

EL READYMADE Y LA RUPTURA DE LA NOCIÓN DE ARTE DEL MODERNISMO

JAIME ARANDA DEL SOLAR
Pontificia Universidad Católica del Perú
jaime.aranda@pucp.edu.pe

Este artículo revisa el modo en que la aparición de *objetos críticos*, como el *Portabotellas* de Duchamp, hacen entrar en crisis las nociones tradicionalmente aceptadas respecto de la obra de arte: su manualidad (la “buena factura”, producto de la destreza o habilidad del artista), su función representativa (*mímesis*) y su valor estético (el ser “bello”, objeto de una contemplación pura y desinteresada). Se plantea, así, que la aparición del *readymade* configura el momento final de un proceso de disolución de las convenciones artísticas (tanto respecto de la producción como de la valoración de las obras de arte) imperantes hasta el momento. Teniendo en cuenta todo esto, la pregunta que se intenta responder, al final, es: ¿cómo es posible que algo como el *Portabotellas* pudiera haber sido aceptado como arte, si no cumplía con las condiciones básicas de la noción tal y como se la aceptaba entonces?

Palabras clave:

manualidad, representación, valor estético, transgresión, Duchamp

En 1914 aparece uno de los primeros trabajos de Marcel Duchamp que luego serían conocidos como *readymades*. El *Portabotellas* entra en escena en el mundo del arte de manera fugaz (en realidad, nunca fue expuesto y solo quedan algunos registros fotográficos y las palabras dichas por Duchamp acerca de él), pero deja establecido un nuevo procedimiento creativo: la recontextualización de un objeto cualquiera y su instauración como obra de arte. Duchamp recordaría luego la aparición de los *readymades* en su obra del siguiente modo: “En 1914 hice el *Porte-bouteilles*. Lo compré simplemente en el Bazar del Ayuntamiento. La idea de una inscripción entró en la ejecución en ese preciso momento. En el botellero había una inscripción que ahora no recuerdo. Cuando me fui de la *rue Saint-Hippolyte* para ir a los Estados Unidos, mi hermana y mi cuñada se lo llevaron todo, lo echaron a la basura y no se habló más de ello. Fue principalmente en 1915, durante mi estancia en los Estados Unidos, cuando hice otros objetos con inscripción como la pala para nieve en la que escribí algo en inglés. La palabra *ready-made* se me presentó en ese momento, parecía adecuarse perfectamente a cosas que no eran obras de arte, que no eran esbozos, que no se aplicaban a ninguna de las expresiones aceptadas en el mundo artístico. Todo eso me impulsó a hacerlo”¹.

Cincuenta años más tarde, en 1964, otro artista, Andy Warhol, presentó en la galería Stable de Nueva York una serie de “esculturas”, entre las que se encontraba la *Caja Brillo*. Las esculturas eran cajas de madera apiladas, con impresiones serigráficas que copiaban las de las cajas de productos que se vendían en los supermercados. Había cajas de *Kellogg’s corn flakes*, *Heinz tomato ketchup*, *Del Monte freestone peach* y las cajas de *Brillo soap pads*. Una marchante canadiense quiso exhibirlas en una exposición de esculturas, pero no pudo hacerlo porque los trabajos de Warhol no fueron considerados obras de arte por los inspectores de aduanas. El hecho es narrado por Arthur C. Danto en su libro *Más allá de la Caja Brillo* de la siguiente manera: “La marchante de Toronto Jerrold Morris trató de montar en 1965 una exposición de ‘esculturas’ célebres, pero Aduanas Canadienses insistieron en que la llamada escultura de Warhol era una mercancía y estaba por tanto sujeta a un arancel del que, según las leyes de ese país, estaría exenta la ‘escultura original’. En aquella

¹ Marcel Duchamp, citado en: Cabanne, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, <<http://www.archivosurrealista.com.ar/Objetos6a.html>> (fecha de consulta: 27 de agosto de 2008). Hay una edición impresa (Barcelona: Anagrama, 1972).

época la Galería Nacional de Canadá la dirigía el Dr. Charles Comfort, que tuvo un aparte con los inspectores de aduanas. Tras mirar unas fotografías, declaró: ‘Vi que no eran esculturas’. La verdad es que era mucho más difícil discernir entre las imágenes fotográficas de la *Caja Brillo* y de las cajas Brillo que entre las mismas cajas”².

En este trabajo denominaremos *artefactos/objetos críticos* tanto al *Portabotellas* de Duchamp como a la *Caja Brillo* de Warhol. La razón es sencilla: su aparición puso en crisis la propia categoría a la que aspiraban a pertenecer, la de obras de arte. No debemos pasar por alto el hecho de que Duchamp se refiere a sus trabajos como “cosas que no eran obras de arte”, algo que los encargados de aduanas canadienses se encargaron de hacer con las obras de Warhol.

