



Facultad de
Humanidades
y Artes_UNR



ESCUELA DE BELLAS ARTES

TESINA DE GRADO

*El círculo del arte y la cultura de masas.
Tensiones y divergencias*

Director: Dr. Rodrigo Braicovich

Alumna: Carolina Outón

O-0554/1

carolina_outon@yahoo.com.ar

..

Índice

1. Introducción.....	4
2. El camino hacia la conformación de la institución del arte.....	11
2.1. El arte contemporáneo desde las perspectivas de Arthur Danto y George Dickie.....	11
2.1.1. Platón y el arte como mimesis.....	12
2.1.2. Aristóteles y el giro de la re-presentación.....	15
2.1.3. Dada y la impugnación del arte burgués.....	17
2.1.4. El Pop art y Fluxus como reacciones frente al escenario de post-guerra.....	23
2.1.5. Andy Warhol, el segundo quiebre del siglo XX.....	28
2.1.6. La presentación del objeto y la pregunta por la esencia del arte.....	30
2.2. El debate entre el 'significado encarnado' y 'el círculo del arte'.....	32
2.2.1. Arthur Danto.....	32
2.2.1.1. Duchamp y el quiebre con la concepción mimética del arte.....	33
2.2.1.2. Antecedentes del concepto de 'significado encarnado'.....	36
2.2.1.3. El 'significado encarnado' como cualidad ontológica de la obra de arte.....	41
2.2.1.4. <i>Brillo Box</i> , el ejemplo perfecto.....	44
2.2.1.5. La re-encarnación y el papel del espectador.....	46
2.2.1.6. Conceptos de espíritu y gusto.....	50
2.2.2. George Dickie y la Teoría Institucional del Arte.....	53
2.2.2.1. Antiguas y nuevas teorías del arte.....	53
2.2.2.2. 'Artefacto' y 'artefactualidad'.....	55
2.2.2.3. La dimensión institucional del arte.....	59
2.2.3. Baudrillard y el "complot del arte".....	61
2.2.3.1. El abandono del "trampantojo" y el recurso al "acuerdo tácito".....	62
3. La modernidad productiva.....	66
3.1. Estilo y orígenes del <i>kitsch</i>	68
3.2. La objetualidad kitsch y la 'kitschificación cultural'.....	70

3.3. El <i>kitsch</i> como producto necesario de la modernidad productiva.....	72
3.4. El kitscheo.....	75
3.5. Pseudo crítica y reificación de las vanguardias.....	78
4. Conclusiones.....	82
5. Referencias Bibliográficas.....	86
6. Apéndice 1: Imágenes.....	88
7. Apéndice 2: <i>The blind man</i>	111

1. Introducción

A lo largo de las siguientes páginas, intentaremos sumergirnos en el significado y las particularidades contemporáneas de la obra de arte, comprendiendo el arte como una trama compleja conformada por artistas, instituciones, museos, curadores, críticos y espectadores. El desarrollo que propondremos estará enfocado en analizar el rol que cumplen los artistas y los espectadores ante una obra de arte cuyo concepto mismo, distanciándose de la tradición clásica y académica, ha sufrido cambios radicales en los últimos cien años, cambios que todavía por momentos nos cuesta comprender y dimensionar.

La razón fundamental por la que optamos por dialogar en forma prioritaria con Arthur C. Danto y George Dickie radica en que, por un lado, ambos abordaron la tarea de definir la obra y/o al arte sin eufemismos y sin intenciones de disimular los puntos más brumosos o discutibles, aspirando a ofrecer una definición completa y acabada de la obra de arte, en lugar de limitarse a meras aproximaciones ensayísticas al problema. La estrategia fundamental mediante la cual abordaron dicha tarea consistió en ahondar en la particularidad de la *presentación* del objeto en la obra de arte contemporánea (frente a la concepción platónica y aristotélica de la *representación*), poniendo el foco en el hecho de que una de las particularidades fundamentales del arte contemporáneo consistió precisamente en comenzar a *presentar* los objetos, en lugar de *representarlos*, que es lo que la tradición clásica había propuesto como objetivo de la producción artística. Ambos filósofos, en efecto, elaboran su teoría en contraposición con la teoría platónica de la representación: según la interpretación propuesta por ellos, durante todo el período que conduce desde la Grecia Clásica hasta principios del siglo XX, el arte estuvo signado por la definición de arte ofrecida por Platón en el libro X de *República*, a saber, la idea del arte como una imitación de la realidad, aunada al postulado de que el artista se limita a imitar la realidad sin conocer en

realidad las leyes intrínsecas de lo imitado. El artista, desde esta perspectiva, aparece como un falsificador, moralmente inferior, e indeseable en el proyecto de construcción de una república perfecta.

Luego de abordar la teoría platónica de la imitación, con la cual discuten Danto y Dickie, analizaremos brevemente la versión aristotélica de la representación, dado que la misma nos ofrece un enfoque diferente sobre la *mímesis*: mientras que en Platón el público se pervierte por el acto de observar falsificaciones, en Aristóteles éste obtiene los beneficios de la *catarsis* (es decir, el proceso de purificación mediante el cual el alma turbada por el temor y la ansiedad encuentra equilibrio y serenidad). Sugeriremos, además, que las teorizaciones de Aristóteles en torno al concepto de representación ofrecen descripciones de los modos de representación y de los estilos que se adaptan con mayor justeza a lo ocurrido a lo largo de la historia del arte pre-contemporáneo, lo cual nos permite matizar el papel hegemónico que Danto y Dickie otorgan a la figura de Platón en relación con las prácticas miméticas del arte occidental. Una de las particularidades del planteo de Aristóteles consiste en que, a diferencia de Platón, para quien toda *mímesis* es necesariamente falsificación y, por lo tanto, negativa, el Estagirita concederá que existen artistas (los mejores de ellos) que realizan obras que son aún *mejores* que la realidad a la que refieren.

Para abordar el proceso mediante el cual la *presentación* del objeto instaaura un rompimiento decisivo respecto de la representación mimética, ahondaremos en los planteos de Danto y Dickie, quienes se detienen en los *ready made* de Duchamp, y en particular en su obra *Fuente*, presentada en el escenario neoyorquino en 1917. La referencia geográfica es particularmente importante porque si bien la obra es rechazada en el salón de *Los Independientes*, en el cual fue presentada inicialmente, la misma no sólo no fue resistida por el establishment norteamericano, sino que fue asimilada por completo por el mismo. Resaltaremos la paradoja del hecho de que, en EEUU, Duchamp haya obtenido

una recepción soñada, considerando que la propuesta dadaísta en la que se inscribe Duchamp, surge como una afrenta explícita a la burguesía y a sus instituciones, acusadas de ser las responsables directas de la primera guerra mundial.

En la sección siguiente pasaremos revista brevemente a cómo, a fines de los cuarenta y durante los cincuenta, la sociedad neoyorquina experimentó el expresionismo abstracto, movimiento burgués y conservador que, al momento de definir el carácter artístico de una determinada obra, ponía el énfasis en aspectos internos del productor de la misma, volviendo de esa forma a la obra de arte un fenómeno hermético para el público no iniciado. Nuevamente la dimensión socio-histórica será relevante para entender el éxito norteamericano del expresionismo abstracto, el cual no se diferenciará del expresionismo europeo solamente por ser no geométrico, sino que se reivindicará liberal y anticomunista, en contraposición con el realismo socialista europeo y, sobre todo, ruso, movimiento vinculado a los militantes del partido comunista y que tenía como objetivo un desarrollo en clave pedagógica en torno a los ideales marxistas que lo enfrentaba, en forma radical, al capitalismo que el expresionismo abstracto pretendía defender.

Es como gesto de ironización respecto de este escenario de trincheras como surgió el grupo *Fluxus*: en Norteamérica, el expresionismo abstracto se había vuelto el *status quo* en el ámbito artístico, y ensayar actividades artísticas alternativas tornaba virtualmente al artista en comunista. En este contexto, a partir de una propuesta planteada desde el absurdo, el grupo *Fluxus* se propuso, muy en sintonía con la propuesta de Marcel Duchamp, derribar las jerarquías artísticas, en una propuesta irónica, y no afirmativa del sistema de instituciones burguesas. De modo casi simultáneo, surge en la misma escena el *Pop Art*, como respuesta a la acartonada propuesta del expresionismo abstracto pero que, a diferencia de *Fluxus*, representa una oda afirmativa a las instituciones (aunque también venga de la mano de un reclamo de apertura de las instituciones artísticas). El *Pop Art*,

cuya figura central fue Andy Warhol, representó la entronización del consumo capitalista en el ámbito de la producción artística, en la cual la relación entre presentación y representación de los objetos se volvió fundamental.

Los conceptos vertidos hasta el momento nos servirán de herramientas e insumos para poder sumergirnos en las disquisiciones teóricas vinculadas con las distintas dimensiones que configuran la obra de arte y le confieren carácter de tal. Arthur Danto elaborará su teoría apoyándose principalmente en la obra *Brillo Box*, de Andy Warhol. A partir de un análisis “ontológico” de dicha obra, Danto apelará en sus primeros ensayos a personajes ficticios que le permitirán mostrar cómo se desenvuelven el público, el artista y la obra, ante un escenario que plantea propuestas que son, a los ojos de muchos, radicales. Para Danto la característica distintiva de una obra de arte consistirá en ser un “significado encarnado”, lo cual implicará la existencia de una suerte de espíritu que la obra de arte porta y que es condición necesaria para poder ser tal. En este entramado descrito por el autor, aparecerán personajes que no alcanzan a captar ese significado encarnado, a quienes Danto tipificará como “Testadura” y “Artista J”, una suerte de muñecos de paja contra los cuales descargará duras críticas y que le permitirán problematizar los elementos que componen una obra de arte. La tesis principal de Danto consistirá en plantear que la totalidad de la tradición artística clásica estuvo signada por la teoría mimética de Platón, frente a la cual el autor -a través del recurso a los personajes ficticios mencionados, todavía atados a dicha forma de concebir el arte- despliega su nueva teoría del “significado encarnado” (que ya había esbozado en textos tempranos bajo las fórmulas “significación artística” y “ser sobre algo”). De acuerdo a Danto, la obra se expresa no a través de la estética, sino a través del puro significado, y recurre a Duchamp como un primer punto de quiebre con la estética clásica (de corte platónico), a partir del cual el arte estará signado por la ausencia de belleza. El lugar que la “belleza” ocupaba en la estética clásica será ocupado, desde Duchamp en adelante, por el gesto del artista, que

pone en movimiento el procedimiento por el cual un artefacto se convierte en obra de arte.

En una línea similar a la de Danto, George Dickie propondrá su Teoría Institucional del Arte, uno de cuyos postulados centrales consiste en afirmar que (como ya lo adelanta el título de uno de sus libros más comentados, *El círculo del arte*) la obra de arte se define por su inserción en un conjunto de instituciones que albergan a dicha obra y a los individuos que dialogan con ella. Dichas instituciones son los museos, las escuelas de arte, las galerías y cualquier organismo que esté vinculado de algún modo al arte. Para referirse al elemento estrella de este círculo, la obra de arte misma, el autor recurrirá a la definición de diccionario de "artefacto": "un objeto hecho por el hombre, especialmente con miras a un uso ulterior" (Dickie, 2005, p. 47), pero enfatizando que no es el artefacto lo que hace a la obra sino el contexto en el cual ésta se inserta.

Haciendo a un lado las controversias generadas por las obras de Danto y Dickie (en especial la acusación de circularidad de la que fue objeto la Teoría Institucional del Arte), la sección siguiente propondrá, a modo de estrategia de distanciamiento y enfrentamiento respecto de Danto y Dickie, recurrir al concepto baudrillardiano de 'complot del arte', el cual alude a un acuerdo tácito que se produce entre el espectador y el artista, que establece que aun cuando el carácter artístico de la obra de arte no sea comprendida por el espectador, éste no expresará abiertamente dicha incomprensión. De allí se deriva que las obras que obtienen un lugar en las instituciones artísticas y museos sean meramente "absorbidas" por el espectador, pero no observadas. Este concepto de complot del arte nos permitirá no solo problematizar el fenómeno mediante el cual el espectador establece como único punto de referencia artística válida a los artistas consagrados por las instituciones artísticas, ampliando con ello la brecha de expectativas del público en cuanto a su propia posibilidad creadora, sino también preguntarnos si existe, en dicho escenario, un disfrute genuino por parte del

espectador y una recepción genuina de la obra de arte, o si, por el contrario, es ésta la que, irónicamente, termina consumiendo al espectador.

En la segunda parte del trabajo abordaremos el *kitsch* como un fenómeno que es expresión privilegiada de una época, de un contexto moderno fabril que tiene implicancias artísticas fundamentales. Desde una perspectiva productiva, el siglo XX resulta un escenario especialmente convulsionado, no sólo en cuanto a la producción artística específicamente, sino también en cuanto a la producción en general: la modernidad productiva ha alcanzado una escala de intensidad nunca vista y una proliferación de bienes inaudita, y ya a principios de siglo el lema implícito del capitalismo tardío de la *producción en masa para consumo en masa* comenzaba a patentizarse en las urbes. Los productos accesibles en forma creciente para los sectores populares lograrían concretar un consumo que, en cierto modo, cambiaría la realidad de la gente en cuanto a su relación con los objetos o, mejor dicho, 'mercancías'. Partiendo del análisis de Andreas Huyssen, quien sugiere que la 'gran división' tradicionalmente presupuesta entre el modernismo y el posmodernismo no es tal, sino que la gran división se levanta entre el 'arte elevado' y la 'cultura de masas', abordaremos el fenómeno complejo del kitsch como una de las expresiones más genuinas de dicha cultura de masas.

¿En qué consiste el fenómeno del kitsch? En un primer sentido, alude a la práctica popular (característica del auge de la *producción en masa para consumo en masa*) de consumir bienes -mercancías- y otorgarle un determinado valor estético. Estos objetos dotados de valor estético a los que se denomina kitsch, abarcan un amplio espectro de mercancías producidas masivamente: desde baratijas e imitaciones de objetos costosos producidos para las clases sociales altas, hasta imitaciones de obras de arte clásicas, como las pequeñas estatuillas del *David* de Miguel Angel o las reproducciones comerciales de *La última cena* y *La Gioconda* de Leonardo da Vinci. En un segundo sentido, sin embargo, se denomina kitsch a un *modo de relacionarse con los objetos*, que implica una actitud que favorece el

consumo de objetos de producción masiva y la acumulación de los mismos. Como señalaremos, lo interesante de dicho fenómeno es el hecho de que dicha manera de consumir y de relacionarse con los objetos devino en un consumo genuino y consciente por parte de las clases populares, ya no siendo mera imitación de las prácticas y los gustos de las clases altas, y se transformó con ello en un gusto específico por el colorido, el amontonamiento, y lo ecléctico. Analizaremos, por último, una tercera deriva del fenómeno del kitsch, a la que denominaremos *kitscheo*, que alude a un modo de proceder de los círculos elitistas ante los gustos y las criterios estéticos de las masas, y que implica una mirada burlona y despectiva ante las prácticas populares de consumo y adquisición de objetos kitsch, los cuales, sin embargo, pasan a formar parte de la obra de arte misma.

Como veremos, el kitsch representará un elemento clave para dialogar con las teorizaciones de Danto y Dickie, en la medida en que es el fenómeno sobre el cual pivotea el cambio conceptual al que aluden ambos autores en su descripción de la historia del arte contemporáneo, ya que el kitsch implica no solo el factor cuantitativo de una cantidad mayor de gente expuesta a objetos dotados de valor estético, sino también las posibilidades artísticas que de allí se desprenden. El análisis de este fenómeno complejo, nos permitirá traer a la luz el hecho de que el proceso de elitización del círculo del arte descrito por aquellos autores es sólo uno de los fenómenos que caracterizan a la historia del arte contemporáneo, y que su contracara se halla en el proceso abierto por la modernidad productiva mediante el cual las masas pueden, por primera vez en la historia, redefinir su posición frente a la esfera del arte.

2. El camino hacia la conformación de la institución del arte

El objetivo de este primer capítulo consistirá en describir el proceso mediante el cual se produjo la conformación gradual de la institución artística (o “círculo del arte”, en términos de George Dickie), conformada por una fracción selecta de la población. A su vez veremos cómo Arthur C. Danto desarrolla un marco referencial del arte a través de la elaboración de un concepto que él denominó ‘significado encarnado’. Para comprender ambas teorías tendremos que retroceder 2000 años en la historia y analizar el concepto de mimesis platónica, al cual ambos se refieren para oponer sus concepciones. Estaremos definiendo, en consecuencia, los límites del conjunto al interior del cuál el arte encontrará su existencia y su ámbito de legitimación.

2.1. El arte contemporáneo desde las perspectivas de Arthur Danto y George Dickie

Si atendemos a las teorizaciones de Arthur Danto y George Dickie sobre la historia del arte en Occidente y sobre los criterios que han sido utilizados a lo largo de esa historia para determinar qué es lo que define a una obra de arte, la irrupción abrupta que produjo en el ambiente del arte el movimiento Dadá representa un punto de inflexión decisivo. El quiebre fundamental que -de acuerdo a Danto y Dickie- se produjo a partir de la presentación en 1917 en una galería de Nueva York de la obra *Fuente*¹, del artista dadá Marcel Duchamp, se tradujo en dos elementos centrales. El primero de ellos fue que produjo una redefinición permanente de los presupuestos respecto de la producción artística misma: si hasta principios del siglo XX se había considerado como un requisito necesario para la producción de una obra de arte (entendida como vehículo de transmisión de determinadas ideas estéticas y políticas) la posesión de cierta

1 La obra *Fuente* de Duchamp aparece con diferentes nombres dependiendo de la edición, autor y traducción. Danto (2013) alude a la obra como *Orinal*, mientras que Dickie (2005) cita la obra como *Fuente*. Por tratarse del uso más difundido, aludiremos a la obra como *Fuente*.

'maestría' en el dominio de ciertas técnicas, a partir de Duchamp se volvió natural asumir que dicha maestría ya no era necesaria. El segundo elemento de quiebre radicó en el hecho de que, de acuerdo a Danto y Dickie, hasta la irrupción en escena de Duchamp, la producción artística había tenido una función fundamentalmente imitativa o mimética, tal como había sido establecido en el siglo VI a.c. por Platón en el libro X de República, es decir ellos aceptan la idea de que todo arte es imitativo, al menos hasta Duchamp. La función de las siguientes páginas consistirá precisamente en realizar un recorrido somero por algunos aspectos de la dimensión mimética que Platón atribuye al arte, a fin de proveernos de herramientas para, eventualmente, evaluar la solidez de las propuestas de Danto y Dickie.

2.1.1. Platón y el arte como mimesis

La interpretación que Platón ofrece del fenómeno artístico en el célebre libro X de República, se encuentra estructurada a partir de la consideración de los efectos de la actividad artística en el plano social. Para él, en efecto, el arte, en tanto mera copia de la realidad, tiene como consecuencia necesaria la perversión de la salud social que se espera para una república perfecta, algo que no sucede con la artesanía, dado que su función radica en crear útiles para la sociedad (Platón, de hecho, recomendaba a los políticos mismos que se dedicaran a la producción de algún tipo de artesanía). Pero la crítica a los artistas es más profunda aún, dado que Platón les atribuye una actitud jactanciosa, en vistas de que ellos se consideran poseedores de un conjunto de oficios y saberes que en realidad no poseen, ya que, para Platón, no son más que meros imitadores, incapaces de hacer otra cosa que copiar la realidad:

En tal caso, el arte mimético está sin duda lejos de la verdad, según parece; y por eso produce todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen. Por ejemplo, el pintor, digamos, retratará a un zapatero, a un carpintero y a todos los demás artesanos, aunque no tenga ninguna

experiencia en estas artes. No obstante, si es buen pintor, al retratar a un carpintero y mostrar su cuadro de lejos, engañara a niños y a hombres insensatos, haciéndoles creer que es un carpintero de verdad. (Platón, *Rep.*, 598b)

Platón introduce aquí un nuevo elemento: la copia artística de la realidad se reduce a una mera imitación, y pretender hacer pasar esa imitación como verdad equivale a embaucar al observador, algo que no puede ser tolerado en una república ideal. Previamente, en el mismo diálogo, Platón había planteado la existencia de dos niveles de alejamiento del artista respecto de la realidad (por ser su actividad imitativa). Dios, al ser creador y no fabricante de, por ejemplo, una cama particular, produjo una sola por naturaleza. Platón llamó a este “productor de naturalezas” (Platón, *Rep.*, 597d) ya que ha producido en la naturaleza este objeto, cama, y todos los demás. Del carpintero dirá que es el artesano de la cama, mientras que el artista es un imitador, dado que no es productor y tampoco artesano. El primer nivel es el propio de Dios, el creador, y el segundo nivel es el que ocupa el artesano, quien se aleja un nivel de la creación divina, al fabricar sus productos a partir de la creación primera. Para el artista aparece un tercer nivel respecto del producto de la naturaleza, ya que imita la obra del artesano, que está a su vez inspirada en la creación divina. Es por esto que para Platón la artesanía carece de la perversión que sí poseen las artes, dado que la artesanía, al crear un objeto útil para la realidad fáctica, no produce una imitación, sino que fabrica a partir de la idea creada por Dios, actividad irreprochable en una república sana.

P: ¿No son tres las camas que se nos aparecen, de una de las cuales decimos que existe en la naturaleza y que, según pienso, ha sido fabricada por Dios? ¿O por quién más podría haberlo sido?

G: Por nadie más, creo.

P: Otra, la que hace el carpintero.

G: Sí.

P: Y la tercera, la que hace el pintor. ¿No es así?

G: Sea.

P: Entonces el pintor, el carpintero, Dios, estos tres presiden en tres tipos de camas.

G: Tres, efectivamente. [...]

P: En lo que toca a Dios, ya sea porque no quiso, ya sea porque alguna necesidad pendió sobre él para que no hiciera más que una única cama en la naturaleza, el caso es que hizo sólo una, la Cama que es en sí misma. Dos o más camas de tal índole, en cambio, no han sido ni serán producidas por Dios. (Platón, *Rep.*, 597b-c)

En este fragmento del diálogo con Glaucón, vemos claramente cómo Platón ubica el hacer de los artistas en un tercer lugar, puesto que de ellos no es el hacer verdadero sino la imitación del hacer mismo. Para graficar claramente esta idea utiliza al zapatero y al carpintero, como personajes que han desarrollado la capacidad de hacer a partir de la idea original elaborada por Dios, lo que les permite realizar un zapato o una cama a partir de la idea original, mientras que el pintor solamente podrá imitar al carpintero o al zapatero, alejándose con ello un escalón más en relación con la idea divina.

P: Pues fue queriendo llegar a un acuerdo sobre esto que dije que la pintura y en general todo arte mimético realiza su obra lejos de la verdad, y que se asocia con aquella parte de nosotros que está lejos de la sabiduría y que es su querida y amiga sin apuntar a nada sano ni verdadero.

G : Absolutamente de acuerdo.

