



**LA LIBERACIÓN
DEL ARTE
DESPUÉS
DEL FIN DEL ARTE**

Esencialismo e historicismo en la estética de Arthur C. Danto

LA LIBERACIÓN DEL ARTE DESPUÉS DEL FIN DEL ARTE

LA LIBERACIÓN DEL ARTE DESPUÉS DEL FIN DEL ARTE

Esencialismo e historicismo en la estética de Arthur C. Danto

Departamento de Estética e Historia de la Filosofía
Facultad de Filosofía. Universidad de Sevilla

Tesis doctoral

Doctoranda: Amelia Pérez Rodríguez

Director: Prof. Dr. D. Antonio Gutiérrez Pozo

Sevilla, 2017

A Lucía

AGRADECIMIENTOS

Me resulta difícil creer que haya terminado el largo, arduo, y sumamente enriquecedor recorrido que ha supuesto para mí este trabajo. Una vez aquí, es imposible no pensar en mis grandes "colaboradores necesarios": mi compañero, Pepe, y nuestra hija, Lucía; y mi tutor y director de tesis, Antonio Gutiérrez Pozo. He completado el trabajo gracias en gran –grandísima– medida, a ellos. Su apoyo y respaldo son inestimables, y más que simple agradecimiento, siento que he adquirido con ellos una deuda imposible de saldar.

La confianza inquebrantable de toda mi familia, su paciencia al soportar mis frecuentes desvelos, desazones y agobios en el día a día, su infinita comprensión y valoración del esfuerzo, han contribuido enormemente a la finalización del trabajo. Sin su ayuda, hubiera sido verdaderamente imposible. Mención especial a mis padres, a los que perdí en medio del camino, y cuyo amparo he seguido sintiendo a lo largo de todo el proceso.

Inapreciable, valiosísima e impagable ha sido la constante –y prolongada– atención de mi tutor y director de tesis. Ha sabido transmitirme su inalterable ímpetu y confianza, y su constante orientación y supervisión me han resultado absolutamente imprescindibles contra el desaliento y la inseguridad.

Por último, mencionar la ayuda de amigos y compañeros que, en la medida de sus posibilidades, me animaron y facilitaron la labor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
1. WARHOL Y <i>BRILLO BOX</i>	27
1.1. <i>Brillo Box</i> como inspiración	29
1.2. ¿Por qué no Duchamp?.....	36
1.3. Warhol: una filosofía del arte <i>materializada</i>	63
2. EN BUSCA DE LA DEFINICIÓN	83
2.1. Hacia la definición	85
2.2. Esencialismo e historicismo	93
2.3. Indiscernibles	106
2.4. Arte y realidad	126
2.4.1. El placer estético.....	134
2.4.2. La «diferencia artística»	143
2.5. Representaciones	151
2.5.1. Modelo wittgensteiniano	158
2.5.2. Referencialidad.....	161
2.6. Percepción	172
3. RAZONES DEL ARTE	191
3.1. Significado encarnado.....	193
3.1.1. Concepto de encarnación.....	196
3.1.2. Significado y expresiones simbólicas.....	210
3.1.3. Metáfora.....	222
3.1.3.1. Arte y metáfora.....	223
3.1.3.2. Transfiguración metafórica.....	233
3.1.3.3. Efecto de la metáfora. Retórica.....	236
3.1.4. Expresión y estilo.....	245
3.2. Interpretación y teoría	250
3.2.1. Interpretación superficial e interpretación profunda	254
3.2.2. Interpretaciones correctas e incorrectas	262
3.2.3. Intencionalidad del artista	266
3.2.4. Contextos.....	277
3.2.5. Tema e identificaciones artísticas	288

3.2.6. Teoría e instituciones.....	299
3.2.7. Teoría Institucional del Arte. Danto y Dickie.....	309
3.2.8. Danto, crítico de arte.....	319
4. FIN DEL ARTE. HISTORIA FILOSÓFICA DEL ARTE	325
4.1. Modelo hegeliano.....	330
4.2. Fin del arte	337
4.3. Estructuras históricas.....	353
4.4. Era vasariana	370
4.5. Era de la ideología	388
4.6. Era posthistórica.....	401
5. CONCLUSIONES	419
6. BIBLIOGRAFÍA	445

INTRODUCCIÓN



Para nosotros el arte es una aventura hacia un mundo desconocido que solo puede ser explorado por aquellos que quieran asumir riesgos.¹

La complejidad que encierra el concepto de arte en relación con las variadas manifestaciones artísticas que hemos ido conociendo desde los albores del siglo XX, ha dado lugar a innumerables debates dentro de la reflexión conceptual que ofrece la Estética. Desde que Platón y Aristóteles plantearon el tema, no han cesado los intentos de arrojar luz sobre el asunto. A la vieja pregunta ¿qué es arte?, se fueron añadiendo otras del tipo: ¿Pero esto es arte? ¿Cómo podemos distinguir un objeto artístico de un objeto común? ¿Cualquier cosa puede ser arte?, mostrando así que las nuevas realizaciones artísticas no encajaban con el concepto de arte tradicionalmente asumido. El concepto, ahora, demanda una delimitación precisa.

¹ M. Rothko y A. Gottlieb: Carta de junio de 1943 al editor de arte del New York Times, en M. Rothko: *Writings on art*, Miguel López Remiro (ed.), New Haven-London: Yale University Press, 2006, p. 36.

La constatación de la dificultad que supone encontrar respuestas definitivas para estas cuestiones ha suscitado, en algunos casos, declaraciones un tanto desesperanzadas por parte de ciertos filósofos del arte:

«Es obvio que nada concierne al arte continua ya siendo obvio, ni su vida interior, ni su relación con el mundo, ni siquiera su derecho a existir».²

«La comprensión en el arte es siempre un proceso abierto que no puede tener punto final en una comprensión perfecta o acabada».³

En otros casos, las soluciones se han presentado de forma más resuelta. Cito sólo dos ejemplos. Una de esas soluciones la encontramos en Dickie, quien publica la famosa Teoría Institucional del Arte, según la cual son las Instituciones (del mundo del arte) las que en última instancia deciden lo que es "arte". Otra solución –paradójica– de este tipo hallamos en Derrida, que sostiene que la forma de la pregunta sobre el arte constituye ya una respuesta⁴.

Pues bien, siendo perfectamente conscientes de que nos adentramos en una selva intrincada donde es difícil abrirse camino, lo hacemos de la mano de un interlocutor de excepción, un guía experimentado que nos muestra una posible dirección a seguir en un entorno "abrupto". Nos aventuramos, pues, en este difícil terreno que es la filosofía del arte contemporáneo en compañía de Arthur C. Danto. Nuestro recorrido a lo largo de este trabajo asumió el único objetivo de arrojar –y arrojarnos– algo de luz sobre el controvertido asunto de las aparentes excentricidades e irracionalidades que continuamente observamos en el último arte contemporáneo. Lo hemos hecho de la mano de

² Th. Adorno: *Teoría estética*, trad. de Fernando Riaza, Madrid: Taurus, 1980, p. 9.

³ G. Vilar: *Las razones del arte*, Madrid: A. Machado Libros S.A., 2005, p. 110.

⁴ J. Derrida: *La vérité en peinture*, Paris: Flammarion, 2010, p. 32.

Danto, tratando de comprender sus posiciones al tiempo que acometíamos la reflexión conceptual sobre el arte.

La estética de Danto nos pareció especialmente sugerente por enfrentar los problemas prácticos que habitualmente nos asaltan en relación con las obras de arte contemporáneas. Su método es cercano y directo, particularmente dirigido a solventar las preocupaciones habituales de cualquier persona interesada en estos asuntos. En consonancia con la opinión de Tiziana Andina, creemos que el procedimiento de Danto se basa en aplicar la filosofía analítica a «resolver los problemas conceptuales que derivan de la práctica histórica»⁵. Usa la filosofía para resolver problemas prácticos históricos, sin posición filosófica previa o establecida de antemano. No parte de una sólida y clara posición filosófica que se vea proyectada posteriormente sobre la historia, de ahí que su método resulte fresco y espontáneo, dentro de las exigencias de la exhaustiva reflexión filosófica.

El camino que Danto abre en ese recorrido hacia la comprensión del arte contemporáneo está plagado de escollos que él ha ido salvando mediante la ponderación –casi apología–, de un arte liberado, de *la liberación del arte después del fin del arte*, según reza en nuestro título. Desde que el arte no está sometido a imposiciones históricas y delega en la filosofía sus implicaciones filosóficas, el arte es libre. Ha llegado a su final histórico y a partir de ahí se libera. Danto libera al arte después del *Fin del Arte (The End of Art)*, tesis que sostiene que desde los sesenta la libertad artística se debe a que se rompen los lazos con la manera convencional de imponer unas formas de arte sobre otras. La liberación se convierte, entonces, en *leitmotiv* de su teoría del arte, pues parece que su propósito recóndito es justificar esa libertad en el arte, de modo que busca teorías, definiciones, condiciones para el arte, que permitan encajar todas las manifestaciones de ese arte liberado, sin que dejen de ser "Arte". Consideramos que la tesis de Danto llega a tomar

⁵ T. Andina: *Arthur Danto: un filósofo pop*, Roma: Carocci, 2010, p. 29.

forma de "reclamo de liberación", mostrándose claramente a favor de las libertades en el hacer artístico, libertad que se constituye en rasgo fundamental del arte contemporáneo último. Como una de las expresiones del quehacer humano, el arte reclama, como si dijéramos, su propia libertad de expresión desde las teorías de Danto. Las aparentes incongruencias de algunas realizaciones artísticas actuales constituyen en gran medida parte del "ser artístico" manifestado en la pluralidad de sus exteriorizaciones. Recogiendo una tesis del *Manifiesto comunista* de Marx según la cual «uno podrá ser cazador por la mañana, pescador por la tarde y crítico de la crítica por la noche», Danto sostiene que en la época pluralista del arte, tras el *fin del arte* por tanto:

Puedes ser un artista abstracto por la mañana, un realista fotográfico por la tarde y un minimalista mínimo por la noche. O puedes recortar muñecas de papel, o hacer lo que te dé la real gana. Ha llegado la era del pluralismo, es decir, ya no importa lo que hagas. Cuando una dirección es tan buena como cualquier otra, el concepto de "dirección" deja de tener sentido.⁶

Es más, en la forma de desarrollar sus planteamientos filosóficos, encontramos también ese antidogmatismo que él reclama para el arte. Ya hemos mencionado su particularidad como filósofo analítico y su inadecuación total a tal modo de hacer filosofía, contaminando por así decir los principios básicos de la disciplina y desmarcándose de ella en algunos aspectos. En el desarrollo de sus formulaciones encontramos una mezcla paradójica de conceptos: es esencialista e historicista a un tiempo, y su tendencia antipositivista en el tema de la percepción no está –creemos– bien definida. Según lo entendemos, también éstas son "libertades" que Danto "se toma" respecto a la "ortodoxia" filosófica, porque tal como él proclama la liberación