La razón para seleccionar estos *objetos críticos* como tema de este artículo es que, en nuestra opinión, revisten dos casos extremos del uso de objetos en el arte. El primero, el *Portabotellas*, puso en cuestión el carácter mismo del arte, pues al ser un objeto trasladado de otro medio, rompe (y lo hace de manera más radical que el resto de *readymades*) con la manualidad de la obra de arte, con la pretensión mimética y, por sus propias características, renuncia a la búsqueda estética como tal. Como se verá, el *readymade* puso en crisis, con su sola aparición, las concepciones establecidas acerca del arte. El segundo, la *Caja Brillo*, es relevante porque, además de cuestionar qué se entiende por obra de arte, pone en evidencia la relación entre el mundo del arte y otros ámbitos de la cultura, como la cultura de masas o el mundo de la producción industrial y la comercialización de objetos para el hogar.

El carácter desconcertante de estos *objetos críticos*, que los señala en primera instancia como ajenos al universo de las obras de arte, resulta sumamente complejo, pues ataca las nociones convencionales de arte sostenidas hasta entonces desde diversos frentes. El hecho de que se tratara de objetos en cierto sentido ya existentes y pertenecientes a ámbitos ajenos al arte (como la producción industrial de utensilios para el hogar) retaba las convenciones con respecto a la producción manual de la obra por parte del artista y, con

² Danto, Arthur C., *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Madrid: Akal, 2003, p. 48.

ello, no solo dejaba de lado su carácter mimético, sino que ponía en tela de juicio su misma originalidad y autenticidad, su carácter aurático, con lo que el papel de la obra como objeto de contemplación y disparador de la experiencia estética se ponía, también, en entredicho. En suma, la irrupción del *readymade* en la escena artística terminó con la idea de la autonomía del arte que se sostenía desde Kant.

A continuación pasaremos revista al modo en que la aparición de objetos como el *Portabotellas* de Duchamp y el surgimiento de otras manifestaciones artísticas de vanguardia hicieron entrar en crisis las nociones aceptadas de la manualidad de la obra de arte, de su función representativa y de su valor estético, y dieron pie a la puesta en evidencia del arte como un sistema institucional, cuyas reglas podían verse alteradas.

§1. Ruptura con la manualidad de la obra de arte

El advenimiento del *readymade* pone en cuestión la noción de arte hasta entonces aceptada; su aparición significó, como decíamos, la inclusión de un nuevo objeto en un conjunto al que no corresponde, puesto que saltaba a la vista que el *Portabotellas* no era —o al menos no se veía como— parte del conjunto de los objetos de arte. “Antes de Duchamp”, dice Danto, “había parecido obvio que la distinción entre obras de arte y otras cosas era perceptual, que los cuadros parecían tan distintos de otras cosas como las rosas, por ejemplo de los gatos”³.

Esta diferencia, sin embargo, es más bien ilusoria, pues la distinción entre obras de arte y otros objetos (como el mismo Danto demuestra)⁴, *no es en realidad un problema de objetos definidos a partir de su apariencia*. Lo que el *readymade* pone ciertamente en cuestión es uno de los aspectos más arraigados de la noción de arte. Según la idea clásica, dice Wladyslaw Tatarkiewicz, el arte “era

³ *Ibid.*, p. 100.

⁴ Al respecto, véase más adelante la tercera sección de este trabajo. La mención, entre paréntesis, a Danto se refiere a su discusión respecto de las características que hacen de la *Fuente* de Duchamp una obra de arte frente al resto de urinarios, que no lo son (volveremos a este tema en la cuarta sección de nuestro trabajo).

algo que concernía no a los productos del arte, sino al acto de producirlos y especialmente a la habilidad de producirlos: por ejemplo, hacía referencia a la destreza del pintor más que al cuadro”⁵. Así, el término griego *techne* y el latino *ars* –utilizado, este último, durante toda la Edad Media– significaban *destreza*, como la que se requiere para construir un objeto o como en el sentido de nuestro actual término *técnica*⁶. Si bien, con el paso del tiempo, el término *arte* se reservó para hacer referencia a las bellas artes (de cuyo seno se desterraron la artesanía y otras disciplinas), el significado de destreza siguió siendo parte integral de esta noción.

En el caso que nos ocupa, resulta evidente el choque que produjo la aparición del *Portabotellas*, un objeto manufacturado industrialmente con un propósito práctico y no estético (era un dispositivo para poner a escurrir botellas recién lavadas), en un mundo en el que la valoración de las obras de arte se basaba muchas veces en la técnica de los artistas para producir cuadros y esculturas de acuerdo con reglas y estilos decantados y perfeccionados durante siglos. En otras palabras, el *readymade* era producto de una técnica ajena a las utilizadas en la creación de objetos artísticos. Y no solo eso, esa técnica que lo había producido negaba uno de los aspectos más valorados de la técnica artística: la destreza manual en términos de buena factura, gracias a la cual los artistas eran valorados y adquirirían renombre. La presentación del *Portabotellas* parecía, sin duda, una afrenta contra los valores establecidos. En palabras de Jean François Lyotard, “el *readymade* duchampiano no hace sino significar activa y paródicamente este proceso constante de disolución del oficio de pintor, incluso del oficio de artista”⁷. Algo parecido ocurriría más tarde con la *Caja Brillo*. Si bien esta fue producida recurriendo a técnicas serigráficas –propias, aunque no exclusivas, del mundo del arte–, el objeto al que daban lugar (una caja para embalar productos de limpieza) era ajeno al mundo de las bellas artes y, a lo sumo, caía en el ámbito de las artes aplicadas, que no tenían la

⁵ Tatariewicz, Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid: Tecnos, 2002, pp. 79-80.

