

# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017 • ISSN 2386-8449

---

## CONVERSANDO CON

“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por **Miguel Salmerón Infante**

---

## UT PICTURA POESIS

Apuntes (1993-1998), **Antonio Campillo**

*Dichoso aquel que no tiene patria*, Poemas de Hannah Arendt, versiones de **Anacleto Ferrer**

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS Sección coordinada por **Antonio Notario Ruiz**

TEXTO INVITADO: O silêncio do tempo do silêncio, **Fernando José Pereira**

TEXTO INVITADO: Ética y poética en el juego teatral de *Reikiavik* de Juan Mayorga, **Zoe Martín Lago**

El problema de la autonomía del teatro, **Adrián Pradier Sebastián**

¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? **Sebastián Gámez Millán**

Como actores en el gran teatro del mundo, **Roger Ferrer Ventosa**

Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, **Marcelo Jaime Teruel**

Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, **Laura Mailló Palma**

El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, **Raúl Pérez Andrade**

Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, **Milagros García Vázquez**

---

## MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, **Vanessa Vidal Mayor**

La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, **Raúl Sanz García**

De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, **Rayiv David Torres Sánchez**

Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de M. Henry, **Jaime Llorente Cardo**

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, **Sergio Martínez Luna**

Épica en el arte: el caso de la canción de autor, **Gustavo Sierra Fernández**

El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, **Horacio Muñoz Fernández**

Perdidos en la isla de los prodigios: *Lost* o el abismo alegórico del drama barroco, **Ainhoa Kaiero Clave**

---

## RESEÑAS

---

EDITA

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017

|   |       |
|---|-------|
| PRESENTACIÓN .....  | 7-8   |
| CONVERSANDO CON .....   | 9     |
| “Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por <b>Miguel Salmerón Infante</b> .....            | 11-21 |
| UT PICTURA POESIS .....   | 23    |
| Apuntes (1993-1998), <b>Antonio Campillo</b> .....  | 25-35 |
| <i>Dichoso aquel que no tiene patria</i> , Poemas de Hannah Arendt, versiones de <b>Anacleto Ferrer</b> ..... | 37-49 |
| Ilustraciones de Laocoonte n. 4, <b>Jante (Javier Infante)</b> .....  | 50    |

PANORAMA

|  |         |
|--|---------|
| ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS .....   | 51      |
| ¿Qué hubiera pensado Wagner? <b>Antonio Notario Ruiz</b> (Coordinador) .....   | 53-55   |
| TEXTO INVITADO .....   | 57      |
| O silêncio do tempo do silêncio, <b>Fernando José Pereira</b> .....  | 59-63   |
| Ética y poética en el juego teatral de <i>Reikiavik</i> de Juan Mayorga, <b>Zoe Martín Lago</b> .....  | 64-72   |
| ARTÍCULOS .....  | 73      |
| El problema de la autonomía del teatro, <b>Adrián Pradier Sebastián</b> .....  | 75-92   |
| ¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? <b>Sebastián Gámez Millán</b> .....  | 93-108  |
| Como actores en el gran teatro del mundo, <b>Roger Ferrer Ventosa</b> .....  | 109-125 |
| Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, <b>Marcelo Jaume Teruel</b> ..  | 126-133 |
| Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, <b>Laura Maillo Palma</b> .....   | 134-145 |
| El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno,<br><b>Raúl Pérez Andrade</b> .....  | 146-156 |
| Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, <b>Milagros García Vázquez</b> .....  | 157-168 |
| MISCELÁNEA .....   | 169     |
| Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, <b>Carlos M. Madrid Casado</b> .....  | 171-181 |
| Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, <b>Andrea Carriquiry</b> .....   | 182-198 |
| Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar<br>la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, <b>Vanessa Vidal Mayor</b> ..... | 199-213 |
| La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, <b>Raúl Sanz García</b> .....   | 214-231 |
| De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, <b>Rayiv David Torres Sánchez</b> .....  | 232-240 |
| Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética<br>de Michel Henry, <b>Jaime Llorente Cardo</b> .....                                      | 241-256 |

|  |         |
|--|---------|
| Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen,<br><b>Sergio Martínez Luna</b> ..... | 257-271 |
| Épica en el arte: el caso de la canción de autor, <b>Gustavo Sierra Fernández</b> .....  | 272-289 |
| El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, <b>Horacio Muñoz Fernández</b> .....                                      | 290-304 |
| Perdidos en la isla de los prodigios: <i>Lost</i> o el abismo alegórico del drama barroco, <b>Ainhoa Kaiero Claver</b> .....   | 305-317 |
| RESEÑAS .....  | 319     |
| Teorías del arte desde el siglo XXI, <b>Pedro Lecanda Jiménez-Alfaro</b> .....   | 321-325 |
| Rimada Botánica, <b>Xaverio Ballester</b> .....  | 326-327 |
| Sobre ciudades y arquitecturas, <b>Jürgen Misch</b> .....  | 328-332 |
| Esbozo de una amistad sempiterna. Sobre Fuster y Alfaro, <b>Raquel Baixauli</b> .....  | 333-336 |
| Cómo se analiza una obra de teatro, <b>Teresa Aguado Garzón</b> .....  | 337-338 |
| Vuelan las imágenes, <b>Verónica Perales Blanco</b> .....  | 339-341 |
| Mudanzas Espacio-temporales. Imagen y memoria, <b>Raimon Ribera</b> .....  | 342-345 |
| Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual, <b>Esther González Gea</b> .....                                    | 346-349 |
| Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas, <b>Lurdes Valls Crespo</b> .....                                       | 350-353 |
| España de la Guerra, <b>Amanda del Rey Mateos</b> .....  | 354-356 |
| Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía, <b>Jorge Martínez Alcaide</b> .....                                      | 357-360 |
| Arte escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo, <b>Óscar Ortega Ruiz</b> .....                                  | 361-363 |
| Sobre el futuro del estudio del pasado, <b>Ana Meléndez</b> .....  | 364-366 |
| Conducir a una diosa, <b>Sergio Requejo Pérez</b> .....  | 367-370 |
| Cioran en los Archives paradoxales. (Tome III), <b>Joan M. Marín</b> .....   | 371-372 |
| Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo, <b>Raquel Baixauli</b> .....   | 373-375 |
| La eternidad de un día, <b>Carmen Martínez Sáez</b> .....  | 376-378 |
| Releer a Rilke, <b>Javier Castellote Lillo</b> .....   | 379-381 |
| Lo diabólico, lo demoníaco, lo fáustico en la literatura, la música y el arte, <b>Mauro Jiménez</b> .....                      | 382-384 |
| Imágenes del hombre, <b>Miguel Ángel Rivero Gómez</b> .....  | 385-387 |
| Circuit Circus. Circo, Intelectuales y Payasos, <b>Ricard Silvestre</b> .....  | 388-390 |
| Precariedad y resistencia del arte y la estética hoy, <b>Rosa Fernández Gómez</b> .....  | 391-393 |
| RESEÑAS DE EXPOSICIONES .....  | 395     |
| Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana, <b>María Luisa Barrio Maestre</b> .....                          | 397-405 |
| Ilustraciones de <b>Jante (Javier Infante)</b> .   |         |
| Fotografía de portada de <b>Tamara Djermanovic</b> intervenida con ilustración de <b>Jante (Javier Infante)</b> .              |         |

LOCOONTE

MISCELÁNEA



## Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente

### *Duchamp according to Jean Clair vs Arthur Danto, a hundred years after the Fountain*

Andrea Carriquiry\*

#### Resumen

Este trabajo se centra en la discusión que la figura de Marcel Duchamp -cuya famosa Fuente cumple cien años en 2017- genera en sendos trabajos del conspicuo filósofo norteamericano Arthur Danto y de Jean Clair, ex director del Museo Picasso de París. Se muestra los problemas que Duchamp trae a ambos críticos, y a partir de ese debate se trazan algunas derivaciones a la cuestión de la definición del arte, considerado uno de los problemas centrales de la estética contemporánea. El objetivo es intentar contribuir a la comprensión de las raíces de dicha cuestión tomando como referencia la práctica artística, en particular el caso de Marcel Duchamp, considerado detonante del problema.