⁶ A. C. Danto: «The End of Art», en *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press, 1986, pp. 112s, 114s.

del arte, consideramos que subyace a toda su labor filosófica un cierto aire de libertad, de liberación, de rebelión respecto a imposiciones y esquemas preestablecidos. «Lo que hace la filosofía es tratar de poner el todo dentro de una especie de cáscara de nuez metafísica. Pero realmente aspira a la universalidad»⁷, afirma. Las tesis dantianas son formuladas desde un libre modo de entender la filosofía analítica y la filosofía en general, lo que –en cierto modo– puede ser entendido a modo de aportación o contribución:

Conjuntamente a la etiqueta del esencialismo, afirmé ser un historicista en filosofía del arte. Puede resultar difícil a los lectores comprender cómo esos dos puntos de vista logran ser compatibles, y el exhibir su consistencia implica ser una contribución filosófica relevante, yendo más allá de la mera satisfacción de poner las cosas en su lugar.⁸

Nuestro objetivo inicial incluía esclarecer las posiciones de nuestro interlocutor, y en diálogo hermenéutico con él, entrever parte del amplio ámbito de la Estética contemporánea. Esta modesta pretensión fue ampliándose conforme avanzábamos en el trabajo e iba creciendo en nosotros la impresión –constatada la imposibilidad de encontrar certezas absolutas e irrefutables en estos temas– de que la tesis de la liberación del arte desde los años sesenta del siglo XX subyace al conjunto de los postulados de Danto. Y así nuestro objetivo fundamental ha pasado a ser la justificación de esta idea. La aproximación al concepto "arte" desde la perspectiva dantiana y la demarcación de sus posibles límites, se desarrolla desde el intento de

⁷ A. C. Danto: *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago and La Salle: Open Court, 2003, p. 137 (ed. esp., trad. de Carles Roche, Barcelona: Paidós, 2005, p. 196).

⁸ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997, p. 194 (ed. esp., trad. de Elena Neerman, Barcelona: Paidós, 1999, p. 202).

corroborar esta tesis, porque creemos que la liberación es también el estímulo y el impulso fundamental de todo el pensamiento de Danto.

Como no podía ser de otra manera, el estudio de las formulaciones de Danto nos ha servido de hilo conductor en nuestro periplo, y durante el proceso hemos ido adquiriendo la idea de que solo asumiendo el último arte contemporáneo como libre de dogmas y preceptos, se pueden obtener algunas respuestas a las preguntas que suscita. Al menos, es lo que –creemos– trató de argumentar Danto. Si admitimos que como forma de expresión liberada puede usar cualquier medio que sirva a sus fines expresivos y comunicativos, podemos asumir las incertidumbres e irracionalidades que encontramos en él. Por eso nuestra propuesta en el presente trabajo consiste en defender y constatar la teoría de la liberación del arte tras su final histórico como punto determinante en las tesis de Danto, según pretendemos acreditar y justificar, más allá incluso que su famosa proclamación del *fin del arte*, o de la condición de *significado encarnado* para el objeto artístico, porque según hemos observado, todo ello no hace más que servir de apuntalamiento a la premisa fundamental, que no es otra que demostrar que el arte liberado también es arte, y que es, precisamente, al desembarazarse del peso de lo convencional cuando sobreviene la dificultad de su aprehensión. La liberación del arte ofrece la posibilidad de formular tesis lo suficientemente genéricas como para incluir todo el arte, de todas las culturas y de todos los tiempos, tal como pretende Danto.

Si podemos añadir alguna idea a las discusiones en torno a Danto y a los problemas actuales de la filosofía del arte, ésta es que solo desde la liberación del arte se entienden y explican sus particularidades más recientes. No tenemos la certeza –nunca la hay– de haber podido aportar una "tesis propia" acerca de Danto con el tema propuesto de la liberación del arte tras su final, núcleo de nuestra conclusión. Realmente no era ése nuestro propósito inicial, como hemos dicho, pero finalmente aportamos al menos las conclusiones

adquiridas como resultado del proceso de análisis y de pensamiento paralelo a la realización del trabajo. Conforme nos adentrábamos en los textos dantianos, la interpretación hermenéutica de estos textos iba dando forma a la idea/tesis sobre la liberación del arte. Del mismo modo, la importancia de conciliar esencialismo e historicismo en Danto como única manera de explicar el momento actual del arte, es algo que debíamos resaltar como subtítulo, porque toda su tesis de la esencia del arte parece haber surgido del interés por incluir en esta esencia el arte liberado, junto al resto del arte desarrollado históricamente. La conjunción esencialismo/historicismo es la postura que le permite dar forma a su teoría. Termina la historia del arte, el arte se libera, y aparece revelada su esencia filosófica, puesta en manos de los filósofos a partir de este momento.

Lanzamos, pues, nuestra propuesta como pequeña aportación a la discusión acerca de un arte liberado, a la liberación del arte como algo que planea sobre todas las cuestiones que el mismo arte suscita, según se desprende de la filosofía del arte dantiana. El arte rompe las cadenas que lo ataban tradicionalmente a la historia y a la filosofía, tesis de inspiración hegeliana que Danto reinterpreta para sí. El arte libre es difícil de asir, abarcar y controlar, como todo lo que vuela a su albedrío, y algo así es lo que venimos experimentando en el arte desde hace casi un siglo: la sensación de que es algo conceptualmente inaccesible, de ahí la necesidad de una mayor generalización que en gran parte viene dada por la idea de la liberación.

La libertad implica que sí, que cualquier cosa puede ser arte, aunque no todas las cosas lo son. Para que el arte no se diluya entre otras realidades, Danto propone que el ser propio del arte está en suscitar esos planteamientos, y en la aceptación de éstos como rasgos propios de esa entidad que es el arte. No es que no se establezcan condiciones para el arte, pero éstas no están en relación con el objeto en sí mismo ni con la manera de hacer artística, sino con la obligación del significado, de forma que la

liberación se produce en la manera de presentar los significados que, creemos, siempre hay en el arte. Todo arte significa consciente o inconscientemente algo, por lo que la información y los conocimientos son habitualmente imprescindibles para penetrar ese significado, y es este significado lo que hace que el arte ocupe un estatus más elevado que la mera cotidianidad. Aunque esto ha sido calificado como una tiranía del significado⁹, Danto lo presenta como algo propio y distintivo de lo artístico, que aun sin pretenderlo a veces, siempre esconde un significado encarnado en el objeto material, aunque sea trivial o superficial. Esta es la especificidad artística, en la que para Danto no hay condicionamiento impuesto, ni dogmatismo o exclusiones, sino condición necesaria para "ser" arte, algo que forma parte de esa esencia universal y transhistórica del arte.

El significado planea sobre todo tipo de arte, pero sólo podríamos aproximarnos individualmente a cada obra para encontrarlo, pues es cada obra particular la que determina las cualidades o propiedades a tener en cuenta para su interpretación, siendo además las posibles interpretaciones no definitivas, nunca acabadas o seguras del todo. Pero en la individualidad de cada realización está la libertad y la especificidad de lo artístico.

A este fin hemos usado la bibliografía –expuesta en el correspondiente apartado–, en la dirección que –hemos creído– mejor servía para ilustrar la justificación de nuestra propuesta. Tratando de abarcar todas las declaraciones de Danto, las diferentes versiones y ejemplos que sirven para sustentar sus tesis, así como los innumerables artículos referidos a sus distintas formulaciones, hemos ido dando forma al trabajo. También intentamos cubrir la mayoría de las referencias usadas por él mismo, siguiendo la dirección que marcaba la comprensión dialógica que sobre la obra de Danto íbamos completando.

⁹ G. Vilar: «Sobre algunas disonancias en la crítica de arte de Arthur C. Danto», en A. Danto et al.: *Estética después del fin del arte: ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid: A. Machado Libros, 2005, p. 200.

Nuestro modo de revisar y analizar las fuentes bibliográficas está en relación con el modo en que Danto se enfrenta a los problemas que le induce el arte contemporáneo, es decir, tratamos de utilizar la perspectiva filosófica dantiana como especie de llave o "intérprete privilegiado". Incluso hemos tratado de reproducir en parte su manera de exponer los diferentes temas, usando muchos de sus fabulosos ejemplos y aforismos. No aspiramos al dogmatismo, analizamos la obra de Danto de una manera crítica, considerando su obra como una especie de interlocutor experto en la materia, no como verdad absoluta, además de como una buena puerta de entrada en el mundo del arte contemporáneo contemplado desde la perspectiva filosófica. Nuestro método, por tanto, va en la línea del diálogo, de una apertura a experiencias artísticas y filosóficas, sin contar con certezas o verdades *a priori*, sino más bien por el camino hermenéutico del dialogar, comunicar, declarar, decir, hablar, intercambiar opiniones y experiencias.

Danto comparte su interés entre la historiografía, la estética y la crítica de arte, conjugando posteriormente estos temas en relación con la obra de arte. Sus primeros escritos sobre arte se centraron en tratar de encontrar los rasgos de la especificidad artística, una definición de la obra de arte y su interpretación como tal (*The Transfiguration of the Commonplace*, 1981). Posteriormente desplaza su interés hacia la historia del arte, publica su artículo «The End of Art» (1984), y encuentra la necesidad de comprender el carácter histórico del arte. Este giro se produce definitivamente en su obra *After the End of Art*, donde presenta su historia filosófica del arte, y el proceso abre un nuevo camino para el arte, un camino de libertad. Estas obras son las más medulares de su filosofía del arte, junto a *The Abuse Of Beauty*, pero también *Beyond the Brillo Box* y *The Philosophical Disenfranchisement of Art* ofrecen aclaraciones, ampliaciones y delimitaciones de sus tesis. *What art is* y *Andy Warhol* son versiones complementarias de sus tesis. Respecto al resto de fuentes bibliográficas ha sido usadas en base a las necesidades de la argumentación.

El trabajo de las obras de Danto se ha desarrollado a partir de la traducción propia del inglés desde la fuente primaria, de manera que en el caso de obras citadas solo en inglés, la traducción es nuestra. En obras citadas en inglés y en español, porque existen traducidas al español, se ha empleado la traducción española, una vez consultados y cotejados los textos en inglés, pero citamos ambas versiones para facilitar al lector la búsqueda de referencias.

Los textos de otros autores se han citado en su lengua original en el caso de no existir traducción al español, o incluso habiéndola, porque disponíamos del texto original en su lengua. Otros han sido citados en edición traducida al español, porque la hay, y por no disponer de la edición en su lengua original.