⁶ “Esta antigua concepción del arte no nos es extraña, pero hoy día aparece bajo otros nombres: artesanía, destreza o técnica. En griego el arte se denominaba *techne*, y de hecho nuestro término ‘técnica’ se ajusta más a la idea que antiguamente se tenía del arte de lo que lo hace nuestro término ‘arte’, utilizado actualmente como abreviatura de ‘bellas artes’” (*ibid.*, p. 80).

⁷ Lyotard, Jean François, *La posmodernidad*, Barcelona: Gedisa, 1995, p. 16.

dignidad de las bellas artes (de cuyo ámbito, como ya hemos dicho, habían sido desterradas hacía tiempo).

Si bien la aparición del *Portabotellas* y otros *readymades*, así como de la *Caja Brillo* pone en cuestión radicalmente la manualidad de la obra de arte, es necesario precisar que no se trata de los únicos avances del arte hacia esta dirección de la época. Con anterioridad, la aparición de la fotografía había desatado la discusión acerca de si esta era o no un arte: “En el siglo XIX aparecieron un número de áreas polémicas que podían, o igual no, incluirse en el concepto de arte. Por ejemplo ¿es la fotografía un arte? Las fotografías son evidentemente productos tanto de una máquina como del hombre. Pero el arte se supone que es exclusivamente una actividad humana, el resultado de productos puramente humanos. Más tarde se dudó igualmente de la cinematografía”⁸. Es interesante notar que, durante todo el siglo XIX, la fotografía no fue considerada propiamente un arte, al menos no en los círculos de las bellas artes, a tal punto que, con el cambio de siglo, los fotógrafos pictorialistas, que pretendían ser considerados artistas, recurrieron a una serie de técnicas manuales (como la intervención del negativo o el recurso a técnicas de revelado parecidas a las del grabado, de las que se obtenían las denominadas “impresiones nobles”) para conferirles carácter artístico a sus imágenes.

En este sentido y en relación con el *readymade*, Rosalind Krauss establece un paralelo interesante: “El proceso de producción del *readymade* plantea un paralelo con la fotografía. Consiste en la transposición física de un objeto desde la continuidad de la realidad a la condición estable de la imagen artística mediante un momento de aislamiento o selección”⁹. El hecho polémico, sin embargo, sigue siendo que esta transposición deja de lado la manualidad que caracterizaba a la labor del artista, sea por recurso a la mecánica óptico-química de la fotografía o al gesto, mucho más audaz, de simplemente tomar un objeto de uso cotidiano e insertarlo en el mundo del arte como una obra con plena legitimidad.

⁸ Tatarkiewicz, Wladyslaw, *op. cit.*, pp. 51-53.

⁹ Krauss, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 219.

Pero más allá de la fotografía, que en la época en que Duchamp presenta sus primeros *readymades* pugnaba todavía por ganarse un lugar entre las bellas artes, la invención de la técnica del *collage* ya había puesto en cuestión, de manera radical, la necesidad de recurrir a las habilidades manuales tradicionales en la creación de obras de arte y, al mismo tiempo, había cuestionado, por la utilización de trozos de papel impreso, los materiales tradicionalmente utilizados (el óleo sobre lienzo) y había ampliado el espectro de significados que un cuadro podía transmitir (como en las ocasiones en que los papeles pegados eran trozos de periódicos que narraban acontecimientos políticos). Así, “con el surgimiento de la estética del *collage*, los cuadros se convirtieron en objetos, antes que el sustrato de convenciones de ilusión y perspectiva, y en la medida en que aspiraban a convertirse en objetos de la contemporaneidad, se sometían a una estética que imitaba el montaje manufacturero e industrial, denigrando a cada paso los supuestamente sagrados territorios de la pintura artesanal”¹⁰. La aparición del *collage* significó, de acuerdo con esta visión, la anulación de la “buena factura” de una obra como criterio de su valoración artística.

En este sentido, la aparición del *readymade* puede comprenderse como una instancia más (la final o, si se quiere, la más radical) de un proceso de disolución de la obligatoriedad de recurrir a la manualidad y al acervo tradicional de habilidades consideradas propias de las bellas artes, tanto en la producción de las mismas como en su valoración. Puede comprenderse así que la trasgresión operada por los *readymades* formó parte de una tendencia más amplia que cuestionaba la importancia de la manualidad en la creación artística.