P: Por consiguiente, el arte mimético es algo inferior que, conviviendo con algo inferior, engendra algo inferior. (Platón, *Rep.*, 603b)

Para Platón, en suma, la producción artística representa en su esencia (y esto se hace extensivo a Homero²) una actividad cuestionable por dos motivos

2 "De otras cosas no pediremos cuentas a Homero ni a ningún otro de los poetas, preguntándoles si alguno de ellos era médico o solo imitador de los discursos de los médicos. ni preguntaremos a quiénes se dice que cualquiera de los poetas antiguos o recientes ha sanado. como Asclepio, o qué discípulos en medicina ha dejado tras de sí. como éste dejó a sus descendientes. ni los interrogaremos en lo tocante a las otras artes; dejémoslo pasar. Pero en cuanto a los asuntos más bellos e importantes de los que Homero se propone hablar, lo relativo a la guerra y al oficio del general, al gobierno de los Estados y a la educación del hombre. tal vez sea justo preguntarle inquisitivamente: 'Querido Homero, si no es cierto que respecto a la excelencia seas el tercero contando a partir de la verdad, ni que seas un artesano de imágenes como el que hemos definido como imitador, sino que eres segundo y capaz de conocer cuáles ocupaciones tornan mejores a los hombres y cuáles peores en privado y en público, dinos: ¿cuál Estado fue mejor gobernado gracias a ti, como Lacedemonia gracias a Licurgo, y, gracias a muchos otros,

entrelazados: en primer lugar, porque, a diferencia de la producción artesanal, se halla distanciada de la verdad, siendo una mera imitación de la misma. En segundo lugar, porque el artista aspira a hacer pasar por verdadera dicha imitación, transformando al arte, de ese modo, en una práctica embaucadora y, por ello, inadmisible en una república ideal.

Como veremos más adelante, Arthur Danto y George Dickie construirán sus teorías a partir de una simplificación excesiva de la teoría platónica de la imitación, proponiendo una lectura homogeneizante de los siguientes veintitrés siglos, y sin atender a las particularidades que atravesaron los artistas y sus producciones en cada período. A los ojos de ambos autores, en efecto, la totalidad de la producción artística occidental estuvo signada por una imitación de la realidad, carente de expresión o de búsquedas particulares que pudiera atravesar la producción en diferentes contextos sociales. Este señalamiento lejos está de ser anacrónico, ya que, como veremos a continuación, ya el más célebre discípulo y contemporáneo de Platón, Aristóteles, señaló aspectos de la riqueza del arte que robustecían un definición de arte más positiva y compleja.

2.1.2. Aristóteles y el giro de la re-presentación

Las observaciones de Danto y Dickie respecto de la función mimética del arte occidental clásico toman en consideración de forma exclusiva el posicionamiento de Platón frente al fenómeno artístico, y reparan escasamente en el análisis aristotélico desarrollado en *Poética*. Esta desatención es importante por el hecho de que sólo unas décadas después de la muerte de su maestro, Aristóteles propuso un giro sustancial respecto de la mirada negativa que aquél había adoptado ante el arte, postulando que la dimensión esencial de la obra de arte estaba representada por la catarsis y por el placer que se derivaba de la imitación

numerosos Estados grandes y pequeños? ¿Qué Estado te atribuye ser buen legislador en su beneficio, como lo atribuyen Italia y Sicilia a Carondas y nosotros a Solón? ¿Y a ti cuál Estado? ¿Puedes mencionar uno?" (Platón, *Rep.*, 599b-e).

en el espectador. En *Poética* exonera al arte de la connotación negativa que Platón le había atribuido, al tiempo que propone una mirada más compleja del mismo: la producción artística ya no es un acto mimético mecánico (es decir, una 'copia servil'), sino que se contempla también la posibilidad de que la copia afee o embellezca el objeto copiado, que el arte sea capaz de producir felicidad, por último, de ocupar el tiempo de ocio.

Pero Aristóteles no sólo se revela ante su maestro en estos aspectos, sino que da un paso decisivo que aquél no había podido dar, que consiste en abordar la obra de arte desde la perspectiva de la *representación*, lo cual difiere notablemente de la idea de copia, ya que la representación supone, precisamente, volver a presentar la realidad, en lugar de meramente imitarla. En la tercera sección de su *Poética*, en efecto, Aristóteles cita a tres pintores, Polignoto, Pausón y Dionisio, con el fin de ejemplificar el espectro de posibilidades que se abren en ese espacio del volver a presentar: mientras que Polignoto (que constituye, desde ya, el ideal de pintor) representa a los seres humanos mejor de lo que de hecho son, Pausón los hace peor y Dionisio los hace iguales (es decir, los copia en forma casi mecánica):

Pero puesto que los que hacen imitación la hacen de quienes actúan, y es necesario que éstos sean o buenos o malos (pues los caracteres casi siempre se corresponden solo con estas [dos categorías], ya que en cuanto a los caracteres todos [los hombres] difieren en razón del vicio y de la virtud), [los imitan] o como mejores que nosotros o como peores que nosotros, o tales como nosotros, lo mismo que los pintores. Pues Polignoto los representaba Mejores, Pauson peores, y Dionisio semejante. (Aristóteles, *Poet.*, 1448a)

Un poco más adelante, propone una diferenciación entre el arte y la historia que se apoya precisamente en este espacio abierto por la representación: la historia relata lo que ha sucedido; la poesía lo que *podría* haber acontecido. Curiosamente, y contrariamente al lugar al que Platón condenaba al arte, es esta posibilidad la que otorga a la poesía un status superior al de la historia:

Es claro, a partir de lo que hemos dicho, también que la función específica del poeta no es decir las cosas que ocurrieron, sino decir las cosas como podrían ocurrir, esto es, las cosas posibles según verosimilitud y necesidad. En efecto: el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues se podrían poner en verso los textos de Heródoto y no serían menos una historia en verso que en prosa), sino porque el uno dice las cosas que ocurrieron y el otro dice las cosas como podrían ocurrir. Por eso la poesía es más filosófica y más elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo universal, en tanto que la historia dice lo particular. (Aristóteles, *Poet.*, 1451b)

Como se hace evidente a partir de estas breves consideraciones respecto del lugar asignado por Aristóteles a la producción artística, la supuesta hegemonía ejercida por la concepción mimética durante la historia del arte, constituye, ya desde sus inicios, una suerte de “hombre de paja” construido por Danto y Dickie con fines instrumentales, pero que no se condice con la realidad efectiva del devenir artístico occidental. Veremos más adelante, por otra parte, que la concepción de representación legada por Aristóteles no quedó históricamente anulada por la visión que su predecesor había dado respecto del arte sino que tendrá plena vigencia en siglos posteriores, por lo que será de amplia utilidad para analizar el devenir artístico contemporáneo.

2.1.3. Dada y la impugnación del arte burgués

Si para Danto y Dickie, los dos teóricos del arte contemporáneo que tomaremos como interlocutores principales en las próximas secciones, el concepto platónico de mimesis estructura la totalidad de la historia del arte desde la antigüedad, el primer quiebre decisivo en esa historia se producirá en las primeras décadas del siglo pasado, de la mano del Dadaísmo. El diálogo que propondremos más adelante con ambos teóricos obliga, en consecuencia, a realizar un breve recorrido por la historia de aquel movimiento que aspiró a dinamitar las bases del arte burgués con el objetivo de crear las bases para un nuevo arte que tuviera la capacidad de arrasar las instituciones de la burguesía.

Los orígenes históricos del Dadaísmo se encuentran en la ciudad alemana de Zurich en 1916, es decir, en uno de los momentos más brutales de la Primera Guerra Mundial. El *Cabaret Voltaire*, en el cual nace el movimiento, era una taberna frecuentada por muchos personajes de la escena 'under' que tenían ideas radicales en cuanto al arte y la política. Como espacio artístico dio lugar a las vanguardias más radicalizadas y experimentales; cabe citar al respecto, a modo de ejemplo, que entre las personalidades que transitaban el lugar estaban Vladimir Lenin y Tristán Tzara. Los integrantes de Dadá adoptaron una modalidad extremista y excéntrica en su producción, radicalismo que procedía de su abierta oposición a los valores de la burguesía, que a su juicio, era la culpable de la guerra, y cuyos valores y ambiciones estaban destruyendo toda Europa. La primera guerra ocasionó un impacto masivo a través de la industria armamentística, que se encontraba en pleno desarrollo, dejando a su paso enfermedades, hambrunas, civiles y soldados muertos y mutilados. En 1950 Tristán Tzara, uno de los fundadores de este movimiento, declaraba en una radio francesa:

Para comprender cómo nació Dada es necesario imaginarse, de una parte, el estado de ánimo de un grupo de jóvenes en aquella especie de prisión que era Suiza en tiempos de la Primera Guerra Mundial, y, de otra, el nivel intelectual del arte y de la literatura de aquella época. La guerra, ciertamente, acabó, pero más tarde vimos otras. Todo ello cayó en el semiolvido que la costumbre llama historia. Pero hacia 1916-1917 la guerra parecía que no iba a terminar nunca. Es más, de lejos, y tanto para mí como para mis amigos, adquiría proporciones falseadas por una perspectiva demasiado amplia. De ahí el disgusto y la rebelión. Estábamos resueltamente contra la guerra, sin por ello caer en los fáciles pliegues del pacifismo utópico. Sabíamos que sólo se podía suprimir la guerra extirpando sus raíces. La impaciencia de vivir era grande; el disgusto se hacía extensivo a todas las formas de la civilización llamada moderna, a sus mismas bases, a su lógica y a su lenguaje, y la rebelión asumía modos en los que lo grotesco y lo absurdo superaban largamente a los valores estéticos. No hay que olvidar que en literatura un avasallador sentimentalismo enmascaraba lo humano, y que el mal gusto con pretensiones de elevación campaba por sus respetos en todos los campos del arte, caracterizando la fuerza de la burguesía en todo lo que tenía de más odioso... (de Micheli, 2001, p. 131)

El Dadaísmo como movimiento estaba en contra de todo; era un movimiento anárquico, que detestaba leyes, reglas y cualquier norma establecida, y su particular disposición era “el acto extremo del antidogmatismo” (de Micheli, 2001, p. 135). El determinante de esta actitud se adjudica a que detrás de toda norma establecida se encontraba la burguesía, la que era considerada, en definitiva, como la determinante en las estructuras de la humanidad. Fueron una expresión de antiarte, se oponían a la tradición del Arte con mayúsculas y predicaban la unión del arte con la vida. “El arte, declaraba Tzara, no es la manifestación más valiosa de la vida. El arte no tiene el valor celestial y universal que la gente quiere atribuirle... El dadaísmo introduce el arte en la vida cotidiana y viceversa” (Shiner, 2004, p. 346). Bajo esta concepción, y desde una clara oposición al positivismo (por considerarlo un dogma burgués que se impone desde la idea de Razón) producían sus obras.

Así pues, Dadá es antiartístico, antiliterario y antipoético. Su voluntad de destrucción tiene un blanco preciso que es, en parte, el mismo blanco del expresionismo; pero sus medios son bastante más radicales. Dadá está en contra de la belleza eterna, contra la eternidad de los principios, contra las leyes de la lógica, contra la inmovilidad del pensamiento, contra la pureza de los conceptos abstractos y contra lo universal en general. Propugna, en cambio, la desenfrenada libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato, actual y aleatorio, la crónica contra la intemporalidad, la contradicción, el “no” donde los demás dicen “sí” y él “sí” donde los demás dicen “no”; defiende la anarquía contra el orden y la imperfección contra la perfección. (de Micheli, 2001, pp. 134-135)

El dadaísmo tuvo su epicentro en Zurich, desplegándose posteriormente en Alemania, París y Nueva York, siendo esta última su manifestación más radicalizada y más tangible como movimiento antiartístico y antiestético desde el punto de vista del objeto.

Pero si la producción Dadá es verdaderamente un ‘gesto’, entonces los artistas dadaístas por excelencia fueron Duchamp y Picabia, los cuales en 1917 y en Nueva York se entregaron a una actividad análoga y aún más avanzada que la de los dadaístas suizos y alemanes. Ya en 1913-1914, en París, Duchamp había

tomado un porta botella y una bicicleta y los había firmado tan campante como 'obras' suyas. En cambio, en Nueva York llegó a enviar a la exposición del salón de los independientes un urinario, un producto comercial fabricado en serie, con el título de *Fuente*. (de Micheli, 2001, p. 139)

En sus comienzos, Marcel Duchamp estaba enfocado en hacer desaparecer las formas, motivación que lo llevó en un primer momento a participar del cubismo. El cubismo, sin embargo, tenía el límite que forja el hecho de haberse ya vuelto una institución y de haber establecido reglas precisas. Cuando Duchamp presentó en París su obra *Desnudo bajando la escalera* (imagen 1), la misma fue rechazada por sus hermanos Raymond Duchamp-Villon y Jacques Villon, por no respetar la regla cubista en la composición. "Este círculo había comenzado a convertir el Cubismo en una doctrina en 1912, y Duchamp se retiró por el rechazo de su obra" (Foster et al., 2006, p. 127). Dejando de lado el interés matemático expresado por los cubistas duros, la composición de este desnudo parece por momentos exhibir el espacio facetado propio del cubismo, pero, por otro lado, distrae con el movimiento que despliega a la hora de bajar la escalera. En varios aspectos, de hecho, parece sugerir un elemento futurista, dado el movimiento que está en la esencia de esta obra y que se expresa visualmente en su desarrollo. Como afirma Danto,

[...] la superposición de planos cubistas introducía movimiento en escena, pero el movimiento —y la velocidad sobre todo— era la marca central del futurismo. Y por lo tanto los cubistas doctrinarios se guardaban muy mucho de traspasar los límites del movimiento. (Danto, 2013b, p. 34)

Este episodio preciso permitió ordenar la obra dadaísta y su radicalización cada vez más profunda, ya que "herido por la controversia, Duchamp no volvería a ser su víctima; por el contrario, se convirtió en un maestro del arte de la provocación, uno de sus más ambiguos legados al arte del siglo XX" (Foster et al., 2006, p. 127). Debido a su éxito, la obra *Desnudo bajando la escalera* fue expuesta nuevamente en Nueva York, en un momento en el que la ciudad experimentaba su auge, perfilándose como una metrópolis capaz de albergar ideas diferentes, sin

preguntarse demasiado por el enfoque ideológico, y sin preocuparse acerca de si la obra pretendía la destrucción de la institución burguesa, ni acerca de cuestiones de índole formal. Para el círculo del arte constituido en esas coordenadas geográficas e históricas precisas, si una obra no era lo suficientemente cubista, o si exhibía influencias del movimiento futurista, se volvía virtualmente irrelevante, dado que lo único que Nueva York podía hacer ante el auspicio de la novedad era limitarse a reír de manera pícaro. Es en este contexto cultural, estético e ideológico en el que las puertas de Norteamérica se abren a Dadá y a su *Desnudo bajando la escalera*.

Pero *Desnudo* es una obra clave para comprender no solo a Duchamp, sino también al espíritu general del Dadaísmo, en cuanto a la intención por un lado anárquica y por otro nihilista de acabar con toda regla y aún con la discusión de los opuestos. Como señala Foster al respecto:

Para los artistas de la vanguardia más aguda tales como Duchamp, el objetivo no es ni una negación abstracta del arte ni una reconciliación romántica con la vida, sino un continuo examen de las convenciones de ambos. Así, más que falsa, circular y si no afirmativa, en el mejor de los casos la práctica vanguardista es contradictoria, móvil cuando no diabólica. (Foster, 2001, p. 18)

Duchamp logró que el dadaísmo ascendiera a su mayor radicalización con una nueva configuración de la obra, los *ready-made*, que “en su mayoría son productos banales distanciados de la subjetividad” (Foster et al., 2006, p. 127). El proceso de composición de estas obras consiste en transformar objetos ordinarios y vulgares, realizados en serie, sin modificarlos en absoluto, limitándose a descontextualizar su uso y sentido, a fin de que la obra genere en el espectador una sensación de absurdo y contribuya, al mismo tiempo, a destruir, al interior de la institución artística, el concepto de arte y su elemento intrínseco, la belleza retinal. Duchamp “prefirió los objetos que eran dados, no hechos, y las imágenes que eran preparadas de antemano, no inventadas (no 'retinales' en absoluto)” (Foster et al., 2006, p. 128). Entre 1913 y 1914 sus obras muestran claros objetivos, su pequeña

pintura al óleo *Molinillos de chocolates*, de 1913 (imagen 2), y su *Rueda de bicicleta sobre taburete*, de 1914 (imagen 3), muestran un prototipo de lo que serán sus futuros *ready-mades*; si bien *Molinillos de chocolates* es un óleo y, por lo tanto, contiene algo de clasicista en sí mismo, el objetivo de la misma es mostrar el molinillo descontextualizado, puesto como elemento de naturaleza muerta, ejemplificando el desafío a la belleza retinal.

Duchamp utilizó el azar para descentrar la autoría, pero su recurso por antonomasia en este sentido fue el *ready-made*, un producto apropiado y colocado como arte. Este recurso le permitió pasar de un salto de las antiguas cuestiones estéticas del oficio, el medio y el gusto ('¿es buena o mala pintura o escultura?') a nuevas cuestiones que eran potencialmente ontológicas ('¿qué es el arte?'), epistemológicas ('¿cómo lo conocemos?') e institucionales ('¿quién lo determina?'). Dos de sus notas son especialmente importantes aquí. La primera, escrita en 1913, es una cuestión programática: '¿Se pueden hacer obras que no sean "obras" de arte?'. La segunda, de 1914, es un fragmento escrito: 'Una especie de nominalismo pictórico'. Las dos notas sugieren que Duchamp había comenzado a analizar la denominación del arte -es decir, proponer una imagen o un objeto dados como arte- como equivalente a hacer arte. Aunque el término no existía todavía, el primer *ready-made* fue una rueda de bicicleta fijada al revés en un taburete. (Foster et al., 2006, pp. 128 - 129)

En 1917 Duchamp presentó la obra *Fuente*. Esta obra, decisiva para la historia del arte contemporáneo, era un *ready-made* con una historia plagada de anécdotas, tales como el hecho de que el presentador de la obra se encontraba en estado de ebriedad en el momento de inaugurar la exposición, que la obra misma fue una provocación dirigida a los organizadores del evento, puesto que prácticamente todas las obras entraban y ninguna era rechazada. En este caso, sin embargo, la obra sí fue rechazada por el hecho de constituir un elemento de fontanería y no una obra de arte. De este modo, los organizadores del evento se desembarazaron de la obra, pero no de sus repercusiones.

Un argumento aún puede sostenerse sobre Duchamp, como cuando en 1917 firmó con seudónimo un urinario puesto del revés. Más que definir las propiedades fundamentales de un medio dado desde dentro como hacen los

monocromos de Rodchenko, el *ready-made* de Duchamp articula las condiciones enunciativas de la obra de arte desde fuera, con un objeto extraño. Pero el efecto sigue siendo la revelación de los límites convencionales del arte en un tiempo y un lugar particulares: ésta vuelve a ser la matización crucial (obviamente, los contextos del dadá neoyorquino en 1917 y el constructivismo soviético en 1921 son radicalmente diferentes). También aquí, aparte del ultraje provocado por el objeto vulgar, la institución del arte no está muy definida. De hecho, el famoso rechazo de la Fuente por la Sociedad de Artistas Independientes puso de relieve, más que la obra per se, los parámetros discursivos de esta institución. (Foster, 2001, p. 19)

Sin lugar a dudas, Duchamp marcó un hito, y tanto el rechazo suscitado en unos como la acogida evidenciada por otros, implicó la apertura de un nuevo abanico de opciones plásticas disruptivas, no ya revolucionarias por la forma de "hacer" técnica, sino por el modo que habilitó para conceptualizar el arte de nuestra era.

2.1.4. El Pop art y Fluxus como reacciones frente al escenario de post-guerra

Si es cierto que "la contemporaneidad es [...] una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a éste y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, *es esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo*" (Agamben, 2011, pp. 18-19), esto se hace particularmente visible en el segundo momento de la historia del arte en el que queremos detenernos, la tumultuosa década de los '60, la cual representa un punto de inflexión dentro de dicha historia por su operación de rebelión frente a una sociedad reaccionaria y mojigata.

Para entender la importancia de esta operación (así como la del grupo Fluxus, sobre la que volveremos más abajo) es importante entender que durante la década del '50, el arte se había vuelto marcadamente elitista y formaba parte de una sociedad sumida en una hipocresía profunda, la cual se expresaba, entre otros aspectos, en la doble cara exhibida por Estados Unidos al proclamarse, por un lado, defensor de una sociedad libre (aspecto en el que se ancló el *action*

painting), mientras que, por otro lado, promovía una sociedad patriarcal y racista. El objetivo del arte, en este horizonte, se limitaba únicamente a mostrar subjetividades ocultas bajo las manchas del expresionismo abstracto, en contraposición con los sectores donde las ideologías de izquierdas eran más fuertes, en los cuales el realismo y, más puntualmente, el realismo socialista eran los movimientos que batallaban contra las supuestas culturas de la nueva expresión.

La abstracción regía incuestionablemente en el arte. Toda la cultura occidental, con excepción de algunos 'disidentes' franceses e italianos, estaba dominada por una pasión misionaria en favor de la 'libertad' artística, la abstracción, el radiante y arrogante adversario del 'realismo' provinciano de origen socialista y comunista. (Honnef, 2006, pp. 27-30)

En este escenario, la aparición del *Pop art*, como reacción frente a una sociedad atrincherada en valores despóticos e hipócritas, aparece como una propuesta afirmativa de la cultura de masas, de actitudes o conductas que eran reprimidas o mal vistas por las instituciones artísticas y culturales; una propuesta que, con sus éxitos parciales, logró que la cultura de masas pase a integrar el círculo del arte.

Este proceso puso en marcha la inversión de los valores en las relaciones humanas y cuestionó el tradicional reparto de papeles: la educación antiautoritaria, la emancipación de la mujer, las nuevas estructuras profesionales y la liberación de la sexualidad, se desarrollaron con arreglo a esta 'revolución cultural', se acabó el jugar al escondite con los posters de chicas y las revistas dudosas (Playboy). Un nuevo sistema de comunicación surgió a través de los periódicos marginales, los fan- magazine, los posters, los carteles, las octavillas, etc. (Osterwold, 2007, p. 7)

En su texto *El Pop Art*, Osterwold, describe con una frase lo que observa cómo dos caras de la misma moneda: "El Pop Art mantiene el equilibrio entre las eufóricas perspectivas de progreso de una época y las catastrófico-pesimistas" (Osterwold, 2007, p. 6), refiriéndose al ascenso de la cultura de masas como un beneficio que tendría la contracara de banalizar su propio contenido. El *Pop Art*,

entendido desde un lugar maniqueo, actuaría como la llave de la entrada a un nuevo romanticismo.

Lo trivial se convirtió en objeto del interés general, admitido por todas las capas sociales. En esto se basaba esencialmente el acercamiento entre la cultura recreativa y la de alto nivel. Como era evidente, a continuación se pusieron en tela de juicio los conceptos precedentes de cultura y arte. El arte 'elitista' del subjetivo expresionismo abstracto, de los años cuarenta y cincuenta, se vio confrontado con una exigencia general de cultura. (Osterwold, 2007, p. 7)

¿Cuál fue el impacto del Pop art en la configuración del arte contemporáneo? Fundamentalmente, creemos que la ruptura con las encorsetadas propuestas del expresionismo abstracto y su oposición al realismo, condujo a una apertura hasta ese momento inimaginable, sintetizable quizás en la idea, de enorme impacto en la escena artística presente, de que 'cualquiera puede ser artista', lo cual no puede dejar de remitirnos a una segunda idea, la de que 'cualquier cosa es arte', del grupo Fluxus.

