

El arte después de la filosofía

Joseph Kosuth

(1969)

Discutiré la separación entre la estética y el arte; consideraré brevemente el arte formalista (ya que es el principal promotor de la idea de la estética como arte), y afirmaré que el arte es análogo a una proposición analítica, y de que es la existencia del arte como una tautología lo que le permite al arte seguir siendo “distanciado” de las suposiciones filosóficas.

Es necesario separar la estética del arte, porque la estética se refiere a opiniones sobre la percepción del mundo en general. En el pasado, uno de los dos puntales de la función del arte era el de su valor decorativo. De modo que cualquier ramo de la filosofía que se refiriera a la “belleza” y, por lo tanto, al gusto, se hallaba inevitablemente obligado a hablar también sobre arte. De este “hábito” surgió la noción de que existía una conexión conceptual entre el arte y la estética, lo cual no es verdad. Esta idea nunca tuvo conflictos drásticos con las consideraciones artísticas antes de los tiempos recientes, no sólo porque las características morfológicas del arte perpetuaron la continuidad de este error, sino también porque las otras “funciones” aparentes del arte (representación de temas religiosos, retrato de aristócratas, el detallado arquitectónico, etc.) usaba al arte para encubrir al arte.

Cuando se presentan objetos dentro del contexto del arte (y hasta recientemente, los objetos siempre habían sido usados) son tan aptos para las consideraciones estéticas como cualquier objeto en el mundo, y una consideración estética en torno a un objeto existente en el ámbito del arte significa que la existencia o funcionamiento del objeto en un contexto de arte es irrelevante al juicio estético.

La relación de la estética con el arte no es muy distinta a la de la estética y la arquitectura, en el sentido de que la arquitectura tiene una “función” muy específica y lo “bueno” de su diseño está primero que nada relacionado con qué tan bien logra su función. Por lo tanto, los juicios con respecto a cómo se ve corresponden al gusto,

y podemos ver que, a través de la historia, hay distintos tipos de arquitectura que son elogiados en épocas distintas, dependiendo de la estética de las épocas particulares. El pensamiento estético ha llegado incluso a tomar ejemplos arquitectónicos no relacionados con el “arte” de ninguna manera, como obras de arte en sí mismas (por ejemplo, las pirámides de Egipto).

Las consideraciones estéticas son efectivamente “siempre” ajenas a la función o “razón de ser” de un objeto. A menos y que, por supuesto, la “razón de ser” del objeto sea estrictamente estética. Un ejemplo de objeto puramente estético sería un objeto decorativo, ya que la principal función de la decoración es la de “añadir algo de manera que termine siendo más atractivo; adorno, ornamento”, y esto se relaciona directamente con el gusto. Y esto nos lleva directamente al arte y la crítica “formalista”. El arte formalista (la pintura y la escultura) es la vanguardia de la decoración y, hablando estrictamente, uno podría afirmar razonablemente que su condición de arte es tan mínima que en su sentido funcional no podrían ser arte en realidad, sino puros ejercicios de estética. Por encima de todas las cosas, Clement Greenberg es el crítico del gusto. Detrás de cada una de sus decisiones hay un juicio estético, y esos juicios reflejan su gusto. ¿Y qué es lo que refleja su gusto? Refleja el periodo en el que creció como crítico, el periodo que él considera como “real”: los cincuenta. Dadas sus teorías (si es que tienen acaso alguna lógica) ¿de qué otra manera podría uno dar cuenta de su desinterés por Frank Stella, por Ad Reinhardt, y otros artistas aplicables a su esquema teórico? ¿Se debe esto a que es “...básicamente poco comprensivo, sobre una base personalmente nacida de la experiencia”? O, en otras palabras, ¿acaso estas obras no forman parte de su gusto personal?

Pero en la “tabula rasa” filosófica del arte, como decía Donald Judd, “si alguien lo denomina como arte, es arte”. Tomando esto en consideración, la actividad de la pintura y escultura formalistas puede otorgársele una “condición de arte”, pero sólo en virtud de su presentación bajo las condiciones de su idea de arte (esto es, un lienzo de forma rectangular estirado en un soporte de madera y manchado con este y aquel otro color, usando estas y aquellas formas, otorgándole a esto y aquello una

experiencia visual, etc.) Si vemos el arte contemporáneo a la luz de lo anterior, uno se da cuenta del mínimo esfuerzo creativo realizado por parte de los artistas formalistas específicamente, y por parte de todos los pintores y escultores (trabajando hasta la fecha) en términos más generales.