Hemos desarrollado el trabajo a lo largo de cuatro capítulos, siguiendo el orden cronológico en que fueron apareciendo las principales obras dantianas. La organización del trabajo pretende mostrar el proceso que sigue Danto para dar sentido a la liberación del arte, sin que dejen de ser consideradas como arte todas sus extravagantes manifestaciones, ni las más opuestas realizaciones artísticas de la historia. Es decir, trata de mostrar que el arte libre puede encajar en el concepto de arte. La especificidad artística es la misma en las diversas manifestaciones a lo largo de la historia, y de la *post-historia* dantiana.

El primer capítulo lo dedicamos a Warhol y *Brillo Box*, de donde surgió la inspiración que motivó toda la filosofía del arte de Danto. La posibilidad de confundir a primera vista una obra de arte con un artículo de consumo fabricado en serie, desencadena toda su reflexión sobre arte. Este apartado pretende ser la manifestación de cómo el paroxismo que mostraba el arte de los sesenta del siglo XX, especialmente el Pop Art de Warhol, asimilando el arte a la vida de la gente corriente, provocó que Danto iniciase la búsqueda del concepto "arte" desde la filosofía del arte, a partir de los planteamientos

"filosófico-materiales", no conceptuales, que pone sobre la mesa la misma *Brillo Box*.

El segundo capítulo está dedicado a la búsqueda de la definición del concepto "arte". Una vez que el arte de los sesenta despliega toda su exacerbante diversidad, es cuando se puede arribar a una definición que muestre la esencia artística de una vez y para siempre. Danto se declara esencialista e historicista a un tiempo, muestra el problema de los indiscernibles como intrínsecamente filosófico, y ejemplifica la diferencia "arte" con numerosos ejemplos y sobre los modelos de Wittgenstein y Hegel fundamentalmente. Todo su proceso muestra el interés por constatar que el arte sigue siendo arte, aunque se parezca a objetos comunes, gracias sobre todo a la referencialidad. El apartado aclara la postura desde la que se enfrenta Danto al concepto de arte.

En el tercer apartado se muestran las condiciones básicas para el arte, las razones que lo hacen "arte" y lo diferencian del "no arte". Estas condiciones básicas se centran en la obra de arte como "significado encarnado", y en la necesidad de interpretación. Es decir, desarrollamos la especificidad "arte" para Danto a través de la especial manera de "referenciar" de la obra artística, esto es, mediante símbolos y metáforas que encarnan significados. Estas son las razones del arte que han de desarrollarse a través de la interpretación y la teoría institucional, con participación del público. Trata de mostrar la diferencia artística que justificará que cualquier cosa puede ser arte, aunque no todas las cosas lo sean.

Por último, su historia filosófica del arte, nuestro cuarto capítulo, establece que hay un cese en la historia, un final, desde que el arte ya no tiene que definirse a sí mismo, ni depender de mandatos históricos, por lo tanto se libera y expresa con total libertad, sin menoscabo de su condición artística, puesto que ya no sirve a intereses de historia progresiva o evolutiva. De esta forma, queda perfectamente cubierta la condición artística más extravagante,

bajo el manto de la libertad y de un concepto de arte no excluyente. El arte no es ya responsable de mostrar lo que es en sí mismo, solo tiene que realizarse libremente, queda justificada la variedad de tendencias, estilos y formas artísticas, puesto que ya Warhol con *Brillo Box* mostró que es la filosofía la que debe encargarse de definir el arte, no el arte mismo.

Nuestras convicciones más arraigadas, más indubitables, son las más sospechosas. Ellas constituyen nuestros límites, nuestros confines, nuestra prisión. Poca es la vida si no piafa en ella un afán formidable de ampliar sus fronteras. Se vive en la proporción en que se ansía vivir más¹⁰.

¹⁰ J. Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte* (1925), en *Obras completas*, vol. III, Madrid, Alianza-Revista de Occidente, 1983, p. 367.

1. WARHOL Y *BRILLO BOX*



A. Warhol en la *Stable Gallery*. Fotografía: Fred McDarrah, 1964



1.1. *Brillo Box* como inspiración

La *Brillo Box* se convirtió en una especie de piedra Rosetta filosófica, ya que nos ha permitido enfrentarnos a dos lenguajes: el del arte y el de la realidad. La definición parcial de arte que yo mismo desarrollé en *La transfiguración del lugar común* fue el resultado de mis reflexiones sobre los interrogantes que ese notable objeto suscita¹¹.

¿Por qué fue el pop de Warhol el que inspiró a Danto? Realmente tenía numerosas y variadas manifestaciones para elegir entre todo el arte producido en los años sesenta, pero fue la segunda muestra de la obra de Andy Warhol en la *Stable Gallery* de Nueva York en 1964 la experiencia transformadora que, según sus propias palabras en la introducción del libro *Andy Warhol*, convirtió a Arthur Danto en un filósofo del arte¹². La muestra consistía en cientos de lo que parecían cajas comunes de almacén, apiladas de la misma forma que lo estarían en un depósito de supermercado. Entre éstas estaban imitaciones de las Cajas Brillo junto a las de otros envases alimentarios: copos

¹¹ A. C. Danto: *What art is*, New Haven-London: Yale University Press, 2013, p. 29 (ed. esp., trad. de Iñigo García Ureta, Barcelona: Paidós Estética, 2013, p. 44).

¹² A. C. Danto: *Andy Warhol*, New Haven-London: Yale University Press, 2009, Preface, p. XIII (ed. esp., trad. de Marta Pino, Madrid: Paidós Estética, 2011, p. 15).

de maíz Kellogg's, melocotones Delmonte, ketchup Heinz y sopa de tomate Campbell, que proporcionaban a la galería una apariencia de almacén de supermercado y «a Warhol entre las cajas, un aspecto bastante logrado de chico repartidor adolescente, de pálidos rasgos inexpresivos, con una máscara de adusta ausencia»¹³. No parecía haber, en principio, obras de arte, ni tampoco museo o galería, ni artista; sólo realidad cotidiana, un trozo de *Lebenswelt*, en concreto, el mundo básico de un almacén de supermercado con su habitual acumulación de producciones seriadas. Todas las cajas eran de contrachapado, no en cartón como las de uso cotidiano, con sus típicos logos pintados con plantilla en sus caras. Pero fue *Brillo Box*, cuyo diseño más logrado y actual atrajo a Danto de manera particular, el punto de apoyo para plantear la cuestión que acabaría cimentando su filosofía del arte: «La *Brillo Box* me ayudó a resolver un problema tan antiguo como la filosofía: cómo definir el arte. Es más, me ayudó a explicar por qué se trata de un problema filosófico»¹⁴.

Danto quedó fascinado por la idea de que las cajas de Warhol pudieran ser obras de arte, mientras que las de los supermercados no eran sino productos utilitarios sin ninguna aspiración artística. Los dos grupos de cajas se asemejan tanto entre sí, aunque sus identidades filosóficas sean diferentes, que cuesta creer que uno tenga cualidades artísticas y el otro no. A partir de aquí surgen los clásicos planteamientos: ¿qué es el arte?, ¿cuándo se produce el arte?, ¿qué o quién lo determina?. La obra de Andy Warhol hizo posible afrontar la definición de arte: «ahora ya podemos empezar una definición filosófica del arte sin esperar a ver qué más, en términos de objeto, va a depararnos la historia del arte»¹⁵. Es decir, después de Warhol no puede haber nada que obligue a redefinir el arte, puesto que su asimilación a los

¹³ A. C. Danto: «Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo», trad. de M^a José Alcaraz, en *Estética después del fin del arte: ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid: A. Machado Libros, 2005, p. 24.

¹⁴ A. C. Danto: *Andy Warhol*, Preface, p. XIV (ed. esp., p. 16).

¹⁵ A. C. Danto: *The Abuse Of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, p. 19 (ed. esp., p. 55).

objetos cotidianos es la parte que más dificultad ocasionaría para una definición general del arte donde todo el arte, hecho y por hacer, pudiese quedar incluido.

No es difícil imaginar que el arte de los sesenta produjera en Danto tal turbación que le indujera a augurar el fin del arte. La década dio lugar a múltiples y diversas formas de arte imposibles de encajar en ninguno de los modelos precedentes. Caracterizada por una nueva evaluación radical de la naturaleza y posibilidades de la escultura, que ahora se asentaba en una posición de liderazgo artístico, la década reunió casi todas las formas de creación o actividad artística: Earth Art o Land Art, Minimalismo, Arte conceptual, Arte cinético, Antiforma, Happenings y performances, Arte povera, etc. Bastan algunos ejemplos, menciono aparte el Pop Art, para darse cuenta de hasta qué punto parece agotarse aquí la progresión histórica del arte tal como la entendió Danto. La oferta era realmente variada y casi extravagante: Yves Klein, usando *pinceles humanos*, la crítica a la autorreferencialidad o idolatría exagerada hacia el artista, manifestada en la *merda* enlatada de Piero Manzoni; la pretensión de modificar las conciencias de Beuys; la rebelión contra el mercado del arte por parte de Fluxus y los conceptuales con el arte no objetual; el paisaje como construcción cultural en el *Land Art*, que saca el arte del marco institucional de galerías y museos; o lo contrario: llevar a galerías y museos calor, olor y sonidos orgánicos emitidos directamente por animales, como hizo Jannis Kounellis en su instalación formada por doce caballos atados y encarados al muro de la Galería L'Attico en Roma.

Pero ninguna de las singulares manifestaciones artísticas de los años sesenta hizo tanta mella en Danto como *Brillo Box* de Andy Warhol. Aquellas otras realizaciones artísticas apuntaban a grandes conceptos, a temas de mayor trascendencia (conciencias, idolatría, instituciones, mercado artístico), en los que la actividad artística estaba de algún modo implicada y comprometida, y sobre los que, creía, tenía algo que decir y hacer. Las *Cajas*

Brillo, en cambio, resultaban absolutamente banales, inconsistentes y sumisas en aquel sentido, pues se asimilaban sin protestar al mercado, a la fabricación en serie, al consumo, a las instituciones y demás imposiciones socio-económicas, culturales y políticas. Parecían querer integrarse en todo aquello que el mundo a su alrededor desplegaba. En *Brillo Box* parece que encontró Danto la mejor expresión de la «atribución paradójica»¹⁶ de la metáfora del arte, metáfora que constituyó esta obra por encima de otras manifestaciones artísticas del periodo.

