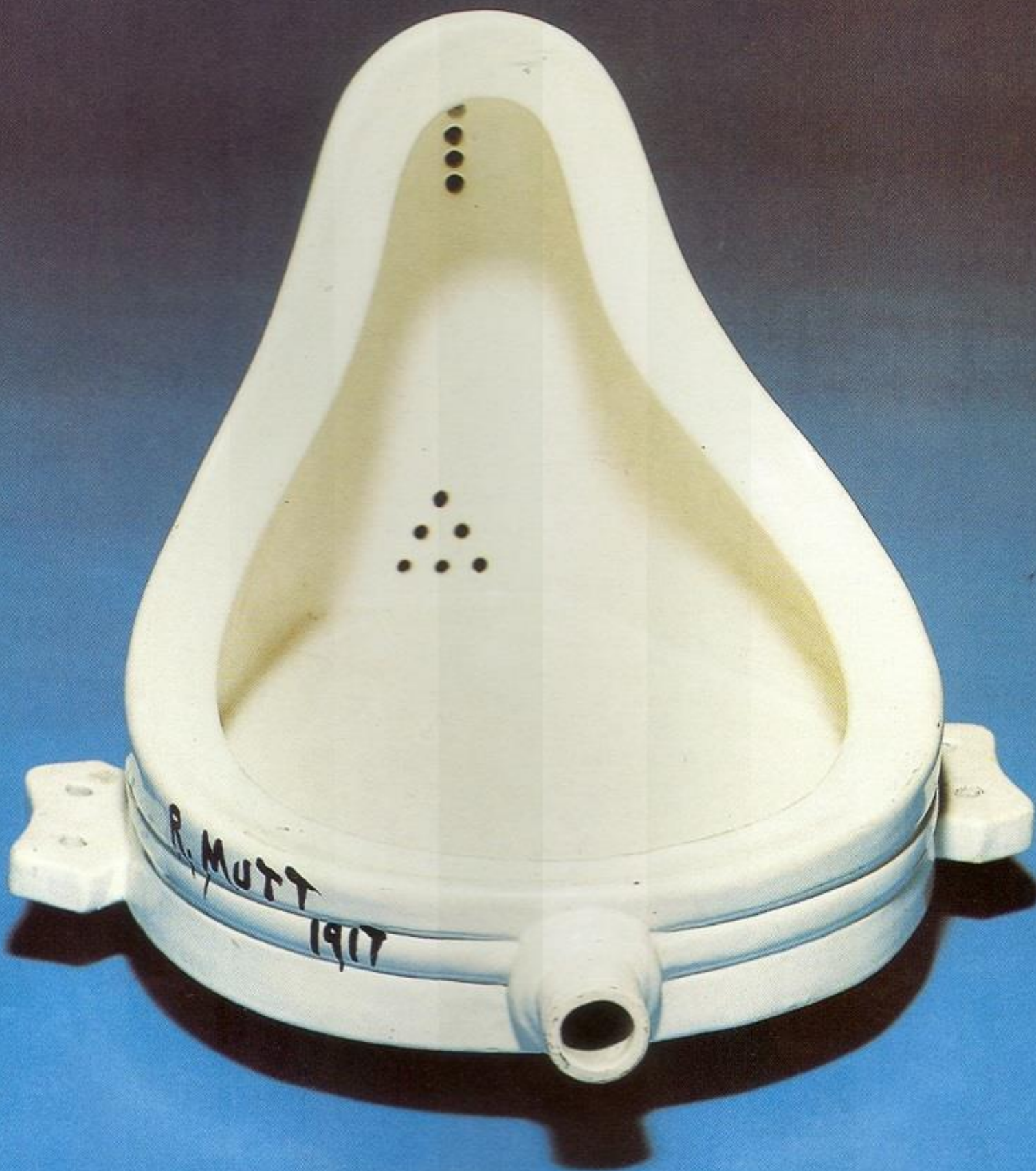




***“FUENTE DE MARCEL DUCHAMP COMO BASE DE LA INVESTIGACIÓN
DIALÉCTICA DE LA ESTÉTICA CLÁSICA-CONTEMPORÁNEA Y SU
APLICACIÓN DIDÁCTICA EN EL AULA DE CLASE”***

CARLOS ALBERTO ARTEAGA PULGARÍN

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y FILOSOFÍA
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y LETRAS
SAN JUAN DE PASTO
2018**

**“FUENTE DE MARCEL DUCHAMP COMO BASE DE LA INVESTIGACIÓN
DIALÉCTICA DE LA ESTÉTICA CLÁSICA-CONTEMPORÁNEA Y SU
APLICACIÓN DIDÁCTICA EN EL AULA DE CLASE”**

CARLOS ALBERTO ARTEAGA PULGARÍN

Trabajo de grado para optar el título de Licenciado en Filosofía y letras

**Asesor:
Mg. IVÁN PINILLA ARISTIZÁBAL.**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y FILOSOFÍA
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y LETRAS
SAN JUAN DE PASTO
2018**

NOTA DE RESPONSABILIDAD

“Las ideas y conclusiones aportadas en el siguiente trabajo de grado son responsabilidad exclusiva de su autor”.

Artículo 1° del acuerdo no. 324 de octubre 11 de 1966, emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Nota de Aceptación

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, noviembre de 2018.

AGRADECIMENTOS

Este trabajo fue elaborado para cuestionar la forma de pensar que tenía sobre el arte, y, a propósito, sobre el arte contemporáneo. Ante todo agradezco a mi asesor el Maestro Iván Pinilla Aristizábal por acompañarme en esta ardua labor. De igual manera a la Universidad de Nariño, y en especial, a la Maestra Lorena Burgos por ser mi guía y apoyo incondicional.

“Lo que tengo en mente es que el arte puede ser malo, bueno o indiferente, pero, cualquiera sea el adjetivo que se use, debemos llamarlo arte, y el mal arte es aun arte, del mismo modo que una mala emoción sigue siendo una emoción”.

Marcel Duchamp

RESUMEN

La historia del arte se presenta como una sucesión de estilos, corrientes y tendencias, y, aunque el artista es quien precisa y construye los paradigmas, el filósofo es quien aporta una perspectiva conceptual y crítica acerca de lo que puede llegar a ser considerado como arte en un momento en particular y un lugar específico.

En la Antigüedad se establece una estética que parte de los conceptos de belleza como lo noble o lo simétrico, de *mímesis* de la naturaleza para acercarse a la verdad y de manufactura como técnica que el arte debe utilizar para expresar y desarrollar a cabalidad los dos conceptos antes mencionados. Sin embargo, a principios del siglo XX, el artista plástico Marcel Duchamp trasgrede todos los conceptos de la estética clásica a través de la expresión artística denominada *ready-made*, en la cual el arte también se hace manifestándose en contra de sí mismo. De ahí que su postura crítica contribuya en la consolidación de una nueva concepción del arte.

Planteada así la cuestión, el presente trabajo propone un análisis del aspecto crítico de la estética duchampiana, con el fin de elaborar un plan de aula diseñado para estudiantes de educación media, en donde se establece una lectura reflexiva acerca del paradigma del arte contemporáneo.

Palabras clave:

- Estética
- Arte
- Clásico
- Contemporáneo
- *Ready-made*
- Técnica
- Belleza
- Fealdad
- *Mímesis*
- Manufactura
- Pedagogía
- Crítica

ABSTRACT

The history of art is presented as a succession of styles, currents and trends, and although the artist is the one who needs and constructs the paradigms, the philosopher is the one who contributes with a conceptual and critical perspective about what can be considered as art at a particular time and place.

In Antiquity an esthetic is established based on the concepts of beauty considered as the noble or symmetrical, of mimesis as a way to approach truth and of manufacture as a technique necessary to fully express and develop the two concepts previously mentioned. However, at the beginning of the 20th century the plastic artist Marcel Duchamp transgresses all the concepts of classical aesthetics through the artistic expression called ready-made, in which art is made to manifest against itself. Hence, his critical stance contributes to the consolidation of a new conception of art.

This being the case, the present work puts forward an analysis of the critical aspect of Duchampian esthetic in order to elaborate a class plan designed for high school students where a reflexive reading about the paradigm of contemporary art is established.

Keywords:

- Esthetic
- Art
- Classic
- Contemporary
- Ready-made
- Technique
- Beauty
- Ugliness
- Mimesis
- Manufacture
- Pedagogy
- Criticism

CONTENIDO

Pág.

INTRODUCCIÓN	12
1. ESTÉTICA MODERNA VS. ESTÉTICA CLÁSICA: LA VANGUARDIA DINAMITA LOS TRES PILARES CLÁSICOS, LA BELLEZA, LA IMITACIÓN Y LA MANUFACTURA	14
1.1 LO BELLO COMO FORMA DE LA VERDAD	14
1.2 LA IMITACIÓN DESDE UNA PERSPECTIVA ARISTOTÉLICA	16
1.3 LA MANUFACTURA DE LOS OBJETOS ARTÍSTICOS COMO ACERCAMIENTO A LAS OBRAS DE ARTE EN LA GRECIA CLÁSICA.....	18
2. ¿SE PUEDEN HACER OBRAS QUE NO SEAN DE ARTE?.....	21
2.1 HACIA UNA RUPTURA DE LA ESTÉTICA CLÁSICA	21
2.2 LA PROPUESTA ESTÉTICA DE MARCEL DUCHAMP Y SU RUPTURA CON LA ESTÉTICA CLÁSICA GRIEGA.....	27
3. DIDÁCTICA DE LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA, A TRAVÉS DE LA HISTORIA DEL ARTE, APLICADA A LA EDUCACIÓN MEDIA EN EL ÁREA DE FILOSOFÍA	33
4. CONCLUSIONES	39
BIBLIOGRAFIA.....	40
NETGRAFIA	42
ANEXOS	43

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
ANEXO A. IMÁGENES	44
ANEXO B. PLAN DE CLASE UNIDAD DE ESTÉTICA.....	51
ANEXO C. GUÍA DE “INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA”..	54

INTRODUCCIÓN

Cuando emprendí esta tarea, mi perspectiva sobre el arte era ajena a los que están al margen de las transformaciones del mismo; sin embargo, a lo largo de este proceso, indagar acerca de su definición ha cambiado mi visión de concebir un significado permanente del concepto. Al inicio me empeñaba en interpretar el arte contemporáneo desde una postura clásica, preguntándome por qué, en la actualidad, las artes plásticas se tornaban cada vez más difíciles de comprender. Posteriormente, para dar solución a esta cuestión tuve que examinar cuáles eran las principales obras en la historia del arte, a la hora de comprender el desarrollo del arte contemporáneo. De este modo fue que me acerqué a la escultura *Fountain* (1917), *Fuente*, de Marcel Duchamp, una de las principales piezas de arte que se rebelaron en contra de los cánones, al cuestionar todos los conceptos precedentes.

De ahí el título de la presente monografía “*Fuente* de Marcel Duchamp como base de la investigación dialéctica de la estética clásica-contemporánea y su aplicación didáctica en el aula de clase”, en la cual, además del estudio del concepto de arte, se presenta una propuesta pedagógica, para ser aplicada en el nivel de educación media, que posibilite el aprendizaje de la estética y genere un pensamiento crítico a través de la reflexión sobre el fenómeno del arte contemporáneo y su efecto en la cultura.

Ahora bien, entre las recientes investigaciones universitarias que han aportado a la comprensión de la estética contemporánea cabe mencionar “El valor estético de la idea” de Paul Moreno (Tesis de Maestría en Estética e Historia del Arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2015), en la cual el arte de Duchamp es el punto de partida para entender el arte conceptual colombiano como una cuestión de provocación de nuevas ideas que, si bien parten del objeto artístico, no radican en la materialidad de este, sino en las ideas que provoca. Asimismo, cabe resaltar la investigación “Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus” de Adolfo Vásquez Rocca (Tesis de Doctorado en Teoría del conocimiento, Estética e Historia del pensamiento, de la Universidad Complutense de Madrid, 2001), que trata el asunto del arte conceptual como una idea que prima sobre la realización del material de la obra, sea nota, boceto, maqueta, o diálogo, pues la idea resulta tener más importancia que el objeto terminado, para así, mostrar el proceso y desarrollo de la idea inicial. Los dos trabajos mencionados comparten la valoración de Duchamp sobre el significativo aporte a las artes del siglo XXI.

El presente trabajo está compuesto por tres capítulos, de los cuales, los dos primeros se dedican al marco conceptual, mientras que en el tercero se plantea una didáctica de la estética para la educación media. El primer capítulo, titulado “Estética moderna vs. Estética clásica: la vanguardia dinamita los tres pilares clásicos, la belleza, la imitación y la manufactura”, ahonda en la filosofía clásica. En la Antigüedad aparece un esfuerzo por definir el arte a través de los conceptos de lo

bello, la imitación y la manufactura. Dichos conceptos se consideran como los principios de la estética clásica, fundados por el pensamiento griego y luego retomados en el Renacimiento. El objeto central de *Fuente* no corresponde ni a la idea de lo bello, ni a la *mímesis*, ni tampoco a la manufactura. No tiene nada que ver con el arte convencional; sin embargo, es necesario precisar qué es lo bello, qué es lo imitativo y qué es la manufactura, a partir de una postura clásica, para entender cuál fue la implicación de estos conceptos en el desarrollo del arte contemporáneo y, en particular, en la puesta en forma que plantea Duchamp.