Esto nos lleva al descubrimiento de que el arte y la crítica formalista aceptan, como definición del arte, aquella que existe sólo sobre bases morfológicas. Mientras que una cantidad enorme de objetos o imágenes similares (o de objetos e imágenes relacionadas visualmente) pueden parecer estar relacionadas (o conectadas) a partir de una semejanza en las “lecturas” visuales o de la experiencia, no puede declararse con esto que se está haciendo una relación artística o conceptual.

Es obvio, entonces, que la dependencia de la crítica formalista en la morfología conduce irremediabilmente al arte tradicional. Y en este sentido, dicha crítica no está relacionada con el “método científico” o con cualquier tipo de empirismo (como nos haría creer Michael Fried, con sus descripciones detalladas de pinturas y otro tipo de parafernalia “docta”). La crítica formalista no es más que un análisis de los atributos físicos de objetos particulares que existen por casualidad en un contexto morfológico. Pero esto no añade ningún conocimiento (o ningún hecho) para nuestra comprensión sobre la naturaleza o función del arte. Tampoco está haciendo un comentario sobre si los objetos analizados son obras de arte o no, ya que los críticos formalistas siempre evitan el elemento conceptual detrás de las obras de arte. Si no comentan sobre el elemento conceptual en las obras de arte es precisamente porque el arte formalista se convierte en arte sólo en virtud de su parecido a obras de arte más antiguas. Es un arte mecánico, tonto. O como Lucy Lippard describió de manera tan sucinta las pinturas de Jules Olitski: “Son Muzak visual”.

Los artistas y los críticos formalistas no cuestionan la naturaleza del arte, pero como yo he dicho en alguna otra parte: “Ser un artista en la actualidad significa cuestionar la naturaleza del arte. Si uno cuestiona la naturaleza de la pintura, no puede estar cuestionándose la naturaleza del arte. Si un artista acepta la pintura (y la escultura), está aceptando la tradición que viene con esta. Esto se debe a que la palabra arte es

general y la palabra pintura es específica. La pintura es “un tipo” de arte. Si haces pinturas ya estás aceptando (no cuestionando) la naturaleza del arte. Por lo tanto, estás aceptando que la naturaleza del arte es la tradición europea de la dicotomía pintura-escultura.”

La objeción más fuerte que puede plantearse contra la justificación morfológica del arte tradicional es que las nociones morfológicas del arte incorporan un concepto “a priori” sobre las posibilidades del arte. Pero dicho concepto “a priori” sobre la naturaleza del arte (como distintos de las propuestas analíticamente enmarcadas u “obras” que discutiré posteriormente) lo hace efectivamente “a priori”: es imposible cuestionar la naturaleza del arte. Y este cuestionamiento sobre la naturaleza del arte es un concepto muy importante para poder comprender la función del arte.

La función del arte, su cuestionamiento, fue planteado primero por Marcel Duchamp. De hecho, es Marcel Duchamp a quien podemos darle el crédito de otorgar al arte su propia identidad. (Ciertamente, uno puede ver la tenencia hacia esta autoidentificación del arte, comenzando con Manet y Cézanne hasta el Cubismo, pero las obras de éstos son tímidas y ambiguas si las comparamos con las de Duchamp). El arte “moderno” y las obras anteriores parecían estar conectadas en virtud de su morfológica. Otra manera de plantearlo sería que el “lenguaje” del arte siguió siendo el mismo, pero decía cosas nuevas. El evento que hizo concebible el descubrimiento de que era posible “hablar con otro lenguaje” y aun tener sentido fue el primer “ready-made no asistido” de Duchamp. Con el “ready-made no asistido”, el arte cambió su enfoque, pasando de la forma del lenguaje hacia un planteamiento sobre lo que se estaba diciendo. Lo cual quiere decir que cambió la naturaleza del arte, pasó de un cuestionamiento morfológico a un cuestionamiento de función. Este cambio —que va de la “apariencia” a la “concepción”—fue el comienzo del arte “moderno” y el comienzo del arte “conceptual”. Todo el arte (después de Duchamp) es conceptual (en su naturaleza) porque el arte existe sólo conceptualmente.

