuficiente. Para lo particular es esencial estar relacionado con el todo. Sólo puede existir como una expresión del todo y de ahora en adelante como su opuesto.⁵

De este modo se nos presenta otra noción esencial dentro del sistema hegeliano. Me refiero en concreto al saber absoluto, el cual no sólo se constituye como otro tipo de conocimiento, sino que se caracteriza por ser un saber progresivo y dinámico:

No nos contentamos con que se nos enseñe una bellota cuando lo que queremos ver ante nosotros es un roble, con todo el vigor de su tronco, la expansión de sus ramas y la masa de su follaje. Del mismo modo, la ciencia, coronación de un mundo del espíritu, no encuentra su acabamiento en sus inicios (...) Es el todo que retorna a sí mismo saliendo de la sucesión y de su extensión, convertido en el *concepto simple* de este todo. Pero la realidad de este todo simple consiste en que todas aquellas configuraciones convertidas en

³ En el proceso del conocimiento se da un despliegue similar, pues implica un desenvolvimiento de la esencia. Hay un paso de lo sensible a la conciencia y de ésta al saber absoluto. En último término el desarrollo del espíritu Absoluto también se da como una autoreflexión y un desdoblamiento de sí mismo en el mundo: “Paradójicamente, esta manifestación implica un cierto despliegue, introversión, reflexión de la esencia. La esencia llega a su verdad después de un claro proceso de independización de la gama sensible y sus múltiples determinaciones. Necesita prescindir de la ilimitada gama de alusiones a la objetividad externa para lograr manifestarse la conciencia pura. Sin embargo, desde Kant, el conocimiento procede creadoramente desde la máxima intimidad racional del yo trascendental que acompaña a todas nuestras percepciones” (Cfr. Lara, Luis. “El saber absoluto en la fenomenología de Hegel” en *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, Vol. XIV, No. 38, 1986. p. 37.)

⁴ Taylor, Charles. *Hegel*. Londres: University of Cambridge, 1975. p. 97.

⁵ Taylor, Charles. *Hegel. Op. Cit.* p. 106.

momentos vuelven a desarrollarse y se dan una nueva configuración, pero ya en su nuevo elemento y con el sentido que de éste adquieren.⁶

Por tanto el saber absoluto abarca cada momento de su desenvolvimiento. Este sentido de totalidad, no implica un conocimiento minucioso o detallado de cada uno de los diversos aspectos de la realidad, sino que más bien hace referencia a un saber capaz de concebir que lo más importante es el desarrollo del proceso.⁷

El Absoluto se caracteriza por presentar dos formas principales de desenvolvimiento, la primera se refiere a su manifestación externa a través de la naturaleza y la segunda consiste en su manifestación intrínseca a través de la historia. La objetividad del espíritu Absoluto se da cuando éste se exterioriza y deja de permanecer encerrado en sí mismo, en hermética subjetividad:

Existen realidades –en el orden de la naturaleza y en el del espíritu- que son correspondientes al concepto absoluto porque son expresión de la actividad de dicho concepto, ya que la misma naturaleza del concepto supone su realización en la realidad como objetividad. Si el concepto de absoluto no se realiza en la exterioridad, estaría amenazado en el carácter de totalidad que le es propio. Un concepto que sólo se desarrollase libremente en el ámbito de la subjetividad sería unilateral.⁸

Además de esto el saber absoluto se desenvuelve en dos planos distintos, por un lado existe la conciencia particular y por otro la autoconciencia. La conciencia particular implica el modo en que se lleva a cabo la reflexión e introspección a nivel personal, en cambio la autoconciencia se refiere al momento en que el individuo es consciente de formar parte de la historia del pensamiento y por tanto del desarrollo del Absoluto:

Podemos distinguir dos planos que se superponen en el saber absoluto: el plano de la concreción de la conciencia y el plano de la autoconciencia. La auto-conciencia, además, se nos ofrece en dos niveles: 1º Como un trasfondo de simplicidad última (yo puro, trascendental), 2º objetivación concreta que este yo ejecuta en la conciencia a nivel de plenitud y madurez.⁹

⁶ Hegel, G.W.F. *Fenomenología del Espíritu. Op. Cit.* p. 12-13.

⁷ Esto no implica un saber a manera de erudición, un saber enciclopédico que abarque un gran número de conocimientos. Para Hegel el saber filosófico es un conocimiento de la totalidad en su esencia y no propiamente de sus partes. La ciencia implica un saber de toda la realidad, lo cual no significa que deba tratarse de un conocimiento exhaustivo sobre ella.

⁸ Labrada, María Antonia. *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel*. Pamplona: EUNSA, 1990. p. 134.

⁹ Lara, Luis. “El saber absoluto en la fenomenología de Hegel” *Op. Cit.* p. 38.

El tema de la conciencia será uno de los de mayor relevancia dentro del planteamiento hegeliano, pues dicha conciencia no sólo implica un momento más dentro del proceso cognoscitivo, sino que es lo que constituye la característica más importante del Absoluto, el cual en el fondo forma parte de la conciencia particular. De otro modo sería imposible comprender la conexión del idealismo hegeliano con el progreso histórico y el desarrollo de las diversas manifestaciones humanas.

1.2 Verdad y Saber Absoluto

El saber absoluto se relaciona estrechamente con la noción de verdad del filósofo alemán. Al respecto debemos hacer notar que en el sistema hegeliano existe un juego constante que va de lo universal a lo particular, y de lo particular a lo universal.¹⁰ El saber absoluto se desarrolla de forma similar al conocimiento humano, pues éste no sólo implica la abstracción, sino que también abarca los diversos momentos de la experiencia cognitiva:

El comienzo de la formación y del remontarse desde la inmediatez de la vida sustancial tiene que proceder siempre mediante la adquisición de conocimientos de principios y puntos de vista *universales*, en elevarse trabajosamente hasta el *pensamiento* de la cosa en *general*, apoyándola o refutándola por medio de fundamentos, aprehendiendo la rica y concreta plenitud con arreglo a sus determinabilidades, sabiendo bien a qué atenerse y formándose un juicio serio acerca de ella.¹¹

La originalidad del sistema hegeliano radica en esta concepción de la verdad como un ir y venir de lo particular a lo universal y el sentido de su dialéctica se desprende de dicha noción.¹² En esta medida el Absoluto se vuelve lo más universal, pero también lo más concreto y por tanto lo más difícil

¹⁰ Al respecto podemos decir que una característica importante de la dialéctica hegeliana es que ésta es permanente y por tanto no cierra en un momento determinado. Sobre este punto Dilthey interpreta la dialéctica hegeliana del siguiente modo: “La idealización estética frente al mundo quiere decir: en lo infinito se halla presente la contrariedad, la finitud y el dolor. En éste su sentimiento fundamental descansa su fórmula cósmica del espíritu universal, en el cual no se da ninguna unidad tranquila de la contraposición, pues ambas cosas, unidad y contraposición, son eternas e inextricables en ese espíritu.” (Cfr. Dilthey, W. *Hegel y el idealismo*. Trad. Eugenio Ímaz. México: F.C.E., 1944. p. 210.)

¹¹ Hegel, G.W.F. *Fenomenología del Espíritu*. *Op. Cit.* p. 9.

¹² Por tanto podemos decir que la dialéctica hegeliana propiamente entendida es pura *energeia* y no *dinamis*, ni *entelequia*.

de alcanzar.¹³ Al respecto Hyppolite nos dice que Hegel no opta por lo objetivo o lo subjetivo sino que:

Al contrario: la verdad reside en la unidad de ambos –una verdad que es también la vida, de la misma manera que la vida del espíritu es la verdad. Para comprender el sentido del desarrollo fenomenológico, su relación con la historia del mundo, hay que pensar, por tanto, esta dialéctica de la individualidad universal, que es el pensamiento de la universalidad a través de la particularidad así como de la particularidad a través de la universalidad.¹⁴

Aunque al final el Absoluto es lo más importante, lo particular no resulta irrelevante para el proceso.¹⁵ Esto se debe a que en el fondo lo particular es lo que permite la autodeterminación de lo universal, pues de otro modo el espíritu Absoluto sería estático, no tendría historia, sería idéntico a sí mismo y por tanto contrario al dinamismo de la realidad exterior y del pensamiento:

Es el yo mismo, esencialmente universal como queda dicho, el que se especifica a sí mismo con esas determinaciones particulares, pero en ello sigue siendo universal porque libremente las pone y de suyo no lo limitan porque le son indiferentes en el sentido de que las puede quitar y poner otras, y lo más interesante es que, precisamente al ejercer así su libertad, es cuando más de veras es un yo i.e. individual (...) De suerte que la universalidad, la particularidad y la individualidad se identifican en lo concreto y subjetivo y vital, muy a despecho del intelecto fixista que sólo maneja abstracciones y mantiene separadas esas tres cosas y por eso no las entiende, pues lo universal abstracto no es universal, y lo individual abstracto no es individual.¹⁶

1.3 La Idea de belleza

En el sistema hegeliano existe una relación muy estrecha entre arte y verdad. El filósofo alemán plantea que la idea de belleza, no se da por sí sola,

¹³ Al respecto Hegel mismo nos dice que: “El conocimiento del espíritu es el más concreto y, por tanto, el más elevado y difícil. *Conócete a ti mismo*, este precepto absoluto, ni en sí mismo ni allí donde históricamente fue pronunciado, tiene el significado de un mero *autoconocimiento* según las aptitudes *particulares* del individuo, su carácter, inclinaciones o debilidades, sino que su significado es el conocimiento de lo verdadero del ser humano, así como de lo verdadero en y para sí, o sea, de la *esencia* misma como espíritu.” (Cfr. Hegel, G. W. F. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Trad. Ramón Valls Plana. Madrid: Alianza, 1999. p. 433-444.)

¹⁴ Hyppolite, Jean. *Génesis y estructura de la <<Fenomenología del espíritu>> de Hegel*. Trad. Francisco Fernández Buey. Barcelona: Península, 1974. p. 48.

¹⁵ Esta característica es esencial en el arte y además constituye uno de sus límites. Dicho límites se refiere a la superación del arte por las otras manifestaciones del espíritu, las cuales a pesar de estar ligadas a lo particular, pondrán el énfasis en lo universal.

¹⁶ Porfirio Miranda, José. *Hegel tenía razón: el mito de la ciencia empírica*. México: UAM, 1989. p. 144.

sino que depende de otro principio.¹⁷ En sus *Lecciones de Estética* insiste en que la idea de belleza posee un fundamento previo, el cual no tiene por qué ser explicado ahí. De esta manera Hegel nos deja ver el modo en que se interrelaciona su sistema y cómo una parte es afectada por la estructura general. Para el filósofo alemán no hay piezas sueltas, por lo que la Estética no puede tratarse como una disciplina independiente:

Por lo que concierne a la belleza artística, para probar su necesidad sería preciso demostrar que el arte o la belleza resultan de un principio anterior. No estando este principio incluido en nuestra ciencia, réstanos solamente aceptar la idea del arte como una especie de lema o corolario, como, por lo demás ocurre en todas las ciencias filosóficas, aisladamente consideradas; porque formando todas parte de un sistema, cuyo objeto es el conocimiento del Universo como un todo orgánico, están en relación natural y se suponen recíprocamente. Son como los anillos de una cadena que da vuelta y forma un círculo. Así, la demostración de la idea de lo bello, conforme a su naturaleza esencial y necesaria, es labor que no debemos emprender aquí, y que corresponde a la exposición *enciclopédica* de la filosofía entera.¹⁸

Es necesario aclarar que para Hegel el espíritu Absoluto se desarrolla en la historia, por medio del arte, la religión y la filosofía. Todas estas manifestaciones con sus características particulares son intentos por alcanzar la verdad, son diversos caminos por los cuales se busca llegar al saber absoluto. De esta forma la Estética tendrá como finalidad alcanzar la verdad, pero su camino será distinto al de la religión y la filosofía, pues dicho camino estará trazado por la belleza, la cual debe ser entendida como la manifestación sensible de la idea:

El arte, que se ocupa igualmente de la verdad como objeto absoluto de la conciencia, pertenece a la esfera del espíritu. Con este título se coloca rigurosamente a igual nivel que la religión y la filosofía; porque a su vez la filosofía no tiene otro objeto que Dios; es esencialmente una teología racional; el culto perpetuo de la divinidad bajo la forma de la verdad.¹⁹

Hegel nos muestra que a pesar de que todas estas son manifestaciones del espíritu Absoluto no son idénticas entre sí, pues a pesar de tener el mismo objeto se distinguen por la forma bajo la cual dicho objeto se revela a la conciencia humana. Lo característico de cada una de estas manifestaciones

¹⁷ Este principio del que habla Hegel no será otro que el de la verdad, el cual guiará el desenvolvimiento del espíritu Absoluto a lo largo de la historia.

¹⁸ Hegel. *Estética*. Trad. Hermenegildo Giner de los Ríos. Barcelona: Alta Fulla, 1988. p. 11.

¹⁹ Hegel. *Estética. Op. Cit.* p. 33.

consiste en que el arte se lleva a cabo a partir de la percepción sensible, la religión a partir de la representación interna en la conciencia y la filosofía se refiere al pensamiento libre.²⁰

Por tanto podemos darnos cuenta que al arte corresponde una representación sensible. Para Hegel la obra de arte consiste en la manifestación particular de la idea, de modo que ésta no se refiere a la objetividad, a la idea en su generalidad. Si así fuera no tendríamos obras concretas, sino tan sólo puras bellas ideas.²¹ De manera que la esencia del arte radica en la unidad que se logra entre el ideal y su representación sensible:

La representación sensible pertenece al arte que revela la verdad en una forma individual. Esta imagen encierra, sin duda, sentido profundo pero no tiene por objeto hacer comprender la idea en su carácter general; porque esta unidad de la idea y la forma sensible, constituye precisamente la esencia de lo bello y de las creaciones del arte que lo manifiestan; y esto, hasta en la poesía, el arte intelectual, espiritual por excelencia.²²

La finalidad última del arte consiste en alcanzar la verdad, aunque su objeto propio sea la representación. En este sentido el filósofo alemán considera que inclusive la religión puede hacer uso del arte para revelar una verdad religiosa, pero esto no significa que pierda su intención principal, pues ésta consiste en lograr por todos los medios posibles la mejor representación sensible de la idea:

Si concedemos de este modo al arte la elevada misión de representar la verdad en una imagen sensible, no hay que sostener que no encierra en sí su fin propio. La religión lo toma a su servicio, cuando quiere revelar a los sentidos y a la imaginación la verdad religiosa. Pero precisamente cuando el arte ha llegado a su más alto grado de desarrollo y perfección, es cuando encuentra en el dominio de la representación sensible el modo de expresión más conveniente para la exposición de la verdad.²³

La segunda manifestación del espíritu se refiere a la religión, la cual se caracteriza por la revelación interna de la idea. De este modo en la religión el

²⁰ Cfr. Hegel. *Estética. Op. Cit.* p. 33.

²¹ Es aquí donde se presenta el carácter paradójico de la obra de arte, pues a pesar de que el creador busca lo universal y como ejemplo de esto baste recordar el espíritu romántico, los medios a través de los cuales lo intenta son particulares y por tanto inapropiados para abarcar dicho universal.

²² Hegel. *Estética. Op. Cit.* p. 33.

²³ Hegel. *Estética. Op. Cit.* p. 33-34.

Absoluto se revela a la conciencia individual. Hegel considera que esta manifestación se ubica por encima del arte, puesto que implica un fenómeno alejado de lo sensible y dirigido exclusivamente a la parte espiritual del ser humano. Por esta razón la religión se caracteriza por ser una mediación del ser humano con el Absoluto, a través de la meditación y la oración:

Inmediatamente por encima del dominio del arte, se coloca la religión, que manifiesta lo absoluto a la conciencia humana, no ya por la representación externa, sino por la interna, por la meditación. La meditación trasporta al fondo del corazón, el foco del alma, lo que el arte hace contemplar en el exterior. Es el culto de la sociedad religiosa en su forma más íntima, más subjetiva y verdadera.²⁴

La tercera manifestación será superior a las dos anteriores, pues según Hegel la filosofía es la forma más perfecta del espíritu Absoluto.²⁵ Para el autor alemán la filosofía y el pensamiento son mejores manifestaciones del espíritu, no sólo por el hecho de alejarse de los límites contenidos en el mundo material y natural, sino también de los límites inherentes a toda representación. En esta medida Hegel considera que el lenguaje es una forma representativa, por lo que implica un cierto tipo de mediación y por tanto de limitación. La aspiración hacia el saber absoluto sólo es alcanzable a través de la razón y no de la representación. Es necesario recordar que el espíritu Absoluto es *logos* y por tanto éste será el mejor camino hacia el saber absoluto:

Finalmente, la tercera forma del espíritu absoluto, es la filosofía o la razón libre, cuyo fin es concebir, comprender por la inteligencia sola lo que por otra parte se da como sentimiento o como representación sensible. En ella se encuentran reunidos los dos aspectos del arte y de la religión, la objetividad y la subjetividad, pero transformados, purificados y alcanzando el grado supremo, donde el objeto y el sujeto se confunden, y en que el pensamiento lo percibe bajo la forma del pensamiento.²⁶

Por todo lo anterior podemos darnos cuenta que en el fondo el arte se dirige hacia la verdad. Para entender esto es necesario aclarar que la idea en última instancia se deriva del Absoluto y por tanto no habrá mayor realidad que la idea misma. El filósofo alemán considera que entre mayor semejanza tenga

²⁴ Hegel. *Estética. Op. Cit.* p. 35.

²⁵ Esta es una de las razones por la que el arte no puede tener el estatuto de superioridad de saber Absoluto que tiene la filosofía, pues en el fondo vemos que la pretensión del arte no es exclusivamente racional y además todavía se encuentra muy ligado a lo sensible.

²⁶ Hegel. *Estética. Op. Cit.* p. 35.

una manifestación con la idea será más verdadera. El valor del arte radica en el modo en que dicha verdad se representa, por lo que la apariencia será muy importante en la estética hegeliana. Dicha apariencia no debe ser entendida como engaño o falsedad, sino más bien como un aparecerse, como un presentarse:

Todo cuanto existe no tiene, por tanto, de verdad, sino lo que la idea pasada al estado de existencia; porque la idea es la verdadera y absoluta realidad. Todo lo que aparece como real a los sentidos y a la conciencia, no es verdadero por este concepto, sino porque corresponde a la idea, porque la realiza. De otro modo, lo real es una pura apariencia.²⁷

La verdad se refiere a la idea en sí misma, en cambio la belleza consiste en la particularización de dicha idea. Por esta razón la belleza es la manifestación sensible de la verdad a través de la apariencia.²⁸ Esto no implica una superioridad de la verdad sobre la belleza, sino más bien que ambas constituyen distintos aspectos de la idea. Al respecto Hegel nos dice que la idea no solamente es verdadera, sino también bella:

Sin embargo, hay una diferencia entre lo *verdadero* y lo *bello*. La verdad es la idea considerada en sí misma, en su principio general y en sí y pensada como tal. Porque no existe para la razón en su forma externa y sensible, sino en su carácter *general* y *universal*. Cuando la verdad se presenta inmediatamente al espíritu en la realidad externa y la idea permanece confundida e identificada con su apariencia exterior, entonces la idea no es solamente verdadera, sino *bella*. Lo bello se define, pues, la *manifestación* sensible de la idea (*das sinnliche Scheinen der Idee*).²⁹

²⁷ Hegel. *Estética. Op. Cit.* p. 37.

²⁸ Para Hegel la idea es lo verdadero en y para sí, es la unidad absoluta del concepto y la objetividad. El Absoluto sólo puede ser entendido como lo correspondiente a dicha idea. La idea en sí misma excluye las representaciones, aunque éstas serán indispensables para su manifestación, como ocurre con el arte. La realidad y el mundo tienen sus principios en dicha idea: “La definición de lo *absoluto*, [que dice] que él es la *idea*, es ella misma absoluta. Todas las definiciones dadas hasta aquí retornan ahora [y se contienen] en ésta. –La idea es la *verdad*, ya que la verdad es esto [precisamente], que la objetividad se corresponda con el concepto, no que las cosas exteriores se correspondan con mis representaciones; éstas son únicamente representaciones *correctas* que yo, éste, tengo. En la idea no se trata de éste, ni de representaciones, ni de cosas exteriores. –Sin embargo, *todo* lo efectivamente real, en tanto es verdadero, es también la idea, y tiene su verdad únicamente por la idea y en virtud de ella. El ser singular es un cierto aspecto de la idea y para ser esto necesita todavía, por tanto, de otras realidades efectivas que igualmente aparecen como particularmente subsistentes de por sí; solamente en el conjunto de ellas y en su referencia [mutua] está realizado el concepto. Lo singular no se corresponde de suyo con su concepto; ésta limitación de su existencia constituye su *finitud* y su ocaso.” (Cfr. Hegel, G.W. F. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas. Op. Cit.* p. 283.)

²⁹ Hegel. *Estética. Op. Cit.* p. 37-38.

La belleza depende de la verdad, pero a su vez la verdad depende de la belleza para manifestarse. La belleza da forma a la verdad y la verdad dota de contenido a la belleza. La dialéctica hegeliana nos muestra que la materia y el espíritu no se contraponen, sino que se sintetizan en la obra artística. Hegel insiste en la importancia de ambos elementos y considera que por tanto la belleza no puede ser juzgada al margen de la verdad:

En lo bello, la forma sensible no es nada sin la idea. Los dos elementos de lo bello son inseparables. He aquí por qué, desde el punto de vista de la razón lógica o de la abstracción, lo bello no puede comprenderse. La razón lógica (*Verstand*) no abarca jamás sino uno de los aspectos de lo bello: se queda en lo finito, lo exclusivo y lo falso. Lo bello por el contrario es infinito y libre.³⁰

De este modo podemos darnos cuenta de la síntesis lograda en la obra artística. Dicha síntesis no sólo corresponde al equilibrio adecuado entre fondo y forma, sino entre objetividad y subjetividad. La idea de belleza es el fondo y la forma es la materia o el medio sensible que se usa para representar la idea. La objetividad viene dada por la idea y la subjetividad se refiere a la interpretación del artista sobre dicha idea. El espíritu Absoluto se manifiesta primero en lo sensible y después en el pensamiento,³¹ por lo que el arte será el primer momento de su manifestación y no la religión, ni la filosofía:

La definición hegeliana de la belleza no se puede entender como si la idea como pensamiento se expresase a través de un medio sensible. Semejante interpretación olvida un aspecto esencial de la filosofía dialéctica, que consiste en que la expresión sensible de la idea es necesaria, por lo tanto, previa, para que la idea se revele como pensamiento. La primera expresión de la idea, de la verdad o de la totalidad es sensible. La belleza, lo bello artístico, es el primer anuncio de la idea que de este modo inicia el camino que culminará en la expresión de la misma idea como pensamiento.³²

La idea de belleza implica totalidad, puesto que implica un proceso de síntesis. Esto nos da cuenta de la manera en que el espíritu es Absoluto y cómo en el caso del arte implica la unión entre lo bello y lo verdadero. De manera que la idea al constituir la totalidad, conforma también la verdad o inclusive podríamos decir la verdad en su totalidad:

³⁰ Hegel. *Estética*. ed. cit. *Op. Cit.*. p. 38.

³¹ Esta característica será determinante, pues sólo de este modo puede comprenderse el lugar del arte dentro del proceso histórico del Absoluto. De este modo podemos darnos cuenta que el arte implica un primer modo de acercamiento al saber Absoluto, más imperfecto que los otros, pero igual de necesario.

³² Labrada, María Antonia. *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel*. *Op. Cit.* p. 138-139.

Esta totalidad es la idea que por cierto no es sólo la unidad ideal y la subjetividad del concepto, sino también la objetividad que no se contrapone al concepto como a un simple opuesto sino en la cual el concepto se refiere como a sí mismo. Según ambos aspectos -subjetivo y objetivo- del concepto la idea es un todo, pero a la vez la coincidencia realizada y que se realiza eternamente y la unidad mediada de estas totalidades. La idea es, pues, toda la verdad.³³

Por tanto la noción de belleza en Hegel debe ser considerada como un cierto tipo de mediación, pues implica un modo de acercamiento a la verdad.³⁴ El arte es el puente que conecta la verdad del Absoluto con el mundo sensible: “La definición hegeliana de la belleza como la irradiación sensible de la idea subraya el papel que juega la belleza como inmediatez en la revelación de la verdad.”³⁵

Hegel nos hace ver que a pesar de la perfección e infinitud del espíritu Absoluto, éste pasa por el mundo para después regresar a sí mismo. En esto consiste lo que el filósofo alemán entiende por recuperación de la autoconciencia.³⁶ Por lo que no podemos considerar que la representación artística se dé en detrimento del Absoluto, pues éste se desarrolla a lo largo de la historia gracias a sus diversas manifestaciones:

En el desarrollo de la vida del espíritu es donde únicamente hay que buscar la infinitud libre, que consiste en permanecer para sí, en su existencia real, el principio interno de esta existencia; en volver en sí mismo en su propia manifestación exterior, y en permanecer en sí, sin dejar de desarrollarse. Así no es dado sino al espíritu, cuando al pasar por el mundo entra en los límites de lo finito, marcarlo con el sello de su propia infinitud y de la libre vuelta sobre sí propio.³⁷

³³ Llanos, Alfredo. *Aproximación a la Estética de Hegel*. Buenos Aires: Leviatán, 1999. p. 57.

³⁴ Para el filósofo alemán el significado de la mediación será de vital importancia. La mediación es en última instancia lo que conforma el dinamismo existente en su dialéctica. La mediación es lo que da lugar a cada una de las manifestaciones del espíritu Absoluto, pues el arte, la religión y la filosofía son el puente que sirve de conexión entre lo finito y lo infinito.

³⁵ Labrada, María Antonia. *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel*. Op. Cit. p. 173.

³⁶ Jean Hyppolite considera que la autoconciencia puede entenderse de dos maneras. Por un lado se presenta la autoconciencia individual, mediante la cual el propio sujeto tiene certeza de sí mismo y asume esto con verdad. Sólo cuando esta certeza subjetiva toma la forma de una verdad objetiva y deja de ser conciencia para sí, es posible hablar de una autoconciencia universal. De este modo puede considerarse que en última instancia la autoconciencia subjetiva nos llevará a la autoconciencia universal. Aquí me refiero propiamente al paso de una hacia otra, poniendo el énfasis en la autoconciencia universal. (Cfr. Hyppolite, Jean. *Génesis y estructura de la << Fenomenología del espíritu >> de Hegel*. Op. Cit. p. 291.)

³⁷ Hegel. *Estética*. Op. Cit.. p. 58.

1.4 Sobre los momentos del arte

En la concepción hegeliana de la estética se lleva a cabo una reconciliación entre espíritu y naturaleza, sin embargo cabe realizar un cierto matiz al respecto. Es necesario recordar que dicha reconciliación se refiere al hecho de que la obra artística requiere tanto de la naturaleza como del espíritu, pues ambos principios son indispensables para su conformación.

Debemos aclarar que esta reconciliación posee otro sentido, el de la total adecuación entre la materia y el contenido. Dicha reconciliación nos remite a la búsqueda de un total equilibrio entre el ideal de belleza y su representación sensible. Este intento de reconciliación entre ambos elementos es lo que lleva al arte al desarrollo de sus diversas etapas.³⁸

Para mostrar esto además de retomar el recorrido histórico presentado por Hegel me dedico a analizar cómo en cada uno de estos períodos se intenta lograr la mencionada adecuación, así como mostrar los diversos problemas a los que se enfrentan. Al respecto el filósofo alemán hace hincapié sobre el papel de estos momentos artísticos en el desarrollo del ideal estético: “Ahora bien, la idea de belleza, como la idea absoluta, encierra un conjunto de elementos distintos o de momentos esenciales que, en calidad de tales, deben manifestarse al exterior y realizarse. Es lo que podemos llamar, en general, formas particulares del arte.”³⁹

Hegel muestra que de acuerdo al desarrollo del ideal se dará una determinada manifestación externa. La belleza y su representación sensible estarán unidas estrechamente, por lo que será de gran importancia la adecuación entre el fondo y la forma dentro de la obra artística. El arte no puede permanecer tan sólo en uno de estos momentos, pues se trataría de

³⁸ En último término lo que trato de mostrar en este apartado es la imposibilidad del arte de alcanzar del todo dicha adecuación y que por esta razón se verá superado por las otras manifestaciones. Este aspecto del arte nos remite al problema del pretérito y al modo en que se desenvuelve dicha noción en los diversos momentos históricos del arte, desde la perspectiva de Hegel.

³⁹ Hegel. *Estética. Op. Cit.* p. 109.

pura idealización o pura materialización y por tanto careceríamos de obras concretas:

Así, a cada grado especial que el arte franquea en su desarrollo, va unida inmediatamente una forma real. Es, por tanto, indiferente que consideremos el progreso en el desenvolvimiento de la idea, o en el de las formas que la realizan, puesto que estos dos términos están estrechamente unidos entre sí, y la perfección de la idea como *fondo*, aparece también como el perfeccionamiento de la *forma*.⁴⁰

Dicha adecuación se da de modo diverso en las etapas históricas, cada época y cada artista encuentra su propia forma de representar el ideal e inclusive la concepción sobre el mismo irá cambiando de acuerdo al tiempo y el lugar. Precisamente en esto consiste la perfección o imperfección de las diversas obras artísticas.

Las principales formas artísticas planteadas por Hegel son la simbólica, la clásica y la romántica. Sobre la forma simbólica podemos decir que se caracteriza por su pretensión de lograr una adecuación entre el ideal y la forma sensible, sin embargo su concepción del ideal resulta aún muy vaga. El ideal en el arte simbólico permanece muy unido a lo sensible, a lo externo y en general a la naturaleza. El problema del arte simbólico consiste en que no hay mayor demérito del espíritu que ser concebido materialmente:

La primera es la forma simbólica. En ella, la idea busca su verdadera expresión en el arte, sin hallarla, porque siendo todavía abstracta e indeterminada, no puede crearse una manifestación externa conforme a su verdadera esencia. Se encuentra, en presencia de los fenómenos de la naturaleza y de los hechos de la vida humana, como frente a un mundo extraño. Así, se agota en inútiles esfuerzos para hacer expresar a la realidad concepciones vagas y mal definidas; gasta y falsea las formas del mundo real que percibe en relaciones arbitrarias.⁴¹

El filósofo alemán define el símbolo como una representación sensible cuyo significado nos remite a otra cosa. El símbolo se compone tanto de una concepción sobre el ideal, como de una forma sensible: “El *símbolo* es un objeto sensible que no debe ser considerado en sí mismo tal como se nos ofrece, sino en un sentido más extenso y general. Hay, pues, en el símbolo,

⁴⁰ Hegel. *Estética. Op. Cit.*. p. 110.

⁴¹ Hegel. *Estética. Op. Cit.*. p. 110.

dos términos: el *sentido* y la *expresión*. El primero es una concepción del espíritu; el segundo un fenómeno sensible, una imagen que se dirige a los sentidos.”⁴²

Hegel divide el arte simbólico en dos etapas. En la primera el símbolo no es consciente y en la segunda éste se vuelve reflexivo.⁴³ Desde su perspectiva el verdadero símbolo es el inconsciente, el reflexivo consiste más bien en una asociación o relación de ideas. En este sentido el primer tipo de símbolo posee un significado intrínseco y en el segundo dicho significado viene dado de forma externa, es decir que depende de un sujeto:

El final de esta época es la *desaparición del símbolo*: tiene lugar por la reparación reflexiva de los términos; siendo la idea claramente concebida, la imagen, por su parte, se percibe como diferente de ella. De su aproximación nace el símbolo *reflexivo*, o la *comparación*, la *alegoría*, etc. (...) El verdadero símbolo, es el símbolo inconsciente, irreflexivo, cuyas formas se nos aparecen en la civilización oriental.⁴⁴

Una característica del símbolo es su correspondencia con el significante, la cual no es relativa, sino que responde a un aspecto real, a un sentido análogo de la cosa a la que se refiere. Hegel considera que estos símbolos a diferencia de los signos lingüísticos no son convencionales. Sin embargo, esto no quiere decir que cualquier símbolo resulte válido para representar un determinado concepto: “Así el símbolo es un *signo*, pero se distingue de los signos del lenguaje, en cuanto entre la imagen y la idea que representa hay una relación natural, no arbitraria o convencional. Así el *león* es símbolo del valor, el *círculo* de la eternidad, el *triángulo* de la Trinidad.”⁴⁵

La imperfección del símbolo se refiere a la equivocidad a la que lleva consigo. Dicha equivocidad se debe a que el símbolo tan sólo hace referencia a algún aspecto determinado de lo representado y no a su totalidad: “Sin embargo, el símbolo no representa la idea perfectamente, sino un solo lado. El

⁴² Hegel. *Estética. Op. Cit.* p. 113-114.

⁴³ Hegel considera que el arte egipcio fue el primero que se hizo consciente de su simbolismo. Esto se refleja sobre todo porque sus dioses dejaron de asemejarse a la naturaleza y se volvieron antropomórficos. Un ejemplo de mitología egipcia lo encontramos en Anubis, quien fue uno de los dioses de la muerte y se caracterizaba por ser mitad lobo y mitad humano.

⁴⁴ Hegel. *Estética. Op. Cit.* p.119.

⁴⁵ Hegel. *Estética. Op. Cit.* p. 114.

león no es solamente valeroso, ni el zorro astuto. De donde se sigue que teniendo el símbolo varios sentidos, es *equívoco*.”⁴⁶

Hegel encuentra en la mitología un claro ejemplo de la representación simbólica. La mitología nos muestra una cierta intuición del espíritu, una concepción enaltecida del ideal, aunque ésta sea inadecuada. La mitología lleva consigo la intuición del espíritu Absoluto y de ahí su relación con la divinidad: “La mitología entera se concibe entonces como esencialmente simbólica. Lo cual quiere decir que los mitos, como creaciones del espíritu humano, por raros y grotescos que parezcan, encierran un sentido para la razón, pensamientos generales sobre la naturaleza divina, en una palabra, filosofemas.”⁴⁷

El autor alemán considera que las concepciones mitológicas sobre el ideal en el arte simbólico son aún muy limitadas. Al respecto toma como ejemplo el arte oriental, el cual muestra en sus representaciones un carácter hermético y enigmático,⁴⁸ con lo que nos darnos cuenta que su concepción sobre el ideal resulta oscura:

Así concebido, el símbolo, con su carácter *enigmático* y *misterioso*, se aplica particularmente a toda una época de la historia, al *arte oriental* y a sus creaciones extraordinarias. Caracteriza ese orden de monumentos y emblemas por los cuales los pueblos del Oriente han tratado de expresar sus ideas, y no han podido hacerlo sino de un modo equívoco y oscuro. Estas obras del arte nos ofrecen, en vez de la belleza y la regularidad, un aspecto raro, grandioso, fantástico.⁴⁹

Es necesario hacer notar que a pesar de los defectos de esta forma artística ya existe una intuición inmaterial del ideal. Hegel relaciona estrechamente la religión con esta forma artística y plantea que el arte simbólico aún permanece muy sumergido en lo exterior, lo cual como veremos

⁴⁶ Hegel. *Estética. Op. Cit.*. p. 114.

⁴⁷ Hegel. *Estética. Op. Cit.*. p. 115.

⁴⁸ Sobre esto encontramos como ejemplo la figura más representativa de la mitología oriental china, que es Lung (el dragón), el cual se caracteriza por ser una divinidad benevolente, además de ser considerado señor de las aguas: nubes, ríos, pantanos, lagos y mares. El dragón estaba estrechamente asociado con el emperador chino: el Lung de cinco garras sirvió en otro tiempo como símbolo imperial. A partir de este ejemplo me parece que la mitología oriental no es del todo oscura, pues su interpretación sobre los dioses está claramente delimitada y aunque es verdad que se encuentran muy ligados a las fuerzas naturales, ya poseen una clara concepción espiritual sobre la divinidad.

⁴⁹ Hegel. *Estética. Op. Cit.*. p. 114.

adelante no le ocurrirá al arte clásico. El problema del ideal simbólico consiste en que se asemeja demasiado a la naturaleza, a lo limitado, a lo finito y por tanto no puede lograr una concepción del espíritu como Absoluto:

La idea de un poder absoluto, en las religiones, se manifiesta primero por el culto de los objetos físicos. La divinidad se identifica con la misma naturaleza; pero este culto grosero no puede durar. En vez de ver lo absoluto en los objetos reales, el hombre lo concibe como un ser distinto y universal; percibe, aunque muy imperfectamente, la relación que une este principio invisible con los objetos de la naturaleza; modela una imagen, un símbolo destinados a representarla.⁵⁰

El arte simbólico en última instancia es un intento frustrado por lograr la perfecta adecuación entre fondo y forma. Para Hegel, este primer momento del arte no logra la reconciliación entre naturaleza y espíritu. Esto se debe por un lado a que la forma del arte simbólico es una representación ambigua y además a que su fondo se caracteriza por ser una concepción material del espíritu:

Lo que caracteriza, en general, al *arte simbólico* es que se esfuerza en vano por encontrar concepciones puras y un modo de representación que les convenga. Es una lucha entre el *fondo* y la *forma*, ambos imperfectos y heterogéneos. De aquí la lucha incesante de los dos elementos del arte, que tratan inútilmente de ponerse de acuerdo.⁵¹

De manera que esta forma artística al ser insuficiente para representar el verdadero ideal, llevará consigo su propia decadencia. Por tanto podemos concluir que el arte simbólico está escindido intrínsecamente y que por esta razón es incapaz de lograr la reconciliación entre fondo y forma:

La verdadera representación artística no debe buscarse sino allí donde se establece la armonía perfecta entre los dos términos, es decir, allí donde la forma sensible manifiesta en sí misma el espíritu que encierra y que la penetra; mientras que por su parte el principio espiritual encuentra en la realidad sensible su manifestación más conveniente y acabada. Pero para tener la perfecta solución de este problema, debemos renunciar a la forma simbólica del arte.⁵²

El segundo momento que trataré es el arte clásico. Sobre esta forma de arte cabe mencionar que es la única en la cual Hegel plantea la existencia de

⁵⁰ Hegel. *Estética. Op. Cit.* p. 118-119.

⁵¹ Hegel. *Estética. Op. Cit.* p. 119.

⁵² Hegel. *Estética. Op. Cit.* p. 165.

un total equilibrio entre fondo y forma. Para el filósofo alemán el ideal clásico logrará una adecuación armónica entre la idea y su representación sensible: “La unión íntima del *fondo* y la *forma*, la conveniencia recíproca de estos dos elementos y su perfecta armonía, constituyen el centro del arte. Esta realización de la idea de lo bello, que el arte simbólico se esforzaba en vano por alcanzar, se realizó, por vez primera, en el *arte clásico*.”⁵³

La concepción vaga del ideal del arte simbólico es superada por la de los autores clásicos. En la forma clásica del arte se supera la escisión presentada por la forma simbólica, donde se tenía la intuición de la existencia de algo superior y sin embargo se representaba a través de lo inferior. Esto no significa que el arte clásico no haga uso de la naturaleza para representar su ideal, sino más bien que logra una mejor adecuación entre fondo y forma:

Pero la idea, en virtud de su misma naturaleza, no puede permanecer de este modo en la abstracción y la indeterminación. Principio de actividad libre, se reconcentra en su realidad como espíritu. El espíritu entonces, como sujeto libre, es determinado por sí mismo, y determinándose de este modo, encuentra en su esencia propia la forma exterior que le conviene. Esta unidad, esta armonía perfecta de la idea y de su manifestación exterior, constituye la segunda forma del arte, la *forma clásica*.⁵⁴

Lo peculiar de esta concepción consiste en su representación sensible a través de la forma humana.⁵⁵ La forma humana al estar conformada tanto de cuerpo, como de espíritu resulta más adecuada para lograr el equilibrio buscado. El problema del ideal clásico se refiere a que a pesar de que presenta una mejor adecuación con lo espiritual, su concepción es aún imitada, pues la forma humana requiere de la materia:

Claro está también que esta unión íntima del elemento espiritual y del elemento sensible no puede ser sino la *forma humana*. Aun cuando ésta participa mucho del tipo animal, no por ello es menos la sola manifestación del espíritu. Hay en ella algo de inanimado, de feo; pero la labor del arte es hacer desaparecer en

⁵³ Hegel. *Estética. Op. Cit.*. p. 166.

⁵⁴ Hegel. *Estética. Op. Cit.*. p. 111.

⁵⁵ Esto se muestra en los primeros períodos del arte clásico, en el cual existió un claro antropomorfismo, así como un trabajo de equilibrio entre fondo y forma. Un ejemplo al respecto lo encontramos en el *Poseidón* (c. 460-450 a.C., Museo Nacional, Atenas), el cual se muestra como una figura humana del dios del mar. Sin embargo, también debemos considerar que no todo el arte clásico es equilibrado, pues presentará modificaciones en sus diversos períodos.