En el segundo capítulo se profundiza en el cambio del paradigma clásico por el paradigma contemporáneo. A mediados del siglo XIX, se venía gestando una corriente artística y literaria que buscaba superar el canon. Con la llegada de las vanguardias, la oposición entre lo clásico y lo moderno se exacerbó al punto que se produjo un desafío y una ruptura en contra de los principios de la estética clásica. Quizás el mejor ejemplo de la nueva estética que plantearon las vanguardias sea la obra *Fuente*, de Duchamp. Se trata de un urinal que, a todas luces, está desprovisto de la belleza atribuible a los objetos artísticos, no imita nada y tampoco es el resultado de la labor manual del autor. De este modo, Duchamp da el paso hacia la construcción del paradigma de la estética contemporánea, por lo que el urinal es considerado como una piedra de toque para la comprensión del arte de los últimos cien años.

El tercer capítulo justifica por qué es importante dedicar más horas de estudio a la estética, y se ofrece un plan de clase para la unidad de Estética, el cual se apoya en la pedagogía crítica de Peter McLaren, quien establece que, desde la reflexión crítica del arte, se puede conducir a los estudiantes a la indagación de la cultura a la cual pertenecen. En algunas instituciones educativas, el arte y la estética son concebidas como áreas del conocimiento que no representan utilidad, por lo tanto no se les dedican muchas horas de estudio. Por este motivo se ha dejado de lado su enseñanza, para dirigir la vista hacia las ciencias aplicadas y las tecnologías. No obstante, es preciso decir que el arte es un pilar esencial para la construcción de la cultura, ya que también es una forma de conocimiento. De ahí que resulte relevante incluir en la enseñanza de la filosofía, dentro del componente estético, la reflexión crítica sobre el arte de Duchamp. Por ello, se invita a leer este trabajo, y a prestar atención a las formas que el arte ha construido para la humanidad.

1. ESTÉTICA MODERNA VS. ESTÉTICA CLÁSICA: LA VANGUARDIA DINAMITA LOS TRES PILARES CLÁSICOS, LA BELLEZA, LA IMITACIÓN Y LA MANUFACTURA

El propósito que anima este trabajo es indagar acerca de la definición de “arte”. Esta iniciativa surge a partir de la contemplación de una obra, tan aplaudida como vituperada, de inicios del siglo XX: la instalación de Marcel Duchamp *Fuente*, presentada en una exposición para la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York en 1917. Se trata de una de las obras que más tempranamente desafiaron con violencia los principios de la estética clásica. Sin embargo, es a partir del siglo XVIII, que se establece la palabra “estética” utilizada como una disciplina filosófica autónoma.

Fuente es un urinal de porcelana fabricado en una porcelana sanitaria, objeto que en su lugar convencional carece de valores estéticos, pero que exhibido en una galería de arte adquiere un sentido que incita a plantear ciertas consideraciones acerca de lo que es y de lo que no es arte. Duchamp por primera vez transgrede todos los principios de la estética clásica, estableciendo una crítica y un abandono definitivo, en su obra, de la tradición del arte occidental. Como se dijo anteriormente, el objeto central de *Fuente* no corresponde ni a la idea de lo bello, ni a la *mímesis*, ni tampoco a la manufactura. No tiene nada que ver con el arte convencional; sin embargo, es necesario precisar qué es lo bello, qué es lo imitativo y qué es la manufactura, a partir de una postura clásica, para entender cuál fue la implicación de estos conceptos en la puesta en forma que plantea Duchamp.

1.1 LO BELLO COMO FORMA DE LA VERDAD

El primer rasgo esencial y definitorio de la estética clásica es lo bello; sin embargo, la reflexión filosófica de los griegos sobre lo bello, no estaba relacionada directamente con las expresiones artísticas de su época. Si bien en Grecia las expresiones artísticas ya habían alcanzado un alto nivel de desarrollo, dentro del pensamiento antiguo se concebía de “forma negativa la condición del artista”¹, pues el “artista está posicionado por debajo de la filosofía”². La labor de los artistas clásicos se fundamentaba en la representación de lo real, y en la búsqueda de la belleza, de la proporción simétrica, lo cual se reflejaba en sus producciones literarias y plásticas.

Para referirse a lo bello, los griegos utilizaron la palabra *καλός*, *kalos*, concepto que para ellos mantenía una relación con lo “bueno” *ἀγαθός*, *agathos*. Según Werner Jaeger, “el lenguaje corriente de los griegos se funde en una unidad, al designar la

¹ UDO, Kultermann. Historia de la historia del arte. Madrid: Akal, 1996. p. 13.

² Ibíd., p. 13.

suprema *arethé* del hombre como ser bello y bueno”³ es decir, que la virtud suprema del hombre es ser bello y bueno simultáneamente. Así mismo, según Wladislaw Tatarkiewicz, “el concepto griego de belleza es más amplio que el nuestro y comprendía no sólo las cosas bellas, figuras, colores y sonidos, sino también los pensamientos y costumbres bellas”⁴. Así, el concepto antiguo de belleza sobrepasaba las fronteras del arte, para posicionarse en una esfera mucho más dilatada del quehacer humano.

Una primera concepción clásica sobre lo bello es la de Platón. Según Udo Kultermann, “Platón era aficionado al arte de su época”⁵ y en ciertas etapas se interesó de manera intensa a su estudio. Hay que mencionar, además, que Platón intentó hacer una clasificación de las expresiones artísticas basado en el hecho de que son diferentes y mantienen relaciones distintas con los objetos reales: algunas, como, por ejemplo, la arquitectura, producían cosas, y otras, como la pintura, las imitaban. Kultermann también advierte que con la filosofía platónica se establecieron “tres leyes a las cuales el crítico debía atenerse: en primer lugar, debía tener en cuenta lo representado; en segundo lugar, debía examinar objetivamente hasta qué punto se había reproducido de manera correcta; y tercero, juzgar hasta qué punto se había realizado de forma bella”⁶. Para Platón lo bello se expresaba a través de la armonía, la proporción y la perfección; por lo tanto, algunos objetos artísticos podían ser bellos siempre y cuando representaran una medida y un tamaño proporcionado. Dicha consideración provenía de la influencia pitagórica, la cual, por medio del estudio de las propiedades armónico-matemáticas de la música, determinó que el Universo mismo se encuentra hilado por una armonía cósmica expresada a través de un orden matemático.

En su vejez, sin embargo, Platón realizó formulaciones bastante negativas sobre el arte, condenándolo por ser una actividad perjudicial y engañosa. En la *República*, estableció que los caracteres legisladores y las leyes del Estado, cuando obedecían a cierto ideal de justicia social, podían llegar a ser considerados como bellos; además, que el objeto artístico, en lugar de acercar al hombre a “la esencia de las cosas, a la verdad, hacía lo contrario: lo alejaba de ella”⁷. En otras palabras, para Platón lo bello no sólo debía ser a la vez bueno, sino también verdadero.

Platón consideraba que la realidad sensible es sólo un reflejo imperfecto del mundo de las ideas, residencia auténtica de la idea de lo bello y fuente de todo lo armonioso en el universo. Desde esta lógica, el arte resultaba encontrarse en un lugar inferior de la jerarquía ontológica: si lo auténticamente real, armonioso y bello reside en el mundo de las ideas, y el mundo sensible sólo es una copia imperfecta de dicha

³ WERNER, Jaeger. *Paideia, los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990. p. 239.

⁴ WLADISLAW, Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 1988. p. 154.

⁵ UDO, Óp. cit., p. 14.

⁶ *Ibíd.*, p. 14.

⁷ PLATÓN. *República*. Madrid: Altaya, 1993. p. 462.

realidad ideal, el arte sería una copia mucho más alejada de aquel ideal, una copia de otra copia.

Para Platón, la producción de objetos artísticos estaba relacionada con los respectivos usos que se les podían dar a estos según sus funciones; por ello, el arte tenía como función la utilidad para satisfacer las necesidades humanas y no una representación ideal y desinteresada de lo bello. La idea platónica de arte se acercaba más a la idea de artesanía. La labor manual, comparada con la intelectual, resultaba, así, ser de menor valía. El filósofo asociaba el trabajo manual con las labores propias de los esclavos y de las clases bajas, mientras que relacionaba el trabajo intelectual con la dignidad propia de personas socialmente privilegiadas. Los primeros se dedicaban a trabajar con la realidad sensible, que, por definición, era imperfecta, y los segundos se dedicaban a trabajar con la realidad ideal, que, por definición, era auténtica, verdadera y perfecta.

Otra concepción sobre lo bello es la de Aristóteles, quien proporciona un nuevo impulso al desarrollo de la estética. Si bien Aristóteles conserva y profundiza la noción platónica de que el arte es imitación, lo hace con base en unos presupuestos filosóficos bastante distintos. La filosofía aristotélica parte de una revaloración del mundo sensible y material. En coherencia con este giro filosófico, se reconoce y se valora, desde unas instancias más afirmativas o positivas, la función social de aquellos que se dedican a la producción de obras artísticas.

La belleza, para el filósofo, se expresa en el orden, la proporción y la precisión que moldean la naturaleza y la realidad, y en la perfección expresada por el cosmos como unidad de materia y forma; de ahí que, las artes, para Aristóteles, encierren un inmenso valor cognoscitivo. El Estagirita indaga sobre lo bello centrando su visión en los mecanismos que hacen bella la poesía, describiendo las formas de escritura en la *Poética*. Así, Aristóteles considera que la belleza se constituye más como una cualidad objetiva inherente a ciertos objetos, que como algo existente únicamente en nuestras sensaciones con respecto a esos objetos.

Después de distinguir, a grandes rasgos, el concepto de lo bello desde la perspectiva filosófica de Platón y Aristóteles, los artistas de la Antigüedad, incluidos los medievales, considerarán la idea de lo bello como fundamento para establecer la tendencia estética que regirá el arte occidental hasta el Renacimiento.

1.2 LA IMITACIÓN DESDE UNA PERSPECTIVA ARISTOTÉLICA

La segunda noción propia de la estética clásica es la de imitación, que se denominó *μίμησις* (*mímesis*) en griego e *imitatio* en latín. Tatarkiewicz dice que “el término ha existido desde la Antigüedad; sin embargo, el concepto ha cambiado”⁸. Este concepto se había aplicado hasta entonces exclusivamente para referirse a la

⁸ WLADISLAW, Óp. cit., p. 301.

danza, la mímica, la música, y posteriormente serviría para designar al acto de reproducir la realidad en las expresiones artísticas de la Grecia clásica.

La imitación, en su sentido clásico, no era un intento por expresar la realidad externa del objeto representado, sino que buscaba dar forma a los rasgos de su esencia interior. Para ese entonces, este desarrollo conceptual no resultaba aún aplicable de manera precisa a las artes visuales. Según Tatarkiewicz, “en la teoría mimética, la base era la observación de la producción humana, que en algunas de sus divisiones no añade nada a la realidad, sino que crea representaciones irreales, cosas ficticias, fantasmas e ilusiones”⁹.

En el principio de la reflexión estética, solía tomarse la poesía como una creación verbal de carácter mítico, imaginativo e irreal, capaz de producir ilusiones en las mentes de los oyentes e inducir a la audiencia a un verdadero choque emocional, es decir, a la catarsis. El concepto de imitación y las diversas formas que ésta adopta aparecen en las reflexiones sobre el arte desde la Grecia clásica, cuya influencia se ha extendido a lo largo del tiempo hasta llegar a la actualidad. Para Aristóteles la imitación consiste en “presentar las cosas más o menos bellas de lo que son”¹⁰; es decir, el arte presenta las cosas como podrían o deberían ser. En este sentido, el arte se limita a representar las características que son generales, típicas y esenciales.

Considerando lo anterior, la función mimética tiende a captar la esencia formal, expresándola materialmente por medio de creaciones que pueden llegar a ser bellas. Así, la *mímesis* se concibe no sólo como una propiedad inherente al arte, sino como un proceso extensivo a las diversas disciplinas y ámbitos del quehacer humano. Como señala Tatarkiewicz, “la imitación es uno de los instintos de nuestra realidad”¹¹.

Aunque Aristóteles comparte con Platón la idea de que la práctica artística involucra un tipo de saber relativamente inferior, el primero considera que las diversas artes hacen parte del gran cuerpo del conocimiento científico. Este cuerpo sistematizado de conocimiento se divide, según Aristóteles, en ciencias teóricas, prácticas y poéticas, ubicando el conjunto las artes, dentro de estas últimas, como las de menor aporte cognoscitivo. Aristóteles dice que “el poeta es un imitador igual que el pintor o cualquier otro productor de semejanzas”¹², por ende, define la naturaleza de la actividad artística como imitación, y suministra el criterio para clasificar las diferentes formas de expresión dentro de una misma categoría: la de “artes imitativas”. De acuerdo con este criterio aristotélico expuesto en la *Poética*, todas las artes vienen a ser formas distintas de la imitación, todas participan de esta propiedad esencial.

⁹ Ibíd., p. 127.

¹⁰ ARISTÓTELES. *Poética*. Buenos Aires: Quadrata, 2004. p. 107.

¹¹ WLADISLAW, Óp. cit., p. 40.

¹² ARISTÓTELES, Óp. cit., p. 107.

En síntesis, la idea de *mímesis* se convirtió en el elemento sustancial de la estética aristotélica y, trascendió a una idea general de lo que es la estética clásica.

