



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO
MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE**

**EL ARTISTA Y LA OBRA DE ARTE EN LA VISIÓN DE
TRES PROFETAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO:
MARCEL DUCHAMP, JOSEPH BEUYS
Y ANDY WARHOL**

T E S I S
PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE
P R E S E N T A :
JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ ESPINOZA

**DIRECTORA DE TESIS:
DRA. ELIA ESPINOSA**



MEXICO, D.F

MAYO DE 2008



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.

***EL ARTISTA Y LA OBRA DE ARTE EN LA VISIÓN DE TRES PROFETAS DEL ARTE
CONTEMPORÁNEO: MARCEL DUCHAMP, JOSEPH BEUYS Y ANDY WARHOL***

A **Antonio Espinoza Rodríguez**, mi abuelo (q.e.p.d.).

A **Horacio Hernández Espinoza**, mi hermano (q.e.p.d.).

A **María Antonieta Espinoza Martínez**, mi madre.

A **Nancy Hernández Espinoza**, mi hermana.

A **Horacio Espinoza Martínez**, mi tío.

A **Diana Espinoza Huerta**, mi tía.

A **Chungtar Chong López, Pablo Kubli y María Helena Leal**, mis amigos del arte.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO PRIMERO

EL ARTISTA Y LA OBRA DE ARTE.....1

- 1. El artista.....1
- 1.1 Cambio de roles.....2
- 1.2 El fin del mito.....4
- 2. La obra de arte.....6
- 2.1 El fin del mito.....8

CAPÍTULO SEGUNDO

MARCEL DUCHAMP: ANESTESIA ANARTÍSTICA.....11

- 1. Anartista.....13
- 2. Ready-made.....15

ILUSTRACIONES

CAPÍTULO TERCERO

JOSEPH BEUYS: ARTE Y REVOLUCIÓN.....20

- 1. Concepto Ampliado del Arte.....21
- 2. Un artista en cada hombre.....24
- 3. Escultura social.....26

ILUSTRACIONES

CAPÍTULO CUARTO

ANDY WARHOL: EL NEGOCIO DEL ARTE.....29

- 1. Superstar.....30
- 2. Art is money.....33

ILUSTRACIONES

EPÍLOGO.....37

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA.....41

INTRODUCCIÓN

Todo comenzó con Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). El filósofo alemán proclamó en su tiempo una idea apocalíptica sobre el fin del arte. En sus escritos estéticos, publicados *post mortem* por sus alumnos, Hegel afirmaba que el arte ya no respondía a los altos intereses del espíritu; desde su punto de vista, había perdido todo lo que en él había de verdad y vitalidad, por lo que era cosa del pasado.¹ Como la primera entidad del *Espíritu Absoluto* (su manifestación sensible), el arte se encuentra inmerso en un proceso dialéctico que finalmente perderá frente a la religión y la filosofía. No podrá ser la figura más acabada del espíritu y, al no alcanzar este alto objetivo metafísico, está condenado a morir. Lo que Hegel postula finalmente es una espiritualización del arte que culminará en su eventual absorción en la filosofía; el arte desaparecerá cuando la filosofía se imponga como verdad absoluta.

En el sistema idealista hegeliano, el arte se espiritualiza gradualmente a medida que la filosofía desplaza a la forma. A esta conclusión han llegado también algunos filósofos contemporáneos del arte. Así, Arthur C. Danto arma su concepción sobre el fin del arte a partir de Hegel. Para este autor, la historia del arte puede leerse como un proceso evolutivo de cognición que ha llegado finalmente a un punto donde, paradójicamente, el arte no tiene razón de ser. En esta visión, el arte no es más que una etapa de transición en el devenir de un tipo determinado de cognición, que no es otra cosa que el conocimiento de lo que es el arte. Dice Danto: “el fin del arte es el acceso a la conciencia de la verdadera naturaleza del arte”.² Para este autor el paradigma tradicional de las artes visuales (la mimesis) ha concluido y se ha iniciado lo que llama *arte posthistórico*, un arte liberado de la carga de la historia y cuya base es la filosofía.

Danto afirma que con las obras de arte perceptualmente indistinguibles de los objetos cotidianos, la historia del arte ha llegado a su fin, en el sentido de que se ha

¹ G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Ediciones Akal, 1989.

² Arthur C. Danto, *Después del fin del arte*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1999, p. 53.

vuelto la conciencia de sí misma, convirtiéndose así en su propia filosofía.³ Para él, Marcel Duchamp abrió el camino para esta transformación al violentar la estética tradicional y desafiar las fronteras del arte. La visión hegeliana del fin del arte se ha confirmado en la obra de Duchamp: habiendo revelado su esencia filosófica, el arte ha cumplido con su misión espiritual.⁴

Pero no sólo fue Marcel Duchamp. Fueron muchos los autores, las corrientes y los movimientos artísticos que en el siglo XX cuestionaron abiertamente la noción tradicional del arte, proponiendo nuevas formas de expresión. La evolución del arte en dicha centuria se caracterizó por sucesivas rupturas, desconstrucciones y transgresiones de los modelos que le precedieron hasta poner en tela de juicio la propia actividad artística. El siglo XX fue el marco histórico de la desacralización y la secularización del arte. Los disparos sobre el arte fueron realizados desde distintas posiciones y con el fin de bajarlo de su pedestal de reverencia y sacralidad.

La idea de la “muerte del arte” transitó todo el siglo XX. Esta idea impulsó el surgimiento de movimientos (anti)artísticos radicales como Dadá y Fluxus, de corrientes como el nuevo realismo, el arte pop, el arte minimal y el arte conceptual, de prácticas artísticas que llegaron para quedarse (el ensamblaje, la instalación, el *performance*) y de propuestas individuales subversivas (Yves Klein, Piero Manzoni, Nam June Paik y Marina Abrahmovic, por mencionar sólo algunos autores).⁵ En esa centuria fuimos testigos de la agonía del concepto tradicional de la creación plástica, que poco a poco fue perdiendo sus valores estéticos. El arte dejó de ser concebido como una serie de disciplinas cerradas: se abrió para dar cabida a nuevas expresiones artísticas.

³ Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Harvard University Press, 1981, p. VII.

⁴ Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Colombia University Press, 1986, p. 16.

⁵ En un libro de tono ameno y periodístico, Marie-Claire Uberquoi reflexiona sobre el arte del siglo XX, centrándose en los autores, las tendencias y los movimientos que rechazaron la idea tradicional del arte para plantearse nuevas vías de expresión. Marie-Claire Uberquoi, *¿El arte a la deriva?*, Barcelona, Random House Mondadori, 2004.

Vivimos tiempos de dispersión del arte. El arte perdió su “aura” de creación espiritual y sublime, en un largo proceso que pasa por lo que llamo la *deificación del objeto*. Un filósofo contemporáneo, Yves Michaud, habla de la “vaporización del arte” y del triunfo de la estética para referirse a la situación actual.⁶ El arte, en efecto, se evaporó, dejó de ser el operador mágico de la realidad para confundirse con la realidad misma. Nuestras ideas sobre el *artista* y la *obra de arte* se transformaron de manera radical. Se acabaron los *artistas malditos*, aunque los fantasmas de Caravaggio y Van Gogh sigan recorriendo el mundo. Hoy muchos artistas son más bien operadores culturales, autores mundanos que gozan de fama y fortuna, auténticos fenómenos mediáticos y de *marketing* global. Las obras de arte, por su parte, dejaron de ser objetos sacralizados; ya no pretenden tanto representar, significar o simbolizar algo, sino producir directamente experiencias inmediatas y particulares.

A mi juicio, son tres los artistas que en el siglo XX contribuyeron en mayor medida a destruir el gran edificio del arte: Marcel Duchamp, Joseph Beuys y Andy Warhol. Ellos propiciaron, cada quien desde su respectiva trinchera, que el arte se liberara de sí mismo, rompiera sus cadenas históricas y se abriera a nuevas posibilidades de expresión. La práctica artística contemporánea no podría entenderse sin las figuras de Duchamp, Beuys y Warhol, auténticos *profetas* que anunciaron con su obra irreverente y subversiva la llegada de un nuevo tipo de arte, radicalmente distinto del arte tradicional, sin precedentes en la historia de la humanidad. Ellos abrieron los caminos por los que en la actualidad transitan numerosos artistas en todo el mundo. Duchamp cuestionó al arte como un objeto producto de la función creadora del artista; Beuys lo concibió como un instrumento de transformación revolucionaria de la sociedad, mientras que Warhol lo colocó en el marco de la publicidad y el mercado, como un producto comercial más.

Marcel Duchamp, Joseph Beuys y Andy Warhol, los tres *profetas* del arte contemporáneo, fueron hombres con personalidades distintas, con intereses

⁶ Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

igualmente contrapuestos, pero con el objetivo común de destruir el concepto de arte tradicional, lo que lograron finalmente. Si el arte dejó de ser lo que era, si dejó de ser arte con A mayúscula, si se evaporó como dice Michaud, se debe en gran parte a la manera en que ellos concibieron el papel del *artista* y la *obra de arte* en la sociedad. La presente investigación está dedicada a revelar precisamente lo que estos autores pensaban sobre los dos componentes más importantes del sistema artístico: el *artista* y la *obra de arte*. De esta manera, me propongo evidenciar sus respectivas aportaciones a nuestra idea actual del arte.

EL ARTISTA Y LA OBRA DE ARTE

El concepto *arte* es relativamente reciente. El término original es griego (*téchne*, que los latinos tradujeron como *ars*) y definía el dominio de la técnica, el buen hacer, la habilidad o pericia para realizar cualquier actividad: la artesanía, la navegación, el amor, la guerra...El arte es una construcción cultural que inició en el Renacimiento italiano y cristalizó definitivamente en el siglo XVIII, con la Ilustración.¹ Sobre la base de este proceso se construyeron algunos de los grandes mitos del arte, como el del artista “genial” y los valores estéticos “intemporales”. La burguesía inventó el concepto del arte con A mayúscula y todas sus fábulas adherentes.

En el contexto de la crisis de los “grandes relatos” de liberación, el arte ha dejado de ser lo que era. Ya no es un medio para reproducir la realidad, tampoco la expresión íntima de un “genio” que se eleva sobre el común de los mortales o el instrumento para transformar la sociedad y avanzar hacia un mundo mejor. Nuestros conceptos sobre el *artista* y la *obra de arte* cambiaron radicalmente. En la *aldea global del arte* (escenario internacional en el que participan artistas de todo el mundo sin distinción de credo, raza o género, y donde impera la estandarización, la homogeneización de los lenguajes artísticos), los conceptos tradicionales de *artista* y *obra de arte* no funcionan.

1. El artista

La idea del artista como un ser extraordinario, un individuo superdotado, una especie de “mago” o “sacerdote” con el poder único de crear una obra que trascendería a su tiempo, surgió en la antigua Grecia y adquirió su forma más acabada en el Renacimiento. Todavía en la actualidad la idea del artista como un ser superior (una persona especial que posee un verdadero don) se encuentra muy extendida. Hay quienes ignoran la nueva concepción del artista en la posmodernidad, que ha dejado

¹ Vid. Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2004.

atrás la imagen romántica del mismo: su personalidad excéntrica, su “genio” personal. La construcción de su imagen sigue obedeciendo a un estereotipo. De hecho, aún predominan una serie de mitos en torno a la figura del artista. Se dice que el artista debe sus capacidades a facultades innatas, que es un elegido por la Diosa Fortuna para pasarse la vida en completo aislamiento, encerrado en su estudio, realizando el acto creativo.

1.1. Cambio de roles

Nuestras ideas sobre el artista han cambiado a lo largo de la historia como consecuencia de transformaciones económicas, políticas, sociales y culturales. En la época prehistórica, en el periodo magdalenense del paleolítico superior, ciertos hombres pintaron imágenes de animales (bisontes, mamuts, venados, etc.) en las cavernas. Los antropólogos afirman que eran cazadores y que sus intenciones, más que propiamente artísticas, eran mágicas, orientadas a apoyar su actividad diaria y asegurar la abundancia de la caza y la vegetación.² Las pinturas rupestres (las de Altamira en España o las de Lascaux en Francia) no fueron realizadas como objetos destinados a ser contemplados, es decir, como *obras de arte*. El cazador prehistórico no concibió aquellas imágenes como objetos artísticos, como lo prueba el hecho de que fueron ejecutadas en los lugares más profundos, inaccesibles y oscuros, lo cual hacía imposible su contemplación. Sin embargo, hoy en día dichas imágenes son consideradas cumbres del “arte paleolítico” y constituyen el primer capítulo de la historia universal del arte.

Los cazadores-magos del paleolítico son considerados los primeros artistas de la historia, aunque su intención no haya sido crear *obras de arte*. La verdad es que el papel del autor de objetos artísticos ha cambiado a lo largo del tiempo. Fue en la Grecia antigua donde surgió el mito del artista: la fama de ciertos creadores perduraba más que sus propias obras. La imagen griega del artista, a un tiempo héroe y mago, perdió fuerza en Roma, cuyos artistas fueron mayoritariamente anónimos. Algo

² Vid. V. Gordon Childe, *Los orígenes de la civilización*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, pp. 79-84.

parecido sucedió en la Edad Media, cuando los artistas eran más bien artesanos desconocidos que dominaban ciertas habilidades técnicas y no solían firmar sus obras. La producción artística se realizaba en talleres donde trabajaban numerosas personas. De hecho, gran parte de aquellas obras eran realizadas por varios autores, no sólo por uno. El arte estaba controlado por las guildas, que eran agrupaciones de pintores y escultores. Comprendían a un maestro, a sus ayudantes calificados y a jóvenes aprendices. Cada miembro de la guilda debía aceptar su lugar dentro de una estructura jerárquica.