*Palabras clave:* Marcel Duchamp, ready-mades, Jean Clair, Arthur Danto, definición del arte

#### Abstract

This work focuses on the discussion that the figure of Marcel Duchamp –whose famous Fountain turns one hundred years old in 2017– generates in two works of the conspicuous American philosopher Arthur Danto and Jean Clair, former director of the Picasso Museum in Paris. It exposes the problems that Duchamp brings to both critics, and from that debate draws some leads to the problem of the definition of art, considered one of the core problems of contemporary Aesthetics. Its purpose is to try to contribute to the understanding of the origins of this problem considering artistic practice, in particular the case of Marcel Duchamp, considered as the figure that triggers the problem.

*Keywords:* Marcel Duchamp, ready-mades, Jean Clair, Arthur Danto, definition of art

### 1. Introducción

El presente trabajo se enmarca en uno de los problemas centrales de la estética contemporánea: el de la definibilidad del arte. Reducido a su mínima expresión, el problema se articula en dos preguntas: ¿qué es el arte? y ¿es posible responder esa pregunta? O, en términos más técnicos: ¿es posible una definición del arte?, ¿se puede definir qué tipo de objetos caen bajo esa categoría?, ¿o –como sugieren las teorías institucionalistas– no existe realmente el arte, y simplemente se ha denominado como tal a diferentes fenómenos que, a lo largo de la historia de la humanidad y a lo ancho de las diferentes culturas, han tenido funciones y características radicalmente heterogéneas?

La cuestión de la definibilidad se trabaja en este artículo en base a dos supuestos. En primer lugar, se adhiere a un reconocimiento bastante consensual de que hay

\* Universidad de la República, Uruguay. [andrea.carriquiry@gmail.com](mailto:andrea.carriquiry@gmail.com)  
 Artículo recibido: 3 de junio de 2017; aceptado: 5 de octubre de 2017

cierto estancamiento en el tratamiento que se le ha dado al problema dentro de la estética analítica durante el último medio siglo. En segundo lugar, se asume, a modo de hipótesis de trabajo, que la cuestión de la definibilidad no empieza ni termina en la filosofía y que, por tanto, dicho estancamiento quizás podría superarse recurriendo a cierta amplitud de miras. En ese sentido se propone ampliar la comprensión de las raíces del problema de la definibilidad dentro de la práctica artística, recurriendo al caso particular de Marcel Duchamp.

Aunque esta propuesta de análisis no es radicalmente original, es interesante notar que en general, cuando se reseña el problema de la definibilidad del arte –véase, por ejemplo, Davies 1991–, las referencias a la práctica artística son laterales, como si éste fuera un problema que empieza y termina en la teoría. Sin embargo, lo que podría volver al arte indefinible radica en que un objeto cualquiera –esto es, los objetos que conforman algunos *ready-mades* de Duchamp– sea incluido dentro del concepto arte. Previamente a esta novedad que tuvo lugar en la práctica artística y no como un experimento mental, podían existir dificultades teóricas para señalar las propiedades observables que acotarían la denotación del concepto arte, pero desde entonces el problema se radicalizó: ningún objeto, ningún hecho, podía ya ser descartado como candidato a obra de arte.

El caso de Duchamp generalmente se considera especialmente relevante para las transformaciones que ha sufrido la práctica artística en el último siglo. Este artículo propone interpretarlo como pieza clave para entender la cuestión de la definibilidad: Duchamp ha sido un problema para las definiciones del arte, pero puede ser también parte de la solución. Es una especie de contraejemplo resistente que ha puesto en jaque a intentos muy diferentes de proveer una definición del arte, pero por esto mismo, un análisis adecuado del caso podría colaborar en el esclarecimiento de la cuestión.

De ahí que este trabajo tome como eje de análisis dos interpretaciones contrapuestas sobre el caso Duchamp. Por una parte, la del filósofo norteamericano Arthur Danto, y, por otra, la del ex director del Museo Picasso de París Jean Clair. Este último, coterráneo de Duchamp y especialista en su obra, tuvo a su cargo la importante retrospectiva de Duchamp con la que se inauguró el Centre Pompidou en 1977. Treinta años después, escribió el artículo que analizamos aquí sobre Duchamp “y el fin del arte” (Clair 2000), en el que presenta una interpretación *sui generis* del artista francés. Danto, por su parte, ha sido una figura central de la estética contemporánea a partir de su trabajo “The Artworld” (1964), considerado el disparador de toda la cuestión de la definibilidad del arte, máxime teniendo en cuenta que es a partir de ese trabajo que surgen las posturas institucionalistas que han tenido un lugar destacado en la discusión posterior.

Clair y Danto fueron protagonistas de un debate compuesto por dos trabajos en que analizan el caso Duchamp. En el año 2000, Clair publicó “Duchamp at the Turn of the Centuries” (Clair 2000). Algunos elementos de ese trabajo fueron debatidos <sup>1</sup> por Danto en “Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art” (Danto 2000). Ambos fueron publicados conjuntamente por la revista especializada en Duchamp *Tout Fait*. Si bien no se trata de una polémica extendida en el tiempo,

---

1 En sentido estricto, Danto está refiriéndose en particular a una conferencia dada por Jean Clair en un coloquio patrocinado por The Nexus Foundation en Tilburg, en abril de 2000. Tanto esa conferencia como el trabajo citado de Clair (“Duchamp at the Turn of the Centuries”) están basados en su libro *Marcel Duchamp et la fin de l'art* (2000).

presenta elementos especialmente significativos, que son los que se analizan en el presente trabajo. En el análisis y comparación de las interpretaciones que Danto y Clair hacen de Duchamp, y más allá de las profundas diferencias del sentido que le otorga cada uno a su obra, se manifiestan algunas de las aristas más interesantes del problema de la definición del arte. A ese respecto, sobre el final de este trabajo se plantean algunas observaciones sobre el alcance del efecto de un tipo particular de obras de Duchamp –los *ready-mades*– sobre la clase de las obras de arte.

El presente trabajo presenta entonces, en primer lugar, una descripción sintética del problema de la definición del arte (en el apartado 2). Se analizan luego las interpretaciones de Danto y Clair sobre Duchamp en el marco de dicho problema y tomando como textos de análisis los artículos antes mencionados (apartados 3 y 4). Por último, se proponen algunas observaciones complementarias sobre el problema de la definibilidad (apartado 5).

## 2. El problema de la definición del arte: sus fundamentos en la filosofía analítica

Aunque muchas veces se utilizan indistintamente las expresiones “definición del arte” y “definibilidad del arte”, a los efectos del planteo de la cuestión puede ser de utilidad establecer tres niveles de análisis. El primer nivel es el de la definibilidad del arte en sí, es decir, la cuestión de si es posible o no definir el arte. El segundo es el de la definición del arte, esto es: si a la cuestión anterior se responde afirmativamente, entonces queda pendiente proveer una definición sustantiva del arte, es decir, dar respuesta a la pregunta ¿qué es el arte? y, en particular, establecer los criterios para poder resolver si un objeto dado es o no una obra de arte. Este segundo nivel podría caracterizarse, siguiendo a Stephen Davies (1991), como el repetido fracaso de la mayoría de las teorías del arte para operar como definiciones, ya sea porque “no distinguen las obras de arte de otras clases de cosas (...), o excluyen del ámbito del arte algunas piezas que indiscutiblemente son arte” (Davies 1991: 4). De este modo, las diferentes respuestas a la pregunta de “qué es el arte” caen en uno de dos errores: o la definición es demasiado hospitalaria, permitiendo la entrada a objetos que consensualmente no son obras de arte, o es demasiado estrecha, dejando fuera objetos que consensualmente sí son considerados obras de arte. El tercer nivel es el de la evaluación del arte, es decir, una vez respondida la pregunta a la que apunta el segundo nivel, queda abierta la cuestión de establecer el valor de una obra de arte determinada.

Cabe agregar que aunque estos tres niveles puedan plantearse así en el plano teórico, en la práctica social generalmente se dan en sentido inverso: a partir de los problemas relativos a la evaluación del arte –al valor de una obra de arte determinada–, ya sea desde la crítica especializada o desde la recepción del público en general, pueden surgir las cuestiones de qué puede ser considerado arte y qué no, y desde allí en algunos casos se accede, aunque sea lateralmente, a la cuestión de si es posible contestar a esa pregunta o si, por el contrario, carece de sentido.