1.3 LA MANUFACTURA DE LOS OBJETOS ARTÍSTICOS COMO ACERCAMIENTO A LAS OBRAS DE ARTE EN LA GRECIA CLÁSICA

Dentro de la estética clásica, además de la noción de belleza e imitación, encontramos un tercer rasgo definitorio, la manufactura. De acuerdo con este esquema clásico, se considera que el factor fundamental para la elaboración de obras artísticas no son los productos artísticos como tal, sino la habilidad para producirlos. En otras palabras, el alma de las obras de arte se encuentra en el resultado final de la obra, sino en la destreza física e intelectual utilizada para su fabricación. Esta idea se encuentra relacionada con los saberes técnicos que otorgan al artista una maestría o habilidad suprema, condición fundamental para que él mismo alcance una producción artística que denote excelencia. En consecuencia, desde la perspectiva de la estética clásica no sólo se hace énfasis en la habilidad artística, sino en “cualquier tipo de habilidad humana capaz de producir cosas siempre que se tratase de una producción basada en reglas”¹³.

En la antigua Grecia, la labor de producir obras con base en un conocimiento de los procedimientos para realizarlas se conocía como artesanía, destreza o técnica. “En griego el arte se denominaba *τεχνη* y de hecho el término moderno de “técnica” y servía para describir cualquier cosa, desde pintar un cuadro hasta sembrar un campo”¹⁴. En este sentido, el trabajo, tanto de un escultor como de un arquitecto, se regía por un sistema de normas en igual medida que el trabajo de un carpintero o de un alfarero. Los griegos estaban convencidos de que la esencia del trabajo de un escultor y de un obrero era la misma, pues la fabricación de ciertos objetos presuponía el conocimiento de las normas y la capacidad de aplicarlas.

La concordancia con dichas normas definía la habilidad, el orden y la utilidad. De igual forma, “el arte era racional por definición e implicaba un conocimiento: no dependía de ningún tipo de inspiración, intuición o fantasía”¹⁵. Desde el punto de vista de los griegos, las expresiones artísticas se concebían como objetos vacíos de todo tipo de creatividad. Dicha consideración se encontraba relacionada con el hecho de que el arte era concebido más como una destreza técnica, que como un producto intelectual. Esta visión del arte se encuentra hermanada de manera íntima con la idea aristotélica de que la naturaleza ostenta una perfección que el hombre debería aprender a imitar por medio de sus actividades. Dicho de otra manera: la naturaleza está sujeta a unas leyes que le atribuyen armonía y perfección, por tanto, el hombre debería descubrir tales leyes y someterse a ellas procurando reflejar, en

¹³ WLADISLAW, Óp. cit., p. 80.

¹⁴ Ibíd., p. 80.

¹⁵ Ibíd., p. 80.

todo aquello que produce, toda esa perfección y armonía que ha captado o pretendido asimilar bebiendo de las fuentes de la naturaleza.

De acuerdo con esta visión, el papel de la subjetividad del artista se encuentra en un plano pasivo, dado que se debe limitar a representar miméticamente la realidad sin permitir que sus consideraciones sensibles tomen las riendas de la creación artística. Como señala Tatarkiewicz, “en las artes visuales la libertad del artista estaba limitada por las proporciones que Policleto había establecido para la figura humana y que él sostenía eran las únicas adecuadas y perfectas. Después de él, otros las denominaron “canon”, nombre que quería decir: medida”¹⁶.

Por otra parte, los griegos también concibieron ciertos criterios para la clasificación de las artes: “aquellas que se cultivaban sólo por la utilidad que tenían, y las que se cultivaban por el placer que producían”¹⁷. Asimismo, dividieron las artes en aquellas que prácticamente son necesarias para la vida, y las que son una fuente de entretenimiento. Platón, por ejemplo, se basaba en el hecho de que las diversas artes mantienen diferentes relaciones con los objetos reales: algunas artes producen cosas reales, por ejemplo, la arquitectura, y otras producen sólo imágenes o imitan, como la pintura. Aristóteles, en cambio, se oponía a este planteamiento considerando que todas las artes se complementan y reúnen bajo el criterio único de la imitación de la naturaleza. La fabricación de elementos, tanto lúdicos, como de utilidad, tenían cabida en dos de las categorías en las cuales se clasificaron: artes liberales (intelectuales) y artes vulgares (técnicas).

Esta clasificación dependía de las condiciones sociales que se daban en Grecia, pues se basaba en el hecho de que existía una serie de artes que exigen un esfuerzo físico, mientras otras no, diferencia que para los antiguos griegos era de especial importancia, puesto que en el sistema aristocrático en el cual el artista se insertaba, sentían un arraigado desprecio por el trabajo físico, prefiriendo en particular las actividades de la mente y posicionándolas como una labor superior.

Hay que tener en cuenta que, aunque eran dos perspectivas distintas, las artes para Platón y para Aristóteles, tenían una relación íntima con la realidad sensible, pues para ambos filósofos la naturaleza de la creación artística residía en que dicha actividad se basa en la percepción sensible de la realidad y en el intento de imitar esa realidad sensible a través de obras de arte. De ello resulta que la labor de producir o crear objetos debía estar acompañada por un intento de ajustarlos a las necesidades del ser humano, o simplemente hacerlos para representar la realidad sensorial perceptible hasta el punto de imitarla.

Con base en esto se puede comprender cómo el canon que encerraban las reglas dictadas por Policleto se incluyó dentro del esquema general de la estética clásica, pues dichas reglas canónicas dictaban las directrices que proporcionaban una justa

¹⁶ *Ibíd.*, p. 280. Ver Anexo 1.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 82.

medida, de la cual debía participar todo objeto que pretendiera llegar a ser artístico, bien fuese una artesanía o simplemente un elemento de utilidad.

Después de este periodo surge un debate, sobre los tres conceptos analizados hasta el momento, que se hará más fuerte en el siglo XIX con la aparición de los poetas malditos pero es en el siglo XX cuando los conceptos de belleza, de *mímesis* y de manufactura sucumben a las ideas de “lo artístico” en Duchamp.

2. ¿SE PUEDEN HACER OBRAS QUE NO SEAN DE ARTE?

2.1 HACIA UNA RUPTURA DE LA ESTÉTICA CLÁSICA

Las primeras ideas que se rebelaron de manera definitiva contra los principios de la estética clásica aparecieron con el advenimiento de las vanguardias históricas. Sin embargo, las raíces de estos movimientos se hunden en el Romanticismo, sobre todo de finales del siglo XIX, cuando se exacerban ciertos rasgos, tales como una sensibilidad mayor frente a los fenómenos del mundo. Este movimiento cultural fue de intenso dinamismo artístico, de tal forma que se produjo la ruptura con el canon clásico al emerger nuevas maneras que obedecían a las necesidades de una sensibilidad naciente.

Es con el movimiento del Romanticismo y con corrientes post-románticas como el Simbolismo que las formas artísticas del periodo clásico empezaron a develar sus limitaciones, como medios apropiados para dar libre y fluido camino a la expresión sensible e intelectual. Ante esto, los mecanismos para crear y experimentar el arte comenzaron a ser considerados desde una perspectiva muy distinta.

Considerando que, en el clasicismo, las obras artísticas debían expresar una belleza reflejada en características como armonía, proporción, o equilibrio, propiedades que en su conjunto eran una representación de la realidad suprema de acuerdo con una técnica desarrollada, se encuentra que, con las transformaciones acaecidas en el clima intelectual de la Europa del siglo XIX y con la influencia de la sensibilidad romántica, comienzan a abrirse las primeras grietas culturales que resultarían en la ruptura del mencionado equilibrio, tan valorado en la estética clásica. Hay que tener en cuenta que, fue el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten quien usa el término “estética” en su texto *Aesthetica* (1750), para referirse a la ciencia que se ocupa de investigar si las cualidades de la belleza o fealdad se encuentran, de forma objetiva, presentes o ausentes en las cosas que percibe el hombre o si sólo están en la mente del mismo. Así, se considera que la estética tiene como objetivo demostrar si los objetos se perciben de manera peculiar, o bien, si estos poseen cualidades estéticas.

Baumgarten plantea que la experiencia estética, en contraposición al conocimiento intelectual, ofrece una forma de conocimiento exclusivamente sensorial, porque es un conocimiento distinto al que ofrece la lógica. “la lógica, conocimiento racional, claro y distinto tiene por objeto la aprehensión de la verdad, mientras que la estética, conocimiento sensible, claro, pero confuso, tiene como fin la perfección del conocimiento sensible en cuanto tal, la belleza”¹⁸.

¹⁸ GARCÍA, Juan José. Convirtiéndose en filósofo. Madrid: Síntesis, 2012. p. 57.

Seguido a lo que estos postulados declaraban como un clima de rebelión, los artistas del siglo XIX comienzan a tomar distancia con respecto a la Ilustración y al Neoclasicismo, que era la expresión artística de la visión del mundo racionalista e ilustrada. Esta sensibilidad romántica enaltece la dimensión individual y subjetiva de la existencia a través de la exaltación del yo expresado por medio de las diversas artes, el sacrificio, el ímpetu de todo lo sensible y natural, algo que constituiría un terreno fértil para los cambios dentro de las concepciones artísticas que vinieron a darse a principios del siglo XX; cambios tales como una forma de expresar el arte desde una búsqueda de la libertad e independiente del canon, lo cual se evidencia de manera notoria en Marcel Duchamp.

Este movimiento despertaba en los artistas una conciencia única del yo como entidad autónoma frente a la universalidad de la razón; es decir, una libertad auténtica que no sólo estaba basada en una búsqueda consciente de la misma, sino también de la autonomía creativa. Cada artista debía mostrar qué es lo que hace único su arte, siendo la autonomía y la libertad, a veces desmesurada, lo que llevaba a los artistas del periodo romántico a la renovación de temas estéticos que se plantearon en contra de la Ilustración y la concepción de la estética clásica, como lo hizo Goya, por ejemplo.

Durante el Romanticismo se desarrollaron algunas corrientes filosóficas que impulsaron la reflexión estética, entre ellas la del idealismo alemán, representado en gran parte por Hegel. La concepción idealista y dialéctica de la estética hegeliana explica el devenir del arte hasta su época y, sobre todo, explica cómo se estaba transformando la idea de lo bello en el contexto de su época. De acuerdo con el carácter idealista de la filosofía hegeliana, el arte es una de las formas del autoconocimiento del Espíritu. Este autoconocimiento no es una intuición mística, sino un proceso dialéctico que se realiza en el arte, en la religión y, en grado supremo, en la filosofía. Son estas tres formas de expresión humana (arte, religión y filosofía) las que sirven al Espíritu para conocerse a sí mismo. De acuerdo con Hegel, a través del arte el espíritu individual se funde sensiblemente con el Espíritu universal, provocando que el sujeto y el objeto entren en comunión.

Estos planteamientos concuerdan con el pensamiento dialéctico-historicista hegeliano, según el cual, la filosofía, la religión, y el arte constituyen la expresión espiritual de una época y de los pueblos, el *Zeitgeist* y el *Volkgeist* respectivamente. Por esta razón, el arte no debe comprenderse como manifestación del espíritu humano aislado e individual, sino como la encarnación del clima intelectual de las sociedades que habitan los sucesivos y entrelazados periodos, que, en su conjunto, crean y dan forma al devenir histórico del Espíritu universal en sus diferentes niveles. Por otra parte, según Hegel, “el fin del arte es llevar a nuestro sentido, a nuestra sensación y a nuestro entusiasmo todo lo que tiene cabida en el Espíritu del hombre”¹⁹. El arte es una manifestación sensible del Espíritu absoluto, en la cual la

¹⁹ G.W.F. Hegel. Lecciones de Estética. Barcelona: Península, 1989. Tomo 1, p. 46.

mente se nutre de una manera relativamente pasiva de las observaciones y estímulos exteriores, dado que el arte se desarrolla y toma su lugar sólo en virtud de los cambios culturales.

Hegel considera que el devenir histórico del arte puede ser representado por la sucesión dialéctica de tres etapas, cada una de las cuales se eleva en un grado con respecto a la anterior: *el arte oriental, el arte clásico y el arte romántico*. Resulta interesante mencionar este esquema del desarrollo de las artes, porque de acuerdo con Hegel, se supone que el arte, tal como había sido concebido hasta entonces, llega a su culmen para el periodo romántico. Es como si Hegel sugiriera que el arte ya hubiera dado todo de sí, que ya hubiese llegado a su fin. La pintura y la escultura han de continuar, pero obedeciendo a una función y naturaleza bastante diferentes; como si lo que ahora es arte ya no pudiera ser considerado como tal.

Las reflexiones estéticas contenidas en la teoría filosófica hegeliana suelen interpretarse de manera inadecuada. Algunos las interpretan como si planteara que el arte no puede seguir un nuevo rumbo, como si se encontrara ya en un callejón sin salida o en un estado de absoluta disolución. Resultaría imposible la producción de más obras artísticas, ya que la historia del arte ha llegado al culmen absoluto y definitivo, un momento que implicaría un completo estatismo e inacción.

Según Hegel, con la aparición del mundo romántico se generó una disolución de la clásica idea de la belleza, al establecerse el hecho de que el mejor arte es el que confiere conocimiento del concepto de lo divino o de lo metafísico.

Estas ideas hacen parte de lo que se conoce, dentro de la filosofía hegeliana, como la *teoría del fin del arte*. El “fin del arte” no quiere decir que las creaciones se detuvieran como las expresiones de arte refinadas, más bien se refería a que el arte tenía que seguir tematizando, por medios artísticos, qué es el arte, sin necesidad de aludir a la belleza o a la imitación de la naturaleza. En esta teoría se plantea que, antes del Romanticismo, las obras de arte poseían formas y contenidos bien definidos. Hegel dice que “la forma clásica del arte había logrado lo máximo que la manifestación sensible puede alcanzar, y, si en ella hay algo defectuoso, eso se debe al arte mismo y a la limitación de la esfera artística”²⁰. El arte que tenía que ver con la belleza, según Hegel, representaba la forma ideal concretizada en la época “clásica”, y por lo tanto, esta contenía un valor estético ya superado.

