GT 37: Estética y filosofía del arte

Marcel Duchamp y el Arte Pop en el marco de las vanguardias del siglo XX

Lic. en Filosofía Damián Formoso

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar.

dam66for@gmail.com

1. Objetivo

El objetivo de este trabajo es ver la obra de Marcel Duchamp y del arte pop bajo la luz de los movimientos de vanguardia de sus respectivas épocas. En ambos casos se puede decir que su producción tiene «sentido» en su contexto artístico. Sin embargo, tanto en Duchamp como en el arte pop, también existen características particulares que marcan cierta distancia con respecto a ese contexto. Cualquiera de los dos tienen una gran importancia en las características rupturistas del siglo XX. Para abordar esta problemática nos vamos a servir, principalmente, de la teoría de Arthur Danto. Esta teoría historicista, que pretende salvar la noción de continuidad en la historia del arte, nos va a permitir ilustrar la relación conflictiva entre Duchamp y las vanguardias de principios del siglo XX, y el arte pop y las neovanguardias.

2. Introducción: modernismo y neovanguardias

En la historia del arte se pueden distinguir varios movimientos artísticos. Distintos factores entran en juego a la hora de delimitar un movimiento artístico. Pero, más allá de la multiplicidad de períodos y estilos, se puede ver la historia del arte marcada por narrativas maestras. Ellas identifican las grandes direcciones que el arte ha tomado. Estilos artísticos muy disímiles pueden formar parte de una misma narrativa.

La narrativa de la mimesis es la que ha dominado gran parte de la historia del arte. Durante varios siglos, desde el arte griego clásico hasta el impresionismo, las artes visuales representaron el mundo. La imitación fue el elemento común entre una gran variedad de estilos y búsquedas artísticas. Sin embargo, a finales del siglo XIX los posimpresionistas se comienzan a alejar de la mimesis y en el siglo XX esta narrativa llega a su fin.

La primera mitad del siglo XX está marcada por varios movimientos de vanguardia que conformaron la narrativa modernista. Esta narrativa contiene movimientos tan disímiles como el cubismo o el expresionismo abstracto. Cada uno de ellos intentó imponer su propia dirección para el arte. Proclamaban lo que el arte debía ser y hacer. Al mismo tiempo, todos compartían el alejamiento de la mimesis. Estas vanguardias implican una visión crítica de la tradición, pero esta crítica no busca negar el pasado sino asimilarlo y, sirviéndose de él, darle al arte un nuevo rumbo. Hay una búsqueda de cambio y de continuidad al mismo tiempo.

Clement Greenberg, desde la crítica y la teoría del arte, se ha encargado de legitimar la producción de la narrativa modernista. Para Greenberg «la esencia del modernismo radica […] en el uso de métodos característicos de una disciplina para criticar la disciplina misma, no para subvertirla sino para atrincherarla más firmemente en su área de competencia»[1] (traducción mía). El arte busca, a través de su propia producción, sus características peculiares. Estas características se encuentran en las condiciones materiales del medio. La planitud es uno de los rasgos definitorios de la pintura, de modo que la mimesis (con su reproducción de espacios de tres dimensiones) implicaba una suerte de ocultamiento de sus valores específicos[2].

La obra de Marcel Duchamp aparece en este período de cambios. A pesar de tener ciertos rasgos en común con las vanguardias de su época, lo peculiar de su producción lo mantiene como un fenómeno marginal. Al igual que en las vanguardias, en Duchamp hay una postura crítica con respecto a la tradición. Obras como *Fuente* muestran lo radical de su crítica, al declarar como arte a un objeto común. En este sentido hay una gran distancia con respecto a las vanguardias. Duchamp no pretende mostrar una nueva dirección para el

---

[1] «The essence of Modernism lies […] in the use of characteristic methods of a discipline to criticise the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence». Greenberg, Clement. *Esthetics Contemporary. Modernist Painting*: Ed. Richard Kostelanetz, 1978. Pag. 1. Extraído de www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html (21/07/2007).

[2] «Realistic, naturalistic art had dissembled the medium, using art to conceal art; Modernism used art to call attention to art». Ibid. Pag. 2.

arte, sino evidenciar el agotamiento de la tradición. No hay una búsqueda de ningún tipo de continuidad.