El presente trabajo se centra en el segundo nivel, el del problema de la definición del arte. Inevitablemente, sin embargo, se enmarca también en el problema contiguo de la definibilidad, ya que el caso Duchamp hace tambalear a las definiciones del arte que lo precedieron y las que lo sucedieron, y así da pie a la pregunta de si es posible proveer alguna definición o si cualquier intento en ese sentido es inútil.

Históricamente, el “problema de la definibilidad del arte” –bajo ese título y en el marco de la filosofía analítica– surgió en los años 50 del siglo XX, cuando una serie

de artículos de Paul Ziff, Morris Weitz, William Kennick, John Passmore y W Gallie terminaron cuestionando la posibilidad misma de cualquier definición del arte y por tanto sentando las bases de lo que se ha denominado, desde entonces, la cuestión de la definibilidad del arte. A través de estos autores surge la cuestión de la imposibilidad de responder a la pregunta de “qué es el arte” y, en última instancia, de la utilidad de hacerlo. Este escepticismo sobre la posibilidad de una definición del arte –y sobre la pertinencia y valor de tal definición– tuvo un fuerte impacto que de algún modo subsiste hasta hoy.

Para tener una idea del tipo de argumentos que se pusieron en juego, se puede tomar como uno de los casos paradigmáticos de esta discusión a Weitz (1956), quien plantea que la obra de arte A es un miembro de la clase de las obras de arte porque comparte una propiedad con la obra de arte B, y la obra de arte B es un miembro de la clase porque comparte una propiedad con la obra de arte C, y así sucesivamente. Sin embargo, la obra de arte A y la obra de arte Z pueden no compartir ninguna propiedad, y no hay necesidad de que lo hagan. Cada miembro de la clase de las obras de arte comparte una propiedad con al menos otro miembro, pero puede existir un par dado de miembros que no comparta ninguna propiedad. No hay un conjunto de condiciones necesarias y suficientes que definan el concepto “arte” y que por tanto un objeto deba cumplir para formar parte de la clase de las obras de arte, sino un “parecido de familia” entre las diferentes obras de arte. Weitz concluye que el concepto “arte” es indefinible porque es un “concepto abierto”, de una apertura imprevisible y absoluta. Esta falta de definición no constituiría sin embargo un problema filosófico, dado que hay una forma alternativa de identificar las obras de arte, esto es, mediante los “parecidos de familia” wittgensteinianos.

Esta aplicación de la noción de “parecidos de familia” de Wittgenstein ha sido objeto de diferentes críticas; aquí sólo señalaremos que justamente la idea de parecidos *de familia* implica que entre los miembros de esa clase –una familia– existe efectivamente algo que los hace ser miembros de esa clase además del parecido: la carga genética, de la cual el parecido es una mera consecuencia. Implícitamente –como en una especie de lapsus–, este argumento, aunque intenta ser antiesencialista, hace pensar en que sí hay algo inasible y oculto que genera esa identidad, es decir, una propiedad de la cual el *parecido*, la propiedad que comparten, es mera expresión.

Más allá de las posibles críticas, estos primeros artículos tienen la innegable virtud de haber planteado la cuestión de la definibilidad del arte, que será uno de los problemas centrales de la estética analítica durante el siguiente medio siglo y hasta la actualidad. En ese sentido es paradigmático el título del trabajo de Paul Ziff –que *stricto sensu* se considera el primer artículo sobre el tema–: “The task of defining a work of art” (Ziff 1953). Ziff sostiene que:

uno de los problemas más importantes de la estética ha sido el de proveer una definición (o un análisis, o una explicación, o una elucidación) de la noción de obra de arte. Las soluciones dadas por los estetas a este problema han sido a menudo violentamente opuestas entre sí (...) No hay duda de que se trata de un problema difícil. Pero lo que querría considerar aquí es por qué es tan difícil. Así espero clarificar qué involucra tal definición y qué debe hacer un esteta, tanto si lo sabe como si no, para justificar su definición de obra de arte. (Ziff 1953: 58)

Este autor apunta con agudeza a las contradicciones de las diferentes definiciones



del arte, que prefiguran su fracaso –algo que como dijimos retoma Davies en su libro clásico sobre el problema de la definición del arte (Davies 1991)–, y pone el foco en lo que será el centro de las preocupaciones de los filósofos posteriores: qué implica dar una definición *cualquiera* del arte, y cómo debería ser la *justificación* de una definición de ese tipo.

Esto nos lleva a lo que será una de las posturas más relevantes en cuanto al problema de la definibilidad del arte, la institucionalista, ya que, como enfatizará después George Dickie –el exponente más claro de esta corriente–:

en una época, la pregunta ‘qué es arte’ parece haber sido comprendida por la mayoría como una pregunta del tipo de ‘qué es un mamífero’ o, dicho de una manera más general, como una pregunta sobre qué características observables tienen en común los miembros de una cierta clase de individuos, que los hacen pertenecer a esa clase. Que hay dificultades en intentar entender ‘qué es arte’ de esta manera tradicional fue discutido por primera vez por Paul Ziff en su ‘La tarea de definir una obra de arte’, y varios otros filósofos han argumentado subsecuentemente en una vena similar (Dickie 1975: 419).

La respuesta que adelanta Dickie, claramente en clave institucionalista, es: “La razón por la cual un objeto particular es una obra de arte no es (y nunca ha sido) que posea cierta/s característica/s observable/s, sino que ha adquirido un estatus dentro del mundo del arte” (Dickie 1975: 419). Es decir que el hecho de que algo sea o no arte depende de su relación con un “mundo del arte”, el cual para Dickie es una institución social que opera mediante ciertos individuos dotados de autoridad para conferir a ciertos objetos el estatus de obra de arte. La virtud de Dickie radica en ser, como se dijo, el exponente más claro, en cierto modo más “honesto”, del institucionalismo, al haber asumido explícitamente sus supuestos más fuertes, y haberlos defendido *in extenso*. Las críticas al institucionalismo, incluyendo la de la circularidad, también han arremetido.

Aunque fue Danto quien acuñó la expresión “mundo del arte”, él ha rechazado ser etiquetado como institucionalista, a pesar de que Dickie, como “fundador” de esta corriente, lo declara su verdadero fundador.<sup>2</sup> De hecho, Danto parece tomar como su ópera prima *The Transfiguration of the Commonplace*, en lugar de su anterior “The Artworld” (1964), a pesar de que este último artículo es considerado uno de los hitos de la estética contemporánea. Se podría decir que Danto ha renegado parcialmente de su “Artworld”. Por ejemplo, cuando Dickie lo toma como antecedente del institucionalismo y Danto se defiende diciendo que “los hijos no siempre salen como uno quisiera” (Danto 1981: viii): aunque Danto se refiere a la teoría institucionalista, el comentario también podría aplicarse a ese artículo que incluye algunas formulaciones que le han hecho difícil retractarse definitivamente de algún tipo de institucionalismo<sup>3</sup>. En ese sentido, la postura de Danto es analizada en el presente trabajo teniendo en mente no sólo el artículo sobre Duchamp sino su trayectoria intelectual y, más en general, el lugar que ocupa dentro de la tradicional división entre filosofía analítica y continental.

---

2 Las diferencias entre Dickie y Danto darían lugar a un artículo aparte.

3 Véase, por ejemplo, Martínez 2015.

### 3. La interpretación de Jean Clair: Duchamp como sobreviviente de la muerte del arte

Veamos entonces las interpretaciones que del caso Duchamp hacen Clair y Danto, en ese orden.

Hace ya varias décadas se realizó un coloquio titulado “Marcel Duchamp: ¿tradición de la ruptura o ruptura de la tradición?” (Clair 1977), bajo la dirección de Jean Clair y con la participación del destacado especialista Thierry de Duve<sup>4</sup>, entre otros. El título del coloquio expresa una cuestión todavía vigente y todavía no resuelta: la situación central y polivalente de Duchamp en la discusión sobre el arte contemporáneo y en relación al problema de la definición del arte. Alrededor de esta última cuestión, es posible estructurar el caso Duchamp sin simplificar una trayectoria que incluye como movimientos especialmente relevantes: sus fulminantes incursiones iniciales en la pintura –casi un cuadro por estilo–, el movimiento por el cual desembarcó en Nueva York, una escalada de fama e influencia que empieza en los últimos años de su vida cuando era exhibido en los escenarios, sigue con el arte pop y llega hasta el arte contemporáneo, que lo sigue festejando hoy<sup>5</sup>.