él esta oposición entre la materia y el espíritu, embellecer el cuerpo, perfeccionar esta forma, animarla, espiritualizarla.⁵⁶

Según Hegel dicho antropomorfismo espiritual es un adelanto estético más equilibrado, el cual en el fondo también será insuficiente. En este sentido las divinidades clásicas están por encima de las simbólicas, sin embargo la religiosidad cristiana será más perfecta. Al respecto cabe adelantar que lo relevante de la religión cristiana consiste en que en su concepción de Dios éste no sólo es semejante al hombre, sino que se hace hombre y su vida terrena es similar a la de todos nosotros. De esta forma Hegel considera que la concepción espiritual del cristianismo es superior a la del arte clásico:

El cristianismo ha llevado mucho más lejos el antropomorfismo; porque en la doctrina cristiana, Dios no es sólo una personificación divina bajo la forma humana; es a la vez verdaderamente Dios y verdaderamente hombre. Ha recorrido todas las fases de la existencia terrenal: ha nacido, ha sufrido y ha muerto. En el arte clásico, la naturaleza sensible no muere, pero no resucita. Así esta religión no satisface al alma humana entera. El ideal griego tiene por base una armonía inalterable entre el espíritu y la forma sensible, la serenidad inalterable de los dioses inmortales; pero esta calma tiene algo de frío y de inanimado. El arte clásico no ha comprendido la verdadera esencia de la naturaleza divina, ni ahondado hasta las profundidades del alma.⁵⁷

Por todo esto podemos decir que a pesar del antropomorfismo presentado por el arte clásico, éste logra liberar a la representación artística de las imperfecciones, de los aspectos accidentales de la forma humana, para de este modo presentarla en su mayor espiritualidad:

Esta forma es la *forma humana*, y no se emplea aquí como simple personificación de las acciones y de los accidentes de la vida; aparece como la sola realidad que responde a la idea. El artista encuentra también sus imágenes en el mundo real; pero debe borrar en ellas lo que ofrecen de accidental o poco conveniente, antes de que puedan expresar el elemento espiritual de la naturaleza humana, que, percibido en su esencia, debe representar las fuerzas eternas y los dioses. —Tal es la manera libre, aunque no arbitraria, de proceder del artista en la producción de sus obras.⁵⁸

En el arte clásico se muestra un claro rechazo a la total exterioridad, a la pura animalidad, por lo que sus dioses poseen un grado espiritual más alto, se

⁵⁶ Hegel. *Estética. Op. Cit.*. p.168.

⁵⁷ Hegel. *Estética. Op. Cit.*. p. 169.

⁵⁸ Hegel. *Estética. Op. Cit.*. p. 185.

revisten de libertad y personalidad, de conciencia y voluntad.⁵⁹ Sin embargo, como ya lo he mencionado las divinidades griegas permanecen engarzadas a la naturaleza, aunque también de ahí se derive su lograda fusión entre fondo y forma:

Sin embargo, los dioses del arte clásico no dejan de ser fuerzas de la naturaleza, porque Dios no puede ser representado aquí como espíritu libre y absoluto, tal como aparece en el judaísmo y en el cristianismo. Dios no es el creador ni el señor de la naturaleza; no es tampoco el ser absoluto cuya esencia es la espiritualidad. Este contraste entre las cosas creadas, desprovistas del carácter divino, y la divinidad da lugar a un armónico acuerdo, del que resulta la belleza. Lo *general* y lo *individual*, la *naturaleza* y el *espíritu*, se unen sin perder sus derechos y sin alterar su pureza en las representaciones del arte griego.⁶⁰

De esta manera parece que el arte clásico es la única forma en la cual se consigue la reconciliación entre naturaleza y espíritu. Hegel muestra que el error de la forma simbólica radica en su excesivo apego a la naturaleza, en cambio como veremos más adelante el arte romántico implica demasiada fidelidad al espíritu.

Hegel muestra que los dioses griegos se conciben como individuos y que además dichos dioses carecen de los accidentes de los seres humanos.⁶¹ Esto se debe a que a pesar de estar concebidos antropomórficamente excluyen la mayoría de los límites humanos y en esto radica el logro de las obras clásicas. Para Hegel el mérito de la concepción del arte clásico consiste en concebir el espíritu individualmente, puesto que para él, el Absoluto ante todo es sujeto:

⁵⁹ Esta interpretación de Hegel acerca de los dioses griegos, resulta un tanto limitada pues podemos considerar que sus divinidades también poseían defectos humanos, pues es bien sabido que bebían, mentían, eran lujuriosos, odiaban y traicionaban. Inclusive podemos decir que la única diferencia radical entre los hombres y los dioses es la inmortalidad de estos últimos.

⁶⁰ Hegel. *Estética. Op. Cit.* p. 175.

⁶¹ Como ya lo he mencionado la visión de los dioses griegos presentada por Hegel resulta parcial, pues inclusive podemos remitirnos a una época en la cual los mismos griegos criticaron su concepción sobre los mismos. Esto se ilustra sobre todo con el último período de la tragedia griega, mediante la cual se criticó y caricaturizó a las divinidades tradicionales. Un ejemplo de esto lo encontramos en el *Prometeo* de Esquilo, en el cual Zeus, se presenta como un tirano que gobierna mediante la violencia, de manera que aparece como un dios caprichoso e injusto. El argumento de esta obra consiste en que el gran titán Prometeo ha sido encadenado a una roca por Zeus, como castigo por haber entregado el fuego a los hombres, el cual era un símbolo de cultura. Ante él desfila Io, enloquecida por el amor de Zeus y los celos de Hera. La obra termina con la precipitación de Prometeo y el coro lanzado al abismo fulminados por el rayo de Zeus.

Pero, como constitutiva la belleza del arte clásico, el carácter determinado de los dioses no es puramente espiritual; se revela tanto mejor bajo una *forma exterior y corporal* que se dirige a los ojos, lo mismo que al espíritu. Ésta, se ha visto, no admite ya el elemento *simbólico*, y aún no debe afectar al *sublime*. La belleza clásica hace notar la individualidad espiritual en el seno de la realidad sensible. Nace de una armónica fusión de la forma exterior y del principio interior que la anima.⁶²

La decadencia del arte clásico vendrá dada por su propia constitución. Aunque dicha manifestación es un primer acercamiento a la individualidad del ideal, existen aún muchos problemas en dicha concepción. Esto se debe a que se presenta una multiplicidad de divinidades, además de que los dioses griegos a pesar de ser superiores a los hombres, parecen depender de ellos, pues actúan en el mundo e intervienen en su destino:

En primer lugar, los dioses griegos, como se ha visto, llevan en sí el germen de su destrucción, y el vicio que encubren es descubierto por las representaciones del arte clásico mismo. La *pluralidad* de los dioses y su *diversidad* hacen ya de ellos existencias accidentales; esta multiplicidad no puede satisfacer a la razón. El pensamiento los dispersa y les hace entrar de nuevo en una *divinidad única*. Los dioses por otra parte, no permanecen en su eterno reposo; entran en acción, toman parte en los intereses, en las pasiones y se mezclan en las colisiones de la vida humana.⁶³

El arte griego posee una concepción del ideal que permanece en lo finito, de modo que aborda inadecuadamente el espíritu Absoluto, el cual como su nombre lo indica es único, inmaterial e ilimitado. Los hombres no se conformarán con dicha concepción y por esta razón se buscará otra forma artística: "Es en vano, por tanto, entusiasmarse por el arte y la belleza griegas, al admirar esas bellas divinidades, el alma no se reconoce por entero en el objeto de su contemplación o de su culto. Lo que concibe como el verdadero ideal, es un Dios espíritu, infinito, absoluto, personal, dotado de cualidades morales, de la justicia, de la bondad, etc."⁶⁴

La estética hegeliana plantea que la sátira griega es un indicio de la mencionada decadencia, puesto que al darse cuenta que los dioses griegos son imperfectos, no cabe más que ironizar sobre ellos. Por esta razón, según el

⁶² Hegel. *Estética. Op. Cit.*. p. 188.

⁶³ Hegel. *Estética. Op. Cit.*. p. 197.

⁶⁴ Hegel. *Estética. Op. Cit.*. p. 198.

filósofo alemán, la sátira resulta una crítica al ideal griego, por lo que presenta un modelo en contra de la virtud y de cualquier actitud ética:

Ahora bien, el nudo de este drama presenta un carácter *prosaico*. Un espíritu elevado, un alma impregnada del sentimiento de la virtud, a la vista de un mundo que lejos de realizar su ideal no le ofrece más que el espectáculo del vicio y de la locura, se alza contra él con indignación, le burla sutilmente, le abate con los dardos de su mordaz ironía. –La forma del arte que trata de representar esta lucha es la *sátira* (...) En su humor disgustado, se limita a caracterizar con energía el desacuerdo que estalla entre el mundo real y los principios de una moral abstracta. Ni produce verdadera poesía ni obra de arte verdadera. Así la forma satírica no puede ser considerada como un género particular de poesía; sino que mirada de un modo general, es la forma de transición que termina el arte clásico.⁶⁵

Prueba del fin del arte clásico es el tránsito hacia el período romántico. De esta manera el arte clásico llegó a su término y se vio desplazado por una nueva forma artística. En esta nueva concepción, el ideal se presenta como algo infinito e ilimitado, y por tanto no contendrá los defectos del ideal clásico:

Pero el arte no puede permanecer en este desacuerdo entre la conciencia humana y el mundo real sin salir de su propio principio. El espíritu debe ser concebido como lo *infinito* en sí, lo *absoluto*. Ahora bien, aún cuando no permitan a la realidad *finita* subsistir frente a él como verdadera e independiente, no puede seguir siéndole hostil. La oposición debe ceder el puesto a una nueva conciliación y al ideal clásico debe suceder otra forma del arte, cuyo carácter es la *subjetividad infinita*.⁶⁶

Hegel considera que el ideal romántico presenta una concepción más adecuada del espíritu Absoluto. Dicha concepción es exclusivamente espiritual y se llega a ella al volver la mirada hacia el alma humana: “El espíritu tiene por esencia la conformidad consigo mismo, la unidad de su idea y de su realización. No puede, por tanto, encontrar la realidad que le corresponda sino en su mundo propio, el mundo espiritual o interior del alma. Así es como llega a gozar de su naturaleza infinita y de su libertad.”⁶⁷

Como ya he hecho notar con anterioridad el Absoluto se manifiesta tanto en la naturaleza, como en la historia. El espíritu Absoluto se encuentra en la realidad, no como algo exterior, ni tampoco identificándose del todo con ella,

⁶⁵ Hegel. *Estética. Op. Cit.*. p. 203.

⁶⁶ Hegel. *Estética. Op. Cit.*.p. 205.

⁶⁷ Hegel. *Estética. Op. Cit.*. p. 207.

sino como principio y fin. El filósofo alemán considera que el espíritu Absoluto se desarrolla en el mundo por lo que le resulta indispensable su propia manifestación y su autodesenvolvimiento:

Ahora bien, es propio de la esencia de lo absoluto realizarse, y su desarrollo ofrece por primer resultado el mundo visible. Al propio tiempo, manifestándose así en el mundo, no se revela como el ser único, el dios celoso frente al cual la naturaleza y el hombre no son sino la nada. Se manifiesta en ellos como su alma y su principio de vida. En vez de permanecer encerrado en las profundidades de su esencia, abre sus tesoros y los esparce en la creación. Presenta así un lado por el que se es accesible al arte y susceptible de ser representado.⁶⁸

Hegel muestra que la naturaleza es su modo más imperfecto de manifestación, cosa que no ocurre con la historia y por esta razón considera que la interpretación simbólica y clásica del arte son imperfectas. El ideal debe escapar de los aspectos accidentales presentados por las concepciones anteriores, pues de otro modo no se logrará una comprensión adecuada del mismo:

Pero no es en la *Naturaleza* propiamente dicha donde hay que buscar la verdadera realización de lo absoluto, sino en el mundo de la *personalidad* y de la *libertad*. Aquí, en vez de perder en su manifestación exterior la conciencia de sí mismo, la adquiere al desenvolverse y realizarse. Dios, en su realidad, no es por tanto un ideal creado por la imaginación. Reside en el seno de lo finito, en medio de este mundo de las existencias accidentales; y se sabe a sí propio como principio divino, que es infinito; él mismo se revela su infinitud.⁶⁹

Es necesario mostrar que para Hegel el arte y la religión se encuentran estrechamente relacionados, de modo que muchas veces el ideal de belleza corresponde a una determinada concepción de la divinidad y la forma en que su representación sensible se lleva a cabo a través del arte. De esta manera la concepción del Dios cristiano, que será la correspondiente al arte romántico, presenta un ideal superior a sus antecedentes. El Dios cristiano es infinito, personal y único, además de poseer conciencia y conocimiento de sí.⁷⁰ El Dios cristiano es un dios hecho hombre, no un dios identificado con la naturaleza

⁶⁸ Hegel. *Estética. Op. Cit.*. p. 209.

⁶⁹ Hegel. *Estética. Op. Cit.*. p. 209.

⁷⁰ Un ejemplo sobre el arte romántico lo encontramos en la música de Wagner. En concreto me refiero a su ópera *Parsifal*, la cual es una alegoría del conflicto entre el paganismo y el cristianismo, entre Dios y el diablo, entre la luz y la oscuridad, entre las pasiones y la abstinencia espiritual. Dicha obra está llena de alusiones y simbolismos, que funcionan como modelos para las próximas generaciones. Esta obra nos muestra la influencia del ideal cristiano en el romanticismo.

como ocurría en el ideal simbólico, o una multiplicidad de dioses con forma humana, como ocurría en el ideal clásico:

*Dios mismo se hace hombre. El Dios que se conoce a la vez como Dios y como hombre, que en su vida y sus sufrimientos, su nacimiento, su muerte y su resurrección, manifiesta a la conciencia el verdadero destino del espíritu: tal es la idea fundamental que representa el arte romántico en la historia de Cristo, de su madre y de sus discípulos, así como en todos los personajes en que el Espíritu Santo reside, en los que la divinidad se manifiesta.*⁷¹

Por tanto el arte romántico escapa de lo externo, al darse cuenta de sus limitaciones y busca permanecer en el interior de la conciencia humana. La insuficiencia de las otras formas artísticas se verá sustituida por una exacerbada espiritualidad del hombre:

En cuanto a la idea de lo bello se percibe como el espíritu absoluto o infinito, no se halla por lo mismo más completamente realizada en las formas del mundo exterior; solamente en el mundo interior de la conciencia, encuentra, como espíritu, su verdadera unidad. Rompe, por tanto, esta unidad que constituye la base del arte clásico; abandona el mundo exterior, para refugiarse en sí misma. Esto es lo que proporciona el tipo de la *forma romántica*. No bastando ya la representación sensible, con sus imágenes tomadas del mundo exterior; para expresar la libre idealidad, la forma deviene extraña e indiferente a la idea. De suerte que el arte romántico reproduce de este modo la separación del fondo y de la forma por el lado opuesto al simbólico.⁷²

En este sentido parecería que el arte romántico supera al arte simbólico y al clásico. Sin embargo, Hegel hace notar que éste también llegará a su fin, pues aunque su ideal fue superior y no se limitó al ámbito de lo material, permaneció sumergido en la individualidad de la existencia y por tanto perdió de vista lo universal:

Pero en el arte romántico, en que el alma se retira en sí misma, todo lo que encierra el mundo exterior adquiere el derecho de desarrollarse separadamente, de mantenerse en su existencia peculiar y particular. Como el fin esencial de la representación es manifestar la persona humana concentrada en sí propia, poco importan los objetos determinados del mundo físico o moral en que ésta se desarrolla.⁷³

Al tratar de escapar del mundo exterior, el artista romántico cometerá el error de encerrarse en sí mismo. El problema aquí se debe a que el artista es

⁷¹ Hegel. *Estética. Op. Cit.*. p. 211.

⁷² Hegel. *Estética. Op. Cit.*. p. 111-112.

⁷³ Hegel. *Estética. Op. Cit.*. p. 266.

finito y por tanto la concepción del espíritu Absoluto tampoco llega a su plenitud en este modo de representación. El error del romanticismo consiste en centrarse demasiado en la individualidad:

Sea lo que quiera, en esta esfera de lo *accidental* es donde se declara la ruina del arte romántico. Porque, de un lado lo real, desde el punto de vista de lo ideal, se presenta en su objetividad *prosaica*; es el fondo de la vida común, que en vez de ser percibido en su esencia, en su parte moral y divina, se representa en su elemento pasajero y finito. –Y por otra parte, el *artista*, con su manera enteramente personal de sentir y de concebir, con los derechos y el poder arbitrario de lo que se llama comúnmente el *ingenio*, se erige en dueño absoluto de toda la realidad.⁷⁴

Es necesario plantear que el tránsito de una forma artística hacia otra no sólo responde al desenvolvimiento histórico del espíritu Absoluto, sino que también se relaciona con la dialéctica hegeliana, en la cual se produce una superación del estado anterior, pero que a su vez es asimilado en el proceso. Para que pueda darse una nueva corriente artística es necesario el surgimiento de la anterior, su desarrollo y decadencia, así como su incorporación en las siguientes manifestaciones. De aquí que los diversos momentos presentados por el filósofo alemán lleguen a un límite, pero a su vez permanezcan en el desarrollo histórico del arte y se constituyan como un primer momento del desenvolvimiento espiritual del Absoluto.

De este modo queda demostrado que para Hegel las creaciones artísticas son incapaces de lograr un acercamiento adecuado al ideal del espíritu Absoluto, puesto que en todas las formas artísticas, incluyendo la clásica, en la cual parecía existir una perfecta armonía entre fondo y forma, existen una serie de defectos que colocan al arte como una forma insuficiente de abordarlo:

Y esto es un resultado necesario de la marcha de las cosas. Cuando el arte ha manifestado por todas sus fases las concepciones en que se han basado las creencias de la humanidad; cuando ha recorrido el círculo entero de los asuntos a ellas correspondientes, su misión, con respecto a cada pueblo, en cada momento de la historia, en cada creencia determinada, ha concluido.⁷⁵

⁷⁴ Hegel. *Estética. Op. Cit.*. p. 267.

⁷⁵ Hegel. *Estética. Op. Cit.*. p. 278.

El filósofo alemán nos muestra que el arte busca unificar el ideal con su representación sensible y por esta razón es posible que las diversas formas artísticas se desenvuelvan, cada una con su propia concepción del ideal y su modo particular de representarlo:

El arte, tal como lo hemos considerado en su desenvolvimiento, tenía por principio fundamental la unidad de la idea y de la forma, y, al propio tiempo, la identificación del pensamiento personal del artista, con el asunto y con su obra. Hay más: y es el modo determinado de esta unión lo que nos ha proporcionado una regla fija para clasificar y juzgar todas las manifestaciones sucesivas del arte, según las ideas que constituyen su fondo, y las formas que a ellas corresponden.⁷⁶

De manera que los diversos períodos artísticos presentados por Hegel pretenden alcanzar dicha unidad, sin conseguirlo del todo. El arte simbólico la busca, sin alcanzarla, el arte clásico la encuentra, pero aún permanece atado a lo material y el arte romántico a pesar de ser consciente de la infinitud del ideal, es incapaz de representarla: “En resumen, el *arte simbólico* busca esta unidad perfecta de la idea y de la forma exterior. El *arte clásico* la encuentra para los sentidos y la imaginación en la representación de la individualidad espiritual; el *arte romántico* la *excede* en su espiritualidad infinita, que se eleva por encima del mundo visible.”⁷⁷

1.5 El fin del arte y su influencia en Danto

En primer lugar es necesario considerar que para Hegel existe una noción progresiva de la historia, la cual está determinada por el desarrollo del saber absoluto y por tanto de la verdad. La producción artística a pesar de estar relacionada con la idea de belleza, dependerá en último término de la verdad. De manera que las diversas manifestaciones espirituales se encaminan hacia esa meta y el arte constituye un primer momento de dicho proceso. Esto nos muestra de fondo que para el filósofo alemán el curso del arte se verá afectado por la estructura teleológica de todo su sistema.

⁷⁶ Hegel. *Estética. Op. Cit.*. p. 276.

⁷⁷ Hegel. *Estética. Op. Cit.*. p. 112.

En esta medida el espíritu Absoluto se desenvuelve en el mundo de dos formas, a través de la naturaleza y a través de la historia. El progreso histórico del Absoluto se conforma gracias al hombre, de quien dependen las diversas manifestaciones espirituales, como son el arte, la religión y la filosofía. Los diversos productos intelectuales, políticos, sociales y culturales se deben al modo en que los individuos han asumido su lugar en este proceso. Esto es a lo que se refiere el filósofo alemán con la recuperación de la autoconciencia y el desarrollo del Absoluto a través de las conciencias particulares.

La noción del fin del arte en Hegel se desprende del hecho de que a lo largo de la historia los seres humanos han encontrado mejores caminos para alcanzar el saber absoluto. El problema del arte reside en que ninguna de sus manifestaciones logra representar al ideal de forma adecuada, lo cual se debe a su materialidad inherente, pues al conformarse como una representación sensible de la idea se somete a dichos límites. El filósofo alemán considera que el arte es una manifestación más imperfecta que la religión y la filosofía, pues estas últimas se caracterizan por su tendencia intrínseca a la espiritualidad y por tanto se constituyen como mejores modos de acercamiento al saber absoluto.

Al respecto el filósofo alemán nos muestra que de acuerdo a su época y sobre todo al espíritu romántico, la intuición de la existencia de algo superior dio como consecuencia la insatisfacción del ideal por medio del arte. Dicha intuición se desprendió de la crisis que se dio en el racionalismo, como consecuencia del fracaso de la Revolución francesa y su culminación en la Época del terror.⁷⁸ De este modo los hombres comenzaron a desconfiar de su

⁷⁸ Sobre este punto es necesario aclarar que a pesar de que esta intuición del romanticismo se basa en un inicial rechazo a la razón, Hegel retoma la búsqueda de algo superior, la idea de Absoluto, pero no la crítica a la razón, pues su planteamiento resulta claramente racionalista. Un ejemplo de esta decepción de la razón y esta búsqueda por un espiritualismo más primitivo y originario lo encontramos en el *Fausto* de Goethe, quien frustrado por no haber encontrado lo que deseaba en la ciencia y el conocimiento se entrega a la magia y vende su alma al diablo. De este modo comienzan la tragedia de Fausto y de todo ser humano: “Con ardiente afán, ¡ay!, estudié a fondo la filosofía, jurisprudencia, medicina también, por desgracia la teología; y heme aquí ahora, pobre loco, tan sabio como antes. Me titulan maestro, me titulan hasta doctor, y cerca de diez años hace ya que llevo de las narices a mis discípulos de acá para allá, a diestro y siniestro... y veo que nada podemos saber. Esto llega casi a consumirme el corazón (...) Por esta razón me entregué a la magia, para ver si mediante la fuerza y la boca del Espíritu, no me sería revelado algún arcano, merced al cual no tenga que seguir explicando con fatigas y sudores lo que ignoro yo

propia razón y buscaron una alternativa en los sentimientos, la religión, la magia, etc. En dicho contexto surgió el romanticismo, el cual llevó al ser humano a buscar algo infinito para librarse de las cadenas terrenales:

Si asignamos al arte el lugar tan elevado, no hemos de olvidar, sin embargo, que ni por su contenido, ni por su forma es la manifestación más alta, la expresión última y absoluta en que la verdad se revela al espíritu (...) Así la ha concebido el Cristianismo y así, sobre todo, el espíritu moderno ha llegado más allá del punto preciso en que el arte constituye la forma más alta de representar lo absoluto. En nuestros tiempos, el pensamiento ha superado a las bellas artes. En nuestros juicios y nuestros actos, nos dejamos guiar por principios abstractos y reglas generales. El artista mismo no puede librarse de este influjo que domina sus inspiraciones, ni abstraerse del mundo en que vive, y hacerse un retiro que le permita resucitar el arte en su sencillez primitiva.⁷⁹

Por esta razón el ideal de belleza es considerado superior a su realización en una obra concreta, pues el primero se caracteriza por ser perfecto, inmaterial e infinito, en cambio su representación es finita, material e imperfecta. Estos principios contrarios nos muestran la fuerte escisión que existe entre el ideal y su manifestación sensible. De manera que la grandeza y decadencia del arte como parte del desenvolvimiento del espíritu Absoluto se desprende de dicha contraposición.

Por otro lado el fin del arte se relaciona con el interés del filósofo alemán de fundar una ciencia sobre el arte, de encontrar un juicio estético adecuado para juzgar las diversas obras, así como armonizar la objetividad y la subjetividad dentro de la creación artística. Dicha preocupación no es exclusiva del filósofo alemán, pues a lo largo de la historia se ha buscado establecer una disciplina que nos permita comprender qué es el arte. Sin embargo, Hegel se dio cuenta que las manifestaciones artísticas de su época volvían más urgente una revaloración de su sentido y por tanto de la fundación de una disciplina que se ocupe de él:

En tales circunstancias, el arte con su elevado destino, es algo que ha pasado; ha perdido para nosotros la verdad y la vida. Le consideramos de un modo demasiado especulativo para que recobre en las costumbres el puesto de honor que ocupaba en otro tiempo. Razonamos nuestros goces y nuestras

mismo, y pueda conocer lo que en lo más íntimo mantiene unido al universo, contemplar toda fuerza activa y todo germen, sin verme así precisado a hacer más tráfico de huecas palabras.” (Cfr. Goethe. *Fausto*. Trad. José Roviralata. Cumbre: México, 1982. p. 17.)

⁷⁹ Hegel. *Estética. Op. Cit.* p. 7.

impresiones; todo en las obras de arte ha llegado a ser para nosotros materia de crítica u objeto de observación. La *ciencia del arte*, en una época semejante, es bastante más necesaria que en los tiempos en que el arte tenía el privilegio de satisfacer plenamente las inteligencias. Hoy parece invitar a la filosofía a ocuparse de él, no para que le reduzca a su objeto, sino para que estudie sus leyes y ahonde en su naturaleza.⁸⁰

La necesidad de realizar un acercamiento teórico sobre el arte no sólo se relaciona con el fin del arte por el hecho de que el filósofo alemán considere que en el momento histórico en que vivió era indispensable reflexionar sobre él, sino sobre todo porque desde su perspectiva dicho acercamiento constituye una parte esencial del desarrollo del pensamiento y del proceso de autoconciencia. Por esta razón para Hegel la reflexión filosófica sobre el arte implica una condición indispensable para alcanzar su comprensión.

Una vez presentado el sentido del fin del arte en la estética hegeliana es necesario mostrar en qué medida Arthur C. Danto retoma algunas de las ideas del filósofo alemán para incorporarlas a su propio planteamiento. Al respecto cabe destacar que el filósofo norteamericano se centra en la noción hegeliana de que el arte ha sido engendrado dos veces por el espíritu. Basándose en dicha idea Danto busca encontrar un fundamento a su teoría, al plantear que el rasgo intelectual es la característica más importante del arte. Esto se debe en último término a que para el filósofo norteamericano el arte terminará convirtiéndose en filosofía y esto es lo que marcará su propio fin:

La importancia histórica del arte reside en el hecho de que hace posible e importante la filosofía del arte. Ahora, si contemplamos el arte de nuestro reciente pasado en estos términos, grandiosos como es, lo que vemos es algo que depende más y más en la teoría para existir en cuanto arte, por tanto dicha teoría no es algo externo al mundo que trata de entender, por lo que entendiendo su objeto se entiende a sí misma.⁸¹

Sin embargo, desde mi perspectiva en el planteamiento hegeliano lo propio del arte es ser una representación sensible de la idea, por lo que no podemos considerar que su rasgo distintivo sea de orden intelectual. Para Hegel el carácter reflexivo del arte se desprende del desarrollo del espíritu Absoluto y no del proceso histórico del arte. El hecho de que la manifestación

⁸⁰ Hegel. *Estética. Op. Cit.*. p. 8.

⁸¹ Danto, Arthur C. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986. p. 111.

más perfecta del saber absoluto sea la filosofía no significa que ese sea el mismo destino del arte.

De este modo podemos darnos cuenta que el proyecto de Danto responde a circunstancias diferentes y su propuesta no es del todo apegada a la estética hegeliana. En este sentido el filósofo norteamericano plantea que el fin del arte se desprende de lo que ha denominado como la pérdida de las narrativas, con lo que el arte dejó de tener una sola finalidad, para dar lugar a manifestaciones de la más diversa índole. Para Arthur C. Danto esta ruptura con la historia se refiere en concreto al alejamiento del arte de la imitación y la teoría representacional, para comenzar a tratar sobre sí mismo. Dicho cambio se originó cuando la pintura dejó de copiar la realidad para comenzar a tratar sobre sus propios medios. Esto es lo que el filósofo norteamericano considera como el giro radical del arte a partir del *Modernismo*:

La modernidad marca un punto en el arte, antes del cual los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes y eventos históricos tal como se les representaban o hubieran presentado al ojo. Con la modernidad, las condiciones de la representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido se vuelve su propio tema.⁸²

Lo relevante de dicho cambio consiste en que dio lugar a una serie de fenómenos en los cuales se produjo una confusión entre arte y realidad. Danto considera que el caso paradigmático de dicha trasposición fue el *Pop Art*, a partir de la aparición de la *Brillo Box* de Andy Warhol, la cual en su opinión volvió indispensable replantear la pregunta sobre la esencia del arte. De aquí se desprende su detenida investigación para hallar un criterio, que le permita establecer la diferencia:

Para usar mi ejemplo favorito, no hay nada que marque una diferencia visible entre la Brillo Box de Andy Warhol y las cajas de Brillo en los supermercados. Además, el arte conceptual demostró que no necesariamente debe haber un objeto visual palpable para que algo sea una obra de arte. Esto significa que ya no se podría enseñar el significado del arte a través de ejemplos. También implica que en el medida en que las apariencias fueran importantes, cualquier cosa podría ser una obra de arte, y que si se fuera a realizar una investigación

⁸² Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia..* Trad. Elena Neerman. Barcelona: Paidós, 1999. p. 29.

sobre qué el arte, sería necesario realizar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento.⁸³

Lo relevante de dicha confusión consiste en que no puede ser resuelta a partir de la forma en que el arte era entendido, pues las cualidades sensibles resultan insuficientes para discernir entre una cosa y su homólogo convertido en arte. En esta medida el filósofo norteamericano considera que esto produjo que el juicio estético y la belleza dejaran de ser los criterios adecuados para comprender las nuevas manifestaciones artísticas: “La estética se volvió crecientemente inadecuada para tratar con el arte después de 1960 –con el <<arte después del fin del arte>> como lo denominé en otra parte– un signo de que tenía una disposición inicial para rehusarse a considerar como arte al no arte o al arte antiestético.”⁸⁴

Por esta razón el proyecto de Arthur C. Danto responde a su interés por encontrar un criterio estable, así como presentar ciertas condiciones necesarias y suficientes para tratar el arte. El filósofo norteamericano pretende establecer una esencia del arte, que sea compatible con su desarrollo histórico y en concreto con lo que ha denominado como la pérdida de las narrativas. La interpretación de Danto sobre el fin del arte se basa en dicha ruptura, pues plantea que con el término de la práctica y la teoría mimética se dio origen a una serie de elementos nuevos, los cuales volvieron urgente la realización de un replanteamiento filosófico sobre el arte:

En cuanto a la segunda parte del título de las conferencias, ésta se conecta con una curiosa tesis, acerca del fin del arte que yo sostuve por varios años: una forma algo dramática de declarar que las grandes narrativas maestras que definieron primero el arte tradicional, y más tarde el arte modernista, no sólo habían llegado a un final sino que el arte contemporáneo no se permite a sí mismo ser representado por narrativas maestras. Esas narrativas maestras inevitablemente excluyen ciertas tradiciones y prácticas artísticas como <<fuera del linde de la historia>> -una frase de Hegel, a la que recurro más de una vez-. Una de las tantas cosas que caracterizan el momento contemporáneo del arte –o lo que denomino el <<momento posthistórico>>- es que no hay más un linde de la historia.⁸⁵

⁸³ Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Op. Cit.* p. 35.

⁸⁴ Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Op. Cit.* p. 101.

⁸⁵ Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia Op. Cit.* p. 20.

En cambio el fin del arte en la teoría estética de Hegel se relaciona directamente con su forma de comprender el desarrollo del espíritu Absoluto. Para el filósofo alemán la historia tiene una carga progresiva en la cual las diversas manifestaciones espirituales, como son el arte, la religión y la filosofía se encaminan de un modo muy particular hacia la consecución del saber absoluto. Cada una de estas manifestaciones tiene un lugar indispensable en lo que el filósofo alemán plantea como la recuperación de la autoconciencia y el arte constituye un primer momento de dicho proceso. Por esta razón cuando Hegel habla de fin no se refiere a la terminación de un período artístico para dar lugar a un nuevo tipo de paradigma, ni a la prioridad teórica sobre la práctica, sino que en el fondo dicho fin implica un acercamiento cada vez más estrecho con el saber absoluto.

2. El fin de la pintura: Duchamp y la decadencia de las artes figurativas

Objects of every sort are material for the new art: paint, chairs, food, electric and neon lights, smoke, water, old socks, a dog, movies, a thousand other things which will be discovered by the present generation of artists. Not only will these bold creators show us, as if for the first time, the world we have always had about us but ignored but they will disclose entirely unheard of happenings and events found in garbage cans, police files, hotel lobbies, seen in store windows and on the streets, and sensed in dreams and horrible accidents.

Allan Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock*

Una vez presentado el sentido del fin del arte en la estética hegeliana se vuelve necesario determinar el lugar de esta noción en el planteamiento de Arthur C. Danto y su interpretación sobre el arte posterior a la década de los sesenta. En este capítulo me propongo realizar un análisis detenido sobre las condiciones que dieron lugar al carácter autoreflexivo del arte y sobre todo al abandono de la práctica representacional. Para mostrar cómo se originó dicho fenómeno realizo un estudio sobre la forma en que la pintura evolucionó y se alejó de la concepción artística anterior.

Por otro lado presento una crítica a la teoría de Danto en lo que se refiere a su opinión de que el *Pop Art* constituyó el caso paradigmático de la mencionada revolución artística. En contraste con su teoría planteo que el origen de dicho cambio y la confusión entre arte y realidad se dio desde la aparición del *Dadaísmo*, a través de la figura de Marcel Duchamp. A partir de dicha consideración me dedico a explorar las características de los *ready-mades* que alteraron la historia del arte y dieron origen a una serie de elementos que pusieron en duda los criterios que habían regido la esfera artística. De este modo se dieron las condiciones necesarias para cuestionar la forma de comprender el arte y realizar una reflexión filosófica en torno a su devenir.

2.1 Continuidad y ruptura histórica

Antes de entrar de lleno a las características de los *ready-mades* y al giro que produjeron las obras del artista francés es necesario detenernos a examinar la forma en que el arte se comprendió y se creó previamente. Por esta razón en este apartado me dedico a analizar el concepto de narratividad en el planteamiento de Arthur C. Danto y en concreto su interpretación sobre el lugar de la teoría mimética en el desenvolvimiento del arte. Esto nos muestra de fondo que para el autor norteamericano no puede establecerse una adecuada filosofía del arte, si no se toma en cuenta su desarrollo histórico.

Para Danto una de las narrativas más comunes, desde la aparición del arte, fue la imitación. Esta forma de entender el arte estuvo conectada estrechamente con un realismo estético y por tanto la finalidad artística se fundó como un intento por igualar la belleza natural. En esta medida toda creación artística se constituyó como una mera reproducción de la realidad, de modo que una obra de arte era considerada más perfecta entre más se asemejaba a su modelo original.¹ No debemos olvidar que el filósofo norteamericano se centra en la forma en que se han desarrollado las artes figurativas y que por tanto su teoría se aplica primordialmente al desarrollo de la pintura:

Por un largo período histórico, fue presupuesto que para ser una obra de arte, especialmente una obra de arte visual, la obra tenía que ser mimética: imitar una realidad externa, actual o posible (...) <<Imitación>> era la respuesta filosófica estándar a la pregunta qué es el arte, desde Aristóteles hasta avanzado el siglo XIX, e incluso en el XX. En consecuencia la mimesis, a mi criterio, es un estilo. En

¹ Sobre este aspecto debemos considerar que no siempre ha existido un interés artístico por representar la realidad con fidelidad. Antes de acercarnos a una obra con ojos críticos y descartarla por el hecho de que no se parezca a algo real, debemos tomar en cuenta cuál es la intención del artista. No podemos considerar del mismo modo un error de técnica, que la aparición de una nueva forma de representar la realidad. De otro modo no tendrían lugar manifestaciones como el arte abstracto. Sobre este aspecto Gombrich, el conocido historiador del arte, nos dice lo siguiente: “La paciencia y la habilidad que conducen a la representación fidedigna del mundo visible son realmente dignas de admiración. Grandes artistas de otras épocas han dedicado muchos esfuerzos a obras en las que el más pequeño pormenor ha sido registrado cuidadosamente. El estudio de una acuarela de una liebre por Dürero es uno de los más famosos ejemplares de tan acendrada paciencia. Pero ¿quién diría que el dibujo de un elefante por Rembrandt es forzosamente menos bueno porque presenta menos detalles?” (*Gombrich Esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*. Ed. Richard Woodfield. Madrid: Debate, 1997. p. 69.)

el período en el cual la mimesis definía lo que era una obra de arte, no había otro estilo en este sentido de la palabra.²

Esta narrativa constituye un caso paradigmático de la historia del arte, cuya meta estuvo determinada por el perfeccionamiento en la imagen y la ilusión óptica. De aquí que durante mucho tiempo la apariencia tuvo un lugar privilegiado, pues mientras una obra se asemejaba más a lo real, se le otorgaba mayor valor artístico. Por esta razón la representación en el arte estuvo vinculada estrechamente con una evolución técnica, la cual tuvo como meta principal la producción del goce visual y el reconocimiento del modelo original.

Para Arthur C. Danto el arte actual ya no se plantea la imitación como una meta a seguir, pues como mostraré más adelante las nuevas manifestaciones no sólo transforman esta concepción del arte, sino que se superan los límites a tal grado, que el arte termina confundándose con lo real, con cualquier cosa del mundo real. Lo cual no significa que no sigan existiendo obras y artistas representacionistas, sino que más bien se ha superado esta concepción del arte y se ha dado lugar a nuevas posibilidades. Esto se debe en gran medida a que las manifestaciones posteriores se muestran en contra de cualquier tipo de límite:

Las estructuras narrativas del arte representativo tradicional, y también del arte modernista, se gastaron por lo menos en el sentido de que ya no tienen un rol activo que jugar en la producción de arte contemporáneo. Hoy el arte es producido en un mundo artístico no estructurado por ninguna narrativa maestra, aunque por supuesto, queda en la conciencia artística el conocimiento de las narrativas que no tienen más aplicación.³

Lo curioso es que al principio el alejamiento de la representación como finalidad, produjo una fuerte crítica y una clara incompreensión por parte del público. En este sentido las nuevas manifestaciones fueron consideradas inferiores a las anteriores y se creyó que estos artistas eran incapaces de pintar. Dicho conflicto más que derivarse de ciertos prejuicios culturales, se produjo como

² Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Trad. Elena Neerman. Barcelona: Paidós, 1999. p. 66.

³ Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Op. Cit. p. 68.

un claro choque entre dos interpretaciones completamente distintas sobre lo que es el arte:

Fue este modelo de pintura el que hizo que la gente dijera inmediatamente que la pintura modernista no era arte. Realmente no lo era, tal como el término era entendido. Y la respuesta espontánea fue que los pintores modernistas no hacían realmente arte superior –no sabían cómo pintar- o que sabían pero recurrían a una visión de la realidad poco común.⁴

Sobre este aspecto de la narrativa representacional Gombrich considera en su *Historia del Arte* que resulta demasiado limitado apelar a la apariencia como única finalidad en el arte. Esto se debe a un prejuicio general, el cual consiste en pensar que un pintor es mejor mientras mayor corrección y perfección técnica presente su obra. El crítico vienés nos muestra que el arte no puede regirse solamente por la fidelidad, pues los modos de representación han ido variando, dando lugar a nuevas formas de expresión, lo cual no implica que sean menos artísticos:

Hay dos cosas, pues, que deberemos tener en cuenta siempre que creamos encontrar una falta de corrección en un cuadro. Una, si el artista no tuvo sus motivos para alterar la apariencia de lo que vio. Oiremos hablar mucho acerca de tales motivos, como la historia del arte nos revela. Otra, que nunca deberemos condenar una obra por estar incorrectamente dibujada, a menos que estemos completamente seguros de que el que está equivocado es el pintor y no nosotros.⁵

Desde la perspectiva de Gombrich, dicha escisión surgió a partir del *Impresionismo*, pues gracias a esta corriente, la pintura tal como se conocía, cayó en una fuerte crisis e inclusive se llegó a creer que era su fin y en cierto modo esto fue verdad.⁶ El *Impresionismo* no sólo dejó de lado el interés de los artistas en la representación, sino que presentó una concepción completamente nueva sobre el arte. Al respecto el filósofo norteamericano considera que la figura encargada de revolucionar la pintura fue Manet:

⁴ Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Op. Cit.* p. 70.

⁵ Gombrich. *Gombrich Esencial. Op. Cit.* p. 68.

⁶ Sobre este punto hay que insistir en que la noción del *fin del arte* presenta una relación más estrecha con la pintura, que con las otras disciplinas artísticas. Esto se debe en gran medida a la crisis por la que pasó la pintura, no sólo en lo que se refiere al surgimiento de nuevas formas de expresión y a la renuncia a la narrativa representacional, sino también a la aparición de otros medios artísticos como el cine y la fotografía.

Esto, si es verdad, nos ayuda a comprender la abrumadora resistencia a los impresionistas cuando realizaron su primera exposición. Pero me interesa subrayar la identificación de Manet como inicio, evidenciando la extraordinaria intuición histórica de Greenberg. Fue precisamente con Manet que Oswald Spengler asoció el *fin* de la pintura en la decadencia de Occidente: <<Con la generación de Manet, todo había terminado>>. Comienzo o final quedó claro en todo caso que Manet marcó un cambio profundo.⁷

El pintor francés abandonó el carácter simbólico de la pintura y ya no se preocupó por plasmar la realidad con fidelidad. Édouard Manet no sólo revolucionó la forma de pintar, sino también la manera en que el espectador se enfrentaba al arte. Esto marcó un claro rechazo a la narrativa representacional y produjo el surgimiento de una nueva era en el arte. Al respecto encontramos uno de sus primeros cuadros, la *Olympia* de 1863, en dicha pintura a pesar de retomar un tema mitológico relacionado con la narrativa tradicional, lo presenta de un modo completamente distinto, centrándose propiamente en la pictoricidad del cuadro:

Manet obliga al observador a mirar sobre su cuadro, en lugar de mirar en él; no le permite perderse en una ilusoria profundidad espacial, sino que le incita a contemplar la superficie del lienzo; no sólo quiere mostrar a una muchacha desnuda, sino también la pintura que ha aplicado para representarla. Su realismo corresponde en primera instancia a la realidad del cuadro, y para Manet ésta abarca también el proceso de creación de la obra: este proceso tiene que hacerse perceptible, transparente (...) La espontaneidad, el ritmo y la precisión de la pincelada se convierten en su objetivo principal. Al proceso de la pintura se le atribuye la misma importancia que a su tema.⁸

Por tanto el *Impresionismo* muestra una actitud más empírica, con respecto a las corrientes anteriores, de manera que para dichos artistas lo importante ya no es lo representado, sino el modo en que lo percibimos.⁹ Este movimiento ya no se centra en la realidad, sino en la forma en que somos afectados por ella, de aquí su profundo estudio sobre la refracción de la luz, el color y la forma:

⁷ Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Op. Cit.* p. 91.