La obra de Duchamp representa un escollo para el discurso de Greenberg. El hecho de declarar un objeto común como arte destroza cualquier discurso sobre la especificidad del arte, o las condiciones materiales del medio. Sin embargo, Greenberg no le da importancia a esto y se limita a reconocerle el mérito de haber demostrado cuan omnipresente puede ser el arte[3]. Según el pensamiento de Greenberg la búsqueda de la pintura modernista se concentra en las peculiaridades de su medio. Entonces el contenido es relegado en favor de la forma, adquiriendo una gran fuerza la noción de experiencia estética o de «ojo entrenado», según la cual el crítico puede evaluar una obra desconociendo su contexto histórico. Estas nociones no pueden dar cuenta de Duchamp, ni de muchos de los movimientos de la segunda mitad del siglo XX.

El arte pop retoma la práctica instalada por Duchamp de declarar arte un objeto común, aunque esta no es la característica excluyente del movimiento. También se sirve de técnicas propias de la publicidad, generando un tipo de arte con el que una gran parte de la sociedad se podía relacionar rápidamente. Andy Warhol fue el abanderado del arte pop. En 1964 realizó una exposición de varias *Cajas Brillo*, siendo éstas reproducciones idénticas de un producto manufacturado en serie. Este uso del objeto común y de técnicas que no habían sido consideradas en el arte, abre el camino para una liberación de las artes visuales. Posteriormente, con las neovanguardias, la premisa «todo puede ser arte» pasa a ser medular. No sólo cualquier objeto puede considerarse arte, también se generan nuevas formas de producción artística y producciones que combinan distintas disciplinas.

El arte pop y las neovanguardias marcan la segunda ruptura del siglo XX, y la más radical con respecto a la tradición de las artes visuales. La narrativa modernista llega a su fin. No hay una nueva narrativa maestra que la sustituya. A diferencia de las vanguardias que buscaban distanciarse de la tradición generando nuevas narrativas, las neovanguardias van en contra de la idea misma de narrativa. Sin embrago, esta postura no puede evitar generar un tipo de dirección para el arte. El rechazo por las narrativas pasa a ser el rasgo común de la producción artística, del mismo modo que antes lo fue la imitación del mundo o la búsqueda y explotación de las especificidades del medio.

---

[3] Greenberg, Clement. *Clement Greenberg, Late Writings. Convention and Innovation*, Minneapolis: University of Minnesota Press. Pag. 82.

3. La teoría de Arthur Danto: el fin del arte

Del mismo modo que el modernismo tuvo a Greenberg como teórico de cabecera, las neovanguardias tienen a Arthur Danto. Una de las problemáticas más tratadas por Danto es la de los objetos de arte que son visualmente indiscernibles de objetos comunes. A lo largo del siglo XX este fenómeno apareció sobre distintos trasfondos. El interés de Danto por los indiscernibles nace a partir de la exposición de las *Cajas Brillo* de Andy Warhol, y es expuesto por primera vez en su artículo de 1964, *El Mundo del Arte*. Duchamp es, para Danto, influencia del arte pop y quien hace posible el «milagro» de los indiscernibles. Sin embargo no es mencionado en este artículo, sólo se hace una breve mención a los ready-mades cuando dice «supongamos que un hombre colecciona objetos (ready-mades), incluyendo una caja brillo…»[4]. Evidentemente esta mención no refiere a Duchamp. Probablemente la inquietud más apremiante de Danto en este artículo fuera la de elaborar una teoría que le diera cabida a las *Cajas Brillo* en el mundo del arte (cosa que ya sucedía de hecho y sin una teoría legitimadora), y no tanto darle un enfoque histórico. Esto vendría más adelante. En uno de los momentos más importantes del artículo, Danto dice que la teoría artística, además de ayudarnos a discriminar el arte del resto, hace posible el arte. Intenta sistematizar en su teoría este «hacer posible» el objeto banal en el arte, y también ubicar en la historia del arte y darle un sentido a un fenómeno único como el de Duchamp, y no en un lugar menor sino en un sitio de privilegio como antecedente de la mayor ruptura de la historia del arte.

Danto se sirve de la idea de narrativa maestra para ilustrar su teoría, la que le permitirá legitimar la producción del arte contemporáneo. Una primera aproximación a su manera de considerar la narrativa mimética la encontramos en *El Mundo del Arte*. Toma la teoría Socrática con el ejemplo del espejo tendido frente a la naturaleza. Danto toma una de las teorías de la imitación más ingenua y que no representa cabalmente el modo en que el arte era concebido en la filosofía griega. De hecho Danto llega a decir «si la imagen en el espejo de O es efectivamente una imitación de O, y si el arte es imitación, entonces las imágenes en el espejo son arte»[5], esto implica que ser imitación es condición suficiente para ser arte, cosa que Platón nunca dijo.[6]

---

[4] Danto, Arthur, *El Mundo del Arte*. Publicado originalmente en *Journal of Philosophy*, Nº 19, 1964.

[5] Ibid.