Este segundo elemento disruptivo y arriesgado que consideramos central para entender la década de los '60, esgrimió como marca distintiva el hecho de no mirar hacia el pasado ni al futuro, sino simplemente apostar por la experimentación, lo cual lo llevó, por momentos, a una ridiculización de los estándares propuestos por las instituciones artísticas: "la postura de Fluxus no fue tanto la de atacar el contexto artístico que lo rodeó, sino más bien la de ignorarlo por completo" (Higgins, 2019, p. 24). Si bien el objetivo central de Fluxus consistía en vincular, por todos los medios posibles, el arte con la vida, la naturaleza del movimiento es sumamente esquiva, dada la heterogeneidad de sus propuestas, su carácter de 'antimovimiento', y el "amplio contexto abierto" (Mayer, 2019, p. 33) en que se produce su irrupción. Es precisamente su esencia abierta y polimorfa lo que llevará al artista y escritor Dick Higgins a referirse a las obras de Fluxus, sus artistas y tradiciones, con los conceptos de fluxartistas, fluxobras y fluxtradiciones, enfatizando el hecho de que el movimiento tiene un proceder diferente a la

mayoría de los movimientos artísticos, producto en parte de estar compuesto por participantes de una marcada excentricidad frente a otros artistas y tradiciones como movimiento. A pesar de dicha complejidad, Higgins propone nueve criterios que permitirían definir las líneas centrales del movimiento:

[...] existen ciertos puntos en común entre la mayoría de las fluxobras: 1. internacionalismo, 2. experimentalismo e iconoclasia, 3. intermedialidad, 4. minimalismo o concentración, 5. un intento por resolver la dicotomía arte/vida, 6. involucramiento, 7. juego o chistes, 8. efimeridad y 9. especificidad. (Higgins, 2019, p. 24)

Más allá del eclecticismo de lo intermediático o interdisciplinario, estos criterios sugieren claramente que existía una serie de elementos, más o menos definidos, que los convocaban alrededor de ciertos elementos claves. Cabe remarcar el primero de los elementos señalados por Higgins, en la medida en que Fluxus suele verse asociado con la figura fundacional de John Cage, y suele suponerse que la escena neoyorquina asume cierta exclusividad para el movimiento, suposiciones ambas que se muestran completamente infundadas cuando consideramos el marcado internacionalismo del anti-movimiento.

El segundo elemento, sin embargo, fue el factor decisivo en relación con la singularidad del movimiento, dado que el mismo apuntaba a repensar la forma y el contenido, en un proceso en el cual la primera se desarrollara con independencia del segundo, buscando incluir el factor de la aleatoriedad en el proceso, a través de la inclusión de hechos no determinados por los autores. Entendiendo que las nuevas formas les permitirían arribar a nuevos contenidos y permitirían que el público accediera a experiencias nuevas, se abocaron a una forma de factura artística más experimental, capaz de sorprender con lateralidades inexploradas hasta el momento. Como señala Higgins,

se trató de una experimentación formal más que de contenido. Se partió del supuesto de que el contenido novedoso requiere de nuevas formas, que éstas posibilitan que las obras tengan nuevos contenidos capaces de llevar al público a nuevas experiencias. (Higgins, 2019, p. 25)

Los fluxartistas se concentraron en lo mínimo y breve, con el fin de dar más importancia a lo formal, preservando a la obra, de esa manera, de “elementos foráneos” a la misma (Higgins, 2019, p. 25), una premisa que fue denominada por ellos mismos como “minimalismo puntual” (Higgins, 2019, p. 25). Los artistas sabían que el trabajo realizado por ellos, en muchas ocasiones, por su difícil clasificación, “jamás sería llamado arte” (Higgins, 2019 p. 26), pero esta particularidad les permitió llevar un modo de vida mucho más interesante, prestando mayor “atención a las ideas de la dicotomía arte/vida” (Higgins, 2019, p.26). Habían llegado a un consenso respecto a que “trabajar con estos materiales representaba un escape a la expresión personal tan característica de las artes del período inmediatamente anterior a Fluxus, durante la primera mitad de los años cincuenta” (Higgins, 2019, p. 26).

De acuerdo a Mayer, Fluxus ofrecía “un tipo de iconoclastía” (Mayer, 2019, p. 33), puesto que parte de su programa incluía romper con las imágenes, y sobre todo con el culto a la imagen rendido por las instituciones, desde donde se imponía su adoración cultural.

El impulso de Fluxus por demoler la tradición y en especial la transferencia de linaje estético cultural se sostenía, antes que en *statements* y manifiestos, en un tipo de discurso tan textual como hablado, y sobre todas las cosas, en proposiciones artísticas (Mayer, 2019, p. 13).

El Fluxus, en definitiva, intentó romper con el pasado, atendiendo a nuevas miradas y nuevos criterios, experimentando formas y lugares más allá de lo impensado. Su reacción es más que justa si se atiende al reciente pasado mojigato que, vale aclarar, atravesaban todas las artes, encorsetando sobremanera el accionar de los artistas. *Fluxus* fue, en definitiva, una respuesta no afirmativa a una actualidad que exigía nuevas formas y nuevas experiencias. Al igual que el *Pop art*, en definitiva, constituyó una respuesta al arte de los '50, pero movida por otros intereses, quizá más románticos, en la medida en que implicaba una crítica tanto a las instituciones como a la pleitesía rendida a los artistas y sus invenciones.

2.1.5. Andy Warhol, el segundo quiebre del siglo XX

Padre e hijo a la vez del Pop Art, Andy Warhol aparece en la historia del arte como una figura clave para entender los procesos de cambio que se dieron en la segunda mitad del siglo XX en el ámbito del arte, fundamentalmente por el hecho de que encarna la expresión máxima de la incorporación del arte de masas en las instituciones artísticas y en los espacios cerrados de élite que diagramaban los cánones de cada momento artístico. Es en virtud de ello que Danto propondrá precisamente a Warhol como el segundo gran quiebre dentro del arte del siglo pasado, sosteniendo que su propuesta fue más allá del *ready-made* hecho por Duchamp, en la medida en que Warhol presenta al objeto siendo ese objeto mismo, en lugar de apuntar a su descontextualización o aspirar a incomodar al espectador.

Warhol realizó sus estudios de diseño en el Carnegie Institute of Technology, y en 1949 se trasladó a Nueva York, en donde llevó a cabo diseños para revistas, escaparates, cubiertas de libros, portadas de discos, etc. realizados para una serie de clientes prestigiosos que iban desde *Vogue* hasta *Bonwit Teller* (Foster et al., 2006, p. 486). En Warhol se observa una transformación, desde el diseño gráfico a las bellas artes, comenzando a utilizar las herramientas y composiciones de la gráfica en elementos de la vida cotidiana e incluso ironías de la vida de las mayorías y de él mismo. “Los años 1959 y 1961 constituyen una zona de cambio biográfico entre las dos fases de la vida de Warhol, una zona de transfiguración” (Danto, 2011, p. 24). Pero antes de ese punto de quiebre ya podemos detectar aquellos elementos o giros que harán de su obra posterior algo tan peculiar. Si pensamos, por ejemplo, en una de sus obras tempranas, *Antes y después*, (imagen 4), en la cual vemos una mujer en su pre y post operatorio, podemos observar que la imagen muestra los resultados de una operación nasal. Advertiremos la ironía de la vida cotidiana, las propuestas hechas por el mercado y el consumo irónico que él puede hacer de sí mismo y de todos. “Era la encarnación del sueño de las

personas obsesionadas con cambiar de aspecto físico para ser, a su modo de ver, más atractivas” (Danto, 2011, p. 23). También es preciso reparar en el endiosamiento de la sociedad de consumo, teniendo en cuenta que su irrupción en la escena artística se produce con los dibujos de las botellas de *Coca-Cola* (imagen 5), y las aún más conocidas *Latas de sopa Campbell* (imagen 6).

El camino estaba claro. Era un imperativo y una transformación. El imperativo era: pintar lo que somos. La transformación era el descubrimiento sobre lo que somos. Somos el tipo de gente que busca el tipo de felicidad que, según nos prometen los anuncios, podemos conseguir de forma rápida y barata. Antes y después es como una radiografía del alma estadounidense. (Danto, 2011, p. 38)

La obra de Warhol es extensa y posee muchas facetas, las cuales dependen no solo de etapas emocionales sino también de las demandas de cada década. Es sabido, por ejemplo, que su obra experimentará un cambio pronunciado luego del intento de asesinato ocurrido el 3 de junio de 1968, a manos de Valerie Solanas, y que sus vínculos se fueron modificando según su obra lo hacía también.

Entonces ¿qué hace de este personaje alguien tan particular? ¿Quizá sea su irreverencia ante la sociedad?; ¿sus ganas de mostrar las bondades del consumo y la igualación social que puede contradictoriamente producir el capitalismo? ¿Fue por estas mismas cuestiones que fue criticado? ¿Por qué, de todas maneras, fue recibido por todas las capas sociales y las élites del arte más allá de los prejuicios? Es innegable que mientras que muchos artistas permanecieron involuntariamente en el anonimato, Warhol logró sobrepasar ese escollo de la modernidad tardía y saltar del anonimato a la fama en todas las clases sociales.

Como veremos a continuación, Danto se centrará en la obra *Brillo Box* para enfatizar el modo particular de producción warholiano, el cual apela a la *presentación* del objeto sin mediatización alguna (el carácter idéntico entre la *Brillo Box* y su homólogo de la vida ordinaria, se repetirá también en *Latas Campbell* y *Coca-Cola*): la obra es lo que es a partir de la vida ordinaria y es llevada al estatus

de obra de arte por la mediación del artista, y es esta particularidad la que volverá radical la obra de Warhol, quien, a diferencia de Duchamp, no se halla interesado en la crítica por el absurdo, sino simplemente en mostrar los objetos de consumo de la gente común.

2.1.6. La presentación del objeto y la pregunta por la esencia del arte

A pesar de la heterogeneidad de sus puntos de partida y sus objetivos, y a pesar de la complejidad inherente a cada uno de ellos, consideramos que el impacto más importante y sostenido que los *ready made* de Duchamp, el Pop Art y Fluxus tuvieron en la historia del arte contemporáneo puede ser resumido en la incorporación (compleja y problemática) de la técnica de la *presentación de objetos* en el repertorio de las técnicas artísticas. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de *presentación*? A la práctica de transformar un objeto en obra sin necesariamente someterlo a una modificación y sin apelar a criterios estéticos, desafiando con ello la tradición retinal. Dicha práctica marca una ruptura decisiva con la tradición previa, en la medida en que ésta era predominantemente mimética: en lugar de presentar al objeto, lo representaba; el objeto no estaba presente allí en la obra de arte, sino que la obra de arte “lo hacía presente” a través de la mimesis: “Las tendencias objetuales se refieren en sentido estricto a aquellas donde la representación de la realidad objetiva ha sido sustituida por la presentación de la propia realidad objetual, del mundo de los objetos” (Weisse, 2006).

Pero el impacto de la incorporación de esta nueva práctica, que en las primeras décadas del siglo XX implicó “un cuestionamiento del objeto artístico tradicional” (Weisse, 2006), no se redujo a la sustitución de la representación por la presentación, sino que permitió incorporar al 'mundo del arte' un universo de 'cosas' que anteriormente no habrían sido consideradas como obras de arte y, al hacerlo, creó un universo de 'cosas' potencialmente incorporables a dicha esfera.

Esto hizo posible una ampliación prácticamente infinita de las posibilidades de considerar como 'arte' a diferentes objetos, dado que los objetos creados con fines artísticos representan una porción ínfima de la totalidad de los objetos existentes (en constante crecimiento) que hay en el mundo, todos ellos susceptibles de ser incluídos en el mundo del arte a través del proceso de *presentación* de los mismos. Esto nos enfrenta, como se hace evidente, a una pregunta decisiva: ¿es posible, en este escenario, seguir recurriendo a criterios no controversiales que permitan distinguir qué pertenece al mundo del arte y qué queda fuera de él? Es a esta pregunta, precisamente, a la que tanto Danto como Dickie intentarán dar una respuesta.

2.2. El debate entre el 'significado encarnado' y 'el círculo del arte'

Como mencionamos en la introducción y al comienzo de este capítulo, para aproximarnos a un entendimiento más profundo del fenómeno artístico, nos valdremos de los análisis que proponen Arthur C. Danto y George Dickie de la obra de arte. La siguiente sección tendrá por objetivo reconstruir parcialmente la definición de arte desarrollada por Danto, centrada en una propiedad ontológica e invisible de la obra, a la que el autor denomina el 'significado encarnado'³. Esta definición será a continuación analizada en detalle a partir de sus textos, para luego adentrarnos en los determinantes de la obra de arte que se dan, ya no a través de sus características propias sino por su contexto, dentro de las instituciones creadas para las obras de arte y actividades afines, teoría desarrollada por Dickie y definida en su texto *El círculo del arte*.

3 En *La transfiguración del lugar común*, de 1981, Danto se refería a esta propiedad como “ser sobre algo”. Optaremos, sin embargo, por el concepto de 'significado encarnado' por ser ésa la denominación que adopta en su última obra, *Qué es el arte* (2013).

2.2.1. Arthur Danto

Arthur Danto es quizás uno de los filósofos del arte más atrevidos a la hora de emprender la tarea de dar cuerpo teórico a la reflexión acerca de la esencia del arte contemporáneo, dado que construye su definición de arte apelando a una propiedad ontológica que -desde su perspectiva- poseen *todas* las obras, prescindiendo del recurso al criterio de la belleza estética. Si bien los primeros esbozos de su teoría se hallan ya presentes en su ensayo *El mundo del arte* (publicado en 1965) y en *Obras de arte y cosas reales* (publicado en 1969), la primera versión plenamente desarrollada de su propuesta se vio plasmada en *La transfiguración del lugar común* (1981), desarrollo que se amplía en sus textos *Después del fin del arte* (1997) y el *Abuso de la belleza* (2003)⁴. El recorrido principal de nuestro análisis, no obstante, tendrá como eje la última obra publicada por el autor, un año antes de su muerte, *Qué es el arte* (2013), la cual retoma y sistematiza los elementos esbozados en las obras anteriores, ofreciendo una visión acabada y cerrada de su teoría en este libro.

El argumento central de la teoría desarrollada por Danto consiste en afirmar que todas las obras de arte producidas a lo largo de la historia poseen un 'significado encarnado', una propiedad ontológica que se encuentra más allá de lo visible. Según el autor, a lo largo de la historia del arte los artistas estuvieron influenciados por la concepción platónica de *mímesis*, concepción que dominó la totalidad de la producción artística hasta la irrupción de la obra de Marcel Duchamp, quien desafió (a través de un nuevo tipo de arte, los *ready-mades*) otro de los elementos que la historia había tomado como esenciales a la obra de arte, a

4 En *El abuso de la belleza*, el mismo Danto se refiere a estos últimos tres libros como una trilogía: "El presente libro desarrolla las tres Conferencias Carús de modo más o menos sistemático. Podría considerarse como mi tercer volumen de una filosofía contemporánea del arte, siendo el primero de ellos *La transfiguración del lugar común*, de 1981, que desarrolla lo que podríamos llamar ontología de la obra de arte; y el segundo *después del fin del arte*, de 1997, en el que desarrollo lo que a mi entender, es una historia filosófica del arte" (Danto, 2005, p. 50).

saber, la búsqueda de la belleza. La teoría de Danto terminó de perfilarse mediante el análisis de la obra *Brillo Box*, de Andy Warhol, dado que ésta le permitió terminar de comprender la cualidad ontológica y principal de las obras de arte: el 'significado encarnado' que configura su esencia. Es de este modo que la tesis de Danto tiene como eje principal a dicha obra, en la que se pueden observar y analizar con claridad todos los elementos contenidos, de acuerdo al autor, en una obra de arte.

2.2.1.1. Duchamp y el quiebre con la concepción mimética del arte

Desde el primero de sus ensayos publicados, *El mundo del arte*, hasta *Qué es el arte*, Danto no cesará de dictaminar que la historia del arte, desde Platón en adelante, estuvo signada en forma incesante por una concepción mimética del arte⁵, concepción que “se mantuvo apenas discutida hasta que dejó de captar la aparente esencia del arte” (Danto, 2013b, p. 17), es decir, cuando, a principios del siglo pasado, comenzaron los primeros síntomas del divorcio entre arte y mimesis:

La definición de Sócrates del arte deja de tener valor cuando a lo largo del siglo xx aparecen los *ready-mades* y la abstracción. Sin lugar a dudas, la mayoría de las obras de arte en Occidente han sido miméticas —por usar la palabra proveniente del griego— y los artistas occidentales han sido en su mayor parte imitativos (Danto, 2013b, p. 45).

Como señalamos anteriormente, en efecto, Marcel Duchamp (utilizando el pseudónimo de 'Mutt') presentó en 1917 su controversial obra *Fuente*, la cual pretendía ser una obra carente por completo de perspectiva estética, y cuyo fin consistía en ofender a la visión burguesa al atentar contra el arte que atendía a intenciones estéticas, un arte al que Duchamp llamaba 'arte retinal' y que, de acuerdo a Danto, “lo molestaba profundamente” (2013b, p. 41):

5 Danto desatiende, desde ya, el interludio aristotélico que señalé anteriormente, el cual implica atender al elemento catártico en el arte, dando lugar con ello a la posibilidad de la purificación, en lugar de perpetuar la mirada punitiva manifestada por Platón en *República*.

En el verano de 1912, Duchamp vivía en Munich, ciudad de la que dijo que fue 'el escenario de mi completa liberación', quizás de las preocupaciones estrictamente 'retinales' de la vanguardia parisina ('retinal' era el término que empleaba para designar la pintura que no atraía a la 'materia gris' de la mente). (Foster et al., 2006, p. 127)

Esta situación generó una especie de disputa entre, por un lado, quienes defendían la obra considerándola -desde una propuesta estética- portadora de belleza y, por otro lado, quienes encontraban reveladora su carencia de estética y su alejamiento respecto del criterio de belleza:

Los partidarios de Duchamp han insistido en que el urinario, presentado anónimamente por el artista a la Sociedad de Artistas Independientes en 1917, pretendía revelar el encanto que en realidad poseía dicha forma, y que, abstracción hecha de su significado, el parecido existente entre el urinario y la escultura modélicamente bella de Brancusi era suficiente para insinuar que a Duchamp le podría haber interesado subrayar las afinidades entre ambos. (Danto, 2005, p. 45)

Para Danto, sin embargo, la separación que se percibe entre la obra y la perspectiva estética es tan radical que no verla sería propio de una actitud adicta al arte retiniano: "Es posible que el urinario de Duchamp fuera bello en términos de forma, superficie y blancura. Pero, en mi opinión, la belleza, aun estando allí, era secundaria para la obra, cuyas intenciones eran por completo distintas" (Danto, 2005, p. 45)⁶.

Pero la centralidad que *Fuente* asume en las reflexiones de Danto se explica no solo por el desmembramiento que Duchamp realiza de la unión tradicional entre arte y belleza, sino también por el hecho de que expresa a la perfección la cualidad que, de acuerdo a Danto, define a una obra de arte, a saber, la de constituir un 'significado encarnado'. Esta cualidad ontológica de las obras de arte, que es presentada por él como condición necesaria y suficiente para que un objeto

6 Es cierto que en *El abuso de la belleza* (2005), Danto afirma que una obra podía poseer una belleza interna, pero señala que dicha belleza se encuentra en el significado de la obra, y no en la obra misma considerada en su aspecto material. En el caso de *Fuente*, sin embargo, aún esa belleza estaría ausente, dado que se trataría de una obra esencialmente conceptual.

cualquiera devenga en obra de arte, aparece claramente ejemplificada en aquella obra: aunque el urinario mismo, afirma Danto, no haya sido creado por el propio Duchamp, esto no constituye un obstáculo para que sea considerado una obra de arte de su autoría, puesto que fue *él* quien lo eligió, y eso le asigna un mérito, por el simple hecho de haber tomado un objeto corriente, carente de belleza y cuya función era ser un mero útil de fontanería, y haberlo *resignificado* al situarlo como obra de arte. El objeto ahora poseía, gracias a ese gesto, un nuevo significado, ya no conferido por su origen y finalidad primera, sino por el artista mismo. Duchamp inaugura así el nuevo concepto (al que ya hemos aludido en secciones anteriores) de *ready-made*, para atacar las costumbres burguesas del oficio, la belleza, la estética, así como cualquier otro lineamiento academicista: “Duchamp, sobre todo en sus *ready-mades* de 1915-1917, quería ejemplificar la disociación más radical posible entre el arte y la estética” (Danto, 2005, p. 45). Desde el punto de vista teórico, sin embargo, cabe destacar que la teoría del significado encarnado se encuentra ya condensada en la descripción que la publicación de arte *The Blind Man*⁷ ofreciera en 1917 de la obra *Fuente*:

Si el señor Mutt con sus propias manos hizo la fuente o no, no tiene importancia. Él la ESCOGIÓ. Tomó un artículo ordinario de la vida, lo colocó de modo que su significado útil desapareció bajo el nuevo título y punto de vista: creó un nuevo pensamiento para ese objeto. (Norton, 1917, p. 5)

En esta descripción, citada por el propio Danto, se concentra la construcción de una nueva narrativa artística a partir de la reconfiguración de un objeto; el nuevo significado dado por el artista al objeto fue el que encarnó la nueva narrativa en *Fuente* y la introdujo en el mundo del arte.

7 *The Blind Man* fue una revista de arte editada en Nueva York en el año 1917. Sólo se editaron dos números, y el segundo número contiene análisis y reflexiones acerca de los sucesos ocurridos en la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes, en la cual fue rechazada la *Fuente* de Duchamp.

2.2.1.2. Antecedentes del concepto de 'significado encarnado'

El concepto dantoniano de 'significado encarnado' no emergió en forma fija y ya plenamente desarrollada en la obra de Danto, sino que representó la culminación de un largo proceso de reflexión en torno a la esencia del arte. A fin de comprender dicho proceso, propondremos en los párrafos siguientes un recorrido breve sobre algunos de los elementos claves desarrollados por Danto en obras tempranas que coagularán, eventualmente, en la conceptualización acerca del 'significado encarnado'.

El primero de tales elementos lo encontramos en su primer escrito sobre la propiedad ontológica de la obra de arte, realizado cuando aún no era crítico de arte y titulado *El mundo del arte* (1964), en donde compone el célebre personaje Testadura, y es en ese mismo texto en donde desarrolla las teorías TAI (Teoría del Arte como Imitación) y TR (Teoría de la Realidad), y propone los conceptos de 'el es de identificación artística' y la 'atmósfera de teoría artística'. Casi dos décadas más tarde, en *La transfiguración del lugar común* (1981), desarrolla al personaje J y conceptualiza *el ser sobre algo*. Aun cuando buena parte de estas denominaciones y caracterizaciones serán abandonadas más adelante en favor de la teoría del significado encarnado, las conceptualizaciones que se encuentran en la base de las mismas permanecerán latentes en dicha teoría.

El personaje Testadura aparece por primera vez en *El mundo del arte* como un mero espectador del museo. En palabras de Danto, se trata de un filisteo, es decir, de una persona vulgar que carece tanto de conocimientos como de sensibilidad artística. Es presentado como el estereotipo del ser humano que no comprende que determinados objetos de la vida cotidiana, puestos en su misma tangibilidad ordinaria, puedan habitar un museo o una institución artística y puedan 'ser arte'. Para desarrollar esta idea, ficcionaliza una situación en la que Testadura, mientras pasea por el museo, se cruza con la obra *Bed* (imagen 7), de Robert Rauschenberg,

y con *Bedroom ensemble* (imagen 8), de Claes Oldenburg.