En el Renacimiento surgieron nuevas ideas sobre el arte y el rol del artista en la sociedad que reclamaron diferentes ámbitos para la producción artística. El humanismo renacentista, en particular, acentuó la importancia del individuo e hizo que las actividades colectivas de los gremios parecieran anticuadas. A nivel económico, el surgimiento de la clase capitalista privilegió el desempeño individual sobre el grupal. El sistema de guildas pasó de moda cuando los artistas ocuparon lugares prominentes y distinguidas figuras empezaron a proteger las artes. Personajes poderosos de la época empleaban a los artistas para diseñar y decorar sus palacios y villas. También para que los inmortalizaran en sus cuadros, pues un retrato no sólo reforzaba la identidad y la reputación de los gobernantes sino justificaba su derecho al poder absoluto.

Fue en esa época que el artista adquirió la categoría de “genio”, casi un dios sobre la tierra. La nueva ideología postulaba que todos los artistas conforman una raza de excepción. El hecho de que los productores de arte sean minoría no se explica con la división social del trabajo, sino con la presencia de dones naturales. Hombres tan ilustres como Leon Battista Alberti (1404-1472), Marsilio Ficino (1433-1499) y Leonardo da Vinci (1452-1519), concibieron al artista como un ser superior, un ser tocado por la divinidad.³ Aquí comienza la idea moderna del *artista creador*, del *genio artístico* y la *inspiración*. Se perfila ya la *leyenda del artista*.

³ Vid. Leon Battista Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid, Tecnos/Alianza Editorial, 1999; Marsile Ficin, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, Paris, Editions Les Belles Lettres, 1950; Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, Buenos Aires, Editorial Losada, 2004.

El artista renacentista es un personaje que observa y entiende el mundo que le rodea mediante el estudio de distintas disciplinas (anatomía, alquimia, fisiología, geometría, óptica) y cuyo conocimiento cristaliza en la obra de arte. El artista posee una cultura general que va más allá de la especialización y del oficio puramente manual. Suele actuar por encargo siguiendo ciertas reglas definidas por la tradición y por sus mecenas (comerciantes, familias poderosas) y suele disponer de un equipo de aprendices anónimos para realizar la ardua tarea que implican las técnicas empleadas y la envergadura de las obras a realizar. Es un ser privilegiado al que se atribuyen una serie de dones especiales que no tiene la gente común y corriente, así como anécdotas y fábulas inverosímiles que destacan precisamente su superioridad.

La obra literaria que consolidó esta tendencia fue escrita por el pintor y arquitecto Giorgio Vasari (1511-1574).⁴ En esta obra célebre, publicada por primera vez en 1550, Vasari propuso una historia del arte centrada en las vidas de los artistas; biografías embellecidas con elogios desmedidos, juicios exagerados y leyendas que buscaban engrandecer la figura de los creadores. Las *Vite*, sin duda, contribuyeron en gran medida a construir la mitología del artista.

1.2. *El fin del mito*

El mito del artista como un ser genial, una persona con una fuerza creativa original, única e incomparable, de excepcional capacidad intelectual e imaginativa, que produce una gran obra al margen del mundo, se derrumbó en el siglo XX. En un libro célebre publicado en 1935, Ernst Kris y Otto Kurtz cuestionaron los estereotipos que construyeron la *leyenda del artista*.⁵ Años después, un joven artista estadounidense, Robert Rauschenberg, cuestionó la idea de autoría al borrar un dibujo de Willem de Kooning. En *Erased de Kooning Drawing* (1953), Rauschenberg destruyó y, al mismo tiempo, creó una obra de arte, poniendo en tela de juicio el papel del artista.

⁴ Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos, desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2002.

⁵ Publicado originalmente en 1935, este libro muestra el proceso de transformación del artista en héroe cultural. Ernst Kris y Otto Kurtz, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1990.

Hoy sabemos que la idea del “genio” es una construcción ideológica, un reflejo de la organización social jerárquica, creado precisamente para reforzarla. Desde hace tiempo predomina una cierta tendencia según la cual el artista no se caracteriza por realizar una actividad cultural especialmente relevante, sino que es la propia cultura la que construye el mito del artista. En la desconstrucción de la noción de autor, dos figuras fueron decisivas: Roland Barthes y Michel Foucault, quienes contribuyeron a la destrucción del mito con sus respectivas críticas a la noción de autoría. Ambos aportaron visiones críticas sobre el mito del autor entendido como genio o individuo superior dentro de la esfera cultural.

En su ensayo “La muerte del autor” (1968), Barthes cuestiona la concepción romántica del mismo, según la cual éste da forma a la inspiración creando la obra.⁶ Barthes señala que el significado de una obra es más el producto de la interpretación del que la percibe que de las intenciones del autor. Le da mayor prominencia al lector y, por extensión, al observador de una obra. La obra no tiene un solo significado que debe “descubrirse”, sino que ofrece vastos universos de signos decodificables que pueden seguirse en muchas direcciones. Barthes critica la presencia totalitaria en el ámbito de la autoría, descentralizando el origen y desvinculando el texto del despotismo de una autoridad única que presuntamente controla el significado. El autor pierde así su carácter de iniciado capaz de manipular una materia que nadie más que él puede moldear.

En su ensayo de respuesta a las tesis de Barthes, “¿Qué es un autor?”, Foucault sostiene no la muerte del autor sino su cambio de función dentro del sistema cultural.⁷ Señala que el autor no es una persona sino un concepto que sólo puede entenderse en términos de circunstancias históricas, políticas y sociales. Foucault prefiere la expresión “autor-función” a la palabra “autor”. Esta función se refiere a un cuerpo de ideas, obras,

⁶ Roland Barthes, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1987, pp. 65-71.

⁷ “¿Qué es un autor?” fue una conferencia originalmente dictada en la Sociedad Francesa de Filosofía el 22 de febrero de 1969 y publicada ese mismo año en la revista de dicha institución. El texto se puede consultar en Internet: www.henciclopedia.org.uy.

teorías y valores asociados con el nombre de un autor más que a un individuo físico. Afirma que Freud y Marx no son simples autores sino verdaderos “iniciadores de prácticas discursivas”, fundadores de sistemas completos de pensamiento que influyeron decisivamente en el desarrollo histórico.

Tres de los artistas más importantes del siglo XX, Marcel Duchamp, Joseph Beuys y Andy Warhol, fueron también “iniciadores de prácticas discursivas”. Todos revolucionaron la idea del *artista*. Ellos mismos encarnaron, cada quien por su cuenta, un nuevo tipo de artista. Duchamp, quien se declaró “anartista”, rechazaba el papel creativo del autor y limitaba su papel a la elección de un objeto fabricado. Por su parte, Beuys, desde una postura utópica, veía en cada ser humano un creador potencial, un constructor revolucionario de un mundo nuevo. Por último, Warhol consideraba que el artista tenía que ser a un tiempo una celebridad y un auténtico *businessman*.

Como se ha visto, la tradición occidental le ha dado un énfasis excesivo a la figura del autor, como una especie de ser divino, totalmente responsable de la creación de una obra y en pleno control de su significado. Sin embargo, los cambios en la percepción cultural que se tiene del artista demuestran claramente que no hay ninguna definición universal de la *personalidad artística*. No existe una personalidad distintiva o diferenciada del artista, un *tipo intemporal* de artista. Las personas que se dedican a actividades artísticas poseen, en principio, las mismas capacidades que las personas que realizan otro tipo de actividades. A los artistas sólo se les puede entender en función de su contexto político, social y cultural.

2. La obra de arte

En pleno Renacimiento, durante la segunda mitad del siglo XV, Marsilio Ficino armó su idea sobre la *obra de arte*. A un tiempo filósofo neoplatónico y teólogo cristiano, Ficino concibió a la *obra de arte* como producto de un acto creativo, distinto del trabajo

manual y de otras formas de actividad humana.⁸ Para Ficino, la *obra de arte* es resultado de un quehacer creativo, equiparable a la obra de Dios. La acción creadora de Dios es el modelo para el hombre creador; la labor de un artista trasciende lo terrenal, es como una emulación del poder divino. De esta manera, la *obra de arte* posee un contenido espiritual que la distingue de otros productos, más mundanos y menos creativos.

La concepción de la obra de arte como un producto “espiritual” alcanzó su momento climático en el siglo XIX con Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). El filósofo alemán definió al arte como la exteriorización sensible del *Espíritu Absoluto*. Desde una óptica dialéctica e idealista, Hegel ofreció una visión histórica del arte y una concepción de éste como producto necesario de la actividad humana, dirigido a los sentidos, que tiene su fin en sí mismo. De esta manera, concibió a la obra de arte como un objeto sensible, producto del espíritu humano: “Su carácter esencial es el ser una creación del espíritu, el pertenecer al dominio del espíritu, el haber recibido el bautismo del espíritu; en una palabra, no representar más que lo que ha sido concebido y ejecutado bajo la inspiración y la voz del espíritu.”⁹

Esta concepción espiritualista del objeto artístico también tuvo seguidores en el siglo XX. Uno de ellos fue el crítico e historiador del arte italiano Cesare Brandi (1906-1988), quien definió a la obra de arte como un producto espiritual de la conciencia humana, expresión de un sentimiento universal que todos pueden comprender. Partiendo de la idea de la supuesta supratemporalidad del arte, Brandi sostuvo el valor “eterno” de las grandes obras, realidades puras que se transmitirán continuamente en el futuro. Para él, la obra de arte es: “el máximo esfuerzo que puede realizar el hombre para trascender su propia existencia pasajera, desvinculándose del tiempo y conformándose en lo inmutable de la eternidad”.¹⁰

⁸ Marsilio Ficino, *op. cit.*

⁹ G. W. F. Hegel, “Necesidad y fin del arte”, en Adolfo Sánchez Vázquez, *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, México, UNAM, 1972, p. 73.

¹⁰ Cesare Brandi, *Carmine o della pittura, con due saggi su Duccio e Picasso*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 48-49.

2.1. El fin del mito

El mito de la *obra de arte* como un producto “espiritual” se derrumbó en el siglo XX. En su célebre ensayo de 1936, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin analiza precisamente cómo la reproductibilidad técnica de la pintura, la fotografía y el cine destruye el “aura” de las obras artísticas.¹¹ Con su multiplicación en libros y revistas, la imagen original es transformada por la repetición masiva. Al ser reproducibles técnicamente, las obras pierden poco a poco su autenticidad y unicidad, su calidad como objetos de reverencia, su carácter “espiritual”, “sacro”. Para Benjamin, no hay una esencia inmutable de la obra de arte sino una esencia histórica que depende de las transformaciones sociales y de los descubrimientos técnicos.

En el proceso de desmitificación de la obra de arte jugó un papel fundamental Marcel Duchamp, no sólo con su invención del *ready-made* sino también porque ponderó la importancia del espectador en el proceso creativo. En un texto célebre de 1957, Duchamp escribió:

El proceso creativo adquiere un aspecto muy distinto cuando el espectador se halla en presencia del fenómeno de la transmutación; con el cambio de la materia inerte en obra de arte, tiene lugar una verdadera transubstanciación y el papel importante del espectador consiste en determinar el peso de la obra sobre la báscula estética.

*En resumen, el artista no es el único que consume el acto creador pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo. Esta contribución resulta aún más evidente cuando la posteridad pronuncia su veredicto definitivo y rehabilita a artistas olvidados.*¹²

¹¹ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Itaca, 2003.

¹² Marcel Duchamp, “El proceso creativo”, en *Escritos. Duchamp du Signe*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978, p. 163.

Sólo unos cuantos años después, Umberto Eco publicó su libro: *Obra abierta* (1962), en el que cuestiona el concepto tradicional de obra.¹³ El escritor y semiólogo italiano acuñó la expresión *obra abierta* para referirse a un tipo de obra que requería la participación activa del público. Desde el momento en que el público se introduce en la obra para completarla, el papel del autor cambia y en cierto modo tiende a desvanecerse. De esta manera, se va desdibujando la autoría centralizada, motivada por las interconexiones que el usuario puede establecer con otros autores, obras y textos, así como por su capacidad para convertirse en emisor.

Hoy sabemos que el concepto *obra de arte* es muy complejo y se puede definir de múltiples maneras. Incluso, hay autores que opinan que es imposible y hasta inútil tratar de definirlo.¹⁴ La verdad es que *obra de arte* resulta una denominación ubicua, la empleamos con tanta frecuencia y de maneras tan diferentes que termina por indicar algo muy vago. No existen criterios visuales que nos digan qué es una obra de arte. ¿Qué hace de una representación una obra de arte? El “arte” de una obra no es el resultado de los materiales empleados por el que la hizo: el artista utiliza los mismos materiales que hallamos en objetos que no son arte. Y tampoco es el resultado de lo que se hace con esos materiales: muchas personas (no sólo los artistas) transforman diversos materiales en objetos determinados. Todos los artistas utilizan materiales preexistentes. La especificidad de su tarea tiene menos que ver con la invención que con la selección imaginativa y la reubicación de todo lo disponible.