⁸ Bocola, Sandro. *El arte de la Modernidad: estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*. Trad. Rosa Sala. Barcelona: Serbal, 1999. p. 117-118.

⁹ Sobre este tipo de reflexión encontramos que los impresionistas europeos comenzaron a adquirir conciencia sobre su manera de pintar, por lo que dejaron de centrar su atención en lo representado, sino en los medios para hacerlo: “A la realidad visible, a lo representable, se le sustrae la calidad de lo concreto y real para transmitírsela, en una exclusividad desconocida hasta entonces, a la representación propiamente dicha, al cuadro pintado. El peso del mensaje artístico se ha desplazado del contenido a lo pictórico, del campo de acción de lo corpóreo al de lo dinámico. Los medios formales son liberados de su anterior función meramente servil y adquieren protagonismo en cuanto portadores de sentido.” (Bocola, Sandro. *El arte de la Modernidad: estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys. Op. Cit.* p. 131.)

La realidad visible, que en Manet ya ha perdido su significado simbólico, en los cuadros de sus sucesores también pierde su carácter corpóreo y se reduce a la impresión que deja en la retina. Se ve privada de su calidad material y, en este sentido radical, se convierte en mera apariencia, en <<impresión>>. Monet y sus amigos ya no muestran su motivo tal y como es, sino tal y como lo ven. Lo que se representa ya no es lo que se percibe, sino el proceso mismo de percepción.¹⁰

A partir de dicha corriente la pintura dio un giro de 360 grados, pues dejó de preocuparse por los temas de la composición, para centrarse en la reflexión sobre sí misma. Esto se debe a que el *Impresionismo* ya no pone el énfasis en lo representado, sino en los medios de representación. Con respecto a este punto el filósofo norteamericano retoma la teoría de Greenberg, en la cual el crítico considera que a partir de este cambio comenzó el *Modernismo* y el arte terminó por transformarse en su propio objeto:

Ésta es crítica interna, y significa en efecto, en el caso del arte, que el arte bajo el espíritu modernista, en todo punto, es autocuestionador: lo que significa que el arte es su propio sujeto y, en el caso de la pintura, lo que esencialmente importa a Greenberg, el sujeto de la pintura fue la pintura. El modernismo fue un tipo de indagación colectiva desde la pintura hacia la pintura en el esfuerzo de exhibir qué es la pintura.¹¹

En este sentido la pintura dejó de ser un medio para representar una cosa determinada y se convirtió en un fin en sí misma. Desde la perspectiva de Danto dicha característica no es exclusiva del *Modernismo*, sino que es compartida por el arte más reciente, el cual también reflexiona sobre los medios y no sólo sobre los temas de la composición. Esto no significa que el arte actual tome como tema central la técnica, sino que las nuevas generaciones de artistas se han vuelto más conscientes sobre su forma de representar:

Desde mi punto de vista, estas validaciones sucedieron cuando la pintura en sí misma llegó a ser un fin más que un medio, y cuando la pincelada indicó que la pintura debía ser mirada antes que mirar a través de ella, en el sentido de que <<a través de>> implica transparencia (...) Ver la pintura como pintar significa verla desde el punto de vista del artista, con esta diferencia: los impresionistas aplicaban pinceladas intentando que se fundieran en la percepción del observador, por lo que el ver cosas desde el punto de vista del artista podría haber significado verlas

¹⁰ Bocola, Sandro. *El arte de la Modernidad: estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*. Op. Cit. p. 127.

¹¹ Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Op. Cit. p. 85.

como determinadas por lo que el artista suponía que podría ser el punto de vista del observador si funcionaba la ilusión.¹²

A Arthur C. Danto le interesa conectar su planteamiento con dicha ruptura histórica, pues considera que esto es lo que produjo la necesidad de realizar un replanteamiento filosófico en torno a la esencia del arte y el problema de su definición. Esto se debe desde su perspectiva a que antes de dicho cambio resultaba relativamente sencillo identificar y clasificar las obras de arte. Para Danto esta característica del *Modernismo* ejerció una fuerte influencia en el arte actual, en el cual según él existe una mayor preocupación por los medios de representación y la experimentación.

El filósofo norteamericano plantea que esta reflexión del arte sobre sus propios medios abrió las posibilidades a tal grado que se dio lugar a la incorporación de una serie de elementos que nunca antes habían pertenecido a su esfera. Desde su perspectiva esto provocó en el arte postmoderno uno de los fenómenos más radicales, el cual consistió en la confusión entre arte y realidad, por lo que la reflexión comenzada en el *Impresionismo* se volvió aún más urgente.

Danto identifica dicho cambio con la aparición del *Pop Art* y en concreto de la *Brillo Box* de Andy Warhol, la cual tiene la particularidad de tomar un objeto de la vida cotidiana como una obra de arte. En su opinión esta transposición se convirtió en algo extraordinario, pues el arte dejó de tener un lugar exclusivo y delimitado para partir de cualquier elemento del mundo que nos rodea:

Mi gran experiencia, frecuentemente descrita, fue mi encuentro con *Brillo Box* de Warhol en la galería Stable en abril de 1964, el mismo año de la retrospectiva de Hopper en el Whitney. Fue un momento muy excitante, tan sólo porque toda la estructura del debate que había definido la escena del arte de Nueva York hasta ese momento, había dejado de tener aplicación. Se requería una teoría enteramente nueva y diferente de las teorías del realismo, de la abstracción y del modernismo que habían definido la discusión para Hopper, sus aliados y sus oponentes.¹³

¹² Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Op. Cit.* p. 93.

¹³ Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Op. Cit.* p. 137.

Para el filósofo norteamericano lo característico de la *Brillo Box* en opinión se debe a que ésta abre la esfera de lo artístico y se produce una imitación del modelo a tal grado, que parece imposible distinguir la copia del original. Este tipo de obra la ubica como parte del fenómeno de traslación, en el cual ya ni siquiera es necesario producir un objeto, sino que basta con traspasarlo de un ámbito a otro.

Sin embargo, como mostraré a lo largo de este capítulo dicho cambio se dio a partir del *Dadaísmo* y sobre todo con la aparición de los *ready-mades* de Marcel Duchamp. En este sentido Danto realizó una modificación a su planteamiento original, pues en su último libro *The abuse of beauty* considera que el artista francés fue quien provocó dicha reflexión y no se gestó como había pensado por Andy Warhol y el *Pop Art*:

Esto se debe en gran parte a que mis intereses han apuntado al establecimiento de una definición filosófica sobre el arte. El tema de la definición del arte se volvió urgente con la aparición del siglo veinte, cuando las obras de arte comenzaron a confundirse con objetos comunes y corrientes, como ocurrió en el notorio caso de los *ready-mades* de Marcel Duchamp.¹⁴

A pesar de este reajuste a su teoría, el filósofo norteamericano considera que en el fondo ambos movimientos responden a un interés común y que presentan una serie de características similares. Sobre este punto será necesario demostrar que dicha interpretación no es correcta, pues ambas corrientes responden a finalidades y principios diferentes, de modo que no puede atribuírseles una igualdad de circunstancias, ni un proyecto común. En este sentido me parece que el hecho de que Danto tome el *Pop Art* como el paradigma del arte contemporáneo, se debe en gran parte a la finalidad perseguida por sus representantes, quienes reclamaron para sí mismos la originalidad de las vanguardias europeas y trataron de establecer en Norteamérica las condiciones necesarias para dar lugar al futuro del arte.

¹⁴ Danto, Arthur C. *The abuse of beauty*. U.S.A.: Carus Publishing Company, 2003. p. 6.

2.2 La reivindicación de la cotidianidad

El *Pop Art* retomó el modelo de la producción en serie y la industrialización, la cual se relaciona con su desarrollo en grandes ciudades como Londres y Nueva York. Por esta razón uno de sus temas centrales fue el urbanismo burgués, de manera que la gran mayoría de sus representantes hizo uso del mecanicismo, no sólo como uno de sus temas recurrentes, sino que establecieron una forma de producción artística masiva. Al respecto podemos citar la intención manifiesta de Andy Warhol de convertirse en un hombre-máquina, por lo que inclusive nombró su propio estudio como *The Factory*:

Pienso que todo el mundo debería ser una máquina.
 Pienso que a todos deberían gustarles los demás.
 ¿De eso se trata el *Pop Art*?
 Sí, se trata de tener gusto por las cosas.
 ¿Tener gusto por las cosas es ser como una máquina?
 Sí, porque haces lo mismo todo el tiempo.
 Lo haces una y otra vez.¹⁵

Dos de los slogan predilectos de esta corriente fueron el *American way of life* y el *American Dream*. De este modo encontramos una clara reivindicación de los valores y las costumbres del pueblo norteamericano, las cuales se conjugan en el trillado mito de la tierra prometida. La influencia del capitalismo, de los factores económicos, de la oferta y la demanda, juegan un papel esencial para esta corriente. El *Pop* apela a un estilo de vida, pero sobre todo a una calidad de vida por medio de la estabilidad económica. En este sentido la propuesta del arte *Pop* se dio como una reivindicación de los valores de la clase media.¹⁶ Por esta razón el paradigma de este movimiento fue la burguesía, con la característica de que existía un fuerte deseo de inclusión, pues al final consideraban que todos podían aspirar a dichos valores:

¹⁵ Swenson, G.R. "What is Pop Art?". *Pop Art. A Critical History*. Ed. Steven Henry Madoff. California: University of California Press, 1997. p. 103.

¹⁶ La influencia de los valores burgueses en un período artístico no será exclusivo del *Pop Art*, pues encontramos una situación muy similar en el caso del *Impresionismo*, en el cual el modelo de la pintura fue la burguesía y el estilo de vida europeo.

La nueva protesta es a favor de la sociedad, o de la gente en general y se manifiesta en contra de las barreras invisibles que un lienzo o una escultura producen entre el público y el trabajo terminado. Es como si la mayoría de estos artistas trataran de salir de sus obras para darle un buen apretón de manos o un golpe en las costillas a los espectadores.¹⁷

Otro de los elementos que incorporó el *Pop Art* en la esfera artística fue el conocido *kitsch*, como resultado del culto a los estilos y modelos de vida de la sociedad norteamericana. Sobre este punto es necesario tomar en cuenta la crítica que Clement Greenberg realiza a esta corriente, quien considera que el rasgo definitorio del arte *Pop* es su búsqueda por la novedad, lo cual en el fondo marcó su propia decadencia:

Ninguno de estos artistas puede ser discutido, puesto que su contribución consiste en representar gallinas desplumadas en vez de faisanes muertos o latas de café y repostería en lugar de flores en vasos. Esto no significa que no pueda encontrar clara y directamente la marca académica en sus refrescantes pinturas, después de las turbulencias del Expresionismo Abstracto; sin embargo en el fondo se trata de un fenómeno momentáneo, pues la novedad, que no debe confundirse con la originalidad, no tiene poder de permanencia.¹⁸

Por esta razón para Greenberg el *kitsch* se constituyó como una forma refinada del mal gusto.¹⁹ Si nos detenemos a analizar este fenómeno con mayor detenimiento, podemos darnos cuenta que dicha corriente estuvo en contra de las obras maestras y de una visión elitista sobre el arte. Lo paradójico de su concepción sobre el arte consiste en que rechaza su carga histórica e intelectual para al final reivindicar un tipo de valores propios de la burguesía y el capitalismo. De ahí que sus obras se dirigieran a una elite sustentada en la estabilidad económica, la cual estaba dispuesta a adquirirlas a pesar de los precios desorbitados en que se cotizaban. De esta manera el *Pop Art* presenta la

¹⁷ Hess, Thomas. "Mixed mediums for a soft revolution". *Pop Art. A Critical History. Op. Cit.* p. 10.

¹⁸ Greenberg, Clement. "After Abstract Expressionism". *Pop Art. A Critical History. Op. Cit.* p. 13.

¹⁹ De algún modo lo que Greenberg critica del *kitsch* es el hecho de que este se vuelva una mercancía que responde a las necesidades de una burguesía decadente y carente de verdadera cultura. Y esto se debe en gran parte a que no exige un esfuerzo del público, ni un compromiso intelectual, es un arte demasiado fácil, demasiado complaciente: "El *kitsch* es mecánico y opera mediante fórmulas. El *kitsch* es experiencia vicaria y sensaciones falseadas. El *kitsch* cambia con los estilos pero permanece siempre igual. El *kitsch* es epítome de todo lo que hay de espurio en la vida de nuestro tiempo. El *kitsch* no exige nada a sus consumidores, salvo dinero; ni siquiera les pide su tiempo."(Greenberg, Clemente. *Arte y Cultura*. Trad. Justo G. Beramendi. Barcelona: Paidós, 2002. p. 22.)

producción masiva como un modo efectivo de comercialización y consumo artístico, mas no como un medio reflexivo sobre el mismo:

Con ello, al menos, se ha impuesto en determinados ámbitos unas técnicas cuasi industriales de producción, pero éstas no han resultado precisamente <<explosivas>>, sino que han verificado más bien una completa sumisión del contenido de la obra bajo intereses de rentabilidad, con lo cual las potencias críticas de las obra se reducen en beneficio de una práctica de consumo (incluso en las relaciones humanas más íntimas).²⁰

Por tanto esta corriente incorpora la cotidianidad a través de las formas de vida de la sociedad norteamericana y el carácter comercial del arte. Lo característico de dicha incorporación consiste en que no se realiza una consideración crítica sobre lo cotidiano, sino que resulta suficiente con reproducirlo tal cual. De aquí que esta corriente haya sido calificada como un: arte fácil, complaciente, cínico, banal, vulgar, popular, comprable, mecánico, industrializado, barato, reproducible, jovial, sexy, glamoroso, caprichoso, en pocas palabras un gran negocio.²¹

En este mismo sentido la aparición de los *ready-mades* podría interpretarse como un intento de Marcel Duchamp por retomar la estructura y configuración de los medios masivos de producción, así como una incorporación de los diversos elementos que rodean nuestra vida diaria. Sin embargo, me parece que esta es una característica secundaria de sus trabajos y en esta medida se sitúa muy por encima del arte *Pop*. El artista francés más que realizar una reivindicación de la cotidianidad en el arte, trata de mostrar algo que nunca antes había sido asociado con su esfera.

Para Marcel Duchamp no se trataba simplemente de retomar los modelos de vida y las costumbres con las cuales el público podía identificarse, sino más bien de incorporar una serie de elementos, que no correspondían con las obras de arte. En este sentido me parece que no pretendía una identificación y

²⁰ Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Península, 2000. p. 75.

²¹ Hamilton, Richard. "Letter to Peter and Alison Smithson". *Pop Art. A Critical History*. Op. Cit. p. 5-6.

reconocimiento del público en su obra, sino más bien la producción de un efecto desconcertante.

Esto se debe en gran parte al proyecto del *Dadaísmo*, el cual fue un movimiento muy polémico desde su aparición, sobre todo por marcar una lucha abierta en contra del arte, al procurar destruir cualquier noción estable sobre el mismo.²² La serie de situaciones absurdas a las que sometían a los espectadores, mezclaban el asombro, la incomprensión y la ironía. Su actitud irreverente, provocativa y en muchas ocasiones prosaica, fue la válvula de escape que abrió al arte hacia una dimensión que nunca antes había sido explorada. El *Dadaísmo* se caracterizó por su renuncia al progreso artístico, por mezclar lo irracional, lo azaroso, lo espontáneo y lo absurdo para atacar cualquier convención existente en torno al arte:

En el fondo su ataque sarcástico y despectivo a la sociedad burguesa, sus ideales y su lucha estaban dirigidos contra toda estructura de valores o contra cualquier orden imperante: <<Dadá no significa nada>> era el mensaje (o antimensaje) del movimiento, expresado mediante infinitas variaciones. Este punto de vista, que resulta ventajoso en la medida en que es únicamente negativo, ejercía cierta atracción sobre los círculos <<progresistas>>, es decir, antiburgueses.²³

Sobre este punto es necesario considerar que la intención de desorientación en el arte no es una característica exclusiva de la obra de Marcel Duchamp, sino que corresponde a un efecto procurado por las vanguardias en general, el cual desde la perspectiva de Peter Bürger se acentuó con el proyecto de los formalistas rusos. Lo relevante de este elemento se debe a que se

²² Como mostraré más adelante el giro radical que encontramos en la obra de Marcel Duchamp y el *Dadaísmo* consiste en su rechazo a la forma de entender el arte propia de la sociedad burguesa de su época. Esto significa que el ataque principal de este movimiento se dirige a la estabilidad económica y cultural con que se relacionaba el arte. Sobre este punto, Peter Bürger plantea que esta corriente se caracteriza por su rechazo a la institución del arte, así como su crítica a la idea de que las obras son independientes de la vida práctica y por tanto carecen de un compromiso social: “El dadaísmo, el más radical de los movimientos de la vanguardia europea, ya no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la *institución arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa. Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución al que está sometida la obra de arte, y *contra* el *status* del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía.” (Cfr. Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Op. Cit. p.62.)

²³ Bocola, Sandro. *El arte de la Modernidad: estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*. Op. Cit. p. 328.

constituye como una crítica a la recepción unívoca del arte y sobre todo se cuestionan los principios que nos permitían comprenderlo:

Quando los formalistas rusos hacen del <<extrañamiento>> el procedimiento artístico, el conocimiento de la generalidad de esta categoría permite que en los movimientos históricos de vanguardia el *shock* de los receptores se convierta en el principio supremo de la intención artística. El extrañamiento efectivo se convierte, de esta manera, en el procedimiento artístico dominante y puede al mismo tiempo ser distinguido como categoría general.²⁴

El *Dadaísmo* usaba el arte como un medio para criticar la cultura y la sociedad de su época. En contraste con el *Pop Art*, esta corriente atacó directamente al capitalismo y la burguesía, como parte de su crítica a la estabilidad social, económica y por supuesto artística. De este modo nos damos cuenta del fuerte activismo que existió en las vanguardias, las cuales se mostraron en contra de la noción del arte por el arte y buscaron reincorporarlo a la vida práctica. Esto se debe a que para dichos movimientos el arte tuvo una marcada función social y por tanto no puede tomarse como algo independiente. En este sentido para las vanguardias el arte no puede ser comprendido como una manifestación neutral, cuya única finalidad resida en sí mismo:

La teoría de *l'art pour l'art* no es sencillamente la reacción contra un nuevo medio de reproducción (por muchos que éste haya llevado al ámbito de las artes plásticas la tendencia hacia la total independización del arte), sino la respuesta al hecho de que en la sociedad burguesa desarrollada, la obra de arte pierde progresivamente su función social. (Hemos caracterizado este desarrollo como pérdida del contenido político de las obras concretas.) No se trata de negar la importancia de la transformación de las técnicas de reproducción para el desarrollo del arte, pero no se puede deducir éste de aquélla.²⁵

Por esta razón los dadaístas más que producir arte, se encargaron de destruirlo y de esta manera negarlo. Dicha actitud implicó una forma de antiarte, la cual se acentuó con la aparición de Marcel Duchamp. Como ejemplo de dicha actitud irreverente encontramos una de sus primeras obras, con la cual cuestionó los cánones estéticos propios del arte tradicional. Me refiero en concreto a su

²⁴ Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia. Op. Cit.* p. 56.

²⁵ Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia. Op. Cit.* p. 79.

famosa *L.H.O.O.Q.*, la cual consiste en una reproducción de la *Mona Lisa*, a la cual el artista francés pintó barba y bigote.²⁶

De manera que la incorporación de elementos de la vida cotidiana en ambas corrientes responde a intenciones muy diferentes. Inclusive me parece necesario considerar que la propuesta de Marcel Duchamp fue más audaz que la de su grupo. En esta medida la figura del artista francés se proyectó por encima de la burla al público y la crítica incisiva al arte, propios del *Dadaísmo* para hacernos reflexionar sobre su esencia.

2.3 Ambigüedad y recontextualización

El *Pop Art* se inspiró una serie de elementos que son propios de la publicidad y los medios masivos de comunicación. Por esta razón dicha corriente retomó una diversidad de características del diseño gráfico, por las cuales un producto resulta atractivo y se vuelve un medio eficaz para atrapar al consumidor. Al respecto tenemos el caso de Lichtenstein, quien reutilizó el modelo y la técnica que solía emplearse en las tiras cómicas, incluyendo el uso de los *Ben Day dots* y las burbujas de diálogo. Lichtenstein más que inventar una nueva forma de representación, hizo obras de arte a partir de las tiras cómicas:

¿Por qué -la gente comenzó a preguntarse- Lichtenstein escoge como tema, algo que resulta tan banal, trivial y vulgarmente comercial?
Sólo porque es de esa forma, responde Lichtenstein. Es desafiante, dice, tratar de hacer arte a partir de lo que no es arte. Son ilustraciones baratas tan crudas, tan sencillas, tan familiares, las cuales aparentemente se niegan a transformarse en arte.²⁷

²⁶ De este modo vemos cómo el artista francés critica los cánones estéticos y en especial se manifiesta en contra de la idea de que el arte es intocable, sobre todo en lo que respecta a las obras maestras. Por tanto Duchamp elimina la idea de que el arte pertenezca a un ámbito restringido y estable. La interdisciplinariedad y la mezcla de diversas técnicas va a formar una parte esencial en dicha crítica, por lo cual en este período el *collage* adquirió mucha fuerza. (Cfr. Bocola, Sandro. *El arte de la Modernidad: estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*. Op. Cit. p. 329.)

²⁷ Seberling, Dorothy. "Is he the worst artist in the U.S.?" *Pop Art. A Critical History*. Op. Cit. p. 195-196.

Por otro lado dicha corriente se vio seducida por la novedad, lo cual se debe en gran medida a la fascinación de estos artistas por la moda. El *Pop Art* toma la apariencia como su tema central, por lo que sus paradigmas son la televisión, la publicidad, la farándula y el glamour. Dicho interés en la apariencia responde en gran medida a que la sociedad de su época se preocupaba por la vida lujosa y los escándalos de figuras como Elvis Presley, Marilyn Monroe y Jackie Kennedy, entre otras. En esta medida podemos clasificarlo como un arte exhibicionista, el cual reclama ser visto, contemplado y en última instancia admirado. De aquí que los representantes del *Pop* recurran exageradamente a la imagen en sus dos formas más usuales, esto es en cuanto icono y estereotipo, con la intención de presentarlas como obras de arte:

Decir que un objeto es asimbólico es negar que su apariencia puede propagar ciertas vibraciones de significado: el objetivo del *Pop Art* (esto produce una verdadera revolución en el lenguaje) no es metafórico, ni metonímico; sino que se presenta en sí mismo separado de su fuente y circunstancias, el artista pop no se encuentra detrás de su trabajo y él mismo carece de profundidad; él no es más que la superficie de sus pinturas: no hay significado, ni intención, en ninguna parte. La cultura de masas no es más un elemento del mundo natural; lo que sí se presenta como un hecho es el estereotipo: lo que todo el mundo ve y consume. El *Pop Art* encuentra la unidad de sus representaciones, basándose en la conjunción radical de estas dos formas llevadas al extremo: el estereotipo y la imagen.²⁸

Desde la perspectiva del Danto el *Pop Art* se caracteriza por su intención de recontextualizar esta serie de factores propios de la esfera comercial y trasladarlos a la esfera artística. Esta corriente hace uso de la recontextualización para poner el énfasis en el objeto, pero a su vez mantiene la referencia a la que estamos acostumbrados. Por esta razón el *Pop* acentúa en grado extremo la experiencia que produce un elemento de la vida cotidiana: “El nuevo arte dibuja a partir de imágenes y objetos de la vida cotidiana. Estos son extraídos de su contexto ordinario, tipificados e intensificados. Nosotros nos quedamos con una conciencia clara de la imagen y del objeto, así como del contexto del cual han sido separados, el cual forma parte de nuestro ambiente.”²⁹

²⁸ Barthes, Roland. “That old thing art ...”. *Pop Art. A Critical History. Op. Cit.* p. 372.

²⁹ Geldzahler, Henry. “A Symposium on Pop Art”. *Pop Art. A Critical History. Op. Cit.* p. 67.

De esta manera el artista *Pop* presenta una intensa proyección de las características que una cosa presenta en la vida diaria. Dicha recontextualización implica una cierta ambigüedad e indeterminación, con lo que el espectador se ve obligado a completar la obra, a brindarle el contexto que le falta, por lo que el arte se vuelve un juego constante entre el creador y su público:

Desde que el objeto escogido, en un cierto sentido es banal, los nuevos artistas han sido acusados de sentir nostalgia por la infancia, un efecto que está relacionado por la sencillez con que nos presentan sus objetos. Estos artistas apelan intencionalmente a nuestro gusto por lo simple, llamando la atención en el espíritu y no en los hechos del apetito infantil, por una razón muy similar a la de una generación temprana de pintores que regresaron al arte infantil, como un modo de rescatar la inmediatez y la intensidad de la percepción. La forma en que estos artistas han hecho que los objetos funcionen ambiguamente e indeterminablemente nos remite a un momento de la historia humana, en el cual los espíritus se escondían en todo rincón, dentro de los objetos, haciéndolos moverse o romperse, inclusive matar o curar.³⁰

A través de este fenómeno, el *Pop Art* nos hace pasar de la función utilitaria del objeto a una dimensión estética del mismo. Esto significa para Arthur C. Danto que dicha corriente pretende llamarnos la atención sobre un aspecto del objeto, el cual no tiene nada que ver con su uso práctico, de manera que se da lugar a una experiencia nueva sobre el mismo.³¹ Esto se debe en su opinión a que el arte *Pop* nos pide que dejemos de tomar en cuenta la finalidad práctica de su obra para concentrarnos en su cualidad, por lo que todavía podemos hablar de una pretensión estética:

Todos estos objetos inofensivos son extraídos y manipulados con la intención de ser desviados de su función cotidiana hacia una finalidad estética. Aquí se conforma la disfuncionalidad. Para tornar estas armas entumidas y desafiladas de la industria, los exhibicionistas (aquí la palabra artista requiere de una redefinición) hacen uso de estas trampas estándares de una minoría educada en contra de una mayoría que ellos indulgentemente desprecian ingenio, sátira, ironía, parodia,

³⁰ Solomon, Alan. "The New Art". *Pop Art. A Critical History. Op. Cit.* p. 96.

³¹ De manera que esta corriente presenta una especie de revelación, en la cual el uso ordinario de un objeto determinado es sustituido por una emoción estética producida por dicho objeto: "In Mr. Jani's definition of the "new realist" art, the touchstone is the "daily object" so manipulated that esthetic emotion is allowed to replace functional usage (...) This is one of the most interesting developments in the galleries, for it marks the entrance of artists into social criticism with ephemeral works that can be throw away when circumstances has changed enough to remove their relevance. America has been a pioneer in throwaway cups and saucers, milk containers, and tablecloths. Now it is a pioneer in throwaway art. " (Cfr. O'Doherty, Brian. "Art: Avant-garde Revolt". *Pop Art. A Critical History. Op. Cit.* p. 41.)

todas estas divisiones del humor. Los exhibicionistas tienen una gran ventaja: el objetivo es conocido por ellos y por su audiencia. El sentido es tan grande, que resulta difícil no encontrarlo.³²

Sin embargo, desde mi perspectiva el fenómeno de la ambigüedad y la recontextualización no se originó en esta corriente, sino que surgió con el *Dadaísmo* y la figura de Marcel Duchamp, además de que con él adquirió un sentido más relevante. A lo largo de su carrera, el artista francés se interesó por la ambigüedad de las palabras y la pluralidad de significados que puede tener un mensaje o un objeto. Por esta razón la posibilidad jugó un papel muy importante dentro de sus obras. Sobre este punto encontramos algunos trabajos en los cuales el artista francés generaba una serie de equívocos entre lo que representaba y la forma en que lo nombraba.³³

Para lograr dicho efecto combinaba las palabras con imágenes, de las cuales eliminaba el referente o lo volvía confuso. Esto nos deja ver la preocupación de Duchamp por la diversidad de interpretaciones a las que puede someterse tanto la esfera artística como la realidad. Una obra que nos permite ilustrar la mencionada ambigüedad es una pintura realizada en 1910, conocida como *Le Buisson*. En este cuadro se representan dos desnudos femeninos, junto a un arbusto. Duchamp al titular la obra como *El arbusto*, no toma en cuenta la totalidad del referente y sugiere que el espectador es un *voyeur*, puesto que lo que mira no es solamente un arbusto, sino también a los desnudos situados a su lado.³⁴

El artista francés descubrió que a través del desplazamiento físico de los objetos, se develan una serie de paradojas artísticas, que ponen en duda la identidad del arte. Sobre este aspecto de su obra encontramos varios ejemplos ilustrativos, especialmente en el caso de sus *ready-mades*: “La suspensión visual

³² O’Doherty, Brian. “Art: Avant-garde Revolt”. *Pop Art. A Critical History. Op. Cit.* p. 41.

³³ La ambigüedad no sólo forma parte de sus obras, sino que se extiende a su propia personalidad y en especial de su identidad sexual. Como claro ejemplo de esto tenemos su alter ego femenino, Rose Sélavy, quien aparecerá en un gran número de sus obras. (Cfr. Judovitz, Dalia. *Unpacking Duchamp. Art in transit.* Berkeley: University of California Press, 1998. p. 144.)

³⁴ Judovitz, Dalia. *Unpacking Duchamp. Art in transit. Op. Cit.* p. 23.

del porta-botellas y del porta-sombreros muestra su estatus ambiguo como objetos ordinarios. Colgados de un soporte, se vuelven inaccesibles como objetos funcionales. El perchero, por otro lado, resulta redundantemente funcional al estar sujeto al piso.”³⁵

Por tanto nos damos cuenta que la ambigüedad no sólo forma parte de sus experimentos con el lenguaje, sino que conforma una temática constante en sus obras. Dicha ambigüedad se genera a partir de esta serie de manipulaciones, que producen un efecto desconcertante en el espectador y sugieren una nueva lectura sobre el objeto exhibido, una reinterpretación sobre el mismo.³⁶

Para lograr dicho efecto Duchamp incorpora un objeto determinado a un ámbito ajeno, introduce en el museo algo que no pertenece a él e inclusive altera la noción misma de museo.³⁷ En este último caso la recontextualización se conforma como la incorporación del museo a la vida cotidiana, como el acceso de algo extraño a un ámbito al que estamos acostumbrados. Una obra que muestra este fenómeno es *La caja en una valija*, en la cual apreciamos una serie de reproducciones en miniatura de sus obras, las cuales pueden trasladarse a donde se desee, pues el dueño las porta consigo.

Otro modo de alterar el museo en cuanto recinto del arte es a través de la instalación, por medio de la cual se transforma su atmósfera usual. Como un ejemplo de dicha manipulación encontramos su obra póstuma, *Dado (Etant Donnés)* de 1966, la cual consiste en una puerta con pequeños orificios a través

³⁵ Judovitz, Dalia. *Unpacking Duchamp. Art in transit. Op. Cit.* p. 94.

³⁶ No podemos olvidar que Duchamp se revela frente a las convenciones artísticas, pero sobre todo se opone a la noción de que el arte es representacional, y copiar fielmente la realidad ya no será una meta del arte. En cambio dicha concepción será sustituida por un paso constante entre el sentido y el sinsentido: “More precisely, the ready-mades stage the interplay of sense and nonsense, since they are punning visual and verbal allusions to the meaning of art as a medium of reproduction. In this context, non-sense is no longer opposed to commonsense. Rather, nonsense implies destruction of the referential status of both pictorial and linguistic meaning through its punning associations to different senses. The ready-made thus emerges as a rhetorical intervention, signifying Duchamp’s strategic operation on the terms that have come to define the parameters of artistic experience.” (Judovitz, Dalia. *Unpacking Duchamp. Art in transit. Op. Cit.* p. 77.)

³⁷ Judovitz, Dalia. *Unpacking Duchamp. Art in transit. Op. Cit.* p. 149.

de los cuales se ve la representación de un desnudo femenino.³⁸ Con este trabajo el artista francés nos muestra un tipo muy particular de *ready-made*, el cual incorpora en su obra un espacio determinado. En el caso de *Dado* la intervención consiste en instalar una puerta que no conduce hacia ninguna parte dentro del museo, sino a la obra del artista.

De este modo podemos darnos cuenta que Marcel Duchamp hace uso de la ambigüedad y la recontextualización como un modo constante de experimentación con la intención de replantear el estatuto del arte y cuestionar cualquier noción estable sobre el mismo. A diferencia del *Pop Art*, el cual hace uso ambos elementos para reivindicar el lugar común como parte de la esfera artística y ampliar la dimensión estética donde no existía.

2.4 La presentación VS la representación

El *Pop Art* reivindica una serie de elementos de la cotidianidad como parte de la obra artística y su forma de hacerlo es reproduciéndolos. Por esta razón me parece que dicha corriente sigue muy apegada a una concepción tradicional sobre el arte. Para los artistas de dicha corriente la imitación tuvo un valor innegable, por lo que imitaban incansablemente los diversos objetos que los rodeaban. De aquí que se inspiraran en el modelo capitalista, la cultura de masas y la publicidad, retomando una diversidad de rasgos con los que se identificaba la sociedad norteamericana.³⁹

³⁸ Cfr. Hopkins, David. *After Modern Art: 1945-2000*. New York: Oxford University Press, 2000. p. 40.

³⁹ Por esta razón en el arte *Pop* se muestra una búsqueda por continuar con el progreso técnico del arte representacional y su innovación radica en el tipo de elementos de la vida cotidiana que selecciona. Por tanto el tipo de cambio que muestra esta corriente con respecto al arte anterior es una diferencia de orden formal. En cambio las vanguardias rechazan tajantemente esta manera de entender el arte y sobre todo se muestran en contra de una evolución técnica. Por esta razón su interés en el arte se refiere sobre todo a su implicación política y social, de modo que el arte en las vanguardias implica un claro compromiso: “Aquí la pérdida del aura no se deduce del cambio en las técnicas de reproducción, sino de la intención de los productores de arte. La transformación del <<carácter completo del arte>> no es aquí el resultado de innovaciones tecnológicas, sino que está mediado por la conducta consciente de una generación de artistas.” (Cfr. Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Op. Cit. p. 73.)

Los artistas *Pop* estaban obsesionados con la repetición, en una gran variedad de niveles. En primer lugar dicha repetición hace referencia al hecho de retomar un elemento de la vida cotidiana y representarlo tal cual. En este caso no existe una diferencia radical entre esta corriente y las anteriores, pues copiar la realidad ha sido una finalidad constante en el arte. Por otro lado la repetición hace alusión al aumento de la proporción, el tamaño excesivo fue uno de sus caprichos, teniendo como consecuencia la desmesura y el desequilibrio. El arte *Pop* pretendía revelar la grandeza a través de la superación de los límites materiales, por lo que reproducen helados, pasteles, hamburguesas, latas de coca cola enormes:

La repetición es otra de las consecuencias inevitables de este ambiente, dicha repetición juega un papel en el estilo de cada artista. Las *acumulaciones*, objetos pintados o configurados en grandes dimensiones, son un leitmotiv propio de este Nuevo Realismo. La multiplicación de objetos producidos masivamente y transformados en acumulaciones, producen una intensificación en la experiencia visual del espectador.⁴⁰

Otro sentido de repetición es el correspondiente a la rutina, a las cosas que hacemos una y otra vez, a la serie de hábitos que rodean nuestra vida diaria. Es aquí donde encontramos los experimentos visuales de las películas de Andy Warhol, en las cuales se muestra la repetición de una acción, al tal grado que se anula el movimiento, al menos en apariencia:

Las películas de Warhol tienen como tema la pasividad, la magnificación y la repetición. *Sleep* muestra a un hombre durmiendo durante seis horas, reproduce la acción interminablemente, lo cual evita distinguir la acción presente de dormir (...) *Eat* presenta a un pintor masticando, masticando, masticando, y la cámara gravando pasivamente la no-acción. El descanso, la sexualidad y la nutrición son demandas repetidas en la vida de una persona, que requieren de una satisfacción continua.⁴¹

De manera que este tipo de manifestación artística no rompe con el naturalismo implícito en la narrativa representacional, pues busca plasmar la serie de sucesos que nos rodean por más insignificantes que parezcan. Por esta razón

⁴⁰ Sidney, Janis. "On the theme of the exhibition". *Pop Art. A Critical History. Op. Cit.* p. 39.

⁴¹ Wilson, William. "Prince of Boredom. The repetitions and passivities of Andy Warhol". *Pop Art. A Critical History. Op. Cit.* p. 292.

el *Pop Art* sigue muy unido al arte tradicional y la vitalidad de sus obras reside en su intención descriptiva. De aquí que en dicho movimiento no exista una revolución radical, como trata de demostrar el filósofo norteamericano. En el fondo me parece que la novedad de este movimiento consiste en la alteración temática de la representación y no en una oposición a la misma.

En cambio en el caso de Marcel Duchamp, nos encontramos con un creador, quien en su propia evolución artística abandonó la pintura y abrió el camino a una nueva forma de experimentación, la cual terminó por separar al arte del curso que había marcado la narrativa representacional.⁴² El controvertido artista francés se inició en la pintura a la edad de quince años y fue experimentando, cambiando de una corriente a otra, siguiendo incansablemente lo que su intuición le dictaba.

Duchamp pasó del arte figurativo al arte abstracto, brincando del *Impresionismo* al *Cubismo*. Sobre su influencia cubista, encontramos una de sus obras más importantes, el *Desnudo descendiendo una escalera* de 1912, en el cual hace de la técnica cubista. Lo curioso es que cuando apareció esta obra, los mismos cubistas lo rechazaron, por no considerarlo suficientemente apegado a sus principios. Esto se debe en gran medida a que el artista francés no se conformaba con los modos de pintar establecidos y por esta razón comenzó a experimentar con técnicas y materiales diversos. En este período de su producción descubrió ciertos elementos que formaron una parte clave en sus manifestaciones posteriores.⁴³

⁴² El carácter innovador del modernismo reside precisamente en que rechaza totalmente el carácter tradicional del arte. Lo llamativo de esta ruptura histórica consiste en que va más allá de una simple modificación estilística o temática del arte, pues en el fondo realiza una fuerte crítica al arte tradicional: “Lo que distingue la aplicación de la categoría de lo nuevo en lo moderno de cualquier aplicación precedente, enteramente legítima, es la radicalidad de su ruptura con todo lo que hasta entonces se considera vigente. Ya no se niegan los principios operativos y estilísticos de los artistas, válidos hasta ese momento, sino la tradición del arte en su totalidad.” (Cfr. Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia. Op. Cit.* p. 120.)

⁴³ En este período Duchamp se situaba como un pintor renombrado internacionalmente y a su vez comenzaba a cuestionar el valor de la pintura. Para el año de 1913 el artista francés abandonó las formas convencionales de pintar y comenzó a experimentar con la casualidad y con el azar como parte integral de su obra. (Cfr. Judovitz, Dalia. *Unpacking Duchamp. Art in transit. Op. Cit.* p. 16.)

Por otro lado el artista francés criticó a las corrientes pictóricas que tomaron como eje central la perfección en la representación. Marcel Duchamp denominó este afán de imitación en el arte como una actitud retinal. El error de dicha finalidad consiste en que se centra demasiado en nuestra experiencia visual y desde su perspectiva la pintura y el arte en general no se reducen a la inmediatez de la experiencia, sino que implica la existencia de otros valores y funciones.⁴⁴ Por lo cual a pesar del predominio de dicha narrativa en su época, el artista francés no se sentía conforme con ella. Al respecto, en una entrevista con Cabanne le dijo lo siguiente:

Desde Courbet se ha creído que la pintura está destinada a la retina. Ese fue el error de todos. ¡Lo retinal es escalofriante! Antes que nada la pintura posee otras funciones, puede ser religiosa, filosófica, moral. Si yo tengo la oportunidad de lograr una actitud antiretinal, esto no ha producido un gran cambio desafortunadamente; todo nuestro siglo es completamente retinal, a excepción de los surrealistas, quienes trataron de salir de ahí, y sin embargo no fueron muy lejos.⁴⁵

Dicha característica es compartida por otros autores vanguardistas, quienes se encargaron de analizar los diversos problemas que se dan en torno a la forma de entender e interpretar el arte. Al respecto tenemos un ejemplo en el conocido surrealista belga, René Magritte, quien titula su pintura sobre una pipa como *Esto no es una pipa* para mostrarnos a través de este gesto que lo representado no puede equipararse con lo real y que dicho prejuicio se debe a una confusión en la interpretación del espectador.⁴⁶ Esto nos muestra que el pintor belga realizó una crítica a la forma tradicional de comprender el arte y a su vez cuestionó la vigencia de la narrativa representacional.

En esta medida las últimas pinturas de Duchamp nos presentan una mezcla entre su influencia del arte abstracto y su incorporación de la ambigüedad. En este período el artista francés produjo una serie de pinturas abstractas, las cuales dieron lugar a la transición más importante en su carrera. Por sus características,

⁴⁴ Cfr. Hopkins, David. *After Modern Art: 1945-2000. Op. Cit.* p. 38

⁴⁵ Judovitz, Dalia. *Unpacking Duchamp. Art in transit. Op. Cit.* p. 26.