[6] A lo largo de la narrativa mimética se construyeron teorías más complejas que la platónica (y aún más complejas que la interpretación que Danto hace de ella) y que no se agotan en la imitación. La teoría Aristotélica, por ejemplo, se centra en el concepto de verosimilitud, según el cual lo más importante en una obra de arte es la coherencia interna, la credibilidad. En la tragedia pueden suceder cosas que no sean

En *Después del fin del Arte* de 1997, Danto toma como teórico de la mimesis a Giorgio Vasari. A partir de la publicación de *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* en 1550, se constituyó en el primer historiador del arte italiano. En reiteradas oportunidades, cuando se proponía elogiar a un artista hacía referencia al parecido de la obra con la realidad representada. Vasari veía el arte como la «conquista progresiva de las apariencias visuales»[7] . El arte se construye como representacional. Para Danto esta narrativa tiene fin cuando las «pinturas en movimiento» prueban ser mejores para retratar la realidad. Como teórico del modernismo toma a Greenberg. El rechazo de Greenberg por el arte pop y las neovanguardias le sirve a Danto para realizar una de sus afirmaciones más importantes: que el arte ha llegado a su fin. La narrativa modernista se termina cuando se termina el arte. Este fin se identifica con la ausencia de una narrativa maestra. Danto habla del fin del arte en estos términos: «la historia de la pesquisa del arte por la identidad filosófica había terminado»[8]. En esta noción de continuidad y de historicismo se enmarcan las rupturas del siglo XX. A partir de este momento las categorías de «arte» y «obra de arte» quedan abiertas como nunca había sucedido a lo largo de toda la historia. Con un escenario así, la historia del arte como narrativa es imposible.

La idea de Danto de que la historia del arte es la historia de la búsqueda del arte por su identidad filosófica, está fuertemente enraizada en la filosofía Hegeliana. Para Hegel el Espíritu Absoluto evoluciona a través de tres etapas (arte, religión y filosofía), pero Danto sustituye al espíritu por el arte mismo, es éste el que alcanza su total realización una vez que se convierte en filosofía. El fin del arte en Danto es la ausencia de narrativas y una total libertad, en Hegel es el pasaje del espíritu de una forma de manifestarse a otra. Danto hace referencia al arte, Hegel al espíritu. Danto parece utilizar la práctica de la «apropiación», típica del arte contemporáneo[9]. Esta práctica consiste en tomar imágenes de obras de arte del pasado y modificarlas para generar una nueva obra. De esta descontextualización se sirve Danto cuando toma algunas partes de la teoría de Hegel que considera útiles para su propia teoría.

---

posibles en el mundo real, pero esto no es un problema si tiene sentido en el argumento de la obra. Además, la función de la tragedia es la catarsis, o sea la descarga de piedad o terror que sufre un espectador. No es la imitación el factor fundamental para provocar la catarsis sino el desenlace verosímil de las acciones.

7 Danto, Arthur, *Después del Fin del Arte*, Barcelona: Paidós, 1999. Pag. 68

8 Ibid. Pag. 139.

9 Moreno, Inés, *Arthur Danto: El Patch-work en la Filosofía,* Montevideo: Universidad de la República, 1999.

En *El Mundo del Arte* Danto dice «… un uso de las teorías, además de ayudarnos a discriminar el arte del resto, consiste en hacer el arte posible»[10]. Esto es así porque en la actualidad, la contemplación ingenua de un objeto no alcanza para saber si se trata de un objeto artístico o no. Pero no sólo se hace referencia al espectador, sino también al artista, quien crea su obra en función a una teoría ya existente. Más adelante, esta tesis de la teoría haciendo posible el arte aparece en su sentido más lato. Dice que el dibujo tosco de Cezanne, la disociación de formas o el uso arbitrario de planos de color en otros artistas responde a llamar la atención sobre el hecho de que no se trata de imitaciones. Parece que hubiera un proyecto conciente, del cual formarían parte artistas muy disímiles, para ir en contra de la mimesis. Primero la teoría, el proyecto, y luego los objetos artísticos. El objeto pasa a tener una importancia de segundo orden en el arte.