Definir qué es una *obra de arte*, establecer una definición general o universal, es una empresa vana, condenada al fracaso. La misma práctica artística contemporánea desborda cualquier intento de poner límites estéticos e ideológicos a su desarrollo histórico. Vivimos tiempos de “desmaterialización” del objeto artístico.¹⁵ Ya no

¹³ Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965.

¹⁴ Vid. Harold Osborne, *Aesthetics and Art Theory: An Historical Introduction*, New York, E. P. Dutton & Co., 1970. p. 252.

¹⁵ A fines de los años sesenta, Lucy R. Lippard definió un periodo de la historia del arte como el de la desmaterialización del objeto artístico. Se refería al paso del arte objetual al arte conceptual, en el que la idea, el proceso, se privilegiaba sobre la obra material. Gran parte del arte conceptual, en lo sucesivo, se ha englobado bajo esta idea de arte inmaterial, sin objeto o, al menos, sin el objeto como un elemento determinante de la obra. En la visión de Lucy R. Lippard, la desmaterialización comenzó con el minimalismo y abarca parte del arte posterior a

podemos concebir a la *obra de arte* como un objeto espiritual, cerrado, único y eterno. En nuestra actual concepción de la *obra de arte* (mundana, abierta, serial y temporal), han influido enormemente Duchamp con su invención del *ready-made*, Beuys con su concepto revolucionario de *escultura social*, y Warhol con su identificación de los objetos artísticos y los productos comerciales.

CAPÍTULO SEGUNDO

MARCEL DUCHAMP: ANESTESIA ANARTÍSTICA

¡Utilizar un Rembrandt como tabla de planchar!

Marcel Duchamp

En 1913, cuando colocó una rueda de bicicleta, con el eje invertido, sobre un banco, curioso artefacto que adornaba su estudio en París y servía de diversión a él y a sus amigos, Marcel Duchamp tenía 26 años de edad y una trayectoria artística tan breve como polémica. Nacido en Blainville, Normandía, en 1887, comenzó a pintar en 1902. Sus primeras obras son de raigambre impresionista. Su camino experimental le llevó posteriormente a acercarse a Cézanne y a los pintores fauvistas, para finalmente concluir su recorrido en la vanguardia cubista. Pero el cubismo duchampiano no respetó a los maestros, subvirtió de inmediato la fórmula creada por Braque y Picasso y continuada por sus seguidores. La “herejía” del joven pintor consistió en hacer una extraña mezcla entre el esquematismo y la superposición de planos del cubismo y la representación cronofotográfica del movimiento (concebida por Muybridge) que tanto inspiró a los futuristas italianos.

El desviarse del camino de la ortodoxia cubista marcó en forma decisiva la vida de Marcel Duchamp. Los militantes de dicho movimiento artístico condenaron abiertamente su atrevimiento. Su obra pictórica más celebrada, el *Desnudo bajando una escalera N° 2* (óleo/tela, 1912), fue atacada fuertemente por ellos, quienes la descolgaron del Salón de los Independientes de París por considerar que traicionaba totalmente los principios del cubismo al incluir un elemento “futurista”. El *Desnudo...* fue la pieza que más llamó la atención en la exposición del Armory Show, celebrada del 15 de febrero al 15 de marzo de 1913 en el Arsenal del 69 Regimiento de Infantería de la Guardia Nacional, ubicado en la Avenida Lexington de Nueva York, en la que se presentaron 1500 obras de artistas estadounidenses y europeos.¹

¹ Vid. la crónica “El Armory Show”, en *Saber ver lo contemporáneo del arte*, México, núm. 12, septiembre-octubre de 1993, pp. 6-55.

En la exposición del Armory Show, puerta de entrada del arte moderno a los Estados Unidos, Marcel Duchamp fue la estrella. La gente se amontonaba permanentemente frente a su cuadro. El público se reía o se daba la vuelta indignada. Al no ver desnudo alguno, se hacían todo tipo de conjeturas sobre su contenido. El cuadro de Duchamp provocó críticas feroces y fue objeto de numerosas caricaturas en la prensa. Poco tiempo después, en plena Primera Guerra Mundial, el joven maestro viajó a los Estados Unidos. El 15 de junio de 1915 desembarcó en Nueva York, descubriendo con sorpresa que se había convertido en un hombre famoso debido al escándalo provocado dos años antes por su cuadro cubo-futurista.² Poco después de su llegada conoció a Walter y Louis Arensberg, que más tarde serían sus mecenas y sus principales coleccionistas. En la Urbe de Hierro, junto con Francis Picabia y Man Ray, implantó lo que sería el espíritu del movimiento dadaísta.

Por voluntad propia, Marcel Duchamp fue abandonando poco a poco la práctica de la pintura. En 1917 mandó un urinario a la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York, pieza que fue rechazada. Su último cuadro es un óleo de 1918: *Tu m'*. Su ruptura con la pintura "olfativa" y "retiniana" (así la llamaba) fue total y definitiva. Nunca más volvió a pintar. En 1923 dejó de trabajar en una de sus obras más ambiciosas: *La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso*, conocida también como *El gran cristal*. Convertido en una celebridad, se dedicó durante décadas a atacar la idea tradicional del arte y a jugar ajedrez (su gran pasión). Según declaró en una entrevista dos años antes de su muerte, renegó de la pintura porque no tenía nada más que decir, se le habían agotado las ideas. Ahí mismo expresó claramente lo que pensaba del arte pictórico:

La pintura simplemente es una actividad a la que se ha sobrestimado un poco y se le ha dado gran importancia. Personalmente, no creo que sea "tan buena como la pintan". Es una de esas actividades humanas que no tienen importancia crucial. Esto es lo que quiero decir; sobre todo ahora, cuando se ha convertido en algo completamente esotérico y cualquiera pinta, cualquiera

² Vid. Janis Mink, *Marcel Duchamp (1887-1968). El arte contra el arte*, Alemania, Taschen, 1996, p. 51.

*compra pinturas y cualquiera habla de ellas. Me pregunto si sirve de algo cuando se trata de expresar pensamientos más profundos.*³

1. Anartista

En el año de 1917 fue fundada la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York por Marcel Duchamp, Walter Pach y Francis Picabia. William Glackens fue nombrado presidente, Maurice Prendergast vicepresidente, Pach tesorero y Walter Arensberg director ejecutivo. Con el lema: “Ni jurado ni premios” del Salón de los Independientes francés que se realizó en París en 1884, la Sociedad de Artistas Independientes organizó su primera exposición el mismo año de su fundación. La muestra incluyó obras de artistas estadounidenses y algunos maestros europeos como Brancusi, Picasso y Signac. Duchamp, quien era integrante del comité organizador, envió a la muestra un urinario común y corriente titulado *Fountain* y firmado con el seudónimo de R. Mutt, que fue rechazado.⁴

Fountain no se exhibió y tampoco se reprodujo en el catálogo de la exposición. El comité organizador lo consideró una broma de mal gusto. Alfred Stieglitz le tomó una fotografía al curioso objeto, que se reprodujo en el segundo número de la revista *The Blind Man*, editada por Duchamp, Henri-Pierre Roché y Beatrice Wood. El comentario que acompañó a la imagen fue el siguiente:

*La Fuente de Mr. Mutt no tiene nada de inmoral, eso es absurdo, lo mismo tendría de inmoral una bañera. Es un objeto cotidiano como se ve todos los días en el comercio de artículos sanitarios.
El hecho de que Mr. Mutt haya modelado o no la Fuente con sus propias manos carece de importancia. La ha ESCOGIDO. Ha tomado un artículo de*

³ Fue una entrevista filmada por el director belga Jean Antoine en el verano de 1966, en el estudio de Duchamp en Neuilly y transmitida en la televisión hasta 1971. En México fue publicada en una importante revista: Jean Antoine, “La vida es un juego; la vida es arte”, en *Saber ver lo contemporáneo del arte*, México, núm. 17, julio-agosto de 1994, pp. 6-31.

⁴ Sobre la historia de esta polémica obra de Duchamp, *vid.* William A. Camfield, *Marcel Duchamp. Fountain*, USA, The Menil Collection/Houston Fine Art Press, 1989.

*la vida diaria y ha hecho desaparecer su significación utilitaria bajo un nuevo título. Bajo este punto de vista le ha dado un nuevo sentido.*⁵

Duchamp, en efecto, escogió el urinario que mandó a la exposición, lo despojó de su fin utilitario y le dio un nuevo sentido. Con este gesto provocador, no carente de humor, Duchamp abandonó la idea romántica del “artista”, quien ya no será un ser superior, capaz de transformar diversos materiales en objetos únicos e irrepetibles. El papel del artista se reduce ahora a elegir un objeto. El autor propiamente dicho desaparece como tal, pues él no hace la obra: le basta con escogerla y mostrarla. De esta manera, Duchamp rompe con lo “hecho a mano”, con la pictoricidad entendida como acto creativo; abandonando el terreno estético y minando el sistema del arte.

El urinario de 1917 fue la bomba que inició el derrumbe del gran edificio del arte. Con ese gesto iconoclasta, Duchamp apuntó no a lo antiartístico sino a lo “anartístico”⁶ y revolucionó la idea misma del artista. El artista, considerado como un “anartista”, como un no-pintor, no debe ensuciarse las manos con las prácticas “artísticas”, sino escoger objetos preexistentes, por muy anónimos e irrelevantes que sean, para darles un nuevo sentido. La elección reemplaza al hacer y al trabajo creativo. Con Duchamp se inicia el movimiento de retirada del autor como sujeto libre y voluntario, su lugar como elemento privilegiado por el sistema cultural. Así, Duchamp se adelanta a Barthes y Foucault.

En el nuevo juego duchampiano hay una reconsideración de los roles dentro del sistema artístico. Los productores, los intermediarios y los consumidores ya no pueden ser diferenciados. Es posible desempeñar varios papeles a la vez. El artista se identifica con el fabricante del objeto seleccionado (el primer productor de la obra es el industrial; el segundo es el artista que elige utilizar un objeto ya fabricado), pero también puede realizar la tarea de un juez en un concurso. En la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York, Duchamp desempeñó dos

⁵ Citado en Janis Mink, *op. cit.*, p. 67.

⁶ Vid. Renato Barilli, *El arte contemporáneo. De Cézanne a las últimas tendencias*, Colombia, Editorial Norma, 1998, p. 250.

papeles al mismo tiempo: el del “artista” que presenta su trabajo y el de miembro del jurado que rechaza su “obra”.

Duchamp desmitifica la figura del “artista”, quien se ve severamente cuestionado en su labor creativa. La actividad del artista se limita ahora a elegir y exhibir un objeto, cambiándolo de lugar, colocándolo en un escenario distinto, despojándolo de su fin utilitario y otorgándole una nueva razón de ser. De esta manera, el artista rechaza toda pretensión de crear imágenes mediante colores y líneas. Más que un creador, el artista es un recolector que utiliza lo ya hecho. Queda prefigurado así el surgimiento de un nuevo tipo de artista...y de arte.

El mismo Duchamp acabó convirtiéndose en un nuevo tipo de artista: antiolemne, iconoclasta, individualista, rebelde, escéptico frente al proceso creativo (consideraba que el espectador tenía un papel predominante en el arte). Duchamp, sin duda, encarnó el modelo de un comportamiento singular que corresponde en gran medida a las expectativas contemporáneas. Su actitud totalmente desapasionada frente a la creación, su espíritu nómada (no era nacionalista y vivió en Francia y en Estados Unidos) y sus posturas políticamente correctas (no se conocen declaraciones suyas que revelen filiaciones ideológicas) se ajustan perfectamente con el arte contemporáneo.

2. Ready-made

La anécdota es muy conocida. Sucedió en 1912. Visitando una exposición de tecnología aeronáutica en París, junto con Constantin Brancusi y Fernand Léger, Marcel Duchamp quedó fascinado con todo lo que vio. En un momento dado, señalando un instrumento y volviéndose hacia Brancusi, le dijo: “La pintura ha muerto. ¿Quién podrá hacer algo mejor que esta hélice? Dime, ¿serías capaz de hacerla?”⁷ Estas palabras son reveladoras: un joven pintor rechaza la estética al uso y expresa

⁷ Citado en Janis Mink, *op. cit.*, pp. 39 y 41.

claramente su preferencia por los objetos producidos en serie, procedentes del mundo de la industria.

En un artículo publicado en la revista *Minotaure* en 1934, André Breton definió a los *ready-mades* de la siguiente manera: “objetos manufacturados elevados a la dignidad de obra de arte por la propia elección del artista”.⁸ La idea de *ready-made* no nació en 1913 con la rueda de bicicleta. Fue hasta 1916, cuando vivía en Nueva York, que Marcel Duchamp inventó el término *ready-made* (“ya hecho”) para referirse a cualquier producto de consumo masivo inaceptable para él como objeto artístico. El *ready-made* era un juego dadaísta que ciertamente atacaba la noción tradicional de la obra de arte pero que no pretendía erigirse en una nueva forma de expresión artística. De hecho, Duchamp nunca aceptó la definición de Breton y en un principio dio tan poca importancia a los objetos manufacturados que muchos originales se perdieron y sólo después fueron reemplazados por réplicas.