En este marco se puede inscribir el intercambio de artículos entre Clair y Danto, que es especialmente interesante porque se podría decir que Duchamp fungió como una especie de caballo de Troya: la mudanza de Duchamp de París a Nueva York antecedió a la mudanza del poder de la institución arte en la misma dirección. Estirando la metáfora cabe preguntarse si Duchamp no funcionó también como el caballo homérico cuando, siendo en su origen un artista moderno, termina luego siendo considerado un pionero del arte contemporáneo, en un movimiento que, por su parte, Clair discutirá. Cabe señalar aquí que no es casual que los protagonistas de la polémica sean justamente, por una parte Danto, un estadounidense que ha defendido el arte contemporáneo, y por otra parte un francés que ha dirigido el museo dedicado a Picasso, un artista moderno.

La mudanza de París a Nueva York constituye un punto neurálgico, como queda en evidencia cuando Clair menciona que Duchamp pertenece al campo de los desertores, recuerda su partida hacia Nueva York al comienzo de la guerra y resume que Duchamp “no estaba para nadie” (Clair 2000). Más adelante Clair vuelve sobre el tema, a propósito de la admiración por la funcionalidad norteamericana y el gusto por la modernidad industrial, como marco de la conocida sentencia de Duchamp sobre el arte de Estados Unidos: “Las únicas obras de arte que ha dado América son su sanitaria y sus puentes” (Duchamp 1917:5). Cabe señalar que Duchamp escribió la frase en su idioma adoptivo, y en un contexto particular. La misma aparece en un conocido opus titulado “The Richard Mutt Case” -aparecido en *The Blind Man No. 2*, una revista editada por Duchamp, Wood y Roché<sup>6</sup> que es un alegato en defensa

4 De Duve ha trabajado sostenidamente sobre Duchamp: entre otros, en *Resonances du Readymade* (Éditions Jacqueline Chambon, 1989), “Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade” (en *Theory and History of Literature Series*, 51, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp* (MIT Press, Cambridge, 1993), y en el brillante *Kant After Duchamp* (MIT Press, Cambridge, 1998).

5 Un momento menos publicitado es el de su enigmática estadía de nueve meses en Buenos Aires en 1918-19.

6 Duchamp, Wood y Roché editaron juntos tres publicaciones: *The Blind Man No. 1* (Abril 1917; en Schwarz (1917: # 346); *The Blind Man No. 2* (Mayo 1917; en Schwarz: # 347); y *Rongwrong* (Julio 1917; en Schwarz: #348). En 1970 Arturo Schwarz incluyó facsímiles de las tres publicaciones en una pequeña edición titulada *Dada Americano*

del famoso urinario<sup>7</sup>. Aunque la frase es irónica y ambigua, denotando admiración por esas obras pero sobre un fondo peyorativo, Clair se centra en restarle importancia a esa posible admiración de Duchamp por ciertos aspectos de los Estados Unidos, oponiéndole la admiración de Duchamp hacia quienes Clair llama “sus ancestros directos”, como Mallarmé, Laforgue, Jarry, Alphonse Allais, Huysmans y Rémy de Gourmont, quienes, como señala Clair, no sólo son franceses sino normandos en su mayoría, como el propio Duchamp. Si bien es cierto que esto último tiene un tono nacionalista políticamente incorrecto, no es menos cierto que estas influencias francesas permanecen en las sombras, mientras que la alabanza a los puentes es infinitamente más conocida, dejando en evidencia el uso que han hecho de Duchamp quienes resultaron favorecidos en aquella mudanza del centro del arte.

Clair es reticente al uso y abuso de la obra de Duchamp como antecedente de no importa qué fenómeno artístico posterior. De hecho, caracteriza a Duchamp como alguien que “se mantenía a distancia, siempre entre bastidores, y no daría su opinión” (Clair 2000), un silencio que también facilitó que se le adosaran sentidos diversos. Duchamp mantuvo esta parquedad tanto en las declaraciones como, notablemente, en la escasa cantidad de obras que produjo: fue sorprendentemente medido incluso con los *ready-mades*, obras que por su propia naturaleza podrían haber sido fácilmente reproducidas.

El propio Duchamp después explicitaría y explicaría esta actitud:

Me di cuenta muy pronto del peligro de repetir indiscriminadamente esta forma de expresión y decidí limitar la producción de ‘ready-mades’ a una pequeña cantidad anual. Era consciente en ese momento de que, para el espectador incluso más que para el artista, el arte es una droga que produce hábito, y quise proteger mis ‘ready-mades’ de esa contaminación. (Duchamp [1961] 1966: 47)

En este sentido es interesante anotar que Thierry de Duve afirma que, mucho antes de que Joseph Beuys declarara que “el silencio de Marcel Duchamp está sobrevalorado”, el propio Duchamp “dejó de hablar y dejó que otros pusieran precio a su silencio” (De Duve 1990: 60). El teórico parece llegar a una conclusión entre irónica y optimista: Duchamp es el menos utópico de los artistas del siglo XX, porque “había entendido que todas las utopías de la modernidad habían sido realizadas, y por lo tanto nunca habían sido utopías” (De Duve 1990: 60). Como dijimos, Clair apunta a otras valencias e influencias –de corte humorista, anarquista, terrorista– que han sido ignoradas por quienes lo proponen como pionero del arte contemporáneo: “Los agitadores del arte moderno lo ungieron como padre de la revolución que redefinió el gusto en el siglo XX, sin saber realmente cómo estaba influenciado por Alphonse Allais y cuán similar era a Ravachol o Kropotkine” (Clair 2000).

De todos modos, el especialista francés acepta la tesis sobre la que parece haber consenso: Duchamp “instigó el cambio” (Clair 2000). A partir de allí, toma un hilo histórico que empieza con la exposición de Duchamp de 1977 en el Pompidou, y afirma que ese evento “marcó un hito” y planteó “la pregunta del siglo: qué es el arte”. Hay que reconocer que esta formulación del tema –“la pregunta del siglo”– es

---

(Documenti Dada e Surrealisti, Archivi d’Arte del XX Secolo, Rome; editor: Gabriele Mazzotta, Milán).

7 En ese número de *The Blind Man* aparece además una fotografía del urinario, registro del original luego perdido.

un hallazgo didáctico, aunque es discutible que fuera justamente esa exposición la que planteó el problema: como vimos anteriormente, la cuestión de la definición del arte fue planteada un cuarto de siglo antes. En favor de Clair puede alegarse que la exposición sí puede haber funcionado como un hito en la difusión del problema de la definición del arte a un ámbito más amplio –y propiamente artístico en el sentido de una estrecha relación con la recepción y la producción de arte.

En cualquier caso, Clair no duda en establecer un diagnóstico crítico del efecto Duchamp:

el hecho es que legiones de haraganes, al escuchar que por ahí había artistas sin obra, sin talento u oficio, se identificaron con Duchamp de algún modo. Sin embargo, en sus acciones, sus escritos, sus manifestaciones, la simplicidad se volvió miseria; la sutileza, pesadez; la inteligencia se convirtió en estupidez; la ironía, lentitud; la alusión, brutalidad; y finalmente el método meticuloso y mercurial del ‘marchand du sel’ [pseudónimo de Duchamp] dio paso a una plétora de producciones de artistas en masa, sin espíritu y sin estilo. (Clair 2000)

Una vez hecho este diagnóstico, Clair se embarca en una tarea especulativa, construyendo una interpretación en la que recurre a Hannah Arendt y a la psicología: Duchamp sería un “failure” en términos de Arendt, asociado a heridas narcisísticas en relación a sus hermanos pintores, mayores que él<sup>8</sup>. Así, Duchamp “tenía como única alternativa el trastorno radical de los valores defendidos por su entorno”, y mediante “la práctica diaria de fracasar”, llegó a poder ser descrito como “El *homo ludens* contra el *homo faber*” (Clair 2000).