Danto habla de la teoría de la imitación, que sería la que dominó gran parte de la historia, y de la teoría de la realidad, en la que el objeto artístico es un nuevo objeto de la realidad, en lugar de imitarla, o sea «una victoria en ontología». Sitúa este quiebre con las pinturas posimpresionistas. Considera que para que este cambio se llevara a cabo se debía dar más una revolución teórica que una revolución en el gusto. Le da a la teoría un lugar central y parece desconocer los múltiples factores que influyen en la evolución del arte. Su historicismo sólo aparece en los momentos que es útil a su teoría. No aparece, por ejemplo, cuando ve rupturas abruptas en la historia del arte, en vez de mostrar lo gradual de esas rupturas. Siempre podemos encontrar obras de arte que perfectamente podrían pertenecer a cierto movimiento artístico pero que son cronológicamente anteriores a la irrupción de ese movimiento. Da la sensación de que lo único que le importa a Danto sobre la historia del arte es que se terminó, y ahora sí nos podemos preguntar por el arte (filosóficamente y a través de la propia obra). No le importa hacer un análisis sobre aquellas cosas a las cuales se les llamó arte y las razones de esto. Su teoría, por otra parte, parece desconocer o ignorar ramas del arte como la decoración o el embellecimiento de objetos prácticos o utensilios. También desconoce objetos artísticos no miméticos previos a la ruptura posimpresionista, como las alfombras persas. Tampoco da cuenta de la creatividad particular de cada artista ya que no todos están fotografiando el mundo de la misma manera. Al hacer este corte y quedarse sólo con la teoría de la imitación (con una versión bastante reducida de ella), el resto de la argumentación pierde bastante fuerza. Es esta argumentación la que le va a permitir legitimar la inclusión de objetos comunes en el mundo del arte, tal como lo

[10] Danto, Arthur, Op. Cit. *El Mundo del Arte*.

hicieron en distinto grado Duchamp y Warhol, hasta pasar a ser una práctica totalmente institucionalizada en el arte contemporáneo.

Este artículo de Danto da pie a George Dickie a formular su teoría institucionalista. El argumento de Danto comienza cuando analiza una obra de Robert Rauschenberg, especialmente la relación que existe entre los elementos constitutivos de la obra: cama y pintura. Danto dice que no se trata de una cama con manchas de pintura añadida, sino que, al tratarse de una obra de arte, estamos ante un objeto complejo, compuesto de una cama y de pintura, y que este objeto es irreductible a cualquiera de sus partes. De la misma manera, una persona no es ni su cuerpo ni sus pensamientos, sino un cuerpo con estados de conciencia. Más adelante, cuando argumenta a favor de la inclusión de las Cajas Brillo de Warhol en el conjunto de las obras de arte, dice que si un hombre hiciera lo mismo que Warhol en un depósito, no sería considerado arte porque «…el depósito no es una galería de arte, y nosotros no podemos fácilmente separar las cajas brillo de cartón de la galería en la que ellas se encuentran, tanto como no podemos separar la cama de Rauschenberg de la pintura que se ha puesto encima. Fuera de la galería esas son cajas de cartón»[11]. Más allá de las intenciones de Danto, esto es fuertemente institucionalista. En este punto de la argumentación retoma su tesis de la teoría haciendo posible el arte, y más precisamente haciendo posible la entrada de las *Cajas Brillo* al mundo del arte. La obra de Duchamp queda legitimada en *El Mundo del Arte*, aunque Danto no lo mencione directamente. Fuera de la galería, *Fuente* sólo es un urinario más.

Dickie toma esto y elabora su teoría, la cual cree una continuación de la de Danto, hasta darse cuenta de algunas diferencias. Incluso el mismo Danto rápidamente se desvinculó del institucionalismo. Para Dickie «…las obras de arte son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco o contexto institucional»[12]. Ve al mundo del arte como una práctica amplia e informal.

La teoría institucionalista de Dickie pasa por varias etapas. La formulación definitiva se encuentra en *El Círculo del Arte* de 1984. Dice Dickie que «es el trabajo hecho al crear un objeto sobre el trasfondo del mundo del arte, el que constituye ese objeto en obra de arte.»[13] Cabe preguntarse qué trabajo realizó Duchamp para que *Fuente* fuera considerado arte. Este trabajo podría ser la decisión de proclamar un ready-made como obra de arte, o haber pensado que esto era posible. También en Dickie se ve la progresiva importancia del

---

[11] Danto, Arthur, Op. Cit. *El mundo del Arte*.

[12] Dickie, George, *El Círculo del Arte,* Barcelona: Paidós, 2005. Pag. 17.

[13] Ibid. pag. 24

elemento intelectual en el arte, en detrimento del objeto material. Este aspecto del arte, que nace con Duchamp, sigue creciendo hasta ser medular en las segundas vanguardias del siglo XX.