§2. Ruptura con la obra de arte como representación

Otro de los aspectos en que los *objetos críticos* se alejan de las convenciones del arte aceptadas hasta ese entonces es su radical abandono de la *mimesis* o representación, aspecto arraigado desde la Antigüedad clásica en la noción de arte: “Sócrates se preguntaba en qué difieren estas artes [la pintura y la

¹⁰ Foster, Hal y otros, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres: Thames & Hudson, 2004, p. 684 (la traducción es nuestra).

escultura] de otras. Su respuesta fue la siguiente: su diferencia estriba en que se dedican a construir el parecido de las cosas; imitan lo que vemos. Por tanto, concibió un nuevo concepto de imitación; hizo también algo más, formuló la teoría de la imitación, la contienda de que la imitación es la función básica de las artes como la pintura y la escultura. Se trataba de un acontecimiento importante en la historia del pensamiento sobre el arte. El hecho de que Platón y Aristóteles aceptaran esta teoría fue igualmente importante: gracias a ellos se convirtió durante siglos en la principal teoría de las artes”¹¹.

Fue precisamente la noción de *mimesis* la que guió buena parte de los logros artísticos en términos de su factura, por influencia de los planteamientos de Aristóteles. Para él, de acuerdo con Danto, la imitación constituía una fuente de placer: “La visión de ciertas cosas nos produce desagrado”, escribe Aristóteles en la *Poética*, “pero disfrutamos con sus imitaciones más logradas, incluidas las formas de animales que nos desagradan sobremanera y hasta cadáveres”¹². Con ello, y como una renovada respuesta al arte desarrollado en la Edad Media, el Renacimiento pondría a la imitación de la naturaleza en el centro de su proyecto artístico, uno que regiría el arte occidental hasta fines del siglo XIX y principios del XX. En palabras de Peter Galassi: “El Renacimiento adoptó la visión como la sola base para la representación: cada imagen en perspectiva representa a su objeto como se lo vería desde un punto de vista particular en un momento particular. Visto a la luz de las opciones acumuladas por el arte pictórico anterior, esta es una concepción estrecha. Sin embargo, en los cuatrocientos y tantos años de hegemonía de la perspectiva sobre la pintura occidental, los artistas lograron construirla en una extraordinaria variedad de formas”¹³.

34

Si bien es cierto que, para la pintura, como dice Danto, “el ojo se convirtió en el árbitro de la excelencia artística y la opticidad en el criterio de la estructura artística”¹⁴, la estrechez de esta concepción de la pintura, a la que hace referencia Galassi, comenzaría a hacerse evidente a principios del siglo XX.

¹¹ Tatarkiewicz, Wladyslaw, *op. cit.*, p. 302.

¹² Citado en: Danto, Arthur C., *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Barcelona: Paidós, 2002, p. 38.

¹³ Galassi, Peter, “Antes de la fotografía. La pintura y la invención de la fotografía”, en: *Taxifoto*, 6 (1997), p. 9.

¹⁴ Danto, Arthur C., *Más allá de la Caja Brillo*, p. 114.

Frente a ella, se desarrollarían corrientes pictóricas, tales como el cubismo y el fauvismo, que incorporaban a su visión elementos primitivistas recogidos del arte africano –que no se regían por la perspectiva– y que dejaban de lado la tradición realista de la pintura occidental del siglo XIX. Estas nuevas vertientes, a las que se sumarían otras como el expresionismo y la pintura abstracta, continuaron con ese reino de la opticidad, pero en un sentido que progresivamente se iba alejando de la imitación del aspecto visible de la realidad. Impulsados por las ideas acerca de la pintura desarrolladas por los impresionistas –que desplazaron la concepción de la factura en la representación de lo visual hacia la construcción de lo visual con un marcado interés por las visiones subjetivas y la propia estructura pictórica del cuadro– y, en especial, por Cézanne, los pintores de principios del siglo XX rompieron con la ilusión impuesta por el realismo en la pintura y desnudaron, si se quiere, su estilo, para hacer evidente que sus obras no representaban la realidad, sino que hablaban, más bien, de la pintura misma (siguiendo el credo modernista del arte por el arte). “Incluso durante el tiempo de su validez, la factura sufrió cambios dramáticos: de la concepción de la pintura como un acto de ‘bravura’ manual y de alarde de virtuosidad y destreza, hasta la insistencia modernista (comenzando con Cézanne y culminando en el cubismo) en la casi molecular claridad con que volvía transparente cada detalle de la ejecución pictórica en términos de sus procedimientos de producción y colocación”¹⁵.