Aquellas réplicas de cajas de estropajos jabonosos vendidas en supermercados, fueron realizadas por un joven Warhol que empezó como artista comercial y acabó siendo el más emblemático representante del Pop Art, y aunque no fue «el único en aportar lo que el momento histórico requería», escribe Danto, sí «definió su época más que cualquier artista de entonces»¹⁷. Warhol fue un producto de su época de una manera más genuina que los demás, y «probablemente él ha dibujado una imagen de nuestro tiempo que lo refleja mejor que ninguna otra»¹⁸, llegó a expresar Danto, pues «el mundo que proyectaba era el mundo de todos», mientras que «el mundo proyectado por el expresionismo abstracto era el mundo de quienes pintaban los cuadros»¹⁹. Por este motivo, el expresionismo abstracto es de difícil comprensión, mientras que el Pop, que extrae sus temas directamente de la experiencia común localizada en el mundo de la vida, es más accesible. Cuando a principios de los sesenta el Pop Art sustituía en Norteamérica, no sin conmoción, al Expresionismo Abstracto, fue denostado por unos y elogiado por otros, pero se abrió fácilmente camino en un entorno privilegiado para desarrollarse. Para Danto los artistas artífices de este giro

¹⁶ P. Ricoeur: *La metáfora viva*, trad. Agustín Neyra, Madrid: Trotta, 2001, p. 41.

¹⁷ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, Berkeley: University of California Press, 1998, p. 8 (ed. esp., tr. de A. Brotons, Madrid: Akal, 2003, p. 23).

¹⁸ A. C. Danto: *Andy Warhol*, p. 21 (ed. esp., p. 42).

¹⁹ *Ibid.*, p. 23 (ed. esp., pp. 44s).

hacia el Pop, «no solo reaccionaban contra el expresionismo abstracto, sino que revolucionaban el concepto de arte»²⁰. El Expresionismo abstracto, aún en boga en Norteamérica, era el arte de las sensaciones y emociones privadas llevadas al lienzo sin la mediación de ningún contenido figurativo, y era considerado desde finales de los años cuarenta la pintura de tipo americano por excelencia. El antagonismo entre ambos movimientos se aprecia también en sus más emblemáticas personalidades: «Es posible que la de Pollock fuera la personalidad que definiera su era: machista, hosco, chamanista, hiperromántico, impulsivo, agresivo, insistente, peligroso, alcohólico e insolente»²¹. Warhol, sin embargo, era, según Danto: «frío, ingenioso, conceptual»²², ajeno a las agitaciones de ánimo de los expresionistas.

Recurriendo al historiador del arte W. Worringer, que sostenía que la representación figurativa en el arte supone un compromiso empático con el mundo, y la abstracción —en cambio— un abandono horrorizado de él²³, el Pop podría interpretarse como un arte que derrocha empatía hacia el mundo en el que surge, empatía como bálsamo para aliviar tensiones y agitaciones emocionales; empatía, sobre todo, hacia ese mundo de cosas sencillas e intrascendentes del día a día que tan importantes se vuelven en el ordinario ámbito de la vida cotidiana de la gente. El arte Pop «redimía los signos que para todos significaban muchísimo por cuanto definían sus vidas cotidianas», escribió Danto, reconciliaba a la gente corriente con su forma de vida. Valores como la calidez, la nutrición, la previsibilidad son ejemplificados por las latas de sopas Campbell o el estropajo Brillo, que «emblemiza nuestra lucha contra

²⁰ *Ibid.*, p. 28 (ed. esp., p. 51).

²¹ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 45 (ed. esp., p. 56).

²² *Ibid.*, p. 45 (ed. esp. p. 56).

²³ W. Worringer: *Abstracción y naturaleza*, trad. Mariana Frenk, México: FCE., 1953, p. 19.

la suciedad y el triunfo del orden doméstico»²⁴. De igual modo, las viñetas de Lichtenstein «destilan las fantasías de nuestra infancia y encarnan gráficamente, en sus colores primarios y precisos contornos, los placeres visuales de la inocencia»²⁵, o las colosales hamburguesas de Oldenburg como imagen estándar de la nutrición americana. Todos son *lugares comunes* de la gran masa del pueblo americano, con los que el Pop logró asimilarse produciendo la sensación de que las fronteras del mundo del arte y de la cultura común coincidían²⁶.

Todo esto nos lleva a lo que para Danto es la cuestión principal: la indiscernibilidad perceptual entre las *Cajas Brillo*, obras de arte, y los paquetes utilitarios de estropajos de la marca Brillo a los que se parecían tantísimo. Es decir, la disparidad entre indiscernibles, entre objetos idénticos pero con identidades filosóficas diferentes. La importancia de la *Caja Brillo* reside en el hecho de que ella misma puso de manifiesto que la definición de arte iba a tener que ser bastante más abstracta de lo que nadie había imaginado anteriormente²⁷, pues se trataba de encontrar la diferencia entre objetos aparentemente iguales. Las *Cajas Brillo*, justamente a través de su insignificancia, «proponían la cuestión ontológica “qué es el arte” en su forma más pura...»²⁸, afirma Danto. Warhol no creó simplemente una obra de arte nueva, sino que «transformó el concepto de arte para que su caja fuera aceptada, y el proceso desveló algo de la inesperada lógica del concepto»²⁹. Al incluir una caja de supermercado en el concepto de arte, forzaba la reformulación de tal concepto. Pero, para Danto, no se trataba tanto de recomponer los límites artísticos de forma que entrara el nuevo concepto, sino que más bien era una cuestión ontológica, un asunto para el análisis filosófico.

²⁴ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 41 (ed. esp., p. 52).

²⁵ *Ibid.*, p. 41 (ed. esp., p. 52).

²⁶ *Ibid.*

²⁷ A. C. Danto: «Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo», p. 29.

²⁸ *Ibid.*, p. 24.

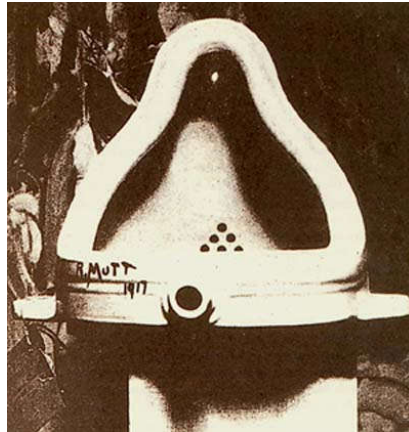
²⁹ *Ibid.*, p. 30.

Y esto requería desarrollar nuevas estructuras lógicas para ese cambio conceptual y su historia.

Era necesario un replanteamiento respecto a la tesis wittgensteiniana del reconocimiento de ejemplos, sobre todo para responder a cuestiones como «¿cuáles son los rasgos esenciales del arte?», en vez de a «¿cuáles son las obras de arte?». Ya no podemos utilizar ejemplos para enseñar el significado de la expresión *obra de arte*, porque las obras de arte no se diferencian de los objetos que no lo son: «la distinción entre arte y meros objetos ya no podía seguir dándose por sentada»³⁰, al menos desde la sola percepción inmediata. Por eso lo que más dificultad plantea, de entre todo el amplio espectro del arte de los sesenta, para establecer esa diferencia entre el arte y el no arte, son los banales objetos del Pop, quizá por esa misma banalidad, por ser ellos mismos el paradigma del no arte, de lo comercial y seriado, de lo tradicionalmente considerado como lo más opuesto al arte: lo realizado para ser vendido a las multitudes, y para ser consumido, y no para ser admirado o contemplado ni, desde luego, para ser comprendido intelectualmente. Danto fue inspirado por lo aparentemente más antiartístico dentro de la oferta artística de la época, y de esta manera quizá sus esfuerzos por diferenciar la caja Brillo-detergente de la caja Brillo-arte, podrían conseguir unos resultados aplicables o extrapolables a todas las demás formas de arte.

³⁰ *Ibid.*, p. 32.

Duchamp:
Fuente, 1917
Fotografía de Alfred Stieglitz



1.2. ¿Por qué no Duchamp?

Los críticos se han preguntado por qué pienso que Warhol puso fin a la historia del arte, tal como se entendía el arte hasta entonces; ¿por qué no fue Duchamp con sus *ready-mades*?³¹

Aunque la filosofía del arte de Danto fue manifiestamente inspirada por *Brillo Box* de Warhol, Danto admite que los *Ready-mades* de Duchamp iniciaron el camino hacia una nueva filosofía estética. Dadá fue «la primera escaramuza del antiesteticismo que llegó a ser una tendencia tan importante del arte moderno»³², escribió Danto refiriéndose a la victoria que supuso el arte de Duchamp sobre la belleza material y física, *retiniana*³³ —en el sentido de que apelaba fundamentalmente a la mirada—. Aquellos objetos cotidianos encontrados, ya confeccionados, y no realizados directamente por el artista, sino meramente elegidos por él, cuestionaron los principios tradicionales del arte. Eran objetos cuyos rasgos materiales y físicos no respondían a pautas

³¹ A. C. Danto: *Andy Warhol*, p. 66 (ed. esp, p. 87).

³² *Ibid.*, p. 52 (ed. esp., p. 73).

³³ M. Duchamp: en *Marcel Duchamp. Escritos*, ed. de J. Jiménez, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012, p. 231.

estéticas convencionales, no eran extraordinarios, excelsos o sublimes, sino que más bien se manifestaban como resultado de simples exigencias de uso y función.

Duchamp entonces revolucionó el arte en varios frentes: en cuanto al placer estético pues su arte no se basa en la belleza; en cuanto a la intervención del artista, que en este caso sólo elige, ya que no hay mano del artista en la obra; y en cuanto al desafío a las instituciones del arte, dando lugar con todo ello al planteamiento de la pregunta *qué es el arte*, aunque sin resolverla aún. Esto lo haría Warhol unos cuarenta años después. Veamos los motivos que para Danto sostienen esta teoría.

Edmund White, en su obra *Andy Warhol: A Retrospective*, dijo sobre Warhol:

Andy tomaba toda definición concebible de la palabra *arte* y la ponía en tela de juicio. [...] El arte revela la huella de la mano del artista: Andy recurría a la técnica serigráfica. Una obra de arte es un objeto único: Andy ideaba objetos múltiples. Un pintor pinta: Andy hacía películas. El arte está disociado de lo comercial y utilitario: Andy estaba especializado en latas de sopas Campbell's y billetes de dólar. Pintar puede definirse en contraste con la fotografía: Andy reciclaba fotografías. Una obra de arte es lo que firma un artista, como prueba de su elección creadora, sus intenciones: Andy firmaba cualquier objeto. El arte es una expresión de la personalidad del artista, congruente con su discurso: Andy enviaba a las conferencias a un doble, en lugar de ir él.³⁴

Fácilmente se puede colegir que buena parte de las "excelencias" que White atribuye a Warhol como artista pueden extrapolarse a Duchamp, e incluso parece que la diferencia más conspicua es que Duchamp lo hizo con antelación. Podría pensarse que Danto asistió en vivo a la aparición del arte de Warhol y a su impacto, mientras que aún no había nacido cuando Duchamp ideó sus primeros *ready-mades* ni conoció en directo la revolución

³⁴ Apud A. C. Danto: *Andy Warhol*, pp. 64s (ed. esp., p. 85).

dadaísta. Sin embargo, y aunque Danto no se detiene a explicarlo de manera exhaustiva, trataremos de exponer las diferencias que justifican su inclinación a favor de Warhol, basándonos en su declaración sobre la gran diferencia entre las causas que movieron a Duchamp y las que movieron al Pop³⁵.