Lo más relevante quizás sea que, para Clair, fue este sentimiento de ser un “failure” lo que llevó a Duchamp a darse cuenta de la situación que estaba viviendo el arte:

Duchamp fue uno de los pocos que agudamente comprendió lo que otros se resistían a admitir: el arte –el arte tal como lo conocíamos, el arte de la pintura, con sus reglas, técnicas y subordinación a estilos y escuelas, el arte con su estatus, su reconocimiento social, sus academias, salones, gloria– ya no tenía razón de existir. El arte, un invento del siglo XV, ya había tenido su hora... (Clair 2000)

Más adelante abunda en esta idea:

[Duchamp] fue el primero en comprender que pertenecía a un mundo ‘sin arte’, del mismo modo en que se habla de un mundo ‘sin historia’. Cuando empezó su obra, la muerte del arte había tenido lugar. En este sentido, Duchamp es un sobreviviente, no un precursor (...) estaba exponiendo las condiciones de supervivencia. (Clair 2000)

Como afirma luego Clair, en este mundo posterior a la muerte del arte, el artista se retira, o se transforma en un *amateur*, un crítico o un coleccionista. Esta descripción podría extenderse hasta la actualidad: si el arte murió –o al menos un subtipo de arte–, los artistas –o al menos una subclase de artistas– también mueren como tales, enfrentándose al desconcierto y/o al cambio de profesión. Se podrían asociar, en este punto, otros casos significativos como los de Torres García o Picasso. No es casual que Torres y Picasso hicieran también una suerte de *tour* por la historia del arte, aunque

8 Clair no cita a Adler sino a Sulloway. Sulloway, Frank J (1996), *Born to Rebel. Birth Order, Family Dynamics and Creative Lives* (Nueva York: Random House).

estos recorridos hayan sido muy diferentes entre sí. El de Duchamp compuesto por incursiones fugaces y hastiadas, el de Torres arrastrado por una encarnizada desesperación, el de Picasso que ha podido ser descrito como un “saqueo con talento versátil” de toda la historia del arte (Fló 2006: 33).

De este modo Clair expide el certificado de defunción al arte, y también su partida de nacimiento, actitud que se corresponde con las concepciones del arte como un hecho histórico acotado a una época de la historia de la humanidad. Un ejemplo de ellas lo constituye Hans Belting, quien sostiene que el arte comienza recién con el Renacimiento –Belting es un especialista en arte bizantino, y afirma que entonces no se trataba de arte sino de imágenes religiosas–. Esta posición que establece fecha de inicio al arte se asoció luego a la que trata del fin del arte –y del después del fin del arte–, cuyo ejemplo paradigmático es justamente Danto.

Por otra parte, como dijimos, Clair se opone a una idea que concita consenso, la de Duchamp como precursor de casi todo lo que vino después; idea defendida, por ejemplo, por Arturo Schwarz, conspicuo coleccionista de Duchamp, que afirma: “Neorrealismo, happenings y Fluxus, arte minimalista, *body art*, *land art*, arte conceptual, *arte povera*, arte y lenguaje, todas esas tendencias encuentran sus premisas teóricas en los *ready-mades* y su justificación epistemológica en el Gran Vidrio” (Schwarz 1987: 10). Nótese que esta afirmación es de 1987, cuando Duchamp ya era definitivamente un éxito –tanto como para llegar a la Bienal de San Pablo–. Dos décadas antes, con Duchamp todavía vivo, Walter Hopps planteaba un panorama más complejo en uno de los textos que acompañaban una de las primeras retrospectivas de Duchamp, cuando todavía se daba cierta tensión entre quienes lo apreciaban superlativamente y cierto público que lo condenaba:

La paradoja de esta caracterización se resuelve en una palabra (y un juego de palabras): *an-artist*<sup>9</sup>. No siendo ni ‘anti’ ni ‘pro’ arte, Duchamp ha promovido directa e indirectamente el desarrollo de muchos colegas y del arte moderno en general, participando en movimientos sin necesidad de unirse a ellos, previniendo que el arte puede ser ‘una droga que produce hábito’, y advirtiendo que, alejadas de los focos y el ruido del vasto mundo del arte actual, las actividades vitales continuarán ‘subterráneamente’. El caballero es verdaderamente *an-artist*. (Hopps 1964: 9)

Clair es una voz disidente en este panorama: critica que se haya preferido “continuar perezosamente considerando a Duchamp un dadaísta, un provocador, un antecesor del Nuevo Realismo, de lo kinético, de lo conceptual, de la acción, o más generalmente, del ‘nihilismo del arte’; un profeta de la vanguardia” (Clair 2000). De hecho, desde los años setenta propone rescatar otras influencias sobre Duchamp, vinculadas a las matemáticas, la cuarta dimensión, el ocultismo y la visión no-retinal. Para él, aquella “caricatura” del artista francés como provocador oscureció el hecho de que Duchamp manejaba un fuerte método reflexivo. En ese sentido se lamenta de que esta segunda línea de trabajo, a pesar de haber sido difundida desde los años setenta, se limita a repetir materiales conocidos, con algunas excepciones que rescata y a las que dedica cierto espacio que no podemos permitirnos aquí, salvo para mencionarlas: Ulf

9 El término sugiere las asociaciones con “un-artista”, “no-artista” y para algunos “anarquista” (*anarchist*).

Linde<sup>10</sup>, Jean Suquet<sup>11</sup>, Rhonda Roland Shearer<sup>12</sup>, Hector Obalk.

Clair concluye que existen dos grandes momentos en Duchamp. En el primero, cuando fabricó los *ready-mades*, estaba inspirado por esos aspectos luego relegados: cierta asociación entre ciencia y religión, ocultismo y matemáticas, en busca de lo invisible, de la visión no-retiniana. Duchamp buscaría, entonces, “reconstruir la religión fuera de la religión” (Clair 2000), proyecto en el que habrían estado incluidos, de algún modo, Kandinsky, Mondrian, Malevitch y Kupka. Para Clair, las asociaciones, amistades, lecturas y viajes de Duchamp demuestran que estuvo inmerso en este movimiento de ciencia religiosa.

El segundo momento, que dura hasta hoy, es para Clair “la instalación de un religioso sin religión”. A partir de 1923, cuando el Gran Vidrio fue declarado “definitivamente inacabado”,

empezó un período de desilusión y apatía. Duchamp el que colgó los hábitos. Duchamp inactivo. Duchamp el jugador de ajedrez. Duchamp el profeta del arte contemporáneo. Duchamp el genio del arte norteamericano. Este otro Duchamp, que pasó la vida comentando sus primeros gestos y dándoles un significado muchas veces confuso, anunció a último momento, en los 60, una segunda construcción que había estado en marcha debajo de nuestros propios ojos durante sus últimos años: la instalación de un religioso sin religión. (...) [Practicante de] una religiosidad sin religión, que ya no pone a prueba la necesidad de una objetivación de su creencia sino que es contentada con manifestaciones individuales, configuraciones idiotas, autocelebraciones, microexperiencias sin validación, sin sanción, sin iglesia –excepto la bendición de un Estado que, como hemos visto, fue finalmente tenido en cuenta. (Clair 2000)

La pregunta que le queda por hacer a Clair es si Duchamp quiso esa evolución. Y responde que cuando éste abandonó la pintura, firmó un pacto con el diablo:

¿Podría alguien, más lúcida, más dolorosa, más cínicamente, elegir el poder del gris en lugar del verde del árbol de la vida y, en concordancia con esta *teoría*, con esta visión intelectual, con esta especulación morosa, la preeminencia de lo práctico y la experiencia sobre los sentidos, firmar un pacto con el diablo que miles de niños perdidos habrían de firmar después? (Clair 2000)

#### 4. La interpretación de Danto: el fin del gusto como definición del arte, a manos de Duchamp

Es a este diagnóstico impiadoso del efecto Duchamp –leyéndolo como un ataque frontal– al que va a responder Danto en su artículo en “defensa del arte contemporáneo” (Danto 2000)<sup>13</sup>, tomando el lugar de abogado defensor de dicho arte. En esta línea es

10 Linde es autor de “MARIÉE CELIBATAIRE”, uno de los tres trabajos publicados en el catálogo de una de las primeras retrospectivas de Duchamp, la de la Galleria Schwarz, del 5 de junio al 30 de septiembre de 1964, pero Clair no cita este trabajo sino el que se publicó en la exposición comisariada por el propio Clair: Linde, Ulf, “La roue de bicyclette”, en *Abécédaire, L'Œuvre de Marcel Duchamp* Vol. 3 (París: Centre Georges Pompidou): 37, amén de uno posterior: Linde, Ulf (1986), *Marcel Duchamp* (Stockholm: Rabén & Sjögren).