El “valor” de ciertos artistas después de Duchamp puede medirse a partir de qué tanto han cuestionado la naturaleza del arte; lo cual es otra manera de decir “lo que ellos ‘añadieron’ al concepto del arte” o lo que no se encontraba ahí antes de que comenzaran a hacerlo. Los artistas cuestionan la naturaleza del arte presentando proposiciones nuevas con respecto a la naturaleza del arte. Y para hacerlo, uno no puede preocuparse por el “lenguaje” heredado del arte tradicional, ya que dicha actividad está basada en el supuesto de que sólo hay una manera de enmarcar las propuestas artísticas. Pero la mera sustancia del arte está indudablemente relacionada con la “creación” de nuevas propuestas.

Muchas veces se ha planteado el caso –particularmente cuando se refieren a Duchamp—de que los objetos de arte (tales como los ready-mades, claro, pero todo el arte está implicado en esto) son juzgados como “objets d’art” en años posteriores y las “intenciones” de los artistas se vuelven irrelevantes. Dicho argumento es el caso de una noción preconcebida del arte que ordena y junta datos que no necesariamente están relacionados. El punto es éste: la estética, como hemos señalado, es conceptualmente irrelevante para el arte. Por lo tanto, cualquier cosa física puede convertirse en un “objet d’art”, esto es, puede considerarse de buen gusto, estéticamente placentera, etc. Pero esto no tiene relación con la aplicación del objeto en un contexto de arte; esto es, su “funcionamiento” en un contexto de arte (por ejemplo, si un coleccionista toma una pintura, le pone cuatro patas y la usa como mesa, es un acto que no se relaciona ni con el arte ni con el artista porque, “como arte”, esa no fue la “intención” del artista.)

Y lo que se mantiene como cierto en la obra de Duchamp también se aplica a la mayoría del arte creado después de él. En otras palabras, el valor del Cubismo es la idea del mismo en el ámbito del arte, no las cualidades visuales vistas en una pintura específica, o la particularización de ciertos colores o formas. Ya que dichos colores y formas son el “lenguaje” del arte, no su significado conceptual como arte. Ver una “obra maestra” del Cubismo hoy en día no tiene sentido, hablando conceptualmente, por lo menos en lo que respecta al arte. (Aquella información visual que fue singular para el lenguaje del Cubismo ya ha sido generalmente absorbido y tiene mucho que

ver con la manera en la cual uno se aproxima “lingüísticamente” con una pintura. (Por ejemplo: lo que una pintura cubista significó experimental y conceptualmente para, digamos, Gertrude Stein, está más allá de nuestras especulaciones, ya que la misma pintura “significó” algo distinto a lo que significa hoy en día). El “valor” actual de una pintura cubista original no es muy distinta del valor que tendría, por ejemplo, un manuscrito original de Lord Byron, o el avión “The Spirit of St. Louis” que puede verse en el Instituto Smithsonian. (Y de hecho, los museos cumplen más o menos la misma función que el Smithsonian, ¿por qué otra razón el ala “Jeu de Paume” del Louvre exhibe las paletas de Cézanne y de Van Gogh con el mismo orgullo con el que exhiben sus pinturas?) Las obras de arte en sí no son más que pequeñas curiosidades históricas. Por lo menos en lo que respecta al “arte”, las pinturas de Van Gogh no tienen más valor que su paleta. Ambas son “objetos para coleccionista”.

El arte “vive” a través de la influencia que ejerce sobre otro arte, no por existir como el “residuo físico” de las ideas de un artista. La razón por la cual distintos artistas del pasado son “resucitados” nuevamente, es porque algún aspecto de sus obras se vuelve “útil” para los artistas vivos. El hecho de que no existe una “verdad” con respecto a lo que el arte es parece ser algo que aún no se ha logrado.

¿Cuál es la función del arte, o cuál es la naturaleza del arte? Si continuamos con la analogía de las formas que toma el arte como parte del “lenguaje” del arte, uno puede darse cuenta entonces, que la obra de arte es una suerte de “propuesta”, presentada dentro del contexto del arte, como un comentario acerca del arte. . .