Con estas transformaciones en la factura, los artistas emprendieron un proceso de desmitificación del proceso creativo y del objeto artístico en sí mismo, pues, tal como plantean Foster, Krauss, Bois y Buchloh, este nuevo énfasis en mostrar “las costuras” de la factura, por decirlo de algún modo, “vuelve al objeto artístico transparentemente contingente, en vez de autónomo y, mucho menos, trascendental”¹⁶. De este modo, se abre el espacio que entrarán a ocupar objetos como el *Portabotellas* y la *Caja Brillo*: un mundo en el que los cuadros, tal como fueron entendidos hasta entonces, comenzaron a transformarse.

¹⁵ Foster, Hal y otros, *op. cit.*, p. 684 (la traducción es nuestra).

¹⁶ *Ibid.* (la traducción es nuestra).

“Desde Giotto a Courbet”, dice Clement Greenberg, “la primera tarea del pintor había sido excavar una ilusión de espacio tridimensional en una superficie plana. El observador miraba a través de esa superficie como a través del proscenio de un escenario. El modernismo ha disminuido la profundidad de ese escenario más y más hasta que hoy el telón de fondo ha llegado a coincidir con el de adelante, y este es el único sobre el que hoy puede trabajar el pintor”¹⁷. La labor del pintor era, originalmente, la de crear una ilusión visual, una representación que tomara la realidad y la plasmara bidimensionalmente, a través de sus habilidades artístico-manuales. Consecuentemente, el valor de la obra (su inscripción en el mundo del arte) dependía no solo de la “historia” que narraba, sino, de algún modo, del nivel del acabado y del manejo de la similitud con la realidad, lo que suponía, muchas veces, crear una atmósfera teatral por el grado de detalle puesto en los decorados. Pero a medida que esto se fue perdiendo con la aparición de nuevos movimientos artísticos como los ya mencionados, esta ilusión de realidad creada en el cuadro, este carácter mimético (que lo convertía en una suerte de ventana a través de la cual ver la realidad o un escenario en el que esta se representaba) comienza a desaparecer y, con ello, el cuadro mismo se transforma en otra cosa: “El cuadro se ha convertido hoy en una entidad que pertenece al mismo orden de espacio que nuestros cuerpos; ya no es el vehículo de un equivalente imaginado de ese orden. El espacio pictórico ha perdido su ‘interior’ y se ha hecho ‘exterior’. El espectador ya no puede escapar de su espacio real para penetrar en ese otro espacio”¹⁸.

Es esta transformación de la relación entre la obra de arte y el espectador (el hecho de constituir para él una ventana hacia una realidad diferente, representada en el cuadro) que se dio, pues, paulatinamente a principios del siglo XX y que los *objetos críticos* ponen de manifiesto directamente al remarcar ante el espectador, precisamente, su carácter de objetos. En un mundo en el que ya no importa si los cuadros son hechos en caballete o pintados en el piso (como Pollock), o si tienen paisajes pintados de modo naturalista o expresionista, o si son solo cuadrados blancos o negros (como Malevich); en un mundo en el que es indistinto que Kandinsky haya pasado de la figuración

¹⁷ Greenberg, Clement, *Arte y cultura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p. 129.

¹⁸ *Ibid.*

a la abstracción o que Picasso haya encontrado en las máscaras africanas el motivo para el desarrollo del cubismo; lo que ha cambiado, en todos los casos, es que el espectador se encuentra ante objetos artísticos y no ante escenarios en los que se representa la realidad. Pues bien, los *objetos críticos* realizan ese tránsito en un solo movimiento: al inscribirse ante los espectadores como objetos, no solo dejan de lado la representación de la realidad, sino que se presentan como la realidad misma.

§3. La ruptura con lo estético y la destrucción del aura

La ruptura con la manualidad de la obra de arte y con su pretendida misión de representar la realidad son, sin embargo, ataques menores a la noción establecida de arte, si se los compara con el modo en que los *objetos críticos* pusieron en jaque el corazón mismo de lo que se consideraba artístico, es decir, ese carácter propio del arte que lo hacía sujeto de los juicios estéticos, que lo convertía en un ámbito aparte de la realidad, en ámbito autónomo, libre de toda consideración práctica y racional, y que lo hacía objeto de la contemplación más pura.

Según Maurice Merleau-Ponty, “el pintor está ahí, fuerte o débil en la vida pero soberano evidentemente en su modo de rumiar el mundo, sin otra técnica que la de sus ojos y sus manos”¹⁹. En este modo de ver las cosas, no existe el trabajo de un artista sujeto al error; los objetos artísticos no pertenecen a la categoría de lo “mejorable”; no hay en ellos mancha, borrón o gesto gratuito, nada en ellos ha sido adulterado o simulado. Son inmaculados, simples, puros. Para Tatarkiewickz, esta noción de lo artístico surgió con los planteamientos de Kant en su *Crítica del juicio*, donde el filósofo alemán aborda la naturaleza del juicio estético y reserva para lo bello una autonomía frente a otros ámbitos de lo real (frente a lo verdadero, objeto del conocimiento, y frente a lo bueno, objeto de la acción moral)²⁰. Decir que algo era bello significaba, para Kant, un juicio sin concepto, basado en un uso especial de la facultad de juzgar.