Imagínese, ahora, a un cierto Testadura —un hablante directo y connotado filisteo—, que no está consciente de que estas son arte, y que las toma como realidad simple y pura. Él atribuye los brochazos de pintura en la cama de Rauschenberg a la descuidada chapucería del dueño, y la inclinación en la cama de Oldenburg a la ineptitud del constructor o a la fantasía, quizás, de quien lo haya solicitado 'por encargo'. Estos serían errores, pero errores de un tipo más bien peculiar, y no terriblemente diferente de aquel que fue hecho por las aturdidas aves que picoteaban las falsas uvas de Zeuxis. (Danto, 2013a, p. 59)

Danto sentencia que Testadura no puede transitar el museo como corresponde por estar en un nivel anterior de desarrollo, en un proceso cognitivo anterior (inferior) ya que “para ver algo como arte se requiere algo que el ojo no puede menospreciar —una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte” (Danto, 2013a, p. 65). Claramente quienes no respiran en esa atmósfera no pertenecen al mundo de las personas capaces de apreciar el arte, sino tan sólo al grupo de las que valoran la imitación, es decir, quienes permanecen presos de la Teoría del Arte como Imitación (TAI), que representa una prolongación de la teoría mimética del arte desarrollada por Platón. Dicha teoría, de acuerdo a Danto,

es, si uno lo piensa bien, una teoría extraordinariamente poderosa, que explica una gran cantidad de fenómenos conectados con la causación y evaluación de las obras de arte, consiguiendo una sorprendente unidad en un contexto complejo. Además, es una simple cuestión de fortalecerla contra los varios supuestos contraejemplos que ofrecen estas hipótesis auxiliares para que el artista que se desvía del mimetismo sea perverso, inepto, o loco. Ineptitud, artimañas, o locura son, de hecho, predicciones comprobables. (2013a, p. 56)

Danto advierte que de todos modos una nueva teoría, que observa la realidad y a la que, consecuentemente, denomina la Teoría de la Realidad (TR), logró imponerse, y que, en consecuencia, “es de acuerdo a los términos de la TR que nosotros debemos entender las obras de arte a nuestro alrededor hoy en día” (Danto, 2013a, p. 58).

Esta teoría (TR) suministró un modo completamente nuevo de mirar a la pintura, vieja y nueva. En efecto, uno casi podría interpretar el tosco dibujo de Van Gogh y Cézanne, la dislocación de la forma del contorno en Georges Rouault y Raoul Dufy, el uso arbitrario de planos de color en Gauguin y los fauvistas, como otras tantas maneras de llamar la atención sobre el hecho de que estas eran no-imitaciones, específicamente concebidas para no engañar. (Danto, 2013a, p. 58)

Si en este punto retomamos el ejemplo de Testadura, podremos comprender cuál es la importancia de la dinámica que describe este personaje y las ideas desarrolladas sobre cómo pensarlo, es decir, como una persona que está dominada por la TAI. A Testadura se le hace imposible, precisamente, concebir que una obra de Oldenburg o de Rauschenberg puedan ser obras de arte. Para poder comprenderlas como obras de arte, Testadura debería tener conocimientos de historia del arte o alternativamente, una *atmósfera de teoría artística*, lo cual implicaría estar de alguna manera ya dentro del mundo del arte. En este punto, y a fin de responder a la pregunta acerca de cuál es la forma en la que Testadura vivencia esta situación, Danto propone un nuevo concepto: el *es de identificación artística*:

Y ahora Testadura, habiendo flotado en el aire distraído a lo largo de toda esta discusión, protesta afirmando que *todo lo que él ve es pintura*: un rectángulo pintado de blanco con una línea negra pintada a lo largo. Y cuán correcta es realmente su afirmación: eso es todo lo que él ve, o lo que cualquiera puede ver, incluyéndose a los estetas. Así que, si él nos pide que le mostremos qué más hay para ver aquí, para demostrarle apuntando a algo concreto que esto es una obra de arte (*Mar y cielo*), no podemos complacerlo, pues él no ha pasado nada por alto (y sería absurdo suponer que lo ha hecho, que hay algo pequeñito a lo que pudiésemos apuntar con el dedo, y que él, acercándose para observarlo, pudiese exclamar '¡Así que es esto! ¡Una obra de arte después de todo!'). Nosotros no podremos ayudarlo hasta que él haya dominado el *es de identificación artística* y así lo pueda *constituir* como una obra de arte. Si él no puede lograr esto, él nunca podrá contemplar una obra de arte: él será como un niño que ve los palos sólo como palos. (Danto, 2013a, p. 64)

El modo en el que Testadura enfrenta la obra de arte expresa, podríamos decir, un *es* de baja intensidad, una predicación utilizada para afirmar la existencia de un indicador formal. Si pensamos que existen dos tipos de presentación, una en la que la cosa es presentada como tal (el palo como palo), y otra en la que algo es presentado como otra cosa (el palo como un arma o una persona), Danto recurre a una analogía similar al hablarnos del *es de la identificación artística* como una comprensión que no requiere que la cosa que *es* necesariamente deba compartir características con lo referido:

Hay un *es* que figura prominentemente en las afirmaciones concernientes a las obras de arte que no es el *es* ni de identidad ni de predicación; ni tampoco es el *es* de existencia, de identificación, ni un *es* especial concebido para servir a un fin filosófico. Aún así, *es* de uso común, y es aprendido rápidamente por los niños. Es el sentido de *es* de acuerdo al cual un niño, al que le son mostrados un círculo y un triángulo y se le pregunta cuál es él y cuál es su hermana, apuntará al triángulo diciendo 'Éste soy yo'; o, en respuesta a mi pregunta, la persona junto a mí apunta al hombre vestido de púrpura y dice 'Ése es Lear'; o en la galería yo apunto, para el beneficio de mi acompañante, a una mancha en la pintura frente a nosotros y digo 'Esa mancha blanca es Ícaro'. Nosotros no queremos decir, en estos casos, que cualquier cosa a la que se apunta se mantiene como, o representa, aquello que se dice que es, pues la *palabra* 'Ícaro' se mantiene o representa a Ícaro: sin embargo yo no, en el mismo sentido de *es*, apuntaría a la palabra para decir 'Ése es Ícaro'. La frase 'Esa *a* es *b*' es perfectamente compatible con 'Esa *a* no es *b*' cuando la primera emplea este sentido de *es* y la segunda emplea algún otro, aunque *a* y *b* sean usados sin ambigüedad todo el tiempo. Con frecuencia, ciertamente, la verdad de la primera *requiere* la verdad de la segunda. La primera, de hecho, es incompatible con 'Esa *a* no es *b*' sólo cuando el *es* es usado sin ninguna ambigüedad. Por falta de otra palabra yo deberé designar a éste el *es de identificación artística*; en cada caso en el cual *es* es usado, la *a* representa una propiedad física específica de, o una parte física de, un objeto; y, finalmente, es una condición necesaria para que algo sea una obra de arte que una parte o propiedad de ello sea designable por el sujeto de una frase que emplea este *es* especial. Es un *es*, incidentalmente, que tiene casi-parientes en algunos pronunciamientos marginales y míticos. (Así, uno *es* Quetzalcóatl; estas *son* las Columnas de Hércules). (Danto, 2013a, P. 61)

La transfiguración del lugar común nos ofrece, a modo de complemento de la figura de Testadura, un nuevo personaje: “el artista J, [...] un joven artista igualitario y huraño” (Danto, 2002, p. 22). El personaje J tiene como función enmarcar la psiquis de algunos artistas que transitan lo que Danto denomina “‘injusticia de rango’, que resulta de aplicar el fino término de *obra de arte* a casi todos los objetos de mi exposición” (Danto, 2002, p. 22). La ‘injusticia de rango’ remite, de esta forma, a la indignación que se produce en aquellos artistas que se niegan a aceptar que las cosas comunes, los objetos de la vida ordinaria, puedan ser arte. La escena central en la que se muestra la función desempeñada por el personaje J se construye contra el trasfondo de una muestra ficticia ideada por Danto, en la que están expuestos un cuadro descrito por el filósofo danés Søren Kierkegaard, “Los israelitas cruzando el mar rojo”, junto con otro, exactamente igual, pero obra de un retratista -también danés-, titulado “El ánimo de Kierkegaard”. Luego también serán expuestos, con un parecido exacto, “La Plaza Roja”, fragmento de un paisaje moscovita, y una obra de arte geométrico minimalista, llamada “Cuadrado rojo”. Otra obra central de la exposición es “Nirvana”, “una pintura metafísica basada en el conocimiento que el artista tiene de que los órdenes del *nirvana* y del *samsara* son idénticos, y de que el mundo del *samsara* es designado por sus detractores como el ‘polvo rojo’”, y, por último, encontraremos “un bodegón hecho por un amargado discípulo de Matisse”, titulado “Mantel rojo” (Danto, 2002, pp. 21-22). Danto nos advierte que debemos imaginar esa sala organizada a partir de rectángulos rojos exactamente iguales. El artista J, transitando “una especie de indignación política” (Danto, 2002, p. 22), pide a Danto que le permita exponer un cuadro propio, idéntico en cuanto a lo formal a los espacios designados: es un rectángulo rojo. El autor se lo permite, y es aquí donde estalla y se manifiesta el perfil de J, irritado por la exposición. Danto observa que la obra de J no tiene título, porque no encuentra valor alguno en titular la obra, en mostrar que la obra *es sobre algo*, y diferencia, en consecuencia,

entre el vacío existencial al que podrá aludir la obra Nirvana, y el hecho de que la obra de J se encuentra vaciada de su significado.

Las concepciones y elaboraciones que sintetizamos hasta aquí anticipan ya una concepción que se construye a partir de la década de 1970, y cada elemento va formulando en forma progresiva y articulada una manera de concebir el nuevo mundo del arte, forjado en la era postmoderna. Tanto Testadura como J mantienen las mismas contradicciones, uno desde el rol de espectador, el otro desde el rol de creador, y ambos se ven finalmente desplazados por la nueva teoría de la realidad, la cual ya no hace lugar a sus premisas miméticas. Es precisamente el seguir estando cautivos bajo los presupuestos de la TAI lo que les impedirá comprender aquello que Danto conceptualizará bajo el concepto de 'significado encarnado'.

2.2.1.3. El 'significado encarnado como cualidad ontológica de la obra de arte

Como ya hemos señalado, para desarrollar la teoría del significado encarnado Danto se vale de dos acontecimientos artísticos fundamentales: las obras *Fuente*, de Marcel Duchamp (imagen 9) y la obra *Brillo Box*, de Warhol (imagen 10). A partir del análisis de estas obras decisivas para el desarrollo del arte contemporáneo, y despojándose de lo que él describe como prejuicios de la filosofía racionalista, llega a observar una propiedad ontológica invisible que caracteriza a todas las obras de arte: *el ser sobre algo o significado encarnado*. Estos acontecimientos son descritos como momentos icónicos y como puntos de quiebre dentro de la historia del arte, en la medida en que, desde una mirada general, el arte precedente tenía por finalidad representar acontecimientos y objetos mucho más tangibles y encuadrables dentro de un marco más preciso, mientras que a partir de ahora tendrá como función presentar objetos que encarnan ideas.

Antes de proponer una reconstrucción del análisis de Danto de dichas obras, no obstante, consideramos pertinente un recorrido breve y esquemático por la

interpretación propuesta por el autor de otras dos obras de arte producidas durante la primera mitad del siglo XX: *Las señoritas de Avignon* (imagen 11), de Pablo Picasso, y *Mujer con Sombrero* (imagen 12), de Henri Matisse. Respecto de la primera de ellas, Danto afirma que aun cuando dicha obra carece de la envergadura de las obras *Fuente* y *Brillo Box* (quizá por su aparente apego a algún criterio de belleza), su relevancia procede del hecho de que evidencia un claro gesto de abandono de la concepción mimética del arte, en la medida en que muestra que Picasso no estaba interesado en pintar a las mujeres de un modo realista (aun cuando éstas conservaran todavía algo de realismo en su composición). En lugar de radicar la función del arte en la apariencia (deudora de los mecanismos de la copia), Picasso aspira a alcanzar la realidad, una realidad, no obstante, que no puede ser traída a la luz por los medios de la mimesis.

Las señoritas de Avignon exhibe, en este sentido, según señala Danto, una evolución de las mujeres, desde las mujeres 'salvajes' africanas hasta las mujeres del denominado período rosa. “La secuencia de esos cuerpos —¡y esas cabezas!— es como un esquema freudiano del ello, ego y superego” (Danto, 2013b, pp. 25-26), triángulo psicológico que se desarrolla en un espacio que aludiría a un prostíbulo y mostraría, en última instancia, según Danto, que para Picasso las mujeres sólo están destinadas para el sexo, dada su conformación psicológica y con prescindencia de la cultura a la que pertenecen:

La pareja africanizada parece salvaje, feroz, agresiva. El par del medio son putas seductoras, esbeltas. Y a la izquierda hay una chica parisina con rasgos regulares. Desde el punto de vista de la perspectiva de la pintura tradicional, esto muestra cierta incoherencia estilística. Picasso necesitaba esta incoherencia entre las tres clases de mujeres que representan tres estratos psicológicos, o tres etapas en la evolución física de la mujer. Tanto la triada psicológica como la evolutiva tienen su escenario en un burdel. Si alguien pregunta por el tema de la pintura, la respuesta correcta sería probablemente que trata de las mujeres, tal y como Picasso cree que son realmente. Están destinadas para el sexo. (Danto, 2013b, p. 26)

La pintura es presentada como una batalla contra la realidad mimética y contra el relato lineal de la historia del arte, puesto que si uno observa la secuencia verá cómo conviven dentro de la tela diferentes estilos pictóricos, partiendo de un estilo próximo a los fauvistas, siguiendo por el estilo cuasi facetado del cubismo, la atrevida mujer con máscara africana y la mujer de perfil próxima a su período rosa. Danto aventura cómo se desarrollaría la respuesta de Picasso a las hipotéticas observaciones de un crítico apegado todavía a la TAI:

Si se hubiera visto obligado a responder a las críticas de que en realidad las mujeres no tenían el aspecto con el que la pintura las muestra, Picasso podría haber respondido que no estaba interesado en la apariencia, sino en la realidad. (Danto, 2013b, p. 26)

Es precisamente este abandono de la búsqueda de la mimesis y esta apuesta por una realidad que necesita ser capturada por otros medios que la mera copia, lo que conecta *Las señoritas de Avignon* con la segunda de las obras mencionadas anteriormente, *Mujer con Sombrero*, de Henri Matisse. Danto señala, en efecto, que uno de los objetivos de esta última consistía en mostrar a Amélie Parayre (esposa de Matisse y modelo del cuadro) como una persona fuerte e independiente: en lugar de recurrir a los tradicionales gestos clasicistas, el artista compone el rostro de Amélie con claros rasgos de carácter (se destaca asimismo el uso de la técnica del contraste de complementarios, destinado a realzar el carácter de la modelo), con el objetivo de, a través de una interpelación ambigua al espectador, expresar la admiración y respeto que sentía por ella: el sombrero realza su talante, así como lo hacen el movimiento de tinte y el valor en el vestido, y a diferencia de muchos retratos de mujeres con fondos de jardines o escenas hogareñas, en este caso la dama está colocada sobre un atrevido fondo resuelto con pinceladas fuertes que recuerdan a las de Cézanne.

Una vez más queda claro que el artista no la pinta cómo se vería si fuera fotografiada, sino más bien como era, proporcionando una interpretación de lo que está sucediendo en pintura. Matisse la pintó con rasgos de carácter, en

lugar de con rasgos visuales. (Danto, 2013b, p. 27)⁸

2.2.1.4. Brillo Box, el ejemplo perfecto

Como señalamos anteriormente, *Brillo Box*, de Andy Warhol, asume un lugar central en la reflexión de Danto en torno al concepto de 'significado encarnado', dado que, de acuerdo al autor, nos permite acercarnos a dos lenguajes, el del arte y el de la realidad:

El problema, tal como lo vi y todavía lo veo, surgió inicialmente con Warhol y su *Brillo Box*, que era perceptivamente idéntica a las cajas cotidianas en las cuales el producto Brillo era enviado desde la fábrica hasta el almacén y de ahí al supermercado; tan parecida que la cuestión de cómo diferenciar una de otra se complicaba: y esto lo entendí como la cuestión de distinguir el arte de la realidad. Y no me refiero a distinguirlos epistemológica sino ontológicamente, pues más tarde o más temprano alguien descubriría que una estaba hecha de madera contrachapada, y la otra no. La cuestión era si la diferencia entre el arte y la realidad podría consistir en unas diferencias detectables como esa misma. (Danto, 2013b, p. 143)

Brillo Box posee para el autor un carácter esencialista, en la medida en que nos revela propiedades invisibles a partir del peculiar despojo de la estética, de la belleza y de todo significado que antes encarnaban las obras, permitiendo que sea la realidad misma la que se ve expuesta mediante la obra de arte. De acuerdo a Danto, en efecto, en esta obra no cabe la representación o la imitación: las cajas pertenecen a la vida misma. Es esta particularidad la que permite a nuestro filósofo extraer las propiedades invisibles, que las obras tradicionales con su propuesta estética no nos permiten ver, ya que nuestra retina es aturdida por la belleza.

Las cajas Brillo comerciales fueron diseñadas por el artista James Harvey,

8 En *El Abuso de La Belleza*, Danto volverá a mencionar a Matisse, pero aludiendo esta vez a *Desnudo Azul*, de 1907 (imagen 13), describiendo el desnudo como “magnífico quizá, pero no bello” (2005, p. 76).

expresionista abstracto que trabajaba también como diseñador⁹. La función de las cajas comerciales era contener, en su interior, estropajos, pero aludían, a partir de su diseño exterior, al sueño americano. Danto las describe como una suerte de higiene patriótica, en la medida en que sus colores rojo, azul y blanco hacen alusión a la bandera norteamericana. Estas cajas de cartón, observa Danto, aspiraban a producir una especie de éxtasis, tratando de conmovernos para que adquiramos el producto: las letras “Brillo” referencian a una fiesta de brillos, propia del espíritu nacionalista norteamericano, y cada elemento del diseño contiene una referencia implícita a la moral tradicionalista norteamericana.

En cuanto a su composición, cabe remarcar que las *Brillo Box* de Warhol no eran, en rigor, ejemplares reales obtenibles en el mercado, sino que eran duplicaciones idénticas a las originales. Warhol optó por utilizar madera para poder materializarlas, puesto que el cartón no era de su agrado, y luego, a fin de estampar los dibujos y letras que James Harvey había diseñado, utilizó como medio la serigrafía. De todos modos las *Brillo Box* fueron todo lo parecidas que se pudo dentro de las posibilidades de Warhol y sus ayudantes, puesto que el objetivo era que no existiesen diferencias entre el objeto comercial y el objeto de arte, es decir trascender las diferencias perceptivas entre arte y realidad.

De hecho, las cajas de Warhol eran muy buenas piezas de carpintería. El ejemplo deja claro que la diferencia entre arte y realidad no se puede entender mediante elementos puramente visuales, ni enseñar el significado de la ‘obra de arte’ por medio de ejemplos. Aunque los filósofos habían supuesto que se podía. (Danto, 1999, p. 149)

Brillo Box, al ser parte del mundo de la cotidianidad (norteamericana), y al ser presentada precisamente desde esa perspectiva (y no desde una perspectiva mimética ni estética), nos permite encontrarnos con el significado encarnado, con

9 Danto hace referencia al diseñador Harvey, quien era exitoso en su profesión y cuyos diseños eran muy cotizados por empresas como Philips Morris, Marlboro, y Pepsodent, entre otras. Se sabe que su aspiración era ser artista de las bellas artes, dado que era expresionista abstracto, y su fama finalmente llegó cuando Warhol utilizó su diseño para *Brillo Box*.

el hecho que la constituye en obra.

Debemos realmente tratar de pensar en el pop -o al menos creo que debemos pensar el pop- de una manera más filosófica. Suscribo un relato de la historia del arte moderno en el que el pop tiene una función filosóficamente central. En mi relato, el pop marcó el fin del gran relato del arte occidental al brindarnos la autoconciencia de la verdad filosófica del arte. Que fuera el más inverosímil mensajero de la profundidad filosófica es algo que yo confieso de buena gana. (Danto, 1999, p. 147)

Para Danto el soporte de la obra desaparece, y sólo queda el significado, es decir, aquello de lo que trata la obra, y es deber del espectador desentrañar el significado encarnado en ella, es decir, aquello “que convierte un objeto en una obra de arte” (Danto, 2013b, p. 53). Pero que sea tarea del espectador desentrañar ese significado encarnado, cabe remarcarlo, no implica en absoluto un subjetivismo: el significado está allí, en la obra, puesto ya por el artista: “La obra de arte es un objeto material, algunas de cuyas propiedades pertenecen al significado, y otras no. Lo que el espectador debe hacer es interpretar las propiedades que proveen el significado, de tal manera que llegue a comprender el significado esperado que encarnan” (Danto, 2013b, p. 52). Ahora bien: ¿cuáles son las condiciones bajo las cuales se da esa interpretación, ese develamiento del significado encarnado?

2.2.1.5. La re-encarnación y el papel del espectador

De acuerdo a Danto, la filosofía occidental distingue dos tipos de acción: algunas acciones las realizamos para conseguir otra cosa (como, por ejemplo, presionar un botón para encender la luz), mientras que otras, a las que denomina 'acciones básicas', las realizamos sin antes haber hecho algo deliberadamente para que tengan lugar.

Encender una luz mediante la manipulación de un interruptor y propulsar una bola de billar al golpearla con un taco son ejemplos del primer tipo de acción. Mover los dedos o guiñar los ojos son ejemplos del segundo tipo. Llamé a

estas últimas acciones “básicas”, y todos estamos dotados por la naturaleza con un repertorio de acciones básicas, a través del cual hacemos estas cosas y algunas otras. (Danto, 2013b, p. 85)

El interés de Danto, desde ya, se halla en el primer tipo de acción, al cual presenta como ejemplificado particularmente en la figura del Dios del cristianismo, quien se encarnó en un ser de carne y hueso para poder atravesar una experiencia particularmente humana: el dolor y el padecimiento. Danto considera que el cuerpo es, en este sentido, fundamental en la historia del arte, dado que los artistas se vieron enfrentados al desafío de representar las ideas centrales del cristianismo al respecto y, sobre todo, el misterio de la reencarnación de Jesús. El Dios cristiano necesitó encarnar en un cuerpo para sufrir la existencia humana, para experimentar el dolor de la carne, para sentir, como cualquier infante, la necesidad de la guía de una madre y un padre, y es por ello que la muerte de Jesús, la muerte de su cuerpo, *debía* ser dolorosa.

La idea de reencarnación juega un papel muy significativo en la reflexión de Danto, a causa de que, aun cuando admite que el cristianismo se construye sobre enigmas inexplicables, propone una resolución de los misterios fundamentales a través del encuentro con experiencias que todos hemos transitado, lo cual permitió transitar, a través del arte, la infancia desde el juego y el aprendizaje. De acuerdo a Danto, la historia del arte ha encontrado la manera de desplegar los misterios cristianos que van más allá del entendimiento humano a través del cuerpo.

En primer lugar, me llama la atención que nuestra condición corporal haya jugado un papel muy importante en nuestra tradición artística, principalmente porque los artistas visuales en Occidente tenían la tarea de representar el misterio en el que el cristianismo, como la religión occidental por definición, se basa: el misterio de la encarnación, en virtud del cual Dios, como acto supremo de amor y de perdón, decide nacer en carne humana y hacerse carne para sufrir un calvario de sufrimiento del que sólo la carne es capaz de experimentar, con el fin de borrar el estigma del pecado original.(Danto, 2013b, p. 88)

Para Danto, el cristianismo no solo necesitaba de la imagen de Dios en ropajes humanos y finitos para comprender los padeceres de los seres finitos, sino también para atravesar la modalidad finita y padeciente de la existencia humana y alcanzar una comprensión más plena de sus vicisitudes. Desde esta perspectiva, producir modos de experimentar la finitud a través de imágenes fue fundamental para el cristianismo en su búsqueda de una comunión entre los fieles y el credo.