El *ready-made*, sin embargo, terminó convirtiéndose en el arma de batalla de Duchamp contra el arte. *Escurridor de botellas* (1914), *Farmacia* (1914), *Apolinère Enameled* (1916-1917), *Fountain* (1917) y *L.H.O.O.Q.* (1919), reproducción de *La Gioconda* provista de barba y bigote, son algunos de ellos. Hay *ready-mades* puramente objetuales, esto es, escogidos y convertidos en “antiobras de arte” sin modificación alguna; otras veces son imágenes que sufrirán enmiendas o modificaciones, generalmente de orden humorístico e irónico, tendientes a impedir cualquier confusión entre ellas y los objetos artísticos. En cuanto a la elección de los objetos, Duchamp decía que era algo muy difícil porque había que hacerlo desde una postura de indiferencia estética: “La elección de estos *ready-mades* nunca me vino dictada por ningún deleite estético. Esta elección se basaba en una reacción de indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto...de hecho una anestesia completa”.⁹

⁸ Citado en Marie-Claire Uberquoi, *¿El arte a la deriva?*, Barcelona, Random House Mondadori, 2004, p. 16.

⁹ Marcel Duchamp, *Escritos. Duchamp du Signe*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978, p. 164.

Para Duchamp, los *ready-mades* debían moverse en un espacio de neutralidad a fin de preservar su carácter crítico y provocador. Eran instrumentos, objetos cotidianos escogidos sin intención estética alguna, que en su silencio y su no-significación cuestionaban la idea tradicional del arte. Octavio Paz escribió:

*Los ready-mades no son anti-arte, como tantas creaciones modernas, sino a-rtísticos. Ni arte ni anti-arte sino algo que está entre ambos, indiferente, en una zona vacía. La abundancia de comentarios sobre su significación – algunos sin duda habrán hecho reír a Duchamp- revela que su interés no es plástico sino crítico o filosófico. Sería estúpido discutir acerca de su belleza o su fealdad, tanto porque están más allá de belleza y fealdad como porque no son obras sino signos de interrogación o de negación frente a las obras. El ready-made no postula un valor nuevo: es un dardo contra lo que llamamos valioso. Es crítica activa: un puntapié contra la obra de arte sentada en su pedestal de adjetivos.*¹⁰

En su afán por desacralizar el arte, Marcel Duchamp nunca consideró a los objetos cotidianos como *obras bellas* de galería y museo. Para él los *ready-mades* no eran obras de arte y al final de su vida le preocupaba mucho su proliferación. En 1966, dos años antes de morir, cuando el arte conceptual apenas iniciaba y aún no salía del anonimato, Duchamp confesó en una entrevista: “sé bien que el *ready-made* conlleva un peligro inherente: la facilidad con la que puede ser producido. Si cada año se crearan decenas de miles de *ready-mades*, sería algo extremadamente monótono e irritante. Por ello, recomendaría que se restringiera la producción de *ready-mades*”.¹¹

Puede resultar sorprendente que Duchamp asumiera esta actitud frente al *ready-made*. Esto se explica cuando consideramos que mientras Duchamp no concibió al *ready-made* como obra de arte, muchos de sus seguidores sí vieron en los objetos cotidianos objetos artísticos. Todo empezó en los años cincuenta, cuando aparecieron los primeros artistas que se declararon abiertamente herederos de Duchamp. Los neodadaístas Jasper Johns y Robert Rauschenberg hicieron del objeto cotidiano el

¹⁰ Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México, Ediciones Era, 1978, p. 31.

¹¹ Jean Antoine, “La vida es un juego; la vida es arte”, en *Saber ver...*, núm. 17, p. 14.

protagonista central de sus obras. Pero estos creadores, contrariamente a lo que pensaba su padre espiritual, consideraban que los objetos manufacturados debían escogerse con una intención estética y convertirse en objetos artísticos. Duchamp cuestionó esta postura porque anulaba el carácter subversivo e irreverente del *ready-made*: “En Neo Dadá han tomado mis *ready-mades* y han descubierto belleza estética en ellos. Yo arrojé el escurridor de botellas y el urinario en sus caras como un desafío y ahora ellos los admiran por su belleza estética.”¹²

Pero la suerte estaba echada. El *ready-made* duchampiano terminó convirtiéndose en obra de arte, a pesar de la oposición de su inventor. Lo cierto es que el *ready-made* ha tenido consecuencias que han ido más allá de lo que Duchamp pretendía. Con su invención, colocó a la obra de arte en el banquillo de los acusados.¹³ Con posterioridad, artistas de todo el mundo hicieron lo propio, transitando por el camino abierto por el maestro. Durante más de medio siglo centenares de artistas se han reclamado seguidores de este creador rebelde, cuya influencia es evidente no sólo en el neodadaísmo y el arte pop, sino también en otros movimientos neovanguardistas. La presencia de Duchamp está presente en el nuevo realismo, en Fluxus, en el arte minimalista, en el arte conceptual y hasta en el arte posmoderno. No alcanzaría este espacio para enumerar a todos los artistas que en mayor o menor grado han sido influidos por Duchamp.

Lo que sucede es que el *ready-made* cuestiona severamente el concepto mismo de *obra de arte*. El *ready-made* nos obliga a preguntarnos sobre la naturaleza de la obra de arte. ¿Es la obra un objeto físico concreto, perfectamente definido y delimitado, con una esencia única e intemporal?, ¿las obras de arte son sólo aquellas albergadas en los museos?, ¿el museo hace a la obra o ésta al museo? El gesto iconoclasta de Duchamp es revelador: es el espacio de exposición el que hace de un objeto una obra de arte. Es lo que le da valor artístico a un objeto, por poco estético que sea. El espacio de exhibición (la galería, el museo, el salón) es el portador de la carga artística.

¹² Citado en William A. Camfield, *op. cit.*, p. 43.

¹³ “El más vasto e inquietante enjuiciamiento de la obra de arte en la cultura contemporánea se debe a Marcel Duchamp”. Renato Barilli, *op. cit.*, p. 247.

Con el *ready-made*, Marcel Duchamp superó la concepción hasta entonces plenamente vigente de que la obra de arte se refería a una realidad externa, que era producto del quehacer creativo del artista. En el esquema duchampiano, la elección es el factor crucial en la creación de la obra de arte: el objeto artístico es una realidad en sí misma. Duchamp pone en el centro de la discusión el problema de la relación objeto-contexto. Para que un objeto sea considerado como una obra de arte no es necesario que haya sido creado por un artista; es suficiente con que sea sacado de su contexto habitual y, por tanto, al desaparecer su finalidad original, el artista encuentre una nueva forma de pensar en ese objeto.

El arte contemporáneo es un conjunto de prácticas culturales realizadas por autores de todo el mundo, que subvierten a diario la idea del arte tradicional, muchos de los cuales conciben la actividad artística como un acto de descontextualización, elección y selección, y ya no tanto como producción de algo único y eterno. Esta nueva manera de concebir el arte no podría entenderse sin la figura de Marcel Duchamp, autor malicioso que encendió la mecha de la bomba que finalmente destruyó el Gran Arte.

ILUSTRACIONES
(Obras de Marcel Duchamp)

Lámina I



Man Ray
Marcel Duchamp
Fotografía en blanco y negro
1916



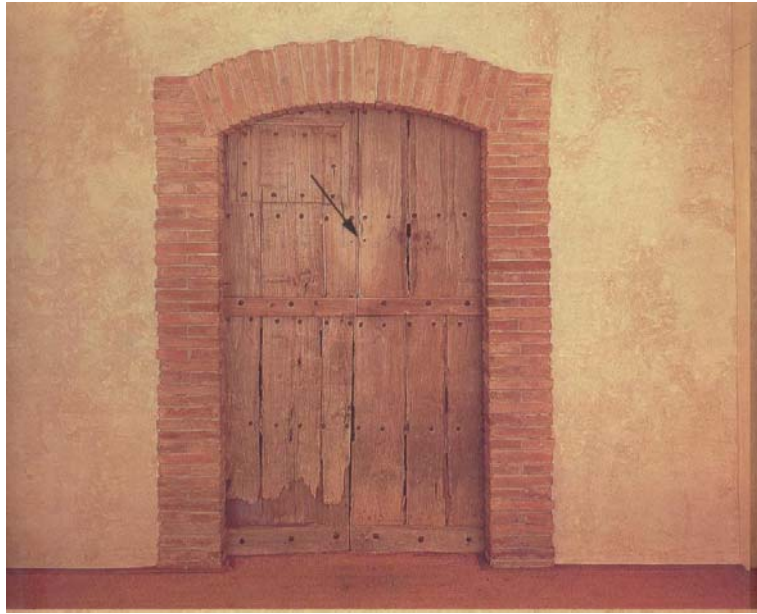
Marcel Duchamp
Desnudo bajando una escalera N. 2
Óleo sobre tela
1912



Marcel Duchamp
Rueda de bicicleta
1913
Réplica de 1951



Marcel Duchamp
Fountain
1917
Replica de 1964



Marcel Duchamp

Dados: 1. La cascada, 2. El gas de alumbrado

Ensamblaje

Puerta de madera, ladrillos, terciopelo, aluminio, hierro,
vidrio, lámpara de gas, motor y otros materiales

1946-1966

JOSEPH BEUYS: ARTE Y REVOLUCIÓN

Cada hombre es un artista.

Allí mismo está mi contribución a la historia del arte

Joseph Beuys

Entre 1942 y 1943, durante la Segunda Guerra Mundial, un joven piloto alemán llamado Joseph Beuys realizó campañas en los Balcanes, Rusia y Ucrania. Cierta día, cuando piloteaba un avión de la Luftwaffe, se estrelló en la remota región de Crimea, quedando malherido. Allí unos campesinos tártaros, quienes lo mantuvieron cautivo un tiempo, lo protegieron y lo curaron, envolviendo su maltrecho cuerpo con grasa y fieltro. Para el futuro artista, esta experiencia fue una auténtica revelación sobre los poderes “mágicos” de la grasa y el fieltro, que junto con la miel y la sangre de liebre se convertirían en elementos indispensables de su obra.

Real o ficticia, Joseph Beuys contó la anécdota de los tártaros que lo curaron milagrosamente en repetidas ocasiones. La verdad es que la vida de Beuys posee una dimensión mítica que él mismo se encargó de construir y alimentar durante toda su vida. Artista, agitador político-cultural, ecologista, naturalista, teórico, el alemán construyó un personaje, invariablemente vestido con sombrero y chaleco, que acabó siendo su primera gran obra de arte. Auténtico “chamán” del arte (“El gran gurú de Düsseldorf”, le llamó el crítico Robert Hughes)¹ fue un creador rebelde y utópico que construyó un discurso mesiánico que proponía la renovación de la humanidad a través del arte.

Nacido en Krefeld, Alemania, el 12 de mayo de 1921, en el seno de una familia católica de clase media, Joseph Beuys manifestó desde muy joven su interés en el arte y las ciencias naturales.² Además de interesarse en la historia y la mitología nórdicas, fue un buen estudiante de botánica y biología. Sin embargo, arrastrado por el fanatismo nacionalsocialista imperante en su país, formó parte de las juventudes hitlerianas. En

¹ Citado en Marie-Claire Uberquoi, *¿El arte a la deriva?*, Barcelona, Random House Mondadori, 2004, p. 40.

² Los datos biográficos sobre Joseph Beuys los he tomado de las siguientes fuentes: Heiner Stachelhaus, *Joseph Beuys*, Barcelona, Parsifal Ediciones, 1990; Bernard Lamarhe-Vadel, *Joseph Beuys*, Madrid, Editorial Siruela, 1994; Carmen Bernárdez Sanchís, *Joseph Beuys*, Madrid, Editorial Nerea, 2003.

1940 fue reclutado por el ejército nazi para servir en la fuerza aérea como piloto de combate. Al finalizar el conflicto, luego de permanecer varios meses como prisionero de guerra de los ingleses, regresó a su país, encontrando un escenario desolador. Con el triunfo de los aliados sobre el régimen nazi, Alemania quedó arrasada y dividida.

En este contexto inició Joseph Beuys su aventura artística. En 1947 ingresó a la Academia de Arte de Düsseldorf para estudiar escultura, graduándose en 1952. En 1953 realizó su primera exposición individual, que incluyó dibujos, grabados en madera y esculturas, en casa de los coleccionistas Franz Joseph y Hans van der Grinten. En 1960 empezó a realizar objetos escultóricos con materiales de desecho. En 1962 se integró al movimiento Fluxus, participando con entusiasmo en sus festivales. En 1961 fue designado para impartir la cátedra de escultura en la Academia de Dusseldorf, siendo expulsado en 1971, por su rebeldía y por perturbar constantemente el orden dentro de la escuela. Esta ciudad alemana, por cierto, se convirtió en uno de los principales focos de la neovanguardia artística internacional desde mediados de los años cincuenta. Fue el centro del mundo para Beuys, el lugar desde el cual pretendía transformar a la humanidad.