⁴⁶ Cfr. Hopkins, David. *After Modern Art: 1945-2000. Op. Cit.* p. 165.

dichas obras han sido denominadas como “pinturas conceptuales”, y su nombre se debe justo a que ponen el acento en la idea y no en la representación. Dichos trabajos fungen como modelo y antecedente de sus posteriores obras no pictóricas, como es el caso de *El paso de la Virgen a la Prometida*:

La pintura *El paso de la Virgen a la Novia* literaliza la transición que Duchamp efectuó entre la pintura visual y la conceptual. La resonante tensión que sostiene este trabajo entre la abstracción y la figuración se amplifica por el juego del lenguaje que produce el título. Este trabajo muestra la transición entre dos trabajos, la *Virgen No. 1* y la *Virgen No 2*, esta representación es un estudio de la pintura conocida como la *Novia*.⁴⁷

El artista francés incorporó en sus obras una variedad de medios y materiales nuevos. Dicha experimentación con el medio marca una clara ruptura con el arte anterior y sobre todo con la pintura,⁴⁸ Duchamp consideraba que la inestabilidad forma parte de la obra, pues la materia se somete al tiempo y por tanto al cambio. Al respecto tenemos su *Gran Vidrio*, el cual rompe con la noción de cuadro pictórico, pues renuncia al lienzo y al marco, por la traslucidez del vidrio. Esto no sólo implica un distanciamiento de los medios convencionales de la pintura, sino la idea de una renovación constante, pues dependiendo de la ubicación de la obra y de la posición del espectador se producirá un efecto distinto:

Usando vidrio, Duchamp reduce la noción de background pictórico hacia un ready-made, un ready-made que cambia debido a la posición del vidrio. La referencia entre la figura y su background no emerge de la lógica interna de la imagen, sino como un producto de su encuentro casual con el mundo. Este gesto libera el tema de la pintura, la figura, de su relación referencial hacia la representación, y la redefine como un nuevo sitio.⁴⁹

Marcel Duchamp abandonó la pintura y buscó otros medios para manifestarse y para fundar su propia concepción sobre el arte. Se alejó de la tradición e incluyó en sus obras elementos que no habían sido incorporados en la

⁴⁷ Judovitz, Dalia. *Unpacking Duchamp. Art in transit. Op. Cit.* p. 44.

⁴⁸ Una obra que muestra la transición entre el arte pictórico y el arte objeto es la *Cama* de Robert Rauschenberg, en la cual se nos presenta una cama colocada verticalmente, lo cual nos remite inmediatamente a los *ready-mades*, pero además dicha cama está vertida de manchas de pintura, haciendo referencia a la narrativa representacional. (Cfr. Hopkins, David. *After Modern Art: 1945-2000. Op. Cit.* p. 44-45.)

⁴⁹ Judovitz, Dalia. *Unpacking Duchamp. Art in transit. Op. Cit.* p. 60.

esfera artística. Uno de estos elementos fue la casualidad, como parte del proceso creativo, con lo cual trataba de mostrar que el artista no puede tener todo bajo control, aún en el caso de su propia obra.⁵⁰ Este aspecto fue compartido por las vanguardias en general y al respecto tenemos la *action painting* de Jackson Pollock, con la cual opone la arbitrariedad personal frente a la necesidad objetiva del realismo pictórico:

Se trata de mojar la tela con el pincel. La realidad ya no es formada, ni interpretada: se renuncia a la creación intencionada de figuras a favor de un desarrollo de la espontaneidad; el azar abandona en buena medida la figuración. El pintor, liberado de toda pretensión y regla formal, se entrega finalmente a una subjetividad vacía.⁵¹

Por otro lado Duchamp incorporó el azar para hacer ver que la obra y el arte mismo no siguen un sólo camino. En este período el artista francés comenzó a centrar su atención en los objetos y dejó de lado las representaciones. De este modo surgieron los antecedentes de los *ready-mades*, en estos trabajos se encargó de manipular los diversos materiales y utensilios, dándole el mayor peso a la serie de ideas con que trabajaba:

Como Duchamp mismo notó, *Tres interrupciones estándares* representa un giro radical en su trabajo, pues no sólo marca su abandono de la pintura, sino de las nociones convencionales del arte. Este trabajo es un ensamblaje (un semi-ready-made) que consiste en una caja de croquet que contiene tres dispositivos de medida separados, los cuales se conformaron individualmente por operaciones azarosas. Tres hilos diferentes de un metro de longitud fueron arrojados en lienzos pintados de azul y llenos de pegamento. Las impresiones resultantes, que capturaban la curva de su configuración casual eran sujetadas a unas vitrinas. Estas vitrinas sirvieron de impresión para tres templetos de madera.⁵²

Lo que esta obra nos muestra de fondo es una clara ironía en lo que respecta al sistema métrico, pues Duchamp nos hace ver que todo principio establecido puede violarse y dar pie a una serie de nuevas posibilidades. En este

⁵⁰ La casualidad juega un papel muy importante en lo que se refiere a la configuración del arte contemporáneo pues éste incorpora una serie de elementos que son independientes de la obra, con lo cual se elimina la noción de control y necesidad en el arte. De manera que encontramos casos paralelos en otras obras y artistas, como el caso del controvertido artista John Cage, quien incorporó el azar como parte de la composición musical. (Cfr. Hopkins, David. *After Modern Art: 1945-2000*. Op. Cit. p. 41-42.)

⁵¹ Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Op. Cit. p. 128.

⁵² Judovitz, Dalia. *Unpacking Duchamp. Art in transit*. Op. Cit. p. 47.

sentido nos encontramos con un claro principio de su producción posterior, pues no sólo se trata de una crítica a los límites del arte, sino de las convenciones en general.

Por esta razón Duchamp no pretendía fundar una corriente, ni establecer nuevos cánones estéticos. A pesar de que se le ha relacionado estrechamente con los dadaístas, debemos considerarlo como un artista independiente y muy original. Desde mi perspectiva su obra debe ser tomada, por su característica más importante y esto consiste en la ampliación de los límites del arte a tal grado que resulta indispensable cuestionarlo y redefinirlo. De este modo es posible comprender su rechazo al arte tradicional y al carácter figurativo del arte.⁵³

2.5 El *ready-made* y el arte redefinido

Una de las intenciones principales del *Pop Art* fue demostrar que el mundo del arte no estaba restringido y que sus límites se habían abierto hacia aquello que no formaba parte de él. En esta medida encontramos la opinión de Andy Warhol para quien las posibilidades del arte se abrieron a tal grado, que cualquier cosa podía tomarse como tal.⁵⁴ Para el filósofo norteamericano esta característica del arte *Pop* ejerció una clara influencia en el desarrollo del arte posterior:

“Todo es arte”, dice Warhol. “Vas a un museo y te dicen que los pequeños cuadros colgando de la pared son arte. Pero todo es arte y nada lo es. Esto se debe a que para mí todo es hermoso, si es correcto.” Para Warhol “correcto” significa que no sea fingido, ser lo que realmente eres, y la diferencia entre correcto e incorrecto es

⁵³ Por otro lado algunos críticos consideran que Duchamp más que ser un artista es un gran estratega del arte, pues les parece más relevante su actitud frente al arte, que sus propias obras. En este sentido Duchamp fue capaz de eliminar la competencia, al realizar algo que nunca antes hubiera sido aceptado en la esfera artística, pues no tenía ningún precedente histórico: “En la medida en que con su objeto demostrativo Duchamp ignora por completo las ambiciones y los ideales del arte anterior a él, consigue apartar a los competidores de su camino sin necesidad de enfrentarse a ellos. En el campo de batalla así definido, él es el único luchador y, por tanto, resulta invencible. Su logro no puede ser repetido, ni superado.” (Bocola, Sandro. *El arte de la Modernidad: estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*. Op. Cit. p. 297.)

⁵⁴ Sin embargo, como he ido mostrando la idea de convertir todo en arte, de ampliar las posibilidades para que cualquier cosa se tome como tal no es originaria del *Pop Art*, sino que ya se había dado en las vanguardias, sobre todo en el caso del *Dadaísmo*, el cual superó los límites al tratar de destruir el arte. El modo de lograrlo fue a través de la presentación de algo que estuviera completamente alejado de esta esfera, con lo que se producía un claro desconcierto y se cuestionaba radicalmente lo que se entendía por arte.

el estilo. “Estilo como lo entiende Kooning o Kline. Emanan de la fuerza de su brocha, la energía, el carácter, no sólo la técnica para pintar.”⁵⁵

En un principio Danto consideró que el *Pop Art* descubrió un sentido de apariencia, el cual no hace referencia a la falsedad, ni a la imaginación, sino simplemente a la presencia, al modo en que se nos muestran las cosas en el mundo.⁵⁶ Desde la perspectiva del filósofo norteamericano este sentido de presencia fue lo que dio lugar a la *Brillo Box* y produjo la confusión entre arte y realidad. Por esta razón en sus primeros escritos estableció que dicha obra constituyó el fenómeno histórico que lo impulsó a realizar una investigación filosófica en torno al arte:

Estos descubrimientos filosóficos emergieron en un determinado momento en la historia del arte y me hicieron ver que la filosofía del arte era rehén de la historia del arte en el sentido en que la verdadera formulación de la pregunta filosófica relativa a la naturaleza del arte no podría haber sido hecha hasta que fuera históricamente posible preguntarla –hasta que fue históricamente posible que hubiera obras de arte como la *Brillo Box*-. Hasta aquí fue una posibilidad histórica, no una filosófica: después de todo incluso los filósofos están constreñidos por lo que históricamente es posible.⁵⁷

En la reformulación de su teoría plantea que dicha característica surgió a partir de la obra de Marcel Duchamp y que en esta medida el arte *Pop* es heredero de sus principios. Sin embargo, como he mostrado la concepción de esta corriente sigue apegada a una actitud retinal y por tanto sus obras mantienen una relación muy estrecha con la forma tradicional de comprender el arte.⁵⁸ Por esta razón se

⁵⁵ *Pop Art. A Critical History. Op. Cit.* p. 279.

⁵⁶ Un ejemplo similar al de la *Brillo Box* lo encontramos en las banderas representadas por Jasper Johns. A través de estas obras Johns realiza una clara crítica al modelo representacional. El problema en este caso consiste en que hasta qué punto la representación de una bandera es ya una bandera. El ejemplo de Jasper no es tan extremo como el de Warhol, sin embargo podemos considerar que es un antecedente claro de la identificación de un objeto con el arte: “When Johns made an American flag the subject of a painting, he invited a substantial list of questions about both the image and the way he painted it. The flag is the kind of image so frequently exposed that we have literally become blind to it. In the context of the painting, we ask ourselves whether the artist is really serious or not (the banality of the new images always raises this question). We might then wonder whether it is even legal to paint a flag. Short of obscenity, it is hard to think of a situation which could be more unsettling to us than the conflicts presented by this image.” (Solomon, Alan. “The New Art”. *Pop Art. A Critical History. Op. Cit.* p. 95.)

⁵⁷ Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Op. Cit.* p. 57.

⁵⁸ Al principio la validez de dicho traslado produjo un claro escándalo e indignación por parte de los artistas convencionales. Nadie se hubiera imaginado que una caja de detergente, una lata de sopa o una hamburguesa reales, iban a encontrarse en una galería de arte. Lo peculiar de estas obras se debe a que son representaciones

vuelve indispensable mostrar el origen y el sentido de los *ready-mades* en la obra del artista francés.

Marcel Duchamp traslada un objeto o una herramienta cualquiera al mundo del arte, elimina todo referente común que hayamos tenido sobre esa cosa, dotándola de un contexto diferente y de un significado nuevo. El artista francés niega la naturaleza del objeto y lo inutiliza para llamar la atención sobre un aspecto distinto de su finalidad práctica. Esto podemos verlo en su misma denominación, pues al introducir un objeto previamente producido (*already-made*), el artista ya no tiene que crear nada nuevo, sino que resulta suficiente con apropiarse de un objeto y trasladarlo.⁵⁹

Duchamp manipula los objetos de formas muy diversas, alterando alguna parte, destruyéndolos, cortándolos, pegándolos, mezclándolos. Esta clase de *ready-mades* han sido denominados como asistidos. Otra de las técnicas que utiliza para conformar estas obras consiste en la simple presentación del objeto, realizando un cambio de posición, con lo cual se paraliza su función práctica. Dichos *ready-mades* han sido llamados por el artista francés como puros. En el fondo este tipo de trabajos nos muestra una intervención por medio de la cual un objeto cualquiera tiene la posibilidad de convertirse en otra cosa, inclusive en una obra de arte.⁶⁰

Sobre este punto es necesario recordar que la incorporación de un objeto externo a la obra de arte tuvo su origen en la técnica del collage en el *Cubismo*. Lo característico de este gesto consistió en su crítica al carácter representacional de

de diseños comerciales, los cuales comienzan a tratarse como obras de arte. (Cfr. Rusell, John. "Pop reappraised". *Pop Art. A Critical History. Op. Cit.* p. 175.)

⁵⁹ Cfr. Judovitz, Dalia. *Unpacking Duchamp. Art in transit. Op. Cit.* p. 76.

⁶⁰ Este tipo de obras nos muestran la fuerte influencia de Duchamp en el arte actual, pues la intervención formará parte de varios movimientos artísticos posteriores. Entre dichas manifestaciones se encuentra el *body art*, el cual se caracteriza porque el creador utiliza su cuerpo como materia prima y lo altera de diversas formas. Otro tipo de intervención la tenemos en el *land art*, el cual a partir de un paisaje natural crea un paisaje artificial. En ambos casos no se trata de producir algo nuevo, sino de manipular algo previamente existente y trasformarlo.

la pintura y la extensión del cuadro como parte de la realidad.⁶¹ De este modo Picasso muestra un modo de intervención, que no es tan radical como el del artista francés, pero que marca una clara superación de los límites entre arte y realidad:

El pedazo de cesta que Picasso pega en un cuadro puede ser elegido teniendo una intención de composición; como pedazo de cesta sigue formando parte de la realidad, y se incorpora al cuadro tal cual es, sin experimentar cambios esenciales. De esta manera se violenta un sistema de representación que se basa en la reproducción de la realidad, es decir, en el principio de que el artista tiene como tarea la transposición de la realidad.⁶²

En este mismo sentido los *ready-mades* critican la práctica representacional, pues a través de ellos se cuestiona el concepto de reproducción y autenticidad. Como ejemplo de esto tenemos su conocida *Fuente*, de la cual no se posee el original, sino que tan sólo se conserva por una fotografía. Por otro lado el urinal es un ejemplar de un producto en masa, de manera que el artista no lo crea directamente. Además la autenticidad de la obra resulta poco clara, pues Marcel Duchamp firma con un pseudónimo. Con todos estos elementos podemos darnos cuenta que no sólo se cuestiona la atribución de una obra, sino que también se muestra que ésta no es una condición indispensable en el arte:

Cada uno de estos desplazamientos involucra una violación al criterio tradicional para definir qué es una obra de arte: 1) el urinal no es un objeto original, pues es un producto masivo, 2) una reproducción (una fotografía) se exhibe en lugar del original, 3) el uso de un pseudónimo para firmar el trabajo nos hace cuestionar su autenticidad, 4) es difícil atribuir el trabajo a un solo autor, pues su reproducción implica a otros y 5) el espectador no ve el original, sino que lo conoce a través de una reproducción. En cada uno de estos puntos vemos cómo uno de los términos que eran necesarios para definir el arte queda desplazado, por lo cual las condiciones clásicas resultan insuficientes para definir el arte.⁶³

⁶¹ De este modo se produce una fuerte escisión en la totalidad que compone el cuadro, por lo que en oposición a dicha integridad se da una discontinuidad. Dicho fenómeno se dio como una fuerte crítica al carácter figurativo de las artes plásticas y sobre todo a la práctica representacional. Esto nos muestra un antecedente de la intención de Marcel Duchamp al presentar sus *ready-mades*, pues en su caso ya no se tratará de incorporar fragmentos reales, sino la realidad misma: “La obra de arte se transforma esencialmente al admitir en su seno fragmentos de realidad. Ya no se trata sólo de la renuncia del artista a la creación de cuadros completos; también los cuadros mismos alcanzan un *status* distinto, pues una parte de ellos ya no mantiene con la realidad las relaciones que caracterizan a las obras de arte orgánicas: no remiten como signo a la realidad, sino que *son* realidad. (Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. *Op. Cit.* p. 142.)

⁶² Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. *Op. Cit.* p. 140.

⁶³ Judovitz, Dalia. *Unpacking Duchamp*. *Art in transit*. *Op. Cit.* p. 127.

De este modo se elimina al artista como parte del proceso creativo, pues su intervención en la obra es posterior. La originalidad del artista francés radica en hacer girar el arte sobre sus propios medios, sobre su condición de posibilidad.⁶⁴ En los *ready-mades* la producción no tendrá un lugar prioritario y en esa medida parecerá que el artista adquiere un rol pasivo respecto a su obra. Sin embargo, es necesario considerar que la intervención del artista seguirá dándose, pero de forma indirecta.⁶⁵

Esta característica no es exclusiva del *Dadaísmo* y de la obra del artista francés se relaciona con el propósito general de las vanguardias de anular el vínculo entre el objeto creado y el individuo. Esto se debe en último término a que se ponen en duda la serie de factores por los cuales un determinado objeto se acepta dentro de la esfera artística. Por esta razón cuando Duchamp firmó el urinal, cuestionó el sentido que tenía la atribución como parte de la práctica artística de su época. De este modo no sólo negó el carácter productivo del arte, sino también la diversidad de principios por los cuales se determinaba su carácter restrictivo:

En sus manifestaciones extremas, la vanguardia no propone una creación colectiva, sino que incluso niega radicalmente la categoría de producción individual. Cuando Duchamp firma en 1913 productos en serie (un urinario, una escurridera) y los envía a las exposiciones, está negando la categoría de la producción individual. La firma, que conserva precisamente la individualidad de la obra, es el hecho despreciado por el artista al exhibir productos en serie cualesquiera a modo de burla, frente a toda pretensión de creación individual. La provocación de Duchamp no sólo descubre que el mercado del arte, que atribuye más valor a la firma que a la obra sobre que ésta figura, es una institución cuestionable, sino que hace vacilar el mismo principio del arte en la sociedad burguesa, conforme al cual el individuo es el creador de las obras de arte.⁶⁶

En este sentido el artista francés redefine los objetos, en tanto que pone en duda su estatuto ontológico. Cuando escoge un objeto en específico y lo traslada

⁶⁴ No debemos olvidar que esta actitud frente al arte comenzó con el *Modernismo* y en concreto con el *Impresionismo*. Sin embargo, la diferencia entre dicha corriente y la obra de Marcel Duchamp se debe a que en el caso de este último ya no es posible hablar de representación, además de que se da un claro alejamiento de las características estéticas en el arte.

⁶⁵ Cfr. Judovitz, Dalia. *Unpacking Duchamp. Art in transit. Op. Cit.* p. 119.

⁶⁶ Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia. Op. Cit.* p. 107.

al museo, podemos decir que lo vuelve único, no porque posea ciertas cualidades internas, las cuales lo diferencien de los demás, sino porque el artista es quien lo dota de un nuevo significado:

Los ready-mades redefinen la noción de creatividad artística, pues no involucran una producción manual de objetos, sino una reproducción intelectual. La intervención de Duchamp consiste en redefinir el estatus de los objetos y las representaciones; por el carácter objetual de los ready-mades se afirma su estatuto especial, en cuanto reproducciones que analizan y cuestionan la función representacional del arte.⁶⁷

Al eliminar la referencia, lo único que nos queda es la presencia, el objeto no refiere a nada externo, sino que está completo por sí mismo. En el caso de este tipo de obras podemos hablar de una cierta transparencia, la cual no muestra la identidad del objeto, sino la forma en que éste aparece en nuestra vida diaria. El *ready-made* generó un nuevo tipo de condiciones en las cuales la experiencia visual y el reconocimiento inmediato de la obra quedan suplantados por la presentación de un objeto común y corriente.⁶⁸

2.6 El concepto por encima del objeto

El *Pop Art* se desenvuelve como una corriente muy complaciente, la cual busca reivindicar las formas de vida de la sociedad norteamericana. En esta corriente no existe una actitud crítica y por tanto su intención no es primordialmente reflexiva, pues su finalidad consistió simplemente en mostrar la apariencia del mundo y la sociedad. Por esta razón dicha corriente sigue poniendo el énfasis en el tema de la representación, por lo que no pretende ir más allá de lo que presenta:

La actitud de los artistas pop es diferente. No aspiran a interpretar o representar, sino solamente a presentar. Este tipo de artista cede su autoridad a la casualidad, a pesar de que ellos mismos producen su obra o la exponen a una audiencia, de la cual suponen se encargará de completar el proceso. Los artistas recientes de esta

⁶⁷ Judovitz, Dalia. *Unpacking Duchamp. Art in transit. Op. Cit.* p. 76-77.

⁶⁸ Cfr. Judovitz, Dalia. *Unpacking Duchamp. Art in transit Op. Cit.* p. 113.

corriente son los primeros de la historia que permiten a todo el mundo participar de su creatividad, sin que por esta razón impliquen una intención de protesta.⁶⁹

De esta manera nos encontramos con que el *Pop Art* no sólo nos presenta una visión distinta del mundo, sino que también nos presenta una concepción nueva sobre el arte. Esta corriente no pretende centrarse en complejidades, no pretende descubrir significados ocultos, ni abordar sus temas de forma rebuscada, sino que parte del mundo exterior y desea representarlo tal cual. Sobre esta característica del *Pop Art*, Lichtenstein da su opinión:

¿El arte Pop es despreciable?

¿Eso no suena muy bien, o sí? Pienso que esto implica una relación con las características más desagradables y violentas de nuestra cultura, cosas que odiamos, pero que poseen algo poderoso en la forma en que nos amenazan. Yo creo que a partir de Cézanne el arte se hizo extremadamente romántico e irreal, y desde mi perspectiva esto es utópico. El arte cada vez tiene menos que ver con el mundo, se ha convertido en algo mentalmente interno, neo-Zen y en otras cosas semejantes. Esto más que una crítica es una observación obvia. Afuera está el mundo, está ahí. El *Pop Art* mira hacia el mundo, acepta su entorno, el cual no es bueno, ni malo, sino diferente –en el fondo se trata de otro estado de la mente.⁷⁰

En oposición a esta postura en el arte encontramos que en la obra de Marcel Duchamp existe un profundo valor intelectual. El artista francés no sólo reformula el significado de los objetos, sino del arte mismo, le da un giro radical y lo relaciona estrechamente con la filosofía.⁷¹ A través de sus trabajos Duchamp se cuestiona sobre los principios del arte, se plantea si éste puede ser encajonado y clasificado invariablemente. De este modo el carácter autoreflexivo del *Modernismo* se acentúa con el surgimiento de las vanguardias:

Duchamp renuncia nuevamente a este equilibrio, aunque sin regresar a la situación anterior, sino dándole la vuelta por completo: en Duchamp, la concepción se convierte en una variable y pasa a ocupar el primer plano de forma exhibicionista,

⁶⁹ Ashton, Dore. “A Symposium on Pop Art”. *Pop Art. A Critical History. Op. Cit.* p. 70.

⁷⁰ Swenson, G. R.. “What is Pop art?”. *Pop Art. A Critical History. Op. Cit.* p. 107.

⁷¹ Para el arte contemporáneo las ideas tendrán un lugar central, y en muchos casos serán lo único que dote de sentido a la obra. Los trabajos de Marcel Duchamp se nos presentan como un claro antecedente del arte conceptual, surgido en 1960. En el caso del artista francés el objeto sigue teniendo un papel central, sin embargo en el arte conceptual el objeto quedará completamente desplazado por la idea. La obra de Daniel Buren es un caso ejemplar de dicho tránsito. (Cfr. Hopkins, David. *After Modern Art: 1945-2000. Op. Cit.* p. 161-162).

mientras que su realización o ejecución, en cuanto mero ejercicio de oficio, queda desplazada a un plano secundario. Esta inversión es una característica general del manierismo y se convierte en una tendencia determinante de la modernidad postclásica. La exhibición usurpa el lugar de las estructuras idealizadas (los cánones artísticos). Se expresa bajo una forma que, por su propia esencia, les había estado reservada a éstas: bajo la forma del concepto (...) es en el concepto mismo donde la exhibición individual encuentra su forma artística, en él se condensa el <<sí mismo grandioso>>. El concepto se convierte en la *maniera* de la modernidad.⁷²

Por esta razón sus diversos trabajos más que situarse en la experiencia de los sentidos, se sitúa en una experiencia intelectual. De aquí se desprende su marcada influencia por parte del arte abstracto y en particular del cubismo. Dicho peso intelectual en el arte no es exclusivo de Marcel Duchamp, pero sí la forma en que lo incorpora a sus obras y lo sitúa como un punto de referencia para el desarrollo del arte posterior, como fue el caso del arte conceptual.⁷³

El artista francés no sólo se cuestiona qué es el arte, sino también el modo en que lo interpretamos. Es por esto que su propuesta se relaciona estrechamente con una consideración lingüística y se desplaza constantemente entre la realidad y las palabras. Duchamp se pregunta sobre el modo en que las convenciones alteran las diversas visiones que se han generado a lo largo de la historia del arte, además de plantearse si es posible establecer un criterio objetivo para juzgarlo.

De este modo surge la pregunta sobre si este tipo de trabajos, pueden clasificarse propiamente como obras de arte o más bien se trata de una crítica al mismo, de la elaboración de un complicado entramado intelectual para demostrar la invalidez de los principios artísticos anteriores. En este sentido me parece que el *ready-made* se asocia más con el proceso creativo, que con la realización práctica:

⁷² Bocola, Sandro. *El arte de la Modernidad: estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*. Op. Cit. p. 297-298.

⁷³ Sobre esto encontramos una serie de ejemplos históricos que nos dejan ver que otros creadores ya habían tomado el aspecto intelectual, como parte central de sus obras. Un artista que presentaba esta concepción del arte fue Leonardo da Vinci, para quien el arte era primordialmente el registro de un proceso intelectual, más que de una experiencia visual. Por esta razón da Vinci se centró más en la formulación de sus ideas, que en la producción de obras de arte. Esta característica es compartida por Duchamp, para quien también fue más importante el rol intelectual. (Cfr. Judovitz, Dalia. *Unpacking Duchamp. Art in transit*. Op. Cit. p. 79.)

¿Qué tipo de objeto es el *ready-made*? Su carácter tridimensional sugiere su afinidad con la escultura, mientras que su referencia al lugar común sugiere un juego de palabras sobre la realidad objetiva de la obra de arte. ¿El *ready-made* es una obra de arte o es un fenómeno crítico? Y si el *ready-made* no es una obra de arte, ¿cómo mantiene su distancia crítica, sin formar parte de su esfera? En este contexto ¿qué corresponde al artista y al acto creativo?⁷⁴

A pesar de lo determinante que resulta el aspecto teórico en la obra de Duchamp, no podemos considerar que lo único relevante sea dicho aspecto, pues el concepto no puede separarse de la obra. Para el artista francés la manipulación de los objetos, el empleo de una diversidad de materiales y el juego con lo establecido, abrirá la esfera artística a otras dimensiones.⁷⁵

Sobre este aspecto de su obra nos encontramos con que la mayoría de sus trabajos están complementados por una serie de notas y documentos, los cuales nos permiten comprender mejor su trabajo. Lo curioso es que estos papeles han sido tomados por sí mismos como arte. Desde mi perspectiva estos textos más que tratarse de una serie de claves para explicar sus trabajos, nos muestran el peso intelectual de su obra.⁷⁶

Por otro lado no puede considerarse que dicha implicación intelectual tenga una pretensión académica, sino que posee una naturaleza doble, en la que se mezcla la crítica con el humor. En este sentido la obra del artista francés posee una fuerte carga lúdica y un ingenio mordaz, por lo cual recurre constantemente a la paradoja y la ironía. Esta es una de las características que lo pondrán por

⁷⁴ Judovitz, Dalia. *Unpacking Duchamp. Art in transit Op. Cit.* p. 96-97.

⁷⁵ Sobre este punto David Hopkins apunta que después de Duchamp, el arte dejó de centrarse en el objeto, para hacerlo en el concepto. Con los *ready-mades* el artista francés eliminó la vestidura material de la obra y la cubrió con una consideración analítica. De este modo descubrimos la influencia de Duchamp en movimientos posteriores como fue el caso de *Fluxus*. (Cfr. Hopkins, David. *After Modern Art: 1945-2000. Op. Cit.* p. 177.)

⁷⁶ El peso intelectual de las obras de Marcel Duchamp es un rasgo que las separa del planteamiento y de las creaciones del *Pop Art*. En este sentido encontramos en sus obras un rasgo común en las diversas vanguardias y esto es la importancia del documento como fundamento de la obra. Al respecto tenemos el gran número de manifiestos que surgió en dicha época, los cuales sirvieron de base crítica e ideológica a los diversos movimientos.

encima de los dadaístas, pues su manera de juzgar y reformular el arte no es recurriendo al absurdo, sino a través de una burla intelectual.⁷⁷

2.7 El eclipse de la belleza

El filósofo norteamericano plantea que con la aparición del *Expresionismo Abstracto* en la década de los sesenta se dio un tipo de arte alejado de la belleza y sobre todo de un análisis metafísico sobre el mismo. En esta medida le parece que el *Expresionismo Abstracto* se acercó a la intención de la filosofía analítica de separarse de una concepción ontológica sobre las diversas manifestaciones humanas, incluido el arte. Para Danto esta ruptura con la historia y la filosofía del arte se acentuó con el surgimiento del *Pop Art*, el cual en su opinión terminó por separar la belleza de las obras, al confundirlas con la realidad. El filósofo norteamericano está convencido de que dicho movimiento presenta una serie de elementos, correspondientes a su propia concepción sobre el desenvolvimiento e interpretación del arte:

Me desconcertó la pregunta, de cómo era posible que las cajas de Warhol fueran consideradas obras de arte, mientras que sus homólogos en la vida cotidiana fueran tratados como paquetes útiles, sin ninguna pretensión artística. La estética no puede aplicarse a este caso, pues los dos tipos de cajas, mostraban identidades filosóficas, tan parecidas entre una y otra, que resultaba prácticamente imposible que una de ellas presentara cualidades estéticas que la otra no poseía. Por esta razón la estética salió de la ecuación y no apareció en la literatura posterior que originó mi ensayo titulado *El mundo del arte* de 1964.⁷⁸

Arthur C. Danto muestra que lo paradójico de su obsesivo interés en la *Brillo Box* de Andy Warhol se debe en gran parte a que se sintió atraído por las cualidades estéticas intrínsecas a esta obra. Por dicha razón el filósofo norteamericano plantea que sus características pertenecen al diseño de la caja de detergente, el cual tuvo como finalidad volver este producto atractivo para el

⁷⁷ Él mismo considera que los *ready-mades* manifiestan un tipo de metaironía, a través de la cual se propone mostrar una anestesia visual y una indiferencia estética. Se trata de una metaironía pues Duchamp se cuestiona a través de ella sobre qué es el arte y por esta razón podemos decir que se pone por encima de él. (Cfr. Judovitz, Dalia. *Unpacking Duchamp. Art in transit Op. Cit.* p. 117.)

⁷⁸ Danto, Arthur C. *The abuse of beauty. Op. Cit.* p. 3.

consumidor. De manera que el responsable de dicho efecto fue su autor original, James Harvey y no propiamente Warhol:

Mi especial atención filosófica en la *Brillo Box*, se debió a una decisión como cualquier otra de nuestra vida, basada en diferencias estéticas. Este es un buen ejemplo de la forma en que el diseño determina el gusto –nos hace escoger un producto en lugar del de la competencia, por lo cual escogemos un detergente o una corbata o para el caso una pintura en óleo. Gran parte del éxito del Pop Art como movimiento mundial se debe a que sus representantes se apropiaron de los logros de diseñadores desconocidos, hechos con el propósito inicial de tomar productos prestados en el límite de una simple ventaja comercial.⁷⁹

Según el filósofo norteamericano ocurrió algo muy similar en el caso del *Dadaísmo* y la obra de Marcel Duchamp, pues considera que en el fondo ambos movimientos se caracterizaron por su rechazo a la belleza, a pesar de que sus obras poseían cualidades estéticas. En esta medida Danto plantea que el problema de la definición del arte surge con los trabajos del artista francés y se acentúa con la aparición del *Pop Art*. Desde su perspectiva las propiedades estéticas que conforman las manifestaciones de ambos movimientos son incidentales, lo cual significa que dichas cualidades no se buscan en sí mismas, sino que están adheridas a las obras y por esto no constituyen un principio esencial de las mismas. El filósofo norteamericano muestra que tanto en el diseño original de la caja de detergente en el que se basa Warhol, como en el urinal que utiliza Duchamp existe una dimensión estética, la cual se anulará en la intervención posterior:

Mientras tanto es de cierto valor reconocer que la conexión entre *Fuente* y el urinal del cual Duchamp se apropió está muy relacionada con la *Brillo Box* de Warhol y la caja de Brillo diseñada por James Harvey. Fueron las cualidades estéticas de la última, que me hicieron interesarme en la primera, la cual no presenta ninguna cualidad estética más que la correspondiente a las cajas de Harvey. Sin embargo, ninguna de las cajas de Harvey tuvo la profundidad filosófica de las de Warhol, por la misma razón que el urinal manufacturado por Mott Iron Works no tuvo el poder filosófico y artístico de la *Fuente*, la cual ayudó a transformar la historia del arte. Pero resulta cuestionable pensar que el poder estético de los uriniales, los cuales fueron diseñados para ser atractivos, del mismo modo que las cajas de Brillo, corresponde a la *Fuente* como una obra de arte. En este caso, la disonancia de *Fuente* no es una propiedad de los uriniales, los cuales están perfectamente diseñados para los baños. En todo caso, subyace una pregunta metafísica similar

⁷⁹ Danto, Arthur C. *The abuse of beauty. Op. Cit.* p. 6.

entre distinguir la *Fuente* del urinal del cual fue tomada y diferenciar entre una persona y su cuerpo.⁸⁰

Danto considera que la intención antiestética es compartida por el *Pop Art* y en este sentido el filósofo norteamericano está convencido de que ambas corrientes responden a un proyecto similar.⁸¹ Sin embargo, como he ido mostrando a lo largo de este capítulo dichos movimientos presentan motivaciones e intereses muy diferentes. En primer lugar esto se ve por el modo en que ambas corrientes hacen uso de la vida cotidiana. En esta medida el *Pop Art* retoma una serie de aspectos pertenecientes a la experiencia diaria, pues pretende hacer al arte más accesible y menos complejo. En cambio, el *Dadaísmo* a partir de dichos elementos busca anular el carácter convencional del arte y destruir cualquier noción estable sobre el mismo.

El *Pop Art* se mantiene muy relacionado con el placer que produce la imagen visual, de aquí que tenga como finalidad principal retomar la estructura de la publicidad, los medios masivos de comunicación y las formas de vida de la clase media norteamericana. Por esta razón se ocupa de la apariencia como su tema central, pues como él mismo Danto señala, incorpora una serie de elementos que hacen atractivos a los productos comerciales y por tanto sus obras siguen presentando cualidades estéticas.

De manera que dicha corriente tiene una pretensión que podríamos considerar exhibicionista, pues busca ser admirado e inclusive idolatrado. Es un arte complaciente, el cual exige poco al público y se regodea en la inmediatez y la banalidad. Me parece que el arte *Pop* no presenta una dimensión crítica, ni tampoco una carga reflexiva en sus trabajos, por lo que más que marcar un abandono de la belleza, constituye una reivindicación de dichas cualidades en los

⁸⁰ Danto, Arthur C. *The abuse of beauty. Op. Cit.* p. 11-12.

⁸¹ Para el filósofo norteamericano la conexión entre la *Brillo Box* de Andy Warhol y la *Fuente* de Marcel Duchamp resulta evidente, pues plantea que ambas obras de arte se caracterizan por extraer un objeto de la vida cotidiana y elevarlo a la categoría de obra artística. Danto considera que ambas muestran el poder del autor sobre la obra y que por tanto la producción de arte se desenvuelve como una especie de bautizo, en el cual se dota de un nuevo significado al objeto.

objetos más inverosímiles. Los artistas de esta corriente más que negar la belleza como parte de sus obras, tienen la intención de ampliar su dimensión en el arte. Su lucha no es en contra de la estética, sino del carácter restrictivo del arte, pues buscan ampliar sus límites y establecer que ésta puede encontrarse en los lugares más comunes.

Por otro lado la *Brillo Box* es una obra creada por Andy Warhol, de modo que todavía se trata de un objeto elaborado y no sólo implica una forma de apropiación. Por esta razón dicha obra no puede clasificarse como un *ready-made*, pues en el fondo se trata de la representación de una caja de detergente. Por tanto la implicación filosófica que Danto le adjudica a los trabajos de Andy Warhol corresponde propiamente a la obra de Marcel Duchamp.

El artista francés se sitúa muy por encima de la narrativa representacional y en este sentido su concepción artística supera los límites establecidos en su época.⁸² Marcel Duchamp realiza una crítica al carácter único del arte y sobre todo a la idea de que la obra depende exclusivamente de su autor. Con la aparición de los *ready-mades* el artista francés renunció a una estética visual, razón por la cual en este tipo de trabajos ya no puede hablarse de una cuestión de gusto. Duchamp estableció una categoría nueva, al presentar algo que no produce ninguna emoción estética:

En general yo debo tener cuidado con esta "mirada". Es muy difícil escoger un objeto, porque al final de quince días, comienzas a apreciarlo o detestarlo. Tienes que acercarte a algo que resulte indiferente, como si no sintieras emoción estética alguna. La selección del *ready-made* está basada siempre en la indiferencia visual y al mismo tiempo en una total ausencia de buen o de mal gusto.⁸³

⁸² Por otro lado podemos darnos cuenta de que esta característica no es exclusiva de la obra de Duchamp y que es compartida por otros artistas, al menos en cierto modo. Al respecto tenemos el caso de Jasper Johns quien logra una confusión entre lo presentado y lo representado. La forma en que consigue este efecto es representando algo, cuya presencia se identifique con su representación, como ocurre con las banderas o los números. De este modo Jasper se sitúa a un paso de los *ready-mades*, pues todavía hace uso de la pintura, para criticar la narrativa representacional. (Cfr. Hopkins, David. *After Modern Art: 1945-2000. Op. Cit.* p. 58-61).

⁸³ Judovitz, Dalia. *Unpacking Duchamp. Art in transit. Op. Cit.* p. 97.

Esto se debe en gran parte a que los *ready-mades* se caracterizaron por la neutralidad con que sus objetos eran presentados, por lo que dichas obras mostraban un carácter radicalmente tautológico. Al respecto tenemos su conocida *Fuente*, la cual consistió en la apropiación de un urinal, la firma del mismo y su traslación a la esfera artística.⁸⁴ Por medio de esta obra se puso en duda la relación entre arte y belleza, pues al igualar el arte con una pieza de fontanería, las cualidades estéticas dejaron de fungir como el criterio indispensable para distinguir el arte de lo que no es:

Los *ready-mades* fueron apreciados por Duchamp precisamente por ser imposibles de describirse en términos estéticos, y él demostró que si eran arte pero no bellos, la belleza realmente no podría formar parte de ningún atributo definitorio del arte. Podría decirse que este reconocimiento dibuja una línea muy nítida entre la estética tradicional y la filosofía del arte, que incluye la práctica actual del arte.⁸⁵

La forma en que se logró este efecto fue a través de la recontextualización y la indiferencia perceptual. Lo característico de la indiferencia perceptual consiste en que deriva en una neutralización del criterio estético y por tanto el gusto termina por anularse. Sobre este punto el artista francés nos muestra el sentido de sus *ready-mades*, especialmente su distancia frente a la práctica representacional y la actitud retinal en el arte:

Los creé sin intención alguna, sin más premeditación que la de desprender ideas. Cada *ready-made* es distinto. Entre los diez o doce *ready-mades* no hay ningún denominador común, salvo el que todos ellos son mercancías manufacturadas. Por lo que respecta al rastreo de una idea en cuanto hilo conductor: no. Indiferencia. Indiferencia frente al gusto: ni gusto en el sentido de la reproducción fotográfica ni gusto en el sentido de un material bien hecho. El punto común es la indiferencia. Podría haber escogido veinte objetos distintos por hora, pero al final todos habrían mostrado el mismo aspecto. Eso es algo que quería evitar a toda costa.⁸⁶

A través de la indiferencia perceptual y la anulación del juicio estético para tratar sus obras, Duchamp vuelve muy compleja la posibilidad de definir qué es el

⁸⁴ Lo que resulta curioso es que algunos artistas y críticos creyeron que Duchamp estaba tratando de llamar la atención sobre la “blanca pureza” del urinal y por tanto se refería a su belleza. Sin embargo esto implicó un alejamiento de su intención, pues a través de este gesto el artista francés realizó una crítica a dicho paradigma y cuestionó su sentido en la conformación de una obra de arte.

⁸⁵ Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Op. Cit.* p. 100.

⁸⁶ Bocola, Sandro. *El arte de la Modernidad: estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys. Op. Cit.* p. 305.

arte o al menos de establecer por qué sus obras son tratadas de esa forma. De este modo el artista francés elimina los criterios estables e impide realizar una lectura unívoca de lo que nos presenta:

La realidad última no es una fuerza ni una ley que pudieran ser descubiertos más allá o debajo de las apariencias, sino que tiene sede en el hombre mismo. La realidad última es la arbitrariedad humana. Sólo ella proporciona su sentido a las apariencias, y en esto consiste el acto creativo. De manera soberana, Duchamp escapa a todo compromiso y establece su propia escala: bajo la forma de su elección. Mediante este provocador desprecio hacia toda convención se manifiesta en su gesto una fantasía arcaica y grandiosa que se convierte en una de las visiones dominantes de la evolución artística del porvenir: la fantasía irracional de una libertad sin condiciones.⁸⁷

Por otro lado es necesario considerar que la carga transgresora que tuvieron las diversas manifestaciones de Marcel Duchamp y las vanguardias en general responde a un momento histórico en el cual se cuestionó radicalmente la noción de arte y la serie de elementos que en ese momento configuraban las obras.⁸⁸ La intención de protesta y crítica originada en la obra del artista francés, no puede equipararse con un gesto similar en el caso de un artista actual. Esto se debe en último término a que la institución contra la que Duchamp se oponía a través de sus *ready-mades*, terminó por aceptarlos dentro de ella:

Cuando la obra consigue organizarse en torno al compromiso, su tendencia política corre un nuevo peligro: la neutralización por la institución del arte. La obra ingresa en un contexto de creaciones cuyo punto en común consiste en la reunificación con la praxis vital, y se percibe tendencialmente, al establecer su compromiso desde el principio estético de la organicidad, como un mero producto artístico. La institución arte neutraliza el contenido político de las obras particulares.⁸⁹

⁸⁷ Bocola, Sandro. *El arte de la Modernidad: estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*. Op. Cit. p. 307.