En apoyo de sus tesis, Danto alude a las observaciones del crítico de arte londinense Roger Eliot Fry (1866-1934; miembro del *Círculo de Bloomsbury*) en relación con la obra de Andrea de la Mantegna, *La Virgen y el Niño* (imagen 14), en las que señala que la misma alude al dolor de la existencia humana, pues según Fry, la representación que allí encontramos de Jesús bebé se aleja por completo de los estereotipos y de una representación realista. En lugar de ello, señala Fry, el cuadro nos muestra un bebé cuyo rostro está lleno de arrugas y arrebujado, lo cual sugiere, que el objetivo del artista era que los espectadores pudieran empatizar con la experiencia que atravesaba el hijo de Dios al sacrificarse por nosotros. Danto se apoya asimismo en el señalamiento por parte del filósofo del arte inglés Richard Wollheim (1923-2003) de que la obra de Willem de Kooning (ver imagen 15)¹⁰ aspira a presentar en sus obras las experiencias más primarias que un ser humano atraviesa al comenzar su existencia, tales como chupar, morder, defecar, etc., y que son esas mismas experiencias las que debía atravesar Jesús, y las que el cristianismo necesita plasmar a través del arte para lograr un mensaje eficaz.

La filosofía nunca pudo comprender, de acuerdo a Danto, la importancia de estas experiencias. Como contracara de la profunda comprensión que el arte cristiano poseía de la importancia de la dimensión corporal para plasmar las experiencias más profundamente humanas, Danto analiza la concepción

10 Si bien las observaciones de Danto aluden a las obras de Willem de Kooning en general, creímos importante incluir una obra en particular, *Woman and Bicycle* (imagen 15), por ser la que, a nuestro juicio, más claramente se ajusta a las descripciones de Danto.

cartesiana del cuerpo humano, al que Descartes en reiteradas ocasiones comparó con un reloj con el fin de enfatizar el carácter mecánico del aquel. En el caso del reloj, de acuerdo a Descartes, su 'vida' se halla en el hecho de dar la hora, y si alguna de sus piezas se averiara, bastaría simplemente con reemplazarla para permitir al artefacto continuar con su destino. Trazando un paralelismo con el ser humano desde una perspectiva médica, si pudiéramos reemplazar las partes enfermas del cuerpo, éste podría volverse inmortal, y el alma que habita en él seguiría conservando su hogar.

Pero Descartes no se hallaba solo en esta concepción mecanicista del cuerpo humano, dado que prácticamente toda la filosofía posterior fue deteniéndose, para referirse al cuerpo en los distintos desarrollos tecnológicos alcanzados en cada época; en el siglo XVIII tocó a la máquina a vapor servir de modelo; en la actualidad, a la computadora:

El motor de vapor no se inventaría hasta un siglo más tarde, pero no hay duda de que si lo hubiera conocido, Descartes lo habría utilizado como modelo para representar la forma en que operamos. La historia del pensamiento sobre el cuerpo humano ha sido más o menos la historia de esos modelos. En el siglo XVII los modelos disponibles eran los relojes. En los siglos XVIII y XIX eran mecanismos de autorregulación, como los motores de vapor. Hoy en día los modelos son los ordenadores. (Danto, 2013b, p. 96)

Danto remarca que el paralelismo de la diferenciación cartesiana entre cuerpo y alma (*res extensa* y *res cogitans*) y la similar tesis cristiana es sólo superficial: si bien la separación tajante entre cuerpo y alma dotaría a ésta de una existencia separada equiparable a primera vista a la inmortalidad postulada por la Iglesia Católica, es decisivo notar que la resurrección de Cristo implica la ascensión al cielo, no sólo de su alma sino también de su cuerpo. Danto afirma, en efecto, que a la Iglesia no le convenía postular la existencia de un cielo poblado únicamente por almas (o espíritus), sino que necesitaba postular la supervivencia de los cuerpos junto con las almas.

Proyectando esta diferencia al plano de la relación entre filosofía y arte, Danto enfatiza el hecho de que este último nunca descuidó el cuerpo, y pudo, de esa forma, traducir la naturaleza de la intencionalidad de la iglesia a través de obras como *La Sagrada Familia* (imagen 16), del contemporáneo de Descartes, Nicolas Poussin. Desde el aspecto perceptivo, dicha obra no puede dar cuenta del elemento específico que convierte en sagradas a dicha escena y a la familia representada allí; ese misterio sólo lo puede resolver el ojo de la fe, el cual capta la virginidad de María y su estar libre de pecado. La admisión por parte de la iglesia de la imposibilidad de probar los misterios por la vía de la lógica dejaba como única alternativa teórica (y práctica) la justificación de los misterios por la vía de la fe, inapelable, inasible, incomprensible, lo que implica que las escenas religiosas presentes en nuestro día a día estarían motorizadas por la aceptación del dogma religioso.

De modo análogo, será el ojo artístico quien develará los secretos que la obra esconde para nosotros, ese mensaje encarnado e inmaterial que se encuentra oculto detrás de indicios presentes en la obra, y que sólo puede ser alcanzado y comprendido desde una especie de fe artística.

Pero, ¿de qué se trata ese espíritu que se encarna en la obra?

2.2.1.6. Conceptos de espíritu y gusto

Siguiendo el análisis dantoniano veremos que para poder profundizar en el concepto de significado encarnado y aproximarse a la concreción que realiza Warhol en las *Brillo Box*, el autor se valdrá de dos conceptos desarrollados por Immanuel Kant en su *Crítica del juicio* (1790): los conceptos de 'espíritu' y 'gusto'. Según la interpretación de Danto, el filósofo iluminista, al referir al gusto, habla de un juicio y no de una facultad, en tanto que el espíritu es el poder creativo del artista. Una pintura, por ejemplo, puede ser considerada como bella, lo cual pertenece a la esfera del gusto, pero carecer de espíritu y, por lo tanto, ser

imperfecta. En *Qué es el arte*, Danto observa lo siguiente en relación con Kant:

Al final de la *Crítica del juicio* introduce un nuevo concepto: el concepto de espíritu, que poco tiene que ver con el gusto, ni abarca en modo alguno la estética de la naturaleza. El gusto, escribe ahora, 'no es más que un juicio y no una facultad productiva'. Por otro lado, cuando hablamos de espíritu estamos hablando del *poder creativo* del artista. Al preguntarle qué pensamos de una pintura, podríamos decir que carece de espíritu, 'aunque no encontremos nada que reprocharle en cuanto al gusto'. Por lo tanto, una pintura puede ser bella por lo que al gusto se refiere, pero imperfecta al carecer de espíritu. Al lado de un Rembrandt, casi cualquier pintura holandesa parecerá carecer de espíritu, por mucho que rezume gusto. (Danto, 2013b, p. 120)

Danto dirá que Kant plantea que el espíritu no es algo que se aprende, sino que se nace con ello, de modo que su carencia no tiene cura, destino trágico para muchos artistas que han intentado adherir el espíritu a sus obras y, por carecer de genio, sólo han creado obras interesantes, pero no profundas. Además remarca que, según Kant, el espíritu se encuentra estrechamente ligado a nuestras facultades cognitivas. A partir de este concepto kantiano de 'espíritu', Danto reflexiona acerca de cuáles son las cosas que poseen espíritu, un requisito que él postula como condición necesaria de toda obra de arte. Si el 'gusto' es un elemento que pertenece a la esfera del espectador, el espíritu es un elemento que atañe al artista, y que no puede conseguirse a través de la práctica: "el espíritu no es algo que se aprende, y cuando falta no hay cura posible" (Danto, 2013b, p. 121). ¿Qué diferencia, entonces, las cajas Brillo de Harvey respecto de las *Brillo Box* de Warhol? Ante esta pregunta, Danto percibe en una la ausencia de espíritu, y su presencia en la otra. Al respecto Danto dirá:

Warhol no fue el primero en plantear, en su forma más radical, la cuestión del arte. Redefinió la forma de la pregunta. La nueva forma no preguntaba '¿qué es arte?', sino '¿qué diferencia hay entre dos cosas, exactamente iguales, una de las cuales es arte y la otra no?'. En cierto modo parece una cuestión religiosa. (Danto, 2011, p. 45)

Es allí, precisamente, donde los conceptos kantianos se revelan útiles para Danto al momento de definir la obra de arte: si el genio es quien posee la capacidad de conferir espíritu a las obras, la genialidad consiste en plasmar en la obra una determinada idea estética, operación que nada tiene que ver con la posesión de destreza técnica. Sin embargo, y he aquí donde Danto se distancia de Kant, tampoco esa operación implica en modo alguno el 'gusto': todo lo que una obra necesita para ser una obra de arte es tratar de algo, tener una idea/significado, y encarnarla en un objeto, el que mejor pueda dar cabida a dicha idea. Volvemos entonces nuevamente a Duchamp, a quien Danto valora precisamente por haber sido capaz de despegar al arte del placer retiniano; realizada esta operación, lo que permanece es el espíritu, que en cada época se despliega de forma diferente: en comparación con las posibilidades abiertas a los artistas del Renacimiento, la actualidad nos permite valernos de otros materiales para plasmar las ideas estéticas, y es el espíritu el que se encarga de escoger el material adecuado a la idea. Es así que el arte contemporáneo nos ha ofrecido obras realizadas con heces o con pieles de animales, y aun el mismo cuerpo humano puede llegar a funcionar en ocasiones como puente entre el espíritu y la idea estética.

Como hemos intentado mostrar en las páginas precedentes, Danto elabora una batería novedosa de conceptos para explicar los factores que, desde el quiebre con la concepción mimética heredada de la tradición platónica, hacen de algo una obra de arte. Como veremos a continuación, sin embargo, esta vía esencialista no es la única manera de intentar definir al arte: George Dickie propondrá una alternativa por la vía contextualista, que aspirará a romper no solo con la concepción mimética sino también con la concepción esencialista propuesta por Danto.

2.2.2. George Dickie y la Teoría Institucional del Arte

La Teoría Institucional del Arte, desarrollada por George Dickie comparte con las reflexiones de Danto un mismo objetivo: develar las “condiciones necesarias y suficientes del arte” (Dickie, 2005, p. 17), y se construye en diálogo precisamente con los primeros ensayos del propio Danto (*El mundo del arte*, *El arte y las cosas reales* y *La transfiguración del lugar común*, fundamentalmente). De acuerdo a Dickie, su teoría intenta “situar la obra de arte dentro de una red múltiple de mucha mayor complejidad que cuanto afrontaron las teorías anteriores” (2005, p. 17), es decir, aquellas teorías derivadas de la concepción platónica de la mimesis y las teorías de la expresión surgidas durante el siglo XIX. Si bien el núcleo central de la teoría de Dickie se hallaba ya presente en *El arte y la estética* (1975), la reconstrucción que propondremos en las siguientes páginas se apoyará principalmente en *El círculo del arte* (1984), dado que es allí donde, según afirmará posteriormente el propio Dickie, se halla el desarrollo más maduro y sistemático de la teoría¹¹.

2.2.2.1. Antiguas y nuevas teorías del arte

Si comprender la singularidad de una teoría implica, al menos en parte, comprender las alternativas contra las que dicha teoría se construye, en el caso de Dickie ello nos obliga a tener en cuenta cuáles son las teorías estéticas que él considera insatisfactorias y las razones de por qué esto es así.

Dichas teorías se agrupan, de acuerdo al autor, en dos grandes grupos. El primero de ellos está representado por lo que él denomina las 'nuevas teorías del

11 Cabe remarcar, sin embargo, que a pesar de que el propio Dickie presenta *El círculo del arte* como una revisión de *El arte y la estética*, de 1974, las modificaciones introducidas son primordialmente de orden lingüístico, y no de orden conceptual, dado que, según el autor, los lectores que criticaron su teoría lo hicieron en su mayoría por no haber comprendido los conceptos volcados en la obra de 1974, incomprensión atribuible a un uso del lenguaje poco eficaz que, por momentos, tendía a aparecer como demasiado formal y autoritario.

arte', las cuales descansan en una concepción 'abierta' del arte, atribuyéndole un carácter tan indefinible que permite que cualquier cosa pueda ser considerada legítimamente una obra de arte. Esta operación de indefinición implica un rechazo no sólo de los conceptos estéticos clásicos sino también del recurso a la motivación subjetiva o la ejecución de la obra como criterios a partir de los cuales definir qué cae dentro de la esfera del arte. A pesar de ello, Dickie nota que, curiosamente, las nuevas teorías del arte no carecen por completo de criterios para definir los procesos de inclusión y exclusión: "Según el nuevo punto de vista, el nuevo concepto de *arte* es una especie de vórtice conceptual que continuamente atrae hacia sí nuevos criterios" (2005, p. 50). ¿Cuáles son esos criterios? Fundamentalmente el de la semejanza, el cual consiste simplemente en reparar en las semejanzas entre las nuevas obras y las que ya pertenecen al círculo interno del arte. Este procedimiento permite construir conjuntos que incorporan nuevos miembros "en virtud de su parecido a tal obra de arte establecida de antemano o característica" (Dickie, 2005, p. 56), el otro aspecto consiste en el hecho de que algo solo sea llamado arte. El carácter insatisfactorio de este procedimiento es, para Dickie, evidente, en la medida en que sólo permite construir 'conjuntos disjuntos', unificados solamente por semejanzas exteriores, tal como sucedía, de acuerdo al autor, en el caso de las prácticas y producciones del grupo Fluxus.

El segundo grupo de teorías respecto de las cuales la Teoría Institucional del Arte intentará distanciarse está compuesto por las denominadas 'antiguas teorías del arte', vinculadas a la concepción platónica de la mimesis y a las concepciones del arte como expresión (surgidas durante el siglo XIX como resultado del movimiento romántico). Si bien la reflexión del autor en este punto es deudora en parte de las formulaciones de Danto que ya hemos comentado y, en virtud de ello, no nos detendremos a precisarlas, cabe destacar el hecho de que Dickie incluye al propio Danto dentro de las 'antiguas teorías', en la medida en que sigue preso del presupuesto de que el objetivo de una teoría estética es hallar, por medio de la

reflexión filosófica, definiciones que revelen las esencias.

Entre estos dos grandes grupos de teorías estéticas, Dickie intenta hacerse camino a través de la propuesta de un concepto de lo artístico que sea preciso, por un lado, pero lo suficientemente amplio para incluir tanto a las obras de arte como al contexto que las rodea. Su teoría será, en consecuencia, una *teoría contextual*, que permita comprender a la obra de arte al interior del entramado de redes que conforman la institución que permite dar existencia a los objetos que pueden ser llamados arte: "Por aproximación institucional entiendo la idea de que las obras de arte son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco contextual institucional. La teoría institucional es, pues, una suerte de teoría *contextual*" (Dickie, 2005, p. 17).

Para entender los mecanismos que determinan la inclusión o exclusión de una obra en ese complejo entramado de la institución artística, no obstante, deberemos reconstruir primero el concepto dickiano de *artefacto*.

2.2.2.2. 'Artefacto' y 'artefactualidad'

A fin de comprender la singularidad que constituye a la obra de arte, Dickie comienza introduciendo la noción de 'artefactualidad', elemental en su teoría, pues para él *la obra de arte es un artefacto*, y para ello se vale de la definición de artefacto que encontramos en el diccionario: "un objeto hecho por el hombre, especialmente con miras a un uso ulterior" (Dickie, 2005, p. 47).

Como cualquier artefacto, una obra de arte es, ante todo, un artefacto desarrollado por el hombre para un uso específico y con miras a ese uso¹², lo cual nos permite comprender la centralidad que asume en el arte un tipo específico de actividad humana: la actividad de crear. En este punto Dickie enfatiza la necesidad de reparar en la actividad creadora al momento de definir lo artístico (en lugar de

12 Cabe precisar que para Dickie el concepto de artefacto no está necesariamente atado a objetos físicos: un poema también es un artefacto, y es por ello que la artefactualidad es una condición necesaria no solo del arte plástico sino también de la literatura.

la mera semejanza entre las obras de arte), actividad que ejemplifica a través de los múltiples usos que podemos dar a un trozo de madera y las transformaciones a las que podemos someterlo:

Consideremos una serie de casos en los que un trozo de madera desempeña un papel central. En el primer caso, uno recoge un trozo de madera y lo mueve a otra parte de la playa simplemente para quitarlo del camino. En este caso no nos inclinamos a pensar que el trozo de madera se ha convertido en un artefacto, sólo ha sido movido de un lugar a otro. En el segundo caso, uno recoge un trozo de madera y talla con un cuchillo un mango por una parte y una punta por el otro con la intención de usarlo para ensartar peces en las olas. En este caso, se trata claramente de un artefacto, aunque tosco; es un objeto que ha sido modificado (tallado) para adaptarlo a una finalidad. Es un artefacto, naturalmente, aunque nunca sea usado de hecho como un arpón o no sea usado en absoluto. Este segundo caso, obviamente, satisface la definición que el diccionario da de 'artefacto': 'Un objeto hecho por el hombre, especialmente con vista a su uso ulterior'. En el primer caso, no hay nada, en ningún sentido, que haya sido elaborado. (Dickie, 2005, pp. 68-69)

Luego Dickie continúa con otra posibilidad artefactual que presenta, en potencia, el objeto trozo de madera:

Supongamos que uno recoge un trozo de madera y, sin modificarlo en modo alguno, cava un agujero en la arena o lo blande frente a un perro que le amenaza. El trozo de madera se ha convertido en una herramienta o un arma por el uso que se le adjudica. (Dickie, 2005, p. 69)

Siguiendo la argumentación de Dickie, entonces, en el primer caso este objeto trozo de madera no sería un artefacto, dado que la acción de meramente quitarlo del paso no lo convierte en útil para un uso posterior, dado que no modifica su condición. En el segundo caso expuesto, la persona podría recogerlo y tallarlo para convertirlo en un arpón para cazar peces, en cuyo caso estaríamos ante un artefacto en sentido estricto por la *modificación* que el sujeto ha realizado sobre el material. En el tercer caso, lo que obtenemos al utilizar el trozo de madera para hacer un pozo en la arena o para ahuyentar un animal peligroso es una herramienta o un arma, siendo ambos casos ejemplos de artefactos. El trozo de

madera, en suma, no es el artefacto (no al menos si lo consideramos por sí solo); lo que hace que este trozo de madera se convierta en artefacto es la *manipulación* realizada por el sujeto con el fin de convertirlo en herramienta o en arma.

Ahora bien, ¿cómo logra Dickie conectar estos ejemplos con el mundo del arte?

Ahora supongamos que alguien que está familiarizado con el mundo del arte recoge un trozo de madera, lo lleva a su casa y lo cuelga de una pared, sin modificarlo, con la intención de mostrar sus características, tal como se muestran las características de una pintura. El trozo de madera está siendo usado como un medio artístico y se muestra en el contexto del mundo del arte y por ello deviene parte de un objeto más complejo. El objeto complejo —el trozo de madera-usado-como-un-medio-artístico— es un artefacto de un sistema del mundo del arte. (Dickie, 2005, p. 70)

Según este razonamiento, si un sujeto familiarizado con el mundo del arte encuentra un trozo de madera y lo lleva a su casa para colgarlo en una pared, como si fuera una pintura, por ese solo gesto de parte del sujeto, el objeto (como en el ejemplo de la herramienta y el arma) deviene un objeto complejo pero, en este caso, integrante del mundo del arte; es decir: un artefacto artístico. Si bien la historia del arte contemporáneo se halla plagada de artefactos de este tipo, uno de los más relevantes de ellos (por su carácter inaugural) es *Fuente* de Duchamp. El urinal denominado *Fuente* se convirtió en un objeto complejo del mundo del arte, en efecto, cuando el artista lo expuso en la galería de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York. Antes de ello, era ciertamente un objeto complejo, pero del mundo de la fontanería¹³.

La noción de artefactualidad se vuelve así el concepto central para definir aquello que ha ingresado en el mundo del arte y lo que no lo ha hecho. Dickie menciona que cuando Dalí se limitó a señalar con su dedo hacia un grupo de rocas en un entorno natural y dictaminó que constituyen arte, estaba equivocado: el mero señalamiento no es suficiente para transformar un objeto en un artefacto

13 Dickie observa asimismo que una pintura es un artefacto doble, puesto que, tal como la Fuente, una pintura está realizada con pinturas que poseen pigmentos que están, a su vez, manufacturados.

artístico. Para que lo fuera, Dalí debería haber modificado las rocas o recogerlas y llevarlas a una galería o un museo, o al menos colocarlas en un pedestal, al modo de una escultura. Entre *Fuente* y las rocas de Dalí, para Dickie, hay un vacío, el vacío que determina que algo sea o no sea arte.

2.2.2.3. La dimensión institucional del arte

A partir de los ladrillos ofrecidos por sus reflexiones en torno al concepto de artefactualidad, Dickie procederá a construir una teoría sumamente radical, a la que denominará la Teoría Institucional del Arte, y que se construye en diálogo con las teorizaciones de Monroe Beardsley y Jeffrey Wieand. Beardsley, en efecto, le aportará los conceptos de *Tipo/Institución* y *Ejemplares/Institución*. Cuando hablamos de *Tipo/Institución* indicamos una práctica: hacer herramientas, contar historias, el matrimonio, etc., mientras que la noción de *Ejemplares/Institución* se refiere a las organizaciones en sí, como lo son General Motors, Columbia Pictures, la Iglesia Católica, etc. De Wieand, a su turno, Dickie tomará los conceptos de *Instituciones/Acción* e *Instituciones/Personas*. El primero alude a acciones que están regidas por reglas que son comprendidas como tales por parte de quienes participan de dichas acciones (tal como sucede, por ejemplo, en el caso del acto de 'prometer'); el segundo concepto alude, por su parte, a las organizaciones "que se comportan como cuasipersonas o agentes, por ejemplo la Iglesia Católica, General Motors" (Dickie, 2005, p. 77) .

Apoyado en dichos conceptos, Dickie afirmará que "una obra de arte es arte a causa de la posición que ocupa dentro de una práctica cultural, la cual es un *Tipo/Institución*" (2005, p. 77) y, por otro lado, que "hacer arte es una *Institución/Acción* y no implica ninguna *Institución/Persona*" (2005, p. 78). Aunque muchas instituciones/persona, como son las galerías de arte, los museos, o las escuelas de arte, fueron creadas expresamente para realizar o mostrar obras de arte, aún así *ninguna institución/persona es esencial para la creación artística*. Lo que

sí lo es, y aquí se halla en núcleo central de la Teoría Institucional del Arte propuesta por el autor, es la existencia del 'mundo del arte' o, lo que es lo mismo, de la Institución artística, cuya existencia es condición de posibilidad para elaborar las obras de arte. Esa institución artística, curiosamente, se resume en la palabra 'arte', una palabra que habilita, como un paraguas, todo el desarrollo posterior: si bien el ser humano crea innumerables obras, para que las mismas adquieran el estatuto de obras de arte, el concepto mismo de arte debe ser previo a la creación de las mismas, y debe hallarse ya presente (de forma consciente o inconsciente) en la mente del artista/creador:

En un extremo de la gama podrían tomar la forma de pensamientos conscientes sobre el arte mismo, como es sin duda frecuentemente el caso cuando los dadaístas, los creadores de *happenings* y otros por el estilo hacen sus obras. En este mismo extremo del abanico están aquellos que crean arte de un tipo tradicional y quienes, alguna vez, durante el proceso creativo, ven conscientemente su obra como algo que cae bajo la categoría de arte. En el otro extremo del abanico, los pensamientos sobre el arte nunca están de modo consciente en la mente en ningún momento del proceso creativo, pero los artistas crean lo que hacen como resultado de su exposición previa a ejemplos de arte, de su instrucción en las técnicas artísticas o de su trasfondo general del conocimiento del arte. (Dickie, 2005, pp. 79-80)

Lo decisivo aquí es, como se hace evidente, la existencia misma de un marco esencial al interior del cual producen los artistas, con mayor o menor consciencia de estar haciéndolo. El arte no puede, en otras palabras, existir en un vacío acontextual: la concreción de la obra debe hacerse pensando en un público del mundo del arte, un público que no está representado únicamente por el espectador, sino también por todo aquél que participe de este círculo artístico: directores de museos, curadores, críticos, galeristas, etc. No son, de este modo, las características visibles las que hacen de un objeto una obra de arte, sino que son elementos completamente invisibles a los ojos los que dan origen al marco en el que se desarrolla la obra de arte. Dickie aclara, no obstante, que el marco mínimo de la Institución Artística puede ser reducido a dos actores centrales: el artista y el

público, en la medida en que la creación de la obra de arte siempre estará implicada con un público, aunque no necesariamente de una manera bidireccional: la obra puede o no ser mostrada efectivamente a un público, pero el público siempre está ya presupuesto en la producción de la obra.