En 1963 Beuys introdujo en su obra la grasa, el fieltro, la miel y otros materiales no tradicionales que remitían a su mitología personal. Muy pronto se convirtió en uno de los principales animadores de la cultura en la Alemania capitalista y llamó la atención de la crítica internacional. Su participación en varias ediciones de la Documenta de Kassel fue determinante para la proyección del certamen. El autor alemán hacía dibujos, esculturas, instalaciones y *performances*. Además, colaboraba en proyectos comunitarios, dictaba conferencias y participaba activamente en política.

1. Concepto Ampliado del Arte

Joseph Beuys fue un heredero directo de la tradición del idealismo filosófico, el socialismo utópico y el romanticismo decimonónico. En su educación y en su formación

política fueron fundamentales las lecturas de Novalis, Holderlin, Schiller, Nietzsche, Hegel y Kierkegaard. Sin embargo, el autor que más influyó en su pensamiento fue el teósofo y educador austriaco Rudolf Steiner (1861-1925), auténtica columna vertebral de sus teorías políticas y sociales.³ Steiner fue el creador de la antroposofía, que definió como una ciencia del espíritu, un camino cognitivo que conduce el espíritu del hombre hacia el espíritu del universo. Afirmaba que la capacidad para la percepción espiritual consciente está latente en cada ser humano y que puede ser despertada a través de ejercicios de concentración y meditación. La antroposofía pretende armonizar y facilitar la vida dándole un nuevo sentido y un nuevo enfoque. No es difícil encontrar ideas steinerianas en el pensamiento artístico beuysiano.

Joseph Beuys se oponía por igual a los excesos del capitalismo y del socialismo real. Decía que la causa de las dos guerras mundiales radicaba en la “esclavitud del espíritu” bajo el Estado. Como alternativa, se inclinaba por una “tercera vía”, por un régimen de “democracia directa”, que derivara finalmente en una sociedad abierta que permitiera lo que llamaba el “Gran Diálogo”, es decir, la libre circulación e intercambio de ideas e información;⁴ un sistema de gobierno socialista, igualitario, descentralizado y sin coerción, sustentado en la libertad y la autodeterminación creativa, que podría alcanzarse no por la vía violenta sino por la educación y el arte o, mejor dicho, la educación a través del arte.

Joseph Beuys proponía una revolución cultural y espiritual y para ello consideraba necesaria la expansión del concepto del arte. A lo largo de su trayectoria, en efecto, el alemán pretendió acabar con la idea del arte como una práctica aislada, cerrada, realizada por unos cuantos seres elegidos, para configurar lo que llamó Concepto Ampliado del Arte. Su intención era abrir el horizonte de la creatividad más allá del *ghetto* del arte. Para él, el arte auténtico residía en la transformación de la conciencia del espectador para activar la realidad y el pensamiento.

³ La obra de Steiner es muy vasta. Entre sus libros más importantes se cuentan: *La filosofía de la libertad*, *El nuevo orden social* y *La teosofía*. De todas estas obras existen ediciones en español.

⁴ Vid. Robert C. Morgan, *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, Madrid, Ediciones Akal, 2003, p. 110.

Como el arte siempre ha sido elitista, asunto propio de una minoría privilegiada, Joseph Beuys sostenía la necesidad de involucrar a la sociedad en el arte, de dar paso a una concepción más amplia del mismo, a una teoría antropológica de la creatividad. Partiendo del supuesto de que todo individuo es un artista y de que el arte es la única fuerza revolucionaria que existe, Beuys pretendía resolver los problemas de la humanidad. Su Concepto Ampliado del Arte (un concepto de arte antropológico y, por ello mismo, político, social y cultural) no es otra cosa que una fuerza creativa generalizada, capaz de transformar el mundo y las relaciones entre los seres humanos.

Hombre de acción, consciente tanto de la precariedad como de la grandeza del ser humano, Joseph Beuys consideraba necesaria la existencia de las organizaciones políticas para transformar la sociedad. Fue así que participó en la fundación de diversas agrupaciones activistas de izquierda: el Partido de los Estudiantes Alemanes (1967), cuya plataforma incluía el desarme mundial y una profunda reforma educativa; la Organización para la Democracia Directa por Referéndum (1970), que proponía incrementar el poder político de los individuos; la Universidad Libre Internacional (1972), que enfatizaba el potencial creativo de los seres humanos y la investigación interdisciplinaria. En esta universidad sin sede, que fundó junto al premio Nobel de literatura Heinrich Böll, se pusieron en práctica las ideas pedagógicas del artista, ocupando la creatividad un lugar privilegiado como ciencia de la libertad. La idea que animaba estos proyectos era que todos los hombres eran artistas en potencia, con facultades creativas que debían ser estimuladas y perfeccionadas.⁵

⁵ Sobre el pensamiento educativo de Joseph Beuys, recomiendo la tesina del artista visual Abraham Cruzvillegas. La tesina incluye un capítulo biográfico sobre Beuys, una antología de textos fundamentales para entender la pedagogía del maestro alemán y artículos de Francisco Castro Leñero, Teresa del Conde, Juan José Gurrola, Cuauhtémoc Medina, Luis Felipe Ortega, Guillermo Santamarina y Conrado Tostado. *Joseph Beuys: Pedagogo. Antología documental*, tesina para obtener el título de Licenciado en Pedagogía, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1994.

2. Un artista en cada hombre

Una de las acciones más conocidas y también más espectaculares de Joseph Beuys tuvo lugar el 21 de mayo de 1974. El artista aterrizó ese día en la pista del aeropuerto Kennedy de Nueva York en un avión procedente de Alemania. Salió del avión en una camilla y fue inmediatamente transportado en una ambulancia hasta la Rene Block Gallery, en el corazón de Manhattan. No estaba enfermo, pero durante una semana permaneció encerrado, cubierto con un cobertor de fieltro, en compañía de un coyote vivo, el “símbolo de la América libre”, según dijo. Todos los días se le entregaban cincuenta ejemplares del *Wall Street Journal*, a los que no prestó nunca la menor atención. Concluida la acción, el creador germano regresó a su país, siguiendo el mismo ritual de su llegada y sin haber pisado nunca suelo estadounidense.

Se ha querido ver en esta acción (titulada *I like America and America likes me*) la expresión más radical del Beuys anticapitalista y antiestadounidense. Beuys, en efecto, reflexionó en torno a uno de los problemas históricos de la civilización estadounidense: el conflicto con el indio. Durante varios días, colocado en una zona acotada por una malla metálica, caminó sobre la culpabilidad reprimida de los Estados Unidos; culpabilidad surgida de la matanza injustificable del indio. Según Beuys, el indio fue combatido no tanto para arrebatarse sus tierras, sino por su experiencia más amplia de la libertad. El indio vivía tan libre como el coyote. Por eso, exterminar al indio fue un acto brutal y sanguinario que pone en entredicho la bandera de la libertad que la sociedad estadounidense siempre ha enarbolado.

La convivencia de Joseph Beuys con el coyote fue un acto simbólico que penetró las entrañas de una civilización para regresar a su origen histórico de contradicción. Valiéndose de un animal salvaje que le sirvió de “guía”, el artista atravesó un presente histórico de falsedad para volver al pasado y llegar al trauma que nació del exterminio del indio. El enfrentamiento entre el artista y el animal salvaje, y su recíproco amansamiento, simbolizan la reconciliación entre cultura y naturaleza. Por supuesto, se puede cuestionar la visión negativa de Beuys sobre Estados Unidos (maniqueísta, sin

duda). Pero aquí lo importante es subrayar la fuerza moral que para Beuys debería tener el arte. Para el alemán, el arte era un instrumento de transformación revolucionaria de la sociedad, un arma para construir un mundo nuevo.

Esta acción conmovedora revela claramente el nuevo papel que Joseph Beuys confiere al artista. El artista debe ser un crítico del presente y del pasado, un ser que revele la “verdad” de la historia para proyectar a la humanidad hacia un futuro luminoso. El artista debe ser un hombre creativo que cultive las relaciones entre los hombres como un acto de vida, con el objetivo de cambiar el sistema económico, político y social. Ser artista es ejercer un poder de transformación sobre los otros. Beuys decía que el propósito de su obra era la liberación del ser humano y que todas sus acciones tenían por objeto recuperar al hombre en su capacidad creadora. Cuando afirmaba: “cada hombre es un artista”,⁶ no quería decir que todo ser humano es un pintor o un escultor, sino que en cada hombre existe una capacidad creadora virtual, que existe una creatividad latente en todas las esferas del trabajo humano y que todos debemos estar conscientes de las potencialidades del arte.

Para Joseph Beuys: “todo conocimiento humano procede del arte.”⁷ Por eso es necesario reactivar la capacidad artística del ser humano, es decir, que éste sea activo creativamente. Beuys propuso un retorno imaginario a los tiempos primordiales, al pensamiento original de los ideales para rescatar la creatividad humana perdida. Para realizar este rescate, había que fomentar la educación artística, pero no como una materia más en los planes de estudios y relegada al ámbito de las manualidades, sino ubicada estratégicamente en el centro de la actividad académica, como el medio más eficaz en la reproducción de la inteligencia técnica y el desarrollo de nuevas miradas sobre la realidad, un campo para el ejercicio crítico de la sociedad.

Para Beuys la educación artística es la única vía para alcanzar la libertad. La creatividad es patrimonio de todos, pero hay que despertarla y desarrollarla. Sólo a

⁶ Vid. Clara Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys: cada hombre, un artista*, Madrid, Editorial Visor, 1995.

⁷ *Ibidem*, p. 71.

través de la educación, inspirada en un concepto de estética ampliado, se pueden crear los ciudadanos del futuro, habitantes de un mundo nuevo, perfectamente capacitados para realizar las múltiples tareas (económicas, políticas, sociales y culturales) de una sociedad libre e igualitaria.

3. Escultura Social

Otra de las acciones más celebradas de Joseph Beuys ocurrió el 26 de noviembre de 1965. Durante tres horas, en la Galería Alfred Schmela de Düsseldorf, con la cara cubierta de miel y de polvo de oro, el artista explicó el sentido del arte a una liebre muerta que afectuosamente cargaba en sus brazos. Ante la mirada atónita de los espectadores, Beuys realizó una pieza titulada: *Cómo se explican las pinturas a una liebre muerta*, que concibió “como un nuevo modelo de acción interiorizada...y opuesta a los conciertos fluxus caracterizados por su dinamismo colectivo”.⁸

La relación de Joseph Beuys con los animales se remonta a sus años juveniles, y su interés científico por la zoología se asoció pronto a una curiosidad por los mitos, por la energía psíquica y espiritual que expresan los animales. El artista germano, con el rostro impregnado por la áurea miel, se desplazó dentro de un espacio amurallado por vidrios transparentes. Del otro lado, los testigos de la acción, del rito, pudieron contemplar el lento y ceremonioso movimiento del hombre que explicaba a la liebre los cuadros en exhibición, murmurándole sonidos casi inaudibles. Cuando Beuys se sentó con el animal en brazos, continuó ofreciéndole sus misteriosas explicaciones. Carmen Bernárdez Sanchís explica así esta acción:

A Beuys no le interesa, en este caso, comunicarse directamente con el ser humano, y prefiere adentrarse en el territorio mítico de este animal para mostrarle de manera metafórica un camino al hombre. La liebre representa la energía animal, principio femenino de encarnación y nacimiento y también

⁸ Vid. Anna Maria Guasch, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, p. 233.

*la intuición y la imaginación. En esta acción, se sitúa en un plano de comunicación especial que enfatiza, frente al pensamiento racional, frío, el enorme poder de aquéllas: un poder cálido que necesariamente compensa y equilibra al otro.*⁹

En las propuestas de Joseph Beuys se alienta el espíritu de origen vanguardista que intenta identificar arte y vida. La consecuencia más importante de esta idea es el desplazamiento del centro de interés creativo. Beuys no buscaba tanto producir objetos, “obras”, sino acciones. Tal y como él la concebía, la acción no era un mero recreo o un acto de participación y provocación, como las acciones de Fluxus: era un ejercicio de libertad creadora en un estrecho contacto con la existencia. Este ejercicio, vivido como energía liberadora, era un canal de comunicación con el público, un vehículo para la expresión de su discurso libertario y un espacio de manifestación política que propiciaba la disolución del hecho artístico en el campo de la acción social. La acción beuysiana era una auténtica experiencia catártica, un acto chamánico de intensa concentración y profundo alcance espiritual en el que, desde una perspectiva antropológica, arte y ritual se encontraban unidos de un modo natural.

En Joseph Beuys son recurrentes las puestas en escena de acciones antropológico-sociales, en las cuales propone el rescate de la creatividad perdida. La civilización industrial de nuestro tiempo sólo ha producido inválidos. Beuys anhelaba la condición del nómada y rechazaba el mundo del hombre urbano sedentario. Lo nómada es el punto de partida hacia todos los lugares. Y de todos los lugares del planeta debe surgir esa fuerza creativa universal que se revela en el trabajo y que transformará a la humanidad. Todo ser humano es depositario de una fuerza creativa, pero ésta sólo será efectiva cuando el hombre piense menos en sí mismo y más en los otros. El hombre debe dar lo más que pueda a su prójimo y recibir, a su vez, en la medida en que ha dado. De esta manera, la humanidad recuperará sus ideales originales de convivencia, su espíritu y su solidaridad, para ser mucho más productiva.