11 Véase Suquet, Jean (1974), *Miroir de la Marié* (París: Flammarion).

12 Roland Shearer es integrante del Art Science Research Laboratory de Nueva York, que edita la revista *Tout-Fait*, donde se publicó el artículo de Clair.

13 Por tratarse de una publicación en Internet no figuran números de página.

relevante situar la trayectoria de Danto como un síntoma; entenderlo como un teórico que ha ido derivando en el último medio siglo, desde el filósofo analítico preocupado por temas de filosofía de la historia que era en los 50, al teórico y crítico de arte celebratorio del –y celebrado por– el arte contemporáneo que es en la actualidad. Para bien o para mal, Danto ha sido juez y parte de la situación actual de las artes.

En su artículo en respuesta a Clair, Danto comienza presentándolo como “un feroz crítico de *l’art contemporain*”, un importante intérprete de la obra de Duchamp en los años 70, que “sorprendentemente, a la luz de esta dedicación anterior, ha llegado a tomar a este artista como responsable en gran medida por lo que considera la deplorable condición del arte contemporáneo” (Danto 2000). No deja de ser significativo que Danto utilice el francés en el original, enfatizando así el origen de Clair, si lo enmarcamos en la mudanza del centro institucional del arte que subrayábamos más arriba. Es interesante también que tanto Danto como Clair en su momento, sean sensibles a estos detalles: podría argumentarse que en un mundo “sin arte” ya sólo queda disputar por la institución arte; si se reconoce esa situación de hecho, aún cuando no se la valide, datos como la procedencia o el idioma no son algo menor.

La línea de análisis de Danto en este artículo toma como eje el tema del gusto: el juego de palabras entre *goût* y *dégoût*<sup>14</sup>, según Danto, “nos permite parafrasear la visión de Jean Clair sobre *la fin de l’art* como *el fin del gusto* –un estado de cosas en donde el disgusto ocupa ahora la posición anteriormente ocupada por el gusto” (Danto 2000), una interpretación audaz aunque, como veremos, discutible. Danto parte de un análisis histórico y señala:

El gusto no era meramente lo que ésta o aquella persona prefería, en igualdad de circunstancias, sino lo que cualquier persona, sea lo que sea, debe preferir. Lo que la gente efectivamente prefiere varía de un individuo a otro –pero lo que deben preferir es idealmente un asunto de consenso universal. (...) Kant sostenía que afirmar que algo es bello no es predecir que todos los demás lo encontrarán bello, sino sostener que todos deben encontrarlo bello. (Danto 2000)

Aquí Danto incurre en cierto anacronismo: la idea de intentar alcanzar un “consenso” universal –y no una universalización a secas– es ciertamente común en nuestros días, pero no corresponde a una época en que sólo alguien con la agudeza de Hume podía notar, para empezar, que puede haber un problema en la universalización del gusto<sup>15</sup>. Por otra parte, si se tratara de sumar cargos contra Danto, se podría afirmar que este recurrir a Kant apenas empezado el artículo es ligeramente desleal tratándose de una discusión con alguien que está fuera del campo de la filosofía: Danto lo ataca e inmediatamente se atrinchera en una región poco accesible de su campo original de estudio; una maniobra por lo menos poco elegante.

Pero más importante parece ser algo que aparece en este pasaje y luego reaparecerá insistentemente a lo largo del artículo: allí donde dice “lo que cualquier persona debe preferir”, debería decir, para ser fiel al espíritu de la época, “lo que cualquier persona

14 Traducible casi sin pérdida al castellano como “gusto” y “disgusto”, pero que se pierde en el inglés, cuyos equivalentes serían “taste” y “disgust” (aunque tanto “dégoût” como “disgust” son ligeramente más fuertes que “disgusto”, incluyendo la acepción de “asco” o “repelencia”).

15 Véase especialmente Hume, David (1874-75), “Of the standard of taste”, en Green, T. H., Grose T. H. (1874-75: 226-250).

preferiría”; el “debe” enfatiza anacrónicamente cierta “obligación” que en la época no era percibida como tal. Cuando se refiere a Kant, la infidelidad es más sutil: entre “predecir” que todo el mundo encontrará algo bello –con la certeza con que se puede predecir un juicio teórico como que todo el mundo encontrará a esta manzana roja–, y afirmar que todo el mundo “debe” encontrar algo bello, hay un matiz que es justamente el matiz del juicio de gusto, en el cual lo que hay es precisamente una “pretensión de universalidad” que no es ni predicción ni obligación (Kant [1790] 1902). Aquí cuando Danto usa la palabra inglesa *ought*, como en la frase anterior, parece cargarla de un peso moral ligeramente fantasmal, al que parece estar proyectando cierta resistencia desde nuestra época<sup>16</sup>.

En una línea similar podrían entenderse otras expresiones como “el reino del gusto”, “el destino del arte”, “la filípica de Clair”, “la condena de Clair a tal arte [el contemporáneo]” (Danto 2000), y en general un tono que recorre todo el artículo: por momentos parecería que Danto se alineara irrestrictamente con la crítica cerrada a la Ilustración. Por ejemplo en el siguiente pasaje, al referirse en tono irónico a los “gustos especiales” que Kant y Clair desestimarían, al defender la diversidad parece caer en la paradoja de ciertas versiones extremas del relativismo cultural, en una suerte de tolerancia intolerante:

Dado que se toma como propósito del arte a la producción de placer –lo que Duchamp describiría después como “placer retiniano”– en el espectador, sólo los más perversos artistas se embarcarían en representar lo desagradable, lo que ‘de acuerdo a la naturaleza’ no puede producir placer en espectadores normales. Existen, por supuesto, aquellos que obtienen un placer perverso al experimentar lo que el espectador normal encuentra desagradable; quienes tienen, por así decirlo, ‘gustos especiales’. (Danto 2000)

En este sentido, puede resultar fructífero situar a Danto en el contexto de la oposición entre filosofía analítica y continental, ya que Danto, manteniendo el lenguaje analítico y ciertos instrumentos de esa corriente dominante en Estados Unidos, que ha “salvaguardado” –en sus propias palabras– cierto rigor en el conocimiento que ha desaparecido en otras humanidades, también se ha visto atraído por algunas tendencias provenientes del continente europeo –paradigmáticamente Francia– que han puesto en discusión las propias bases de la racionalidad. Un enemigo de Danto podría decir que éste hereda defectos de las dos tradiciones: cierta conveniente elección de los ejemplos que sirvan a la demostración de la teoría, en la que caen a veces los analíticos; pero también el dejarse llevar por la fuerza retórica de un discurso elegante, que ha sido repetidamente identificada como una tentación frecuente para quienes pertenecen a la tradición continental.

En cualquier caso, la tesis central de Danto en el trabajo analizado es que el concepto de gusto fue superado definitivamente gracias a Duchamp. Así, relata que en la práctica artística y en la filosofía del arte hay una tradición “razonablemente ininterrumpida”, desde Baumgarten, pasando por Santayana, hasta los formalistas de Bloomsbury como Roger Fry y Clive Bell, que conecta arte y gusto, belleza y placer, “como si la gratificación del gusto fuera el destino del arte” (Danto 2000). Para el

16 Llama la atención que Danto no haga aquí un tratamiento más adecuado del “ought”, teniendo en mente la conspicua problemática del pasaje del “is” al “ought”.



filósofo norteamericano, esta tradición fue quebrada cuando el concepto de gusto desapareció de la evaluación crítica de las obras de arte, y fue justamente Duchamp quien logró ese cambio radical: “Duchamp, creo sin ayuda, demostró que es totalmente posible que algo sea arte sin tener absolutamente nada que ver con el gusto, ni bueno ni malo” (Danto 2000). El propósito de Duchamp era “desplazar al gusto como criterio del arte” y “llevar al nivel de la conciencia el grado en el que se le permitió a la estética del gusto definir la esencia del arte” (Danto 2000).