Desde la perspectiva hegeliana, el despliegue del concepto se expresa en todas las producciones artísticas, conteniendo en sí mismo tanto aspectos positivos que afirman ciertas formas, como aspectos negativos que pugnan por suprimirlas y afirmar otras. Hegel se centra en el carácter negativo de las obras de arte de su época, advirtiendo que poseen una belleza auténtica, y, aunque dicha belleza no corresponda a la idea que de ella tenía el clasicismo, la negatividad de esta “nueva belleza” también resulta digna de representarse en el arte, dado que pertenece al

²⁰ *Ibíd.*, p. 73.

acontecer real de las cosas. En palabras de Hegel, “el arte llegó al momento dialéctico de la idea, al punto que yo llamo infinita negatividad absoluta a la actividad de la idea, que en lo finito y particular se niega a sí misma como lo infinito y universal, y suprime de nuevo esta negación para restablecer lo universal e infinito en lo finito y particular”²¹. En este sentido, el arte que viene con el cambio de siglo, tiene que ver con el desgaste de un periodo espiritual de la humanidad y el nacimiento de uno que emerge de éste pero que va más allá. La realidad de lo negativo puede corresponder a lo negativo en su esencia y naturaleza, aunque el concepto y el fin internos sean nulos en sí mismos. La fealdad interna expresa en su realidad externa una auténtica belleza. En otras palabras, si la tarea del clasicismo era reivindicar los valores de la belleza, ocasionalmente en el arte romántico se incluye la fealdad como un valor de oposición.

Karl Rosenkranz, estudiante y seguidor de Hegel, cuestionó también la estética clásica desde la negatividad del arte o desde lo “feo” en la estética. Rosenkranz dice: “¿No parecerá la máxima contradicción que el arte también produzca lo feo?”²² Es en el período del posromanticismo donde algunos de los movimientos literarios, por ejemplo, el simbolismo, buscaron que sus creaciones se basaran en la fealdad como paradigma y, por ende, en sus composiciones resultaba común encontrar antivalores estéticos tales como la decadencia, la maldad y el fatalismo, siendo referentes sobresalientes en corrientes tales como el decadentismo. Fue con el vanguardismo, a principios del siglo XX, que se criticó la excesiva sensiblería y la fuerte inclinación nacionalista del Romanticismo. Es por ello que el artista de vanguardia tuvo una postura nihilista y radical frente a la vida, al arte y a la sociedad.

El desarrollo de las vanguardias se dio, según Tatarkiewicz, en tres momentos: “la *vanguardia anatematizada*, la *vanguardia militante* y la *vanguardia victoriosa*”²³. La primera fase tuvo lugar en el siglo XIX e incluía a escritores y artistas independientes, que se mostraban indiferentes a la opinión de teóricos y burgueses. “Anatema” como equivalente a maldito o apartado, fue la clasificación que se les otorgó. Este movimiento contaba con personajes como Poe, Baudelaire y Rimbaud, entre otros. Tomando la belleza de forma diferente a lo convencional, autores como Baudelaire expresaban una nueva estética en sus poemas, haciendo apología decadentista, a la vida mundana y a temas que encierran la categoría de la fealdad. Baudelaire dice: “lo que es ligeramente deforme, parece insensible. De donde se deduce que la irregularidad, es decir, lo inesperado, la sorpresa, lo asombroso son una parte esencial y la característica de la belleza”²⁴. El poeta estableció la posibilidad de tomar la fealdad para convertirla en belleza, cuando descubrió que el

²¹ Ibíd., p. 65.

²² KARL, Rosenkranz. Estética de lo feo. Madrid. Julio Ollero, 1992. p. 80.

²³ WLADISLAW, Óp. cit., p. 72.

²⁴ BAUDELAIRE, Charles. Diarios íntimos, Disponible en internet: [http://assets.espadf.com/b/Charles%20Baudelaire/Diarios%20intimos%20\(1362\)/Diarios%20intimos%20-%20Charles%20Baudelaire.pdf](http://assets.espadf.com/b/Charles%20Baudelaire/Diarios%20intimos%20(1362)/Diarios%20intimos%20-%20Charles%20Baudelaire.pdf) p. 13.

factor creativo que hace del arte algo bello se encuentra de alguna manera implícito en la fealdad o en la negatividad.

Aunque hubiera parecido insólito e incluso ilegítimo desde la perspectiva estética clásica griega, a partir de finales del siglo XIX las artes empiezan a tomar un nuevo rumbo, por el camino de la irregularidad, la disonancia, lo terrorífico, lo diferente. Además, debe señalarse cómo esta nueva visión del arte se encuentra inserta en un contexto configurado por la industrialización y por el desarrollo de nuevas tecnologías al servicio del capital, el cual generaba inmensos círculos de miseria en la periferia de la sociedad. Un progreso muy alejado del optimismo ciego e ingenuo de quienes edificaron la modernidad sobre las bases del positivismo. Los artistas inmersos en esta atmósfera destilaron el *spleen*, el tedio, que corroía su sensibilidad. Toda la soledad, la marginalidad y la evasión fueron expresadas a través de su visión estética.

La segunda etapa de la vanguardia fue la “militante”, y según Tatarkiwicz surgió como un desarrollo vigoroso de la vanguardia “anatematizada”. Algunas de las tendencias estéticas se diversificaron, sobresaliendo los movimientos y las escuelas cercanos a simbolistas e impresionistas, cuya consagración fue aumentando a medida que transcurría el temprano siglo XX. Estos artistas, con divergencias respecto a la academia y al arte dominante, abonaron el terreno para que más tarde surgieran movimientos literarios y plásticos de vanguardia, como el Surrealismo, el Futurismo, el Cubismo, el Abstraccionismo, el Expresionismo y un último movimiento en el cual se inscribe la obra de Marcel Duchamp: el Dadaísmo. Estas nuevas tendencias artísticas fueron portavoces de una renovada libertad de expresión. Es importante señalar que, aunque estos movimientos artísticos eran bastante disímiles, plurales e independientes, compartieron un rasgo en común dentro de su visión estética: el arte no debía representar la realidad sino que tenía que mostrar cómo afecta la vida humana y la sensibilidad del artista. Este principio señaló una crisis de representación en el arte e indicaba unos nuevos paradigmas artísticos.

En el periodo de entreguerras nació la tercera transformación, llamada vanguardia “victoriosa”. En ella, muchos artistas, como Salvador Dalí y André Breton, transgredieron las convenciones establecidas por el arte instituido.

El vanguardismo contenía un conjunto de múltiples tendencias que compartían el mismo espíritu de renovación y aportaban, a su vez, propuestas diferentes frente a la crisis de valores estéticos descrita anteriormente. Los cambios de formas, conceptos, teorías, nombres e ideas venían ya develándose con el Cubismo y el Surrealismo; sin embargo, además de la novedad en sus producciones, otra característica de estas corrientes de vanguardia se evidencia en el marcado extremismo de sus expresiones. Dichas tendencias, el Cubismo y el Surrealismo, fueron el punto de partida para una serie de posturas extremistas, pues representaron una rebelión contra la diferenciación de las diversidades artísticas,

contra la forma de la creatividad clásica, contra el elitismo, contra el público de estas obras de arte e incluso contra el artista y el canon.

El vanguardismo, además de re-significar el quehacer artístico, establece como eje central dos objetivos principales: primero, incluir todo tipo de artes como parte de la cultura contemporánea, por ejemplo el *performance*, la fotografía, el cine, el *happening*, la instalación, pues las artes constituyen un lugar aparte en el mundo del arte occidental; y segundo, otorgar vida al arte a través del sin sentido y la experimentación total con el lenguaje.

El vanguardismo muestra en sus formas un “reflejo de la negatividad del mundo”²⁵, un mundo fragmentado que está frente al caos y a una inestabilidad social sin precedentes. El filósofo alemán Theodor Adorno explica cómo dichas condiciones se prestan para una desintegración de los principios de la estética clásica. Adorno plantea que, en el proceso de la dominación de la naturaleza, el arte y la cultura son consideradas por la modernidad capitalista como una parte fundamental de la industrialización, donde “el arte se ha convertido en un negocio orientado al lucro económico, porque responde a una real necesidad social”²⁶. Por el modo en que son tomadas las artes en la modernidad, y según la tesis del “fin del arte” de Hegel, Adorno plantea, en *Teoría estética* (1970), que la liberación del arte frente a los periodos anteriores tiene como resultado un proceso de *Entkunstung*, de *desartización*, es decir, de pérdida de la esencia del arte de desintegración de los materiales estéticos.

Dicho proceso de *desartización* es considerado por Adorno como una tendencia del desarrollo del arte mismo: “el vaciamiento del arte no sólo como un paso hacia su liquidación, sino también como una de sus líneas de desarrollo”²⁷. El arte ha llegado a su término porque ha perdido su carga estética. Según María Giovine, la *desartización* consiste en un “proceso dialéctico por el que el arte, paulatinamente, va perdiendo sus rasgos y su autonomía tradicionales para convertirse en algo distinto”²⁸. La *desartización* no tiene que ver únicamente con la pérdida de los rasgos estéticos tradicionales o con la *desmaterialización* del arte (su transformación puramente conceptual), sino con lo que dicen las obras, con sus articulaciones simbólicas y significativas, que se generan a partir de la suma de sentidos. Lo que nos dice el arte a través de su representación, incluso vacía, invisible o sin una comunicación del sentido, es parte fundamental del proceso de *desartización*. Giovine concluye: “dado que el arte es un termómetro del mundo, la

²⁵ MERITA, Luis. Anotaciones sobre el concepto de autonomía del arte en el mundo administrado Disponible en internet: <http://www.latorredelvirrey.es/ anotaciones-sobre-el-concepto-de-autonomia-del-arte-en-el-mundo-administrado> p. 1.

²⁶ ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Barcelona: Orbis, 1983. p. 32.

²⁷ *Ibíd.*, p. 110.

²⁸ GIOVINE, María Andrea. Paradojas del arte contemporáneo, Disponible en internet: <http://www.scielo.org.mx/pdf/tods/n34/n34a8.pdf> p. 15.

crisis del sentido en el arte no es un fenómeno aislado sino un reflejo de una pérdida del sentido mucho más extensa, mucho más integral, que se ha experimentado en todas las esferas del mundo posmoderno”²⁹.

La disolución de la estética clásica traía consigo una nueva forma de concebir el arte. Para la primera mitad del siglo XX, las corrientes de vanguardia iniciaron un proceso de abstracción de la realidad, para convertirla en motivo de reflexión, a través de obras de arte muy distintas a las de la época anterior, llegando a la conclusión de que “la idea es más importante que el medio”³⁰. La técnica o manufactura no es la prioridad, sino las ideas que el artista quería proyectar en la obra. Así, se ha planteado una nueva tarea al artista de esta época: redefinir el concepto de arte, desplazando su ámbito de acción propiamente estético por un ámbito de acción ideológico, político y social.

2.2 LA PROPUESTA ESTÉTICA DE MARCEL DUCHAMP Y SU RUPTURA CON LA ESTÉTICA CLÁSICA GRIEGA

Terminada la primera década del siglo XX, muchos de los movimientos artísticos que emergieron en oposición a las estructuras del modernismo y a la sociedad en desarrollo, utilizaron medios de expresión muy particulares para anunciar su ruptura con respecto al arte clásico. Una consecuencia muy importante que se desprendía de dicha renuncia tenía que ver con la necesidad de establecer cómo pueden hacerse obras que no sean bellas. La misión consistía, por un lado, en desafiar y eliminar de sus composiciones la idea de belleza, la de elaboración y/o técnica, y, por otro lado, cuestionar el canon.

Entre los diversos artistas de vanguardia que se sumergieron en una búsqueda de vías inéditas para la expresión se encuentra el artista francés Marcel Duchamp, quien fue uno de los primeros artistas en atreverse a enfrentar los principios del arte clásico, sin importar la opinión de otros artistas y académicos. Por esta razón, es de gran importancia dar una mirada a la vida de este artista, que deja de seguir el canon armónico para explorar nuevas dimensiones estéticas, dando comienzo a una nueva era en la producción del arte.

Duchamp nació el 28 de julio de 1887 en Blainville, Francia, y falleció el 2 de octubre de 1968, en Neuilly. En su juventud comenzó a pintar y a interesarse por adquirir un estilo impresionista, influenciado especialmente por Cézanne; tomándole como referencia para después ponerle en tela de juicio. Sus hermanos presentaron a Duchamp las ideas cubistas sobre el pensamiento de la “cuarta dimensión” y el “arte

²⁹ Ibíd., p. 15.

³⁰ GOMPERTZ, Will. ¿Qué estas mirando?: 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos. Disponible en internet: [http://assets.espadf.com/b/Will%20Gompertz/_Que%20estas%20Mirando_%20\(3668\)/_Que%20estas%20Mirando_%20-%20Will%20Gompertz.pdf](http://assets.espadf.com/b/Will%20Gompertz/_Que%20estas%20Mirando_%20(3668)/_Que%20estas%20Mirando_%20-%20Will%20Gompertz.pdf) p. 66.

interpretado por la mente”, en lugar del arte que produce “el placer o el gusto visual” que el artista denominó “arte retiniano”.