El mundo del arte que se hace posible mediante esta Institución Artística es, en síntesis, un sistema de roles, como cualquier otro sistema, pero que en este caso tiene la particularidad de dar lugar a la existencia del arte: dentro de esta Institución todo es arte; fuera de él nada lo es.

2.2.3. Baudrillard y el “complot del arte”

Como vimos hasta ahora, Danto y Dickie nos brindan definiciones, en apariencia claras, del fenómeno de la producción artística: para Danto, una persona que pretenda crear arte necesita poseer 'el fuego sagrado' que confiere a dicha persona la capacidad de infundir espíritu en un objeto; para Dickie, quien cree arte necesita pertenecer a la esfera del arte. Pero ¿quiénes pertenecen? La respuesta de Dickie es sencilla (y admitidamente circular): aquellos que pertenecen; es decir, quienes participan de la esfera del arte pero que, por sobre todas las cosas, comparten ideas, nociones, experiencias respecto al mundo del arte con otros que ya pertenecían previamente. De esta manera, ya sea por el 'espíritu encarnado' o por la 'pertenencia a la esfera artística' hemos arribado a una definición de arte. Ahora bien: ¿qué sucede con quienes no pertenecen a dicha esfera, o quienes no logran captar el 'espíritu encarnado' supuestamente en la obra?

En *El complot del arte* (2005), el filósofo francés Jean Baudrillard sitúa a la actualidad artística dentro de una profunda melancolía, la cual procede de un 'duelo' provocado por la pérdida de imágenes. Tras el derrumbe de la forma clásica de crear arte, Baudrillard plantea la existencia de un duelo estético fallido, que “trae como consecuencia una melancolía general de la esfera artística, que

parece sobrevivirse a sí misma en el reciclado de su historia y de su vestigios” (Baudrillard, 2012, p. 11). Esta pérdida de imágenes se traduce eventualmente en un repliegue hacia el remake, hacia la no creación, y hacia la recreación desde lo no creado, repliegue que tiene como consecuencia, precisamente, la cancelación del acto creativo. En ese horizonte, el autor se pregunta por la supervivencia del arte, en un ambiente que es hostil a la verdadera creación:

Todo el movimiento de la pintura se ha retirado del futuro para orientarse hacia el pasado. Cita, simulación, reapropiación, el arte actual se dedica a reapropiarse de manera más o menos lúdica, más o menos kitsch, de todas las formas y obras del pasado, cercano, lejano y hasta contemporáneo. (Baudrillard, 2012, p.11)

El arte, desgastado, se agota, en gran medida, en el recurso a la ironía sobre la vida moderna, sobre el día a día, así como en el kitscheo a todas las personas que son ajenas al mundo del arte. Este duelo postulado por Baudrillard aparece, de esta manera, como un duelo siempre inconcluso y por lo tanto incorrectamente resuelto. La negación implícita en el 'kitscheo' (volveremos más adelante sobre este concepto) y la ironía es un mecanismo, patológico por cierto, de resolución del dolor. Razonando a partir de los conceptos propuestos por el autor, y entendiendo al cuerpo social como potencialmente productor y receptor de arte, podemos entender que aquellos elementos (personas) no incluidos dentro del conjunto de los sujetos supuestamente capacitados para comprender el fenómeno artístico, representan una parte negada del conjunto de la sociedad.

2.2.3.1. El abandono del “trampantojo” y el recurso al “acuerdo tácito”

Baudrillard señala que la historia del arte moderno suponía la existencia de un misterio en el arte, una trampa que, con astucia, los artistas tendieron a nuestros ojos, una maniobra a la que nunca opusimos resistencia: el *trompe l'œil*, o 'trampantojo' (de “trampa ante el ojo”). Esta maniobra, o juego de la ilusión, consistía en que, aún sabiendo perfectamente que lo puesto en juego en la obra

de arte era una *representación*, y no una presentación en sentido estricto, el espectador, decidido a caer, se entregaba a la obra y a sus engaños.

[...] el trompe-l'oeil, al quitar una dimensión a los objetos reales, vuelve mágica su presencia y se reencuentra con el sueño, con la irrealidad total en su minuciosa exactitud. El trompe-l'oeil es el éxtasis del objeto real en su forma inmanente, es lo que agrega al encanto formal de la pintura el encanto espiritual del señuelo, de la mistificación de los sentidos. Porque lo sublime no alcanza: también se necesita lo sutil, la sutileza consistente en desviar lo real tomándolo a la letra. (Baudrillard, 2012, pp. 16-17)

Según Baudrillard una imagen es una abstracción del mundo en dos dimensiones; es la imagen la que quita una dimensión al mundo real, e inaugura de ese modo la potencia de la visión, haciendo posible el juego de la ilusión. El autor señala, sin embargo, que este sutil juego consentido entre artista y espectador, sucumbe en la actualidad ante la prevalencia de lo hiperreal donde lo real queda exterminado por su doble. En este momento, la ilusión transita la hiperrealidad, en la que la ilusión y la alusión ya no tienen espacio, dado que lo hiperreal crea un doble perfecto, como las *Brillo Box* de Warhol.

Ahora bien, como vimos al comentar a George Dickie, aun cuando el público nunca llegue a ver efectivamente una obra de arte, ésta siempre se halla pensada en función de aquél. Pero ¿qué ocurre cuando el público se ve imposibilitado de recepcionar la obra, tal como sucede cuando, por ejemplo, el trampantojo ha desaparecido? Si el público transita la obra sin poder sumergirse en ella, la relación que debería darse idealmente entre ambos actores se encuentra, en parte, suspendida. Esto sucede cuando, por ejemplo, Testadura afirma que no ve “más que pintura: un rectángulo pintado de blanco, con una línea negra pintada a lo largo” (Danto, 2013a, p. 64).

Frente a esta situación, Baudrillard afirma que el horizonte actual impone un “acuerdo tácito” entre el espectador y el artista que se construye desde la génesis misma de la obra, que consiste en que el público ya no mira la obra, sino que se

limita a absorberla, sin plantear la pregunta por el carácter artístico de la obra que mira pasivamente. El espectador, en este caso, se diluye, porque ya no hay *qué* mirar. “Si existe hoy una gran dificultad para hablar de la pintura, es porque existe una gran dificultad para verla. Pues la mayoría de las veces ella no quiere exactamente ser mirada, sino absorbida visualmente, y circular sin dejar rastros” (Baudrillard, 2012, p. 19). En este caso pareciera que un acto imposible ha sido realizado: la creación de la obra sin un público objetivo, sin haber sido pensada para nadie.

Pero el público existe. Y ése es el abismo que hay que cerrar; ese abismo que aparece frente a los pies de quien mira algo sin poder comprenderlo. ¿Qué actitudes podría adoptar el público frente a un escenario de incomprensión tal? Una primera alternativa consistiría en la expresión abierta de su incomprensión (actitud esperable de un Testadura). Pero Baudrillard observa la existencia de aquella segunda alternativa, que se ha vuelto hegemónica en el ambiente artístico, que consiste en el 'acuerdo tácito' entre el artista y el público, mediante el cual este último simula comprender lo que no comprende, mientras que el artista, por su parte, simula que cree que aquellos han comprendido. La ausencia de comprensión, en otras palabras, se ve reemplazada por el simulacro de la comprensión.

“El arte contemporáneo apuesta a esa incertidumbre, a la imposibilidad de un juicio de valor estético fundado, y especula con la culpa de los que no lo entienden, o no entendieron que no había nada que entender.” (Baudrillard, 2012, p. 70)

A lo largo de las páginas precedentes, hemos podido observar cómo Danto y Dickie, a través de sus elaboraciones, crearon un marco referencial para analizar el arte y sus actores. Baudrillard, por otro lado, a través de su teorización del 'complot del arte', intentó mostrar que el funcionamiento de estas estructuras es poco sólido, cuestionable, y depende, a fin de cuentas, de un acuerdo tácito fundado en la “imposibilidad de un juicio de valor estético” por parte del público. El

análisis de esta imposibilidad es nodal para el desarrollo de la historia del arte contemporáneo, dado que ayuda a desentramar un juego creado desde las instituciones artísticas en la que el público se ve formalmente incluido, pero sin poder objetar nada.

Como veremos en las secciones siguientes, no obstante, y esto es algo que Danto y Dickie hacen a un lado en sus análisis, a través del desarrollo industrial la modernidad productiva traerá consigo infinitas y nuevas posibilidades de experimentar el hecho de enfrentarnos a objetos, diversos, múltiples, iguales, en serie, pero nunca auráticos. El trabajo de darle un alma a estos objetos le corresponderá a los implicados en hacer que ese acuerdo tácito nazca. Se trata de dos procesos, en última instancia, que se relacionan y se implican, generando una relación basada en un aumento de la producción de objetos y la conformación de un mundo del arte que regulará la admisión o no de estos en su interior y la valoración que se les dará a los mismos.

3. La modernidad productiva

A pesar de sus diferencias internas, las teorizaciones de Danto y Dickie sobre el fenómeno artístico se enfrentan a la dificultad esencial de no poder explicar muy claramente el lugar del arte en la cultura de masas. Esto se debe a que tanto Danto como Dickie proponen una comprensión del fenómeno artístico que apunta fundamentalmente hacia la restricción y exclusión (de los Testaduras, de los artistas J, de quienes no pertenecen al círculo del arte), mientras que lo que la realidad cotidiana de las clases populares parece mostrar desde principios del siglo pasado es, por el contrario, una masividad y proliferación creciente de imágenes. En otras palabras, si las teorizaciones de Danto y Dickie parecen poder explicar en forma satisfactoria la forma en la que el fenómeno artístico se produce al interior de la élite que conforma el círculo del arte, no pueden explicar en forma fehaciente cómo es posible que el mundo del arte parezca haberse ampliado y vuelto masivo a partir del crecimiento de la industria y la posibilidad que ésta habilita de escalar en número la producción (y repercusión) de las obras de arte. (A modo de ejemplo, el *ready-made*, que se nutre de objetos preexistentes, encontrará en la proliferación industrial de objetos posibilidades inmensas).

Para comprender entonces esta dimensión masiva y prolífera de la producción artística y los cambios que se dieron en el mundo del arte a partir del siglo pasado, deberemos detenernos en el concepto de modernidad productiva, que representa el factor por el cual, desde el cual y en el cual se han generado los cambios en el arte a los cuales nos referiremos y que serán elementos de análisis en la conclusión. Y a fin de entender las transformaciones que se producen durante dicho período en cuanto a la concepción del arte, tenemos que detenernos en la forma específica en la que el arte es producido. Si entendemos el arte como un lenguaje, en efecto, y, más aún, como un *modo de la vida humana* misma, se torna necesario prestar atención a las condiciones de desarrollo de ésta última. La

modernidad, en este sentido, no solamente constituye el escenario en el que suceden una multiplicidad de acontecimientos novedosos, sino que da origen a nuevas relaciones sociales y, consecuentemente, a nuevas relaciones artísticas: nuevas condiciones de producción artística, nuevas valoraciones artísticas, nuevos objetos, y nuevas y redimensionadas proliferaciones de los mismos. Desde una perspectiva espacio-temporal, estos cambios vienen de la mano de la revolución industrial, la cual gesta nuevas maneras de comerciar: la producción deslocalizada e intensiva a la vez genera una mediatización que aleja a los extremos de la producción y el consumo, y acarrea una expansión de los mercados nunca antes vista, la cual implica el paso de un modo de producción artesanal y familiar a uno industrial.

Pensemos por un momento cuántos objetos, cualesquiera sean, existían por habitante en el siglo XVIII, y comparemos ese número con la cantidad de objetos disponibles para el consumo e intercambio en las épocas posteriores. Si pensamos este fenómeno desde la capacidad de crear objetos, podemos decir que se gestó una proliferación nunca antes vista de mercancías¹⁴, la cual comenzó rápidamente a implicar a todas las clases sociales. La escala masiva que adquirió el fenómeno de la compra y venta produjo una modificación esencial: el comercio desvinculó el proceso de producción respecto del proceso de venta de las mercancías, dejando de incluir al manufacturero original, y los objetos pasaron a formar parte de un gran cúmulo de mercancías en creciente circulación. El tránsito de la producción artesanal, vinculada a un proceso familiar (y en muchos países vinculada al proceso feudal), hacia modos de producción impersonal y masiva, desarrollados al interior de las fábricas, implicó una transformación en la sustancia del proceso de producción, una transformación cualitativa. El salto cuantitativo en la producción operó, en síntesis, un cambio cualitativo en las relaciones con el producto.

El lema del capitalismo se volvió entonces “producción en masa para consumo

14 “La mercancía es ante todo, un objeto externo una cosa que por sus cualidades satisface cualquier tipo de necesidades humanas” (Marx, 2014, p. 41).

en masa”, y esto se reflejó tanto en el ámbito del consumo como en el ámbito del arte. El aumento de la producción a escalas nunca vistas proporcionó una cantidad de mercancías que ya no se relacionaban con las necesidades básicas (comer, vestirse, etc), dando inicio a una era en la cual una persona común era capaz de adquirir una mercancía por el solo hecho de que le gustaba, y no porque la necesitará para subsistir. Y en el ámbito del arte, en un mercado creciente que comenzó a demandar objetos estéticos sin ningún fin en sí mismo más que la decoración y el disfrute, la producción se volvió súbitamente más masiva y asequible. Desde ya, el tipo de objetos que el vulgo estaba en condiciones de adquirir no era el de las obras de arte tradicionales, obras hechas por grandes maestros y de valores muy elevados. Surgió entonces un mercado barato, pero con una base más amplia que nunca en la historia, que resultó en una doble consecuencia: por un lado, el desprecio de las culturas dominantes respecto de las prácticas de consumo artístico de las clases populares; por otro, la actitud de incorporar elementos de dicha cultura en la propia producción artística, bajo el pretexto de una actitud crítica frente a la cultura de consumo, pero enmascarando, en última instancia, un desprecio radical por los gustos populares (actitud a la que denominaremos '*kitscheo*').

3.1. Estilo y orígenes del *kitsch*

La palabra *kitsch*, en su significación moderna, aparece en Munich, entre las décadas de 1860 y 1870. Según Abraham Moles, se trata de una palabra que proviene del alemán meridional:

[...] *kitschen* es frangollar, y en particular hacer muebles nuevos con viejos, se trata de una expresión familiar; *verkitschen* es 'hacer pasar gato por liebre', vender algo en lugar de lo que específicamente se había pedido: se trata de un pensamiento ético subalterno, de una negación de lo auténtico. (Moles, 1971, p. 9)

Según la definición dada por el diccionario de etimología alemana Kluge-Götze:

[...] esta palabra [kitsch] se debe al inglés 'sketch': '*kitsch*, bagatela, aplicada sobre todo a cuadros, originarios de Munich. Cuando compradores anglosajones no querían invertir demasiado allí por un cuadro, pedían un boceto, a 'sketch'. De aquí deriva kitsch utilizado sobre todo, en los círculos artísticos de los años 1870'. (Giesz, 1973, p. 23)

Aun cuando éstas son las dos explicaciones etimológicas más aceptadas y citadas por los especialistas, Matei Călinescu considera que dichas explicaciones sobre la procedencia del *kitsch* siguen sustanciando el concepto, y propone una lectura complementaria: dado que dicho fenómeno presenta ya en su terminología algo vinculado con la imprecisión, también con justeza el *kitsch* podría implicar algo hecho de prisa y con poca atención o habilidad, tal como indican el verbo de Alemania meridional *kitschen* y el verbo en el dialecto alemán Mecklenburgisch *verkitchen*. "Primero, hay a menudo algo de impreciso sobre el *kitsch*. Segundo, para que sea adquirible, el *kitsch* debe ser relativamente barato. Por último, estéticamente hablando, el *kitsch* puede considerarse chatarra o basura" (Călinescu, 2003, p. 232). Esto explica que a la producción y consumo *kitsch* le sea esencial cierta "inadecuación estética" (2003, p. 233), y que podamos pensar en el kitsch asimismo como un período que se inicia -en el ámbito de la producción artística- a partir de la proliferación de objetos con la revolución industrial.

A fin de explicar este proceso, Moles sugiere que "desde el surgimiento de la gran industria el *homo faber* manifestó una tendencia creciente a descomponer sus actividades en una doble oposición" (1973, p. 16), el que crea y el que produce, es decir, el que aporta al mundo formas que no existían y el que produce formas a partir de la copia de otros modelos. La oposición que surge luego de esta primera descomposición es la del tiempo ocupado por la alienación y la del tiempo libre o vacío que hay que llenar. Y este tiempo se llena con el consumo: "El fenómeno kitsch se basa en una cultura consumidora que produce para consumir y crea para

producir, en un ciclo cultural cuya idea fundamental es la de aceleración” (Moles, 1973, p. 22).

El estilo *kitsch* es, en consecuencia, el resultado de la modernidad productiva: “tecnológica, así como estéticamente, es uno de los productos más típicos de la modernidad” (Călinescu, 2003, p. 224). Es en parte un objeto, pero también un modo de relacionarse con el objeto. Desde una explicación materialista, podríamos decir que es el estilo adoptado por la clase media como resultado de la dinámica de producción de bienes y servicios, y como expresión de la ‘sociedad del confort’. La sociedad hace objetos con las cosas, les cambia su naturaleza *a priori*, 'kitscheandolas', para que se vuelvan objeto de la cultura humana.

3.2. La objetualidad kitsch y la 'kitschificación cultural'

En su análisis pionero de dicho fenómeno, Moles observaba en los 70' que los objetos *kitsch* en general podían distinguirse por ciertas características objetivas en común, tal como la presencia de curvas y la utilización de colores variados, siendo mayoritarios los contrastes de complementarios y los tonos pasteles; en cuanto a los materiales, notaba que por lo general no eran presentados como tales sino que revestían un tratamiento para brindar una apariencia de madera, bronce u otros metales. La última característica señalada por el autor consiste en la gigantificación o la reducción, es decir, la modificación del tamaño del objeto teniendo en cuenta el lugar en donde se colocará: “un rasgo fundamental para la definición del objeto *kitsch* es la referencia a la medida del hombre; entendiendo el hombre como consumidor de función de decoración” (Moles, 1973, p. 59). El objeto *kitsch* está hecho para decorar, y es por ello que necesita estar confeccionado a una medida adecuada al consumidor; las pequeñas estatuillas son ejemplos perfectos: la inmensa Torre Eiffel puede estar hecha para una mesita de luz.

La caracterización propuesta por Moles procede de la observación de una realidad (siglo XIX y primera parte del siglo XX) que ha sufrido modificaciones sustanciales a partir de los procesos de globalización, y sería un error definir el fenómeno del kitsch a partir de elementos coyunturales de su objetualidad que han tendido a diluirse a lo largo de los últimos cincuenta años. A pesar de ello, el análisis propuesto por el autor retiene su vigencia, fundamentalmente por el análisis que propone de la idea de kitschificación cultural, un proceso fundamental para comprender la dimensión estética de la cultura de masas actual.

Un ejemplo paradigmático de dicho proceso de kitschificación cultural está representado por el fenómeno que tuvo lugar en la ciudad de Oberammergau, ciudad que desde 1634 realiza una escenificación de la Pasión de Cristo, como acto de fe tras no haber sido afectados por la peste que tuvo lugar en 1633. Dicha escenificación provocó la afluencia masiva de turistas y, con ello, la producción de miles de souvenirs con carácter *kitsch*, por lo que dicha ciudad se vio en la necesidad de ahondar en el fenómeno y encomendó la realización de un informe técnico sobre dicha modalidad de producción. De este informe se puede desprender lo que se denomina “*kitsch* religioso”:

- 1) Las obras malas, que manejan material sin talento ni cuidado, opuestas a la ejecución limpia y satisfactoria del arte popular en el campo de la pintura o de la escultura.
- 2) Transposiciones y montañas aisladas de un sentimiento religioso a un objeto destinado a un fin profano, como por ejemplo los juguetes hechos con un crucifijo con rueditas, los pañuelos y corbatas adornados con una virgen y otros símbolos religiosos que no conservan su función originaria. (Moles, 1973, p. 47)

La búsqueda de expresiones kitsch análogas por fuera de la ciudad de Oberammergau es sencilla, ya que las mismas se han vuelto frecuentes en las sociedades contemporáneas a lo largo de todo Occidente, y un ejemplo local puede ser encontrado en la 'Gruta de los Pañuelos' (Sierra de los Padres, Provincia de Buenos Aires, Argentina; imágenes 20-21). En el año 1948, en efecto, dos

inmigrantes italianos que, según cuenta la tradición oral, no podían tener hijos, colocaron una virgen entre las rocas y ataron los primeros pañuelos; de acuerdo a la historia de transmisión, la pareja finalmente pudo concebir, y eso originó un mito persistente en torno a esta virgen y sus oficios en temas referidos a la procreación. Dicho lugar se ha vuelto desde hace ya varios años un centro turístico donde los visitantes dejan sus pañuelos, encontrándose en sus alrededores muchos puestos donde venden mercancías vinculadas a la historia religiosa y pañuelos adornados con vírgenes de diversidad de colores (imágenes 22-23).

A partir de instancias como éstas, se puede entender el *kitsch* religioso como producto de la creación de objetos que, a través de la masividad, permiten a la religión subsistir en las culturas locales, distorsionando la función de determinados íconos para acomodarlos a una decoración desvinculada de la fe. Si bien la reunión entre feligreses es parte de un culto popular que es mantenido por la participación de sujetos creyentes, dicha situación se torna *kitsch* cuando la participación ya no se produce como producto de una relación intrínseca con la fe, produciendo una situación potenciada por el turismo y los objetos que proliferan a su alrededor, conduciendo a la pérdida (parcial) del carácter original del objeto a partir de su ingreso en la masividad y la sociedad de consumo.

3.3. El *kitsch* como producto necesario de la modernidad productiva

La kitschificación cultural, no obstante, no se reduce al proceso de masificación y mercantilización de ciertos fenómenos religiosos, sino que se encuentra al acecho, al menos potencialmente, en cualquier fenómeno cultural del capitalismo tardío. Y esto se debe a que el *kitsch* es un producto necesario de la modernidad productiva y, desde el punto de vista estético, es su expresión más propia.

Como señalamos anteriormente, en efecto, el fenómeno del *kitsch* no podría haber tenido lugar sin la máquina a vapor, y sin la posibilidad de crear (y consumir) bienes superfluos. Si las modificaciones en la estructura económica producidas

con la caída del feudalismo se traducen en modificaciones de la superestructura, de la cual forman parte los modos de producción del arte, en el caso particular del kitsch esto se traduce en un fenómeno particularmente complejo: el cambio cualitativo de la producción artesanal a la máquina industrial produce un salto cuantitativo en el número de productos producidos; y este salto cuantitativo produce un cambio cualitativo en la forma de producir arte, dando lugar al fenómeno del kitsch, un fenómeno que podría haberse dado con otro nombre y con otro origen etimológico, pero no con otras características.

Es cierto que este complejo proceso de transformaciones surgidas a partir de la modernidad productiva efectúa un cambio decisivo en el objeto final de la producción artística: la producción en serie (fordista) de objetos estéticos o decorativos (posters, adornos, pequeñas esculturas, etc.) destinadas al consumo masivo no pudo sino conducir a la pérdida del 'aura' propia de la obra singular e irrepetible (Benjamin, 2019), produciendo una ruptura decisiva en la forma de entender el objeto artístico.