⁸⁸ Sin embargo, es necesario considerar que a pesar de que esta corriente se caracteriza por rechazar el estatuto de obra de arte, sus manifestaciones se volvieron obras artísticas. Esto significa que a pesar de su lucha en contra de la obra y la institución del arte, terminaron por asimilarse dentro de dicha dinámica. Por esta razón me parece que uno de los principales efectos que producen las vanguardias consiste en la ampliación de los límites de la esfera artística: “El *objet trouvé*, la cosa, que no es el resultado de un proceso de producción individual, sino el hallazgo fortuito en el cual se materializa la intención de vanguardista de unión del arte y la praxis vital, hoy es reconocido como obra de arte. El *objet trouvé* ha perdido su carácter antiartístico, se ha convertido en una obra autónoma que tiene un sitio como las demás, en los museos.” (Cfr. Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Op. Cit. p. 114.)

⁸⁹ Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Op. Cit. p. 161.

El propósito de la obra del artista francés y de las vanguardias se vio superado por el hecho de que su serie de factores transgresores terminaron por formar parte de la esfera artística y de sus convenciones. Este fenómeno marca una clara diferencia con el arte postvanguardista, pues en su caso ya no puede hablarse de una crítica radical y de un compromiso social. Por esta razón aunque la obra de Andy Warhol y el *Pop Art* involucrara un cierto tipo de arte objeto, con dicho gesto buscaría su inclusión en la institución. En esta medida el carácter provocativo que Arthur C. Danto encuentra en el arte *Pop*, implica una intención conciliadora y un deseo de incorporación:

La provocación depende de cuál sea su objetivo: en este caso se trata de la idea de que el arte lo crean los individuos. Pero, una vez que la escurridera firmada se acepta en los museos, la provocación no tiene sentido, se convierte en lo contrario. Cuando un artista de hoy firma y exhibe un tubo de estufa, ya no está denunciando el mercado del arte, sino sometiéndose a él; no destruye el concepto de la creación individual, sino que lo confirma (...) Cuando la protesta de la vanguardia histórica contra la institución arte ha llegado a considerarse *como arte*, la actitud de protesta de la neovanguardia ha de ser inauténtica. De ahí la impresión de la industria del arte que las obras neovanguardistas provocan con frecuencia.⁹⁰

Por lo tanto encontramos en los *ready-mades* de Marcel Duchamp una serie de características que no son equiparables a las obras del movimiento norteamericano: la expresión subjetiva es desplazada por la presentación de algo que en sentido estricto es anónimo, que carece de autoría; el azar constituye una parte fundamental del proceso artístico y se anula cualquier tipo de necesidad, la arbitrariedad personal sustituye al canon estético; el arte deja de pertenecer a un ámbito restringido, incluyendo el del museo; la elección de un objeto sustituye la producción de una obra; el proceso creativo se centra más en la concepción que en la construcción de algo; el mensaje de la obra resulta desconcertante y adquiere la forma de un enigma.⁹¹

⁹⁰ Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Op. Cit. p. 107.

⁹¹ Cfr. Bocola, Sandro. *El arte de la Modernidad: estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*. Op. Cit. p. 295.

2.8 La influencia de los *ready-mades* en las nuevas corrientes

Para finalizar este capítulo me dedicaré a analizar la forma en que la obra de Marcel Duchamp influyó en gran parte de los movimientos de finales del siglo XX. Sobre todo me interesa centrarme en la forma en que los principios del *ready-made* dieron lugar a otras corrientes artísticas, que podemos considerar como sus herederas más cercanas. Para demostrar esto voy a presentar las características de tres movimientos en específico, me refiero en concreto al *land art*, al *body art* y al arte conceptual. Mi interés en estas corrientes no sólo se debe a la originalidad de sus principios, sino al hecho de que implican ejemplos de manifestaciones que no corresponden a las artes figurativas, pues hasta ahora mi análisis se ha centrado principalmente en la evolución de la pintura.

En el arte actual existe una variedad infinita de disciplinas, como el *performance*, los *happenings*, el arte instalación, el *collage*, el fotomontaje, el vídeo arte, entre otros. El hecho de restringir mi análisis a las mencionadas manifestaciones se debe en mi opinión a que el *land art* y el *body art* consisten en dos modos de intervención, que retoman una serie de características que como veremos más adelante iniciaron con el arte objeto. Por otro lado el arte conceptual también se inspira en ciertos principios de los *ready-mades*, especialmente en lo que se refiere a la importancia del planteamiento teórico y a la justificación externa de la obra.

Antes de entrar de lleno a estos movimientos voy a detenerme a analizar algunos antecedentes de los mismos. Una de las corrientes que tuvo mayor fuerza a finales de la década de los sesenta fue el arte procesual y una de sus principales intenciones consistió en presentar una reflexión en torno al proceso creativo y productivo de la obra. Al respecto tenemos el caso de Robert Morris, quien dio un giro radical a la concepción de la escultura e incluyó algunos factores que se relacionan directamente con la subjetividad del artista, como parte de su estructura:

En abril de 1968, en el artículo <<Anti-Form>> Robert Morris salió en defensa de un tipo de escultura en que la naturaleza de los materiales estuviese de acuerdo con el estado psíquico del creador y con el devenir de la naturaleza, una escultura en la que, por tanto, quedaban enfatizadas las fases de concepción y realización de la obra: <<Para aumentar la presencia psíquica de una obra es necesario – escribió Morris– dar valor al proceso de su autoproducción>> (...) Era preciso adentrarse en el campo de los materiales rígidos en cuya configuración final, además de la decisión del artista, intervenían principios de la naturaleza tales como la gravedad, la indeterminación y el azar, lo que comportaría que la obra de arte se convirtiera en algo impreciso e imprevisible.⁹²

Los dos elementos que me parecen más llamativos de este movimiento se deben en primer lugar al análisis que éste plantea en torno al modo en que se lleva a cabo la obra y la forma en que se articulan la intención y la creatividad del artista. La otra característica que nos pone de manifiesto este tipo de arte se debe al modo en el cual se incorporan las leyes naturales y la casualidad, como una parte intrínseca a la obra. Por tanto la voluntad del artista adquiere un lugar central, pero ésta no es absoluta, pues existen una serie de elementos que son ajenos a él artista y a su obra, pero que no por ello dejan de afectarla.

Esta serie de factores externos forman parte de la atmósfera natural en la cual habitamos y alteran todo lo que nos rodea. El arte procesual pretende rescatar dicho entorno y mostrar el modo en que la naturaleza forma parte de lo artificial, que en este caso consiste en una creación artística. En el arte anterior el diseño de una obra implicaba una forma particular de ser afectada por el medio ambiente y el paso del tiempo, de manera que lo original de esta corriente consiste en la forma en que el azar juega un papel directo en torno a la composición de la obra.

Un aspecto que resulta relevante de este tipo de trabajos es el énfasis que se pone en su presencia física, pues el sustento material de un determinado objeto resulta suficiente para presentar una serie de estructuras amorfas, discontinuas e inestables. En esta medida podemos encontrar una clara influencia por parte de los *ready-mades*, para los cuales la presencia material adquirió un lugar central.

⁹² Guasch, Anna, María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000. p. 39-40.

Sin embargo, existen ciertas diferencias entre ambos movimientos, pues el arte objeto tiene la intención de recobrar un artefacto de uso cotidiano y trasladarlo a la esfera artística, en cambio el arte procesual se conforma con mostrar el sustento material del objeto.

En esta medida el arte procesual anula la particularidad y cualquier línea definitoria del objeto. Esto se debe en gran parte a que esta corriente se relaciona estrechamente con la tradición minimalista y el arte abstracto, por lo que en el fondo su proyecto rechaza un realismo representacional y se centra más en la dimensión intelectual del arte. Esta última es una característica que comparte con los *ready-mades* y por la cual el arte procesual se interesa en la concepción y el proceso de producción:

En contra de sus <<formas unitarias>>, esos fieltros grises, cortados, colgados en el muro o desparramados en el suelo, no tenían forma previa alguna, fuera de la de su presencia física; eran su peso, su casual manera de quedar colgadas en la pared o de disponerse en el suelo lo que les otorgaba su forma final, que en cualquier caso no era una ni constante, sino múltiple y variable. Como apunta Calude Glintz, en este proceso, R. Morris parece aplicar a la escultura conceptos paralelos a los empleados por Morris Louis en el campo de la pintura al oponerse a los *hard edges* a través de formas carentes de estructura, es decir, de antiformas.⁹³

No debemos olvidar que esta forma de comprender el arte se debe en gran parte al tipo de respuesta que procuraron los artistas vanguardistas. Me refiero en concreto al hecho de que las obras de dichos movimientos producen una fractura en la continuidad de la obra, generando asombro y desconcierto en el espectador. De manera que en la mayoría de sus trabajos ya no se trata de descifrar el mensaje e interpretar temáticamente el mismo, como ocurría en las obras imitativas, sino de centrar la atención en la forma en que se ha llevado a cabo la composición y por tanto lo relevante es el proceso de configuración:

La atención de los receptores ya no se dirige a un sentido de la obra captable en la lectura de sus partes, sino al principio de construcción. Este tipo de recepción insta al receptor a aceptar que la parte, que en la obra de arte orgánica era necesaria

⁹³ Guasch, Anna, María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Op. Cit.* p. 43.

por su contribución a la constitución del sentido de la totalidad de la obra, en la obra de vanguardia consta sólo como simple relleno de un modelo estructural.⁹⁴

Una vez establecidos estos antecedentes, se vuelve necesario centrarnos en el *land art*, el cual debe ser considerado como una vertiente del arte procesual en la cual el creador escapa de los límites impuestos por un espacio cerrado, por un taller, un museo o una galería, para abarcar espacios abiertos como paisajes, bosques, montañas, playas, desiertos, etc. En esta medida el arte de la tierra apela por una visión estética que rompe con los parámetros institucionales y que de algún modo nos remite a las raíces originarias del arte, cuando la belleza natural fue su modelo:

Tal como apuntó R. Morris, los conceptos implícitos en las propuestas de la antifirma e incluso en las minimalistas no siempre podían desarrollarse en los límites inmutables de los espacios de galerías y museos ni podían expresarse a través de los materiales utilizados habitualmente en las prácticas artísticas. La tierra, las piedras, los troncos, los árboles, etc., empezaron a ser los <<nuevos materiales>> de un tipo de obras (*earthworks*) que, debido a su monumentalidad, requirieron soportes, emplazamientos o situaciones que superasen los muros del espacio expositivo.⁹⁵

Sobre esta corriente artística es necesario aclarar que más que tomar los elementos de la naturaleza como materiales del artista y su obra, se trata de tomar a la naturaleza como el escenario en el cual el creador se encargará de expresar sus ideas y sentimientos.⁹⁶ El *land art* nos muestra un modo de intervención muy particular, en el cual se modifica un paisaje natural. Esto nos permite darnos cuenta de la influencia de los *ready-mades* en este tipo de manifestaciones, en las cuales lo que se altera ya no es un objeto de uso cotidiano, una cosa artificial, sino el medio ambiente.

⁹⁴ Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia. Op. Cit.* p. 147.

⁹⁵ Guasch, Anna, María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Op. Cit.* p. 51.

⁹⁶ Esto se refiere propiamente a lo que se conoce como *landscapes*, y que consiste en alteraciones de diversos tipos en un determinado paisaje natural. De modo que los límites del arte se expanden a tal grado que el creador ya no produce algo, sino que manipula el ambiente exterior y lo transforma en algo nuevo. Por esta razón no sólo se superan los límites materiales y creativos, sino los espaciales y temporales. En esta medida el arte deja de restringirse a un ámbito y a un cierto tipo de materiales. (Cfr. Guasch, Anna, María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Op. Cit.* p. 51.)

En el arte de la tierra no se produce una transformación en sentido estricto, pues en la mayoría de los casos no se altera la constitución física del paisaje, no se destruye, ni se corrompe, sino que tan sólo se maquilla su apariencia y se le brinda una distinta.⁹⁷ De este modo podemos percatarnos que el concepto de posibilidad adquiere una importancia central y que estos artistas tienen la capacidad de develarnos los objetos que conocemos bajo una nueva mirada.

En algunas de sus obras el *land art* nos muestra que es suficiente con señalar un objeto o un elemento de la naturaleza para convertirlo en arte. En esta medida la transformación no hace referencia a la apariencia, sino a la direccionalidad y a la presencia. Este es un elemento común al arte objeto, en el cual ocurre algo similar con el fenómeno de la traslación, claro que en el caso de los *ready-mades* el objeto se recontextualiza y pasa de su atmósfera cotidiana a la artística.

Por otro lado el arte de la tierra nos hace ver su clara contraposición a la narrativa representacional, pues no se preocupa por establecer una visión figurativa de lo que presenta. Lo paradójico de esto consiste en que en el arte tradicional se trataba de copiar la naturaleza, pero en su caso se busca presentarla tal cual:

En *Sitemarker 8, Port Jervis* (Marca del lugar 8, Port Jervis), D. Oppenheim hincó estacas en la tierra de Port Jervis (Nueva York) para fijar un lugar preexistente con la intención de que ese lugar se convirtiese en obra artística: <<Mi simple acción de hincar estacas y realizar fotografías del lugar delimitado, de mostrar su emplazamiento sobre el mapa [...] es suficiente, ya que [...] la necesidad de reproducir, de representar, o de manipular la forma ya no es un fin en sí [...] Las *Site Markers* suponen en cierto modo un viaje: el arte es el viaje>>⁹⁸

Otro de los aspectos que el *land art* retoma de los *ready-mades* consiste en el modo en que el azar y la casualidad intervienen en el proceso creativo, como

⁹⁷ Es necesario aclarar que en algunas obras del arte de la tierra sí se produce una alteración más radical en la naturaleza, pero aún en estos casos no suele ser violenta, pues en el fondo estos creadores mantienen la idea de orden y equilibrio ecológico, por lo que sus manifestaciones suelen caracterizarse por intervenir de una forma que no sea agresiva con el medio ambiente, pero que sí altere nuestra forma común de percibirlo.

⁹⁸ Guasch, Anna, María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Op. Cit.* p. 70.

ocurría en el arte procesual. Algunos de los factores que se encargan de alterar una obra son los cambios climáticos, así como el modo en que se desenvuelven los ciclos naturales y producen una serie de fenómenos que modifican el entorno. En el caso de las esculturas geométricas de Heizer se lleva a cabo esta infiltración en dos sentidos, el primero se refiere al uso de los materiales que se encuentran en la zona que va a ser intervenida y el segundo nos muestra el efecto de la naturaleza en todas las cosas existentes, incluidas por supuesto las artificiales:

En sus primeras obras, la mayoría desaparecidas, M. Heizer, a partir de los conceptos formales minimalistas, aprovechó los materiales encontrados en el lugar para construir o hendir en el terreno grandes esculturas geométricas que acabaron siendo destruidas por la erosión natural del desierto. *Dissipate. Nine Nevada Depressions* (Disipar. Nueve depresiones en Nevada, 1968) consistía en estrechas fosas rectangulares forradas con estructuras de madera y acero y excavadas según distintas orientaciones en un lago seco de desierto, fosas que con el paso del tiempo y la acción de las lluvias desaparecieron por completo.⁹⁹

Por último es necesario mencionar que la relación del arte de la tierra con el arte conceptual se debe a su evolución posterior, en la cual éste adquirió nuevos matices, sobre todo en lo que se refiere a la manifestación de una diversidad de fenómenos sociales y culturales. En este sentido el arte de la tierra se acerca demasiado a la ecología y al estudio de la forma en que los organismos se desarrollan, de manera análoga a las organizaciones humanas. En esta dirección encontramos la obra de autores como Christo, quien a través de sus modificaciones de paisajes y edificios realiza una crítica al modo en que la naturaleza ha sido desplazada y en muchos casos destruida. En el fondo su obra se vuelve una manifestación en contra del capitalismo y la comercialización del arte, así como una crítica al modo en que el urbanismo ha destruido y desplazado la naturaleza:

La intención social e incluso política está presente también en la obra del artista de origen búlgaro Christo Javacheff, conocido con el nombre de Christo (Gabrovo, 1935), que aporta al Land Art un singular procedimiento consistente en embalar los *Sites* (lugares) con el fin de modificar la percepción habitual de éstos y crear nuevas experiencias visuales y poéticas en sus potenciales contempladores. Tales intervenciones de embalaje o empacamiento, sea de objetos, de paisajes urbanos

⁹⁹ Guasch, Anna, María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Op. Cit.* p. 63.

o de paisajes naturales son, a diferencia de la mayoría de las del Land Art, sólo aparienciales, sin que lo embalado sufra modificación alguna en su estructura.¹⁰⁰

El *land art* incorpora y modifica una serie de características que comenzaron con el arte objeto, las cuales no sólo dieron lugar a una nueva dimensión en la esfera artística, sino que ponen de manifiesto la vigencia de los principios de los *ready-mades*. En esta medida el arte de la tierra se vuelve un tipo de intervención muy particular que recupera la idea de Duchamp de “reciclar” lo existente y a partir de eso crear algo nuevo. Para el *land art* la casualidad se vuelve parte de la obra, a partir de los factores climáticos y las leyes naturales, con lo cual demuestra que la voluntad del artista deja de ser absoluta. Por último el arte de la tierra incorpora la recontextualización, pero en su caso no se trata de alejar la función práctica de un objeto, como ocurría con los *ready-mades*, sino la de su delimitación dentro del ámbito artístico, por lo que se aleja de una concepción institucional.

El otro movimiento que desde mi perspectiva constituye una continuación de los principios de la obra de Marcel Duchamp fue el *body art*. Lo llamativo de esta corriente consistió en la utilización del propio cuerpo como el espacio y el material a transformar, por lo que el arte adquirirá una intimidad tal con su creador, que le será indisoluble. Dicha característica del arte del cuerpo nos muestra que este movimiento supera la frontera del arte a tal grado que se elimina la distancia entre obra y artista, anulándose todo tipo de mediación.

Uno de sus primeros representantes fue el italiano Piero Manzoni, quien se caracterizó por lo violento y escatológico de sus trabajos. Este autor italiano mostró la fuerza del artista, la cual a lo largo del tiempo se ha caracterizado por el poder de su personalidad, su nombre o su firma. Manzoni consideraba que la obra estaba relacionada a tal grado con el sujeto, que su valor dependía de dicha

¹⁰⁰ Guasch, Anna, María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Op. Cit.* p. 79.

relación. De ahí el origen de sus esculturas vivientes, en las cuales bastaba con firmar un cuerpo o una parte del mismo para convertirlo en obra de arte:

Junto a Y. Klein uno de los primeros artistas plásticos en presentar y utilizar el cuerpo como obra de arte, <<la primera piedra de toque del arte corporal>>, fue el italiano Piero Manzoni (Soncino, 1934-Milán, 1963). No lo hizo tanto en sus *Acromos* (obras realizadas con los materiales más diversos que, a partir de los *Monocromos* de Y. Klein, intentaban revelar el grado cero de la pintura), sino en sus *Esculturas vivientes* (1961) en las que cualquier individuo podía convertirse en obra de arte tan sólo con que su cuerpo fuese firmado por el artista. Una firma roja le confería el carácter o el certificado de autenticidad de obra de arte total hasta su muerte; una firma amarilla sólo confería naturaleza de obra de arte a la parte del cuerpo firmada.¹⁰¹

Por otro lado el *body art* fue presentado por algunos artistas como un medio de reflexión, en la que destaca la concepción del cuerpo como algo vulnerable, como algo que puede ser afectado de forma violenta e inevitable, por el tiempo, la enfermedad y un sinnúmero de agentes externos. En esta medida el cuerpo se volvió un tipo de experiencia artística muy particular, donde se una involucración total del creador. En esta línea transgresora y provocativa encontramos los trabajos de varios artistas pertenecientes al movimiento accionista vienés.

Este grupo de artistas ha conectado el *body art* con temas como la descomposición corporal, el envejecimiento, las diversas funciones biológicas, la sexualidad, las vejaciones, la tortura y la muerte, entre otros. En esta línea encontramos el trabajo del austriaco Schwarzkogler, quien se encargó de reflexionar sobre la relación entre cuerpo y personalidad, especialmente en lo que se refiere a la identidad sexual, en la cual puede darse lugar a una serie de mutaciones, que terminarán por producir una fuerte ambigüedad:

El más joven de los accionistas vieneses, Rudolf Schwarzkogler (Viena, 1940-1969) realizó sus acciones corporales con una voluntad simbólica alejada del componente catártico presente en H. Nitsch y G. Brus. Contrariamente a lo que en ocasiones se ha escrito y se le ha censurado, R. Schwarzkogler, para quien el arte era el purgatorio de los sentidos, nunca practicó herida alguna en su cuerpo, que

¹⁰¹ Guasch, Anna, María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Op. Cit.* p. 84.

tan sólo utilizaba como soporte de simulaciones de actos sexuales, agresiones físicas, procesos de autocastración y travestismo.¹⁰²

En esta misma línea encontramos la obra de otros artistas como Arnulf Rainer, quien realizó una serie de trabajos con los cuales pretendía demostrar el modo en que su identidad ha ido variando con el tiempo, así como la forma en que el contexto y los prejuicios sociales alteraron su apariencia. En este sentido me parece que el arte del cuerpo se inclina hacia la investigación y reflexión antropológica:

Esa reflexión sobre el lenguaje de la imagen y el lenguaje del cuerpo le lleva a realizar una serie de fotografías de su cuerpo, especialmente de su rostro, imitando los gestos y muecas anticulturales y primitivistas de los enfermos mentales, fotografías sobre las cuales, en una segunda fase, pinta gestualmente pretendiendo liberar su subconsciente mitopoético al margen de todo apriorismo, imposición o censura, para reproducirse <<cómo era, cómo soy, cómo seré, cómo podría ser>>.¹⁰³

De este modo nos damos cuenta que el arte del cuerpo presenta una fuerte carga teórica que va más allá de su crítica social y cultural, pues a pesar de seguir trabajando con un soporte material se centra más en una serie de elementos conceptuales que nos muestran su interés intelectual. Por esta razón en dicha corriente existió una fuerte necesidad por analizar el modo en que se desenvolvía el propio movimiento, por lo que fue constante la fundación de publicaciones y manifiestos teóricos:

Por su parte, en 1971, Francois Pluchart, siendo aún colaborador artístico de *Combat*, fundó la revista *arTitudes* que durante siete años se convirtió en lugar de encuentro de las diversas expresiones de arte corporal que se generaban en Europa y Estados Unidos y en reflexión global sobre las experiencias de los años sesenta. Fue el propio F. Pluchart quien, en 1975, el mismo año en que en Estados Unidos se presentó la primera exposición de trabajos en y sobre el cuerpo, reunió en la galería de Standler de París el trabajo de veinte artistas, entre ellos C. Burden, P. H. Bruce, M. Duchamp, Gilbert y George y H. Nitsch, al tiempo que publicó un primer manifiesto sobre el arte corporal en el que se proponía distinguir lo que era arte corporal y lo que no lo era (<<Ce qu'il est, ce qu'il n'est pas>>)¹⁰⁴

¹⁰² Guasch, Anna, María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Op. Cit.* p. 89.

¹⁰³ Guasch, Anna, María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Op. Cit.* p. 91.

¹⁰⁴ Guasch, Anna, María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Op. Cit.* p. 92.

El arte del cuerpo nos muestra un tipo de trasgresión que incluye el exhibicionismo, pero que no se agota en él. La gran mayoría de estos artistas encuentra en el cuerpo un fuerte medio de expresión y una forma cambiante, la cual en el fondo también los llevará a conocerse e identificar su personalidad. El cuerpo no sólo es medio, sino fin y por ello es visto como un espacio virgen, que espera ser explorado por la esfera artística. Este movimiento no pretende producir algo nuevo, sino a partir de lo existente, que en este caso es de la propia materia y dar lugar a algo distinto.¹⁰⁵

De este modo encontramos una relación muy estrecha entre la obra y el artista, pues no sólo se trata de un aspecto creativo o de descubrir algo novedoso, sino de un acto que es profundamente introspectivo. En esta línea encontramos la obra de la artista francesa Saint-Etienne, quien literalmente cambia su identidad, de acuerdo a los diversos cánones estéticos que se han dado a lo largo de la historia del arte, basándose principalmente en las modelos renacentistas:

New Image/New Image(s) or the Réincarnation de Sainte Orlan (Nueva imagen/Nueva(s) imágenes) o de la reencarnación de Santa Orlan, Newcastle, 1990) marca el inicio de sucesivas alteraciones de la propia identidad que en último término persiguen el ideal de belleza neoplatónico propio del clasicismo según el cual la belleza absoluta radica en la suma de partes bellas: la ambigüedad del rostro de la Gioconda de Leonardo, el mentón de la Venus de Botticelli, los labios de Europa de Boucher, los ojos de la Diana de la Escuela de Fontainebleau, etc.¹⁰⁶

Por todo esto podemos decir que el arte del cuerpo lleva al extremo los principios de los *ready-mades*. Esto se debe en gran parte a la idea de este movimiento de dotar al hombre de un nuevo rostro, de una nueva identidad, por lo que dicha transformación nos permite percibir y entender de forma diferente a una misma persona. La idea de intervención es retomada por el *body art*, pero éste

¹⁰⁵ De manera que el *body art* lleva al extremo los principios del *ready-made*, pues aquí ya no se transforma un objeto, sino el propio cuerpo. Como la misma artista francesa Saint-Etienne lo afirma: “El arte carnal – sostiene la artista– es un trabajo de autorretrato en el sentido clásico, pero con los medios tecnológicos disponibles en la actualidad y oscila entre la desfiguración y la refiguración [...] El cuerpo se convierte así en un ‘ready made modificado’, pues ya no es este ready made ideal que sólo hay que firmar>>. (Cfr. Guasch, Anna, María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Op. Cit.* p. 113.)

¹⁰⁶ Guasch, Anna, María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Op. Cit.* p. 113.

tiene la característica de borrar la frontera entre obra y artista, pues el propio cuerpo se vuelve el lienzo en el cual el autor plasmará lo que desee.

Después de haber analizado el *body art* y el *land art* me interesa presentar la forma en que se desarrolló el arte conceptual, su relación con dichos movimientos y el modo en que afectó el futuro del arte. En un principio debemos considerar que el arte conceptual es un tipo de arte procesual, donde no sólo se anula la forma, sino que la reflexión en torno al proceso creativo y la intención del artista tendrán el lugar central y en muchos casos ya no se creará un objeto en específico, sino que se producirán ideas.

Una de las principales intenciones de esta corriente consistió en eliminar la preponderancia física del arte, por lo que la obra dejó de lado su estructura material. De ahí que el arte conceptual rechace la noción de creación artística como la construcción de un objeto o una cosa determinada. Con el surgimiento del arte conceptual ya no se procura producir algo, al menos no en el sentido estricto del término:

El arte conceptual no sólo cuestionó abiertamente la validez de los formalistas, sino la naturaleza objetual de la obra de arte, justificando la aparición de neologismos como *anti-object art* (arte antiobjetual) y *post-object art* (arte posobjetual). Hay que tener en cuenta, sin embargo, que la consecuente <<pérdida de visualidad>>, es decir, la subordinación de lo visual a la idea implícita en las prácticas conceptuales, no anuló, aun partiendo de la tesis sostenida por D. Judd en 1963 de que en arte el progreso no siempre es únicamente de orden formal, la materialidad de la obra de arte y, por tanto, la capacidad de ser visualizada. El hecho de que esa capacidad no fuera cuestionada privilegió la aparición del arte, o del rastro del arte, como documento.¹⁰⁷

Gran parte de los principios del arte conceptual surgieron a partir de la obra de Marcel Duchamp, sobre todo en lo que se refiere a sus *ready-mades*. El arte conceptual establece una clara superación de la realidad física, por parte del pensamiento, por lo que la idea se vuelve lo más importante de la obra. Esto no significa que la obra va a desaparecer, aunque en algunos casos así será, sino

¹⁰⁷ Guasch, Anna, María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Op. Cit. p. 165.

que va a quedar relegada a un segundo plano.¹⁰⁸ El artista conceptual no se centra en el espacio, los materiales y las técnicas, además de dejar de lado la expresión. Por esta razón lo relevante en estos trabajos es la experiencia mental que se produce en el espectador. Dicha forma de entender el arte conceptual se estructura a partir de la teoría estética de Sol Le Witt, quien piensa que:

Buscar el origen de la obra de arte en la idea no significa, no obstante, a juicio de S. Le Witt, convertir el arte ni en teoría ni en ilustración de una teoría: el arte, según S. Le Witt debe ser intuitivo, ligado a todos los procesos mentales y desvinculado de cualquier capacidad artística entendida académicamente: <<El arte es, de una manera general, independiente de la habilidad del artista y de su maestría técnica. El objetivo del artista conceptual es hacer que su trabajo sea mentalmente interesante para el espectador, lo cual equivale a que sea emocionalmente neutro>>.¹⁰⁹

De esta forma descubrimos que en el arte conceptual lo central es su carga reflexiva y no su interés en la experiencia sensible, especialmente en lo que se refiere a la dinámica visual. En esta medida establece una conexión muy estrecha entre arte y lenguaje, lo cual en el fondo los lleva a plantear el modo en que se da la relatividad y la carga contextual de las diversas manifestaciones artísticas. Por dicha razón este movimiento analiza la dimensión simbólica del arte y se interesa por explorar el modo en que la interpretación afecta a la obra:

En *January 5-31, 1969*, los cuatro artistas participantes: Robert Barry, Douglass Huebler, Joseph Kosuth y Lawrence Weiner, propusieron las llamadas *primary informations* o informaciones primarias concretadas en treinta definiciones de obra de arte, de las que tan sólo algunas de ellas adquirieron presencia física en una pequeña estancia de oficinas –lugar sin referencia cultural previa– que para el caso fueron habilitadas en galería de arte.¹¹⁰

¹⁰⁸ Uno de los giros radicales que se dio en el arte fue a partir de la concepción de Marcel Duchamp, quien a partir de sus *ready-mades* estableció una nueva dimensión estética en la que el poder del artista adquirió tal fuerza que dio lugar a un fenómeno nunca antes visto. El artista francés fue uno de los pioneros del concepto, pues con su postura logró alterar las características cualitativas de un objeto, para darle una nueva forma y por tanto de una nueva lectura. (Cfr. Guasch, Anna, María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Op. Cit.* p. 170.)

¹⁰⁹ Guasch, Anna, María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Op. Cit.* p. 168.

¹¹⁰ Guasch, Anna, María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Op. Cit.* p. 172.

Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en la obra de Joseph Kosuth, quien en sus primeros trabajos nos muestra las diversas maneras en las que un objeto puede ser interpretado y por tanto comprendido como obra de arte. Con este tipo de trabajos el artista norteamericano invita al público a reflexionar sobre el estatuto del arte y preponderantemente sobre la carga lingüística del mismo. En este sentido se refleja nuestra forma de comunicarnos en la esfera estética y por tanto nuestro modo de nombrar algo como obra de arte:

Eran conjuntos constituidos por un objeto real –silla, planta, vidrio, etc.– y dos de sus posibles abstracciones: la fotografía tamaño natural del objeto en cuestión y su definición de diccionario presentada en fotografía ampliada (blow up), conjuntos que provocan en el espectador un efecto de cortocircuito en el que el acto de mirar está ligado irremediabilmente al de leer y comprender. Efectivamente, obras como *Chair one and three* o *Umbrella one and three* (Una y tres sillas, 1965, y Uno y tres paraguas, 1967) exigen del espectador una lectura analítica y comparativa acerca de los distintos estados de percepción de un mismo objeto: el real tridimensional, el icónico bidimensional (la fotografía del objeto) y el lingüístico (la definición de diccionario de objeto).¹¹¹

De aquí se desprendió el desarrollo del movimiento británico *Art & Language*, el cual dejó de lado el objeto y se centró en un profundo análisis sobre el lenguaje, el cual terminó por presentar una fuerte dicotomía entre palabra e imagen. En esta medida el movimiento británico explora nuevas experiencias a partir del lenguaje, con elementos que van desde lo llamativo y lo gracioso, hasta lo ambiguo y lo desconcertante. Dicha corriente pone al lenguaje por encima de la imagen, por lo que en el fondo cuestiona la práctica representacional:

Para los componentes de Art & Language, el arte debe aislarse de toda representación física y de toda dependencia contextual, convirtiéndose en un sistema específico, inmanente y cerrado equiparable a los que maneja la ciencia, si sus primeras obras, llevadas a cabo en 1966, eran únicamente textuales, comentarios sobre experiencias diversas (*22 Sentences, The French Army, 22 sentences. El ejército francés*), pronto buscaron una evidente confrontación entre la palabra y la imagen. Así *Secret Painting* (Pintura secreta, 1967) consta de dos elementos dispuestos uno junto al otro: una tela (monocromo negro pintado al acrílico) y un fotostato en el que, traducido, se lee: <<El contenido de esta pintura

¹¹¹ Guasch, Anna, María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Op. Cit.* p. 179.

es invisible; el carácter y las dimensiones del contenido deben permanecer en secreto, siendo sólo conocidas por el artista.>>¹¹²

El arte conceptual lleva a tal grado su intención que da lugar a una serie de manifestaciones, que se alejan por completo de la producción de objetos. Al respecto tenemos el trabajo del artista japonés On Kawara, quien tan sólo pinta una fecha como registro de su creación y la misma obra se identifica con ese número, con ese dato. Ya no hay representación, ni presentación alguna, solamente esta especie de señalamiento, de indicación. En esta medida dicha información se da como una forma de documentación, que en sí misma es presentada como una obra de arte:

Cada obra, lleva además un título relativo al día en que fue pintada (por ejemplo, *This painting itself is January 15, 1996*, Este cuadro fue pintado el 15 de enero de 1996), se conserva en una caja de cartón de dimensiones proporcionales a la obra, que incluye un recorte de un periódico local del lugar en el que se ha realizado la obra en cuestión. Todas las informaciones relativas a las *Date paintings* son anotadas, a su vez, en un <<Diario>> redactado en la lengua del país en el que On Kawara ha pasado el primer día del año en el que ha realizado la obra, o en su caso, en esperanto. Los <<Diarios>> de los años entre 1966 y 1972 incluyen, además, fotografías de los lugares en los que se pintaron—fecharon las telas.¹¹³

Por esta serie de elementos podemos darnos cuenta que el arte conceptual es una de las manifestaciones del siglo XX, cuya intención principal fue producir una carga intelectual en la esfera artística. Lo significativo de esta interpretación sobre el arte consiste en que dicho ejercicio mental no se estanca en el artista, sino que también se invita al público a participar en él. Esto nos deja ver que el plano ideal se vuelve lo esencial en la obra y que muchas veces éste resulta suficiente. De manera que me parece innegable la influencia de los *ready-mades* en estas manifestaciones, aunque cada una de ellas presente características muy particulares.

¹¹² Guasch, Anna, María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Op. Cit.* p. 182.

¹¹³ Guasch, Anna, María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Op. Cit.* p. 189-190.

En este sentido es necesario considerar que para el *land art* y el *body art* la base material era indispensable, pues se encargaban de transformarla o más bien de travestirla, de darle una nueva apariencia. En cambio para el arte conceptual ya no habrá intervención, sino que esta corriente llevará la intención del artista y la justificación propias del *ready-made* a sus últimas consecuencias, por lo que el plano teórico será lo más importante. Por esta razón existen una gran variedad de manifestaciones en las cuales ya no se producen objetos y se elimina todo residuo físico de la obra. En esta medida la lucha del arte conceptual no sólo es en contra de la materia, sino en contra de la imagen, por lo que el análisis sobre la diversidad de aspectos relacionados con el discurso mental y la reflexión sobre el lenguaje serán lo más importante.

3. El fin del arte en Danto: la superación de la belleza y la transfiguración del lugar común

Una vez planteado el sentido del fin del arte en la estética hegeliana y su aplicación a la evolución de las artes figurativas, se vuelve necesario explorar la implicación de dicha noción en lo que respecta al problema de la confusión entre arte y realidad. Como he demostrado en el capítulo anterior el giro radical se dio con el *Modernismo* y especialmente con los movimientos de vanguardia, los cuales cuestionaron el rumbo del arte, dando lugar a una redefinición sobre el mismo. Para ello he presentado como caso paradigmático el *Dadaísmo* y en concreto la obra de Marcel Duchamp, quien con sus *ready-mades* revolucionó la forma de producir y comprender el arte.

A partir de dicho antecedente me dedico a analizar la forma en que Arthur C. Danto presenta una solución a la mencionada confusión y la relaciona con su forma de abordar las creaciones actuales. De este modo me centro en dos aspectos de su teoría, primero me refiero al lugar que el filósofo norteamericano le da a la intención del artista y al modo en que funciona el contexto histórico funciona al momento de la interpretación. En segundo lugar trato el papel que tiene la belleza y las cualidades estéticas en orden a la comprensión de las obras de arte posteriores a las vanguardias.

Por otro lado me interesa presentar una crítica sobre ciertos aspectos problemáticos de su planteamiento, con el propósito de descubrir hasta qué grado su propuesta puede ser compatible con algunos rasgos de la teoría institucional. Por medio de este análisis pretendo mostrar en último término una serie de características que se desprenden de la teoría de Danto, con la finalidad de presentar el sentido de las mismas en las manifestaciones artísticas más recientes.

3.1 La confusión entre arte y realidad

En primer lugar se vuelve necesario tratar el origen de la preocupación de Danto por encontrar un criterio que le permita diferenciar el arte de la realidad. Este problema parte del hecho de que las posibilidades se abrieron a tal grado que cualquier cosa común y corriente pudo convertirse en una pieza de arte. Dichas manifestaciones volvieron muy complicado discernir entre una obra de arte y un simple objeto, lo cual tuvo como consecuencia la identificación del arte con lo que no era arte o al menos con lo que hasta un momento específico no fue considerado como tal. La transición de un objeto ordinario a su estatuto como obra de arte es lo que el filósofo norteamericano ha denominado como la “transfiguración del lugar común”.¹

Como ya lo he mostrado dicho fenómeno surgió en el *Modernismo* a partir de la experimentación con los medios artísticos y dio origen a una constante reflexión sobre los mismos. Este gesto se acentuó con la obra de Marcel Duchamp, quien al presentar como obras de arte los objetos más comunes y corrientes, puso en duda los criterios que permitían apreciarlo y juzgarlo. Lo esencial de dicho fenómeno consiste en que amplió los límites del arte a tal grado que lo confundió con cualquier elemento de la realidad:

(...) el primero que sentó el precedente histórico y artístico, y llevó a cabo el sutil milagro de transformar en obras de arte los objetos banales del *Lebenswelt* cotidiano: un peine, un botellero, una rueda de bicicleta, un urinario. Situando estos objetos poco edificantes a una cierta distancia estética es posible apreciar sus acciones, entendiéndolos como candidatos improbables al goce estético: demostraciones prácticas de que la belleza (si es que la podemos llamar así) se puede encontrar en los sitios más improbables.²

¹ Esta es una de las razones por las cuales el arte vanguardista rompe con la narrativa representacional. En la pintura realista existía una pretensión explícita de copiar la realidad, procurando un cierto distanciamiento de la misma, pues no buscaba confundirse con ella. En cambio en el caso de los *ready-mades* el arte terminó por identificarse con algunos objetos extraídos de la realidad. Por esta razón dichas manifestaciones eliminarán toda pretensión artística de imitar el modelo para finalmente confundirse con él.

² Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Trad. Ángel y Aurora Mollá. Paidós: Barcelona, 2002. p. 14.

Esto se relaciona con la aparición obras en las cuales se cuestiona la imitación como finalidad del arte y en las que el autor ya no busca la reproducción de lo real, por lo que se da una clara ruptura con la visión tradicional. El modo de distanciarse de dicha finalidad consiste en asemejar el arte y la realidad a tal grado que fuera imposible distinguirlos. En este tipo de manifestaciones ya no puede hablarse de reproducción, pues en sentido estricto ya no hay copia, ni original. Ya no se busca representar la realidad, sino presentarla tal cual, por lo que esta concepción sobre el arte resulta insuficiente para comprender la forma en que éste ha evolucionado.

Lo que llama la atención de Danto sobre los *ready-mades* consiste en que estos objetos no pueden diferenciarse de sus homólogos reales por medio de la percepción. Por esta razón considera que no es suficiente basarnos en las propiedades estéticas para establecer los límites entre arte y realidad. Esto se debe en último término a que ambos poseen la misma constitución interna, por lo que no existe entre ellos una diferencia cualitativa y por tanto se les atribuye el mismo grado de belleza:

Sería asombroso que dos cosas tuvieran exactamente la misma forma, tamaño y material, y que una tuviera y la otra careciera de forma significativa... Es verdad que cada objeto puede ser situado a la distancia estética más adecuada para su evaluación estética: pero también es factible que la distinción que buscamos pertenezca a otra dimensión ajena a las revelaciones que la distancia estética puede proporcionarnos, y en relación con la cual la distinción entre obras de arte y meras cosas resulta inescrutable. De modo que ninguna de estas teorías nos será de gran ayuda para trazar la línea de demarcación, y mucho menos el hecho histórico de la mera novedad, puesto que cada objeto es discontinuo con todo lo anterior.³

El filósofo norteamericano se detiene a examinar una serie de ejemplos en los cuales existen dos objetos, cuyos atributos físicos resultan tan similares, que parece imposible encontrar una diferencia. Su interés en este tema se desprende también de su preocupación por hallar un criterio que determine la autenticidad de una obra frente a una falsificación. En esta medida Danto plantea la existencia de

³ Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Op. Cit. p. 60.

un criterio externo, el cual no esté basado en las cualidades físicas de las obras y que por tanto no se refiera a las características formales de las mismas. Esto lo llevará a afirmar que la manera de alcanzar la distinción es a través de una serie de rasgos ideológicos y culturales, los cuales inciden de forma directa en la constitución de las diversas obras de arte.