La tesis es atractiva, aunque en sentido estricto debería estudiarse la posibilidad de que el tema del gusto se haya ido diluyendo como tal desde bastante antes que Duchamp naciera. Con la fuerza y las características que lo definen, el gusto es un tema de la estética del siglo XVIII, que incluso en Kant tiene un tratamiento que lo transforma al asociarlo a otras cuestiones, propias de su pensamiento y de los problemas específicos que surgen al interior de su sistema, en particular, la articulación entre la Crítica de la Razón Pura y la Crítica de la Razón Práctica. Si bien Danto señala como “disidentes” que no tratan el tema del gusto a Hegel y Nietzsche, las excepciones podrían abarcar a muchos de los autores que se han ocupado de cuestiones estéticas después de Kant. Si se sigue esta línea de análisis, se podría concluir que Duchamp vino a matar a un cadáver.

Más allá de esto, lo relevante es que esta lectura que hace Danto, lejos de estar animada por un interés histórico, termina llevando agua para su propia esquiva definición del arte como “una especie de lenguaje”, en la que juega un rol central el “*aboutness*” de las obras de arte (Danto 1981). Así, afirma que “Esto no significa que la era del gusto haya sido seguida por la era del disgusto. Significa, más bien, que a la era del gusto le sigue la era del significado. El asunto no es si algo es de buen o mal gusto, sino qué significa” (Danto 2000). Más adelante el filósofo sostiene que nada de lo que hacía un artista podía cargar significados más profundos que aquellos evocados por los artículos de limpieza, la comida rápida, los repuestos de autos, los carteles callejeros, en una clara referencia al arte Pop. En esta misma línea, trae a colación una declaración de Duchamp que resulta especialmente significativa:

Si tan sólo los Estados Unidos se dieran cuenta de que el arte de Europa está terminado –muerto– y que Estados Unidos es el país del arte del futuro... ¡Miren los rascacielos! ¿Tiene Europa algo más hermoso que eso para mostrar? Nueva York misma es una obra de arte, una auténtica obra de arte.... (declaración de Duchamp citada en Tomkins 1996: 131)

Danto interpreta esto en un sentido que nos devuelve a uno de los ejes del presente trabajo:

Un aspecto del sumamente sobredeterminado gesto de enviar el urinario fue des-europeizar el arte estadounidense –hacer que los estadounidenses apreciaran sus propios logros artísticos. Pero eso significaba que a los estadounidenses había que hacerles ver una pieza de plomería como una obra de arte, pero no necesariamente como bella del modo en que las obras de arte habían sido vistas normalmente. (Danto 2000)

## 5. Duchamp, la muerte del arte, el gusto, y vuelta a la definición del arte

En resumen, podríamos afirmar que tanto Clair como Danto coinciden en que

Duchamp representa una ruptura radical y especialmente significativa en la práctica artística, pero difieren en el alcance y sentido en que funciona esta ruptura. Para Danto, el artista francés liquidó la asociación del gusto con la definición del arte, dio por terminada “la era del gusto”, a la cual siguió “la era del significado”, y en ese sentido representó una clara superación. Para Clair, más allá de la interpretación *sui generis* que construye asociada a la tradición francesa, Duchamp ha sido repetidamente malinterpretado y se ha hecho un uso ilegítimo de su obra, cosa que ha llevado a la proliferación de epígonos que considera indeseables. Es así que aunque las interpretaciones que hacen Clair y Danto sobre Duchamp difieran, en cuanto a la definición del arte parecen no estar tan alejadas. Certificada cierta “muerte del arte”, cada uno festeja o condena lo que lo sobrevivió, es decir, el arte contemporáneo.

Aunque Clair y Danto no lo planteen explícitamente en estos términos, se puede sostener a partir de sus planteamientos que Duchamp representa un vuelco en el problema de la definición del arte, al haber establecido un corte radical en la clase de las obras de arte. A partir de los *ready-mades* de Duchamp, cualquier objeto puede ser una obra de arte, y eso vuelve inestable a todo el conjunto de las obras de arte, pudiendo hacer fracasar cualquier intento de definición de la clase. Así, en relación a la hipótesis de trabajo planteada en la introducción de este artículo –que el problema de la definibilidad del arte no empezaría en la filosofía, sino que tiene sus raíces en la práctica artística y en particular en la obra de Duchamp–, creemos haber mostrado en el análisis de las interpretaciones de Danto y Clair que efectivamente Duchamp puede ser objeto de una lectura que lo ubique en las raíces del problema de la definibilidad del arte.

De hecho, es interesante señalar que en la obra de Danto la figura de Duchamp ha ido tomando un creciente peso propio. En el primer trabajo de Danto sobre la definibilidad del arte (Danto 1964), Duchamp no es mencionado ni una sola vez, haciéndose referencia sólo a los *ready-mades* y casi al pasar, cuando en realidad era la figura que le venía como anillo al dedo para ese trabajo. Por ejemplo, cuando analiza la caja Brillo de Warhol, copia de un *packaging*, y se pregunta “¿por qué Warhol necesita *hacer* estas cosas de todos modos? ¿Por qué no simplemente garabatearle su firma encima?” (Danto 1964: 580), es muy llamativo que no mencione a Duchamp, quien justamente muchas veces no fabrica las obras, sino que simplemente firma y presenta la cosa ya hecha. Aunque no sobrevaloremos la evidencia textual, tampoco se puede omitir esta omisión. Danto intenta subsanar esa inexplicable ausencia ni bien comienza su trabajo inmediatamente posterior (Danto 1981), la que fue su primera obra de largo aliento sobre el tema. Danto se tomó más de quince años para elaborar *The Transfiguration of the Commonplace*, y en ella reformuló su postura, intentando librarse del institucionalismo del cual Dickie lo había declarado fundador, como dijimos. En este marco de reformulación, Duchamp aparece también como una de sus enmiendas, cuando Danto reconoce: “(...) supongo que uno debe considerar primero a Duchamp, porque ha sido él, en materia de precedencia histórico artística, el primero que llevó a cabo el sutil milagro de transformar en obras de arte a objetos del *Lebenswelt* de la existencia común: un peine, un botellero, una rueda de bicicleta, un urinario” (Danto [1981] 2002: 14). De hecho, en un análisis meramente cuantitativo, la presencia de Duchamp en los textos de Danto ha ido en aumento; en su último trabajo (Danto 2013), la cantidad de referencias a Duchamp prácticamente iguala a las de Warhol.

En general Duchamp ha sido leído asociado a una definición institucionalista del tipo de “es arte lo que el mundo del arte decide llamar arte”. Si adherimos a la repetida objeción que se le ha hecho a este tipo de definición, a saber, que no es una verdadera definición sino un mero reconocimiento de facto de un estado de cosas, y en ese sentido constituye una respuesta negativa al problema de la definibilidad, entonces Duchamp estaría asociado a la imposibilidad de definición del arte. En esa línea Thomas Adajian (2008) reconoce que “las definiciones convencionalistas (incluyendo las institucionalistas) han sido fuertemente influenciadas por el surgimiento, en el siglo XX, de obras de arte que parecen diferir radicalmente de todas las obras de arte anteriores”. Aunque en realidad en estos casos la obra de Duchamp, como dijimos, funciona como una especie de contraejemplo resistente, algo que hace fallar a las distintas definiciones del arte porque no logran aprehender este tipo de obras. En ese sentido, una solución posible sería afirmar que las obras de Duchamp –al menos las que resultan más claramente problemáticas, es decir los *ready-mades*– en realidad no son obras de arte. De hecho, el conspicuo Monroe Beardsley sigue esta línea, negando de plano que los *ready-mades* sean obras de arte. Y Nick Zangwill propone una teoría más sofisticada pero que va en la misma línea: las obras del tipo de los *ready-mades* “carecen de funciones estéticas, pero son parasitarias de otras obras que sí tienen funciones estéticas, porque están hechas para ser consideradas en ese contexto, y por tanto constituyen meros casos *borderline* (fronterizos)” (Adajian 2008)<sup>17</sup>. Este recurrir a caracterizar casos como *borderline*, lejos de ser una maniobra desesperada, podría verse como una virtud de la definición. De hecho Adajian propone que las definiciones que consideran a la clase de las obras de arte como clases con casos *borderline* “son preferibles” a la definiciones que no lo hacen, “dado que la mayoría de las clases fuera de las matemáticas son vagas, y la existencia de casos *borderline* es característico de las clases vagas”.