⁹ Carmen Bernárdez Sanchís, *op. cit.*, pp. 95-96.

Joseph Beuys, sin duda, quería recuperar esa imagen de creador absoluto tan cara a los románticos. De ahí que concibiera el conjunto de la sociedad como una escultura inacabada que debía completarse a través del trabajo humano creativo. Convencido de que la libertad individual sólo se podía conseguir mediante la creación, Beuys concibió un nuevo tipo de escultura, la Escultura Social, que desbordaba los criterios escultóricos tradicionales para extenderse a todas las realizaciones de la vida. La idea beuysiana de Escultura Social es que todo es arte y cada aspecto de la vida puede ser abordado creativamente, con un sentido de inventiva y ritual. La sociedad es un organismo que debe transformarse y el arte (el trabajo humano creativo) debe ser el instrumento de esa transformación. El fin de la obra de arte consiste en convertir a los individuos en trabajadores humanistas de esta nueva escultura, que derivará finalmente en un mundo mejor para todos, en un “sistema de recíproca ayuda”. Con respecto a esto, Robert C. Morgan escribe:

*Beuys afirmó categóricamente que “la dignidad del hombre descansa en la inviolabilidad de la persona y quien no tiene esto en cuenta descende un peldaño por debajo del nivel de la humanidad”. Así pues, era la persona –el individuo en la sociedad- quien estaba en el centro de su “escultura social”. Todos los sistemas económicos y de gobierno debían funcionar en relación directa con las necesidades del ser humano, de cualquier credo, raza u origen social.*¹⁰

Salta a la vista el carácter utópico del ambicioso proyecto artístico-político de Joseph Beuys. Tenemos que reconocer, sin embargo, que con este autor germano el arte adquirió un alcance social y una dimensión político-espiritual inusitadas. Son numerosos los artistas contemporáneos que veneran a Beuys, aunque no sean tantos los que creen en el poder revolucionario del arte. Lo que sucede es que en el contexto artístico actual, donde predomina el arte comercial y políticamente correcto, propuestas tan radicales difícilmente tienen cabida. Lo que perdura de Beuys es el aspecto ritual de su arte y el sueño vanguardista (que hoy recordamos con nostalgia) de la disolución del arte en la vida. Por eso Beuys es un referente obligado del arte contemporáneo.

¹⁰ Robert C. Morgan, *op. cit.*, p. 110.

ILUSTRACIONES
(Obras de Joseph Beuys)

Lámina VI



Joseph Beuys
Cómo se explican las pinturas a una liebre muerta
Galería Alfred Schmela
Düsseldorf
1965



Joseph Beuys
Infiltración homogénea para piano de cola
Piano cubierto con fieltro
1966



Joseph Beuys
Felt Suit
Traje de fieltro y gancho
1970



Joseph Beuys

Earthquake

Instalación

Máquina de escribir, bandera italiana
envuelta en fieltro, pizarrones, grabadora,
cassettes, folletos, recipiente de metal con grasa
1981



Joseph Beuys
El fin del siglo XX
Instalación
Basalto, arcilla y fieltro
1983-1985

ANDY WARHOL: EL NEGOCIO DEL ARTE

¡Ser tan conocido como la lata de sopa Campbell's!

Andy Warhol

Sucedió el 21 de abril de 1964. Andy Warhol presentó en la Stable Gallery, de la calle 74 East de Manhattan, en Nueva York, sus famosas cajas de Jabón Brillo. Las obras tridimensionales exhibidas eran exactamente iguales al producto comercial que inspiró a su autor: el mismo tamaño de las cajas, los mismos diseños comerciales. Según Arthur C. Danto, con esa exposición la estrella del arte pop demostró que no hay diferencia entre la realidad y el arte.¹ El filósofo y crítico estadounidense afirma que la fecha de defunción del arte tal y como lo conocíamos se dio con la exhibición de una serie de objetos artísticos que no podían diferenciarse de los productos comerciales. Como no hay diferencia alguna entre las *Brillo Box* de Warhol y las *Brillo Box* de los supermercados, tampoco hay un criterio visual que nos permita definir una obra de arte y diferenciarla de algo que no lo es.

De acuerdo con Danto, la exposición mencionada significó el fin de la vieja narrativa del arte y el inicio de lo que llama “arte poshistórico”, un arte nuevo que obedece a nuevos parámetros. Se puede estar o no de acuerdo con la visión apocalíptica de este autor, lo que no se puede negar es el papel fundamental de Warhol en el derrumbe del gran edificio del arte que inició Duchamp. Warhol fue un creador que rechazó la utopía estético-social de las vanguardias y prefirió hacer arte reproduciendo las imágenes frívolas de la sociedad capitalista para exaltar el ideal de vida estadounidense. El hombre que profetizó quince minutos de fama para todos los mortales, el “indisputable dignatario del *cool* que convirtió en objetos a las celebridades y en celebridades a los objetos”,² contribuyó en gran medida a modificar el rostro del arte.

¹ Arthur C. Danto, *Después del fin del arte*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1999, p. 57.

² Juan Villoro, *Los once de la tribu*, México, Aguilar, 1995, p. 25.

1. Superstar

Genio, farsante, gurú del arte pop, pintor del *jet-set*, cineasta *underground*, empresario del escándalo, filósofo de la frivolidad, mercader del arte, profeta de la decadencia. Andy Warhol (1928-1987) fue un hombre cuya vida ejemplifica claramente el “sueño americano”: de niño pobre y enfermizo nacido en un suburbio de Pittsburgh, hijo de inmigrantes checoslovacos, al dibujante publicitario y finalmente al artista comercial, iconoclasta y subversivo que supo crear y alimentar su propio mito.³ Fue un estudiante destacado, con amplias habilidades, que al concluir sus estudios de diseño gráfico en el Carnegie Institute of Technology, arribó a Nueva York en 1949 para conquistar rápidamente a la metrópoli. Trabajó como dibujante para *Vogue*, *Harper's Bazaar* y para la empresa de calzado I. Miller. Sus grandes dotes, así como su habilidad y destreza, le permitieron escalar posiciones e introducirse poco a poco en el Star System, al que siempre quiso pertenecer.

La primera exposición individual de Andy Warhol, titulada *Cincuenta dibujos basados en los escritos de Truman Capote* (Hugo Gallery, Nueva York, 1952), pasó inadvertida. Diez años después, la suerte sería distinta. El mito de Andy Warhol nació en 1962. El 9 de julio de ese año exhibió por primera vez cuadros que reproducían latas de sopa Campbell's (tasados en cien dólares), en la Ferus Gallery de Los Ángeles. Aquella exposición fue todo un acontecimiento. Warhol llamó poderosamente la atención. Muy pronto su figura se convirtió en la personificación del arte pop, amado por sus admiradores y odiado por sus detractores, en muchos casos pintores indignados por la repentina popularidad de este descarado artista comercial que, en vez de retratar su “mundo interior”, reproducía en sus cuadros simples latas de sopa.

Cabe recordar que cuando Andy Warhol apareció en la escena artística, la corriente dominante era todavía la del expresionismo abstracto, término con el que la

³ Los datos biográficos sobre Andy Warhol los he tomado de las siguientes fuentes: Klaus Honnef, *Andy Warhol, 1928-1987. El arte como negocio*, Alemania, Benedikt Taschen, 1992; Reva Wolf, *Andy Warhol, Poetry, and Gossip in the 1960s*, USA, The University of Chicago Press, 1997; Santiago Rial Ungaro, *Warhol para principiantes*, Buenos Aires, Era Naciente, 2001.

crítica engloba la obra de artistas que practican el *action painting* (Willem de Kooning, Robert Motherwell, Jackson Pollock) y el *color-field painting* (Barnett Newman, Mark Rothko, Clyfford Still). Se trata de pintores idealistas y románticos, obsesionados por expresar en sus obras sus emociones y vivencias. Este modelo de artista no encajaba ni con la obra ni con la personalidad de Warhol, quien no se sentirá atraído por esta tendencia. Todo lo contrario: tanto él como los otros artistas pop cuestionaron la “heroicidad” y el “genio” del artista, representado precisamente por el pintor expresionista, así como la trascendencia de su obra, reproduciendo mecánicamente la realidad, tal y como la veían.

Una vez instalado en el imaginario colectivo, Andy Warhol no sólo no saldría nunca de él sino que se las ingeniaría para expandir cada vez más su popularidad. Introducirse en la personalidad de Warhol resulta indispensable para aproximarse a su obra plástica. Mirada fría, postura impasible, peluca blanca, cejas teñidas... Warhol edificó su propio mito y el culto a su persona. Sus búsquedas para renovar el papel del artista y su constante inquietud por transformar las técnicas y los procesos creativos, provienen precisamente de la actitud cínica y lúdica con la que *actuó* (ésa es la palabra) en el contexto cultural y social de su tiempo. Personaje tan reconocible como los múltiples productos comerciales de sus cuadros, es también uno de los mitos más perdurables y significativos del siglo XX.

Andy Warhol fue la figura emblemática del arte pop. Se distingue de Jim Dine, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg y James Rosenquist, por la manera como concibió el arte en su relación con la sociedad y, en particular, con el mundo de los negocios. Warhol amaba la fama y el dinero, hacía negocios y presumía de ello. Sus numerosas series, sus repeticiones estereotipadas de productos comerciales y personajes célebres, su empresa (*The Factory*, concebida como un auténtico consorcio) y sus declaraciones a manera de *slogans* publicitarios, lo convirtieron en un portavoz sumamente eficaz de la sociedad de consumo.⁴ Una joya warholiana: “Lo más bello que hay en Tokio es el

⁴ No ignoro que, además de los productos comerciales y las celebridades, hay otros motivos en la obra de Andy Warhol. Me refiero a las imágenes relacionadas con la muerte: accidentes, sillas eléctricas, suicidios. Con respecto a esta obra, Robert Hughes señala: “el lado oscuro de Warhol era el más interesante, puede que el único interesante.

McDonald's, lo más bello que hay en Estocolmo es el McDonald's, lo más bello que hay en Florencia es el McDonald's. Pekín y Moscú todavía no tienen nada bello".⁵

A Andy Warhol la publicidad le mostró el camino. Entendió desde muy joven el sistema publicitario. Cuando en 1960 abandonó el arte comercial, sabía muy bien cómo funcionaba. Esta experiencia le sirvió para construir su propia imagen y utilizar los mecanismos de la publicidad para darla a conocer. Warhol se convirtió muy pronto en fabricante de un producto llamado *Warhol* y en el publicista que puso en venta el producto. Un producto que era al mismo tiempo un autor, una imagen estelar, una firma comercial, una empresa y una obra: pictórica, gráfica, fílmica, fotográfica y textual.

No es raro que Andy Warhol haya sido el inventor del adjetivo *superstar*, aplicado a todos aquellos que alcanzaban la cima del éxito. Para él, era más importante ser famoso que ser artista. De hecho, despreciaba la idea del artista "genial" y "heroico". Menospreciaba el quehacer artístico y decía que lo que hacían los artistas no servía para nada: "Un artista es aquel que produce cosas que la gente no necesita, pero que él –por alguna razón- cree que es una buena idea ofrecérselas".⁶ Consideraba también que el arte era tan sólo un escalón en el camino del artista hacia la fama y el éxito:

*El arte de los negocios es el paso que sigue al Arte. Empecé como artista comercial y quiero terminar como artista empresario. Tras hacer lo que se llama "arte", o como quiera que se lo llame, pasé al arte de los negocios. Quería ser un Empresario Artístico o un Artista Empresario. Ser bueno en los negocios es la más fascinante de las artes...hacer dinero es un arte y trabajar es un arte y los buenos negocios son la mejor de las artes.*⁷

Estaba verdaderamente hipnotizado por la muerte, la muerte americana, fuera infligida por el Estado o simplemente en un accidente. Mirar la muerte de los demás era su forma definitiva de voyeurismo, algo de más interés que el sexo o incluso que el dinero". Robert Hughes, *Visiones de América. La historia épica del arte norteamericano*, Barcelona, Nueva Galaxia Gutenberg, 2001, p. 554. No sé si las imágenes de muerte sean lo más "interesante" en la obra de Warhol. Lo innegable es que su producción más frívola y rutinaria ha sido la más trascendente y, para fines de esta investigación, es la que me interesa.

⁵ Citado en Anne Cauquelin, *El arte contemporáneo. ¿Qué sé?*, México, Publicaciones Cruz O., 2002, p. 84.

⁶ Andy Warhol, *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Barcelona, Tusquets Editores, 2006, p. 154.

⁷ *Ibidem*, p. 100.