El filósofo norteamericano establece una relación muy estrecha entre el tema de los indiscernibles y el problema de la definición del arte. Por esta razón pretende encontrar un criterio que le permita resolver dicha dificultad y que además le permita presentar una serie de rasgos distintivos de las manifestaciones artísticas más recientes. Por tanto plantea que la identificación del arte con cualquier objeto cotidiano vuelve urgente la reflexión filosófica en torno del mismo y hace necesario revalorar la forma en que lo comprendemos e interpretamos.

3.2 Contexto e intencionalidad

Antes de comenzar a tratar la solución del filósofo norteamericano sobre el problema de los indiscernibles, es necesario detenernos a examinar algunos casos en los que encuentra dicha dificultad. Al respecto presenta un ejemplo hipotético en el cual un artista como Picasso decide sumergir en pintura azul una de sus corbatas, mostrándose con esta acción en contra de la pictoricidad y la impresión de la pincelada. Lo llamativo de dicho ejemplo consiste en que según Danto, un niño también podría tener la idea de pintar una corbata de su padre del mismo modo, sin que por ello se convierta en un artista:

Estoy dispuesto a ir más lejos e insistir en que, aunque se trata del tipo de indiscernibilidad que nuestros ejemplos requieren, lo que el niño ha realizado no es una obra de arte; algo impide que entre en la congregación de las obras de arte con franquicia, en la que la corbata de Picasso es fácilmente aceptada, aunque sin demasiado entusiasmo.⁴

⁴ Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Op. Cit. p. 75.

Danto considera que una creación artística funciona como un modo de exteriorizar la interioridad del autor y también como una forma de desenvolver su propia conciencia en el transcurso de la historia. De aquí que en su opinión el creador y su subjetividad sean indispensables para comprender plenamente su trabajo. Por esta razón debemos tomar en cuenta la perspectiva del artista y el modo en que ésta altera su obra. Al respecto el filósofo norteamericano nos remite a Canaletto, quien se caracterizaba por pintar *souvenirs* de Venecia, pero además imprimía en ellos su propia manera de contemplarla:

Como si una obra de arte fuera una exteriorización de la conciencia del artista, como si pudiéramos contemplar su manera de ver y no sólo lo que vio. Canaletto realizó *souvenirs* de Venecia y podemos ver reflejados en ellos lo que hubiéramos visto en Venecia, por ello el turismo aristocrático los compraba. Pero en sus pinturas hay algo más que góndolas y el Saluta. Está el modo de ver el mundo de Canaletto, una manera de ver que no siempre debe haber sido tan claramente distinta a la de sus clientes, si es que las veían como *souvenirs* del aspecto que tenía Venecia. A su manera son tan mágicas como la ciudad, quizás porque son la ciudad, elevada a la autoconciencia, quizás porque la ciudad en sí misma era una obra de arte por derecho propio.⁵

El filósofo norteamericano plantea que en orden a la solución del problema de la transfiguración, la subjetividad es indispensable, pues le parece que gracias a ella es posible comprender el modo en que se altera la estructura de un objeto cualquiera para dar lugar a algo nuevo. Por esta razón piensa que al momento de situarnos frente a una determinada pieza de arte, no debemos olvidar al artista y el modo en que su intención queda insertada en la obra:

Las cualidades de carácter y personalidad que nos hacen tan interesantes como individuos ante los demás –las que nos suscitan esos sentimientos de amor y odio, fascinación y repulsión, y que escapan a cualquier clasificación de distinciones reglamentadas– son los que han definido el problema cuerpo-mente en la tradición filosófica. Es posible suponer que lo que nos interesa en el arte, a la vista de estas estructuras paralelas, es lo mismo que nos importa en lo demás (como si la obra de arte fuera la exteriorización del artista que la ha realizado, como si para apreciar la obra hubiera que ver el mundo a través de la sensibilidad del artista y no sólo ver el mundo).⁶

⁵ Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Op. Cit. p. 237.

⁶ Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Op. Cit. p. 231.

En este sentido Danto piensa que hay un tipo de obras, cuyo rasgo distintivo reside en una serie de características, las cuales dependen del autor y no de su apariencia material. Para el filósofo norteamericano la forma de solucionar dicho problema no es a partir de la percepción, sino que se requiere de otros elementos, los cuales no estén vinculados con la apariencia de la obra y nos permitan alcanzar la diferencia:

Mi propuesta fue que la diferencia entre obras de arte y meras cosas –entre una pintura roja y un panel pintado de rojo- no puede lograrse viendo, a cada uno de los miembros. Es necesario conocer algo acerca del origen del trabajo, cuando y por quién fue pintado y qué es lo que quiso decir usando una forma tan reducida de hacerlo. De este modo podemos aceptar fácilmente el tipo de explicaciones interpretativas que fabriqué, por el hecho de que ninguna de ellas cambia el modo en que vemos.⁷

El filósofo norteamericano además de esto plantea que toda obra de arte está relacionada con un determinado marco y una práctica artística, los cuales determinan una serie de factores que influyen directamente en la aceptación de un objeto como parte de la esfera artística. De este modo encontramos una serie de elementos relacionados con el modo en que el contexto altera la forma de producir y comprender el arte. Esta carga histórica se conecta con el carácter intencional que Danto le confiere a toda obra de arte y complementa el criterio externo que propone como alternativa a la percepción:

El que una cosa sea o no una obra de arte y qué tipo de obra sea, si se trata de una, depende por ejemplo de las relaciones entre los cuadros rojos, los artistas, las reglas de significado, las posibilidades históricas y otros elementos similares; algunos de los cuales pueden inferirse de lo que percibimos, incluso si ellos no son percibidos, tales como formas y colores del tipo del paradigma del dolor que fue ilustrado por los clásicos epistemólogos, percibido primitivamente y sin referencia a causas determinadas.⁸

Sobre este punto es necesario tomar en cuenta la crítica de Joseph Margolis a la mencionada solución de Danto sobre los indiscernibles. Dicho autor considera que el filósofo norteamericano en su afán por rechazar la percepción

⁷ Danto, Arthur C. “Indiscernibility and Perception: A reply to Joseph Margolis” en *British Journal of Aesthetics*: Oxford, Vol. 39, No. 4, October 1999. p. 325.

⁸ Danto, Arthur C. “Indiscernibility and Perception: A reply to Joseph Margolis” *Op. Cit.* p. 326.

como un criterio adecuado, se va al otro extremo y piensa que la distinción no tiene que ver con las propiedades intrínsecas del objeto, sino que se relaciona con un tipo de cualidades, las cuales dependen del contexto histórico y de la intención del artista:

Por contraste, Danto dice que no existen diferencias preceptuales (sensorialmente discernibles) entre una obra de arte y una “mera cosa” (algo que no es una obra de arte) o entre dos obras de arte diferentes; e inclusive llega a afirmar que el único tipo de diferencias que existen entre ese par de cosas no es de orden sensible, sino que corresponde a la historia (en particular de la historia de la producción) y la intención del artista.⁹

Danto al descartar la percepción sensible para resolver la mencionada confusión, termina estableciendo que las obras artísticas no existen como objetos reales, sino que éstos se convierten en arte bajo ciertas circunstancias, en las cuales el autor los reviste de un nuevo significado y en esta medida los dota de una nueva identidad. Por lo tanto según Margolis, el filósofo norteamericano produce una fuerte escisión entre arte y realidad, pues como consecuencia del su planteamiento se sigue que las obras de arte no existen como una clase de cosas dentro del mundo: “Aparentemente para Danto, sólo por medio de la *imputación retórica de ciertos atributos indiscernibles* estamos justificados a tratar las meras cosas (cosas que no son obras de arte) como obras de arte. *Realmente no existe nada como obra de arte.*”¹⁰

En mi opinión esta crítica no toma en cuenta que Danto no se refiere a todas las obras de arte, sino a aquellas en las cuales se genera la mencionada confusión. Por lo tanto es necesario considerar que la preocupación de Danto se centra en ciertas obras, las cuales causan un efecto desconcertante y nos obligan a cuestionarnos si lo que tenemos enfrente en verdad es arte. En el fondo me parece que el filósofo norteamericano está cuestionando la existencia de una percepción neutral, pues plantea que hay una serie de elementos externos que

⁹ Margolis, Joseph. “Farewell to Danto and Goodman” en *British Journal of Aesthetics*: Oxford, Vol. 38, No. 4, October 1998. p. 354.

¹⁰ Margolis, Joseph. “Farewell to Danto and Goodman” *Op. Cit.* p. 365.

interfieren al momento de relacionarnos con el arte y llevar a cabo una interpretación sobre el mismo.

En esta medida el filósofo norteamericano plantea que pueden existir dos cosas tan similares, que a pesar de ser indistinguibles sensiblemente, varían por su intención. En su opinión la intención del artista presenta tal fuerza, que es capaz de cambiar el modo en que entendemos la realidad y sobre todo la manera en que comprendemos una determinada cosa dentro de ella. De esta forma considera que dicha intencionalidad permite descubrir nuevos significados en los objetos que nos rodean:

Ver un objeto, y ver un objeto al que la interpretación transforma en una obra, son cosas claramente distintas, por mucho que la interpretación devuelva el objeto a sí mismo al decir que la obra es el objeto. ¿Pero qué tipo de identificación es ésta? Por el carácter constituyente de la interpretación, el objeto no era una obra hasta que se convirtió en una de ellas. Como procedimiento transformativo, la interpretación es algo parecido al bautismo, no en el sentido de dar un nuevo nombre, sino una nueva identidad, una participación en la comunidad de elegidos.¹¹

Al respecto podemos remitirnos a la *Fuente* de Marcel Duchamp, quien al nombrar de este modo su obra, nos sugiere realizar una interpretación distinta sobre la misma, por tanto está mostrando que un urinal, también puede convertirse en una obra de arte. Independientemente de la ironía con que se nos revela este trabajo, podemos percatarnos que el artista francés está llamando la atención sobre algo que nunca antes hubiéramos tomado por asombroso o interesante. Por esta razón al artista francés no le interesaba la carga descriptiva de su obra, como ocurría en el arte representativo, sino que se centra en el modo en que la interpretación la afecta:

La identificación de este objeto como una fuente, no es una clasificación, sino una interpretación: el hecho de decir que un urinal es una fuente, es un fenómeno que en otro lugar he nombrado como identificación artística, la cual se refiere a que este “es” en cuestión resulta consistente (pero solamente consistente) con la falsedad literal de su identificación.¹²

¹¹ Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Op. Cit. p. 185.

¹² Danto, Arthur C. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Op. Cit. p. 41.

A Danto le parece que la interpretación por sí misma transforma una cosa determinada. Esto significa que la interpretación al brindar una lectura distinta sobre un mismo objeto, nos permitirá distinguirlo de su homólogo artístico. Por esta razón cuando decimos que *Fuente* es una obra de arte no existe una relación de identidad entre el objeto y el nombre, sino una relación interpretativa. Para el filósofo norteamericano la interpretación en el arte no sólo implica una explicación de la obra, sino una forma de transfiguración: “Mi teoría sobre la interpretación es constitutiva, esto se debe a que un objeto es una obra de arte, solamente en relación a una interpretación. Podemos explicar esto desde una perspectiva lógica. La interpretación en mi opinión es transfigurativa. Transforma los objetos en obras de arte y de ella depende la atribución de la identificación artística.”¹³

Por todo lo anterior se vuelve necesario analizar algunos conceptos que se vinculan con la forma en que la visión particular del artista configura su obra y nos brinda una serie de pautas para apreciarla y comprenderla mejor. En primer lugar es necesario detenernos a revisar el carácter retórico que según Danto posee toda creación artística. La conexión entre arte y retórica se refiere al hecho de que el creador al conformar su obra, la dota de una serie de características muy particulares con la finalidad de transmitir un mensaje determinado.¹⁴ Por esta razón el mensaje que se nos presenta no es neutral, ni pasivo, sino que está conformado de una forma determinada para lograr un efecto en el público:

Como tal, su función es la de provocar en el auditorio cierta actitud hacia el objeto de su discurso: hacer que el tema sea visto bajo cierta luz. Este incremento

¹³ Danto, Arthur C. *The Philosophical Disenfranchisement of Art. Op. Cit.* p. 44-45.

¹⁴ Por tanto la finalidad del retórico consistiría en producir una determinada actitud en su audiencia, sin que se de cuenta, o al menos sin que resulte algo obvio. En este sentido el retórico se sirve de una serie de habilidades, para lograr convencer y también para producir una reacción en sus espectadores. En esta medida el artista presenta una cierta intención retórica, pues pretende producir una emoción en el espectador, no en el sentido de una manipulación, sino porque busca que su mensaje sea asimilado de una forma determinada: “Para un retórico no basta con demostrar que cierto sentimiento debiera producirse, o que estaría justificado que tú (su auditorio) sintieras, y quizás injustificado que no sintieras: lo único que sabe el retórico es que será digno de tal nombre si logra que tengas dicha emoción (sin decirte lo que has de sentir). De alguna manera prodigiosa habrá de apoderarse de la conciencia y llevarla al estado que pretende. No trata con autómatas ni con seres puramente racionales. Por eso la retórica es el arte de la persuasión y de la lógica, y en tanto que vertiente psicológica del arte de la demostración, debe saber tanto captarse a la audiencia como caracterizar los hechos y sus interrelaciones.” (Cfr. Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común. Op. Cit.* p. 245.)

suplementario de una actividad que va más allá de la estricta comunicación de los hechos es sin duda lo que hace parecer a la retórica manipuladora, al retórico insincero y, en general, exagerado a todo lo <<retórico>>. Es cierto que el retórico –y cualquiera de nosotros entregado a una estrategia retórica– no se limita a afirmar hechos, sino que los sugiere de tal manera que moldea la forma en que el auditorio los percibe: carece de interés lógico que el retórico se sitúe en un nivel comunicativo factual; partimos del presupuesto de que los hechos –a los que a menudo se nos invita a ceñirnos– se dan por sentados, y es a partir de esta asunción que la retórica interviene.¹⁵

En esta medida el filósofo norteamericano establece que la relación entre el espectador y el creador es una relación complementaria en el desenvolvimiento del arte. El mensaje no adquiere su sentido pleno, hasta que no entra en contacto con la audiencia y la obra es experimentada por otro. En esta medida el arte se convierte en una especie de acertijo, el cual permanece intacto hasta que es resuelto por el público. A Danto le parece que la interpretación se constituye como un tránsito constante entre lo que quiere decir el autor y lo que entiende el espectador. En este sentido el arte da lugar a la especulación y a la imaginación del auditorio, por lo que dicho ejercicio comunicativo se mantiene abierto y no contempla una sola respuesta.

Es así como nos introducimos a la noción de metáfora, la cual se desprende de la relación entre arte y retórica. Danto se interesa en mostrar cómo es posible distinguir entre una representación metafórica y una simple representación para solucionar el problema de los indiscernibles. En este sentido el filósofo norteamericano piensa que el arte presenta un fuerte carácter simbólico, lo cual le permite diferenciarse de otro tipo de representaciones:

La cuestión puede plantearse como sigue: ¿por qué la diferencia entre un retrato de Napoleón como emperador romano y un cuadro en que Napoleón posa como modelo de un emperador romano no es sólo una diferencia de contenido? Y si fuera sólo una diferencia de contenido, ¿por qué usar una metáfora que muestra a Napoleón como una figura de la *grandeur* imperial en lugar de limitarse a mostrar a Napoleón entre los fastos de la *grandeur* imperial que, como sabemos, lo rodeaban con profusión: ¿Por qué no <<dejar a los hechos hablar por sí mismos>>, tanto más cuando la metáfora en sí no aporta ningún hecho nuevo? Esto nos devuelve a la pregunta sobre el sentido de la propia metáfora.¹⁶

¹⁵ Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Op. Cit. p. 240.

¹⁶ Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Op. Cit. p. 243-244.

Esto lo lleva a afirmar que la intencionalidad en el arte no puede reducirse a la procuración de una simple representación, sino a la de una metafórica. Al filósofo norteamericano le parece que el espectador se encarga de reconectar el símbolo y de este modo desentrañar el significado de una obra. De manera que la tarea del espectador no puede limitarse exclusivamente a la contemplación, no puede conformarse con una postura pasiva, sino que debe involucrarse y participar activamente para completar la experiencia artística:

Así la obra de arte se constituye como una representación *tout court*; estoy convencido de que esto es cierto de las obras de arte, y en general, de las representaciones, ya se logre conscientemente –como en el espectro de obras que hemos analizado–, o de una manera más ingenua, cuando simplemente resulta que el artista dota a su tema de inesperados pero penetrantes atributos. Entender la obra de arte es captar la metáfora que –me parece– siempre hay en ella.¹⁷

En la creación literaria encontramos algo análogo, pues la habilidad y la creatividad de un escritor reside en su uso del lenguaje, en su capacidad de construir nuevos mundos, a partir de lo que conocemos y la forma usual en que nos comunicarnos. En este sentido un buen escritor es aquel que es capaz de jugar con el lenguaje, con la ambigüedad y la connotación, dando lugar a una serie de nuevas posibilidades.¹⁸ El filósofo norteamericano plantea que ocurre algo muy similar en el arte, sobre todo en lo que se refiere a las artes figurativas, en las cuales desde su perspectiva existe una fuerte carga metafórica. En este sentido establece que la teoría interpretativa sobre la transparencia en el arte no da cuenta de la diversidad de manifestaciones, sobre todo de aquellas cuya fuerza significativa no se reduce a la inmediatez de la percepción:

¹⁷ Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Op. Cit. p. 248.

¹⁸ Por tanto se vuelve necesario distinguir entre dos tipos de metáforas, aquellas que se consideran vivas y las denominadas muertas. Para Danto el lenguaje se mueve en estos dos registros, de manera que el segundo corresponde a su literalidad y el primero se refiere a su riqueza estética. De manera que no podemos considerar que todas las manifestaciones lingüísticas, del mismo modo que en el arte, presenten un mensaje oculto, aunque algunas sí lo hacen. Por tanto se vuelve indispensable distinguir entre ambas funciones comunicativas: “La teoría de que las metáforas son expresiones desviadas reconoce –me parece– lo que yo trataba de argumentar: ha de haber alguna distinción que sirva para separar las metáforas jóvenes y las viejas de las expresiones literales (que no tienen el mismo ciclo vital), cosa que el elegante concepto de desviación hace estructural y magníficamente. La desviación deberá distinguirse de la deformidad o de la agramaticalidad, no teniendo nada que ver con ninguna consideración estadística.” (Cfr. Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Op. Cit. p. 255.)

Por ahora sólo haré notar que <<el agua está hirviendo>> equivale a precisar que <<el agua ha alcanzado los cien grados>> (si bien no podemos precisar tanto para sustituir <<le hervía la sangre>>: el sujeto del enunciado habría muerto por combustión interna). En general es característico de las metáforas resistirse a tales precisiones y sustituciones, y la explicación de esto quizás podría darnos la clave de este concepto. Debería estar al menos intuitivamente claro que hay clichés pictóricos, como hay metáforas pictóricas, pero no todas las pinturas son una cosa u otra. A alguien se le ocurrió poner estrellas y líneas curvas sobre la cabeza de un personaje como metáfora de haberse dado un buen golpe, lo cual se ha convertido en un cliché en la notación de las historietas: ¿es su equivalente verbal <<ver las estrellas>> o el otro es su equivalente pictórico? Pero estrictamente una imagen de un hombre con estrellas sobre la cabeza sólo puede ser la imagen de un hombre con estrellas sobre al cabeza.¹⁹

En este mismo sentido el filósofo norteamericano plantea que existe una clara diferencia entre un discurso literal y uno intensivo. En el caso del primero, el mensaje y su forma resultan claros y denotativos, a diferencia del intensivo en el cual se da lugar a una multiplicidad de interpretaciones, pues el mensaje está cargado de una gama de sentido y por tanto da lugar a diversas lecturas. Por esta razón Danto plantea que existe un paralelo entre arte y metáfora, pues le parece que la referencia de las obras no es sobre algo inmediato, sino que consiste en una sugerencia novedosa e interesante:

Me parece que no sería prudente ir más allá de este punto. Sería una agradable distracción ejercitar la semántica de algunos tropos retóricos, pero esto puede dejarse para que practiquen los eventuales entusiastas (o detractores) de la teoría. Desde mi punto de vista, me conformo con haber mostrado que las metáforas encarnan algunas de las estructuras que he supuesto en la obra de arte: no se limitan a representar objetos, sino que las propiedades del modo de representación mismo pueden ser un elemento para entenderlas. Al fin y al cabo es un lugar común que cada metáfora es como un pequeño poema. A decir por los rasgos que hemos identificado, las metáforas son pequeñas obras de arte.²⁰

Al respecto Margolis cuestiona el modo en que el filósofo norteamericano presenta la predicación en la esfera artística. Desde su perspectiva Danto plantea que la nominación de algo como una obra de arte radica en su oposición a la realidad. Esto significa que los atributos artísticos le vienen dados gracias a la habilidad retórica de su autor, por lo que a través de ella redefine los objetos que nos rodean. Para el filósofo norteamericano el arte se constituye por la forma en

¹⁹ Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Op. Cit. p. 255.

²⁰ Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Op. Cit. p. 270.

que el autor transforma lo existente por medio de su creatividad e imaginación, sin alterar sus propiedades materiales:

Él no sostiene, por ejemplo, que los atributos representacionales o expresivos usualmente adscritos (no impuestos) a las obras de arte se reduzcan a atributos materiales. No, esas propiedades solamente son adscritas imaginativamente, no son propiedades reales, son claramente análogas (tal vez más que análogas) a las atribuciones que hacemos sobre nosotros mismos.²¹

Sobre este mismo aspecto encontramos la crítica de Dickie, quien considera que para Danto un objeto determinado se convierte en una obra de arte cuando se le denomina como tal, al existir una serie de factores, por los cuales conscientemente el creador dice esto es una obra de arte. Por tanto lo que produce que algo sea una obra de arte es la predicación, el hecho de que una cosa se afirme como tal y de este modo se aleja de la realidad:

Danto aclara su intención al afirmar que el <<arte es un lenguaje de clases, en el sentido, al menos, de que una obra de arte dice algo [...]>>. Asumiendo que <<dice algo>> significa hace una declaración es, según Danto, una condición necesaria del arte. Esta conclusión supone claramente que la posición de Danto es la 3) a la que nos hemos referido, es decir, para que algo sea una obra de arte es necesario que esa cosa esté a cierta distancia de la realidad siendo una declaración.²²

Sin embargo, no podemos considerar que el artista sea una especie de Rey Midas, quien a su paso va convirtiendo todo lo que toca en arte. Al respecto Dickie considera que la mera enunciación o señalización de un objeto como obra de arte resulta insuficiente para determinarlo como tal. Existe una diferencia radical entre hacer arte y declarar que se está haciendo arte, por lo que el establecimiento de algo como una pieza de arte no puede equipararse con una especie de bautismo, sino que resulta indispensable establecer otro tipo de condiciones por las cuales un objeto adquiere ese estatuto.²³

²¹ Margolis, Joseph. "Farewell to Danto and Goodman" *Op. Cit.* p. 367.

²² Dickie, George. *El círculo del arte*. Trad. Sixto J. Castro. Barcelona: Paidós, 2005. p. 37-38.

²³ Dickie, George. *El círculo del arte*. *Op. Cit.* p. 91.

Me parece que lo paradójico de su planteamiento consiste en que si basamos la diferencia en la habilidad retórica y la intencionalidad, cualquiera que tuviera una idea similar podría ser tomado por artista. La intención se convierte en un criterio polémico para establecer lo que es arte y diferenciarlo de lo que no lo es, pues no siempre es posible conocer lo que un artista está buscando al conformar alguna de sus obras. Si consideramos que la voluntad del artista es suficiente para transformar cualquier cosa en arte, dicho criterio produce una clara desconfianza, pues la libertad de escoger y decidir no es exclusiva de la esfera artística, sino que corresponde a todos los seres humanos.²⁴

Por otro lado Joseph Margolis plantea que el principal error de Danto consiste en separar la percepción como parte esencial de nuestra relación con la esfera artística y en lugar de esto presentar una serie de criterios externos, los cuales no tienen nada que ver con la constitución interna del objeto. El problema aquí radica en que el filósofo norteamericano no toma en cuenta que la contemplación de las obras de arte ya involucra una forma de comprenderlas. Por esta razón plantea que no tiene sentido separar las propiedades sensibles de los rasgos conceptuales correspondientes a todo trabajo artístico:

La percepción sensorial, siempre está determinada con elementos conceptuales de este tipo (inclusive si no está establecido específicamente lo que se requiere para captar el Warhol propiamente). No existe percepción sensorial independiente, a menos que acordemos abstraernos del entramado cultural al que estamos acostumbrados utilizar cuando percibimos algo.²⁵

Margolis considera que es imposible establecer la existencia de un modo neutral de percepción, pues toda forma de ver está influenciada por una serie de rasgos ideológicos y culturales, por lo que no resulta adecuado separar ambas dimensiones. Por otro lado le parece que lo rescatable del planteamiento de Danto radica en el énfasis que el filósofo norteamericano pone en el arte como una

²⁴ En este sentido me parece necesario considerar que el peso que Danto le da al autor no puede tomarse del mismo modo en cualquier época artística. Por tanto es necesario establecer que la finalidad del individuo por establecerse a sí mismo como la piedra de toque en los movimientos sociales y culturales no corresponde a cualquier etapa, sino que es propia de las vanguardias artísticas.

²⁵ Margolis, Joseph. "Farewell to Danto and Goodman" *Op. Cit.* p. 371.

práctica humana, la cual involucra una serie de factores que van más allá de la experiencia sensible:

La solución de Danto requiere que el contexto el cual es asignado a las “cosas reales”, está acompañado intencionalmente por propiedades culturales, establecidas por individuos culturalmente aptos, quienes habitan en un mundo intencionado. Ya he ventilado mi objeción frente la afirmación de un realismo humano y la negación de un sustento real para cualquier discurso, acción o arte desarrollado por los hombres. Una alternativa a la teoría de Danto puede ser la siguiente: las acciones son reales, están determinadas por movimientos físicos, involucran una serie de prácticas culturales de nuestra sociedad y como resultado realmente poseen y exhiben propiedades intencionales.²⁶

En mi opinión esta es la crítica más importante de Margolis a la teoría de Danto, pues se centra en un hecho que es común a toda obra de arte y esto consiste en que la percepción ya implica una forma de ver. De manera que no es necesario dejar de tomar en cuenta las propiedades físicas de las creaciones artísticas, sino más bien considerar que el carácter cognitivo del arte está determinado por una serie de elementos que determinan nuestra manera de apreciarlo. En este sentido el planteamiento del filósofo norteamericano no es ajeno a esta idea, pues si nos detenemos a examinar su noción sobre el modo en que la interpretación afecta el arte, encontramos una serie de elementos que se relacionan con una forma de percepción que implica tomar en cuenta ciertos factores externos.

Sobre este punto Danto plantea que de acuerdo a cada época poseemos una serie de creencias y hábitos que nos permiten clasificar y comprender un objeto dentro de la esfera artística. Por esta razón piensa que Margolis se equivoca al establecer que la percepción siempre está determinada por estos elementos externos, pues existen ciertos casos en que la forma de ver se altera por la intención y explicación del artista. De manera que para el filósofo norteamericano la forma de discernir entre dos cosas aparentemente iguales, donde una es una obra de arte y la otra no, depende de la manera en que la

²⁶ Margolis, Joseph. “Farewell to Danto and Goodman” *Op. Cit.* p. 374.

práctica artística altera los criterios por medio de los cuales estamos acostumbrados a enfrentarnos a las obras:

El primer cuadro negro del que tuve conocimiento estaba impreso en Tristram Shandy, y Sterne da al lector lo que es necesario para entender porqué aparece ahí. De otro modo el lector, a pesar de que posea un gran bagaje cultural, no lo percibiría más que como un simple cuadro negro. Sterne explica cómo es posible que se trate de un cuadro negro carente de significado. En esta medida hubiera sido prácticamente imposible encontrar obras de arte como los cuadros monocromos antes de 1869 (...) En nuestra percepción de cualquier cosa, especialmente del arte, un gran número de creencias culturales, las cuales interfieren en la forma en que pensamos sobre lo que vemos, hasta que por alguna razón cometemos un error y descubrimos que alguna de dichas creencias falla en un caso determinado.²⁷

Danto establece que requerimos de dichos elementos para comprender el arte e interpretarlo adecuadamente. De manera que hubo un momento en el cual fue necesario cambiar la mentalidad de un grupo para que aceptara determinada cosa como parte del mundo del arte. Por esta razón el filósofo norteamericano piensa que se requiere de un tipo de explicación, la cual implique una superación de las propiedades materiales del objeto y permita una comprensión más completa del mismo. Al respecto el filósofo norteamericano se refiere al modo en que fue aceptado el *Expresionismo Abstracto*:

Los grandes maestros del Expresionismo Abstracto se preguntaron si lo que estaban haciendo era arte, debido a que el desarrollo cultural de su época no tenía espacio para el tipo de cosas que Pollock y Gorky estaban realizando. La vasta interrelación del desarrollo cultural se hace consciente hasta que llega por partes a la atención de alguien y se llevan a cabo los ajustes de acuerdo a diversas prioridades. En este punto es cuando se requiere el tipo de estructura que he estado construyendo entre lo percibido y lo que se necesita para percibirlo.²⁸

Por todo lo anterior me parece que la intencionalidad es insuficiente para tomar en cuenta algo como obra de arte, cosa que no ocurre con la carga histórica del mismo, la cual produce un cambio de paradigma e interpretación. El filósofo norteamericano no niega el lugar de la percepción al momento de enfrentarnos a una obra de arte, sino más bien le parece que ésta es un criterio insuficiente para

²⁷ Danto, Arthur C. "Indiscernibility and Perception: A reply to Joseph Margolis" *Op. Cit.* p. 327.

²⁸ Danto, Arthur C. "Indiscernibility and Perception: A reply to Joseph Margolis" *Op. Cit.* p. 328.

comprender algunos trabajos y por tanto considera indispensable relacionar el arte con la práctica y el marco correspondientes a una determinada época.

3.3 Sobre el juicio estético

Una vez presentada la propuesta de Danto para resolver la mencionada confusión entre arte y realidad, se vuelve necesario tomar en cuenta el papel que le da al juicio estético y la belleza para solucionar dicho problema. Por esta razón resulta indispensable considerar el sentido de las propiedades estéticas en orden a la definición del arte. En este apartado me encargaré de examinar algunas consideraciones de su último libro sobre la evolución del arte y su conexión con la solución de la trasfiguración del lugar común. Como ya lo he mostrado el sentido de su planteamiento se centra en la búsqueda de un criterio que le permita establecer qué es el arte, sin basarse en nuestra forma de percibirlo:

Lo que caracteriza el período reciente de la historia del arte consiste en que el arte no se limita a las propiedades internas de las obras, por lo que no es posible determinar si algo es o no una obra de arte. Inclusive se complica más, pues algo puede ser una obra de arte y otra cosa similar no serlo, sin que exista alguna característica captada por el ojo, la cual nos revele la diferencia.²⁹

Por tanto el filósofo norteamericano plantea que se vuelve necesario buscar un criterio alternativo, el cual no se reduzca a las propiedades materiales de la obra y a nuestra experiencia sensible de las mismas. Desde su perspectiva la belleza no puede ser el criterio para definir el arte, pues no es común a todas las obras y sobre todo ésta no permite diferenciar entre un objeto y su homólogo artístico. Esto se debe también a que las manifestaciones actuales cada vez se alejan más de una interpretación estética sobre el arte.³⁰

Danto muestra que hasta antes de la aparición de obras que fueran indiscernibles de la realidad existían una serie de principios que permitían

²⁹ Danto, Arthur C. *The abuse of beauty*. U.S.A.: Carus Publishing Company, 2003. p. 17.

³⁰ Cfr. Danto, Arthur C. *The abuse of beauty*. *Op. Cit.* p. 27.

distinguir y encasillar una cosa determinada como arte.³¹ Al respecto plantea que el concepto de minimalismo desarrollado por Wollheim se identificaba con la existencia de ciertos criterios mínimos para establecer qué era el arte. Esta forma de definirlo se vio superada con la aparición de obras que impedían establecer una distinción clara entre arte y realidad:

Su preocupación consistía en preguntarse si existían criterios mínimos para establecer algo como obra de arte y su paradigma fueron las pintoras monocromas, las cuales existieron solamente como bromas filosóficas quizá hasta 1915 y los *ready-mades*, los cuales aparecieron en la historia del arte aproximadamente por la misma época. En esto, Wollheim siguió la filosofía oficial para la cual tener un concepto significaba poseer un criterio para establecer sus diversas instancias.³²

En esta medida el filósofo norteamericano relaciona el papel de la belleza con una valoración ética de la misma. En este sentido le parece que a lo largo de la historia del arte se ha incluido un cierto tipo de censura a obras que han tenido como finalidad provocar el placer estético. Desde su perspectiva lo característico del arte actual consiste en que se ha alejado de ese planteamiento moral. Dicha ruptura surgió con los movimientos de vanguardia, los cuales abrieron una brecha entre moralidad y belleza, lo cual tuvo como consecuencia su separación del arte:

El peso moral asignado a la belleza nos ayuda a entender por qué la primera generación de artistas vanguardistas consideró urgente desligar la belleza de su lugar en la filosofía del arte. Ocupó dicho lugar en virtud de un error conceptual. Una vez que estemos en posición de distinguir dicho error, seremos capaces de redimir la belleza para uso artístico de nuevo.³³

Sobre esta escisión Danto se detiene a analizar el argumento de Moore, quien establece la existencia de una preferencia o inclinación general hacia la belleza. Al respecto considera que si tuviéramos un mundo bello y otro feo, el

³¹ Dicho aspecto de su planteamiento se relaciona con su idea de que cada período artístico ha estado regido por una serie de principios ideológicos, así como una forma determinada de producir arte. Esto es lo que el filósofo norteamericano ha denominado como la narratividad y mediante la cual plantea que el arte actual ha renunciado a dicha carga histórica y que por tanto ya no es posible determinar los principios que lo rigen.

³² Danto, Arthur C. *The abuse of beauty. Op. Cit.* p. 22.

³³ Danto, Arthur C. *The abuse of beauty. Op. Cit.* p. 29.

primero sería mejor que el segundo.³⁴ A partir de aquí el filósofo norteamericano plantea que existe una tendencia general hacia la belleza y que por tanto esta implica un grado de universalidad:

Ambos mundos al haberlos imaginado presentan lo que los filósofos llamaron "realidad objetiva". Esto significa que tienen la realidad de algo que hemos pensado, son "objetos del pensamiento". ¿Por lo tanto no sería mejor que, usando los términos de la filosofía anterior, también tuvieran realidad formal? ¿No sería mejor que existiera el mundo hermoso en lugar del feo, inclusive si nadie pudiera disfrutar de él? Moore concede que la instancia es extrema y también considera que dicho mundo sería más perfecto si existieran humanos que lo contemplaran y disfrutaran. Esta última conclusión es la que realmente le interesa a Moore, pues le parece que el mundo hermoso en sí mismo es mejor que el feo.³⁵

El filósofo norteamericano plantea que esta inclinación general hacia la belleza determinó durante mucho tiempo el camino del arte y además considera que dicha inclinación se identifica con la representación de algo bello. De este modo podemos apreciar la insistencia de Danto en que el arte estuvo dirigido durante mucho tiempo por la narrativa representacional y por tanto las obras tenían su paradigma en la belleza natural.

Por tanto desde su perspectiva el cambio radical se dio cuando se abandonó la belleza y se renunció al carácter estético del arte. En este sentido el filósofo norteamericano establece la renuncia a la percepción como parte de la superación de la narrativa representacional. Danto establece que la idea de arte es más compleja de que la idea de belleza y por tanto le parece que hay obras que pueden ser muy buenas, sin que por ello impliquen la existencia de valores estéticos:

Mucho de lo que hacía que la gente contemplara la excelencia de las primeras pinturas modernas eran teorías inaplicables de lo que el arte debería ser. Sin embargo, esto no significa que al admirar el arte que tanto alarmó y produjo las

³⁴ Sin embargo, pienso que la idea de belleza planteada por Danto se relaciona sobre todo con una distinción entre lo agradable y lo desagradable. En esta medida me parece que cualquier individuo con sentido común preferirá algo hermoso, en lugar de algo abominable. Lo problemático aquí consiste en el hecho de que la existencia de una tendencia general hacia lo bello, no implica que todos entendamos lo mismo por ese concepto, pues cuando hablamos del gusto personal resulta imposible llegar a un criterio objetivo sobre la belleza.

³⁵ Danto, Arthur C. *The abuse of beauty. Op. Cit.* p. 32.

críticas de Fry, ¡alguien considerara que por ser bueno también sería bello! El *Desnudo azul* de Matisse es una buena obra, inclusive una gran pintura, pero definitivamente no puede considerársele como bella.³⁶

Por otro lado es necesario considerar que el filósofo norteamericano insiste constantemente en que el arte ha abandonado la finalidad representacional, especialmente en el caso de las artes figurativas y como consecuencia se ha dejado de lado la belleza como parte de su esfera. Sin embargo, debemos tomar en cuenta que así como se abandonó la representación como finalidad del arte, también se dio un resurgimiento ésta. Esto significa que a pesar de que Danto considera que lo característico de las nuevas manifestaciones consiste en su rechazo a la imitación y la belleza, siguen presentando un interés para los autores posteriores y por tanto no podemos descartarla. Sobre esto tenemos el caso de la aparición del fotorealismo, el cual tuvo como finalidad igualar la pintura a la calidad fotográfica³⁷

El filósofo norteamericano plantea que dicho distanciamiento con respecto a la belleza se acentuó con la obra de Marcel Duchamp y sus *ready-mades*. De este modo vemos su intención de reivindicar al artista francés frente a la figura de Andy Warhol. Danto considera que el alejamiento de Duchamp de una actitud retinal, lo llevó a rechazar la estética y a abrir una nueva dimensión en el arte. Esta separación entre arte y belleza marcó una nueva forma de comprenderlo y por tanto de interpretarlo. En este sentido se presenta una redefinición y un replanteamiento filosófico sobre el mismo. Como ejemplo de dicha escisión en el arte, el filósofo norteamericano nos remite a uno de los primeros *ready-mades* del artista francés:

No puedo encontrar un gesto más vívido de abusar de la belleza, que abusando del gran arte, como cuando en 1919 Duchamp dibujó un bigote en una postal de la Mona Lisa y escribió algo obsceno en ese paradigma de las piezas maestras del arte. Como todos los trabajos de Duchamp, esta obra da lugar a una serie de interpretaciones competentes, pero quiero usarlo como un signo de un profundo cambio de actitud, el cual implica una explicación histórica. Quiero centrarme en un

³⁶ Danto, Arthur C. *The abuse of beauty. Op. Cit.* p.36-37.

³⁷ Cfr. Hopkins, David. *After Modern Art: 1945-2000*. New York: Oxford University Press, 2000. p. 213.

momento de la historia del arte, beneficiado por la comprensión filosófica del arte, el cual abrió una brecha definitiva entre arte y belleza.³⁸

Esto se debe a que las vanguardias establecieron una lucha abierta en contra de la belleza y cualquier relación de la misma con el arte. Danto se da cuenta que dichos movimientos presentan una actitud crítica y un fuerte activismo político, especialmente en el *Dadaísmo*. Para el filósofo norteamericano a pesar de carácter innovador del *Modernismo*, éste todavía se establece como un patrón de belleza, a diferencia de las vanguardias, las cuales se alejaron de esa concepción sobre el arte y se desvincularon de la sociedad de su época. Esto se debe en gran parte a que se cuestionaron sobre cómo fue posible que los países más civilizados produjeran la guerra más sangrienta conocida hasta ese momento:

Con esta pregunta el concepto de belleza se politizó abruptamente por los artistas vanguardistas de 1915, que coincide con el surgimiento de los *ready-mades* en la obra de Marcel Duchamp. Estos surgieron en parte como un ataque a la idea de que el arte y la belleza estaban unidos internamente, del mismo modo que ocurría entre la bondad y la belleza. Por esta razón el abuso de la belleza se convirtió en un mecanismo de los artistas para separarse de la sociedad a la que rechazaban.³⁹

El filósofo norteamericano considera necesario tomar en cuenta que el arte ha evolucionado a tal grado que debemos incluir en él lo desagradable, lo siniestro, lo deforme, lo grotesco, etc. como parte de su esfera. Los nuevos artistas pueden representar algo repulsivo, lo cual era inconcebible en la estética kantiana y en general en el arte tradicional. En este sentido a Danto le parece que el *Dadaísmo* llevó al extremo la cuestión del gusto, pues concibe a la belleza como algo rechazable, lo cual se debe a su rechazo explícito a la sociedad de su época y por tanto a la creación del un arte complaciente: “La posición del arte Dada después de todo podría expresarse del siguiente modo: es desagradable, porque es hermoso. Esto es una forma de decir que los artistas no tienen ningún interés en hacer cosas hermosas para una sociedad inmoral.”⁴⁰

³⁸ Danto, Arthur C. *The abuse of beauty. Op. Cit.* p. 46.

³⁹ Danto, Arthur C. *The abuse of beauty. Op. Cit.* p. 48.

⁴⁰ Danto, Arthur C. *The abuse of beauty. Op. Cit.* p. 55.

De este modo podemos percatarnos que la superación de la belleza en el arte se desprende de dicha crítica social y política. Sin embargo, desde mi perspectiva lo característico del *Dadaísmo* no sólo consiste en su ataque a la estética, sino a que cuestiona el sentido del arte en general. Dicha característica se debe a que en el fondo este movimiento marcó una lucha abierta en contra de todo tipo de convención y por tanto rechazó la existencia de una naturaleza artística estable.