Dadá significó una crítica, dentro del arte moderno de principios del siglo XX, a lo que parecía imponerse entonces como esencialmente arte. El primer expresionismo alemán, el fauvismo, el cubismo, la abstracción, mostrarían una especie de *inutilidad social* de la obra de arte debido a su autonomía e independencia, y esto es lo que quizá suscitó la autocritica del arte dentro del llamado modernismo, término que engloba todos aquellos movimientos artísticos del periodo. Esta autocritica fue avanzada por Duchamp en sus *obras de arte sin artista*³⁶: los *ready-mades*. En la tradición dominante en la estética burguesa hasta ese momento, el arte no podía ser utilitario, porque su valor dependía de su autonomía respecto del uso. El arte burgués se ve como bello en tanto que es inútil, como anticipó Kant en su *Crítica del Juicio*, donde desligó lo útil de lo bello señalando que «la satisfacción que determina el juicio de gusto es totalmente desinteresada»³⁷, de modo que ningún interés o utilidad debe mover a lo bello porque, de no ser así, no habría verdadera experiencia estética. Y esto es lo que el mundo burgués pretendía de hecho: alejar el arte del mundo cotidiano mediante su "inutilidad", hacer del arte un mundo distante, apartado, que es lo que le confería su belleza. Hacer arte útil implicaría acercarlo a la cotidianidad y acabar así con su belleza y su excelencia. Solo se le puede tener respeto y aprecio al arte si es algo distante –y distinto, por tanto–, de ahí que esta visión del arte relegue a segundo plano las artes decorativas e industriales, porque pertenecen a nuestro mundo real y cotidiano. La belleza y el arte de verdad, se resisten entonces a ser

³⁵ A. C. Danto: *After the End of Art: contemporary art and the pale of history*, p. 132 (ed. esp., p. 145).

³⁶ H. Foster et al.: *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid: Akal, 2006, p. 127.

³⁷ I. Kant: *Crítica del Juicio*, ed. de M. García Morente, Madrid: Espasa-Calpe, 1981, § 2, p. 102.

introducidos en nuestro mundo cotidiano, y eso es lo que lo definiría esencialmente. Ahí reside el aspecto inasible e inaccesible del arte, en su lejanía, en su distancia, pues según esta postura la belleza artística se basa en lo extraño, lo incómodo, lo no asimilable, según leemos en Baudelaire, quien, en 1855, escribió también que «lo bello es siempre extraño (*bizarre*)»³⁸. Puede haber belleza en algo útil, pero no es belleza pura, de ahí esa autonomía respecto a lo útil asimilada como pureza. La belleza de lo útil no es verdadera, pura o autónoma belleza, sino que es una belleza impura y menos exigente, una belleza que no es extraña, ni sorprendente, no incomoda, no sacude ni desestructura, sino que es como un barniz que maquilla lo establecido, y esto no es verdadero arte para ellos.

Otra posición frente al arte, dentro del mundo burgués del siglo XIX, es la defendida por John Ruskin y William Morris, reflejada ya, sobre todo, en la estética de D. Hume. Esta postura plantea una aproximación entre lo bello y lo útil y/o cotidiano, acerca belleza y utilidad, valorando especialmente la artesanía. D. Hume subraya que «nuestro sentido de la belleza depende de este principio: el objeto que tiende a producir placer en su propietario es siempre considerado como bello y todo objeto que tiende a producir dolor es desagradable y feo. De este modo, la comodidad de una casa, la fertilidad de un campo o el vigor de un caballo es lo que constituye principalmente la belleza de estos objetos»³⁹, porque, en definitiva, es la utilidad la que los hace bellos. Bello es entonces, para Hume, aquel objeto que da placer solo por su tendencia a producir un cierto efecto, que no es otro que el placer o provecho de una persona. Para él «es evidente que nada hace más agradable a un campo que su fertilidad, y que apenas ventaja alguna de adorno o situación podrá igualar esa belleza»⁴⁰. Lo mismo ocurre con las cosas con las que no

³⁸ Ch. Baudelaire: *Exposition universelle* (1855) en *Oeuvres Complètes*, Y-G. Le Dantec et C. Pichois (eds.), Paris: Gallimard, 1961, p. 956.

³⁹ D. Hume: *A Treatise of Human Nature*, Mineola-New York: Dover, 2003, III, 3, I, pp. 410s (ed. esp. de F. Duque, t. II, Madrid: Nacional, 1981, p. 822).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 259 (ed. esp., p. 554).

tenemos relación, en las que sentimos esa belleza por simpatía, o sea, por simpatía sentimos el placer que producirá en alguien: «En la mayoría de casos, la hermosura y la belleza no son cualidades absolutas, sino relativas, y no nos placen sino por su tendencia a producir un fin agradable»⁴¹, es decir, por su utilidad, que siempre es una cualidad relativa al interés subjetivo: algo puede ser útil para algo y no para otra cosa. Pero no es este tipo de utilidad la que Dadá reclama, sino aquella que sea capaz de poner en cuestión los principios establecidos, ya sea desde la preeminencia de la actividad mental (Duchamp), ya sea desde la mofa y el absurdo.

Dadá surge en Suiza como reacción a la Primera Guerra Mundial, impulsado por un grupo de artistas que no estaban dispuestos a hacer arte para complacer a las clases dirigentes europeas, a las que responsabilizaban de todas las horribles consecuencias de la guerra. Empezaron a hacer un arte irreverente hacia las clases patrocinadoras de las artes, y hacia «la idea del Gran Artista, cuya obra reportaba gloria e ilustración a quienes ostentaban el poder»⁴². Según Tristan Tzara, teórico del movimiento y en gran medida responsable de su definición, «el dadaísmo no era moderno en absoluto», aunque coexistiera con el modernismo y surgiera dentro de él, sino que más bien «venía a ser un retorno a la religión casi budista de la indiferencia»⁴³. Arp, por su parte, dijo que «los dadaístas despreciaban lo que suele considerarse arte, pero colocaban al universo entero sobre su trono encumbrado», y añade: «nosotros declaramos que todo cuanto nace o es obra del hombre es arte»⁴⁴. Y es que los dadaístas «estaban plenamente convencidos de que la vida era lo importante, no el arte»⁴⁵. Para ellos las grandes obras de arte de los museos estaban corrompidas, al igual que los

⁴¹ *Ibid.*, p. 411 (ed. esp., p. 822).

⁴² A. C. Danto: *Andy Warhol*, p. 29 (ed. esp., p. 52).

⁴³ C. Tomkins: *Duchamp*, Barcelona: Anagrama, 1999, p. 214.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

nobles ideales de una sociedad que acabó despedazándose en el frente occidental⁴⁶.

Dadá, por tanto, se rebelaba contra el arte producto de la cultura burguesa que había propiciado la Gran Guerra. Trataba de dar alguna utilidad a sus acciones artísticas, ejerciendo amonestaciones sobre los efectos de un sistema ineficaz, frente a los movimientos pictóricos del momento que solo se preocupaban «por la forma, la superficie, la pigmentación...»⁴⁷. Fue una revuelta dentro del mundo del arte, y hablaba de arte, proponía nuevos recursos para el arte como el azar y el absurdo, tratando de desmitificar los métodos profundos y elevados que lo sostuvieron hasta el momento, métodos que complacían a la cultura burguesa culpable de la devastación y la tragedia de la catástrofe. Como toda protesta, recurrió al escándalo como forma de llamar la atención y hacerse notar, desde el arte en este caso, invocando al sin sentido, al absurdo, a la mofa, a la indiferencia. Al mismo tiempo, todo esto les proporcionaba una manera de huir del desastre, de evadirse mediante el juego y la irracionalidad como forma de atacar los "sesudos" argumentos que dieron lugar a la guerra.

Sin duda, los ready-mades de Duchamp fueron su expresión más provocadora y subversiva. La actitud burlona de los dadaístas frente a la tradición, los valores sociales, el arte, la indiferencia que exhibían, eran aspectos afines al pensamiento de Duchamp⁴⁸. Para Duchamp, Dadá era una forma de liberación, de purga, «era una manera de salir de un estado mental —de evitar la influencia del ambiente inmediato o del pasado: de alejarse de los clichés— de liberarse», «Dadá fue muy útil como purgante», y su «fuerza de "vacuidad"» fue muy saludable⁴⁹, escribió. La vacuidad también fue un modo de rebelarse contra las profundidades y los dogmas que esgrimían las

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ A. C. Danto: *After the End of Art: contemporary art and the pale of history*, p. 14 (ed. esp., p. 36).

⁴⁸ C. Tomkins: *Duchamp*, p. 215.

⁴⁹ M. Duchamp: en *Marcel Duchamp. Escritos*, p. 222.

vanguardias del momento, contra la presunción de los artistas y su excesiva egolatría.

La aportación de Duchamp en aquellos momentos fue una sacudida importante a los credos y principios establecidos, al arte convencional y a los artistas encumbrados. Duchamp utilizó el azar para descentrar la autoría⁵⁰, mostrando así su desdén a «los egos excesivos del artista» y hacia lo que él llamaba la «religión del arte»⁵¹, hacia los inamovibles dogmas de fe que apuntalaban los asuntos artísticos. El gesto de Duchamp con sus *ready-mades* colocó a los artistas del momento frente a su espejo, al proponer un vulgar y grosero objeto como obra de arte. Es como si hubiese dicho: «yo, artista como vosotros, digo que esto es arte, ¿quién puede rebatirme?». También él tenía la prerrogativa, como artista que era, de manifestar su idea de lo que es o no arte, algo que sus compañeros de oficio habían venido haciendo hasta entonces (expresionistas, fauvistas, cubistas, futuristas), todos desde el podio de Gran Artista. Y si todos estaban en la misma posición y gozaban de la misma condición o aptitud, ningún otro artista podía rebatir ni impugnar sus ideas y proposiciones artísticas a Duchamp, ni aun siendo una de éstas la presentación como arte de un objeto seriado, comercial, banal y ordinario. Los cubistas manifestaron que el arte debía mostrar fragmentación de objetos geometrizados en planos de diferentes puntos de vista, ofreciendo una imagen conceptual más completa de ellos; los futuristas que el arte tenía que ser afín a las nuevas tecnologías y reflejar movimiento, dinamismo y velocidad; para los fauvistas el color y sus contrastes era lo más importante, y para los expresionistas la expresión de la angustia y el tormento interior. Y aparece Duchamp con una vieja rueda de bicicleta sobre un taburete, un urinario masculino, una pala quitanieves, etc., declarando que son arte. No podían los cubistas, futuristas, expresionistas ni fauvistas, contradecirle,

⁵⁰ Cfr. el apartado "El azar en conserva" del capítulo «Marcel Duchamp y la experiencia estética de la modernidad» en J. Jiménez: *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*, Barcelona: Destino, 1994, pp. 171-178.