Las obras de arte son propuestas analíticas. Esto es, si son vistas dentro de su contexto –como arte–no proporcionan información alguna sobre cualquier hecho. Una obra de arte es una tautología, en el sentido de que es una presentación de la intención del artista, esto es, el artista nos está diciendo que una obra de arte en particular “es” arte, lo que quiere decir que es una “definición” del arte. Por lo tanto, el hecho de que sea arte es verdadero “a priori” (que es lo que Judd quiso decir cuando sostuvo que “si alguien lo llama arte, entonces es arte”).

Efectivamente, es casi imposible hablar del arte en términos generales sin hablar con tautologías, ya que tratar de “comprender” el arte de cualquier otra “manera” significa simplemente que uno se enfoca en otro aspecto o cualidad de la propuesta, misma que es irrelevante para la “condición de arte” de la obra. Uno comienza a darse cuenta que la “condición de arte” del arte es un estado conceptual. El hecho de que las formas de lenguaje, desde las cuales el artista enmarca sus propuestas, muchas veces se presentan en códigos “privados”, es el resultado inevitable de la libertad del arte con respecto a las limitaciones morfológicas; y de esto resulta que uno tiene que estar familiarizado con el arte contemporáneo para apreciarlo y comprenderlo. Del mismo modo, uno comprende por qué el “hombre de la calle” es tan intolerante con el arte artístico y siempre exige que el arte se manifieste en un “lenguaje” tradicional. (Y uno comprende por qué el arte formalista “se vende como pan caliente”). Sólo en la pintura y en la escultura los artistas lograron hablar con un mismo lenguaje.

Lo que es denominado “Arte Novedoso” por los formalistas es muchas veces el intento por encontrar nuevos lenguajes, aunque un nuevo lenguaje no necesariamente quiera decir que se enmarca una nueva propuesta: como ejemplos, tenemos la mayoría del arte cinético y electrónico.

Otra manera de plantear lo que Ayers afirmó sobre el método analítico en el contexto del lenguaje, en relación con el arte, sería la siguiente: La validez de las propuestas artísticas no depende de ningún presupuesto empírico, y mucho menos estético, sobre la naturaleza de las cosas. Ya que el artista, como un analista, no se encuentra directamente preocupado con las propiedades físicas de las cosas. Sólo se halla preocupado por el modo 1) en que el arte tiene la capacidad de crecer conceptualmente, 2) como sus propuestas tienen la capacidad de continuar con dicho crecimiento. En otras palabras, las propuestas del arte no son fácticas, sino “lingüísticas” en su carácter, esto es, no describen el comportamiento de objetos físicos o incluso mentales; expresan definiciones del arte, o las consecuencias formales de las definiciones del arte. Del mismo modo, podemos decir que el arte opera sobre una lógica. Ya que veremos que el sello característico de una pregunta

puramente lógica es el hecho de que se preocupa por las consecuencias formales de nuestras definiciones (del arte) y no con preguntas de hechos empíricos.

Repitiendo lo anterior, lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es el hecho de que se trata de una tautología; esto es, la “idea del arte” (u “obra”) y el arte son lo mismo y pueden apreciarse como arte sin tener que salirse del contexto del arte para su verificación.

Por otro lado, consideremos por qué el arte no puede ser una propuesta sintética (o tiene dificultades cuando intenta serlo). O, por decirlo de otro modo, cuando la verdad o falsedad de su afirmación es verificable sobre bases empíricas. . .

La irrealidad del arte “realista” se debe a su enmarcación como propuesta artística bajo condiciones sintéticas: uno siempre está tentado a “verificar” la propuesta de manera empírica. El estado sintético del realismo no nos lleva a un giro circular, de vuelta a un diálogo con el marco más amplio de interrogantes sobre la naturaleza del “arte” (como lo hacen las obras de Malevich, de Mondrian, de Pollock, de Reinhardt, del primer Rauschenberg, de Johns, de Lichtenstein, de Warhol, de André, de Judd, de Flavin, de Le Witt, de Morris y de otros), sino más bien, uno es arrojado fuera de la “órbita” del arte, rumbo al “espacio infinito” de la condición humana.