Después de estudiar los planteamientos del Cubismo tal como lo habían concebido Picasso y Braque, para quienes la “forma” se descompone hasta llegar al punto de perder la imagen mimética de la realidad, y sumergirse en un nivel de total abstracción, intenta establecer una nueva visión del cubismo. Por ejemplo, en composiciones como *Retrato de jugadores de ajedrez* (Ver Anexo 2). primera de una serie de pinturas al óleo, comienza a explorar nuevas posibilidades tomando como referencia el Futurismo y el Fauvismo. En este cuadro, el artista manifestó la necesidad de “poner la pintura al servicio del pensamiento”³¹, puesto que la pieza exponía la actividad mental de sus hermanos mientras jugaban una partida de ajedrez. La obra no tenía interés en mostrarlos jugando al ajedrez, sino pensando el ajedrez. Es aquí donde el artista empezó a interesarse por plasmar no sólo el acto, sino el pensamiento que hay detrás de la acción, por medio de la pintura. Se trataba de un efecto pictórico parecido al de la “fotografía estroboscópica”, que consistía en mostrar una serie de imágenes fijas y sucesivas, reproducciones múltiples de una imagen misma separadas entre sí por tan sólo milésimas de segundos; por ejemplo en *Bajando escaleras y dando vuelta* (Ver Anexo 3), de Edward Muggerridge, impreso en 1884. Este efecto influyó a Duchamp para la creación estética.

La obra contenía elementos del Futurismo, el cual buscaba producir la sensación de movimiento. Tras la renuncia al arte que produce “el gusto o el placer visual”, Duchamp toma la idea del movimiento de la imagen fotográfica y decide pintar uno de sus últimos cuadros en 1912 para el Salón de los Independientes en París: *Desnudo bajando la escalera No. 2*. (Ver Anexo 4). El cuadro fue rechazado, aunque sin una justificación suficiente que aclarara el por qué salvo que, según los jurados, el desnudo no tenía nada qué ver con lo que se venía exhibiendo en el salón. Sin embargo, su propuesta contenía imágenes novedosas para ese tiempo; se trataba de un cuadro que ofrecía la sensación de movimiento, a través de su plasmación pictórica. Es decir, el desnudo genera en el observador la sensación de un cuerpo humano descendiendo por las escaleras, sensación que no se formaba por el simple acto de observar, sino por la imagen mental creada a partir de la actividad intelectual del observador: la idea del movimiento de un cuerpo humano como impresión sensible, producida por una imagen realmente fija.

Su objetivo se centraría, a partir de entonces, en hacer un arte en el cual la forma y el contenido estuviesen más allá de los límites del academicismo, por medio de obras que fuesen interpretadas por la mente. Asimismo, pensaba que la ley del gusto generado por lo clásico estaba en oposición a la libertad del artista, por ello buscaba medios de expresión experimentales, como, por ejemplo, el *ready-made*, que generaba, a su vez, innumerables visiones acerca del arte.

³¹ TOMKINS, Calvin. Duchamp: una biografía. Barcelona: Anagrama, 1996. p. 75.

Verdad es que, después de que la pintura *Desnudo bajando escalera No. 2* fuera rechazada, todas estas visiones condujeron al artista a cuestionar si las artes plásticas tienen que ser necesariamente visuales. Es en este punto en el que Duchamp se pregunta: “¿se pueden hacer obras que no sean de arte?”³² Y la respuesta que propone Duchamp es que cualquier cosa hecha por el hombre, desde herramientas de los antepasados, hasta los instrumentos musicales “requerían los mismos tributos mentales: disciplina, talento, intención, etc, que se invierten en la creación de una obra de arte estética”. En síntesis, su objetivo era acabar con el factor talento, mediante el uso del azar.

El azar para Duchamp concede, al artista la libertad, para que él mismo decida lo que es arte, dando paso a nuevas manifestaciones artísticas que significaban puntos críticos en la historia de la representación. Según Duchamp, “el arte es la única forma de actividad en la que el hombre se revela como verdadero individuo. El hombre en el arte es capaz de trascender su estado animal, porque el arte es una vía hacia territorios que no están gobernados por el espacio y el tiempo”³³. Así, Duchamp supera los límites y fronteras del arte conocido hasta ese momento, por lo que se ubica como el “primer fundador de una estética basada en un juego de ideas, para la cual las imágenes ya no son esenciales”³⁴.

Desde esta perspectiva, el acontecer artístico es de carácter *autológico*, es decir, está fundado en un criterio que surge en el sujeto operatorio o en la mente del artista. Por lo tanto, según Duchamp el arte necesita establecer una conexión que traspase la frontera de lo visual y concluya en la mente del observador, para lo cual requiere de un intermediario. Este último puede ser cualquier objeto elegido que, tras un proceso creativo-conceptual, termina por concretarse como un “objeto artístico”. Estos objetos fueron denominados por Duchamp como: *ready-mades*, “objeto fabricado y encontrado” y según él mismo es “una forma de negar la posibilidad de definir el arte”³⁵. Es así como, para 1913, Duchamp presenta *Rueda de bicicleta sobre taburete*. (Ver Anexo 5). En esta obra, el artista ubica una rueda de bicicleta girando, de forma que el tenedor se posa sobre una banca de madera. Con esta obra Duchamp inaugura una nueva posición frente al arte clásico, por medio del *ready-made*, con la primera “escultura en movimiento”

El estadounidense Arthur Danto, un estudioso del arte contemporáneo, dice que “los *ready-mades* fueron apreciados por Duchamp por ser imposibles de describirse en

³². “¿Se pueden hacer obras que no sean de arte?” se preguntaba Duchamp en una nota de 1913 que incluyó en la pieza Caja Verde. Se trataba de una pregunta capciosa, que implicaba que cualquier cosa hecha por el hombre, desde las hachas de sílex hasta los saxofones, requiere los mismos atributos mentales (disciplina, talento y demás) que intervienen en la creación de una obra de arte estética” (TOMKINS, Óp. cit., p. 148).

³³ CALZADILLA, Juan. Duchamp concentrado. Caracas: Tropykos, 1992. p. 21.

³⁴ Ibíd., p. 10.

³⁵ Ibíd., p. 179.

términos estéticos y él demostró que, sí eran arte, pero no bellos, la belleza realmente no podría formar parte de ningún atributo definiente del arte”³⁶.

Danto precisa el objetivo real de Duchamp; establece un punto central de la estética anunciada por el artista: el debate acerca de que lo bello, se siga concibiendo como un valor fundamental para definir la esencia del arte. Durante largo tiempo, la belleza ha interesado a los artistas y los ha inclinado hacia su búsqueda por medio de la creación de una inmensa cantidad de objetos artísticos. En contraste, Duchamp inicia con el *ready-made* el encuentro de lo que es arte y lo que no es arte, la elección que implica utilizar un objeto encontrado, no está destinada para el deleite estético; esto le interesaba al artista al punto de volver excluyente su arte de otros valores y conceptos que se incluyen en el canon.

Posteriormente, cuando Francia entró en la Primera Guerra Mundial, Duchamp decidió trasladarse a Nueva York para continuar trabajando en su obra. En esta época, el *ready-made* comenzó a crearse con más originalidad y desafió las convenciones imperantes. Esta vez, el artista tomó una pala quitanieves, la colgó en el techo con un cable y la llamó *Preludio de un brazo roto*. (Ver Anexo 6). Según Duchamp, se trata de un objeto elegido a través de la “indiferencia visual, y al mismo tiempo, de la total ausencia del buen o mal gusto”³⁷. Esta obra corresponde a su estancia en Nueva York, en el hogar de Walter Arensberg, quien conectó inmediatamente a Duchamp con la Sociedad de Artistas Independientes, quienes a su vez, no tardaron en forjar un vínculo con base en su obra y su concepto estético.

Pasados unos meses, Arensberg encarga a Duchamp la tarea de ser el responsable de la selección de las más de dos mil obras que se exhibirían para la gran gala de la Sociedad de Artistas Independientes, que fue, en su momento, la mayor exposición de arte en el mundo. De hecho:

La exposición en sí misma era una especie de desafío al *establishment* del arte norteamericano. La había organizado la Sociedad de Artistas Independientes, un grupo de intelectuales librepensadores y progresistas que querían tomar posición contra lo que ellos percibían como una actitud conservadora y represiva de la Academia Nacional de Diseño ante el arte moderno³⁸.

Sin embargo, aun cuando Duchamp participó en la muestra, no utilizó su nombre para firmar obra alguna; lo hizo bajo un pseudónimo con el cual exhibió un orinal que había comprado, en compañía de Arensberg, en el depósito de objetos metálicos J. L. Mott, y el cual intencionalmente firmó con la inscripción “R. Mutt 1917”, y denominó: *Fountain, Fuente*. (Ver Anexo 7).

Las letras inscritas en el urinario como pseudónimo: “R” y “Mutt”, formaban parte del juego de palabras y de la alteración del lenguaje que hacían parte de sus obras

³⁶ DANTO, Arthur. Después del fin del arte. Barcelona: Paidós, 1999. p. 100.

³⁷ CALVIN, Óp. cit., p. 176.

³⁸ GOMPERTZ, Óp. cit. p. 50.

como un elemento estético fundamental. La letra “R” era una abreviatura de *richard*, palabra coloquial francesa para referirse a los ricachones; y las letras “Mutt”, eran o podían ser una referencia, a *Mott*, apellido de la tienda donde había comprado el urinario, o a “la tira cómica *Mutt y Jeff*, que se había comenzado a publicar en el *San Francisco Chronicle* en 1907, y en la cual el personaje de *A. Mutt* era un ser al que sólo lo movía la avaricia, un tipo turbio y timador, jugador compulsivo y que maquinaba torvamente acerca de cómo enriquecerse con rapidez”³⁹. En definitiva, con este nombre inscrito sobre el urinario, Duchamp pretendía hacer una crítica a la avaricia de los coleccionistas que intentaban subastar las obras de arte.

Como se ve, al exhibir *Fuente*, Duchamp “quería cuestionar la misma idea de obra de arte, tal y como la entendían académicos y críticos, a los que veía como unos autoproclamados árbitros del gusto y que eran unos completos incompetentes.”⁴⁰, afirmando que “todo lo que importa es que el artista decida él mismo lo que es arte”⁴¹. Así, presenta el urinal con el fin de ser ignorado y despreciado por el concepto de arte que él mismo deseaba objetar; “su opinión era que si un artista decía que algo era una obra de arte, si lograba influir en el contexto y el significado del arte, entonces era una obra de arte”⁴². Aunque el enunciado de Duchamp era muy simple, daba a conocer una visión diferente del arte moderno.

Asimismo, pensaba que el material se presentaba simplemente como un medio en el cual la tarea del artista era proyectar en él sus ideas a través de la pintura, la escultura o el dibujo. Para Duchamp, el medio es secundario; lo esencial y más importante es la idea que se pudiera transmitir al espectador a través del medio. “Sólo después de que un artista hubiera desarrollado un concepto podía estar en posición de elegir un medio, y este tenía que ser aquel en el que la idea se pudiera expresar de la mejor manera. En esencia, el arte podía ser cualquier cosa que determinara el artista”⁴³.

El artista francés descontextualizó un elemento, creando un nuevo flujo de sentido y significado. Tomando prestados algunos conceptos del filósofo Gilles Deleuze, se podría decir que Duchamp “desterritorializó” un objeto de su ámbito cotidiano y lo “reterritorializó” en un plano de inmanencia artístico. Así, Duchamp influyó directamente en la historia de las concepciones del arte, e invitó a la creación de unas nuevas instancias conceptuales, proponiendo el arte como una producción mental que parte de la reflexión de un observador. Con artistas como Duchamp, la estética inauguró una nueva etapa, él se concentró, a través de su propia obra, en la raíz de un problema de gran complejidad: definir si existe o no una naturaleza del arte, y, si ésta existe, determinarla como una idea, y no como el medio por el cual ésta se expresa. Este es considerado como su mayor aporte a la estética.

³⁹ *Ibíd.*, p. 53.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 54.

⁴¹ CALZADILLA, Óp. cit., p. 5.

⁴² GOMPERTZ, Óp. cit., p. 54.

⁴³ *Ibíd.*, p. 55.

Para concluir este capítulo, diremos que el *ready-made* fue una de las propuestas estéticas que Duchamp planteó como respuesta a la pregunta ¿qué es arte? El orinal es un artículo de la vida cotidiana, y el artista lo presentó de tal modo que su significado utilitario desapareció bajo un título y una visión insólitos. Duchamp “creó un pensamiento nuevo para ese objeto”⁴⁴ por la simple acción y voluntad de él mismo. La idea de que la obra de arte es nada más que un medio, hacía a Duchamp responsable del debate acerca de si un objeto es o no arte. La visión del artista necesariamente debía ser parecida a la visión del filósofo, “no importaba si sabía pintar, dibujar o no. La tarea del artista no era generar placer estético (eso es algo que podían hacer los diseñadores), sino apartarse del mundo e intentar generar sentido u observaciones mediante la presentación de ideas que no tenían otra función más allá de su propia existencia”⁴⁵.

Se puede decir que este ha sido un importante aporte a la estética vanguardista y en general al arte contemporáneo, puesto que, como Lyotard menciona en *La Condición posmoderna* (1979), en la tesis de la muerte del gran relato, la verdad universal se quiebra. Duchamp, en su obra *Fuente*, dio como origen a esa ruptura del gran relato de lo bello, lo imitativo y lo manufacturado en el arte por medio del *ready-made*.

⁴⁴ CALVIN, Óp. cit., p. 208.