¹⁹ Merleau-Ponty, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Barcelona: Paidós, 1986, p. 13.

²⁰ “El juicio del gusto”, escribió Kant (*Crítica del juicio*, parte I, capítulo I, § 1), “no es cognoscitivo, y por lo tanto no es lógico, sino estético, lo que significa que su base solo puede ser subjetiva” (citado en: Tatarkiewicz, Wladyslaw, *op. cit.*, p. 360).

El núcleo de estas ideas de Kant es reformulado por Schopenhauer, quien sostiene que en la belleza se experimenta el objeto (fuera objeto artístico o de la naturaleza) en sí mismo, en la pura contemplación desinteresada, fuera de toda otra consideración (de utilidad o conveniencia, por ejemplo)²¹. Así, la contemplación desinteresada le confería al objeto artístico un carácter único y auténtico y lo separaba, por decirlo de algún modo, del resto de objetos, más allá de las circunstancias de su origen, su motivación o su recepción. En palabras de Walter Benjamin: “La unicidad de la obra de arte se identifica con su ajuste en el contexto de la tradición. Esta tradición es, desde luego, algo muy vivo, algo extraordinariamente cambiante. Entre los griegos (para quienes era un objeto de culto) una antigua estatua de Venus, por ejemplo, estaba en un contexto tradicional distinto que entre los clérigos medievales, quienes veían en ella un ídolo maléfico. Pero lo que a unos y otros les salía igualmente al paso era su unicidad; o dicho de otro modo: su aura”²².

Pero, ¿qué sucede con esta característica aurática, piedra angular de la concepción del arte sostenida hasta entonces, con la aparición del *readymade*? Andreas Huyssen es tajante al respecto: “Marcel Duchamp destruyó lo que Benjamin definió como el aura de la obra de arte tradicional, esa aura de autenticidad y unicidad que constituía la distancia de la obra respecto de la vida y que demandaba del espectador contemplación e inmersión”²³. Y es que la presentación del *Portabotellas* no solo rompía con la manualidad de la obra de arte y con la *mímesis*, tal como lo hicieron, de manera parcial, otras innovaciones artísticas de principios del siglo XX. El *readymade* era un ataque directo a la búsqueda estética, aquello que le confería a la obra de arte su sitio particular entre los hechos humanos. El mismo Duchamp postularía directamente este efecto de su trabajo al decir que al descubrir los *readymades* pensó en “intimidar a la estética”: “les arrojé a sus caras el posabotellas y el

²¹ “La teoría de la contemplación (...) sostenía que en una experiencia estética el placer que sentimos no se deriva en modo alguno de nosotros mismos, esto es, del sujeto, sino que lo obtenemos de hecho de los objetos –de las cosas que observamos– sometiéndonos a ellas y aprehendiendo su belleza. (...) La esencia de la contemplación es la pasividad, la concentración en los objetos exteriores: difiere así tanto de la actitud práctica como de la investigativa. (...) Es una percepción total, pasiva, concentrada que, como dice Schopenhauer, ‘se sumerge’ en el objeto, ‘llenándose’ de él, ‘convirtiéndose en su reflejo’” (Tatarkiewicz, Wladyslaw, *op. cit.*, pp. 366-367).

²² Benjamin, Walter, *La fotografía*, Valencia: Pretextos, 2005, p. 100.

²³ Huyssen, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002, p. 30.

urinario como un reto”²⁴. Duchamp estaba despreciando lo más valioso, el corazón mismo de la obra de arte: su modo de ser nuestro pasaje hacia la experiencia estética.

Lo que cabe preguntarse, habiendo llegado a este punto, es cómo es posible que esto fuera aceptado. Como ya hemos dicho, el *readymade* ataca los componentes básicos de la noción de arte: su manualidad, su carácter representativo y su vocación por lo bello. Desestimado todo esto, ¿cómo es posible que algo como el *Portabotellas* pudiera haber sido aceptado como arte, si no cumplía con las condiciones básicas de la noción tal y como se la aceptaba entonces?

Para Thierry de Duve, lo que se ha operado es una transformación por medio de la cual el lugar que ocupaba lo estético ahora lo ocupa “lo artístico”, de modo que el juicio kantiano ha pasado de “esto es bello” a “esto es arte”²⁵. Aunque parezca, esto no es un simple cambio de términos, puesto que lo que se instaure con lo artístico, ubicado en reemplazo de lo bello, es un nuevo orden de cosas en el que no hay una definición dada de antemano del contenido o la cualidad de lo artístico. Ciertamente, este lugar lo pueden ocupar ahora una serie de otros valores, como lo ingenioso, lo subversivo y hasta lo antiestético.