En un momento de su argumentación, Danto compara el enunciado «esto es pintura blanca y pintura negra y nada más» dicho por Testadura (alguien sin gran conocimiento sobre arte) y por un abstraccionista, marcando así un paralelismo entre enunciados indiscernibles y objetos indiscernibles. La diferencia está en que Testadura es un ignorante del arte y su enunciado es tautológico, no hay reflexión. El abstraccionista llega a su enunciado a través del rechazo de las identificaciones artísticas. Hay una lógica de «dar toda la vuelta». No es lo mismo estar ubicado en cierto punto, que estar en ese mismo punto luego de haber recorrido un camino. De este modo, los enunciados de Testadura y del abstraccionista son iguales en apariencia, pero uno está al principio y otro al final (acompañado de una gran carga intelectual) de una especie de evolución (circular). De la misma forma se puede razonar para legitimar la inclusión de los objetos banales en el mundo del arte. En un principio (indeterminado) los objetos banales no son objetos artísticos, y luego de una evolución (histórica e intelectual) se presentan como el pináculo y la culminación misma del arte. En la teoría de Danto esto legitima el fenómeno de los indiscernibles en el arte contemporáneo, pero difícilmente pueda dar cuenta de Duchamp quien, más que haber dado «toda la vuelta», parece querer destruir el camino. Warhol usa el objeto banal para insertarse en la historia de la evolución del arte, Duchamp lo usa para decir que esa supuesta evolución no tiene nada más para ofrecer.

En *El Final del Arte* del año 1995, Danto comienza afirmando que el arte ha muerto y pasa a argumentar dicha afirmación, teniendo en su visión sesgada de Hegel un gran punto de apoyo. Rápidamente aclara que no se dejan de producir obras de arte sino que el arte deja de existir como práctica elevada. Luego analiza la teoría que identifica con Vasari, o sea la teoría de la mimesis. Dice que la mimesis busca engañar a los sentidos, pero que el espectador sabe que está viendo una representación, entonces no confunde arte y realidad. Yendo a *La Transfiguración del Lugar Común* vemos que Danto adhiere a lo que Dickie llama «mito de la distancia psíquica», o sea que el espectador no confunde realidad y arte porque conoce ciertas convenciones, como ser los límites de un escenario, los marcos en un cuadro o las comillas en un texto. Se trata de una puesta entre paréntesis de la realidad. Dice Danto «no cabe duda de que el concepto mismo de mimesis se funde con la voluntad de inducir a ilusión»[14], sin embargo la propia mimesis se boicotea al colocar marcos a un

[14] Danto, Arthur, Op. Cit. *La Transfiguración del Lugar Común*. Pag. 51.

cuadro para que el espectador no se confunda, pero entonces no hay voluntad de inducir a ilusión o de engañar a los sentidos o, al menos, debemos pensar que existe una búsqueda superior. Da la sensación de que la existencia de las convenciones no se reduce a prevenir al espectador acerca de un engaño. También se puede ver un institucionalismo en esta visión de las convenciones, ya que estas serían las que nos indican qué es arte y qué no. Danto lo dice explícitamente «todo aquello que estas convenciones autoricen como obra de arte, será una obra de arte»[15].

Luego comienza a analizar la teoría correspondiente a la segunda narrativa de la historia del arte. A diferencia de *Después del Fin del Arte,* en este caso toma a Benedetto Croce. Su teoría es subjetivista. El arte expresa los sentimientos del artista, por lo que la «técnica ilusionista», como la llama Danto, pierde importancia. Con una teoría así, una diferencia entre el objeto real y su representación podría no deberse a un error como a una decisión del artista para representar cierto sentimiento. No se puede trazar una evolución lineal, como se hace con la mimesis. La interpretación pasa a tener un valor fundamental. Esta teoría choca con las pretensiones historicistas de Danto, quien dice que es cierto que los artistas expresan sus sentimientos pero que esto no puede ser el rasgo definitorio del arte. Con las cosas así planteadas, Danto necesita una concepción lineal de la historia del arte, sino no se podría pensar en un fin, y también, una concepción que incluya otros tipos de arte y no sólo el ilusionista. Pone el ejemplo de la música o la literatura, pero probablemente sus intenciones apunten más a fenómenos como las *Cajas Brillo* de Warhol o *Fuente* de Duchamp. Por supuesto que en su visión de Hegel encuentra lo que necesita. Para Hegel existe una continuidad histórica y un progreso que no tiene que ver con la mimesis. El progreso tiene que ver con algún tipo de sabiduría, que se alcanza cuando el arte deja de ser necesario. De lleno en su propia teoría y con bastante poco de Hegel, concluye que esa sabiduría consiste en saber qué es el arte. El fin de la historia del arte es dado por su auto-conocimiento, es cuando el arte se transforma en su propia filosofía. Luego Danto argumenta que en cierto período de la historia del arte era más importante configurar un período histórico que la creatividad de la obra misma, lo fundamental era la innovación. Desde este punto de vista también se legitima su visión Hegeliana, ya que no se puede establecer una historia lineal del arte, en función a características representativas o expresivas, cuando la búsqueda mayor es la innovación. De este modo la teoría tiene el papel central. Si el fin del arte es la reflexión del arte sobre sí mismo, no es de extrañar que en todo el proceso evolutivo la teoría tenga una gran importancia. En este momento Danto