El expresionismo puro, siguiendo los términos de Ayer, podría considerarse como tal: “Un enunciado que consistía de símbolos demostrativos no podría expresar una proposición genuina. Sería una simple eyaculación, y de ninguna manera caracteriza a aquello a lo que supuestamente se referiría.” Las obras expresionistas son precisamente estas “eyaculaciones”, presentadas en el lenguaje morfológico del arte tradicional. Si Pollock es importante es porque pintó sobre lienzos sueltos horizontalmente en el suelo. Lo que “no” es importante es que luego puso esos chorreos en bastidores y los colgó paralelos a una pared. (En otras palabras, lo que es importante en el arte es lo que uno “contribuye” a éste, no la adopción de lo que existía previamente). Lo que es menos importante al arte son las nociones de Pollock sobre la “expresión personal”, ya que aquellos “tipos” de significados subjetivos no

le sirven a nadie más que a aquellos relacionados personalmente con él. Y su cualidad “específica” las coloca por fuera del contexto del arte. “Yo no hago arte”, nos dice Richard Serra, “Yo estoy involucrado en una actividad; si alguien quiere llamarlo arte, ese es su problema, pero la decisión no depende de mí. Todo eso se resuelve después.” Serra, por lo tanto, está bastante consciente de las implicaciones de su obra. Si Serra efectivamente está tratando de “averiguar lo que el plomo hace” (gravitacionalmente, molecularmente, etc.) ¿por qué alguien habría de pensarlo como arte? Si él no se hace responsable de que se convierta en arte, ¿quién lo hace o quién debería hacerlo? Su obra aparece ciertamente verificable de manera empírica: el plomo puede y es usado para muchas actividades físicas. En sí mismo, esto no hace nada más que llevarnos a un diálogo sobre la naturaleza del arte. En cierto sentido, es como un primitivo. No tiene ni una sola idea sobre el arte. Entonces, ¿Cómo es que sabe acerca de “su actividad”? Porque nos ha dicho que es arte por las acciones que suceden después de que “su actividad” ocurrió. Esto es, por el hecho de que se encuentra vinculado a varias galerías, pone el residuo físico de su actividad en los museos (y los vende a coleccionistas de arte, pero como hemos señalado antes, los coleccionistas son irrelevantes con respecto a la “condición de arte” de una obra.) El hecho de que niega que su obra es arte pero juega al artista es más que una paradoja. Secretamente, Serra siente que la “artisticidad” se obtiene de manera empírica.

Lo que uno puede encontrar en todos los escritos de Ad Reinhardt es esta misma tesis del “arte-como-arte”, y de que “el arte siempre está muerto”, y de que “un arte ‘vivo’ es una decepción”. Reinhardt tenía una idea muy clara sobre la naturaleza del arte, y su importancia dista mucho de ser reconocida.

Las formas de arte que pueden considerarse propuestas sintéticas son verificables por el mundo, esto es, para entender estas propuestas uno debe abandonar el marco tautológico del arte y considerar información “exterior”. Pero para considerarlo como arte, es necesario ignorar esta misma información exterior, porque la información exterior (cualidades de experiencia, por ejemplo) tiene su propio valor intrínseco. Y para comprender este valor, uno no necesita un estado de la “condición de arte”.

De esto podemos darnos cuenta fácilmente que la viabilidad del arte no está preocupada con la presentación de experiencias visuales (o de otro tipo). El hecho de que esto ha llegado a ser una de las funciones extrínsecas del arte en los siglos anteriores no parece difícil de entender. Después de todo, el ser humano, incluso en el siglo XIX, vivía en un entorno visual muy estandarizado. Esto, es era ordinariamente predecible aquello con lo que entraría en contacto día tras día. El entorno visual en la parte del mundo donde vivía era bastante consistente. En nuestra época, tenemos un entorno experiencial drásticamente más rico. Uno puede volar alrededor de la Tierra en cuestión de horas o días, ya no meses. Tenemos el cine, la televisión a color, así como los espectáculos de luces creados por el hombre en Las Vegas, los rascacielos en Nueva York. Todo el mundo se encuentra ahí para ser visto, y todo el mundo puede ver al hombre caminar en la luna desde sus salas. Ciertamente, ¿no se espera que el arte o los objetos de pinturas y esculturas puedan competir en el plano existencial con esto, verdad?