De hecho, en el claro análisis que hace Adajian, las definiciones de tipo “convencionalistas” –que abarcan las institucionalistas, Danto incluido, y las historicistas como la de Levinson– explican el arte moderno pero no el arte universal, mientras que las definiciones que Adajian llama “funcionalistas” –que abarcan menos casos, entre ellos el de De Clercq (2002) y los ya citados Beardsley y Zangwill– dan cuenta del arte universal, pero no del arte moderno. El propio Adajian plantea la posibilidad de sumar una definición convencionalista y otra funcionalista, pero lo descarta porque afirma que eso dejaría abierta la pregunta por la unidad de la clase de las obras de arte. Adajian parece sólo considerar que si se atenta contra la unidad de las obras de arte, entonces lo que quedaría es un mero agregado caótico de objetos.

Sin embargo creo que hay, al menos teóricamente, otra respuesta posible. Podríamos plantear la existencia de un quiebre en la unidad de las obras de arte, un quiebre que no hace explotar toda la clase de las obras de arte en una onda expansiva caótica que lleva en último caso a la imposibilidad de toda definición del arte, sino *un* solo quiebre, ubicado históricamente con el arte moderno y en particular con la obra de Duchamp. Así, una definición de las que Adajian llama funcionalistas podría dar cuenta de toda la historia del arte anterior a ese momento, y adherir a soluciones como las de Beardsley y Zangwill para caracterizar el caso Duchamp. Es decir que

---

17 Por tratarse de una publicación en Internet no figuran números de página.

la aparente paradoja de que las definiciones funcionalistas explican el arte universal pero no a Duchamp, mientras que las convencionalistas operan en sentido inverso, se disolvería: las primeras no dan cuenta de Duchamp porque Duchamp es radicalmente heterogéneo. Las vanguardias realizaron una operación inclusiva, incluyendo en el concepto práctico de arte a fenómenos artísticos a lo largo del tiempo y lo ancho de las culturas –en ese sentido es elocuente el caso del arte africano–, pero en esa extensión de “cartas de ciudadanía artística” –como diría Danto–, hubo una sola equivocación: los *ready-mades* de Duchamp eran efectivamente no-arte.

Lo que esta línea de razonamiento deja sin explicar, y en ese sentido es una limitación del presente trabajo, son los fenómenos posteriores a Duchamp. Es decir, si bien es claro que Duchamp fue una entrada al problema de la definibilidad del arte, sería necesario investigar en profundidad si constituye un callejón sin salida. Esto es: si las definiciones funcionalistas podrían explicar el arte pre-Duchamp, y el propio Duchamp podría ser explicado como un caso de no-arte –coincidiendo retóricamente con su definición como “an-artist”–, queda de todos modos por proveer definiciones de los fenómenos artísticos post-Duchamp.

### **Bibliografía citada**

- Adajian, T. 2008. “The Definition of Art”, en Zalta E. (ed.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, en: <http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/art-definition>.
- Beardsley, M. 1982. *The Aesthetic Point of View*. Ithaca y Nueva York: Cornell University Press.
- Cabanne, P. 1972. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- Carriquiry, A. 2008. “El problema de la definición del arte africano y su recepción a comienzos del siglo XX”, en Benzo, Raúl et al: *El primitivismo y el arte del siglo XX*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación UDELAR.
- Clair, J. 2000. “Duchamp at the Turn of the Centuries”. *Tout-Fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, 1, 3. En: <http://toutfait.com/duchamp-at-the-turn-of-the-centuries/>
- Danto, A. 1964. “The Artworld”. *The Journal of Philosophy*, 61, 19: 571-584.
- 1981. *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- 2000. “Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art”. *Tout-Fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, 1, 3. En: <http://toutfait.com/marcel-duchamp-and-the-end-of-taste-a-defense-of-contemporary-art/>
- . 2013. *What art is*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Davies, S. 1991. *Definitions of Art*. Ithaca y Londres: Cornell University Press.
- De Duve, Th. 1990. “Marcel Duchamp, or The ‘Phynancier’ of Modern Life”. *October*, 52: 60-75.
- Dickie, G. 1975. “What Is Anti-Art?”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33, 4: 419-421.
- 1984. *The art circle: a theory of art*. Nueva York: Haven Publications.
- Dreier, K. y Matta, R. 1944. *Duchamp’s Glass: An Analytical Reflection*. New York: Société Anonyme, Inc., Wittenborn and Company.

- Duchamp, M. 1966 [1961]. "Apropos of 'Ready-mades'". *Art and Artists*, 1, 4: 47. [Conferencia dictada en el Museum of Modern Art de Nueva York, el 19 de octubre de 1961].
- 1998. *Notas*. Madrid: Tecnos.
- Duchamp, M., Wood, B. y Roché, H-P. 1917. *The Blind Man*, 1, abril 1917, y *The Blind Man*, 2, mayo 1917. En: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/>
- Fló, J. 2002. "La definición del arte antes (y después) de su indefinibilidad". *Diánoia: revista de filosofía*, XLVII, 49: 95-129.
- Harnoncourt, A. d', Mc Shine, K. (eds.). 1973. *Marcel Duchamp*. Nueva York: MOMA.
- Hopps, W., Linde, U. y Schwarz, A. 1964. *Marcel Duchamp: Ready made, etc. (1913-1964)*. París: Le Terrain Vague; Milán: Galleria Schwarz.
- Hulten, P. 1993. *Marcel Duchamp. Work and Life, Ephemerides on and About Marcel Duchamp and Rose Selavy 1887-1968*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Hume, D. 1874 [1757]. "Of the standard of taste". Pp. 226-250 en Green, T. H., Grose, T. H., *The Philosophical Works of David Hume*. London: Longman.
- Kant, I. 1902 [1790]. *Kritik der Urteilskraft*, en *Kants gesammelte Schriften*, vol. 5. Berlin: Walter de Gruyter.
- Mink, J. 2002. *Duchamp 1887-1968. El arte contra el arte*. Colonia: Taschen.
- Morgan, R. 2000. *Duchamp y los artistas contemporáneos posmodernos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Sanouillet, M. (ed.). 1978. *Duchamp du Signe, Escritos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Schwarz, A.. 1987. "O grande vidro e os readymades, mesmo". Pp. 11-67 en Catálogo de la exposición de obras de Duchamp pertenecientes a la colección de Arturo Schwarz, presentada en la 19ª Bienal Internacional de San Pablo. San Pablo: Fundación Bienal de San Pablo.
- Tomkins, C. 1996. *Duchamp: A Biography*. Nueva York: Henry Holt and Co.
- Weitz, M. 1956. "The Role of Theory in Aesthetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV, 1: 27-35.
- Zangwill, N. 1995. "The Creative Theory of Art". *American Philosophical Quarterly*, 32: 315-332.
- Ziff, P. 1953. "The Task of Defining a Work of Art". *Philosophical Review*, 62: 58-78.

### Referencias iconográficas

- Duchamp, Marcel. Retrato del padre del artista, 1910.
- Duchamp, Marcel. Retrato de Mr Dumouchel, 1910.
- Duchamp, Marcel. Sonata, 1911.
- Duchamp, Marcel. Desnudo bajando la escalera N°2, 1912.
- Duchamp, Marcel. Bicicleta, 1913.
- Duchamp, Marcel. Botellero, 1914.
- Duchamp, Marcel. Fuente, 1917.
- Duchamp, Marcel. El gran vidrio, 1915-23.
- Warhol, Andy. Brillo Box, 1963-64.