Ser famoso y rico es la consigna warholiana. El arte es un negocio y el artista un hombre de negocios del arte. ¿Cinismo, descaro? Sin duda, pero también conciencia del nuevo papel del artista tras la muerte de las vanguardias. A diferencia del artista vanguardista, que era un crítico de la sociedad, un rebelde dispuesto a transformar la realidad, Warhol se definía como una persona especialmente pasiva, que aceptaba el mundo tal como era. No hay en su obra una crítica al sistema, tampoco una denuncia ni una intención de cambiar las bases de esa sociedad. Warhol quería mirarla desde arriba, ser uno de los mitos que la alimentan. Para él, el artista ya no debía ser un incendiario dispuesto a cambiar las cosas sino un “empresario artístico” o un “artista empresario”, decidido a volverse famoso y rico y a jugarse para ello sus ases mundanos. La exigencia de pureza artística era cosa del pasado.

Andy Warhol fue un “hombre de negocios” que alcanzó fama, dinero y poder. Más bien un exitoso “artista de negocios”, puesto que los negocios son un arte y, viceversa, el arte es una cuestión de negocios. Llevando esta idea hasta sus últimas consecuencias, rechazaba el papel del pensamiento en el acto creativo y afirmaba el carácter espontáneo e improvisado del mismo. Para él, la pintura no era *cosa mental*:

*Si tengo que pensarlo, ya sé que el cuadro está equivocado. Y decidir el tamaño es una forma de pensar, y lo mismo ocurre con el color. Mi instinto pictórico me dice: “Si no lo piensas, es que está bien”. En cuanto tienes que decidir y elegir, es que está mal. Y cuantas más decisiones tomes, peor quedará. Algunos pintan abstracto y entonces se sientan allí a pensar porque el pensar les hace sentir como si estuvieran haciendo algo. Pero el pensar a mí nunca me hizo sentir como si estuviera haciendo algo.*⁸

2. Art is money

En el paso de los años 50 a los 60 del siglo pasado, de forma paralela a la formación de las sociedades de consumo en el mundo anglosajón, surgió un movimiento artístico

⁸ *Ibid.*, pp. 160-161.

que tendría una gran trascendencia. Como una reacción en contra de la complejidad formal y expresiva de las vanguardias históricas y del expresionismo abstracto, el arte pop impuso una nueva manera de *hacer* y *ver* el arte. El arte pop rechazaba las convenciones estilísticas y temáticas de la tradición aristocrática del arte, despreciaba la cultura de museo y el arte institucionalizado. Descubriendo una estética en los aspectos más banales y cotidianos de las sociedades modernas, el arte pop implantó una nueva temática, hasta entonces ajena al arte: anuncios publicitarios, *comics*, *mass media*, personajes famosos, productos comerciales, etc. El pop: “era arte sobre el consumo, que se presentaba para –y rogaba- que se lo consumiera”.⁹

Autores como Dine, Lichtenstein, Oldenburg, Rosenquist y Warhol, se convirtieron en los exponentes de una nueva *identidad* moderna. Auténticos operadores culturales, expertos en la imagen masiva, los artistas pop se dedicaron a transformar en iconos de la cultura contemporánea los objetos industriales y los productos comerciales de las sociedades de consumo. Nunca antes los artistas habían sentido tanta fascinación por el objeto trivial, convirtiendo coches, hamburguesas, jabones o refrescos en protagonistas de sus obras. La actitud del artista pop era rebelde respecto al arte, pero conformista respecto al sistema. La verdad es que su postura frente al *American Way of Life* nunca fue crítica.¹⁰

Al apropiarse de las imágenes de la cultura de masas y de la sociedad de consumo, Warhol y otros artistas pop cuestionaron los criterios para definir el arte y establecieron la indiferenciación entre los objetos artísticos y los productos comerciales. Conscientes del vacío de las imágenes que conforman el mundo actual, se acercaron a esa realidad para reproducirla en toda su banalidad, aceptando sus manifestaciones de opulencia artificiales y efímeras tal como son, sin intención crítica. De esta manera, cavaron la tumba de las vanguardias históricas con su utopía estético-social, relegaron

⁹ Vid. Robert Hughes, *op. cit.*, p. 539.

¹⁰ Vid. Anna Maria Guasch, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, p. 86.

al pasado las ideas tradicionales sobre la obra de arte y el artista e iniciaron nuestra contemporaneidad artística.¹¹

Antiexpresionismo, reproducción de imágenes omnipresentes en la cultura de masas, técnicas del diseño industrial, la publicidad y los medios de comunicación, producción en serie, colores vibrantes, fidelidad al motivo, supresión del autor. Eso y más fue el arte pop, cuya figura estelar, Andy Warhol, transformó las formas de producción artística y cuestionó la supuesta esencia de la obra de arte: su carácter auténtico y único. Para él, la obra de arte era un producto comercial como cualquier otro, un objeto regido por las leyes del mercado. Al igual que Duchamp, Warhol rechazó la estética, despojó al arte de su contenido de belleza y placer. A diferencia de Duchamp, para quien el arte no tenía un contenido intencional, no existía sino en relación con el lugar donde se exhibía la obra, siendo la obra en sí un objeto cotidiano, presente ya en el mundo, ya fabricado, Warhol se apropió de objetos ordinarios, para reproducirlos en serigrafías o fotografías, sin intervención de su parte que realizara el motivo y con una clara intención comercial.

Andy Warhol nos muestra lo que ya está allí: objetos públicos, que todo el mundo conoce. El mundo está lleno de imágenes que son obras ya hechas: Coca-Cola, sopa Campbell's, billetes, *superstars*. Pero al *ready-made* de Duchamp, único al ser elegido e intervenido por su autor, el artista pop opuso la repetición en serie, la saturación de imágenes. Contrariamente a la obra única y original, Warhol impuso la reproducción mecánica *ad infinitum*, rechazando el oficio y la "destreza manual" del artista tradicional, con el fin de reafirmar la presencia del objeto en sí, como producto de consumo. El trabajo del artista consiste no en "hacer", sino en elegir la imagen que va a mostrar; el artista debe elegir la imagen que causará sensación, o bien el medio de lograr que la imagen, cualquiera que sea, resulte sensacional. Y al relacionar su nombre con el objeto en serie conocido por todos, el artista se vuelve tan conocido como la imagen que firma.

¹¹ Vid. José Jiménez, *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos/Alianza Editorial, 2002, p. 206.

Warhol rechazó la noción del taller del artista como espacio íntimo y sagrado, para recuperar la idea del trabajo colectivo (*The Factory*) y poner en duda la autenticidad y la unicidad de la obra de arte. En la realización de ésta, se disuelve el concepto de autor y se arriba a una despersonalización que, paradójicamente, es una personalización a ultranza: “Sería formidable que más gente usara la serigrafía; nunca se sabría si mi cuadro es verdaderamente mío o si es de otro.”¹² O sea, que todos los cuadros bien podrían ser suyos: “Creo que todos los cuadros deberían tener el mismo tamaño y el mismo color para que fueran intercambiables y nadie pudiera pensar que tiene un cuadro mejor o un cuadro peor. Y si la única *obra maestra* fuera buena, todas lo serían.”¹³ O sea, que todas las *obras maestras* bien podrían ser tuyas. A fin de cuentas, las obras de arte son simples productos comerciales realizados en serie.

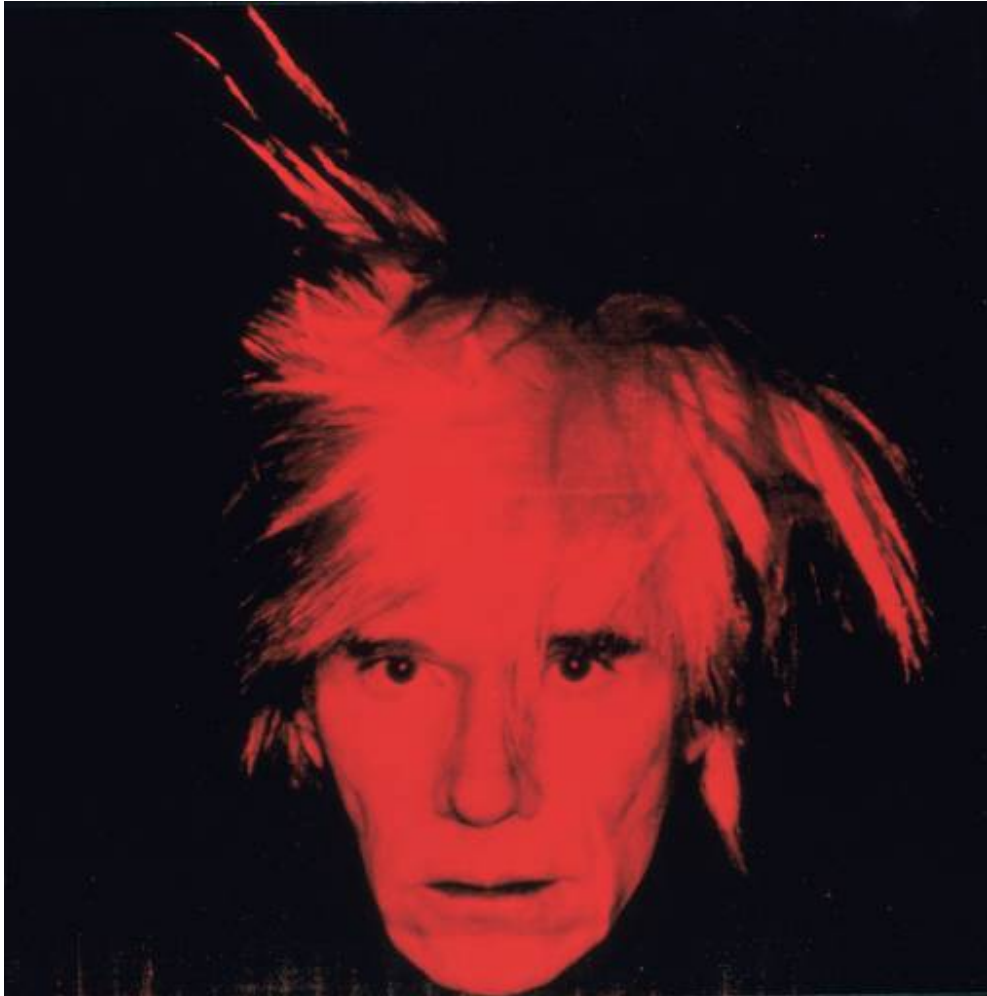
La definición del arte como negocio y del artista como hombre de negocios es, sin duda, una propuesta radical, pero perfectamente coherente con el Warhol’s System. Se puede cuestionar la habilidad de Andy Warhol para disolver todo gesto artístico en la esfera de las comunicaciones y el mercado (hacer del artista un *businessman* y de la obra de arte un simple producto comercial), pero también se debe reconocer que el mundo del arte necesitaba un personaje como él, que abriera ventanas a la imaginación y cuestionara las cualidades del objeto artístico. Warhol, sin duda, contribuyó enormemente a transformar nuestra idea del arte. Numerosos artistas contemporáneos, que juegan en la *aldea global del arte*, famosos, ricos y políticamente correctos, siguen el camino abierto por el rey del arte pop.

¹² Citado en Anne Cauquelin, *op. cit.*, p. 81.

¹³ Andy Warhol, *op. cit.*, p. 160.

ILUSTRACIONES
(Obras de Andy Warhol)

Lámina XI



Andy Warhol
Autorretrato
Acrílico y serigrafía sobre tela
1986



Andy Warhol
Brillo Box
Serigrafía sobre caja de madera
1964



Andy Warhol
Marilyn Monroe
Serigrafía sobre papel
1967



Andy Warhol
Black Bean
(*Soup Can Series I*)
Serigrafía sobre papel
1968



Andy Warhol
Mao Tse-Tung
Serigrafía sobre papel
1972

EPÍLOGO

Desde hace tiempo me he venido preguntando si Hegel vio en su época *algo* que le llevara a profetizar el fin del arte. El filósofo alemán impartió sus cursos de estética de 1827 a 1830 en la Universidad de Berlín. Para ese momento ya Jacques-Louis David, el maestro neoclásico, había muerto (exiliado en Bélgica, en 1825) e irrumpido con fuerza la pintura romántica. Con maestros de la talla de Gericault, Delacroix y Turner, entre otros, ¿podría alguien pensar en la decadencia y muerte del arte? Creo que no. Se puede decir que la idea apocalíptica hegeliana no es más que una especulación filosófica, sin ningún sustento histórico real, pero debe reconocerse también su enorme trascendencia. Después de todo, el filósofo alemán bien pudo haber sido más visionario de lo que pudiera aceptarse.

Las profecías sobre el fin del arte corresponden, más que a una experiencia artística, a una filosofía cultural totalitaria que ha resultado sumamente efectiva. Los autores, las corrientes y los movimientos artísticos que en el siglo XX cuestionaron la noción tradicional del arte, confirmaron en la práctica la visión apocalíptica hegeliana. Hegel presagió la desaparición de la forma en el arte y éste se “evaporó” a lo largo de esa centuria. Esto fue posible gracias a un largo camino de desconstrucción artística. El punto de partida fue un proceso de desacralización del arte iniciado por Marcel Duchamp. Con su invención del *ready-made*, Duchamp transformó las estrategias de producción del sistema artístico y la función de cada uno de sus elementos (el artista, la obra, el espacio de exhibición, el público).