⁴⁵ GOMPERTZ, Óp. cit., p. 68.

3. DIDÁCTICA DE LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA, A TRAVÉS DE LA HISTORIA DEL ARTE, APLICADA A LA EDUCACIÓN MEDIA EN EL ÁREA DE FILOSOFÍA

En el actual sistema escolar colombiano, la filosofía es un área del conocimiento que conforma el plan de estudios de la educación media, y, por lo general, en su enseñanza se articulan componentes que favorecen “la reflexión y la construcción de sentido en torno a las acciones humanas, las implicaciones de la producción de conocimiento y el desarrollo de la sensibilidad artística”⁴⁶.

Una de las estrategias para desarrollar la reflexión crítica es el estudio de artefactos artísticos. A pesar de lo anterior, en el área de filosofía el estudio del componente estético se ha descuidado, porque el sistema educativo no tiene en cuenta el estudio del arte en su afán por sobreponer otras asignaturas como las matemáticas, las ciencias exactas y las tecnologías.

Según Howard Gardner el tipo de pensamiento creativo e intuitivo generado a través del estudio de la estética resulta importante porque desde hace varios siglos, en la sociedad occidental, se tiende a privilegiar el pensamiento “lógico racional” por encima del “artístico”. En el texto *Educación artística y desarrollo humano* (1994), dice: “como especie, los seres humanos somos capaces de un amplio número de competencias simbólicas, cuyo alcance se extiende más allá de la lógica y del lenguaje en su atuendo científico.”⁴⁷ El arte puede ser una interesante herramienta y un método de investigación para el conocimiento de la cultura. Como dice Gardner, una educación que tenga en cuenta este tipo de capacidad humana será más completa y contribuirá a obtener un desarrollo humano más completo.

Por ende, la estética es una parte fundamental de cada una de las actividades que inciden directa o indirectamente en la vida de los jóvenes. En la enseñanza de la filosofía, desde el componente estético, se debe tener en cuenta que el estudiante necesita entender la cultura que le rodea, y esto sólo se logra plenamente si en el aula se genera una experiencia estética en los jóvenes, desde las manifestaciones artísticas tradicionales (como la pintura y la escultura) hasta las más experimentales y contemporáneas (como el performance, el *happening*, la instalación, etc.), cuyo análisis favorezca un aprendizaje significativo acerca de la contemporaneidad.

Es por esto que el arte ha sido objeto de estudio de la filosofía desde tiempos remotos: porque las obras artísticas, en su conjunto, contienen un factor esencial en el desarrollo del pensamiento y de la cultura. De ahí que, según Elliot Eisner,

⁴⁶ ORIENTACIONES PEDAGÓGICAS PARA LA FILOSOFÍA EN LA EDUCACIÓN MEDIA. Disponible en internet: https://www.mineducacion.gov.co/1759/articles241891_archivo_pdf_orientaciones_filosofia.pdf, p. 8.

⁴⁷ HOWARD, Gardner. *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona: Paidós educador, 1994. p. 27.

estudiar filosofía a través del arte “implique que los estudiantes comprendan la idea de la relación entre la cultura y el arte en el nivel de los principios generales, y, que tengan al menos uno, o más ejemplos de esa idea en su repertorio intelectual”⁴⁸.

Por otra parte, también es de suma importancia señalar que el filósofo Alexander Baumgarten, en *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* (1735), es quien introduce el término estética para manifestar la preocupación por el tema del arte y de la belleza, lo cual significa que la reflexión estética tiene más de tres siglos de vigencia. Ciertamente en la Antigüedad se trató el tema, pero no tuvo la importancia que se le ha concedido hoy en día. Cabe resaltar que, desde la aparición del término “estética”, la filosofía cada vez más se ha ocupado del arte y ha prestado más atención a este fenómeno. Gilles Deleuze, por ejemplo, en los textos *Presentación de Sacher-Masoch Lo frío y lo cruel* (1967) y *Francis Bacon: Lógica de la sensación* (1981) muestra cómo el arte es cada vez más un vehículo a través del cual se ofrecen herramientas para la reflexión filosófica, porque el arte representa un problema del pensamiento mismo. Las obras de arte tiene, para el filósofo, la posibilidad de producir signos, por lo que el arte se presenta como una expresión creativa del pensamiento. En este sentido, la filosofía es, para Deleuze junto con Félix Guattari, “el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos”⁴⁹ por lo tanto, la filosofía ya no es, a su juicio, una rígida ciencia heredera de la razón y el positivismo, sino que se transforma en una disciplina creadora.

Para llevar a la praxis lo anterior, se ha propuesto un Plan de Clase del componente estético para Educación Media, (Ver anexo 8), que se ejecutará por medio de una serie didáctica que se basa en las *Orientaciones pedagógicas para la filosofía en la Educación Media* (2010). A su vez, el plan se fundamenta en la “Didáctica crítica”, enfoque que “establece vínculos con una visión sociocrítica y cultural del currículo y con el enfoque centrado en el método de pregunta y respuesta”⁵⁰.

Teniendo en cuenta que la estética va ligada a la cultura y a sus lecturas e influencias en nuestro pensar-actuar, es necesaria la presencia de docentes críticos que se apropien de este conocimiento y sean capaces de transmitirlo, tal como lo propone Peter McLaren en el texto *Pedagogía Crítica y cultura depredadora* (1994): “los educadores deben implicarse en luchas “contrahegemónicas” convirtiendo sus clases en laboratorios sociales en los que se abran a nuevos espacios culturales”⁵¹. En este sentido, McLaren concibe la práctica pedagógica como un ejercicio mediante el cual el docente identifica el potencial que cada alumno posee. Es decir, cada joven tiene una capacidad intelectual, artística, etc. que es necesario fortalecer, para que pueda tomar conciencia de la situación que atraviesa la cultura

⁴⁸ EISNER, Elliot. La escuela que necesitamos. Buenos Aires: Amorrortu, 2002. p. 144.

⁴⁹ DELEUZE, Gilles. Félix Guattari. ¿Qué es la filosofía?, Disponible en internet: <http://webs.ucm.es/info/pslogica/um/queesfilosofia.pdf>, p. 2.

⁵⁰ ORIENTACIONES PEDAGÓGICAS PARA LA FILOSOFÍA EN LA EDUCACIÓN MEDIA, Óp. cit., p. 105.

⁵¹ MCLAREN, Peter. Pedagogía crítica y cultura depredadora. Barcelona: Paidós, 1995. p. 75.

y, a la vez, sea capaz de desafiar lo culturalmente establecido. Según McLaren, en la reflexión sobre las luchas “contrahegemónicas” en el ámbito educativo y cultural, deben ser capaces de desestabilizar los discursos impuestos en la educación, como, por ejemplo, que las artes no tienen un “lugar” o una “utilidad” en el mundo. La pedagogía crítica de McLaren exige buscar el desarrollo del pensamiento crítico en los estudiantes desde prácticas culturales que cuestionen a la sociedad a la que pertenecen, pues desde el mismo sistema educativo se está transformando el pensamiento sensible y la subjetividad del ser humano en algo que ya no posee lugar en el mundo.

Para que este proceso se desarrolle, se aplicará el enfoque didáctico de la “Exposición magistral de temas filosóficos”, sugerido por el Ministerio de Educación, el cual propone:

- La clase magistral, en la que el profesor expone a su auditorio algún tema filosófico, es conocida como exposición didáctico–filosófica. Siguiendo esta metodología de trabajo, el profesor elige el tema, la manera de presentarlo y calcula el impacto de su exposición en los estudiantes. Es una presentación unidireccional porque el centro del trabajo está en el discurso del maestro, está preparado en cada paso y los alumnos sólo intervienen dependiendo de las ideas expuestas por el docente. De acuerdo con Salazar, las características de la exposición didáctico-filosófica son:
- a) Precisión en el planteamiento de la cuestión o el tema.
 - b) División de la materia teórica en tantas partes o sub-cuestiones como sea menester para su cabal tratamiento.
 - c) Ordenación lógica de las partes en la secuencia del tratamiento y la argumentación.
 - d) Determinación puntual del número y carácter de las respuestas y conclusiones ofrecidas.
 - e) Elección de temas motivadores
 - f) Ejemplificación e ilustración adecuada
 - g) Aplicación de los resultados a la experiencia del alumno. ⁵²

Esta estrategia didáctica supone que el estudiante puede adquirir los saberes planteados por el docente. Por lo tanto, el docente hace que el pre-saber del estudiante se transforme en un saber crítico por medio de la exposición, no sólo de textos filosóficos o discursos orales, sino a través de imágenes de obras de arte, puesto que estas representan una nueva forma de lectura para los estudiantes de Educación Media.

Quizá esta estrategia didáctica parezca estar relacionada con la pedagogía tradicional; sin embargo, no se trata de desconocer los pre-saberes del estudiante, sino de fortalecerlos, lo cual brinda confianza al joven, para que no se sienta cohibido a la hora expresarse, sino que posea las herramientas necesarias para cuestionar o debatir, no sólo al docente, sino el contexto social y cultural. El

⁵² ORIENTACIONES PEDAGÓGICAS PARA LA FILOSOFÍA EN LA EDUCACIÓN MEDIA, Óp. cit., 114.

resultado no será de carácter cuantitativo, sino cualitativo, alejándose del conductismo tan relacionado con la educación técnica, que no requiere una perspectiva crítica. El objetivo del Plan de Clase que se formula no es buscar una respuesta única o una serie de categorías inamovibles, porque la interpretación de cada obra no siempre suele hacerse con las mismas motivaciones con las cuales fue producida, sino que el estudiante la hace apoyado en su bagaje cultural y en sus experiencias. La labor del docente es escuchar al estudiante y aclarar conceptos, mas no imponer un concepto determinado y único.

Dicho Plan de Clase se desarrollará en cuatro unidades:

1. Introducción al concepto de la estética
2. El origen de la estética como problema filosófico
3. Estética vanguardista
4. Introducción a la estética contemporánea

Cada unidad se desarrollará en una sesión. El proceso metodológico de las cuatro sesiones se presentará de la siguiente manera y tendrá una duración de dos horas por sesión:

1. En un primer momento de la sesión, el docente hará un diagnóstico que valorará las nociones del estudiante frente al tema de la estética y todos sus conceptos a partir del análisis de una serie de imágenes de obras de arte (seleccionadas dependiendo de la unidad). Por medio de dicho análisis los jóvenes expondrán sus pre-saberes en un texto libre en el que expresen lo que percibieron de la imagen. (Duración: 25 minutos).
2. En un segundo momento de la sesión, se llevará a cabo la clase magistral por parte del docente, basándose en la imagen de la obra de arte que corresponda a la unidad, con la intención de que el estudiante logre dilucidar sobre los temas que se plantean en el Plan de Clase. (Duración: 40 minutos).
3. En un tercer momento de la sesión, se desarrollará un debate abierto, que será guiado por una serie de preguntas, dependiendo de la unidad, con el fin de reforzar los vacíos conceptuales que tenga el joven. (Duración: 35 minutos).
4. En el cuarto momento de la sesión, el estudiante escribirá un texto libre reflexivo de 2 páginas como máximo y 1 página como mínimo, en el cual deberá relacionar lo aprendido con su entorno socio-cultural. El objetivo es comparar su pre-saber y el saber aprehendido en el desarrollo de la clase y será evaluado de una manera cualitativa bajo la pertinencia conceptual, coherencia textual y que poco a poco intente proponer una visión más crítica de lo observado a través de la vivencia de su realidad. (Duración: 20 minutos).

En la sesión de la primera unidad se proyectarán las siguientes fotografías de esculturas del Arte Helénico: *Discóbolo* (450 a. C.), de Mirón; *Doríforo* (440 a. C.), de Policlete; *Venus de Milo* (130 a.C.), de Alejandro de Antioquía; y *Laocoonte y sus hijos* (27 d. C.), de Alejandro de Rodas, para explicar cómo estas esculturas

representan a cabalidad el ideal de arte helénico, pues en cada una se refleja el concepto de la estética y las teorías de lo bello, de la *mimesis* y de la manufactura planteadas por Platón y Aristóteles.

Las preguntas para empezar el debate en clase serán las siguientes:

1. ¿Cuál es la visión de la estética en los griegos?
2. ¿Cómo está representado el cuerpo en los griegos?
3. ¿Por qué la estética de los griegos se considera como un canon?

En la sesión de la segunda unidad se presentarán imágenes de las siguientes fotografías de pinturas y esculturas del período del Renacimiento y del Barroco: *El Hombre de Vitruvio* (1490), de Leonardo DaVinci; *David* (1504), de Miguel Ángel; *La Gioconda* (1506), de Leonardo DaVinci; *El juicio final* (1541), y *La Piedad Florentina* (1553), de Miguel Ángel; *El rapto de Proserpina* (1622), de Lorenzo Bernini; *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* (1632), de Rembrandt; y *La Venus del espejo* (1650), de Diego Velázquez. La razón de exhibir estas imágenes es explicar al estudiante por qué surge un cambio de paradigma, con respecto a la pintura y escultura del período del Renacimiento durante el período del Barroco. También, ofrecerles herramientas para distinguir cuáles son las cualidades estéticas que distinguen cada período en cuanto a la forma y el contenido artísticos.

Las preguntas a realizar en esta sesión serán las siguientes:

1. ¿Qué diferencia existe entre el arte clásico y el arte Barroco?
2. ¿Qué impacto tiene en la actualidad el arte renacentista?