[15] Ibid. Pag. 61.

puede reafirmar su idea de *El Mundo del Arte* en donde decía «… un uso de las teorías además de ayudarnos a discriminar el arte del resto, consiste en hacer al arte posible». En *El Final del Arte* afirma «… nos encontramos con algo que depende cada vez más de una teoría para existir como arte; la teoría no es algo ajeno al mundo que pretende comprender, sino que para comprender su objeto tiene que comprenderse a sí misma.»[16]. Danto reconoce que lo único que hay es la teoría y que el objeto artístico apenas importa. El objeto coincide con su propio conocimiento, por lo tanto, en una historia del arte como la concibe Danto, el objeto artístico carece de valor histórico, es el fin del arte.

Este quiebre que marca el fin del arte coincide con el fin de la modernidad, o sea con la búsqueda de lo puro, de la esencia misma del arte. En *Después del Fin del Arte* dice que el arte de esta época esta signado por la utilización de recursos ajenos al tipo de arte que se está llevando a cabo, se puede usar video en pinturas, etc. Hay una búsqueda explícita de empujar las fronteras de lo singular en cada tipo de arte. Estamos en las antípodas del modernismo. Este punto le permite a Danto establecer una conexión entre Duchamp y Warhol, en lo que refiere a la inclusión de lo ajeno, de aquello que no forma parte de la materia prima tradicional de un tipo de arte. Warhol se sirve de la reproducción de objetos que no eran considerados artísticos, de objetos banales, y de elementos de la publicidad, que choca violentamente con cualquier concepción romántica del artista. Estos elementos exteriores son puestos al servicio del arte. En el caso de Duchamp la inclusión de elementos ajenos al arte parece más extrema, sólo coloca un objeto banal, sin más mediación. No se trata de mezclar disciplinas artísticas sino de hacer algo que, al menos en un primer momento, no tiene nada que ver con el arte. Es curioso que un ejemplo del fin del arte sean las *Cajas Brillo* de Warhol, cuando ellas y el propio Warhol están mucho más insertos en una historia del arte que Duchamp y su urinario. Si el fin del arte es su reflexión sobre sí mismo, creo que no podría haber existido ningún arte (con significancia histórica) después de Duchamp. Danto coloca a Duchamp como antecedente e influencia de Warhol, sin embargo podríamos encontrar más sentido si los invirtiéramos cronológicamente y viéramos en Duchamp un radicalizador de la obra de Warhol.

4. La belleza y el gusto

Otro momento que marca el fin del arte es cuando la belleza deja de ser un tema a la hora de evaluar una obra de arte. Es el momento en el cual la estética se separa del arte, y de la crítica del arte. Como dice Danto «la conexión entre arte y estética es una contingencia

[16] Danto, Arthur, *El Final del Arte*, en El Paseante, Nº 22-23, 1995.

histórica y no forma parte de la esencia del arte»[17]. En *Después del Fin del Arte* hace una breve génesis sobre el tema de lo bello. Primero cita a Schopenhauer mostrando su idea acerca de la inutilidad del arte. Luego pasa a Kant definiendo el gusto como la capacidad de juzgar un objeto sin interés alguno, tanto sea con satisfacción o descontento. El objeto de esa satisfacción es lo «bello». De este modo lo estético está exclusivamente relacionado al mundo de lo desinteresado e inútil. Como dice Howard Abrams en *Art-as-such: The Sociology of Modern Aesthetics*, se genera por primera vez una teoría del arte en función a la perspectiva del espectador y no en función al propio objeto artístico. El problema no radica en lo que el artista construyó sino en la contemplación del espectador.