Una vez presentado el análisis sobre el modo en que la belleza se ha ido separando del arte, se vuelve necesario considerar su relación con la confusión entre arte y realidad. Esto se debe a que el filósofo norteamericano muestra que la belleza ya no fue un criterio adecuado para tratar el arte, pues ésta dejó de ser su tema y finalidad. Al respecto encontramos los *ready-mades*, los cuales marcan una clara ruptura con las cualidades estéticas y la percepción, por lo que dan lugar a obras indiscernibles de la realidad. A Danto le parece que el arte reciente es heredero de dicha actitud y por tanto considera que existen una serie de obras y movimientos artísticos que no pueden comprenderse a través de las categorías tradicionales.

En mi opinión el filósofo norteamericano se percata del exagerado énfasis que había puesto en el *Pop Art* y la obra de Andy Warhol para considerar que el cambio revolucionario se dio en las vanguardias. A pesar de ser consciente de esto no toma en cuenta que la manera en que se dio dicho fenómeno no puede repetirse en el arte posterior, de modo que esta forma de sublevación propia de dichas corrientes no corresponde a las manifestaciones más recientes. En este sentido me parece que Danto establece la superación de la belleza en el arte como un modo de reforzar su teoría sobre la intencionalidad.

El filósofo norteamericano al negar la funcionalidad de la percepción y la experiencia inmediata con respecto a las obras de arte, pone el énfasis en la subjetividad y el modo en que la interpretación afecta a las mismas para de este

modo plantear que el criterio viene dado de forma externa y por tanto no depende de las propiedades internas del objeto.⁴¹ Sin embargo, como ya lo he demostrado reducir el arte a un acto volitivo no resulta muy confiable. Más adelante me encargaré de explicar que si bien la intención no es un criterio adecuado para resolver el problema de los indiscernibles, el marco histórico y la práctica artística presentan una mayor ventaja al tomarlos como los principios que permitirán librar la mencionada.

3.4 La relación ente contenido y representación

En este apartado me encargo de mostrar que la teoría estética de Danto, sobre todo en lo que se refiere a su propuesta sobre la transfiguración del lugar común, sigue arrastrando una serie de categorías que son propias de la narrativa representacional, a pesar de considerar que la misma carece de sentido en las manifestaciones artísticas más recientes. Con dicho propósito me detendré a analizar algunas de las críticas que le han sido realizadas a Danto sobre este aspecto de su planteamiento, poniendo especial atención en los comentarios de George Dickie.⁴²

En primer lugar es necesario retomar la forma en que el filósofo norteamericano plantea que un objeto cualquiera adquiere cualidades artísticas, sin poseerlas previamente. Sobre este punto hemos mencionado ya que para Danto el artista dota al objeto de nuevas propiedades, las cuales le vienen dadas a partir de su transfiguración.⁴³ Desde su perspectiva la dificultad de este tipo de manifestaciones se debe a que su forma se confunde con su contenido e inclusive algunas de ellas se reducen a su constitución material. Danto plantea que en este

⁴¹ Por esta razón la belleza no puede tomarse como el criterio que resolverá el problema de la confusión entre arte y realidad. Por tanto desde la perspectiva de Danto ésta tampoco sirve para definir las diversas manifestaciones artísticas.

⁴² Sobre mi interés en la teoría institucional de George Dickie debo mencionar que lo que me parece más llamativo de su planteamiento consiste en la crítica que realiza a Danto, que su propuesta en sí. Por otro lado me parece que existen una serie de rasgos en ambas teorías que pueden ser compatibles para tratar el problema de la transfiguración del lugar común y en último término mostrar el desenvolvimiento del arte actual.

⁴³ Cfr. Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Op. Cit. p. 152.

caso nuestra interpretación debe ser lo suficientemente aguda, como para darnos cuenta que este tipo de obras no deben comprenderse por su carga física, sino por su dimensión teórica:

Así que, después de todo, ¿deberé buscar mi definición en una idea que había obviado, a saber, que las obras se distinguen por sus contenidos? Supongo que además de referirse a lo suyo, remiten a la forma en que se refieren a eso mismo (al tener contenidos de primer y segundo orden). Son complejas, semánticamente hablando, al incorporar en sí mismas un sutil elemento autorreferencial. Por lo tanto no sería accidental que las obras de arte fueran tales en virtud del hecho de que tratan sobre el arte y por lo tanto, sobre sí mismas (pues requieren para su existencia, como he argumentado, el concepto del arte). Supongamos que se da el caso. ¿No debo preguntarme entonces si cada representación que sea en cierta medida autorreferencial, es una obra de arte? ¿Y entonces, nuestra tarea habría de seguir indefinidamente?⁴⁴

En esta medida el filósofo norteamericano plantea que en muchos casos la comprensión del contenido resulta insuficiente para apreciar una determinada pieza de arte. Desde su perspectiva esto se relaciona con un prejuicio general producido por la teoría mimética, la cual reduce la finalidad del arte a algo que es muy obvio y que consiste solamente en la identificación del referente. La causa de esto se debe a que el mensaje en el arte representativo es inmediato, por lo que no ofrece más que una lectura unívoca. El problema de este tipo de arte consiste en que su contenido es idéntico a lo real y por tanto nos impide entender el fenómeno de los *ready-mades*. Por esta razón Danto se da cuenta que el criterio de transparencia resulta insuficiente como un rasgo común en todas las obras de arte:

Tomada como teoría del arte, lo que implica la teoría de la imitación es una reducción de la obra de arte a su contenido, siendo todo lo demás supuestamente invisible (o si es manifiesto, se considera como algo superfluo, a superar por una tecnología ilusionista superior). Pretendo indicar que ésta es en parte la razón de que la teoría de la imitación no pueda servir para distinguir a las obras de arte de sus correspondientes representaciones, semejantes a éstas en tanto que tienen el mismo contenido.⁴⁵

⁴⁴ Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Op. Cit. p. 216.

⁴⁵ Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Op. Cit. p. 219.

El filósofo norteamericano plantea que para diferenciar un objeto cualquiera de su homólogo artístico se requiere un criterio externo, el cual no se centre en el tema o contenido de la obra. De manera que para Danto las piezas de arte se caracterizan por presentar una finalidad simbólica, por lo que considera necesario realizar una lectura alegórica sobre el objeto. Esto significa desde su perspectiva que el arte siempre trata sobre algo, por lo que la interpretación correcta de la obra será la que descifre adecuadamente el significado de la misma.

Al respecto encontramos la crítica de Dickie, quien establece que no todo el arte se caracteriza por tener una finalidad semántica. Existen una serie de producciones artísticas que carecen de contenido, las cuales no son exclusivas de las artes figurativas, sino que corresponden a otras disciplinas. Por esta razón Dickie plantea que el carácter simbólico sólo es propio de algunas obras, inclusive podríamos considerar que de la gran mayoría, lo cual no significa que constituya el rasgo definitorio de todo el arte.

Parece que la tesis de la declaración ha sido reemplazada por la tesis de ser-acerca-de-algo, de modo que, al final, el contenido teórico positivo de los tres ensayos se reduce a la opinión de que el que una obra de arte sea acerca de algo es una condición necesaria para ser tal obra de arte (...) Aun cuando es verdad que muchas obras de arte son acerca de algo (y que esto puede ser una cosa importante acerca de esas obras), parece que algunas obras simplemente no son acerca de nada. De este modo, el ser-acerca-de-algo no puede ser una condición necesaria del arte. Concluyo que la afirmación de Danto sobre el arte es falsa.⁴⁶

Sobre este mismo punto Noël Carroll considera que pueden existir manifestaciones artísticas cuya finalidad no consista en dar un mensaje determinado, sino que sea conformar un objeto decorativo, un utensilio cotidiano o inclusive un diseño publicitario. De este modo nos damos cuenta que no todo el arte se rige por una intención comunicativa, sino que pueden existir obras que no traten sobre algo en absoluto:

Se dice que el ser acerca de algo es una característica de las obras de arte. Sin embargo, esto no es verdad en todos los casos. Puede haber arte que no trate sobre algo, por ejemplo: arte cuya finalidad es diseñar, decorar o constituir un

⁴⁶ Dickie, George. *El círculo del arte*. Op. Cit. p. 41-42.

cierto patrón. Kant alude a este tipo de arte cuando habla de fantasías musicales. Podemos considerar también los patrones de las vasijas arcaicas. Algunos ballets de Balanchine –tal vez *Concierto Barroco*– tiene el carácter de algunos ejercicios de forma abstracta.⁴⁷

Carroll piensa que la crítica al carácter temático del arte implica una reconsideración sobre la idea de que la interpretación es lo que cambia el estatuto de un objeto para transformarlo en arte. El problema consiste en que existen ciertas obras, incluyendo una gran diversidad de trabajos recientes, los cuales requieren tan sólo de nuestra percepción y por tanto no dependen de un análisis más profundo. Esto significa en el fondo que existen obras que requieren de una teoría para ser comprendidas y otras que se relacionan exclusivamente con nuestra experiencia sensible:

Puede ser verdad que la mayoría de las obras de arte requieren de teorías. Sin embargo, si es posible que exista arte que no trata sobre algo –arte diseñado solamente para producir una experiencia sensible– entonces ¿porqué suponer que todo el arte requiere de una interpretación? Hay ciertas obras que pueden requerir de la interpretación. Por otro lado, pueden producirse abstractas arias musicales y figuras de danza con la única intención de ser disfrutadas sensiblemente. Este tipo de trabajos no requieren de interpretación, en ningún sentido, lo cual no implica que dejen de ser arte. Por tanto la condición interpretativa de Danto, al igual que su condición temática, sólo corresponde a algunas obras.⁴⁸

A mi parecer un punto relevante de estas críticas consiste en que Danto resuelve el problema de la indiscernibilidad al establecer que lo propio del arte es tratar sobre algo, por lo menos sobre sí mismo. De este modo establece que la *Fuente* de Duchamp tiene un cierto contenido, cosa que no ocurre con el urinal tomado tal cual, como una simple pieza de fontanería. Sin embargo, el problema consiste en que el arte no siempre tiene contenido y por tanto no se caracteriza por una intención temática.

Por tanto una teoría que busque definir el arte debe tomar en cuenta la existencia de obras carentes de carga simbólica. Me parece que esta dificultad de su planteamiento se debe en gran parte a que sigue empleando elementos y

⁴⁷ Carroll, Noël. “Essence, Expression and History”: *Danto and his critics*. Ed. Mark Rollins. Cambridge: Blackwell Publishers, 1993. p. 100.

⁴⁸ Carroll, Noël. “Essence, Expression and History”: *Danto and his critics*. *Op. Cit.* p. 101.

términos propios de la práctica representacional, a pesar de su rechazo a la misma. Esto se debe a su insistencia en la interpretación como criterio para definir el arte, por lo que le parece indispensable en contra del contenido. En el fondo dicha búsqueda del referente es propia de la imitación y por tanto de la forma tradicional de comprender el arte.

3.5 Sobre los límites de la teoría

En este apartado me dedico a investigar en qué sentido para Danto la teoría ayuda a comprender el arte y en esa medida constituye un criterio adecuado para definirlo. Por otro lado presento una variedad de sentidos en que el filósofo norteamericano emplea este término, además de retomar algunas críticas que se le han hecho por presentar la teoría como el medio indispensable para identificar el arte.⁴⁹

Como he mostrado a lo largo de este capítulo Danto considera que la teoría resuelve el problema de los indiscernibles, además de dar las condiciones necesarias y suficientes para que un objeto determinado sea tomado por una obra de arte. Esto se deriva del hecho de que en su opinión el objeto no posee características intrínsecas que lo conviertan en una manifestación artística, sino que éstas le vienen dadas de forma externa a través de la interpretación y del marco teórico:

Paso ahora a la afirmación ontológica de Danto, a saber, que las teorías artísticas hacen posible el arte. Él defiende esta afirmación en un análisis de la cuestión siguiente: ¿por qué es la *Caja Brillo* de Warhol una obra de arte y una caja ordinaria no lo es? Tras un análisis que viene a asegurar al lector que la caja de cartón de Warhol es arte y la caja de cartón ordinaria no lo es, Danto concluye: <<Lo que al final establece la diferencia entre una caja Brillo y una obra de arte que

⁴⁹ En el fondo me parece que el filósofo norteamericano usa dicho término en contextos muy diversos, lo cual vuelve un poco confuso lo que quiere decir. Danto utiliza el término de teoría para hablar del bagaje histórico, social y cultural que todo individuo posee antes de acercarse a cualquier obra de arte, por otro lado se refiere a la carga intelectual que contienen algunos trabajos artísticos. También se refiere a la teoría cuando habla de todo lo relacionado con la acción de interpretar y considera que ésta hace referencia al modo de comprensión propio de toda ciencia o disciplina, especialmente en el caso de la filosofía.

consiste en que una caja Brillo es una determinada teoría del arte. Es la teoría que la acepta en el mundo del arte [...]>>⁵⁰

Al respecto George Dickie plantea que no existe una relación tan estrecha entre arte y teoría, pues le parece que la producción artística tiene su propio camino. En esta medida considera que la práctica en el arte tiene su propia dinámica y por tanto no está determinada por lo que digan los estetas y filósofos. De este modo a Dickie le parece que la teoría no regula al arte, ni conforma su condición de posibilidad. En mi opinión lo relevante de esta crítica consiste en que la teoría no serviría como un medio para comprender el arte, sino que sería una forma de imposición sobre los trabajos particulares.

Sobre este mismo punto Daniel Herwitz considera que la interpretación por sí sola no es lo que determina algo como parte de la esfera artística, sino que existen una serie de factores externos, los cuales dan lugar al trasfondo de la obra y constituyen una parte integral de la misma. Su crítica es similar a la de Dickie, en la medida en que se centra en el hecho de que el entramado teórico no puede desplazarse por encima de las obras y opacarlas con su sombra. Herwitz piensa que este rasgo del planteamiento de Danto se desprende de su influencia por parte de la estética hegeliana, en la cual la teoría regula lo empírico y por tanto termina subordinando a lo práctico:

Primero, deseo establecer que la narrativa de Danto en sí misma es modernista. Es modernista en mentalidad porque asume, retomando las palabras de Jean-Francois Lyotard, que existe una gran narrativa definida por una constelación de creencias utópicas que da forma al arte y su tiempo. Las teorías de la historia de Hegel y Marx también son modernistas, como son los compromisos utópicos de las vanguardias, que incluyen el constructivismo, a Mondrian, a la Bauhaus y a Le Corbusier, entre otros. Detrás de las narrativas utópicas de Hegel, Danto y las vanguardias (tal vez menos en el caso de Marx) existe un compromiso sobre el rol utópico de la teoría filosófica como una fuerza detrás de la historia.⁵¹

En este sentido Daniel Herwitz muestra que el abuso de la teoría en la esfera artística es un rasgo que se acentuó con la postmodernidad. Desde su

⁵⁰ Dickie, George. *El círculo del arte. Op. Cit.* p. 32.

⁵¹ Herwitz, Daniel. "Danto and Postmodernism": *Danto and his critic. Op. Cit.* p 145.

perspectiva la carga teórica en el arte sirvió de compromiso y justificación auténtica en el caso de los movimientos de vanguardia. Sin embargo, plantea que en el desarrollo posterior del arte se dio una especie de fetichismo ideológico y su exceso consistió en comprender a la teoría como único fundamento del arte, como si éste no tuviera valor por sí mismo:

Una situación grave, la de alguien pidiendo una filosofía del arte que lo vista de significado y vida. (En este sentido, pienso que el giro filosófico en el arte contemporáneo es en parte una respuesta a esta condición. La mediación filosófica es el último esfuerzo de un arte que desea ser serio cuando las rutas estilísticas ordinarias a la seriedad están bloqueadas.)⁵²

Por esta razón la seriedad y el sentido de las nuevas manifestaciones requieren de una elaboración más compleja. El problema radica en que en el caso del arte postmoderno esta relación con la teoría parece artificial. Como he mostrado en el capítulo anterior esta es la diferencia radical entre la aparición de los *ready-mades* de Duchamp y la repetición de dicho fenómeno en épocas posteriores. En el fondo Herwitz considera que esta no es una característica exclusiva del arte, sino de la postmodernidad en general, incluyendo por supuesto a la filosofía. Por tanto desde su perspectiva la crisis que se dio en el arte también compete a todos los demás ámbitos del desarrollo humano:

Por tanto más que pensar que el arte ha terminado al convertirse en “algo distinto” es mejor decir que todo se ha convertido en algo interrelacional en este interregional e interdisciplinario mundo. Dicha interrelación trae consigo una serie de problemas conectados con la identidad, pero dichos problemas no son exclusivos del arte. Del mismo modo que no está claro qué es el arte, tampoco queda claro qué es la filosofía.⁵³

Otra forma en que Danto pone a la teoría por encima de la práctica consiste en su intención de encontrar una esencia del arte. En este sentido el filósofo norteamericano pretende establecer la existencia de ciertos principios que sean válidos para cualquier período artístico. Por esta razón considera que es necesario eliminar todo aspecto contingente de la definición del arte. De aquí que su

⁵² Herwitz, Daniel. “Danto and Postmodernism”: *Danto and his critic. Op. Cit.* p. 148.

⁵³ Herwitz, Daniel. “Danto and Postmodernism”: *Danto and his critic. Op. Cit.* p. 152.

planteamiento sea prioritariamente ontológico, aunque no por ello descarte la importancia de su desarrollo histórico:

Como esencialista en filosofía, estoy comprometido con el punto de vista de que el arte es eternamente el mismo; que hay condiciones necesarias y suficientes para que algo sea una obra de arte, sin importar ni el tiempo ni el lugar. No veo cómo uno puede hacer filosofía del arte –o el *período* filosófico- sin esta magnitud de esencialismo. Pero como historicista estoy también comprometido con el punto de vista de que lo que es una obra de arte en un tiempo, puede no serlo en otro, y en particular de que hay una historia, establecida través de la historia del arte, en la cual la esencia del arte –las condiciones necesarias y suficientes- fue penosamente traída a la conciencia.⁵⁴

Sobre este punto Dickie considera que Danto se contradice al tratar de adecuar dicho esencialismo en el arte con su carga histórica. En este sentido muestra que el arte no puede ser definido en estos parámetros, pues las diversas manifestaciones se caracterizan por su cambio constante y por tanto su definición debe incluir esa serie de elementos. Por esta razón en su opinión no puede establecerse una cualidad invariable bajo la cual se juzgue todo el arte. En opinión de Dickie dicho esencialismo se deriva de la estética tradicional y en especial de la filosofía platónica:

La teoría institucional también abandona el método de Platón de buscar esencias eternas por medio de la intuición filosófica, un método perpetuado en la obra de muchos filósofos del arte. Estos últimos quizá no concebían que sus procedimientos implicasen la intuición filosófica de una Forma (del Arte) que mora en un reino ontológicamente distinto. Sin embargo, pensaron que la definición de <<arte>> que formulaban captaba la esencia eterna del arte, igual que seguramente un fiel platónico piensa que sus definiciones pueden reflejar las esencias.⁵⁵

En esta medida la teoría institucional no establece una esencia, pero sí la existencia de ciertas propiedades comunes a todas las obras de arte, como son el marco y la práctica artística. De este modo a Dickie le parece que todo planteamiento sobre el arte debe tener una finalidad descriptiva y no fundacional, con lo que las obras quedan por encima de la teoría. Por tanto la teoría

⁵⁴ Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Trad. Elena Neerman. Barcelona: Paidós, 1999. p. 110.

⁵⁵ Dickie, George. *El círculo del arte. Op. Cit.* p. 153.

institucional no desea regir sobre el arte a través de su propuesta, sino más bien comprender el modo en que se ha desarrollado históricamente:

Al dar mi descripción de la empresa artística, hablé del marco *esencial* del arte. Al hablar así, no pretendo hacer ninguna afirmación sobre una esencia eterna del arte, sino que me propongo describir las condiciones necesarias para una actividad o práctica particular. La teoría institucional concibe que esta ha emergido en y a través del tiempo, como un desarrollo histórico. Esta concepción contrasta con lo que pensaban los anteriores filósofos del arte, que concebían sus teorías como reflexiones ahistóricas de la esencia eterna del arte.⁵⁶

Uno de los aspectos que resultan cuestionables de la propuesta del filósofo norteamericano consiste en que el peso de la carga teórica se extiende a su forma de argumentar. Sobre este punto debemos recordar que Danto al tratar el tema de los indiscernibles presenta una serie de casos hipotéticos, los cuales se constituyen como una serie de experimentos mentales carentes de un referente real:

En otras palabras, para Danto pedir al experimentador que imagine que algo es el caso –contradice lo que se le pide que imagine aparte– es prueba suficiente para afirmar que esto es posible. No existe un referente real que garantice la aplicabilidad de la mente del experimentador. El desplazo de energía mental que puede ser esperado de él tal como se deriva de la pregunta sobre si un objeto es una obra de arte y otra indistinguible de él puede ser arte, o no tener que serlo, parece que no tiene lugar.⁵⁷

Desde la perspectiva de Richard Wollheim no resulta factible llegar a las conclusiones que plantea el filósofo norteamericano a partir de estos experimentos mentales. En su opinión para que dichos ejercicios tuvieran una cierta validez requerirían de un fundamento en la cotidianidad o al menos en la experiencia. Sin embargo, como no es así esto tiene como consecuencia que su argumentación presente un problema de falsa generalización:

Sin embargo, mi punto es que, si el resultado es positivo, nosotros debemos ser cuidadosos en lo que concluimos. Puede ser que el resultado no pueda generalizarse: esto significa que no puede existir un número indefinido de objetos que satisfagan esta condición y sean obras de arte. Por otro lado podemos

⁵⁶ Dickie, George. *El círculo del arte*. Op. Cit. p. 154.

⁵⁷ Wollheim, Richard. “Danto’s Gallery of Indiscernibles”: *Danto and his critic*. Op. Cit. p. 31.

suponer la negación de aplicabilidad del concepto obra de arte a casos particulares.⁵⁸

De este modo Wollheim plantea que la teoría de Danto no tiene una aplicabilidad universal, pues considera que su planteamiento se centra en ejemplos particulares, pero no son reales. Esto se debe en último término a que el filósofo norteamericano en lugar de remitirse a casos concretos extraídos del mundo del arte recurre a ejemplos ficticios, los cuales carecen de fundamento empírico y por tanto resultan poco confiables:

Por tanto no existen diferencias sutiles entre estos objetos. Sin embargo, este uso de un experimento mental es vulnerable por medio del argumento que ha ido desarrollando. Por muy persuasivo que encontramos el ejemplo particular –y yo estoy muy lejos de encontrarlo persuasivo– no existe ninguna razón para creer que puede ser universalizado.⁵⁹

Lo relevante de esta crítica consiste en que en diversos momentos de su argumentación, especialmente en lo que se refiere a la solución del problema de la transfiguración del lugar común, Danto recurre sin aparente justificación a este tipo de ejercicios. Sin embargo, me parece que en el fondo los diversos casos hipotéticos de su planteamiento surgen de dos obras que forman parte integral de su investigación, me refiero a la *Fuente* de Duchamp y a la *Brillo Box* de Andy Warhol. En mi opinión lo relevante de sus experimentos mentales consiste en que reflejan su interés por el fenómeno de los *ready-mades* y su preocupación por encontrar una respuesta a la confusión entre arte y realidad. Por tanto pienso que los diversos casos que plantea, a pesar de no formar parte del mundo del arte, tienen como finalidad ilustrar dicha dificultad y encontrar una solución.⁶⁰

⁵⁸ Wollheim, Richard. “Danto’s Gallery of Indiscernibles”: *Danto and his critic. Op. Cit.* p. 33.

⁵⁹ Wollheim, Richard. “Danto’s Gallery of Indiscernibles”: *Danto and his critic. Op. Cit.* p. 36.

⁶⁰ Sobre este punto debemos recordar la crítica que realice a su planteamiento en el capítulo anterior sobre estas obras. En ese momento de mi análisis quedó demostrado que el carácter trasgresor y revolucionario corresponde en general a las vanguardias y en concreto al *Dadaísmo*, por lo que no puede adjudicarse el mismo sentido al *Pop Art*. Esto se debe en último término a que la *Brillo Box* de Warhol sigue atada a la práctica representacional y a una intención estética, a lo cual se opone tajantemente la *Fuente* de Duchamp. Por otro lado en sentido estricto la *Brillo Box* no es un *ready-made*, sino una representación de una caja de detergente e inclusive aunque se tratara de un *ready-made* su pretensión sería de inclusión dentro de la esfera artística y no como en el caso de la obra de Duchamp, quien buscaba alejarse de la misma.

Otra de las objeciones que podemos realizar a la propuesta de Danto consiste en que plantea una relación muy estrecha entre arte y filosofía, pues desde su perspectiva el desarrollo del arte fue lo que dio lugar a la necesidad de realizar de un trato teórico sobre el mismo.⁶¹ Esto lo lleva a afirmar en último término que las nuevas manifestaciones artísticas han evolucionado a tal grado que no pueden mantenerse al margen de las teorías:

El arte, a partir de su desarrollo interno, llegó a un punto en el que contribuyó al desarrollo interno del pensamiento humano, con el fin de lograr una comprensión de su esencia histórica. Cuando eso ocurrió, fue imposible pensar en el arte como se había hecho antes: pero tampoco podría practicarse como se hacía antes, lo cual es parte de mi idea sobre que el arte ha llegado a su fin. Ha llegado a un fin en el sentido de que no podemos pensar en él en los mismos términos en que lo hacíamos: y una transformación profunda del pensamiento como ésta es exactamente una tendencia de la evolución; a diferencia de la percepción, el pensamiento no es modular. Esta es la transformación del pensamiento que el arte hizo posible.⁶²

Lo problemático de esta consideración consiste en que para Danto la idea del fin del arte implica una evolución del arte a tal grado que éste terminará convirtiéndose en filosofía. Esto no sólo significa que se requiere de un planteamiento teórico para su comprensión, sino que lo esencial de las obras será su elemento discursivo. En este sentido me parece que si bien es cierto que gran parte de los artistas actuales se centran en la carga intelectual y reflexiva de sus creaciones, no resulta claro que sea una finalidad común a todas. Por tanto me parece exagerado reducir la práctica artística a una reflexión filosófica y como consecuencia a una subordinación del arte por parte de ésta.

En sus textos posteriores Danto se da cuenta de este exceso y plantea que a pesar de su insistente relación entre arte y filosofía, el rumbo que sigue una y otra no es el mismo. En esta medida considera que a pesar de la búsqueda de la

⁶¹ Al respecto podemos apreciar la conexión entre la estética hegeliana y el planteamiento de Danto. El filósofo norteamericano considera que la evolución histórica del arte va aunada a una evolución teórica. Dicha evolución implica una reinterpretación del arte y en esta medida puede hablarse de un fin. De este modo se rescata la idea de autoconciencia planteada por Hegel, así como su teoría fenomenológica sobre el progreso cognoscitivo. Para Danto se da un fenómeno similar, en el cual las nuevas manifestaciones artísticas, pues considera que éstas lo llevan a la autorreflexión, la cual termina por cuestionar su propia identidad. (Cfr. Danto, Arthur C. *The Philosophical Disenfranchisement of Art. Op. Cit.* p. 205.)

⁶² Danto, Arthur C. *The Philosophical Disenfranchisement of Art. Op. Cit.* p. 204-205.

filosofía por desentrañar la esencia del arte, éste sigue su propio camino y por tanto conserva su independencia. Su reflexión sobre el arte no pretende regular dicha esfera, sino comprenderla, aunque en muchos casos dicha teoría ejercerá una clara influencia en las creaciones.⁶³ Por esta razón plantea que en ningún momento ha tenido como intención regir el mundo del arte, sino realizar un estudio sobre el mismo y hacer una descripción detallada sobre sus diversos fenómenos. De este modo el filósofo norteamericano aclara que la práctica artística está por encima de la teoría y que por tanto su planteamiento no es un intento por regularlo, sino por comprenderlo:

Yo una vez fui abordado por un artista quien me dijo que yo, en cuanto crítico, disfrutaría de su trabajo, pues estaba basado en *La transfiguración del lugar común*, un libro que él admiraba y que pensaba que su obra ejemplificaba a la perfección. Mi respuesta fue que por mucho que me gustara su trabajo y estuviera complacido de haberlo influenciado, éste estaba basado en una premisa falsa, por lo que no comprendió el libro. Esto se debe a que el libro, siendo filosófico, no presenta una agenda estilística. Cualquier cosa si es arte tiene que ejemplificar el libro a la perfección, solamente porque el libro filosóficamente no puede y no debe discriminar las obras de arte. La tarea de la filosofía es decir algo verdadero y esencialmente verdadero sobre las piezas de arte como una clase, independientemente de sus variaciones estilísticas.⁶⁴

3.6 El marco y la práctica artística

En este apartado me dedico a analizar dos condiciones que la teoría institucional presenta como necesarias y suficientes para comprender el arte, así como mostrar en qué medida estos elementos son compatibles con la propuesta de Danto. En primer término es necesario considerar que para el filósofo norteamericano el trasfondo tiene una fuerte influencia en lo que se refiere a la adopción de un objeto dentro de la esfera artística. Dicha incidencia es de orden histórico y se relaciona con su idea de narratividad, la cual incluye el contexto y la práctica correspondientes a cada período artístico. Sobre este aspecto encontramos que la teoría institucional plantea que dicho trasfondo está

⁶³ Cfr. Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Op. Cit. p. 95.

⁶⁴ Danto, Arthur C. "Responses and Replies": *Danto and his critic*. Op. Cit. p. 206.

determinado por una serie de individuos y organismos, los cuales se encargan de regular el tránsito entre lo que es y no es aceptado artísticamente:

El trasfondo, según la teoría institucional, es una estructura de personas que desempeñan varios roles y que están comprometidas en una práctica que se ha desarrollado a lo largo de la historia (...) Dentro de esta estructura, algunas personas están al servicio de crear objetos para una posible apreciación por ellos mismos y por otros. En esta concepción no hay necesidad de que los objetos sean acerca de algo, aunque muchos de ellos lo sean.⁶⁵

El filósofo norteamericano piensa que esta serie de elementos constituyen un rasgo propio de cada época, pero no cree que sean suficientes para definir cualquier manifestación artística. Esto se debe en gran parte a que como he mostrado anteriormente Danto está buscando una esencia del arte, la cual sea compatible con toda obra y todo artista. Por otro lado piensa que las manifestaciones actuales rompen con dicha historicidad, por lo que el trasfondo y la práctica no le aparecen las características más importantes del arte. De manera que las pautas, las cuales permitían comprender el arte tradicional, ya no tienen cabida en lo que él mismo ha denominado como el arte posthistórico.

Por esta razón en su búsqueda por encontrar una definición sobre el arte, el filósofo norteamericano se interesa en las condiciones bajo las cuales nombramos una obra como tal, así como los diversos predicados que se adjudican a las mismas. En cambio George Dickie plantea que antes de preocuparnos por el modo en que decimos que algo es o no es arte se vuelve necesario cuestionarnos por aquello que en la práctica hace que tomemos una cosa determinada de esa forma.⁶⁶ De este modo la teoría institucional establece que la práctica determina los factores bajo las cuales clasificamos algo como una manifestación artística y en esa medida el museo le abre o le cierra las puertas:

⁶⁵ Dickie, George. *El círculo del arte. Op. Cit.* p. 43.

⁶⁶ En este sentido encontramos una diferencia radical entre la propuesta de Arthur C. Danto y la teoría de George Dickie y esto se debe a que para el primero el problema del arte está relacionado directamente con el modo en que se lleva a cabo la predicación en el arte y lo que esto aporta en el desarrollo de su definición. En cambio el segundo se interesa por la forma en que las estructuras sociales y culturales de cada época intervienen en el desarrollo del arte.

Ocasionalmente podemos mitigar la confusión de alguien *diciendo* de un montón de rocas que están en el suelo del museo: <<Es una obra de arte>> En este último caso estamos indicando que las rocas han sido elaboradas, no simplemente amontonadas, aunque <<tradicional>> exige una ulterior explicación en tales casos. En general, lo que hacemos al usar el sentido de artefacto artístico descriptivo de <<arte>> u <<obra de arte>> es ubicar un objeto particular dentro de un cierto marco.⁶⁷

En la base de la teoría institucional subyace la idea de que el arte no puede definirse como si se tratara de algo que conocemos por primera vez sino que de acuerdo a las diversas prácticas tenemos una noción más o menos clara de lo que es. Por esta razón plantea que nuestra percepción sensible se ve afectada por estos elementos al momento de admirar una determinada pieza y por tanto no podemos hablar de una experiencia estética que sea pura en estricto sentido. En este sentido me parece que lo llamativo de dicha teoría consiste en que conecta el carácter cognitivo del arte con el contexto, así como la forma de ver y producir arte en cada época.

Por otro lado la teoría institucional establece que toda obra de arte requiere de la existencia de un cierto artefacto, al cual sea posible aplicarle dicho calificativo. En este sentido considera que en el caso de los *ready-mades* el objeto original se altera de cierta forma para dar lugar a algo nuevo.⁶⁸ Dickie realiza una diferencia entre un objeto simple y un objeto complejo, por lo que desde su perspectiva en el caso de la *Fuente* de Duchamp, el artista francés da origen a un nuevo artefacto a partir de una serie de condiciones históricas e ideológicas:

El urinario, a diferencia del trozo de madera, era, por supuesto, un artefacto de Duchamp del sanitario en el mundo del arte lo convirtió en un artefacto del sistema. La *Fuente* es, así pues, un artefacto doble: es un artefacto del negocio de la fontanería. Tal artefacto doble no es, por supuesto, inusual en absoluto: una pintura está hecha de pigmentos que, a su vez, son manufacturados.⁶⁹

⁶⁷ Dickie, George. *El círculo del arte. Op. Cit.* p. 65.

⁶⁸ Sobre este punto me parece que la noción de artefacto de Dickie es problemática, pues existen una serie de manifestaciones en las cuales no se puede hablar de la existencia de un objeto, como es el caso de la danza, la música o del *performance*, en los cuales no queda rastro físico alguno. En ese sentido creo que la noción de artefacto es más propia de las artes plásticas, incluida por supuesto la pintura, pero no de todas las demás, por lo que no es aplicable a todo el arte.

⁶⁹ Dickie, George. *El círculo del arte. Op. Cit.* p. 70.

Por tanto podemos darnos cuenta que estos autores proporcionan respuestas diferentes, aunque no del todo incompatibles, al problema de la confusión entre arte y realidad. Para ambos filósofos la solución a la transfiguración del lugar común requiere de un criterio que no dependa de las propiedades intrínsecas del objeto, sobre todo en lo que respecta a su constitución física. Los dos coinciden en que dicho criterio debe ser externo, pero se diferencian por que en el caso de Dickie el arte se define en razón de lo que las diversas instituciones, sociales, políticas y culturales, las cuales lo aceptan como tal. En cambio Danto plantea que la teoría y la interpretación es lo que permite comprender toda obra, incluyendo a las que son indiscernibles perceptualmente.⁷⁰

En mi opinión una de las críticas más fuertes de Dickie al planteamiento de Danto consiste en que este último se preocupa por plantear qué es lo que permite reconocer o identificar una obra de arte y no lo que determina a una cosa como tal. En ese sentido me parece que el filósofo norteamericano se centra más en presentar el carácter cognitivo del arte, que en establecer un criterio adecuado para definirlo. Dicha crítica se fundamenta sobre todo por el hecho de que en el desarrollo de su propuesta, Danto se preocupa por el tema de los indiscernibles y en esta medida su interés se guía por un problema cognitivo. Sin embargo, esto no implica que su planteamiento no tenga como finalidad establecer cuáles son las condiciones necesarias y suficientes para que algo sea tomado por arte. En este sentido creo que más importante que su respuesta a dicho problema, lo relevante de su análisis consiste en que plantea que la crisis del arte surgida en la postmodernidad ha hecho indispensable realizar una reflexión filosófica sobre el mismo.

Por otro lado el desarrollo histórico del arte se relaciona con una fuerte carga convencional, lo cual no implica una consideración arbitraria sobre el mismo,

⁷⁰ Ya he criticado que el problema de esta postura radica en que no todas las obras de arte poseen una carga temática, por lo que no siempre hay un mensaje que descifrar. Desde mi perspectiva el punto débil de la propuesta del filósofo norteamericano radica en que considera que el aspecto más importante de las creaciones es su carácter teórico. Esto deja de lado otras dimensiones y otro tipo de finalidades que también forman parte de su esfera, lo cual tiene como consecuencia establecer un reduccionismo estético.

pero sí una relación muy estrecha con su contexto. En el fondo esta serie de convenciones implican la asimilación de un rol particular y de una cierta actitud frente a un objeto determinado, no sólo en lo que respecta a la creación, sino también la recepción. Por tanto encontramos que existen una serie de criterios externos, derivados de la práctica artística, los cuales nos preparan para comprender las obras de cada época:

Lo que es primario es la comprensión compartida por todos los que están implicados, de que están comprometidos en una actividad o práctica establecida dentro de la cual hay una variedad de roles diferentes: roles del creador, roles del presentador y roles del <<consumidor>>. Como indiqué, hay ciertas convenciones implicadas en la presentación de obras de arte y, sin duda, hay convenciones implicadas en la creación de obras de arte. Sin embargo, la práctica en la cual se usan y se observan estas convenciones no es ella misma convencional.⁷¹

Sobre este punto el filósofo norteamericano considera que a pesar de esta carga convencional en el arte, existen ciertos términos propios de la esfera estética, los cuales no pueden ser compartidos por otras disciplinas o realidades. De este modo plantea que el mundo del arte tiene su propia dinámica y que su estructura no puede equipararse a la de cualquier otra manifestación humana. Para Danto dichos predicados están conectados con un determinado marco y una práctica correspondientes a cada etapa histórica. En este sentido me parece que sí podemos hablar de cierta semejanza entre la propuesta del filósofo norteamericano y la teoría institucional.

En el caso de la *Fuente* de Duchamp no se requiere de la apreciación de sus propiedades estéticas para ser tomada por una obra de arte. De hecho el artista francés no desea poner el énfasis en dichas propiedades, sino en su actitud frente al arte. En este sentido la teoría institucional establece que no todas las características de un objeto son relevantes para tomarlo como una obra de arte, sino que esto dependerá del modo en que las diversas instituciones establecen la importancia de cada una de ellas.⁷² Además debemos de considerar también en el

⁷¹ Dickie, George. *El círculo del arte*. Op. Cit. p. 105.

⁷² Dickie muestra que no todas las propiedades de una obra son relevantes en orden a su incorporación como parte de la esfera artística, sino que éstas dependerán del contexto social y cultural. Por tanto no podemos

caso de que la obra de Marcel Duchamp se enfrenta a dichas convenciones y da lugar a una reorientación sobre el arte: “Mientras uno se enfrente a tipos tradicionales de arte, puede confiar en las convenciones establecidas para orientarse. Cuando acontece una innovación, uno estará hasta cierto punto solo para entender qué está pasando, aunque dado que la innovación ocurrirá dentro de una u otra forma tradicional, habrá un mínimo de orientación.”⁷³

De este modo encontramos que existen una serie de nociones e ideas acerca del arte, obtenidas por factores políticos, sociales y culturales, los cuales ejercen una clara influencia en la producción artística. A Dickie le resulta inverosímil que un artista se substraiga de dicho marco contextual, pues para que algo sea arte es necesario que se den esta serie de condiciones. Por otro lado dicho trasfondo no sólo toma en cuenta el lugar del artista, sino también el público al que dirige su obra. Por esta razón el público debe ser consciente del contexto y tener un cierto conocimiento del desarrollo y la historia del arte. En esta medida Dickie piensa que para realizar una interpretación adecuada sobre el arte es necesario poseer una serie de conocimientos propios del marco, los cuales sirvan de ayuda para comprender cualquier obra:

Por público no entiendo simplemente un grupo de personas. Los miembros de un público lo son porque saben cómo desempeñar un papel. Ser miembro de un público requiere conocimiento y comprensión semejantes en muchos aspectos a los que se requiere de un artista (...) Muchas de las capacidades y sensibilidades implicadas en ser miembro de un público son de una clase ordinaria, cotidiana (aunque no por ello simples o carentes de complicación), pero otras se consiguen sólo como resultado de una instrucción y un desarrollo especiales.⁷⁴

Dicho rasgo es común a ambas propuestas, aunque desde mi perspectiva y como he mostrado el filósofo norteamericano exagera en su énfasis sobre el modo en que la intención y la interpretación subjetiva transforman a la obra. Esto

considerar que un objeto pueda ser tratado como una obra de arte, en cualquier época y en cualquier lugar, sino hasta que dicho objeto sea aceptado y consumido como tal: “Sin embargo, la visión institucional sostiene que hay que ir más lejos en la cadena de acontecimientos representados para que llegue a ser razonable decir que hay obras de arte, es decir, al momento en que los roles han llegado a establecerse en lo referente a la creación y al <<consumo>> de tales artefactos.” (Cfr. Dickie, George. *El círculo del arte. Op. Cit.* p. 84.)

⁷³ Dickie, George. *El círculo del arte. Op. Cit.* p. 151.

⁷⁴ Dickie, George. *El círculo del arte. Op. Cit.* p. 97.

no significa que para apreciar una obra de arte sea forzoso poseer un detallado marco teórico, pero sí que el conocimiento ideológico e histórico nos brindan una serie de claves que pueden ser muy útiles al momento de enfrentarnos a las manifestaciones artísticas, especialmente en el caso del arte actual. Por tanto si no tomamos en cuenta la carga contextual del arte, podemos cometer el error de realizar un juicio precipitado y muy general.

3.7 Danto y la teoría institucional

En este último apartado me interesa analizar hasta qué grado el planteamiento de Arthur C. Danto puede vincularse con la teoría institucional, además de presentar algunas de las críticas del filósofo norteamericano a esta última. Como he mostrado en el apartado anterior la propuesta de Dickie presenta un criterio externo e independiente de la obra, basado en una serie de rasgos culturales y sociales que influyen en el modo en que se lleva a cabo la práctica artística de una determinada época, lo cual no está muy alejado de la propuesta de Danto.