En la sesión de la tercera unidad se exhibirán las siguientes fotografías de pinturas y esculturas: *El grito* (1893), de Eduard Munch; *La Danza* (1909), de Henri Matisse; *Formas únicas de continuidad en el espacio* (1913), de Umberto Boccioni; *Rueda de bicicleta* (1913) y *Fuente* (1917), de Marcel Duchamp; y *La traición de las imágenes* (1929), de René Magritte, obras de arte que pertenecen al periodo de la Vanguardia, que desborda lo barroco y lo clásico. Esto ayudará a entender al joven por qué el arte presenta un mayor interés por la libre expresión, al enfatizar en los drásticos cambios de paradigmas respecto a lo que es considerado arte.

Para iniciar el debate en cuestión se formularán las siguientes preguntas:

1. ¿Cómo es la estética de la Vanguardia y cómo se refleja en las obras presentadas?
2. ¿Cuál es la actitud de los artistas de Vanguardia frente a los cambios sociales?
3. ¿Por qué la estética de la Vanguardia se aleja de la estética clásica?

En la cuarta unidad a diferencia de las demás sesiones, se realizará una prueba escrita en el cual el estudiante redactará un texto argumentativo de dos hojas como mínimo, escrito a computador con espacio sencillo, letra Arial tamaño 12, en el que se utilicen los conceptos estudiados en clase, además de apoyarse en la lectura del

capítulo de arte contemporáneo de la Guía de Estudios: Estética de la Universidad Nacional Autónoma de México (Anexo 9). El fin del texto argumentativo es relacionar lo que dice la guía, más lo aprendido en el aula, con alguna manifestación artística presente en los museos de la ciudad, con el fin de evidenciar en qué medida el joven logró apropiarse del conocimiento y fortalecer su capacidad reflexiva sobre la estética, usando la escritura como medio de expresión.

Este proceso metodológico está basado en el *art thinking* propuesto por María Acaso y Clara Megías. De acuerdo con las autoras, el *art thinking* toma el “arte” como una forma de pensar, no como un “procedimiento de producción”⁵³. A su juicio, el arte puede ser entendido como una metodología desde donde transformar la educación, y, según ellas, este método tiene cuatro puntos básicos:

1. Pensamiento divergente: fomenta un tipo de pensamiento crítico y no lineal “absolutamente necesario” para el desarrollo de conocimiento en la actualidad.
2. Placer: es el sentimiento que va unido a la emoción positiva, por lo que hay que recuperarlo en educación. Sin el placer, no hay motivación y sin motivación no hay aprendizaje.
3. La educación como producción cultural: “defendemos la realidad de que un profesor y sus alumnos producen conocimiento al mismo nivel que otros profesionales, como los filósofos o escritores”.
4. Trabajo colaborativo: “olvidemos las asignaturas estancas: hay que trabajar por proyectos y en comunidad, tal como hacen muchos de los artistas contemporáneos”⁵⁴.

Este tipo de experiencias pedagógicas enseñan que son posibles otras perspectivas de aprendizaje. Se trata de acabar con las “pedagogías tóxicas”, como dicen Acaso y Megías, y aplicar nuevas fórmulas para despertar el deseo de los estudiantes por aprender. Esta nueva fórmula genera en el estudiante una visión más amplia y humana de la sociedad en la que vive.

⁵³ ACASO, María. Del Desing Thinking al Art Thinking: Cómo transformar la educación a través de las artes, Disponible en internet: https://2017.congresoinnovacion.educa.aragon.es/documents/49/Maria_Acaso.pdf, p. 5.

⁵⁴ TORRES, Ana. Profesoras en contra de la pedagogía tóxica, Disponible en internet: https://elpais.com/economia/2017/02/07/actualidad/1486485679_572946.html

4. CONCLUSIONES

Marcel Duchamp puede ser considerado uno de los artistas más osados de la historia de arte. En primer lugar, su osadía consiste en una renuncia definitiva a los principios de belleza, de manufactura y de *mímesis*. Duchamp radicalizó el cuestionamiento de lo bello, rechazando su exclusividad como valor esencial de la pieza de arte. Este artista demolió definitivamente la idea de que un objeto debe ser canónicamente bello para legitimarse como motivo artístico. En referencia al principio de manufactura del objeto artístico, Duchamp dio un paso radical al sustituir la técnica por la selección de “objetos prefabricados”, a los que denominó *ready-mades*. Obviando el supuesto de que uno de los rasgos definitorios de la obra de arte es la maestría técnica con la que se produce, el artista exploró las posibilidades que la descontextualización y la re-contextualización pueden ofrecer para dotar de sentido estético a objetos que cotidianamente carecen del mismo. Finalmente, Duchamp se rehusó a imitar la realidad optando por combinar un objeto con otro para determinarlo como arte. La visión del artista contribuyó a la “negación de los valores que construyeron la moderna concepción de arte”⁵⁵, por lo cual Duchamp se posiciona como uno de los artistas más influyentes en el arte del siglo XX.

En relación con lo anterior, es posible afirmar que, a través del descubrimiento del *ready-made*, Duchamp fundó conceptos estéticos que establecieron una nueva forma de definir y producir arte. Desde este punto de vista, lo que el espectador tiene delante cuando contempla la obra artística no es un objeto de fabricación masiva o una imagen con un sentido preestablecido; sino la visión del artista que expresa, por medio de imágenes y elementos conceptuales, su sensibilidad, sus ideas o sus conocimientos. El artista exige al espectador que salga de su inercia intelectual, para convertirse en un activo sujeto creador de sentido.

En segunda instancia, cabe resaltar que uno de los propósitos medulares de la presente monografía reside en sustentar que, como lo señala Adorno en *Teoría Estética* (1983), no existe una definición exacta del concepto de arte. Duchamp postula que es el artista quien decide lo que es y lo que no es arte, en vista de que todo depende de su acto creativo y de su voluntad para exhibir objetos y situaciones que él mismo ha dotado de sentido y bautizado como arte. Esto, como se señalaba con anterioridad, está en abierta contraposición a toda concepción estética precedente. La obra *Fuente* es sólo un ejemplo que sirve para identificar cómo los valores sociales, éticos, políticos, y económicos moldean la idea de lo que es arte y de lo que no es arte, haciendo de esta noción una sustancia maleable y fluida, característica que se exacerbó en toda su crudeza sólo hasta inicios del siglo XX.

Así, Duchamp propone que el artista es libre en su creación, y que es el espectador quien da sentido a la obra de arte, según el resultado de la visión experimental de

⁵⁵ ALEGRÍA LICUIME, Juan: Duchamp, el posmodernismo y la muerte del arte, Disponible en internet: <http://critica.cl/artes-visuales/duchamp-el-posmodernismo-y-la-muerte-del-arte> p. 3.

la propuesta estética. El modo de contemplación de la estética vanguardista, encerrado en la propuesta de Duchamp, plantea la idea de que el arte es el efecto que tienen los objetos artísticos sobre el espectador. Después de Duchamp, el arte no está ya en la materia o en el gozo visual, sino en una construcción mental basada en la reflexión.

De acuerdo con lo anterior, se concluye que Duchamp invita al espectador a mirar con ojos nuevos el arte, ofreciendo al mundo una visión de la estética diferente a la tradicional. También nos enseña que el arte es una visión individual, demostrando que el arte también se encuentra en lo antiestético y que sólo es cuestión de traerlo a la superficie.

En tercera instancia, al utilizar el *art thinking* como estrategia metodológica, la cual se basa en usar el arte como medio y método de aprendizaje, se posibilita la interpretación y comprensión de la cultura a través de su desarrollo histórico. Mediante dicha estrategia, el estudiante podrá identificar los rasgos sociales en los que se desenvuelve, a partir de una conciencia estética que le permita desarrollar su capacidad reflexiva ante el fenómeno de la evolución del arte, de la imagen y de su entorno.

Con el arte, la filosofía tiene, hoy en día, conceptos estéticos nuevos, por qué vivimos en una cultura de lo visual. La obra de Duchamp, como punto de quiebre de los antiguos paradigmas estéticos, encierra dentro de sí misma un conjunto de conceptos e ideas estéticas que se han plasmado e introducido en el arte y en la cultura actuales. Es de suma importancia que se ilustre a los jóvenes, en las clases de filosofía, acerca de los temas del arte y la estética, puesto que en las aulas no se ha dedicado el tiempo suficiente para aprender a apreciar obras como las de Leonardo o Miguel Ángel. Si no se sabe apreciar la obra de Leonardo, por ejemplo, los jóvenes no van a tener la capacidad de valorar la obra de Duchamp, ni de conocer el arte contemporáneo. Es preciso que tengan claridad en su repertorio intelectual cual es el papel de la obra *Fuente*, ya que es considerada como la piedra de toque que nos permitirá comprender el arte de los últimos cien años.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor. Teoría estética. Barcelona: Orbis, 1983.
- ARISTÓTELES. Poética. Buenos Aires: Quadrata, 2004.
- CALZADILLA, Juan. Duchamp concentrado. Caracas: Tropykos, 1992.
- DANTO, Arthur. Después del fin del arte. Barcelona: Paidós, 1999.
- EISNER, Elliot. La escuela que necesitamos. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- GARCÍA, Juan José. Convirtiéndose en filósofo. Madrid: Síntesis, 2012.
- G.W.F. Hegel. Lecciones de Estética. Barcelona: Península, 1989.
- KARL, Rosenkranz. Estética de lo feo. Madrid. Julio Ollero, 1992.
- HOWARD, Gardner. Educación artística y desarrollo humano. Barcelona: Paidós educador, 1994.
- MCLAREN, Peter. Pedagogía crítica y cultura depredadora. Barcelona: Paidós, 1995.
- PLATÓN. República. Madrid: Altaya, 1993.
- TOMKINS, Calvin. Duchamp: una biografía. Barcelona: Anagrama, 1996.
- UDO, Kultermann. Historia de la historia del arte. Madrid: Akal, 1996.
- WERNER, Jaeger. Paideia, los ideales de la cultura griega. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- WLADISLAW, Tatarkiewicz. Historia de seis ideas. Madrid: Tecnos, 1988.

NETGRAFIA

ACASO, María. Del Desing Thinking al Art Thinking: Cómo transformar la educación a través de las artes, Disponible en internet: https://2017.congresoinnovacion.educa.aragon.es/documents/49/Maria_Acaso.pdf, p. 5.

ALEGRÍA LICUIME, Juan: Duchamp, el posmodernismo y la muerte del arte, Disponible en internet: <http://critica.cl/artes-visuales/duchamp-el-posmodernismo-y-la-muerte-del-arte> p. 3.

BAUDELAIRE, Charles. Diarios íntimos, Disponible en internet: [http://assets.espapdf.com/b/Charles%20Baudelaire/Diarios%20intimos%20\(1362\)/Diarios%20intimos%20-%20Charles%20Baudelaire.pdf](http://assets.espapdf.com/b/Charles%20Baudelaire/Diarios%20intimos%20(1362)/Diarios%20intimos%20-%20Charles%20Baudelaire.pdf) p. 13.

DELEUZE, Gilles. Félix Guattari. ¿Qué es la filosofía?, Disponible en internet: <http://webs.ucm.es/info/pslogica/um/queesfilosofia.pdf>, p. 2.

GIOVINE, María Andrea. Paradojas del arte contemporáneo, Disponible en internet: <http://www.scielo.org.mx/pdf/tods/n34/n34a8.pdf> p. 15.

GOMPERTZ, Will. ¿Qué estas mirando?: 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos. Disponible en internet: [http://assets.espapdf.com/b/Will%20Gompertz/_Que%20estas%20Mirando_%20\(3668\)/_Que%20estas%20Mirando_%20-%20Will%20Gompertz.pdf](http://assets.espapdf.com/b/Will%20Gompertz/_Que%20estas%20Mirando_%20(3668)/_Que%20estas%20Mirando_%20-%20Will%20Gompertz.pdf) p. 66.

MERITA, Luis. Anotaciones sobre el concepto de autonomía del arte en el mundo administrado Disponible en internet: <http://www.latorredelvirrey.es/anotaciones-sobre-el-concepto-de-autonomia-del-arte-en-el-mundo-administrado> p. 1.