La postura “anartística” de Marcel Duchamp tuvo repercusiones extraordinarias. A partir de los años cincuenta, su influencia se dejó sentir en distintas regiones del planeta. Duchamp influyó, sin duda, en movimientos neovanguardistas sesenteros que obedecían a programas radicales y atacaban directamente la imagen del artista y del objeto artístico tradicional. Duchamp fue el padre inspirador del arte conceptual: un arte radical concebido como un medio para transmitir conceptos e ideas que el espectador es llamado a comprender, descifrar y completar por medio de su propia reflexión. Con

el arte conceptual se llegó pretendidamente al centro mismo de la espiral hegeliana: la espiritualización del arte. Lo que Lucy R. Lippard llamó la “desmaterialización” del objeto artístico se hizo presente.

La postura de Duchamp no fue comprendida por un artista radical que ya entonces gozaba de prestigio: Joseph Beuys. El maestro alemán rechazó las ideas duchampianas en torno al artista y la obra de arte. En una acción titulada: *El silencio de Duchamp se sobrevalora* (1964), realizada con sus colegas Bazon, Brock, Schmit y Vostell, transmitida en directo por un canal de televisión, cuestionó la postura “antiartística” de Duchamp. Beuys puso en duda la rebeldía del artista franco-americano y su anticoncepto de arte; estaba convencido de que la obra de Duchamp se había sobrevalorado y que en modo alguno podía considerarse subversiva.

Para un artista tan revolucionario como Joseph Beuys, que planteaba la creación artística como un acto a un tiempo político y ritual, como una recuperación de los mitos ancestrales y la naturaleza, y con el objetivo claro de transformar el mundo, un artista tan frío y desapasionado como Marcel Duchamp resultaba inaceptable. Seguramente pensaba lo mismo de Andy Warhol, aunque no sabemos si se pronunció alguna vez en contra del artista estadounidense. Lo cierto es que Beuys y Warhol se conocieron y entablaron amistad. Cuenta Warhol en sus *Diarios* una anécdota chusca: dice que en cierta ocasión Beuys le regaló una obra de arte que consistía en dos botellas de agua con gas que terminaron estallando en su maleta y arruinándole su equipaje durante un viaje.

Es un hecho que Andy Warhol admiraba a Joseph Beuys. El prestigio internacional del artista germano no pasó inadvertido para el artista estadounidense, siempre atento al firmamento en busca de estrellas. Así, Warhol realizó varias series de retratos del maestro alemán como un homenaje. (Llama la atención que Warhol nunca haya pintado a Duchamp, habiendo sido éste también una estrella). Con el japonés Kaii Higashiyama, Beuys y Warhol realizaron *Global-Art-Fusion*, el 12 de enero de 1985: una obra que unió a los países de origen de los tres artistas a través del fax.

Pero Joseph Beuys no podía aceptar un arte tan comercial como el de Andy Warhol...ni un arte tan hermético como el de Marcel Duchamp. Rechazaba por igual la idea del *ready-made* duchampiano como un instrumento de lucha contra el arte tradicional y la impostura warholiana de celebrar al capitalismo a través del arte. Rechazaba también que ambos tipos de arte requirieran aún de espacios de exhibición (la galería, el museo, el salón) para tener sentido.

Con su Concepto Ampliado del Arte (cuyos aspectos antropológicos ya se han explicado), Joseph Beuys proponía transformar el arte en algo radicalmente distinto a lo que había sido. A través de sus acciones, Beuys cuestionaba el estatus del objeto artístico y la legitimidad de las instituciones que lo sustentan, desplazando el énfasis desde la materialidad del objeto hasta la profundidad del acto. Si bien realizó obras (dibujos, esculturas, instalaciones) que se encuentran en galerías y museos, su ideal era romper con los espacios de exhibición y hacer del mundo un gran escenario artístico, eliminando las barreras entre el arte y la vida. Duchamp y Warhol nunca aspiraron a tanto: el carácter subversivo de su obra es distinto.

En los años diez, Marcel Duchamp, mago posmoderno, se sacó de la chistera un urinario que finalmente transformaría el arte. Andy Warhol, icono frío de los años sesenta, se sumó a la empresa y convirtió productos comerciales en objetos artísticos. El resultado de estas posturas subversivas está a la vista. La estetización de lo cotidiano, la idea de que cualquier objeto, por banal u ordinario que sea, es potencialmente un objeto artístico, terminó por imponerse. Joseph Beuys, chamán del arte, fue ajeno a esta transformación. Con él, sin embargo, la acción abandonó sus orígenes antiartísticos y lúdicos, para desplazarse hacia el terreno político y social, alcanzando una dimensión espiritual. Si hoy en día el arte de acción es un auténtico ritual posmoderno, se debe en gran medida a Beuys, aunque sus numerosos seguidores estén conscientes de que transformar al mundo a través del arte es algo más complicado.

Nos guste o no, el arte ha cambiado. Danto afirma que cambió para convertirse en filosofía, en una reflexión sobre su propia naturaleza. La verdad es que el arte contemporáneo puede ser cualquier cosa...hasta el producto de una profunda reflexión filosófica. En la actualidad cualquier tipo de prácticas pueden, en un momento dado y bajo ciertas condiciones, incorporarse al arte contemporáneo. ¿Cómo se llegó a este punto? A través de un largo proceso cuyas figuras centrales fueron: Marcel Duchamp, Joseph Beuys y Andy Warhol, autores que se encargaron de minar el arte tradicional y fungieron como auténticos *profetas* del arte contemporáneo. Son ellos quienes han definido, en mayor medida, las posiciones y las posibilidades del arte de nuestro tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI, Leon Battista,

De la pintura y otros escritos sobre arte, introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa, Madrid, Editorial Tecnos, 1999, 204 pp., ils. (Colección Metrópolis).

BARILLI, Renato,

El arte contemporáneo. De Cézanne a las últimas tendencias, trad. Carlos Arturo Fernández U., Santa Fe de Bogotá, Colombia, Editorial Norma, 1998, 442 pp., ils. (Colección Vitral).

BARTHES, Roland,

“La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1987, pp. 65-71.

BENJAMIN, Walter,

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, trad. Andrés E. Weikert, México, Editorial Itaca, 2003, 128 pp.

BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen,

Joseph Beuys, 3ª. ed., Madrid, Editorial Nerea, 2003, 120 pp., ils. (Arte Hoy, 4).

BÜRGER, Peter,

Teoría de la vanguardia, trad. Jorge García, 2ª ed., Barcelona, Ediciones Península, 1997, 192 pp. (Historia, Ciencia, Sociedad, 206).

CAMFIELD, William A.,

Marcel Duchamp. Fountain, United States of America, The Menil Collection/Houston Fine Art Press, 1989, 184 pp., ils.

CAUQUELIN, Anne,

El arte contemporáneo, trad. Beatriz Álvarez Klein, México, Publicaciones Cruz O., 2002, 128 pp. (Colección ¿Qué sé?, 52).

CONDE, Teresa del,

¿Es arte? ¿No es arte? El campo artístico y la historia del arte, México, Museo de Arte Moderno/CONACULTA/INBA, 2000, 120 pp., ils.

CRUZ VILLEGAS FUENTES, Abraham Francisco,

Joseph Beuys: Pedagogo. Antología documental, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, tesina para obtener el título de Licenciado en Pedagogía, 1994, 160 pp., ils.

CHILDE, V. Gordon,

Los orígenes de la civilización, trad. Eli de Gortari, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, 292 pp., ils. (Breviarios, 92).

DA VINCI, Leonardo,

Tratado de la pintura, versión castellana de Mario Pittaluga, Buenos Aires, Argentina, Editorial Losada, 2004, 396 pp., ils.

DANTO, Arthur C.,

Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia, trad. Elena Neerman, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1999, 256 pp., ils. (Transiciones, 16).

DUCHAMP, Marcel,

Escritos. Duchamp du Signe, Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili, 1978, 256 pp., ils. (Colección Comunicación Visual).

ECO, Umberto,

Obra abierta, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1965, 356 pp.

FICIN, Marsile,

Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes, Paris, Editions Les Belles Lettres, 1950, 1880 pp.

FOUCAULT, Michael,

¿Qué es un autor?, en www.henciclopedia.org.uy.

GUASCH, Anna Maria,

El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, 422 pp. IIs. (Cultura artística, 11).

HEINICH, Nathalie,

Lo que el arte aporta a la sociología, trad. Hilda Trujillo Soto, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, 78 pp. (Sello Bermejo).

HONNEF, Klaus,

Arte contemporáneo, trad. Carmen Sánchez Rodríguez, Alemania, Benedikt Taschen, 1991, 238 pp., ils.

Andy Warhol, 1928-1987. El arte como negocio, trad. Carmen Sánchez Rodríguez, Alemania, Benedikt Taschen, 1992, 96 pp., ils.

HUGHES, Robert,

Visiones de América. La historia épica del arte norteamericano, trad. Vicente Campos, Barcelona, Nueva Galaxia Gutenberg, 2001, 656 pp., ils.

JIMÉNEZ, José,

Teoría del arte, Madrid, Editorial Tecnos/Alianza Editorial, 2002, 282 pp., ils. (NeoMetrópolis).

KRIS, Ernst y Otto Kurtz,

La leyenda del artista, trad. Pilar Vila, 3ª ed., Madrid, Cátedra, 1990, 134 pp.

LIPPARD, Lucy R.,

Seis años: La desmaterialización del objeto artístico, Madrid, Ediciones Akal, 2004, 378 pp., ils. (Akal Arte Contemporáneo, 14).

LYOTARD, Jean François,

La condición posmoderna, Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, 1993, 140 pp. (Obras maestras del pensamiento contemporáneo, 18).

MICHAUD, Yves,

El arte en estado gaseoso, trad. Laurence le Bouhellec Guyomar, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, 172 pp., ils. (Breviarios, 555).

MINK, Janis,

Marcel Duchamp, 1887-1968. El arte contra el arte, trad. Carlos Caramés, Alemania, Benedikt Taschen, 1996, 96 pp., ils.

MORGAN, Robert C.,

Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual, trad. María Luz Rodríguez Olivares, Madrid, Ediciones Akal, 2003, 156 pp., ils. (Akal Arte Contemporáneo, 13).

PAZ, Octavio,

Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp, 2ª ed., México, Ediciones Era, 1978, 188 pp., ils. (Biblioteca Era).

RAMÍREZ, Juan Antonio,

Duchamp. El amor y la muerte, incluso, Madrid, Ediciones Siruela, 1993, 312 pp., ils.

RIAL UNGARO, Santiago,

Warhol para principiantes, Buenos Aires, Era Naciente, 2001, 176 pp., ils. (Para Principiantes, 76).

SHINER, Larry,

La invención del arte. Una historia cultural, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2004, 476 pp., ils. (Paidós Estética, 36).

STACHELHAUS, Heiner,

Joseph Beuys, trad. Joan Godo Costa, Barcelona, España, Parsifal Ediciones, 1990, 206 pp., ils.

UBERQUOI, Marie-Claire,

¿El arte a la deriva?, Barcelona, Random House Mondadori, 2004, 172 pp. (Colección De Bolsillo, 86).

VASARI, Giorgio,

Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos, desde Cimabue a nuestros tiempos, trad. Helena Águila, Madrid, Cátedra, 2002, 872 pp.

WARHOL, Andy,

Mi filosofía de A a B y de B a A, trad. Marcelo Covián, 3ª ed., Barcelona, Tusquets Editores, 2006, 268 pp. (Fábula).

HEMEROGRAFÍA

CONDE, Teresa del,

“Joseph Beuys revisitado”, en *La Jornada*, México, Año X, 23 de julio de 1994, p. 26.

ESPINOZA, Antonio,

“Joseph Beuys: ¿artista o profeta?”, en *Dominical*, suplemento de *El Nacional*, México, Año 2, No. 97, 29 de marzo de 1992, p. 34.

“A 20 años de la muerte de Joseph Beuys”, en *Diario Monitor*, México, Año 2, No. 687, 23 de enero de 2006, p. 7C.

“Mi reino por unas latas de sopa”, en *La Nave*, suplemento de *Provincia*, Morelia, Michoacán, Año 1, No. 51, 18 de febrero de 2007, pp. 10-11.

JEAN ANTOINE,

“La vida es un juego; la vida es arte”, en *Saber ver lo contemporáneo del arte*, publicación bimestral editada y publicada por la Fundación Cultural Televisa, A. C., México, núm. 17, julio-agosto de 1994, pp. 6-31.

ORTEGA, Luis Felipe,

“Joseph Beuys: conversiones de tiempo y espacio”, en *Dominical*, suplemento de *El Nacional*, México, Año 2, No. 98, 5 de abril de 1992, pp. 16-17.

SIN AUTOR,

“El Armory Show”, en *Saber ver lo contemporáneo del arte*, publicación bimestral editada y publicada por la Fundación Cultural Televisa, A. C., México, núm. 12, septiembre-octubre de 1993, pp. 6-55.

VARGAS, Anarela,

“Duchamp tuvo la culpa”, en *Laberinto*, suplemento de *Milenio Diario*, México, 12 de abril de 2008, p. 12.