Todo esto tendría serias consecuencias, pues abriría el campo a lo que hoy denominamos arte contemporáneo, que se aleja, en buen número de sus prácticas, de la concepción del arte moderno y del arte precedente, al menos desde el Renacimiento. Ahora, y ya para terminar, es necesario ver cómo fue posible que este acto dinamitante de prácticamente todas las convenciones pudo haber sido asumido como un trabajo artístico; cómo, a pesar de su capacidad de poner en jaque la concepción aceptada del arte, fue aceptado, precisamente, como arte.

²⁴ Citado en: Danto, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós, 1999, p. 107.

²⁵ Cf. De Duve, Thierry, *Kant after Duchamp*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997, p. 314.

§4. La puesta en evidencia del mundo del arte como institución

Hemos visto cómo los *objetos críticos* atacan directamente los aspectos más importantes de la noción de arte, tal como esta se entendió, de manera general, desde el Renacimiento hasta principios del siglo XX. Con su aparición, estos objetos volvieron, en cierto sentido, obsoleta la cualidad manual de la obra de arte y su papel de representación mimética de la realidad. Más importante aun, hicieron ver que la búsqueda de lo bello, la apertura de la experiencia estética para el observador, no era necesaria para el arte: “El esfuerzo colectivo de Duchamp y Warhol, Oldenburg y Lichtenstein, Robert Morris y Donald Judd puso en cuestión el método de enseñar el significado del arte al señalar objetos que evidentemente no eran obras de arte. La lección que juntos dieron fue la de que objetos como concretamente una pala, una rueda de bicicleta, un urinario o una lata de sopa se podían convertir en lo que realmente eran obras de arte, de modo que el arte no era una mera cuestión de la clase de objeto con que se trabajaba, al menos no en el nivel de la simple percepción”²⁶. La pregunta que surge cuando uno considera estos hechos es clara: ¿cómo fue posible esto? ¿Cómo, si el *Portabotellas* y la *Caja Brillo* ignoraban la manualidad y la *mímesis* e, incluso, despreciaban la búsqueda de la belleza, fueron asumidos –no sin críticas, claro está, pero asumidos al fin y al cabo– como obras de arte? Algo debe haber en estas obras que pudiera sustentar su carácter de candidatas a recibir una valoración artística y que pudiera, a fin de cuentas, permitirles “salirse con la suya” y ser aceptadas como obras de arte.

40

Lo primero que hay que establecer es que ningún objeto en sí –en tanto objeto– es una obra de arte, sino que de alguna manera puede pensárselo como algo que “aspira” a ser incluido en esa categoría. Tal como dice Danto, “una obra de arte es una ‘candidata a la valoración’, categoría que ‘el mundo del arte’ concede a un artefacto, en el sentido que le da Dickie a aquel término: un grupo institucionalizado de personas con derecho a voto que actúan, por así decirlo, como fideicomisarios del *musée imaginaire* generalizado, y cuyos ocupantes son las obras de arte del mundo. “Si algo no puede ser valorado”,

²⁶ Danto, Arthur C., *Después del fin del arte*, pp. 98-99.

escribe Dickie, “no puede ser una obra de arte”²⁷. Surge, pues, luego de estas afirmaciones, la cuestión respecto de qué fue lo que permitió la valoración de los *readymades* como obras de arte. El ejemplo que discute Danto en relación con lo planteado por Dickie es el de la *Fuente* de Duchamp, el famoso urinario presentado a la exposición de la American Society of Independent Artists de Nueva York en 1917 y que, a pesar de haber sido rechazado en esa ocasión, se convirtió en una de las obras de arte más famosas del siglo XX. Lo que se discute, por supuesto, son las razones de la inclusión de la *Fuente* en el mundo del arte: “¿Por qué –dice Dickie– las habituales cualidades de la *Fuente* (su blanca superficie brillante, la intensidad con que refleja las imágenes circundantes, su grata forma oval) han de ser apreciadas? Tiene cualidades similares a las de obras de Brancusi y Moore cuyo valor nadie se recata en reconocer”²⁸.

El problema, sin embargo, no es si se valoran o no las cualidades formales y materiales del urinario (que lo asemejarían a obras de arte indiscutidas, como las de los mencionados Brancusi y Moore), y ello porque no podemos evitar la pregunta respecto de por qué este urinario es una obra de arte y “los innumerables urinarios distribuidos para el alivio de los caballeros donde quiera que se congreguen”²⁹ no, cuando, a todas luces, comparten las mismas características. La respuesta, se podría pensar, pasa por el hecho de que el gesto de Duchamp de presentarla como obra de arte es suficiente justificación para convertir a un objeto común y corriente en obra de arte. Al fin y al cabo, desde el Romanticismo, el artista había cobrado preeminencia sobre sus obras en virtud de su “genio” creador. Sin embargo, Danto llama nuestra atención sobre la incongruencia de tal postura, puesto que no basta con postular que un objeto es una obra de arte; ni siquiera si asumimos que el mundo del arte es esa especie de institución de la que habla Dickie, en la que ciertas personas actúan como fideicomisarios del *musée imaginaire* generalizado, podríamos aceptar que un objeto fuera una obra de arte solo por el hecho de que alguno de los miembros de este grupo así lo dictamine. Y es que, como dice Danto, para aceptar su juicio deberíamos reconocer “cuáles son las razones en las que uno de sus miembros se basará para afirmar que algo es una obra de arte.