Las actitudes que adoptemos ante esta ruptura, no obstante, pueden ser al menos dos. Una primera alternativa consiste en concebir el fenómeno del kitsch como la apertura de nuevos modos de producción artística a explorar, como una modalidad poética que utiliza los mecanismos afirmativos de la cultura de consumo. Esa es la actitud que adopta, por ejemplo, Norbert Elias, quien, en relación con la expresión 'estilo kitsch', señala:

La compleja fecundidad, la problemática grandeza de nuestra vida social y artística, quedan recogidas en dicha expresión, como también queda recogida la conciencia tanto de la radical transformación de la que somos partícipes como de las potencialidades artísticas que aún están por descubrirse en el camino que hemos emprendido. (Elias, 2011, pp. 47-48)

Una segunda alternativa es la que a continuación, el 'kitscheo', y que consiste en recibir con un claro recelo y desprecio la incorporación de la producción masiva de mercancías estéticas, pero enmascarando dichas actitudes bajo una barniz de

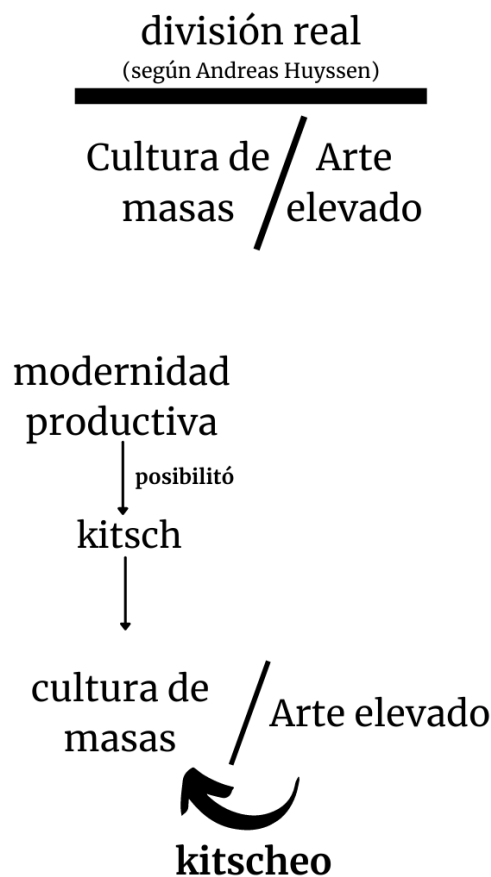
innovación y creatividad.

3.4. El kitscheo

Como observamos anteriormente, el fenómeno del kitsch comenzó siendo el claro resultado del consumo masivo de mercancías cargadas de valor estético, y, en ese sentido, formaba parte de la necesidad de imitación de las prácticas de las clases altas. Sin embargo, aun cuando también en este sentido podría ser considerado un fenómeno *snob*, y de hecho lo fue durante sus inicios, el fenómeno mutó a medida que las clases populares se asentaron como sujeto, volviendo al fenómeno kitsch algo genuino. Que el estilo kitsch haya devenido en genuino gusto sin estar directamente vinculado a una aspiración a imitar los gustos de las clases altas, produjo una reacción ciertamente negativa por una parte de la élite, quien se volcó con frecuencia a una burla abierta y explícita respecto de la decisión de las clases bajas por decorar sus hogares con objetos considerados por ellas como dotados de valor estético, y ya no con el imperativo de la imitación, sino como producto de una preferencia genuina y sincera. Pero esa actitud, que a nuestro juicio posee como objetivo recordarle a las clases bajas que sus gustos no son reales sino producto de la imitación, frustrando de ese modo la felicidad que las clases bajas experimentan con esos consumos, se enmarca, en última instancia, en 'la Gran División' propuesta por Andreas Huyssen. La tesis principal del autor consiste en afirmar que la 'gran división' que se produce a inicios del siglo pasado en el mundo del arte no se da, en rigor, entre modernismo y posmodernismo, sino entre el arte elevado y la cultura de masas. Anteriormente expusimos cómo la modernidad productiva permitió acceder al consumo a las clases sociales más bajas, y es este fenómeno el que abona el terreno para la proliferación del *kitsch*. En *Después de la gran división* (1986), Huyssen analiza la división entre 'arte elevado' y 'cultura de masas' proponiendo la siguiente distinción:

Lo que llamo la Gran División no es sino el tipo de discurso que insiste en una distinción categórica entre arte elevado y cultura de masas. Desde mi punto de vista, esta división resulta mucho más importante para la comprensión teórica e histórica del modernismo y sus derivaciones que la supuesta ruptura histórica que, según muchos críticos, separa al posmodernismo del modernismo. (Huyssen, 2006, pp. 7-8)

Si trasladamos esta distinción al análisis del fenómeno del kitsch, podemos esbozar el siguiente esquema:



A partir de esto, por comprender la existencia de distintas actitudes posibles ante la relación entre 'arte elevado' y 'cultura de masas', actitudes que expresan modalidades incrementales. La primera de ellas, que hemos abordado en la primera parte de nuestra tesis, consiste en el desprecio llano (y relativamente explícito) hacia los espectadores que afirman no comprender 'qué tiene de artístico' una determinada obra de arte considerada como tal por el círculo del

arte (actitud descrita por Danto con el ejemplo de los personajes ficticios de Testadura y el artista J), desprecio que se basa en el supuesto de que dicha incompreensión es producto de una falta de cultura o de 'atmósfera artística'. Una segunda actitud consiste en el desprecio hacia los gustos estéticos de las clases populares, incluyendo entre los mismos el fenómeno del kitsch en todas sus expresiones. Una última actitud, que es aquella en la que queremos poner el acento aquí, es la que denominamos 'kitscheo'. Al igual que en la segunda actitud, se trata en este caso de despreciar los gustos estéticos de las clases populares, específicamente gustos que son kitsch, pero incluyendo los objetos o prácticas despreciadas en la propia producción artística.

Lo innovador de esta última operación radica precisamente en que, con el fin de introducirse en el círculo del arte de las clases altas, los artistas recurren a elementos de los gustos estéticos genuinos de las clases bajas como insumo de sus obras, mofándose de la vulgaridad de una clase social con la cual jamás se rozan. Y si esto último no es suficiente para evidenciar lo despiadado de la sorna propia de tales artistas, cabe remarcar el hecho de que dicha burla nunca se presenta como tal, sino que se pretende crítica y progresista, en cuanto se enmascara como una supuesta denuncia de la sociedad de consumo capitalista. Esta supuesta crítica, por supuesto, no hace mella, dado que su objetivo real, la ridiculización de los gustos del vulgo, la torna inefectiva y, en última instancia, la vuelve una mera práctica de humillación de un sujeto social que carece de espacios legitimados desde los cuales responder.

No es de los artistas, desde ya, la tarea de recomponer la relación arte/sociedad; pero la ironía que se esgrime de esta forma desde el *status quo*, tiende a contraponer y ampliar aún más la antigua brecha. La práctica del kitscheo de las clases populares, lejos de contribuir a la denuncia de la sociedad de consumo, no hace más que satisfacer los deseos de las élites culturales de seguir perpetuándose como tales.

3.5. Pseudo crítica y reificación de las vanguardias

A modo de epílogo, y antes de concluir el desarrollo propuesto, cabe trazar un paralelo parcial entre la dualidad presente en el kitscheo por parte de artistas contemporáneos a las clases populares (desprecio disfrazado de crítica social) y el devenir de las vanguardias a lo largo del siglo XX.

Los movimientos de vanguardia de principios del siglo pasado, como hemos visto, se hallaban atravesados y motorizados por la búsqueda de nuevas formas de producción artística que pudieran subvertir los cimientos de la sociedad burguesa, redefiniendo por completo la relación entre arte y sociedad y planteando una relación fluida entre arte elevado y cultura de masas. Como señala Huyssen, sin embargo, el problema surge cuando el fascismo y el estalinismo destruyen aquellos movimientos contestatarios, momento desde el cual las vanguardias, ahora reificadas, se vuelven elementos del alto modernismo, cimentando de este modo la escisión entre alta y baja cultura:

Tanto el modernismo como la vanguardia definieron siempre su identidad en relación con dos fenómenos culturales: la alta cultura tradicional y burguesa (especialmente las tradiciones del idealismo romántico y del realismo ilustrado) y también la cultura popular y vernácula y su transformación en la moderna cultura de masas comercial. (Huyssen, 2006, pp. 8-9)

En contraste con las aspiraciones subversivas y radicales de los primeros movimientos como el dadaísmo o el surrealismo, la reapropiación por parte de las vanguardias posteriores de los métodos y técnicas de las vanguardias tempranas carecerá por completo de cualquier aspiración revolucionaria, y tendrá como único objetivo lograr garantizarle al artista el ingreso en el círculo mercantilizado del arte. Este quiebre puede ser visto de manera clara en los análisis de Huyssen y Călinescu del 'diálogo' entre Duchamp y Warhol a partir de la figura de la Mona Lisa:

Todo el mundo sabe que en cierto tiempo en 1919, mientras estaba en Nueva York, Duchamp cogió una reproducción de la *Mona Lisa* y, después de dibujarle

bigotes y perilla, la tituló enigmáticamente «L.H.O.O.Q.» [imagen 17] (que deletreado en alto en francés se convierte en la obscenidad: «Elle a chaud au cul»¹⁵). [...] Muchos críticos consideran el agresivo tratamiento del artista de la obra maestra del Renacimiento como un caso humorístico de la iconoclasia de vanguardia. Lo que Duchamp tuvo en mente fue, sin embargo, probablemente diferente. La Gioconda que violó no fue la obra maestra, sino una *reproducción*, un ejemplo de la moderna falsificación de la tradición.[...] Por lo tanto Duchamp insultó simplemente un objeto *kitsch*, ideado para satisfacer una forma típica de *bovarysme* cultural ----una de esas innumerables imágenes de la *Mona Lisa* con las que hemos estado invadidos durante décadas ----[...]. Una cosa está clara, sin embargo; a saber que Duchamp recurrió al *kitsch*, no sólo para rechazar ciertos crasos conceptos erróneos y caducadas convenciones, sino, también, para defender el impulso de la vanguardia hacia el abandono de una estética basada en las *apariencias*, que, en nuestro tiempo, son tan fácilmente deformadas. Pero, a pesar de sus esfuerzos, la vanguardia fue incapaz de trascender las apariencias e, irónicamente, ciertos representantes más avanzados del *kitsch* no tardaron en darse cuenta que podían usar provechosamente las exitosas originalidades de los movimientos de la vieja vanguardia. (Călinescu, 2003, pp. 250-251)

Huyssen explica en detalle este procedimiento:

En 1963, Warhol crea un retrato serial similar con el revelador título de *Treinta son mejores que uno* [Imagen 18]. El tema no era un ídolo de la cultura de masas. Se trataba esta vez de la reproducción de la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci; pero no era ni siquiera una foto en color sino en blanco y negro. La obra maestra del artista del Renacimiento tuvo su renacimiento bajo las condiciones de producción de la sociedad mediática moderna. Pero Warhol cita no solamente la obra de Leonardo, que por su distribución en masa puede considerarse parte de la actual cultura de masas. Alude también a uno de los padres del arte de los sesenta: Marcel Duchamp, un artista de élite *par excellence*. (Huyssen, 2006, p. 255)

De esta forma, en lugar de contribuir a la construcción de un nuevo orden social, en el cual la diferencia entre arte elevado y cultura de masas se haya disuelto (Duchamp), las nuevas vanguardias (Warhol) tenderán a profundizar dicha escisión. La Gran División se torna, de este modo, nebulosa y clara a la vez: nebulosa porque Warhol utiliza elementos de la cultura de masas (tal como la

15 "Tiene el culo caliente".

reproducción fotográfica en serie) pero privándolas del aura que fetichizaría la obra; clara en la medida en que recurre al mecanismo elaborado por Duchamp, el *ready made*, solo que esta vez perdiendo el objetivo de atacar a la institución burguesa, y aspirando, por el contrario, a ingresar en la esfera del 'arte elevado':

Entendió [Duchamp] que Dada atacaba a todas las vacas sagradas de la religión del arte burgués. Y sin embargo el ataque frontal de Dadá no resultó exitoso, no solamente porque el movimiento se consumió en la pura negación sino también porque la cultura burguesa fue capaz de capturar todos los ataques que cayeron sobre ella. El propio Duchamp advirtió este dilema y se retiró en 1923 de la escena artística. Su alejamiento no parece sino lógico considerando que un público asiduo y diligente admira hoy en el museo *L.H.O.O.Q.* como una obra maestra del modernismo.

Cuando en 1965 se realizó en Nueva York una retrospectiva de su obra, Duchamp intentó una vez más plantear el problema en términos artísticos. Como invitaciones a la inauguración, envió cien Mona Lisas poswarholianas, que representaban una Mona Lisa sin bigote ni barba en el revés de un naipe con el título *Rasé L.H.O.O.Q. (L.H.O.O.Q. afeitada)*. (Huyssen, 2006, p. 255)

El destino de la obra de Duchamp *L.H.O.O.Q. afeitada* (imagen 19) sintetiza, de alguna manera, el devenir final de las vanguardias y su potencial crítico a lo largo de todo este período: producida como un intento de denunciar la banalidad de la institución burguesa, hoy se encuentra expuesta en el Museo de Arte Moderno (MOMA) de la ciudad de Nueva York, conviviendo en forma pacífica con las *Brillo Box* y las *Latas Campbell* de Warhol, epítomes de la vanguardia devenida productora de mercancías artísticas para las clases altas.

De modo parcialmente análogo, el kitscheo a los gustos de las clases populares, pretendidamente crítico de la sociedad de consumo, halla su lugar entre los museos más prestigiosos de Europa y América, y las obras producidas en ese espíritu cotizan en miles y aun millones de dólares.

El paralelo entre ambos procesos, desde ya, es solo parcial: en Duchamp, la búsqueda crítica era sincera; en el kitscheo, mera hipocresía.

4. Conclusiones

Considerando el recorrido realizado en los capítulos previos, se hace imposible no llegar a la conclusión de que el concepto mismo de “obra de arte” ha sufrido una transformación profunda desde las primeras décadas del siglo XX: a partir de la obra *Fuente*, de Marcel Duchamp, la obra de arte dejó de constituir fundamentalmente una *representación*, para convertirse en una *presentación* de objetos, al menos para ciertas formas de pensar el fenómeno artístico que habrían de volverse hegemónicas en Occidente. La transformación fundamental que tuvo lugar en este proceso fue que la obra de arte se encontró con su dimensión ontológica de modo más próximo: esta siempre había estado presente, desde ya, pero había sido virtualmente imperceptible, dado que eran otros factores de la representación los que incidían en el significado, en la medida en que los elementos que componían al significante (pinceladas, colores, lienzo, formas, etc.) contenían una carga de información más importante. A partir del viraje producido por la obra de Duchamp, la obra experimentó una transformación cualitativa, mediante la cual la obra fue relegando a un segundo plano elementos de orden estéticos y superficiales, para volverse puro significado, lo cual implicó, fundamentalmente, que la conexión entre significado y significante comenzará a requerir una explicación más intelectualizada. En este sentido, la obra comenzó a transitar las instituciones de manera más irregular: la obra que antes habitaba un museo o una institución artística, ahora se volvía un objeto no enmarcable, dado que los parámetros y criterios ya no estaban fijos. Esta apertura de la obra de arte trajo aparejadas discusiones que crearon nuevas maneras de intervenir como artista y espectador, y es esto lo que intentó expresar Arthur C. Danto al recurrir a las caracterizaciones del “artista J” y el espectador Testadura, personajes que aluden a elementos estructurales del mundo del arte contemporáneo, que existen a partir de la cancelación de la imagen que la nueva escena artística trajo consigo.

Pudimos observar que existen modalidades incrementales en la tensión entre arte elevado y cultura de masas. En un primer término nos encontramos con el planteo de Danto, quien, a través de su elaboración de los personajes de Testadura y el artista J, exhibe cierto desprecio por quienes no coinciden con lo que está dentro de la institución arte. Tanto Testadura como el artista J, en efecto, representan el desprecio sufrido por aquellos sujetos que no logran ingresar (no, al menos, sin dificultad) en el círculo del arte descrito por Dickie, por carecer de la 'atmósfera artística' que para Danto es condición de posibilidad de la pertenencia al mundo del arte. La importancia de ambos autores reside en el hecho de que sus teorizaciones reflejan claramente lo que de hecho ocurre en los museos e instituciones artísticas desde la posmodernidad en adelante, en donde la brecha entre público y arte se amplía y, en palabras de Baudrillard, el "complot del arte", consistente en un acuerdo tácito entre espectador y artista, se vuelve cada vez más implacable.

La segunda parte de nuestra exploración, sin embargo, nos llevó a poner de manifiesto dos actitudes posibles adicionales frente a la problemática de la elitización del círculo del arte. La primera de ellas, muy vinculada a la cultura *snob* y quizá la más visible, es expresión de un elitismo que consiste en subestimar y rebajar los gustos estéticos populares, entre los que se destaca, fundamentalmente, el kitsch. La segunda actitud, a la que denominamos *kitscheo*, representa un fenómeno más complejo y opaco, e incluye elementos de las otras dos actitudes, a saber, el desprecio de las clases altas hacia las bajas y el cercamiento de un ámbito para un círculo que consume determinado tipo de arte. Pero este kitscheo, aun cuando no es, en sí mismo kitsch, depende de dicho fenómeno como proveedor de materia prima, en la medida en que incorpora, en la propia producción, las prácticas de consumo estético de las clases bajas. De forma cada vez más explícita, el *kitscheo* hacia las clases bajas es acometido con pasión y desenfreno, ubicándose el artista en una perspectiva de superioridad

acompañada de desprecio. A fin de justificarse a sí misma, este tipo de producción tiende a recurrir a una estrategia frecuente: atenuar (al menos hasta cierto punto) la parodia, presentándola como una supuesta denuncia bienintencionada de la sociedad de consumo. Como señalamos, no obstante, la máscara es demasiado transparente, y detrás de las supuestas buenas intenciones se devela el mero deseo del artista de pasar a formar parte del círculo privilegiado del arte, aun si ellos implica recurrir a la burla, el desprecio y la ridiculización.

Como siempre, existen clases sociales que parecieran recordar con nostalgia las épocas en las cuales no estaba mal visto satirizar a los excluidos. Pero el hecho de que dicha actitud sea considerada como políticamente incorrecta en nuestros días, los obliga a recurrir a otros modos de expresión para aquella actitud de desprecio, que sean tangencialmente correctos. Bajo el semblante de una crítica a la sociedad de consumo o al racismo, lo único que encontramos son formas de expresión de las clases dominantes de siempre, las cuales dominan los museos y se burlan de los tantísimos Testaduras y de los cada vez más crecientes artistas J.

Por lo tanto, dadas las definiciones que restringen el universo de las personas capacitadas para desempeñarse en el arte como artistas o como espectadores, y siendo que quienes sí integran “el círculo del arte” son quienes detentan la definición de este perímetro, podemos concluir que existe una estructura que se pone de acuerdo para pregonar que dentro de ella todo es arte, mientras que fuera todo es ignorancia. A esta estructura coordinada es a la que llamamos, siguiendo a Baudrillard, “complot del arte”. A quienes quedan fuera de esta definición hermética del arte pero que sin embargo pretenden participar del arte, se los considera ignorantes o retrógrados, y a no aceptación de la definición hegemónica ubica a algunos fuera del círculo: excluidos. Dicha maniobra es básicamente el *kitscheo*, la burla hegemónica y excluyente a la vez. Prospectivamente podemos decir que para evitar que exista una porción (grande o chica) definida como ignorante, burlada, *kitscheada*, se requiere un marco teórico

que permita pensar que el círculo del arte puede contener pero no se limita a las élites, y para que eso ocurra es necesario, desde un punto de vista teórico, evidenciar este complot.

5. Referencias Bibliográficas

- Adorno, T. W. (1983). *Teoría estética*. Orbis / Hyspamerica.
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es lo contemporáneo?. En *Desnudez* (pp. 17-29). Adriana Hidalgo.
- Aristóteles. (2011). *Poética*. Colihue.
- Baudrillard, J. (2012). *El complot del arte*. Amorrortu.
- Benjamin, W. (2019). *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Godot.
- Berman, M. (2010). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI.
- Călinescu, M. (2003). *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Tecnos/Alianza.
- Cañas Bravo, M. (2004). *Las Vanguardias Artísticas Del Siglo XX* (Vol. 12). Espasa Calpe.
- Casullo, N. (ed.). (1989). *El debate modernidad - posmodernidad* (2da ed.). Puntosur.
- Danto, A. C. (1999). *Después del fin del arte. el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.
- Danto, A. C. (2002). *La transfiguración del lugar común*. Paidós.
- Danto, A. C. (2005). *El abuso de la belleza*. Paidós.
- Danto, A. C. (2011). *Andy Warhol*. Paidós.
- Danto, A. C. (2013a). El mundo del arte. Disputatio. *Philosophical Research Bulletin*, 3, 53-71.
- Danto, A. C. (2013b). *Qué es el arte*. Paidós.
- Danto, A. C., & Holguín, M. (1998). Obras de arte y cosas reales. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, 5, 25-40. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo>
- de Micheli, M. (2001). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte*. Paidós.
- Elias, N. (2011). El estilo kitsch y su época. En *El Kitsch* (pp. 39-48). Casimiro.
- Fisher, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología, y futuros perdidos*. Caja Negra.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., & Buchloch, B. (2006). *Arte desde 1900, modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Akal.
- Giesz, L. (1973). *Fenomenología del kitsch*. Tusquets.
- Han, B.-C. (2014). *La agonía del eros*. Herder.
- Han, B.-C. (2015). *La salvación de lo bello*. Herder.
- Higgins, D. (2019). ¿Existe un programa Fluxus? En *Fluxus escrito. Actos textuales antes y después de Fluxus* (pp. 23-31). Caja negra.

- Honnef, K. (1993). *Arte contemporáneo*. Taschen.
- Honnef, K. (2006). *Andy Warhol 1928 - 1987. El arte como negocio*. Taschen.
- Huyssen, A. (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. (2ª ed.). Adriana Hidalgo Editora.
- Jameson, F. (2012). *Posmodernismo : Lógica cultural del capitalismo avanzado*. La Marca Editora.
- Jameson, F. (2013). *Posmodernismo : Lógica cultural del capitalismo avanzado* (Vol. 2). La Marca Editora.
- Kulka, T. (2011). *El Kitsch*. Casimiro.
- Mayer, M. (2019). *Fluxus escrito. Actos textuales y después de Fluxus*. Caja Negra.
- Moles, A. (1973). *El Kitsch*. Paidós.
- Norton, L. (1917, Mayo). The Richard Mutt Case. *The Blind Man*, 2. https://monoskop.org/images/6/6f/The_Blind_Man_2_May_1917.pdf
- Osterwold, T. (2007). *Pop Art*. Taschen.
- Platón. (2011). *Platón: República - Parménides- Teeteto* (Vol. 2). Gredos.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós.

6. Apéndice 1: Imágenes



Imagen 1

Duchamp, M. (1912). *Desnudo bajando la escalera N° 2*. Museo de Arte de Filadelfia.

