



Marcel Duchamp, Fuente, ready-made, 1917.

¿Quién le teme a la belleza?

Las vanguardias, la conceptualización del arte y la belleza hoy

Javier Domínguez Hernández

Desde el siglo XVIII hasta principios del siglo XX se supuso que el arte debía poseer belleza, aunque la belleza no siempre

era inmediata y manifiesta en él. La queja del público y de la crítica de arte cuando aparecían los nuevos movimientos artísticos casi siempre era

la ausencia de belleza en las nuevas obras, inicialmente debida a las que se consideraban desfiguraciones de la realidad y de las cosas. Según se estilaba en la crítica, tal arte parecía ser cómplice de la inmoralidad y del relajamiento de la época. Pero filósofos como David Hume en el siglo XVIII y críticos de arte como Robert Fry a principios del siglo XX daban una explicación del hecho, que parecía funcionar: la primera experiencia bien podía ser de choque, pero con educación estética siempre se terminaría por reconocer la belleza de dicho arte. Este criterio no resistió los desafíos de las vanguardias hacia 1915, en casos verdaderamente desconcertantes como los objetos de Marcel Duchamp, actualmente denominados *readymades* en el mundo del arte, y poco después las intervenciones y los gestos del movimiento Dadá, ante los cuales se puede decir hoy que son objetos de arte, pero no lo son y se resisten a ser arte bello. En el caso de Duchamp, porque su propósito era cuestionar el arte del momento, se trata de arte para el placer

retiniano, arte para la mera visualidad sin exigencias de pensamiento; en pocas palabras, el desafío de Duchamp era el cuestionamiento de la inercia en que se había convertido el arte desde finales del siglo XIX como mero fenómeno estético de gratificaciones sensoriales. Contra ese arte estético, Duchamp puso sobre el tapete la naturaleza conceptual del arte. En el caso de Dadá, porque su propósito era el destierro de la belleza del arte, estamos ante la exclusión del arte bello y de toda la carga moral y civilizadora con que la gran cultura burguesa europea había identificado su función cultural. Tal carga moral y civilizadora del arte bello no podía ser cierta, si se tenía en cuenta que esa misma burguesía culta era la que había desencadenado la primera Gran Guerra y había dejado millones de muertos y pueblos en ruinas. Dadá politizó la belleza, pero no para que la abanderara el arte, sino para enfilarse contra ella, pues consideraba que producir arte bello era extenderles un regalo a los verdugos.



Marcel Duchamp, *Ecurridor de botellas*, ready-made, 1913.

Si bien Duchamp confronta el mundo del arte al patentizarle distinciones entre lo que es artístico, sea arte o antiarte, y lo que es estético, lo cual constituye una problemática eminentemente conceptual, Dadá banaliza las pretensiones formativas y pedagógicas que se le habían atribuido históricamente al arte hasta ese momento. Bondad, belleza y verdad no eran bienes supremos ni se requerían entre sí, ni podían figurar como programa en el arte del momento, la posguerra. Si en 1896 y 1903, George Santayana y George Moore podían cifrar los ocios de la existencia ideal en el disfrute de la variedad de la naturaleza, lo infinito del arte y la compañía de sensibilidades semejantes —era una sociedad del bienestar—, en el

Manifiesto Dadá de 1918, para una Europa en ruinas, se proclama para el nuevo artista la independencia desenvuelta del “meimportauncarajismo”, y se enfatiza que “El arte no tiene la importancia que nosotros, centuriones de la mente, le prodigamos desde hace siglos”¹. Para Dadá es el momento del borrón y cuenta nueva. En obvia alusión a la entonces reciente guerra afirma: “Que grite cada hombre: hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir. Barrer, asear. La limpieza del individuo se afirma después del estado de locura, de locura agresiva, completa, de un mundo dejado en manos de bandidos

¹ Tristan Tzara, *Siete manifiestos Dadá*, traducción de Huberto Haltter, Barcelona, Tusquets Editores, 1999, pp. 20s.

que desgarran y destruyen los siglos”². Pero para esa tarea terapéutica y de limpieza de la mentalidad de los individuos, el arte Dadá ya no se reviste de la función edificante y pedagógica del arte bello tradicional: “La obra de arte no debe ser la belleza en sí misma, o está muerta”³, y no debe ser comprensible, pues sería un “producto de periodista”. Para el arte Dadá la crítica de arte es también inútil: “Hay gente que explica porque hay gente que aprende. Suprímánlos y no queda más que Dadá”⁴.