Danto expone dos dogmas que Greenberg extrae de la estética Kantiana. El primero es la imposibilidad de que el juicio de lo bello sea deducido a partir de reglas, el segundo es que no hay relación entre estética y práctica. Esta estética fue muy utilizada por los críticos que afirmaban que no existía ninguna relación entre el arte y los fines prácticos. Greenberg participa de estas ideas, mientras que Danto critica que una estética de este tipo no puede dar cuenta de un fenómeno como el arte pop, ya que si nos restringimos a lo estrictamente visual, sólo se puede explicar su valor del mismo modo que se puede explicar el valor de la cartelería de la vía pública, pero no de la pieza de un museo. La estética de Greenberg no puede incluir al arte pop ni al arte contemporáneo, mientras que estas corrientes sí tienen cabida en la narrativa Hegeliana de Danto. Greenberg sólo consideró el éxito de *Fuente* de Duchamp en tanto logró permanecer «en el contexto del arte», jamás se le hubiera ocurrido considerar, como lo hizo Dickie en un primer momento, «su blanca superficie brillante, la intensidad con que refleja las imágenes circundantes, su grata forma oval». Greenberg era conciente de la intención de Duchamp de permanecer por fuera del ámbito del gusto. Para Danto, Duchamp pone fin al modernismo y su búsqueda de lo esencial del arte. Sin embargo también ve en Duchamp el proyecto de cómo distinguir arte de realidad, mientras que su proyecto parece ser el de criticar al arte desde adentro.

El fenómeno de Duchamp y el alejamiento del gusto es profundizado por Danto en *Marcel Duchamp and the End of Taste.* En este artículo Danto arremete contra Jean Clair, quien en la década de 1970 fue un intérprete de la obra de Duchamp, pero luego lo vio como el responsable del estado actual del arte, el cual está signado por la aparición de una nueva categoría estética, en la que el gusto es dejado de lado a cambio del mal gusto y lo abyecto. Danto pone ejemplos de mal gusto en arte anterior al S. XVIII, o sea anterior al momento en el cual se estableció la estética del buen gusto. En estos ejemplos el mal gusto

[17] Danto, Arthur, Op. Cit. *Después del Fin del Arte*. Pag. 47.

está al servicio de otro tipo de fines, la belleza no es su meta. De este modo se muestra como la estética de Kant no puede incluir todo el arte, siendo ciega a las obras con fines ajenos al buen gusto. Para Hegel el gusto sólo es un fenómeno superficial del arte, es la cara visible del desarrollo del espíritu absoluto. Creo que es una de las pocas veces que Danto le hace justicia a Hegel y coloca el arte en el lugar que realmente tiene en el sistema Hegeliano, por ejemplo cuando dice «es verdad que en la visión de Hegel el arte es una fase superada del Espíritu Absoluto, y es en este sentido que Hegel afirmó el fin del arte» (traducción mía)[18].

Danto dice que Duchamp insinuó el mal gusto con su urinario, pero no le parece un ejemplo de mal gusto, aunque se lo puede ver como el responsable de introducir materiales abyectos en el arte. No se puede acusar a Duchamp de introducir lo *disgusting* en el arte sino de introducir aquello que está más allá del gusto. Lo importante en una obra de arte no es su belleza ni su fealdad sino su significado. Las obras tienen algo para decir, algo para ser interpretado. Para Danto el arte es corporización de significado (*embodiment of meaning*). Por lo tanto, para lograr una interpretación adecuada necesitamos conocer la historia del arte, y también necesitamos de la teoría artística, la cual nos permite ver el mundo del arte como un mundo de objetos interpretados. Según Danto, Duchamp pretendía que Estados Unidos cortara su dependencia artística con Europa, dándole valor a su propio arte, ya no se debían guiar más por el standard europeo del gusto. Acto seguido Danto dice que Duchamp intentó reconectar arte y vida, aunque realmente no veo cómo una cosa se deriva de la otra. Una vez instalados en este momento Danto pone ejemplos de movimientos artísticos que intentaron lo mismo. Por ejemplo, música hecha por cualquiera, que no necesita ensayo, de modo que se disuelven las barreras entre arte y vida. Desde este punto de vista se vería una clara influencia de Duchamp en el arte pop, no sólo por la utilización de objetos banales sino por su impronta intelectual. Habría un paralelismo ya que mientras uno intentó reconectar arte y vida, el otro intentó cerrar la brecha entre arte comercial y arte elevado. Todo esto tendría la gran función de reconciliar al ser humano consigo mismo y con el mundo, dado que los objetos cotidianos son llevados al ámbito del arte elevado y éste usa herramientas de comunicación visual masiva. Sin embargo, si observamos el panorama actual, el ser humano no parece estar muy reconciliado con el mundo, ni con el arte (que sigue siendo cosa de pocos), talvez ni siquiera el arte esté reconciliado consigo mismo.

---

[18] «It is true that in Hegel's view, art is a superceded moment of Absolute Spirit, and it is in this sense that Hegel famously pronounces the end of art». Danto, Arthur, *Marcel Duchamp and the end of taste*, en www.toutfait.com (03/09/2012).