⁵¹ C. Tomkins: *Duchamp*, p. 42.

puesto que era la elección de un artista como ellos. Duchamp se mofaba de la presunción de otros artistas, arrogándose esa misma aptitud y poder que parecía reprobar en ellos, al *elegir* cualquier objeto como arte, al asignarse ese privilegio de Gran artista. Al colocarlos frente a su espejo, de manera que se vieran reflejados en él, consiguió poner sobre la mesa las grandes cuestiones: ¿Qué es arte? ¿Quién lo determina? ¿Cómo lo distinguimos? ¿Somos los artistas los autorizados a decir qué es o no arte? Quizá fue el primer artista en volver las armas de contradicción y confrontación de la Vanguardia en contra de la vanguardia misma. Los *ready-mades* constituyeron la perfecta reducción al absurdo de los supuestos principios democráticos del arte y sacaron a la luz la hipocresía de las actitudes liberales; eran su respuesta al exceso de producción artística y al vanguardismo institucionalizado. Duchamp ataca la institución del arte.

Efectivamente, Duchamp, como Warhol, pone en tela de juicio la palabra *arte* y la necesidad de belleza en el arte, la intervención de la mano del artista, la obra de arte única y original, la disociación del arte con lo comercial y utilitario, y el arte como expresión subjetiva del artista. Veamos por partes.

Dadá se alzó contra *la forma, la superficie, la pigmentación; contra la idea del Gran Artista; contra la cultura y sociedad burguesas; contra el acto físico de la pintura; contra el arte convencional*. Y se erigió a favor de la vida, de la libertad, de la perspectiva filosófica en el arte, de que todo cuanto nace o es obra del hombre puede ser arte, etc. Es incuestionable que Dadá supuso, antes que el Pop, una vulneración de los límites del Modernismo, etapa artística que se desarrolla entre 1900 y 1960, en la que el arte busca su definición, pero sin encontrarla de forma definitiva hasta la irrupción de Warhol, según opinión de Danto: «consideramos la historia de la modernidad como una lucha del arte por tomar conciencia de una concepción de lo que es

(el arte)»⁵². Así, la revolución filosófica que trajo Warhol fue una revolución, como mínimo, anunciada con anterioridad, según el propio Danto admite cuando escribe: «Duchamp logró tirar por tierra casi toda la historia de la estética, desde Platón hasta nuestros días»⁵³, cuestionando sus, hasta el momento, concluyentes principios. Para Danto continúa librándose una batalla, «iniciada por Platón en los albores de la metafísica, entre el querido mundo de lo banal y otro mundo exaltado e idealizado»⁵⁴, porque se sigue diferenciando, por un lado, entre lo que son insignificantes objetos de uso cotidiano y aquellos otros, más elevados, que acceden a la categoría de arte. Y, al mismo tiempo, se pretende llevar al mundo elevado e inalcanzable del arte objetos banales, cotidianos, pero, eso sí, transfigurados en arte. Los objetos-arte pertenecen a un mundo elevado, superior, aun siendo tan similares a aquellos otros objetos no artísticos con los que pueden confundirse, tal como consideró Platón que podían confundirse las pálidas copias o sombras terrenales con los arquetipos inalcanzables del mundo de las Ideas. «Que algo pudiera ser arte sin ser bello es una de las grandes aportaciones filosóficas del siglo XX»⁵⁵, añade Danto, adjudicando esta aportación a la aparición de Dadá y al fin del modernismo: «...La era del arte moderno empezó a decaer con el surgimiento del dadaísmo en 1915»⁵⁶, «el fin del modernismo significa el fin de la tiranía del gusto»⁵⁷, el fin del formalismo y el materialismo, y la apertura de horizontes en el arte.

Entre los dadaístas, ninguno como Duchamp atacó los preceptos modernos: «Duchamp era la figura central de la irreverencia provocativa: él

⁵² A. C. Danto: *Andy Warhol*, p. 52 (ed. esp., p. 74). Cfr. D. Koppelberg «Arthur C. Danto», en *Klassiker der Kunstphilosophie: von Platon bis Lyotard*, Stefan Majetschak (ed.), München: Beck, 2005, pp. 296s.

⁵³ A. C. Danto: *What art is*, p. 26 (ed. esp., p. 42).

⁵⁴ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, pp. 144, 145 (ed. esp., p. 143).

⁵⁵ A. C. Danto: *What art is*, p. 28 (ed. esp., p. 43).

⁵⁶ A. C. Danto: *Andy Warhol*, p. 29 (ed. esp., p. 52).

⁵⁷ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 111 (ed. esp., p. 126).

fue quien impulsó la revuelta dadaísta y quien desencadenó el ataque contra los límites que definían el arte moderno»⁵⁸, unos límites definidos en gran parte por la materialidad y el aspecto físico de la pintura, pues la pintura era la disciplina por excelencia en el periodo: «Nadie pensaba que pudiera haber algo más allá del acto físico de la pintura», y de pronto aparece Dadá lanzando una «protesta contra el aspecto físico de la pintura»⁵⁹. El modernismo es una etapa donde por primera vez se plantea la pregunta de qué es en esencia el arte —ante la obviedad de nuevas formas de arte que nada tienen que ver con las tradicionales—, y a la vez ofrece una respuesta irrefutable a la pregunta. Esa respuesta se basó en la reafirmación de los propios principios artísticos de cada disciplina artística, sobre todo de la pintura. Las particulares y características formas de expresarse o representar, y sus medios o instrumentos para hacerlo, se convirtieron en *esenciales*. Por eso, la abstracción geométrica pictórica en sus diferentes manifestaciones (Suprematismo, Neoplasticismo), se consideró el arte más *puro*, el que era en esencia el *arte*, según interpretó Greenberg, porque se fundamentaba en el *planismo* y el pigmento, en la materialidad de la obra pictórica. Para Danto, fue ésta la mayor aportación de Greenberg: volver *la sustancia del arte lentamente* desde el objeto *al sujeto del arte*⁶⁰. El *sujeto del arte* define su esencia, basada en la *pureza*, la *materialidad*, el soporte físico, el sólo uso de los medios propios y genuinos (el pigmento y lo plano en el caso de la pintura). Se aleja de contaminaciones, de motivos y temas ajenos al propio arte o a la propia disciplina artística. Así, la pintura debía prescindir de la ilusión de profundidad en la representación, de la tridimensionalidad —a la que tanto esfuerzo y dedicación habían prestado los pintores tradicionalmente—, pues no es propia de la disciplina pictórica, que suele ir en un soporte plano (un cuadro). Estos fueron los principios normativos básicos que se

⁵⁸ A. C. Danto: *Andy Warhol*, p. 29 (ed. esp., p. 52).

⁵⁹ M. Duchamp: en *Marcel Duchamp. Escritos*, p. 222.

⁶⁰ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, pp. 76, 77 (ed. esp., p. 94).

constituyeron para los artistas modernos en indispensables para afianzar una disciplina artística y definirla: «El contenido ha de disolverse tan completamente en la forma que la obra plástica o literaria no puede ser reducida en su totalidad o parcialmente a nada que no sea ella misma»⁶¹.

Al mismo tiempo que ofrecieron la abstracción geométrica como bandera de la pureza pictórica y como paradigma de lo que tiene que ser el arte, surge Dadá con su actitud irreverente ante toda norma. «No se enseñaba ninguna noción de libertad, ninguna perspectiva filosófica»⁶², llegó a expresar Duchamp refiriéndose al arte vigente, cuyo objetivo fundamental parecía ser ofrecer respuestas en forma de reglas y dogmas, mientras que para él eran las "negaciones", más que los dogmas, las que constituían la base de su obra: «la negación del ojo, de la mano, de la tradición, de las asociaciones emocionales o subjetivas, de todo aquello que, en suma, se interponía en su camino hacia el arte como actividad mental»⁶³, pues su objetivo era olvidar o negar todo aquello que en arte obstaculizaba el uso de la *materia gris*. «...Yo pensaba en el arte a otra escala»⁶⁴, dijo, porque «a Duchamp le molestaba profundamente lo que él llamaba el "arte retiniano", el que satisface a la vista», y se interesaba, más que en agradar al ojo, «en profundizar en el modo en que pensamos»⁶⁵.

La liberación que supuso Dadá permitía a los artistas olvidar la materialidad y el aspecto meramente visible del arte, para centrarse en la idea, en el pensamiento, tal como Duchamp proclamaba, contra los *pintores pintamonas*: «Esa es la dirección que ha de tomar el arte: la expresión intelectual»⁶⁶, dijo, «la pintura no debe ser exclusivamente visual o retiniana.

⁶¹ Cl. Greenberg: *La pintura moderna y otros ensayos*, ed. de Félix Fanés, Madrid: Siruela, 2006, p. 26.

⁶² M. Duchamp: en *Marcel Duchamp. Escritos*, p. 222.

⁶³ C. Tomkins: *Duchamp*, p. 197.

⁶⁴ M. Duchamp: en *Marcel Duchamp. Escritos*, p. 222.

⁶⁵ *Apud* A. C. Danto: *What art is*, p. 25 (ed. esp., p. 41).

⁶⁶ M. Duchamp: en *Marcel Duchamp. Escritos*, p. 223.

También ha de afectar a la materia gris, a nuestro apetito de comprensión»⁶⁷. «Duchamp buscaba ir más allá de un tipo de expresión, y de comprensión, *retinianos*, meramente físicos, buscaba una *dilatación* o *expansión* del sentido»⁶⁸, en palabras de José Jiménez. Tomkins escribe sobre la *pala quitanieves* que es «una obra de arte creada no ya por obra de la mano o la habilidad del artista, sino por su cerebro y su voluntad»⁶⁹, puesto que el artista solo la elige, su intervención es más intelectual que física: el artista ha de trabajar el intelecto, la materia gris, y no solo su destreza manual. Warhol, sin embargo, llegó a decir cosas como: «Mi instinto pictórico me dice: "Si no lo piensas, es que está bien"», o «yo sé que mi tiempo de reflexión no vale nada»⁷⁰. Incluso él quizá no pretendía hacer Gran Arte cuando lo consiguió: «Tan pronto como dejas de querer algo, lo consigues. He descubierto que esto es algo absolutamente axiomático»⁷¹, dijo. El cerebro y la voluntad no tenían tanto valor para Warhol, porque él era como un filósofo natural, espontáneo, que hacía filosofía haciendo arte, sin autoconciencia discursiva de filósofo. Creando arte hacía filosofía, era un filósofo irreflexivo, más bien instintivo, no discursivo ni cerebral o, en palabras de Danto, «un artista fascinante desde una perspectiva filosófica»⁷².