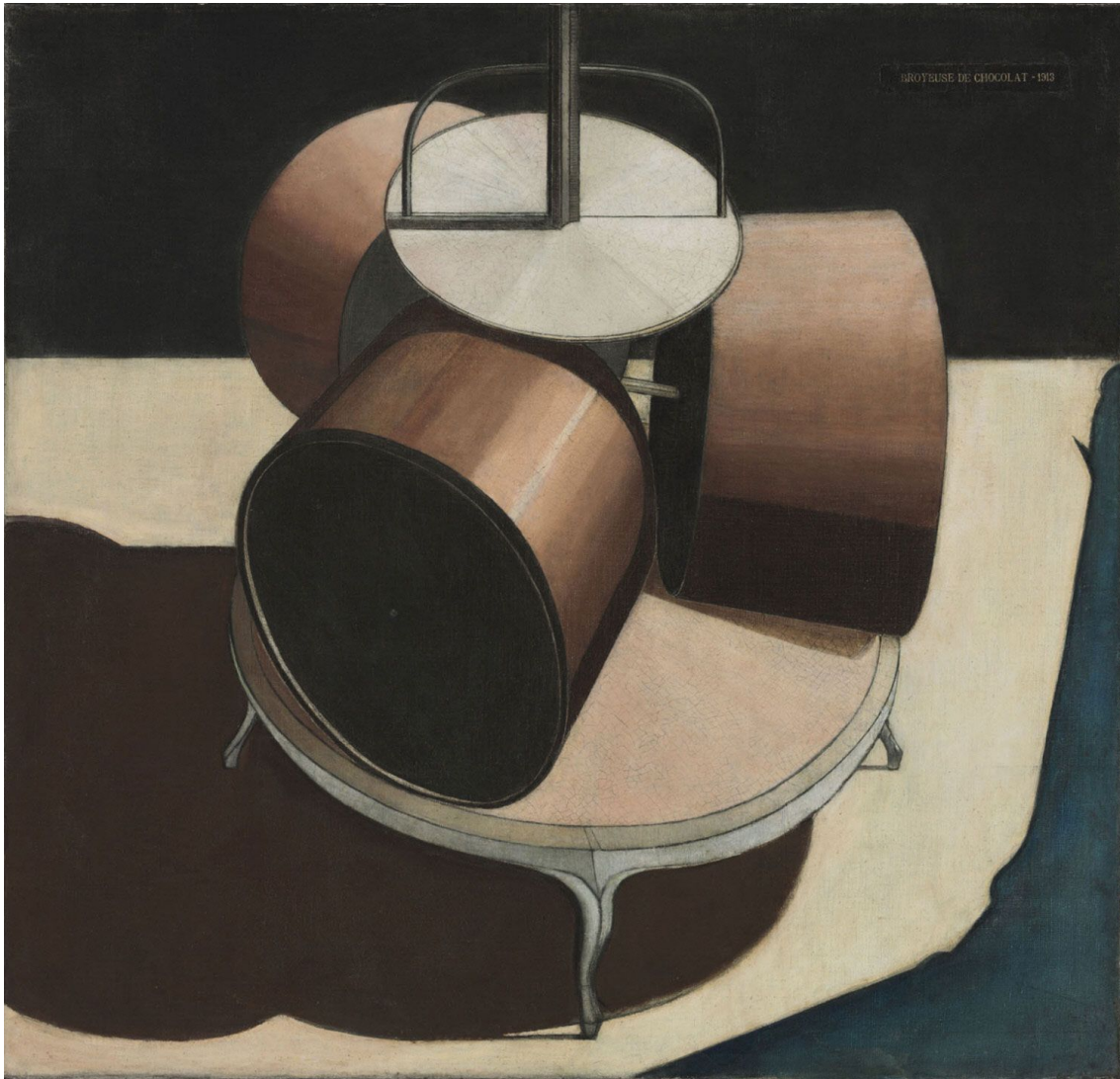


Imagen 2

Duchamp, M. (1914). *Molinillos de chocolates* (Óleo sobre lienzo). Museo de Arte de Filadelfia.



Imagen 3

Duchamp, M. (1913). *Rueda de bicicleta sobre taburete* (Ready-made). (original extraviado)
Museo de Israel.



Imagen 4

Warhol, A. (1960). *Antes y después* (Pintura de polímero sintético y tinta serigráfica sobre lienzo; 137 x 177 cm.). MoMA-The Museum of Modern Art.



Imagen 5

Warhol, A. (1960). *Coca-cola* (Pintura de polímero sintético sobre lienzo; 216 x 145 cm.).



Imagen 6

Warhol, A. (1962). *Latas de sopa Campbel* (Pintura de polímero sintético sobre lienzo). MoMA-The Museum of Modern Art.

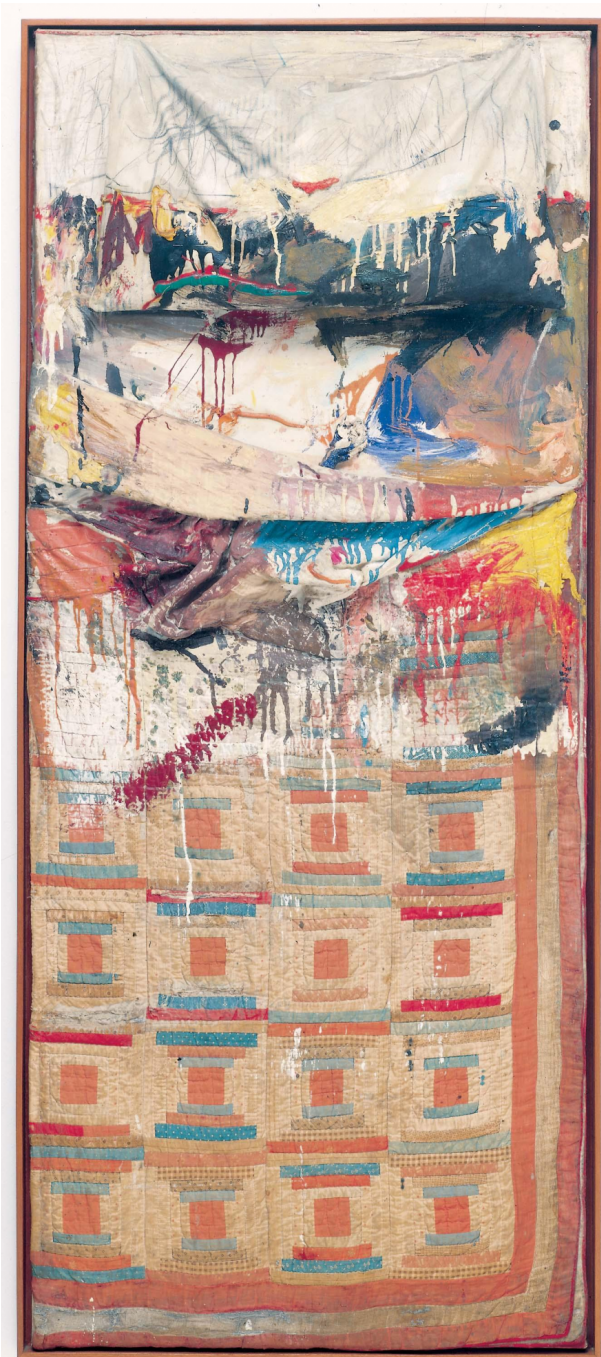


Imagen 7

Rauschenberg, R. (1955). *Bed* (mix-media). MoMA-The Museum of Modern Art.



Imagen 8

Oldenburg, C. (1963). *Bedroom ensemble* (Escultura/instalación; madera, vinilo, metal, piel artificial, tela y papel; espacio de instalación, 300 x 650 x 525 cm.). National Gallery of Canada.



Imagen 9

Duchamp, M. (1917). *Fuente* (Porcelana y Pintura al óleo; 36 x 48 cm.). Original extraviado.



Imagen 10

Warhol, A. (1964). *Brillo Box* (Pintura de polímero sintético y tinta serigráfica sobre madera; 43.3 x 43.2 x 36.5 cm.). MoMA-The Museum of Modern Art.



Imagen 11

Picasso, P. (1907). *Las señoritas de Avignon* (Óleo sobre lienzo; 243,9 x 233,7 cm.). MoMA-The Museum of Modern Art.



Imagen 12
Matisse, H. (1905). *Mujer con Sombrero* (Óleo sobre lienzo; 81 x 65 cm.). Museo de Arte Moderno de San Francisco.

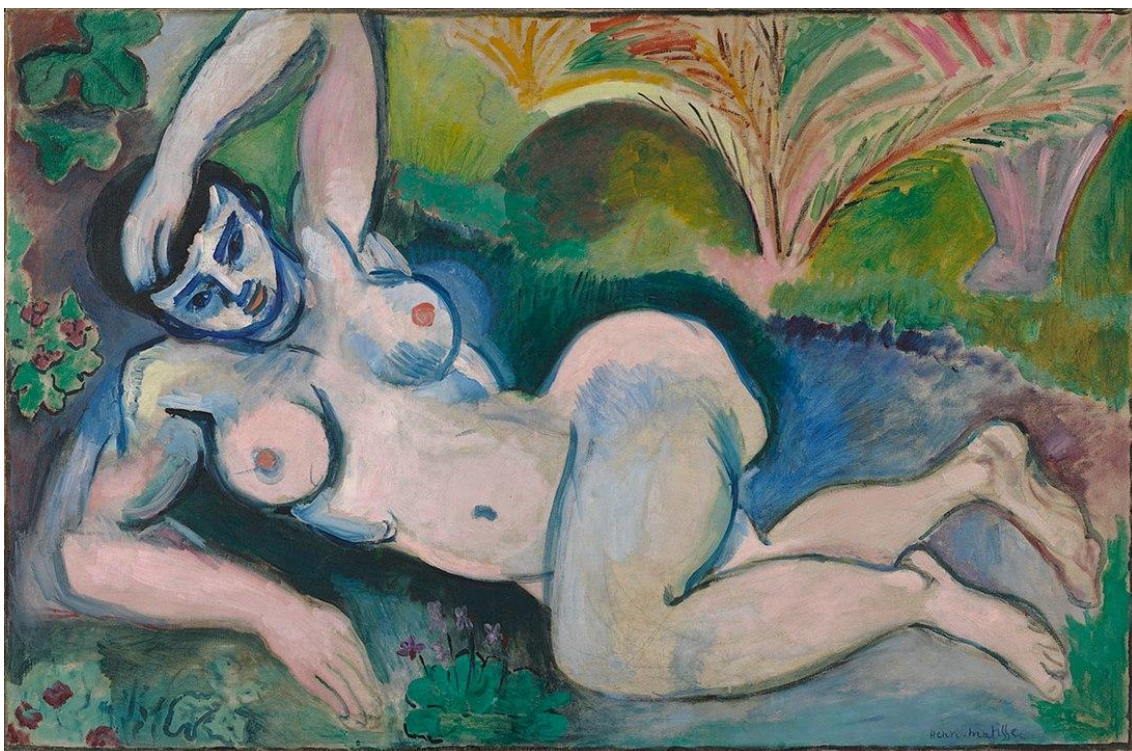


Imagen 13

Matisse, H. (1907). *Desnudo Azul* (Óleo sobre lienzo; 92 x 140 cm.). Museo de Arte de Baltimore.



Imagen 14

Mantegna, A. (1480 - 1495). *La Virgen y el Niño* (Témpera sobre madera; 43 x 31 cm.).
Academia Carrara de Bérgamo.



Imagen 15
de Kooning, W. (1952-1953). *Woman and Bicycle* (Óleo, esmalte y carboncillo sobre lino; 194,3 × 124,8 cm.). Whitney Museum of American Art, New York.



Imagen 16

Poussin, N. (1641). *La Sagrada Familia* (Óleo sobre lienzo; 71,1 x 57,2 cm.). Detroit Institute of Arts.



Imagen 17

Duchamp, M. (1919). *L.H.O.O.Q.* (Lápiz y copia; 61.5 x 49.5 cm.). Centro Pompidou (Francia) y Museo de Israel (Israel).



Imagen 18

Warhol, A. (1963). *Mona Lisa, treinta son mejores que uno* (Acrílico y serigrafía sobre lienzo; 111,8 × 73,7 cm.). The Metropolitan Museum of Art.



Imagen 19

Duchamp, M. (Naipes con tinta de color sobre invitación impresa; 1965). *L.H.O.O.Q. Afeitada* (21 x 13,8 cm.). MoMA - The Museum of Modern Art.



Imagen 20

Outón, C. (2020). *Gruta de los Pañuelos*, (Fotografía, Sierra de los Padres, Mar del Plata, Provincia de Buenos Aires).



Imagen 21

Gruta de los Pañuelos (Fotografía, detalle de la virgen dentro de la gruta; Sierra de los Padres, Mar del Plata, Provincia de Buenos Aires).

https://static.cdn.cadena3.com/admin/playerswf/fotos/ARCHI_526710.jpg



Imagen 22

Gruta de los Pañuelos (Pañuelos a la venta adornados con virgenes de diversidad de colores; Sierra de los Padres, Mar del Plata, Provincia de Buenos Aires).

https://www.cadena3.com/admin/playerswf/fotos/ARCHI_526715.jpg

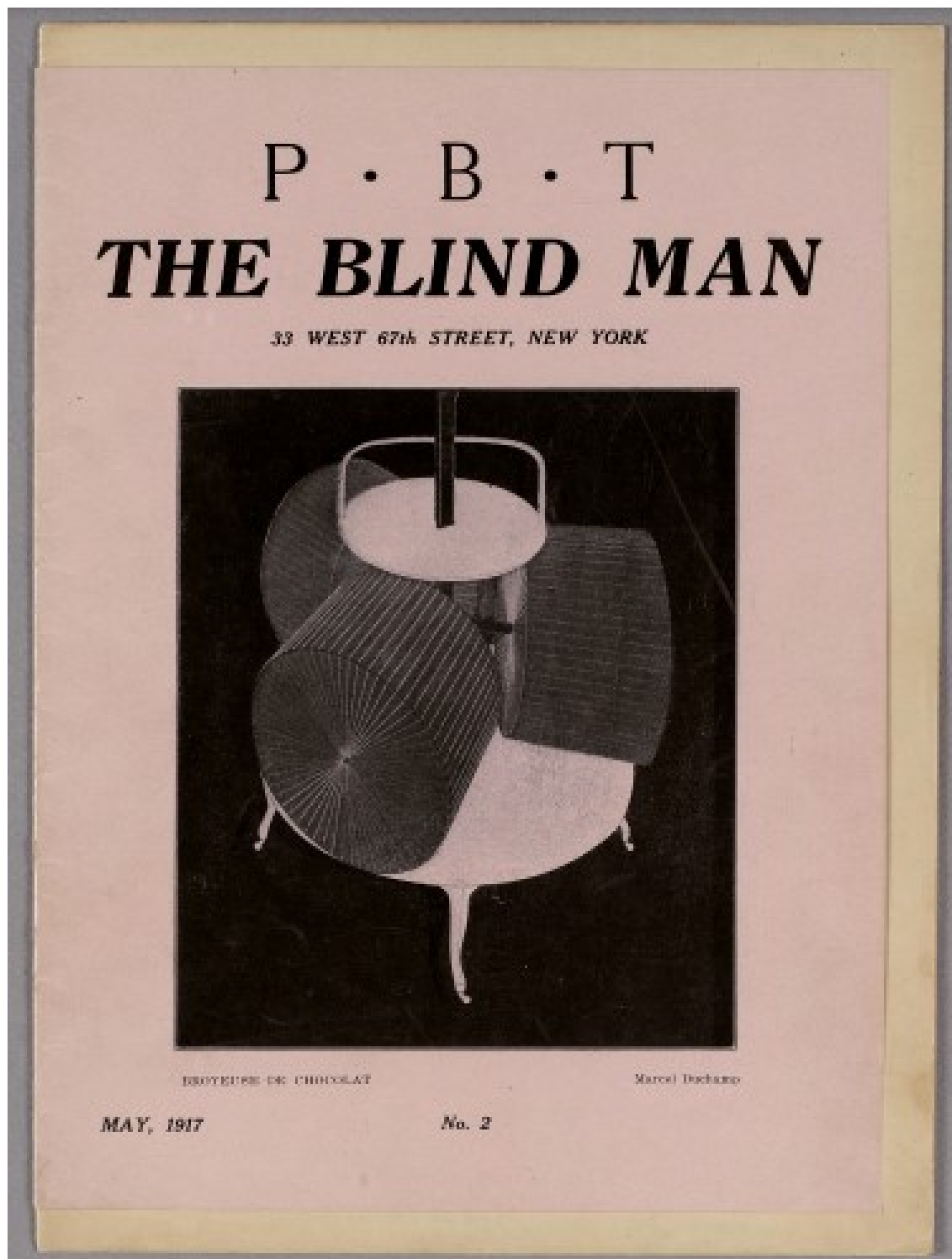


Imágen 23

Gruta de los Pañuelos (Fotografía, pañuelos y diversos adornos religiosos; Sierra de los Padres, Mar del Plata, Provincia de Buenos Aires).

https://farm5.staticflickr.com/4846/46273733461_053d9af325_c.jpg

7. Apéndice 2: *The blind man*



The Blind Man's Ball

EVERY reader of this magazine is invited to the BLIND MAN'S BALL, a new-fashioned hop, skip, and jump, to be held on

Friday, May 25th

at Prehistoric, ultra-Bohemian Webster Hall. The Ball is given for THE BLIND MAN, a magazine of *Veri Art*.

Axioms du Bal

The dance will not end till the dawn. The Blind Man must see the sun.

Romantic rags are requested. There is a difference between a tuxedo and a Turk and guests not in costume must sit in bought-and-paid-for boxes.

Continuous Syncopations

Tickets, in advance, are \$1.50 each; boxes, not including admission, \$10, and may be obtained ONLY from

THE BLIND MAN'S BALL

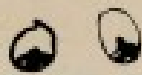
61 Washington Square

Telephone, Spring 5827

All tickets at the door, \$2

PUBLISHED BY BRATRICK WOOD

A. M. W. 1/2
NO 7
50
Madame Stange
Bates



Eyes

My God †
What eyes



Eyes on the
half shell



Robert Carlton Brown.

A RESOLUTION MADE AT BRONX
PARK

Robert Carlton Brown

I'M GOING TO GET
A GREAT BIG
FEATHERBED
OF A PELICAN
AND KEEP HIM
IN THE HOUSE
TO CATCH THE
FLIES, MOSQUITOES AND MICE,
LAY EGGS FOR ME
TO MAKE OMELETTES OF,
AND BE MY DOWNY COUCH AT NIGHT.

TALE BY ERIK SATIE

I had once a marble staircase which was
so beautiful, so beautiful, that I had it
staffed and used only my window for get-
ting in and out.

Elle avait des yeux sans tain
Et pour que ça s'ye voie pas
Elle assit sur par-dessus
Des lunettes a verres d'ecaille.

S. T. E. K.

Fountains by H. Mutt

Photograph by Alfred Stieglitz



THE EXHIBIT REFUSED BY THE INDEPENDENTS

THE BLIND MAN

The Richard Mutt Case

They say any artist paying six dollars may exhibit.

Mr. Richard Mutt sent in a fountain. Without discussion this article disappeared and never was exhibited.

What were the grounds for refusing Mr. Mutt's fountain:—

1. *Some contended it was immoral, vulgar.*
2. *Others, it was plagiarism, a plain piece of plumbing.*

Now Mr. Mutt's fountain is not immoral, that is absurd, no more than a bath tub is immoral. It is a fixture that you see every day in plumbers' show windows.

Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view—created a new thought for that object.

As for plumbing, that is absurd. The only works of art America has given are her plumbing and her bridges.

"Buddha of the Bathroom"

I suppose monkeys hated to lose their tail. Necessary, useful and an ornament, monkey imagination could not stretch to a tailless existence (and frankly, do you see the biological beauty of our loss of them?), yet now that we are used to it, we get on pretty well without them. But evolution is not pleasing to the monkey race; "there is a death in every change" and we monkeys do not love death as we should. We are like those philosophers whom Dante placed in his *Inferno* with their heads set the wrong way on their shoulders. We walk forward looking backward, each with more of his predecessors' personality than his own. Our eyes are not ours.

The ideas that our ancestors have joined together let no man put asunder! In *La Dissociation des Idées*, Remy de Gourmont, quietly analytic, shows how sacred is the marriage of ideas. At least one charm-

ing thing about our human institution is that although a man marry he can never be only a husband. Besides being a money-making device and the one man that one woman can sleep with in legal purity without sin he may even be as well some other woman's very personification of her abstract idea. Sin, while to his employees he is nothing but their "Boss," to his children only their "Father," and to himself certainly something more complex.

But with objects and ideas it is different. Recently we have had a chance to observe their meticulous monogamy.

When the jurors of *The Society of Independent Artists* fairly rushed to remove the bit of sculpture called the *Fountain* sent in by Richard Mutt, because the object was irrevocably associated in their atavistic minds with a certain natural function of a secretive sort. Yet to any "innocent" eye

how pleasant is its chaste simplicity of line and color! Someone said, "Like a lovely Buddha"; someone said, "Like the legs of the ladies by Cézanne"; but have they not, those ladies, in their long, round nudity always recalled to your mind the calm curves of decadent plumbers' porcelains?

At least as a touchstone of Art how valuable it might have been! If it be true, as Gertrude Stein says, that pictures that are right stay right, consider, please, on one side of a work of art with excellent references from the Past, the *Fountain*, and on the other almost anyone of the majority of pictures now blushing along the miles of wall in the Grand Central Palace of ART. Do you see what I mean?

Like Mr. Mutt, many of us had quite an exorbitant notion of the independence of the Independents. It was a sad surprise to learn of a Board of Censors sitting upon the ambiguous question, What is ART?

To those who say that Mr. Mutt's exhibit may be Art, but is it the art of Mr. Mutt since a plumber made it? I reply simply that the *Fountain* was not made by a plumber but by the force of an imagination; and of imagination it has been said, "All men are shocked by it and some overthrown by it." There are those of my intimate acquaintance who pretending to admit the imaginative vigor of Mr. Mutt and his porcelain, slyly quoted to me a story told by Montaigne in his *Force of the Imagination* of a man, whose Latin name I can by no means remember, who so studied the very "essence and motion of folly" as to unsettle his initial judgment forevermore; so that through overmuch wisdom he became a fool. It is a pretty story, but in defense of Mr. Mutt I must in justice point out that our merry Montaigne

is a garrulous and gullible old man, neither safe nor scientific, who on the same subject seriously cites by way of illustration, how by the strength simply of her imagination, a white woman gave birth to a "black-a-moor"! So you see how he is good for nothing but quotation, M. Montaigne.

Then again, there are those who anxiously ask, "Is he serious or is he joking?" Perhaps he is both! Is it not possible? In this connection I think it would be well to remember that the sense of the ridiculous *as well as* "the sense of the tragic increases and declines with sensuousness." It puts it rather up to you. And there is among us to-day a spirit of "blague" arising out of the artist's bitter vision of an over-institutionalized world of stagnant statistics and antique axioms. With a frank creed of immutability the Chinese worshipped their ancestors and dignity took the place of understanding; but we who worship Progress, Speed and Efficiency are like a little dog chasing after his own wagging tail that has dazzled him. Our ancestor-worship is without grace and it is because of our conceited hypocrisy that our artists are sometimes sad, and if there is a shade of bitter mockery in some of them it is only there because they know that the joyful spirit of their work is to this age a hidden treasure.

But pardon my praise for, sayeth Nietzsche, "In praise there is more obtrusiveness than in blame"; and so as not to seem officiously sincere or subtly serious, I shall write in above, with a perverse pen, a neutral title that will please none; and as did Remy de Gourmont, that gentle cynic and monkey without a tail, I, too, conclude with the most profound word in language and one which cannot be argued—a pacific Perhaps!

LOUISE NORTON.

FOR RICHARD MUTT

One must say every thing,—
then no one will know.
To know nothing is to say
a great deal.
So many say that they say
nothing,—but these never really send.
For some there is no stopping.
Most stop or get a style.

When they stop they make
a convention.
That is their end.
For the going every thing
has an idea.
The going runs right along.
The going just keep going.

C. DEMUTH.