²⁷ Citado en: Danto, Arthur C., *La transfiguración del lugar común*, p. 141.

²⁸ Citado en: *ibid.*, p. 144.

²⁹ *Ibid.*

Esta cuestión no puede resolverse con un mero *fiat*, y una vez sepamos qué más hay, el *fiat* parece gratuito”³⁰.

Entonces, si bien –al menos en principio– el hecho de que Duchamp, en su calidad de artista, presentara el *Portabotellas* como obra de arte servía en cierto modo de aval, no fue ese acto, ese *fiat* –como dice Danto–, el que le confirió un lugar en el mundo del arte. Si la *Fuente* se hizo de un lugar entre los objetos de arte fue porque el que algo sea una obra de arte “depende de una serie de razones, y nada es en realidad una obra de arte fuera del sistema de razones que le confieren ese estatus: las obras de arte no lo son por naturaleza. Una rosa es una rosa se la llame como se la llame, pero una obra de arte no”³¹. El hecho es que la *Fuente* se aceptó como obra de arte porque, gracias al gesto de presentarla como tal, se convirtió en un objeto con una historia propia, que no solo lo separaba del resto de objetos de su clase, sino que le confería características distintas, unas que no comparte con el resto de urinarios, pues, a pesar de verse igual que el resto, adquiere “propiedades de las que los urinarios carecen: es atrevida, insolente, irreverente, ingeniosa e inteligente”³².

Esto puede entenderse mejor si atendemos a algunos aspectos de la biografía de Duchamp que permiten ver cómo llegó a la idea misma del *readymade*. Luego de que su –ahora famoso– *Desnudo bajando una escalera N° 2* fuera rechazado por los cubistas, Duchamp optó por cambiar de giro y comenzó a rechazar la pintura (por considerarla demasiado “retinal” y poco conceptual) y asumió una postura a contrapelo de lo establecido, adoptada de su amigo Francis Picabia. En 1912, de visita en el Salón de la Locomoción Aérea en París, Duchamp le dijo a su amigo Brancusi: “La pintura ha terminado. ¿Quién podría hacer algo mejor que esta hélice? Dime, ¿podrías tú hacer algo así?”³³. La pregunta pone en juego las cuestiones que aparecerían después en su obra: la relación entre objetos utilitarios y objetos estéticos, entre productos manufacturados y objetos artísticos y la capacidad de estos últimos de lograr ser tan anónimos y no subjetivos, tan “perfectos” como una hélice de avión.

³⁰ Danto, Arthur C., *Más allá de la Caja Brillo*, p. 50.

³¹ *Ibid.*, p. 51.

³² Danto, Arthur C., *La transfiguración del lugar común*, p. 144.

³³ Citado en: Foster, Hal y otros, *op. cit.*, p. 127.

En otras palabras, la pregunta de Duchamp hecha a andar el proyecto de deconstruir el mundo del arte tal como se lo concebía hasta entonces, denunciándolo como una institución que no estaba ya a la altura de los tiempos que corrían. “‘La categoría *el arte como una institución* no fue inventada por los movimientos de vanguardia’, escribió el crítico alemán Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia* (1974). ‘Pero solamente se volvió reconocible luego de que los movimientos de vanguardia hubieran criticado el estatus autónomo del arte en la sociedad burguesa desarrollada’. Una vez valorada como signo de la libertad artística, de acuerdo con Bürger, esta autonomía se había convertido en una marca de su ‘ineficacia social’ y esto, a su vez, había disparado ‘la autocritica del arte’ llevada a cabo paradigmáticamente por Duchamp y Tatlin”³⁴. Es importante señalar algo que hasta aquí hemos dejado de lado: el proyecto deconstructivo de Duchamp responde no solamente a un afán subversivo, sino a una denuncia del modo en que el arte, como se indica en la cita anterior, se había vuelto, por su misma autonomía, socialmente ineficaz, pues, en su concepción burguesa, nacida durante el siglo anterior, no atendía a los grandes cambios sociales de la época.

Así, por esta mezcla de rechazo a lo establecido, actitud polémica y búsqueda de reivindicación de su posición como artista, Duchamp se impuso la tarea de despojar al mundo del arte de sus máscaras (la de la manualidad, la de la representación y la de la belleza) y desnudarlo frente a su tiempo, uno que ya tenía a mano, producto de los cambios y la ebullición de la época, otras necesidades que las de los tradicionales salones de arte y, ciertamente, otras respuestas a esas necesidades.

³⁴ *Ibid.*, pp. 125-126 (la traducción es nuestra).