Danto escribe que Warhol «cuestionó el papel del artista como autor de una obra de arte»⁷³, pues sus obras podían copiarse –falsificarse– fácilmente, cosa que también hizo Duchamp de alguna manera con sus «obras de arte sin artista»⁷⁴, también sus *ready-mades* cuestionaron la originalidad y la autoría. Si apelamos a Kant y sus *ideas estéticas*, podemos explicar el arte de ambos como *obra del genio*, genio como sujeto capaz de exponer «ideas

⁶⁷ *Ibid.*, p. 231.

⁶⁸ J. Jiménez: «El ojo espectador» en *Marcel Duchamp: Escritos*, p. 24.

⁶⁹ C. Tomkins: *Duchamp*, p. 176.

⁷⁰ A. Warhol: *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Barcelona: Tusquets editores, 1998, pp. 160, 161.

⁷¹ *Ibid.*, p. 32.

⁷² A. C. Danto: *Andy Warhol*, Preface, pp. XIII, XIV (ed. esp., pp. 15s).

⁷³ A. C. Danto: *What art is*, p. 114 (ed. esp., p. 117).

⁷⁴ H. Foster et al.: *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, p. 127.

estéticas». Kant define su concepto de «idea estética» como «representación de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que pueda serle adecuado ningún pensamiento, o sea, ningún concepto, y que, por tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible»⁷⁵. En este sentido el arte implicaría *apertura de pensamiento*, en tanto que despliega horizontes de reflexión, que es lo que Duchamp pretendía, pero ¿pretendía Warhol también desplegar horizontes de reflexión?. Seguramente no y, aun así, sin duda, los desplegó. Podrían entonces interpretarse los ready-mades como el resultado de una *idea estética* de Duchamp, y la sola elección del artista/genio sería suficiente para 'producir' arte, porque «el genio da la norma al arte», según Kant. Pero también esto podría ser interpretado como una manifestación más de esos *egos excesivos del artista*, ya que el solo hecho de serlo (artista) proporciona la potestad de decisión sobre el estatus o categoría artística. El propio Duchamp lo explica de la siguiente manera:

El artista actúa a la manera de un médium que, desde el laberinto, al otro lado del tiempo y del espacio, busca su camino hacia un claro»⁷⁶.
«Si concedemos los atributos de un médium al artista, habrá que negarle, entonces, la facultad de ser plenamente consciente, en el plano estético, de lo que hace o de porqué lo hace. Todas sus decisiones en la ejecución artística de la obra se mantienen en el dominio de la intuición y no pueden traducirse en un *self*-análisis [autoanálisis], hablado o escrito o incluso pensado.»⁷⁷

Danto se centra, e insiste, en la revolución del arte de Duchamp referente a la belleza. La obra de Duchamp, escribe, «es rica filosóficamente, sobre todo en su actitud hacia la belleza, que durante siglos se creyó inherente al concepto de arte»⁷⁸. Duchamp «renunció a hacer arte hermoso»⁷⁹, y sus

⁷⁵ I. Kant: *Crítica del Juicio*, § 49, p. 220.

⁷⁶ M. Duchamp: «El proceso creativo» en *Marcel Duchamp. Escritos*, p. 234. Texto de una intervención de Duchamp en la Federación Americana de las Artes en Houston, texto inglés original en *Arts News*, vol.56, nº4, Nueva York, 1957, pp. 28s.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ A. C. Danto: *What art is*, pp. 27s (ed. esp., p. 43).

ready-mades niegan «el concepto de que todo arte tiene que ver con la maestría, la pericia y, sobre todo, con la visión del artista»⁸⁰, porque el recurso al azar de los dadaístas no tenía otro objetivo más que limitar al máximo la intervención del artista en el arte, desencumbrándolo así de alguna manera. El espíritu de la ironía y los experimentos con el azar se usaron como sustitutos del control consciente del artista⁸¹, escribe Tomkins. En palabras del propio Duchamp: «Quería volver a poner a la pintura al servicio de la mente», e intentaba situarse «lo más lejos posible de los cuadros físicos "agradables" y "atractivos"»⁸². Sin embargo, sí mostró interés, y le concedía un gran valor, por lo que denominaba «la belleza de la indiferencia»⁸³.

Son muchas las coincidencias de la revolución de Duchamp con la de Warhol. Ambos renunciaron a la estética, ambos crearon nuevos significados para los objetos banales cotidianos y ambos utilizan para su arte el mundo circundante, visible y físico, en sus manifestaciones más insustanciales, más triviales (mercancías de supermercado, pala quitanieves, rueda de bicicleta), e incluso groseras o escatológicas (urinario). La diferencia es que en los *ready-mades* de Duchamp el artista diestro no interviene más que en la elección del objeto —que encuentra lo mismo en una tienda especializada, innumerables veces repetido, que en un basurero—, mientras Warhol calca los objetos cotidianos en su taller, los trabaja arduamente para conseguir una perfecta reproducción, en numerosas ocasiones seriada. Para Warhol «el trabajo era tan esencial para su concepción del arte que la idea de presentar como arte algo que no se producía trabajando carecía de interés para él»⁸⁴, escribe Danto, «Andy hizo realmente sus cajas de supermercado, mientras que

⁷⁹ *Ibid.*, p. 24 (ed. esp., p. 40).

⁸⁰ *Ibid.*, p. 26 (ed. esp., p. 41).

⁸¹ C. Tomkins: *Duchamp*, p. 139.

⁸² M. Duchamp: en *Marcel Duchamp. Escritos*, p. 221.

⁸³ C. Tomkins: *Duchamp*, p. 25.

⁸⁴ A. C. Danto: *Andy Warhol*, p. 51 (ed. esp., p. 73).

Duchamp no podía, en principio, haber hecho sus *ready-mades*»⁸⁵. «Además, no todo objeto puede ser un *ready-made*, puesto que Duchamp restringió los *ready-mades* a los objetos estéticamente mediocres»⁸⁶, mientras que las cajas Brillo son bonitas, son una celebración del arte comercial, en opinión de Danto. Podríamos decir que Duchamp saca, o arranca sus objetos de la cadena de montaje, de la fabricación en serie, para descontextualizarlos y llevarlos al arte, como dijo su apoderada Beatrice Wood, en su defensa, con motivo del rechazo de la obra *Fuente* para la primera exposición de la *American Society of Independent Artists* en 1917: «No tiene importancia si el Sr. Mutt⁸⁷ con sus propias manos hizo o no la fuente. Él la eligió. Cogió un artículo corriente de la vida, lo colocó de tal manera que su significado útil desapareciera bajo el nuevo título y punto de vista: creó un nuevo pensamiento para ese objeto»⁸⁸.

Warhol, por el contrario, parece haber decidido integrar su arte en una especie de cadena de montaje de producción en serie, al reproducir fielmente, y multiplicar, trabajándolos con sus manos, los artículos del supermercado, las serigrafías a partir de fotografías de personajes famosos, etc. Esto es lo que Danto quiere decir cuando afirma que «Warhol llevó la cuestión de "¿qué es el arte?" a la fase siguiente»⁸⁹. Los *readymades* sólo significaron el paso necesario que conducía a la identificación última del arte y la realidad, en palabras de Reed-Tscha⁹⁰, cosa que sólo se produciría con Warhol, cuando en vez de enfrentar el arte a la producción en serie, lo integra en ella, en lo que

⁸⁵ *Ibid.*, p. 66 (ed. esp., p. 87).

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Duchamp escogió el urinario de un salón de exposición y ventas en Nueva York de J. L. Mott Iron Works, fabricante de esa clase de artículos, lo hizo girar 90 grados y lo firmó como R. Mutt: *R* de Richard, rico en argot, y *Mutt* como alusión a Mott y a Mutt, un popular personaje de una historieta de la época, lo puso en un pedestal y lo presentó a la exposición con el título de *Fuente*.

⁸⁸ H. Foster et al.: *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, p. 129.

⁸⁹ A. C. Danto: *Andy Warhol*, p. 52 (ed. esp., p. 73).

⁹⁰ K. Reed-Tscha: «¿Era Andy Warhol un genio de la filosofía?», en *Estética después del fin del arte: ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid: A. Machado Libros, 2005, p. 61.

era más representativo de la realidad cotidiana que él vivía, trata de equipararse a las máquinas⁹¹ produciendo casi de la misma manera que ellas, pues además de los objetos reproducía los mecanismos de la sociedad del momento. Y aunque los objetos de Duchamp no dejaban de ser cotidianos, eran más duraderos, no necesitaban reponerse con la asiduidad de los alimentos o los estropajos de Warhol, ni respondían a una elección determinada como en Warhol, que los elegía por lo que para él, y para una gran mayoría del pueblo americano, significaban. Los encontraba bellos, le gustaban las *cosas* y que sean exactamente iguales una y otra vez⁹²: «El mundo me encanta, me provoca una inmensa alegría»⁹³, dijo, y celebraba esos objetos comerciales, los enaltecía, exaltaba, los ennoblecía y sublimaba. Esa parece ser la gran diferencia para Danto: Duchamp no celebraba nunca lo ordinario en ninguna de las obras que realizó⁹⁴, su elección de objetos cotidianos era aparentemente más azarosa e indiferente, desde el punto de vista estético al menos, aunque no desde el punto de vista del significado. Es decir, Duchamp se centra en el asunto del concepto, del significado del objeto, mientras que Warhol –además de hacer eso, y a la vez– celebra, ante todo, y exalta, el mundo cotidiano, el mercado, el consumo, etc., y esto marca una diferencia fundamental entre ambos. Pero es una diferencia que parte de una relación esencial entre ellos que Danto no puede soslayar: «en cierto sentido, Warhol era un seguidor de Duchamp»⁹⁵, escribió, y solo desde esa afinidad puede entenderse la afirmación de la diferencia.

Para Tiziana Andina, la diferencia fundamental entre Duchamp y Warhol, según se desprende de las declaraciones de Danto, es que Duchamp no planteó la pregunta sobre el arte de la manera correcta ni de modo

⁹¹ A. Warhol: en *Andy Warhol. Entrevistas*, trad. de Ferrán Esteve, edición de Kenneth Goldsmith, Barcelona: Blackie Books, 2010, p. 61.