La noción de “uso” es irrelevante al arte y a su “lenguaje”. Recientemente, la forma de la caja o del cubo ha sido usada muchísimo dentro del contexto del arte. (Tomemos por ejemplo el uso que le dan Judd, Morris, Le Witt, Bladen, Smith, Bell y McCracken, sin mencionar la cantidad de cajas y cubos que surgieron posteriormente.) La diferencia entre todos los usos variados de la forma de la caja o cubo se relaciona directamente con las diferencias en las intenciones de los artistas. Además, como puede verse en el caso particular de la obra de Judd, el uso de la forma de caja o cubo nos ilustra muy bien nuestra declaración previa, de que un objeto es arte sólo cuando se sitúa en el contexto del arte.

Unos cuantos ejemplos nos puntualizarían esto. Uno podría decir que si una de las formas de caja de Judd fuera vista llena de escombros, vista colocada en un entorno industrial, o incluso vista simplemente reposando en una esquina en la calle, no se identificaría con el arte. Desde aquí podemos decir, entonces, que su comprensión consideración como una obra de arte es necesariamente una acción “a priori” a la acción de verla de manera que podamos “verla” como una obra de arte. Es necesaria

una información de avanzada sobre el concepto del arte y sobre los conceptos de arte del artista, para la apreciación y comprensión del arte contemporáneo. Cualquiera y todos los atributos físicos (o cualidades) de las obras contemporáneas, si se consideran por separado y/o específicamente, son irrelevantes al concepto de arte. El concepto de arte (como dijo Judd, aunque no quiso dar a entender esto), debe considerarse en su totalidad. Considerar las partes del concepto es invariablemente considerar aspectos que son irrelevantes a su condición de arte: es como si estuviéramos leyendo las “partes” de una definición.

No nos sorprende que el arte con la menor morfología fija es el ejemplo del cual desciframos la naturaleza del término general de “arte”. Ya que donde hay un contexto que existe separado de su morfología y consistiendo de su función, uno tiene más capacidad de encontrar resultados menos conformados y predecibles. En la posesión que hace el arte moderno de un “lenguaje” con una historia muy breve, es donde la plausibilidad del abandono de dicho “lenguaje” se hace más posible. Es comprensible, por lo tanto, que el arte que surgió de la pintura y escultura occidental es la más enérgica, la más cuestionadora (de su naturaleza), y la que menos supone todas las preocupaciones generales del “arte”. Sin embargo, en el análisis final, todas las artes tienen si tan sólo un parecido “familiar” (usando los términos de Wittgenstein).

No obstante, las distintas cualidades relacionables a una “condición de arte”, poseídas por la poesía, por la novela, el cine, el teatro, y varias formas de la música, etc., es aquel aspecto en ellas más dependientes de la función del arte como lo planteamos aquí.

¿No es acaso la decadencia de la poesía relacionable a la metafísica implicada del uso en la poesía de un lenguaje “común” como si fuera un lenguaje de arte? En Nueva York, los últimos estadios decadentes de la poesía pueden verse por el giro que los poetas “Concretos” hicieron, en torno al uso de objetos reales y del teatro. ¿Podrá ser que sintieron la irrealidad de su forma de arte?

Por lo tanto, aquí es donde descansa la viabilidad del arte. En una era en la cual la filosofía tradicional es irreal debido a sus supuestos, la habilidad de existir del arte dependerá no sólo del hecho de que “no” cumpla una función de servicio —como entretenimiento, como experiencia visual (o de otro tipo), como decoración—lo cual puede ser fácilmente reemplazado por la cultura kitsch y por la tecnología, sino más bien, seguirá siendo viable por el hecho de que “no” asuma una postura filosófica; ya que el carácter singular del arte es su capacidad de mantenerse al margen de los juicios filosóficos. Es en este contexto que el arte comparte semejanzas con la lógica, las matemáticas y, del mismo modo, con la ciencia. Pero en tanto que las otras actividades son útiles, el arte no lo es. El arte efectivamente existe por su propio bien y beneficio.

En este periodo de la humanidad, después de la filosofía y la religión, el arte muy posiblemente puede ser la única actividad que llene lo que en otra era pudieron haber llamado “las necesidades espirituales del hombre”. O, otra manera de plantear esto, podría ser que el arte trata de manera análoga con el estado de las cosas “más allá de la física” en ese sitio donde la filosofía tiene que realizar afirmaciones. Y la fortaleza del arte es que, incluso el enunciado anterior es una afirmación, y que no puede verificarse por medio del arte. La única afirmación del arte es en torno al arte. El arte es la definición del arte.