Hay que recordar que Danto critica la mimesis de este modo: «si el arte ha de tener alguna función, esta debe ejercerse mediante lo que *no* tiene en común con la vida… Sólo en la medida en que es discontinuo con la vida […] el arte es lo que es. De ahí que el arte mimético fracase cuando tiene éxito, cuando logra ser como la vida»[19]. Hay que preguntarse como cuadra este comentario con las *Cajas Brillo* de Warhol, quien para Danto era un abanderado de lo no representativo, pero que puede considerarse como quien llevó el proyecto mimético a sus últimas consecuencias. Parece ser que cerrar la brecha entre arte y vida fue el fracaso de la mimesis y es el éxito del arte pop. Pero en un arte sin narrativas se puede «hacer lo que te dé la real gana» y «ya no importa lo que hagas»[20], por lo tanto ya no importa si arte y vida se juntan, se mezclan o se separan, y el optimismo con el que Danto relata los logros del arte pop se desvanecen.

Danto celebra la ausencia de narrativas que se da en las neovanguardias, ya que sin narrativa maestra el artista obtiene una total libertad a la hora de producir. Paralelamente, Greenberg ve en las neovanguardias una ausencia de convenciones. Sin embargo, en su caso, esto es sinónimo de un estado de caos en el arte. Dice Greenberg que las convenciones «ponen resistencias, obstáculos, controles en el modo de comunicar, al mismo tiempo que hacen posible esa comunicación y la guían» (traducción mía)[21]. Considera que el arte pop y las vanguardias posteriores son producto de la ausencia de convenciones. Para Greenberg todo buen arte es innovador, pero para romper con una convención, primero hay que poseerla[22]. Además, las convenciones van cambiando (y generando innovaciones) de manera sutil. Los artistas tienen cosas para decir que no pueden ser canalizadas bajo las convenciones imperantes. Por lo tanto, Greenberg ve en las segundas vanguardias del siglo XX un problema doble. Estos movimientos artísticos buscan romper concientemente con todas las convenciones, ignorando los procesos naturales del arte y dejándolo sin rumbo. Además, ni siquiera han llegado a «poseer» esas convenciones, por lo que se rompe totalmente cualquier posibilidad de continuidad con la tradición. Ruptura buscada por las neovanguardias, pero que para Greenberg es sinónimo de un panorama artístico desolador.

---

[19] Danto, Arthur, Op. Cit. *La Transfiguración del Lugar Común*. Pag. 55.

[20] Danto, Arthur, Op. Cit. *El Final del Arte*.

[21] «put resistances, obstacles, controls in the way of communication at the same time that they make it posible and guide it». Greenberg, Clement, Op. Cit. *Convention and Innovation*. Pag. 74.

[22] «the record shows no case of significant innovation where the innovating artist didn´t posses and grasp the convention or conventions that he changed or abandoned». Ibid. Pag. 79.

5. Conclusión

La teoría de Danto permite ver el carácter marginal de Duchamp con respecto a las vanguardias de su época. Mientras Danto ve en Duchamp un proyecto reconciliatorio, las vanguardias se caracterizaron por llevar adelante su búsqueda artística aislándose de la sociedad. Por otra parte, la reconciliación entre lo masivo y el arte elevado que habría formado parte del arte pop, se diluye en las neovanguardias. El arte contemporáneo no forma parte del consumo de masas. Mantiene la práctica de utilizar objetos de uso cotidiano, pero ya no se sirve de técnicas de comunicación masiva, refugiándose en lo conceptual. El arte pop terminó con la idea del «ojo entrenado» como algo necesario a la hora de apreciar una obra de arte. Sus obras se dirigían al ojo de todos. Las obras neovanguardistas no se dirigen al ojo de nadie. Toman de Duchamp la idea del objeto como puro comentario. Pero los comentarios de las neovanguardias ya no son críticas al mundo del arte, sino que se transforman en el propio mundo del arte.

Bibliografía

Abrams, Howard. *Doing Things with Texts*, New York: Norton & Company, 1991

Danto, Arthur. «El Mundo del Arte», *Journal of Philosophy*, Nº 19, 1964

La Transfiguración del Lugar Común, Barcelona: Paidós, 2002

«El Final del Arte», *El Paseante*, Nº 22-23, 1995

Después del Fin del Arte, Barcelona: Paidós, 1999

Marcel Duchamp and the End of Taste, www.toutfait.com, 2000

Dickie, George. *El Círculo del Arte*, Barcelona: Paidós, 2005

Greenberg, Clement. *Esthetics Contemporary. Modernist Painting*: Ed. Richard Kostelanetz, 1978

Clement Greenberg, Late Writings. Convention and Innovation, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Moreno, Inés. *Arthur Danto: El Patch-work en la filosofía*, Montevideo: Universidad de la República, 1999