ORIENTACIONES PEDAGÓGICAS PARA LA FILOSOFÍA EN LA EDUCACIÓN MEDIA. Disponible en internet: https://www.mineducacion.gov.co/1759/articles241891_archivo_pdf_orientaciones_filosofia.pdf,

TORRES, Ana. Profesoras en contra de la pedagogía tóxica, Disponible en internet: https://elpais.com/economia/2017/02/07/actualidad/1486485679_572946.html

ANEXOS

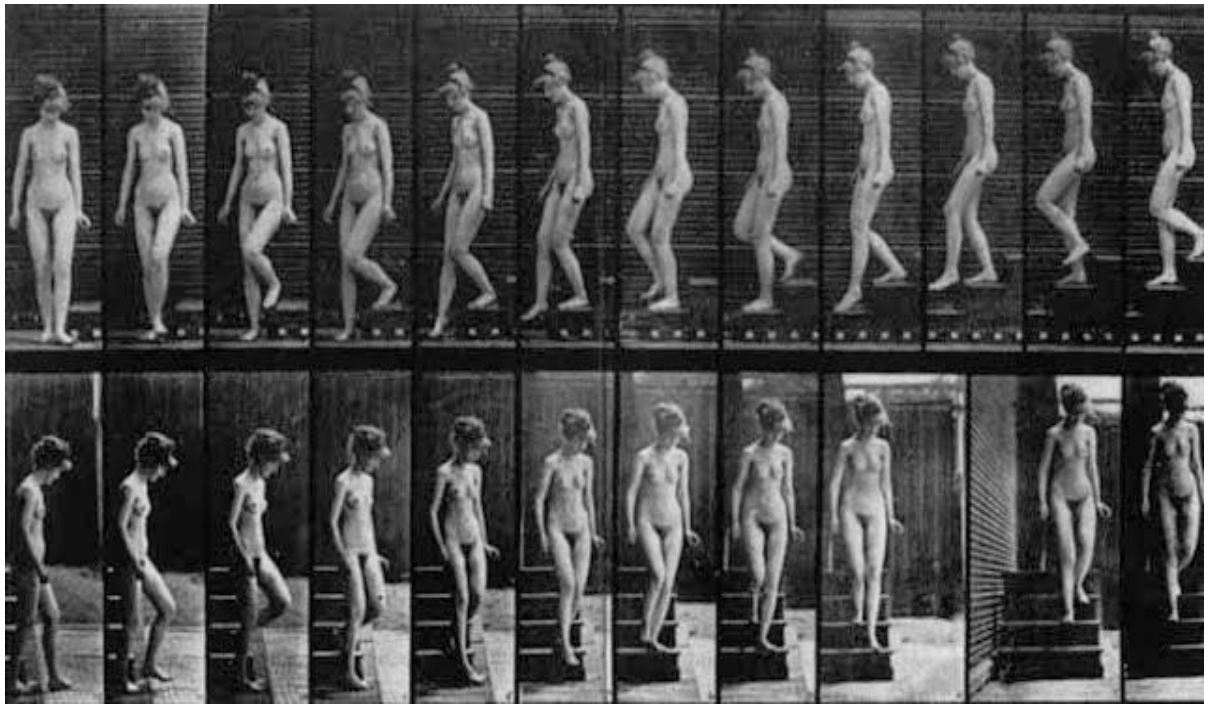
ANEXO A. IMÁGENES



Policleto, *Doríforo* (440-30 a. C.).



Marcel Duchamp, *Retrato de jugadores de ajedrez* (1911).



Edward Muggeridge, *Bajando escaleras y dando la vuelta* (1884).



Marcel Duchamp, *Desnudo bajando una escalera No.2* (1912).



Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta sobre taburete* (1913).



Marcel Duchamp, *Preludio a un brazo roto* (1915).



Marcel Duchamp, *Fuente* (1917).

ANEXO B. PLAN DE CLASE UNIDAD DE ESTÉTICA

Plan de Clase Unidad de Estética	
LOGROS	- Dimensión Interpretativa: Abstrae e identifica elementos implícitos en las formas estéticas presentes en la producción cultural, plasmados en las obras de arte más representativas de cada periodo de la historia del arte. - Dimensión Argumentativa: Propone y desarrolla planteamientos en torno a los problemas de la estética. - Dimensión Reflexiva: Confronta y refuta problemas filosóficos. Plantea alternativas que trascienden su opinión personal, aplicándolos al panorama social y a su cotidianidad.
OBJETIVOS	1. Desarrollar el pensamiento crítico en los jóvenes, a partir del análisis de textos filosóficos, así como de la imagen iconográfica de las obras de arte en relación con la cultura y los fenómenos sociales. 2. Fomentar el ejercicio de comunicación y el diálogo, a partir del fortalecimiento del saber propio, logrando asumir las temáticas relacionadas con la unidad de Estética. 3. Esclarecer el proceso que trae consigo el desarrollo del arte, puesto que el arte contemporáneo ofrece una amplia diversidad de expresiones estéticas, las cuales pueden ser aprovechadas por los jóvenes para entender la cultura a la que pertenecen.
ESTRATEGIAS	1. Clase Magistral. 2. Composición textual. 3. Estrategia didáctica llamada “palabras claves”, la cual consiste en introducir en un sobre palabras como “estética”, “belleza”, “manufactura”, “mimesis”, “armonía”, “simetría”, “clásico”, “moderno”, “vanguardia”, “Renacimiento”, “Romanticismo”, “desmaterialización”, “fealdad”, “arte contemporáneo”, entre otras. El estudiante sacará una palabra al azar y dirá lo que le genera esta palabra. 4. Foro.
RECURSOS	1. Guía “Introducción a la Estética Contemporánea”. 2. Diapositivas de: <i>Venus de Milo</i> (130 a.C.) de Alejandro de Antioquía, <i>Doríforo</i> (440 a. C.) de Policleto, <i>Laocoonte y sus hijos</i> (27 d. C.) de Alejandro de Rodas, <i>Discóbolo</i> (450 a. C.) de Mirón, <i>David</i> (1504) y <i>La Piedad Florentina</i> (1553) de Miguel Ángel, <i>Perseo</i> (1543) de Cellini, <i>El Rapto de Proserpina</i> (1622) de Gian Lorenzo Bernini, <i>El Pensador</i> (1882) de Augusto Rodin, <i>El Caminante sobre el mar de nubes</i> (1818) de Caspar Friedrich, <i>La Danza</i> (1909) de Henri Matisse, <i>Formas únicas de continuidad en el espacio</i> (1913) de Umberto Boccioni, <i>El grito</i> (1893) de Eduard Munch, <i>Fuente</i> (1917)

	y <i>Rueda de bicicleta</i> (1913) de Marcel Duchamp, <i>La traición de las imágenes</i> (1929) de René Magritte.
Plan de Clase por Unidades	
UNIDAD 1 1 sesión (120 minutos)	1. Introducción al concepto de la estética: 1.1 ¿Qué es la estética? ¿Siempre ha tenido el mismo significado? Etimología de la palabra estética, significado y proveniencia del concepto. 1.2 La reflexión estética de Platón: el arte como la copia de la copia. 1.3 La reflexión estética de Aristóteles: “el arte termina lo que la naturaleza no pudo” 1.4 Categorías fundamentales de la Estética Clásica: lo bello, la <i>mímesis</i> y la manufactura.
UNIDAD 2 1 sesión (120 minutos)	2. El origen de la estética como problema filosófico 2.1 Las diferencias entre los estilos clásico, renacentista, neoclásico y romántico. 2.2 Principales conceptos de la estética kantiana. 2.3 Principales conceptos de la estética hegeliana.
UNIDAD 3 1 sesión (120 minutos)	3. Principales características de la estética Vanguardista 3.1 ¿Qué es la Vanguardia? 3.2 La <i>desmaterialización</i> del arte de Theodor Adorno. 3.3 Principales características del Fauvismo, del Futurismo, del Expresionismo, del Dadaísmo y del Surrealismo.
UNIDAD 4 1 sesión (120 minutos)	4. Introducción a la Estética Contemporánea 4.1 ¿Cómo se establece el arte contemporáneo? 4.2 Principales características del arte contemporáneo.

Bibliografía Recomendada:

ADORNO, Theodor: *Teoría estética*. Barcelona, Orbis, 1983.

ARISTÓTELES, *Poética*. Buenos Aires, Quadrata, 2004.

BAYER, Raymond: *Historia de la Estética*. México, Fondo Cultura Económica, 1987.

CAVALLARO, Dani: *Historia del arte para principiantes*. Buenos Aires, Era Naciente, 2001.

GARCÍA, Juan José: *Convirtiéndose en filósofo*. Madrid, Síntesis, 2012.

GOMBRICH, Ernst: *Historia del arte*. México, Diana, 1995.

HARADA O., Eduardo: *Guía de estudio de estética*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

HEGEL, G.W.F.: *Lecciones de Estética*. Barcelona, Península, 1989.

JAEGER, Werner: *Paideia, los ideales de la cultura griega*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

KANT, Immanuel: *Crítica de juicio*. Buenos Aires, Losada, 1984.

MONROE C. Baerdsley y HOSPERS, John: *Estética. Historia y fundamentos*. Madrid, Cátedra, 1984.

PLATÓN: *República*. Madrid, Altaya, 1993.

ROSENKRANZ, Karl: *Estética de lo feo*. Madrid, Julio Ollero, 1992.

TATARKIEWICZ, Wladislaw: *Historia de seis ideas*. Madrid, Tecnos. 1988.

ANEXO C. GUÍA DE “INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA”.

Tema: El arte contemporáneo:

Arte contemporáneo, estas dos palabras, por si solas, suscitan interés, curiosidad, asombro y a veces incomprensión. A mediados de los años cincuenta, del siglo XX, algunos pensadores comenzaron a hablar del fin de las vanguardias debido a que la “ruptura con la tradición” vanguardista llegó a convertirse, paradójicamente, también en una “tradición”: algo esperado, repetitivo y que ya no sorprendía. Lo anterior porque llegó a parecer que ya se habían transgredido todas las reglas del arte moderno y occidental, y las propias reglas se fueron debilitando y desapareciendo, a causa, precisamente, de los ataques vanguardistas. De este modo, se produjo la sensación de que no había nada nuevo por hacer, todo ya estaba hecho y que sólo quedaba comentar lo que otros habían realizado previamente. El “fin de las vanguardias” también ocurrió debido a las transformaciones que se dieron en las sociedades y cultura contemporáneas. Pese a que las vanguardias, como parte de su oposición al orden establecido, estaban en contra de la mercantilización del arte, sus obras fueron asimiladas rápidamente por el mercado (a través de los críticos de arte y las galerías) e, incluso, la cultura de masas: algunas de sus técnicas comenzaron a ser empleadas en los medios masivos de comunicación, en concreto, en la publicidad, de modo que sus transgresiones se volvieron cada vez menos significativas.

En el mundo contemporáneo ha ocurrido una ampliación casi ilimitada del ámbito de lo estético: no se reduce al mundo del arte, sino que abarca casi todos los aspectos de la vida cotidiana. Es prácticamente imposible encontrar objetos que no sean producidos con la intención de que posean alguna cualidad estética o se dirijan, a través de su diseño, a la sensibilidad de sus usuarios y consumidores. En efecto, los llamados arte de las masas e industrial han cobrado cada vez más importancia, pues casi todo es producido industrialmente con miras a su consumo masivo, mientras que algunas modalidades artísticas, como las artesanías y el arte popular, tienden a desaparecer, pues son rápidamente comercializadas y convertidas en “fenómenos masivos”.

En general, los artistas se esfuerzan por sacar sus obras fuera de los lugares de exhibición privilegiados, especializados o institucionales (como los museos) y tratan de exponerlas en cualquier espacio público. Además, buscan que los espectadores dejen de ser meramente pasivos, participen directamente en la creación artística, entiendan que el arte puede y debe formar parte de su vida diaria y que los artistas no son diferentes del resto de las personas. Debido a la amplitud, variedad y complejidad del mundo artístico contemporáneo es muy difícil determinar lo que tienen en común todas sus expresiones o cuál es su estilo característico. En efecto, en el arte contemporáneo no domina un estilo particular, sino el uso o la mezcla de todos los estilos disponibles: no sólo de distintas épocas (clásica, medieval y moderna), sino, en general, de cualquier cultura (incluidas las no occidentales, como

las prehispánicas, las orientales y africanas, y la “cultura de masas”). Por lo mismo, no hay estilos, artistas u obras contemporáneas fácilmente reconocibles. De manera más radical, el arte contemporáneo supone un reconocimiento de los “otros”: los que están fuera de una nación (los extranjeros) o dentro de ella (las minorías y los inmigrantes). Así, mientras que el arte moderno fue sobre todo europeo o conforme a principios occidentales, el arte contemporáneo se acerca más a un arte “global” que supone y reconoce la diversidad cultural y que trasciende las fronteras nacionales.

Pero, además, frente al rechazo moderno o vanguardista del orden establecido, en el arte contemporáneo se ha dado un descrédito de la idea moderna de progreso (la cual esta presupuesta, de manera acrítica, incluso en el culto vanguardista a lo nuevo), una revaloración de las tradiciones (por ejemplo, las pre-modernas o populares) y una reivindicación del derecho de retomar el pasado. En la actualidad encontramos una gran cantidad de estilos o movimientos que se proponen un regreso a los del pasado, los cuales adquieren significados nuevos al ser reutilizados. Por lo mismo, el arte contemporáneo no puede ser entendido, explicado y valorado haciendo uso de una sola disciplina, sino que para ello se requiere hacer uso de todo tipo de disciplinas humanísticas, ciencias sociales y naturales, incluidos los estudios de género.

Por otro lado, se han ido desvaneciendo las diferencias entre los géneros artísticos y las artes mismas. Otra particularidad del arte contemporáneo es la gran cantidad de estilos y subestilos que existen dentro de cada manifestación o modalidad artística, pues no sólo las propuestas artísticas se han diversificado sino que también lo ha hecho el público al que se dirigen. En el arte contemporáneo la experimentación continúa, pero en una forma menos radical que en el arte vanguardista: en lugar de rechazar violentamente los estilos y las técnicas existentes, les llevan hasta su extremo, lo cual muchas veces conduce a su anulación. Los desarrollos tecnológicos han traído consigo el surgimiento de nuevas manifestaciones y modalidades artísticas. La experimentación también ha conducido al empleo o descubrimiento de nuevos medios de expresión.

Biografía recomendada:

GUASCH, Anna María, *El arte del siglo XX. El posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 15-23, 27-30, 51-52, 81-82, 165-167, 199-202, 439-442, 529-530 y 527-579.

JAMESON, Fredric, *Posmodernismo y sociedad del consumo*, Barcelona, Kairos, 1985, p. 165-186.

LIPOVESTKY, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 79-126.

SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo, "Capítulo VII: *El arte en nuestro tiempo*", *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, México, UNAM, 1991, p. 391-489.