La asimilación de los auténticos desafíos de estas vanguardias, que no fueron los del efectismo inmediato del choque sino los efectos intelectuales y duraderos que disolvieron la relación tradicional entre estética y arte, fue un proceso que necesitó medio siglo. Sólo en 1964, por ejemplo, Duchamp es convencido por algunos coleccionistas y museos para que reponga algunos de sus objetos, como *Escurridor de botellas* (1913) y *Fuente* (1917). Varios de esos objetos se habían destruido o desaparecido luego de su escandalosa presentación, y para el mismo Duchamp, satisfecho con el escándalo, su destrucción en ese entonces no constituyó ninguna gran pérdida para el arte. En ese momento le bastó con haber ofendido la concepción estética del arte y de sus instituciones. La asimilación conceptual de los

acontecimientos, la comprensión de que el arte era asunto conceptual, de que arte podía ser cualquier cosa, y de que la estética, y con ella la belleza, sólo era una opción y una estrategia comunicativa, necesitó las disputas en que se sucedieron los programas artísticos de la llamada época de las vanguardias. Dicha asimilación requirió, sobre todo, la deslegitimación que los artistas que luego fueron llamados Pop le hicieron a la doctrina excluyente de la abstracción, sobre todo a su posición intransigente de que el arte puro y genuino era el que se centraba en la investigación de sus propios medios, pues el máximo objetivo del arte era ser “arte puro”, arte y nada más que arte, en una palabra, calidad estética en grado sumo. El golpe de los artistas con lo que luego se denominó *arte pop* fue haber desmentido el mandato excluyente de lo estético puro y haber desencadenado el pluralismo estético con sus objetos corrientes llenos de asociaciones mediáticas y de consumo para el espectador, y desprovistos del aura de la calidad estética pura de las obras entronizadas en los severos recintos del Museo Moderno.

La importancia de las vanguardias fue haber demostrado que la relación entre arte y estética, que se consideraba definitoria y se daba por sentada, en realidad no lo era. Eso era también un golpe contra la belleza, la categoría estética paradigmática. Lo que hace de una cosa una obra de arte es ser sobre algo, tener un significado y, a una con ello, que los medios sensibles lo encarnen de tal modo que lo pongan en

² *Ibíd.*, p. 24.

³ *Ibíd.*, p. 13.

⁴ *Ibíd.*, p. 51.

obra, los medios como parte del significado. En el caso de Duchamp, la elección de sus objetos tenía que ver con dar a entender la naturaleza conceptual del arte, para lo cual la apariencia estética resultaba secundaria; para responderles adecuadamente y tenerlo que pensar, era más contundente en ellos la abstinencia estética que la gratificación. En el caso de Dadá, era tan importante encarnar el *pathos* político y rabioso de su arte, que las cosas o los gestos tenían que excluir estéticamente la belleza y echar mano del choque, la ironía, la ridiculización, la arbitrariedad. En ambos casos, la estética es una demanda retórica o comunicativa del significado, algo tan imposible de anticipar porque hay que ponerla con él, que pierde el rango prioritario para ser lo definitorio del arte. De hecho, si histórica y culturalmente las estéticas son tan cambiantes en el arte, no pueden ser ellas las que lo constituyen; no debe olvidarse que las estéticas como culturas de la sensibilidad; son, en primer lugar, gusto y culturas de vida, y sólo en segundo lugar, culturas artísticas, y por ello la cultura artística desafía o estimula inercias estéticas. En pocas palabras, con la demostración de que la naturaleza del arte es conceptual, un logro intelectual que para la cultura artística es un punto de no retorno, las vanguardias allanan el camino para dejar la estética sólo como una opción para el arte, y debido a que la belleza es la categoría estética paradigmática, quedan puestas las condiciones para la desaparición de la belleza de la conciencia artística. Sin estos acontecimientos no tendríamos hoy el arte conceptual.

Ahora bien, cuando el arte conceptual se vuelve cultura artística común, estética de los artistas y los públicos de arte, la belleza en el arte se convierte en tabú. De Eva Hesse, quien cuidaba tanto de su belleza y apariencia personal, se dice que respecto al arte su lema era “antes repulsivo que bello”.⁵ Esta situación no es deplorable de por sí, sino ventajosa en cierto sentido, pues como lo hace notar Arthur C. Danto, cuando frente al arte ya no hay la expectativa de que tiene que ser bello, estamos en mejores condiciones para entender por qué, después de todo, el arte sigue siendo algo tan significativo para la vida humana, y por qué podemos romper el tabú de la belleza, pues ya no tenemos que concebirla desde el arte y la cultura artística, sino desde donde nace su demanda genuina, desde la vida humana, desde lo que implica una vida humana en un mundo con belleza o sin ella, algo que no es cuestión de gusto o estéticamente opcional.⁶

Javier Domínguez Hernández es Doctor en Filosofía de la Universidad de Tübingen, Alemania. Especialista en Filosofía de la Universidad Jagiellonsky, Cracovia - Polonia. Actualmente es docente titular del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia y miembro del Grupo de Investigación en Teoría e Historia del Arte en Colombia, adscrito al Instituto de Filosofía y a la Facultad de Artes de la misma Universidad. Entre 1990 y 2000 fue director de la revista *Estudios de Filosofía* y, desde entonces, miembro de su comité editorial.

⁵ Arthur C. Danto. *El abuso de la belleza*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 126.

⁶ *Ibid.* pp. 51, 72 y 180.