En este mismo sentido ha quedado claro que para Dickie el problema de la confusión entre arte y realidad no puede resolverse a través de las características sensibles del objeto, tal como el filósofo norteamericano plantea, sino que hay una serie de elementos externos que nos ayudan a alcanzar la distinción. En el fondo dichas propiedades constituyen lo que la teoría institucional denomina como el marco y práctica que pertenecen a toda obra artística:

Lo que cada uno de estos casos de pares muestra es que no son las meras características visibles de un objeto lo que hacen de él una obra de arte, dado que la obra de arte es visualmente indistinguible de un objeto que no es una obra de arte. Este hecho muestra que el objeto que es una obra de arte debe estar inserto en algún tipo de marco (invisible para el ojo al modo en que lo son, por ejemplo, los colores de los objetos) que es responsable de que sea una obra de arte.⁷⁵

⁷⁵ Dickie, George. *El círculo del arte*. Op. Cit. p. 92.

La definición del arte implica su relación con una serie de elementos externos, los cuales son indisociables de su esfera. Por esta razón para Dickie existen una diversidad de obras y artistas que no hubieran sido considerados como tales en épocas anteriores, pero que en la actualidad poseen un lugar innegable dentro de la historia del arte. Desde mi perspectiva esto es muy semejante en el planteamiento de Danto, pues para este último el arte también se ve afectado por su desarrollo histórico e ideológico, lo cual nos brinda una serie de pautas que nos permiten comprender las manifestaciones más heterogéneas. Al respecto el filósofo norteamericano nos presenta uno de los *ready-mades* de Robert Morris, el cual consiste en la exposición de un montón de marihuana, sin modificación alguna:

Me impresiona más lo contrario, cuando nos imaginamos un objeto de un período del arte más tardío que ha aparecido mucho antes: por ejemplo, que un montón de marihuana como los que expone Robert Morris hoy, apareciera en Antwerp en el siglo XVII, donde podría haber existido como tal montón de marihuana pero seguro que no como obra de arte, dado que el concepto de arte no había evolucionado tanto como para aceptarlo en su seno.⁷⁶

El filósofo norteamericano considera que además de estos factores, el museo tiene un papel central en el desenvolvimiento del arte. Desde su perspectiva esta institución nos brindan dos tipos de conocimientos, uno sobre la clase de cosas que son consideradas piezas artísticas y otro que se refiere al carácter cultural que rodea a las mismas. De ambos conocimientos se desprenden dos planteamientos teóricos para comprender el arte, el primero es el conocido *Formalismo*, el cual plantea que las obras de arte dependen de su diseño interno.⁷⁷ Por tanto esta teoría ayuda a agrupar una serie de objetos de clases muy diversas dentro de la esfera artística, los cuales se definen por la posesión de cualidades estéticas. En último término dicho formalismo permite juzgar los

⁷⁶ Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Op. Cit. p. 81.

⁷⁷ De entrada podemos darnos cuenta que el filósofo norteamericano va a descartar esta teoría pues se centra en las propiedades intrínsecas de las obras y como hemos visto Danto está buscando un criterio, el cual se aleje de las características que son captadas perceptualmente. Por esta razón considera insuficiente apelar a los elementos formales de las obras y por tanto considera que es necesario buscar el criterio fuera de ellas.

trabajos por sus propiedades internas y no por sus referencias externas, por lo que le brindan al arte una fuerte autonomía:

Este formalismo ofrecía en el momento de su ascenso, diversos modos de apreciar el arte a partir de su diseño. Inclusive, fue precisamente a su diseño –su *disegno* para referirnos a la expresión usada por Vasari– que Roger Fry lo tomó como la base para juzgar la excelencia de las pinturas del *Postimpresionismo*. De este modo el formalismo presentaba un modo universal de entender cualquier trabajo, independientemente de su origen cultural e histórico y este sobre todo disolvió el modelo progresivo que había regido desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX.⁷⁸

Para Danto el problema de esta concepción artística consiste en sus manifestaciones se relacionan con un cierto efectismo. Esto significa que lo bien lograda de la obra está asociado con la reacción que produce en el espectador y por tanto no sólo se relaciona con sus propiedades internas. Desde la perspectiva del filósofo norteamericano el punto débil de esta forma de comprender el arte radica en que no sólo se rige por su constitución interna, sino que busca producir una determinada reacción en el público y por tanto involucra algo más.⁷⁹

A diferencia del planteamiento formalista, Danto considera otro tipo de teoría, la cual presenta a las diversas obras como producto del desenvolvimiento y la expresión de una determinada civilización. En este sentido las piezas de arte que encontramos en el museo se vuelven una guía y un registro temporal, las cuales nos brindan conocimientos sobre la cultura a la que pertenecen. En su opinión esta forma de comprender el arte nos brinda lo que podríamos determinar como una especie de acercamiento antropológico:

Ahora tomemos en cuenta el otro tipo de conocimiento, el cual ha adquirido una gran importancia, a partir de los defectos del modelo formalista. En esta nueva visión el arte se entiende como la expresión de la vida cotidiana de una cultura. Una vez vagando por el Rijksmuseum en Ámsterdam, caminé cerca de una serie de grupos de peregrinos cognitivos y me quedó claro en sus diversas lenguas, que su propósito tenía que ver con su intención de adquirir información y experiencia, del mismo modo que lo hicieron nuestros predecesores en el siglo dieciocho.⁸⁰

⁷⁸ Danto, Arthur C. *The abuse of beauty. Op. Cit.* p. 126.

⁷⁹ Cfr. Danto, Arthur C. *The abuse of beauty. Op. Cit.* p. 128.

⁸⁰ Danto, Arthur C. *The abuse of beauty. Op. Cit.* p. 129.

El filósofo norteamericano plantea que el museo no sólo tiene como finalidad mostrarnos qué es el arte, sino también nos deja ver la ideología y las formas de vida de cada cultura, por lo que no puede hablarse de la existencia de una obra que sea completamente neutral.⁸¹ Además Danto considera que el arte no sólo nos refleja las características de una cultura, sino que implica el desarrollo de toda la humanidad. Por esta razón le parece que no puede reducirse a un sector, ni a una época determinada, sino que tiene una implicación universal:

Los museos quieren que el modo en que muestran el arte cambie la vida de los que lo usan. Esto es lo que Smith trata de mostrar cuando dice que quieren ser cualquier otra cosa distinta que museos. Desde mi perspectiva la preocupación de Smith está relacionada con la transición del primer tipo de conocimiento proporcionado por el museo y el segundo –de ver el museo como un lugar en el que aprendemos a entender el arte a uno en el que aprendemos sobre las culturas de las que forma parte– del arte como un fin al arte como un significado.⁸²

Por otro lado Dickie rescata la noción de intencionalidad presentada por el filósofo norteamericano y considera que en el fondo todo artista desea producir una obra y de dirigirla hacia un determinado público. De este modo nos damos cuenta que no existe una diferencia tan radical entre ambas propuestas en lo que se refiere al reflejo del sujeto en las distintas manifestaciones. Sin embargo, me parece que el problema de Danto reside en que se centra demasiado en el peso del artista, lo cual termina reduciendo las creaciones a un simple acto volitivo, que debe ser tomado en cuenta al momento de la interpretación:

El rol del artista tiene dos aspectos centrales. Primero está el aspecto general que es característico de todos los artistas, es decir, la conciencia de que lo que se crea para la presentación es arte. En segundo lugar está la amplia variedad de técnicas artísticas, la capacidad para usar una de las cuales permite, hasta cierto punto, que alguien cree arte de un cierto tipo. Cuando estos dos aspectos se toman en conjunto, se ve que la amplia variedad de cosas que hacen los artistas (pintar,

⁸¹ En este sentido el filósofo norteamericano muestra que las obras de arte no pueden substraerse del entorno al que pertenecen, pues estos factores ejercen una influencia innegable en las mismas. Por esta razón me parece que Danto es muy conciente de que el arte es ante todo una manifestación humana por lo que no puede aislarse del contexto al que pertenece. Esto se relaciona estrechamente con la idea de Danto de que la intención e interpretación determinan un cierto objeto como obra de arte. El problema de dicha concepción se debe a que la carga interpretativa la suele colocar del lado de la voluntad individual y no toma en cuenta que dicha interpretación depende de todo el entorno que la rodea.

⁸² Danto, Arthur C. *The abuse of beauty. Op. Cit.* p. 134.

esculpir, escribir, componer, actuar, bailar, etcétera) se han de subsumir bajo la descripción <<crear un objeto de un tipo que es presentado>>.⁸³

En último término para Danto el arte implica la revelación de un cierto significado, el cual no se reduce a una explicación o comprensión verbal de la obra. Para este filósofo la interpretación de una obra implica la posibilidad de reconocimiento y por tanto nos remite a nuestro conocimiento previo. En este sentido me parece acertada su idea de que al enfrentarnos a una obra, la relacionamos con el background que poseemos y en esta medida se produce un reflejo de lo que somos y de lo que hemos aprendido: “No puedo imaginarme ver la superficie de la pintura, sin conocer su significado. El significado, si estoy en lo correcto es filosófico y relacionado internamente con sus espectadores. Pone su vida en perspectiva. Les dice algo, que ellos ya sabían.”⁸⁴

Para Danto la relación entre el espectador y el creador es una relación complementaria en el desenvolvimiento del arte. El mensaje no adquiere su sentido pleno, hasta que no entra en contacto con la audiencia y la obra es experimentada por otro. Por tanto el arte se convierte en una especie de acertijo, que permanece intacto hasta que es resuelto por alguien más. El filósofo norteamericano considera que toda obra de arte implica un ejercicio comunicativo incompleto, el cual adquiere su total carga significativa cuando otro individuo cierra el círculo para comprenderla. Sin embargo, el problema de su teoría radica en que no todo el arte presenta una carga simbólica y por tanto no siempre se trata de desentrañar el significado de la obra, sino de tomar en cuenta otros rasgos de la misma.

En este sentido la teoría institucional plantea que todos los elementos que conforman el mundo del arte se coimplican y no puede entenderse uno sin el otro, de manera que para determinar que algo es una pieza de arte, es necesario remitirnos a dicho entramado. De este modo las diversas manifestaciones se

⁸³ Dickie, George. *El círculo del arte*. Op. Cit. p. 102.

⁸⁴ Danto, Arthur C. *The abuse of beauty*. Op. Cit. p. 142.

presentan como un fenómeno cultural y como una práctica fundamentalmente social. Por tanto la distinción entre el planteamiento de Dickie y el de Danto consiste en que este último piensa en la existencia de algo más que el contexto para que un determinado objeto sea considerado arte:

El artista, la obra de arte, el mundo del arte y el sistema del mundo del arte son lo que llamaré <<conceptos flexionales>> (...) Ningún miembro de tal conjunto puede entenderse separado de todos los otros conceptos del conjunto. En consecuencia, al llegar a entender un concepto que es miembro de tal conjunto, se debe, hasta cierto punto, llegar a comprender también todos los demás conceptos miembros.⁸⁵

De este modo encontramos que la solución presentada por Dickie apela al carácter arbitrario y temporal del arte. Por tanto el criterio para definirlo depende de las convenciones que rigen cada período histórico, lo cual desde la perspectiva de Danto tiene el defecto de basarse en principios relativos al contexto y la época por lo que no sirven para definir cualquier manifestación artística.⁸⁶ En este sentido el filósofo norteamericano no niega el carácter institucional del arte, sino que considera que éste no sólo depende de dichas condiciones y que por tanto es necesario que exista algo más:

Esto parece dejarnos sólo con el marco institucional: igual que alguien se convierte en marido al satisfacer ciertas condiciones institucionalmente definidas, a pesar de que por fuera no parezca distinto de cualquier otro hombre, algo parecido es una obra de arte si satisface ciertas condiciones definidas institucionalmente, aunque por fuera no parezca distinta de un objeto que no es una obra de arte, como en el caso de la cama de J. Pero esto nos devuelve una vez más al punto de partida, y la claridad sobre la naturaleza de los límites aún se nos niega.⁸⁷

El problema consiste en que en ningún momento Danto deja en claro a qué se refiere con esta especie de esencia de la que habla constantemente y de la cual depende su definición sobre el arte. En mi opinión este es uno de los rasgos

⁸⁵ Dickie, George. *El círculo del arte. Op. Cit.* p. 120.

⁸⁶ El filósofo norteamericano considera que el problema de la teoría institucional radica en que ésta tan sólo brinda las condiciones bajo las cuales algo se origina como arte, pero no establece qué lo que lo define como una obra. Danto considera que la teoría institucional sólo forma parte del entorno que rodea toda creación artística, por lo que desde su perspectiva ésta determina el contexto, mas no la causa de que algo sea tomado como tal. En el fondo le parece que la carga institucional del arte conforma una condición necesaria de toda obra, pero no una condición suficiente.

⁸⁷ Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común. Op. Cit.* p. 58.

más polémicos y contradictorios de su planteamiento, pues a pesar de que no rechaza la carga histórica correspondiente a toda creación, si considera que debe existir una propiedad esencial, la cual permita distinguir entre lo que es arte de lo que no lo es. Lo relevante aquí consiste en que el filósofo norteamericano rechaza explícitamente la existencia de propiedades intrínsecas que permitan distinguir el arte, pues en el fondo está tratando de hallar una serie de principios que inhieran directamente en la constitución de la obra, aunque no sea en su estructura física.

En su última versión sobre el fin del arte y su relación de la estética hegeliana, Danto presenta a las obras como un cierto tipo de mediación, la cual se constituye como un puente de unión entre el espíritu de una época y el individuo, que en este caso puede referirse tanto al autor como al público. Por esta razón el filósofo norteamericano considera que el arte actual no se reduce a la presencia, sino que también busca dar un cierto mensaje. En el fondo le parece que esta característica debe entenderse como una intención de mayor profundidad en las manifestaciones actuales:

Pero como una forma de meditación, un género de filosofía, se conecta con los grandes misterios de la vida humana y su significado. Es interesante ver los dos relojes como *vanitas*. Esto nos ayuda a entender porqué necesitamos que el arte haga este tipo de preguntas a los hombres y mujeres contemporáneos. Las formas son diferentes de cultura a cultura, pero las preguntas trascienden las diferencias culturales. Ninguna cultura deja de preocuparse por la muerte o por encontrar una estrategia para enfrentar el sufrimiento. Esto es de lo que creo trata el Espíritu Absoluto. Conecta el arte de una determinada cultura con la humanidad, en el sentido amplio del término.⁸⁸

En esta medida el filósofo norteamericano no abandona su concepción sobre el carácter simbólico del arte, pues le parece que para comprenderlo adecuadamente es necesario descifrarlo y por tanto realizar un ejercicio interpretativo sobre el mismo. Sin embargo, como he mostrado a lo largo de este estudio no toma en cuenta la existencia de obras carentes de contenido, las cuales se relacionan primordialmente con nuestra experiencia sensible sobre ellas. Esto tiene como consecuencia que la necesidad de interpretación sólo

⁸⁸ Danto, Arthur C. *The abuse of beauty. Op. Cit.* p. 139.

corresponde a algunas manifestaciones artísticas y por tanto la carga teórica no es el rasgo más importante.

Por tanto la propuesta de Danto es compatible con la teoría institucional en la medida de que las dos desean establecer un criterio externo para definir el arte. Por otro lado toman en cuenta el marco y la práctica artística como parte integral de las diversas manifestaciones. Al respecto encontramos en Danto la idea de narratividad y en el caso de Dickie hallamos la noción de trasfondo. La teoría institucional determina que dichas condiciones son necesarias y suficientes. Sin embargo, para Danto éstas sólo constituyen una condición de posibilidad, pero no son un factor determinante, pues en el fondo cree en la existencia de una esencia del arte.

En ambos planteamientos la intención e interpretación tienen un lugar muy importante, así como la relación de la obra con un cierto público. La gran diferencia radica en que para Danto estos factores, los cuales desde su perspectiva están relacionados íntimamente con la voluntad del autor, determinan una cosa como arte y no como en el caso de Dickie, quien piensa que su delimitación depende de lo que ha sido aceptado institucionalmente.

Otra distinción radica en la carga temática que Danto le da al arte y como consecuencia de esto considera que lo más importante es la interpretación. Sin embargo, como he mostrado no todo el arte es simbólico y por tanto no siempre es necesario realizar una lectura en busca de un cierto contenido. Esto se debe a que en el fondo la discusión del filósofo norteamericano se guía por un problema cognitivo, pues todo su planteamiento parte del problema de los indiscernibles, tomando como caso paradigmático el fenómeno de los *ready-mades*. En cambio la teoría institucional se preocupa por la carga convencional de las diversas manifestaciones y sobre todo de los diversos elementos por los que un objeto determinado entra dentro de la esfera artística.

Desde mi perspectiva el filósofo norteamericano toma en cuenta el modo en que el contexto y los diversos organismos que rodean al arte, lo afectan directa o indirectamente. Sin embargo, el problema de su propuesta radica en que no distingue entre las características de un mismo fenómeno en un momento histórico y su repetición en una época posterior. Me refiero en concreto a su consideración de que el *Pop Art* es heredero de los principios de los movimientos de vanguardia y en concreto del *Dadaísmo*. Esto nos muestra de fondo la inclinación de Danto hacia la cultura y el arte norteamericana, lo cual lo lleva a exaltar exageradamente la *Brillo Box* de Andy Warhol.

Danto no se percata de que el carácter revolucionario y trasgresor de las vanguardias corresponde a un momento histórico muy particular, el cual tuvo que ver con la crisis económica, política y social producida a partir de la Segunda Guerra Mundial. De manera que la finalidad y los principios del *Pop Art* corresponden a una dinámica muy distinta, especialmente en lo que se refiere al tipo de valores que sugiere. Marcel Duchamp nos muestra a través de sus obras y acciones su rechazo a lo que institucionalmente era aceptado como parte de la esfera artística. A diferencia de la figura de Andy Warhol, quien más bien buscó ser aceptado dentro ella, a través de un arte que complaciera a la sociedad de su época.

En este sentido me parece que en el arte reciente existe una tendencia hacia este tipo de inclusión, por lo que se produce una constante reconexión con movimientos y artistas anteriores. También podemos hablar de una tendencia hacia un uso desmesurado sobre la teoría como fundamento del arte. Muchas obras requieren de una explicación detallada, por lo que no basta con la simple contemplación y la percepción de sus cualidades sensibles. No podemos negar que existen algunas manifestaciones que ponen el énfasis en la carga intelectual y discursiva, como es el caso del arte procesual y el arte conceptual. Sin embargo, en la actualidad se ha buscado conectar el arte con un fundamento teórico para

validarlo, lo cual termina estableciendo una relación artificial, en un afán de alcanzar mayor profundidad.

Por todo lo anterior pienso que la teoría de Danto a pesar de retomar la carga institucional del arte, la va dejando de lado a lo largo de su investigación y no se da cuenta que ésta da respuesta a diversos problemas a los que él mismo se enfrenta. Esto trae como consecuencia que en su planteamiento no se detenga a analizar las diferencias entre el *Dadaísmo* y el *Pop Art*, lo cual es indispensable para comprender el desarrollo del arte. Por último debo decir que a pesar de estas dificultades, me parece acertada su idea sobre el hecho de que las manifestaciones actuales han vuelto urgente la realización de un análisis filosófico, el cual permita comprenderlo adecuadamente.

Conclusiones

Conclusiones sobre la relación del fin del arte en la estética hegeliana y el planteamiento de Danto

Desde la perspectiva de Hegel los hombres tienen la intención de alcanzar el saber absoluto a través de expresiones espirituales, como el arte, la religión y la filosofía. Por esta razón la producción artística se constituye como un momento más en la recuperación de la autoconciencia y el desenvolvimiento de los seres humanos a lo largo de la historia.

El filósofo alemán concibe el arte como una manifestación sensible de la idea de belleza. En este sentido para él todo trabajo artístico se compone de un principio material y uno espiritual. El principio material se constituye por el soporte físico de la obra y el principio espiritual viene dado por la concepción estética del autor, a la cual ha denominado como ideal. De este modo nos damos cuenta que el arte es una manifestación humana muy peculiar, que se compone de elementos contrapuestos, los cuales a pesar de su oposición se fusionan en una obra determinada.

Para Hegel el arte depende de la verdad, pues considera que en el fondo la belleza es una expresión sensible de ésta. Desde su perspectiva la belleza en el arte se constituye como una particularización de la idea de verdad, como su concreción material en el mundo. Por esta razón existe una relación muy estrecha entre ambas nociones, pues al filósofo alemán le parece que la verdad dota de contenido al arte y éste brinda una apariencia a la verdad.

Los diversos momentos del arte presentados por Hegel responden al modo en que dichos principios se han configurado a lo largo de la historia. Esto se refiere a la forma en que las diversas corrientes artísticas han conectado el fondo y la forma, con la finalidad de representar la idea de belleza. El arte oriental, el arte

clásico y el arte romántico son ejemplos del modo en que se ha mezclado el principio material y espiritual en las obras, sin que en ninguno de estos casos se haya logrado mostrar adecuadamente las características del espíritu Absoluto.

El desenvolvimiento del arte nos muestra la serie de obstáculos a los que se ha enfrentado y de los cuales no ha podido librarse debido a su naturaleza contradictoria. Por esta razón dichos límites llevan al filósofo alemán a afirmar que éste ha llegado a su fin y esto se debe a que el arte es la manifestación más imperfecta del Absoluto, pues es superado por la religión y la filosofía. Desde su perspectiva esto no significa que el arte dejará de producirse, sino que de acuerdo a la historia y al desarrollo del hombre, éste encontrará mejores medios para acercarse al saber absoluto. Por tanto en la estética hegeliana el problema del arte consiste en que permanece atado a lo material y lo sensible, a pesar de que su ideal es concebido como perfecto e infinito.

Danto establece una estrecha relación entre su teoría y la del filósofo alemán, sobre todo en lo que se refiere a su noción sobre el fin del arte. Sin embargo, me parece que dicha idea responde a principios diferentes, por lo que es necesario presentar sus diferencias. En primer lugar el planteamiento del filósofo norteamericano carece de un trasfondo metafísico, a pesar de que él mismo trata de encontrar una esencia en el arte. Esto se debe en último término a que Danto no le brinda a la historia el carácter teleológico, que en el caso de Hegel marca el desarrollo del espíritu Absoluto.

De hecho la noción hegeliana sobre progreso histórico no tiene lugar en la propuesta de Danto, pues para el filósofo norteamericano lo característico del arte consiste en su constante ruptura con los principios anteriores. Inclusive desde su perspectiva lo característico de las manifestaciones del arte actual consiste en que se separan a tal grado de la historia, que ya no es posible establecer un paradigma. El filósofo norteamericano se refiere a esto cuando habla de la pérdida de las grandes narrativas y del surgimiento del arte posthistórico.

Danto cree encontrar un antecedente de su teoría en la estética hegeliana, pues considera que para éste lo más importante es la carga intelectual del arte y al respecto se refiere constantemente a la idea de Hegel de que el arte ha sido engendrado dos veces por el espíritu. Sin embargo, esta noción hace referencia a su naturaleza doble, esto es a su dimensión material y espiritual, pues el Absoluto se manifiesta tanto en la naturaleza como en la historia humana. Por lo que a pesar de la carga racionalista de su planteamiento, el filósofo alemán no piensa que en el arte predomine un principio conceptual.

En este mismo sentido el filósofo norteamericano piensa que el proceso autoreflexivo del arte lo ha convertido en filosofía y por esta razón considera que su rasgo teórico es el más importante. A diferencia de Hegel para quien la imperfección del arte no implica una subordinación de este a la filosofía, sino simplemente la existencia de mejores caminos para alcanzar el saber Absoluto. Al respecto podemos remitirnos a su concepción dialéctica, la cual se caracteriza por no ser excluyente, por lo que el arte no se elimina, sino que es asimilado como parte del proceso histórico.

La concepción de Danto sobre el fin del arte se relaciona con lo que él mismo ha denominado como la pérdida de las narrativas y la falta de un principio adecuado para definir las diversas manifestaciones artísticas. El filósofo norteamericano plantea que este término se refiere a la ruptura con el arte tradicional y a la superación de la práctica representacional en las artes figurativas. Por esta razón cuando el filósofo norteamericano habla de un fin, se refiere en concreto al surgimiento de una nueva forma de producirlo y por tanto de comprenderlo.

Conclusiones sobre la evolución de la pintura, a partir de la oposición entre el *Dadaísmo* y el *Pop Art*

La historia de las artes figurativas se vio afectada por la aparición de obras que ya no se centraban en la finalidad representacional. El gran cambio se dio con el *Impresionismo*, el cual se centró en la forma de representar, por lo que lo prioritario dejó de ser la referencia temática. En este sentido la reflexión en torno del arte y sus propios medios dio lugar a una nueva forma de crear pinturas y contemplarlas. Danto considera que a partir de dicho momento fue necesario llevar a cabo un análisis filosófico sobre la evolución de la pintura y el arte en general.

El carácter autoreflexivo del arte se acentuó con el surgimiento de los *ready-mades*, los cuales produjeron una fuerte confusión entre arte y realidad. Dichas obras aparecieron en el *Dadaísmo* y en opinión del filósofo norteamericano resurgieron en el *Pop Art*. Sin embargo, desde mi perspectiva ambas corrientes responden a principios y finalidades diferentes, al grado de que podemos considerar que dichos movimientos se contraponen entre sí. Lo relevante de este contraste consiste en que en el fondo nos muestra el cambio radical entre las vanguardias y el arte postmoderno.

El *Pop Art* buscó reivindicar los valores de la burguesía y la sociedad norteamericana, basándose en principios como la estabilidad económica y el capitalismo. Por esta razón dicha corriente retomó lo cotidiano con la finalidad de producir un efecto complaciente en el espectador, pues buscaba que éste se identificara con sus trabajos y los adquiriera. En cambio el *Dadaísmo* se enfrentó directamente a dichos valores, por lo que su referencia a la cotidianidad presentó una actitud transgresora y una fuerte intención crítica. Esta fue una actitud común en las vanguardias, las cuales se caracterizaron por producir un efecto desconcertante e inclusive un rechazo a todo lo que había sido aceptado dentro de la esfera artística.

El arte Pop se guió por la novedad y la apariencia, por lo que la imagen fue uno de sus elementos centrales. En esta medida podemos decir que esta corriente se mantuvo atada a una finalidad estética, pues de fondo buscaba ser atractivo para el público. Por esta razón la serie de íconos y diseños que estos artistas extrajeron de otros ámbitos pasaron de una función práctica a una dimensión estética. A diferencia del *Dadaísmo* en el cual la recontextualización no se dio como una búsqueda de la belleza en los objetos más banales, sino que mediante dicho gesto se cuestionó toda noción establecida sobre el arte y se buscó confundir al espectador.

En este mismo sentido el *Pop Art* se caracterizó por presentar una fuerte carga imitativa en sus obras, pues reproducía incansablemente todo aquello con que la sociedad norteamericana se identificaba. En cambio el *Dadaísmo* rechazó tajantemente la representación, como podemos apreciar en el caso de Marcel Duchamp, quien se mostró en contra de lo que él mismo denominó como una actitud retinal. Por esta razón el artista francés experimentó con una serie de corrientes pictóricas, hasta que finalmente abandonó la pintura y centró su atención en los objetos.

El artista Pop muestra una relación de necesidad entre él y su obra, aunque dicho vínculo se centra en un valor mercantil, por lo que estos creadores descubrieron una forma de producir arte masivamente. Al contrario del *Dadaísmo*, el cual negó que el artista tuviera control absoluto sobre su obra, por lo que incluyó en sus trabajos elementos como el azar y la casualidad. El autor dejó de tener la última palabra, por lo que inclusive se abandonó la producción artística. La creación individual se sustituyó por la intervención y de este modo surgieron los *ready-mades*.

Desde mi perspectiva lo llamativo de este tipo de obras es que ya no hay imitación alguna, sino que se trata de la extracción de un objeto de su esfera habitual y su traslado al mundo del arte. En dichos trabajos encontramos que

existe un mayor peso intelectual y por tanto para comprenderlos se requiere una relación más estrecha con sus propiedades conceptuales, que con sus cualidades sensibles. De aquí se desprende otra clara diferencia respecto al *Pop Art*, el cual careció de un entramado teórico y tan sólo se basó en el placer estético que generaban sus obras. Esto se debe a que en esta corriente no existió una intención crítica, pues no presentó en su programa ningún tipo de compromiso social o ideológico.

Por todos estos elementos nos damos cuenta que no podemos considerar del mismo modo ambas corrientes. Esto se debe en el fondo a que la intención crítica y revolucionaria corresponde a la obra de Marcel Duchamp y no a la figura de Andy Warhol. El primero pone en duda la naturaleza estable del arte, critica su carga convencional y rechaza su relación institucional. En cambio el segundo presenta el arte como un negocio, como un atractivo producto de mercadotecnia para ser consumido, por lo que muestra un fuerte deseo de inclusión y aceptación dentro de la esfera artística.

Por tanto a pesar de que no estoy de acuerdo con el filósofo norteamericano sobre la estrecha relación que plantea entre el *Dadaísmo* y el *Pop Art*, me parece que los *ready-mades* sí ejercieron una fuerte influencia en el arte posterior. Me refiero en concreto a manifestaciones como el *land art*, el *body art* y el arte conceptual, los cuales presentan una serie de principios derivados del arte objeto, de los cuales el más importante es su constante reflexión sobre los medios y el proceso artístico, por lo que en estos trabajos existe una mayor carga intelectual y no es suficiente nuestra experiencia sensible para comprenderlos adecuadamente.

Conclusiones sobre el problema de los indiscernibles y la relación de Danto con la teoría institucional

El filósofo norteamericano centra su atención en un problema gnoseológico, pues desea encontrar un criterio que le permita diferenciar el arte de la realidad. Como he mostrado dicha preocupación surge a partir de su reflexión en torno a los *ready-mades*. Lo particular de su análisis consiste en que considera que para solucionar el problema de los indiscernibles se requiere de un criterio externo a la obra, el cual no dependa de las propiedades sensibles.

Desde la perspectiva de Danto el criterio para salvar la mencionada confusión no depende de las propiedades estéticas, pues estas no varían entre un objeto y su homólogo artístico, pues nuestro modo de captar dichas cualidades es a través de la percepción. Por otro lado le parece que el rechazo a la belleza se desprendió de las vanguardias, las cuales renunciaron a lo estético como parte de su protesta frente a los valores de la sociedad de su época. Danto considera que aunado a este alejamiento de la belleza también se dio un rechazo a la práctica representacional. Sin embargo, no podemos negar que ambas finalidades siguen formando parte de algunas de las manifestaciones más recientes y por tanto no se ha dado un cambio tan radical como el que este autor presenta.

El filósofo norteamericano no toma en cuenta que cuando nos relacionamos con cualquier obra, la percepción ya está presente. Lo que significa que antes de entrar en contacto con alguna manifestación artística, nos encontramos influenciados por una cierta forma de ver y comprender. En esta medida la percepción involucra de suyo un modo de interpretación. Lo relevante aquí consiste en cuestionarnos si todo el arte requiere de una interpretación o ésta es exclusiva de algunas creaciones.

La solución de Danto se centra en la intencionalidad del artista y las condiciones históricas por las cuales una cosa forma parte del mundo del arte. El

filósofo norteamericano plantea que los *ready-mades* fueron posibles debido a una reconfiguración realizada por su autor, en la que éste dio un nuevo significado a un objeto previamente existente. Esto se relaciona con la habilidad retórica del individuo, la cual en su opinión permite al artista y al espectador interpretar una misma cosa de forma diferente. El problema que se desprende de aquí consiste en que la intención no siempre está clara y basar la diferencia en un simple acto volitivo resulta muy poco confiable. Por tanto el criterio no puede depender de la enunciación o señalización de un objeto, pues en el fondo el arte no puede equipararse con una especie de bautismo.

Una de las dificultades de la propuesta de Danto consiste en que plantea que lo característico de las obras de arte reside en su carga temática, por lo que para comprenderlas es indispensable interpretarlas. Sin embargo, no todo trabajo artístico tiene contenido e inclusive muchas obras sólo se dirigen a nuestra experiencia sensible, por lo que no requieren de una explicación más profunda. Esto se debe en último término a que el arte no siempre busca dar un mensaje determinado. En mi opinión esta característica de su propuesta se desprende de que a pesar de mostrarse en contra de la vigencia de la práctica representacional, él mismo sigue empleando algunas de sus categorías, sobre todo en lo que se refiere al carácter simbólico del arte.

En el fondo el filósofo norteamericano piensa que no sólo la interpretación, sino el entramado teórico es lo que permite diferenciar una obra de arte de algo que no lo es. La dificultad que se deriva de esto consiste en que si así fuera los trabajos particulares se subordinarían a dicha teoría y no funcionarían como un modo de explicar y comprender las diversas obras. En este mismo sentido encontramos en el arte actual una serie de casos en los que la teoría suele emplearse como un modo de justificación artificial de la obra e inclusive con una intención de alcanzar mayor profundidad y seriedad. En mi opinión el entramado teórico debe ser posterior a la creación para que en verdad se trate de una crítica filosófica y no de una imposición.

Este predominio de la teoría se refleja también en su argumentación, especialmente en el tema de los indiscernibles, pues presenta una serie de ejemplos hipotéticos, los cuales no se basan en obras reales, aunque desde mi perspectiva en el fondo hacen referencia al problema de los *ready-mades* y la cuestión de la autenticidad. En último término Arthur C. Danto piensa que el arte se ha convertido en filosofía, lo cual resulta un tanto exagerado. Él mismo se dio cuenta de esto y en sus escritos posteriores considera que su propuesta ha tenido como finalidad comprender el arte y no regularlo.

Por otro lado el filósofo norteamericano piensa que la carga contextual y la práctica son necesarias para comprender todo período artístico. En esta medida le parece que dichos elementos forman parte de su condición de posibilidad, pero no piensa que constituyan su característica más importante y esto se debe a su búsqueda de una esencia para definir el arte, lo cual resulta del todo incompatible con su idea de realizar un análisis histórico. Este rasgo marca una de las diferencias más determinantes entre la propuesta de Danto y la teoría institucional, en la cual dichos principios son necesarios y suficientes para distinguir una obra de arte de algo que no lo es.

A pesar de esta distinción, ambas teorías plantean la existencia de un criterio externo para resolver el problema de los indiscernibles y consideran que el trasfondo produce una clara influencia en el mundo del arte. Para las dos el arte implica la asimilación de una cierta actitud frente a un determinado objeto y por tanto una cierta respuesta por parte del público. En esta medida Danto plantea que independientemente de los factores convencionales del arte, este presenta una serie de elementos que ejercen un efecto directo en nuestra manera de percibirlo e interpretarlo. Por lo tanto me parece que en el caso de ambas propuestas se requiere de un conocimiento ideológico e histórico para comprender el arte.

Para el filósofo norteamericano el museo brinda un conocimiento formal y uno antropológico. El problema del primero consiste en que se basa en las propiedades sensibles del objeto y como hemos visto estas no sirven para solucionar el tema de los indiscernibles, además de que dicha concepción del arte incluye también la referencia a ciertos factores externos, pues trata de producir un cierto efecto en el espectador. El otro tipo de conocimientos se refiere a que toda obra nos brinda una serie de rasgos propios de la civilización a la que pertenece y en mi opinión este último se relaciona directamente con los principios de la teoría institucional.

Para finalizar es necesario realizar una última consideración sobre el fin del arte. Desde mi perspectiva dicho fin no sólo hace referencia a un cambio sobre su concepción, sino que también implica la existencia de otros factores que rodean a toda manifestación artística. Al respecto tenemos el caso de los movimientos de vanguardia, los cuales estuvieron vinculados con un fuerte activismo social y político. En mi opinión Danto no es capaz de ver que la apertura de los límites en el arte se sostiene en dichos factores, los cuales pueden ser de orden social, político y cultural. Dichos elementos ayudan a definir en cada época lo que es aceptado dentro de su esfera, por lo que es necesario retomar estos principios al momento de analizarlo.

Por lo tanto debemos preguntarnos hasta dónde el arte contemporáneo se ha deshumanizado y en qué medida tiene algo que aportarnos. El arte actual es un reflejo de la época en que vivimos, por lo que nos muestra la desorientación y el desconcierto propios de una crisis común en todos los ámbitos. De aquí que se haya vuelto tan complicado definirlo, pero también que dicha reflexión no sólo corresponda al arte, sino al devenir del hombre. Por todo lo anterior concuerdo con la idea de Danto de que la filosofía del arte tiene una tarea difícil, pero cuya urgencia resulta innegable.

Bibliografía

- 1) Ashton, Dore. "A Symposium on Pop Art". *Pop Art. A Critical History*. Ed. Steven Henry Madoff. California: University of California Press, 1997.
- 2) Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Península, 2000.
- 3) Barthes, Roland. "That old thing art ...". *Pop Art. A Critical History*. Ed. Steven Henry Madoff. California: University of California Press, 1997.
- 4) Bocola, Sandro. *El arte de la Modernidad: estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*. Trad. Rosa Sala. Barcelona: Serbal, 1999.
- 5) Carroll, Noël. "Essence, Expression and History": *Danto and his critics*. Ed. Mark Rollins. Cambridge: Blackwell Publishers, 1993.
- 6) Danto, Arthur C. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986.
- 7) Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Trad. Elena Neerman. Barcelona: Paidós, 1999.
- 8) Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Trad. Ángel y Aurora Mollá. Paidós: Barcelona, 2002.
- 9) Danto, Arthur C. *The abuse of beauty*. U.S.A.: Carus Publishing Company, 2003.

- 10) Danto, Arthur C. "Indiscernibility and Perception: A reply to Joseph Margolis" en *British Journal of Aesthetics*: Oxford, Vol. 39, No. 4, October 1999.
- 11) Danto, Arthur C. "Responses and Replies": *Danto and his critic*. Ed. Mark Rollins. Cambridge: Blackwell Publishers, 1993.
- 12) Dickie, George. *El círculo del arte*. Trad. Sixto J. Castro. Barcelona: Paidós, 2005.
- 13) Dilthey, W. *Hegel y el idealismo*. Trad. Eugenio Ímaz. México: F.C.E., 1944.
- 14) Geldzahler, Henry. "A Symposium on Pop Art". *Pop Art. A Critical History*. Ed. Steven Henry Madoff. California: University of California Press, 1997.
- 15) Gombrich *Esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*. Ed. Richard Woodfield. Madrid: Debate, 1997.
- 16) Goethe. *Fausto*. Trad. José Roviralata. Cumbre: México, 1982.
- 17) Greenberg, Clement. "After Abstract Expressionism". *Pop Art. A Critical History*. Ed. Steven Henry Madoff. California: University of California Press, 1997.
- 18) Greenberg, Clemente. *Arte y Cultura*. Trad. Justo G. Beramendi. Barcelona: Paidós, 2002.
- 19) Guasch, Anna, María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000.
- 20) Hamilton, Richard. "Letter to Peter and Alison Smithson". *Pop Art. A Critical History*. Ed. Steven Henry Madoff. California: University of California Press, 1997.

- 21) Hegel, G.W.F. *Fenomenología del Espíritu*. Trad. Wenceslao Roces. México: F.C.E., 1966.
- 22) Hegel. *Estética*. Trad. Hermenegildo Giner de los Ríos. Barcelona: Alta Fulla, 1988.
- 23) Hegel, G. W. F. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Trad. Ramón Valls Plana. Madrid: Alianza, 1999.
- 24) Herwitz, Daniel. "Danto and Postmodernism": *Danto and his critic*. Ed. Mark Rollins. Cambridge: Blackwell Publishers, 1993.
- 25) Hess, Thomas. "Mixed mediums for a soft revolution". *Pop Art. A Critical History*. Ed. Steven Henry Madoff. California: University of California Press, 1997.
- 26) Hopkins, David. *After Modern Art: 1945-2000*. New York: Oxford University Press, 2000.
- 27) Hyppolite, Jean. *Génesis y estructura de la <<Fenomenología del espíritu>> de Hegel*. Trad. Francisco Fernández Buey. Barcelona: Península, 1974.
- 28) Judovitz, Dalia. *Unpacking Duchamp. Art in transit*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- 29) Labrada, María Antonia. *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel*. Pamplona: EUNSA, 1990.
- 30) Lara, Luis. "El saber absoluto en la fenomenología de Hegel" en *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, Vol. XIV, No. 38, 1986.

- 31) Margolis, Joseph. "Farewell to Danto and Goodman" en *British Journal of Aesthetics*: Oxford, Vol. 38, No. 4, October 1998.
- 32) Másmela, Carlos. *Hegel: la desgracia de la reconciliación del espíritu*. Madrid: Trotta, 2001.
- 33) O'Doherty, Brian. "Art: Avant-garde Revolt". *Pop Art. A Critical History*. Ed. Steven Henry Madoff. California: University of California Press, 1997.
- 34) Porfirio Miranda, José. *Hegel tenía razón: el mito de la ciencia empírica*. México: UAM, 1989.
- 35) Rusell, John. "Pop reappraised". *Pop Art. A Critical History*. Ed. Steven Henry Madoff. California: University of California Press, 1997.
- 36) Seberling, Dorothy. "Is he the worst artist in the U.S.?". *Pop Art. A Critical History*. Ed. Steven Henry Madoff. California: University of California Press, 1997.
- 37) Sidney, Janis. "On the theme of the exhibition". *Pop Art. A Critical History*. Ed. Steven Henry Madoff. California: University of California Press, 1997.
- 38) Solomon, Alan. "The New Art". *Pop Art. A Critical History*. Ed. Steven Henry Madoff. California: University of California Press, 1997.
- 39) Swenson, G.R. "What is Pop Art?". *Pop Art. A Critical History*. Ed. Steven Henry Madoff. California: University of California Press, 1997.
- 40) Taylor, Charles. *Hegel*. Londres: University of Cambridge, 1975.

41) Wilson, William. "Prince of Boredom. The repetitions and passivities of Andy Warhol". *Pop Art. A Critical History*. Ed. Steven Henry Madoff. California: University of California Press, 1997.

42) Wollheim, Richard. "Danto's Gallery of Indiscernibles": *Danto and his critic*. Ed. Mark Rollins. Cambridge: Blackwell Publishers, 1993.