⁹² *Ibid.*, p. 59.

⁹³ *Ibid.*, p. 146.

⁹⁴ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 132 (ed. esp., p. 145).

⁹⁵ A. C. Danto: *Andy Warhol*, p. 56 (ed. esp., p. 77).

completo, tampoco hizo la apología de lo ordinario que sí hizo Warhol⁹⁶. Efectivamente, para Danto, Warhol tiene auténtico valor filosófico, y no Duchamp, y por eso llegó a escribir que «en 1964 ningún filósofo del arte había reconocido los problemas que Warhol representaba sin poseer ningún lenguaje filosófico con el que expresarse»⁹⁷.

El objetivo de Duchamp «implicaba tanto la des-estetización del arte como el anestesiamiento de nuestra respuesta ante él»⁹⁸, explica Reed-Tscha. Su elección no es, quizá, del todo inocente o azarosa en el caso de *Fuente*, puesto que un urinario sirve de receptáculo a los fluidos masculinos⁹⁹, y remite de algún modo al órgano de la masculinidad por excelencia, quizá referencia icónica más o menos consciente a la obra de artistas 'machos', según interpretó Sherrie Levine, fotógrafa y artista apropiacionista, cuando homenajeó a Duchamp en 1991 realizando un urinario de bronce pulido titulado "la Fuente (la Virgen)", al que ella añade la reivindicación de género (femenino). Ambos géneros están claramente presentes pues también la forma del urinario invertido recuerda a la de los órganos reproductores femeninos. Y es que «la obra de Duchamp libera la mente para que actúe por sí misma»¹⁰⁰, escribe Tomkins, libera todas las mentes, por lo que cualquier interpretación que se haga de ella puede ser válida, tal como manifestó Jacques-Henri Lévesque: «Una obra de Duchamp no es exactamente lo que uno tiene ante los ojos, sino el impulso que ese signo da a la mente de quien lo mira»¹⁰¹.

⁹⁶ T. Andina: *Arthur Danto: un filósofo pop*, p. 124.

⁹⁷ A. C. Danto: «Introduction: Philosophy and contemporary Art», en *Philosophizing art: selected essays*, Berkeley: University of California Press, 1999, p. 10.

⁹⁸ K. Reed-Tscha: «¿Era Andy Warhol un genio de la filosofía?», p. 59.

⁹⁹ C. Tomkins: *Duchamp*, p. 208.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰¹ *Apud* J. Jiménez en *Marcel Duchamp: Escritos*, p. 45. Es una frase de Jacques-Henri Lévesque en *La Lección de M. D.*, 1955.

Picasso: *Cabeza de toro sillín-manillar*, 1942



No se trata solo de incluir objetos comunes en el arte, sino de qué manera y con qué finalidad se les adjudica el estatus artístico a esos objetos. Si tratásemos de su mera inserción en el arte, habría que remontarse a Picasso, que también fue famoso «por sus transfiguraciones del lugar común»¹⁰², como el propio Danto admite. Hizo el tórax de una cabra con una cesta de mimbre vieja, una cabeza de toro con partes de una bicicleta, etc., pero Picasso utilizaba las transfiguraciones para la creación de nuevos objetos inspirados en el mundo real, físico y visible, que no tenían nada que ver con el objeto primigenio, no los utilizaba para hacer metáforas del arte, para criticar las instituciones, ni para celebrarlos en sí mismos. Las transfiguraciones de Picasso tienen que ver más con una creatividad desbordante que con una filosofía del arte, y sus creaciones son resultado tanto de su mente como de su mano. No sirve para él aquello que dijo Danto refiriéndose a Duchamp y Warhol: «la mano y el ojo, así como la estética, eran ahora irrelevantes para la definición de arte»¹⁰³. Y aunque Picasso «no borraba las pruebas palpables de lo ordinario»¹⁰⁴ en sus *collages*, donde los objetos introducidos (botella de Suze, el paquete de Gitanes, el periódico) llevan sus etiquetas, «pero tampoco hacía nada especial por celebrarlas como tales. Eran sencillamente lo que él encontraba por ahí, pegado a las cosas o que tenía la virtud de poderse pegar

¹⁰² A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 1981, pp. 46, 47 (ed. esp., trad. de Angel Molla Román y Aurora Molla Román, Barcelona: Paidós, 2002, p. 83).

¹⁰³ A. C. Danto: *What art is*, p. 113 (ed. esp., pp. 116s).

¹⁰⁴ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, pp. 137s (ed. esp., p. 137).

en un *collage*»¹⁰⁵. Es decir, las utilizaba como herramientas para su arte, como meros medios, mientras que lo que Warhol hizo fue convertir estas herramientas o instrumentos directamente en significados, afirma Danto: «Lo que Warhol consiguió con la *Caja Brillo*, como con casi todo lo que tocaba, fue transformar medios (*means*) en significados (*meanings*). Intuía la inmensa significación humana de lo que para otros era invisible a los ojos del arte porque no eran más que herramientas»¹⁰⁶. Así, Picasso utilizaba y, sobre todo, reaprovechaba, los trastos que encontraba como instrumentos o utillaje para su arte, mientras que para Warhol los objetos eran directamente 'significados', no necesitaba mezclarlos en un nuevo objeto, ni incluirlos en él, no perdían nada de sus rasgos originarios, se mantenían tal cual, como objeto único con sus particularidades o cualidades incambiadas. No modificaba su significado mediante su manipulación dentro de la obra, sino que es como si añadiese un nuevo significado para ese objeto usado tal cual, o como si lo ampliara con una nueva dimensión intelectual o filosófica, que nadie más que él en ese momento vio. Amplió las propiedades de la intensión de esa clase de objeto, sin necesidad de incluirlo en un sistema o estructura diferente del mundo material y físico, como hizo Picasso. Sí los incluyó en la categoría artística gracias a esa ampliación de significado, pero esa misma categoría es la que empleó para todos los objetos que extrajo del mundo ordinario y cotidiano, mientras Picasso incluía cada objeto en estructuras diferentes pertenecientes al mundo físico, dentro de otros objetos distintos. Esa parece ser la diferencia que Danto encuentra entre los objetos 'reutilizados' de Picasso y las reproducciones/calcos de Warhol.

Si "reutilizar" significa "volver a utilizar algo, bien con la función que desempeñaba anteriormente o con otros fines", según definición de la RAE, tanto Picasso como Duchamp reutilizaron sus "objetos encontrados" con otros fines, cosa que no hizo Warhol, ya que él manufacturaba sus objetos y,

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 154 (ed. esp., pp. 151, 152).

aunque fueran 'copiados' fielmente, no los reutilizaba directamente o los reaprovechaba dándole un uso diferente, sino que volvía a crearlos exactamente iguales, celebrándolos así. Pero, eso sí, tanto en Picasso, como en Duchamp y Warhol, los objetos ordinarios pierden su valor de uso original.

El *readymade* puede ser sólo un gesto de radicalidad burguesa: convertimos un objeto útil en arte al hacerlo inútil¹⁰⁷, como es el caso del urinario: *Fuente*, donde «al tumbarlo, Duchamp se aseguró de que su significado útil desapareciera»¹⁰⁸, dice Danto, «lo colocó de tal manera que su significado útil desapareció bajo el nuevo título y el insólito punto de vista para crear un significado nuevo para ese objeto»¹⁰⁹, algo que puede aplicarse también a Warhol y a Picasso, quienes crean nuevos significados para los objetos, aunque de forma diferente cada uno, y prescindiendo todos ellos de la función primigenia del objeto.

Duchamp buscaba objetos insuficientes, parciales, como trozos de algo superior, como objetos a los que les falta algo, sin lo cual no pueden ser en su función habitual, y eso es lo que les da sentido. Por ejemplo a la rueda de bicicleta le falta precisamente la bicicleta, al portabotellas le faltan las botellas, que para eso está y existe y explica su naturaleza, a la pala le falta la nieve sin la cual sería incomprensible, y al urinario toda la red de tuberías de la que ha sido apartado. Parece que precisamente al arrancar los objetos de su estructura, o quitarle aquello que permitiría su exacta comprensión, solo entonces se convierten en obras de arte. Lo mismo que los haría ininteligibles en su mundo originario, la *falta de*, es lo que los hace inteligibles como arte. Por otra parte, esa *falta de* podría apuntar al hecho de que a todos los objetos les falta la comprensión posible de ellos mismos como obras de arte.

Warhol era un enamorado del mundo comercial en general, de su utilidad y función, y manifestó que «un artista es aquel que produce cosas que la

¹⁰⁷ H. Foster et al.: *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, p. 127.

¹⁰⁸ A. C. Danto: *What art is*, p. 28 (ed. esp., p. 44).

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 28 (ed. esp., p. 43).

gente no necesita, pero que él –por alguna razón- cree que es una buena idea ofrecérselas», y añade que «es mucho mejor hacer Arte Comercial que Arte por el Arte, porque el Arte por el Arte no aporta nada al espacio que ocupa, mientras que el Arte Comercial sí»¹¹⁰. Duchamp por su parte cuestionó el mercado del arte: «el arte no debía mezclarse con el comercio», solía decir, aunque luego compraría, e incluso vendería, obras de arte para subsistir¹¹¹, según escribió Tomkins, pero prefería regalar su obra a venderla¹¹², como declaró en una entrevista: «No quería depender de mis pinturas para subsistir», y añadió: «Quizás haya que esperar cincuenta o cien años para alcanzar a tu verdadero público, pero ese es el único que me interesa»¹¹³. Y es que aquellos objetos que elegía: *Rueda de bicicleta sobre un taburete*, *Fuente* (urinario masculino), la pala quitanieves,..., parecían escapar al mercado del arte pues ni siquiera tenían que ser originales y únicos, como de hecho no lo son muchos de los *ready-mades* conservados, pero es que aquí no es el objeto en sí lo importante, sino lo que llegó a significar en aquel momento de la historia del arte: «La réplica de un *ready-made* transmite el mismo mensaje»¹¹⁴ que el *ready-made* original.

Para Warhol, en cambio, el mercado y los negocios son importantes: «el arte de los negocios es el paso que sigue el Arte. Empecé como artista comercial y quiero terminar como artista empresario. Tras hacer lo que se llama "arte", o como quiera que se lo llame, pasé al arte de los negocios»¹¹⁵. Para él ser bueno en los negocios es el tipo de arte más fascinante, hacer dinero es arte y hacer negocio es el mejor arte que existe, como manifestó en su etapa de empresario posterior a 1968, periodo que, salvo excepciones,

¹¹⁰ A. Warhol: *Mi filosofía de A a B y de B a A*, p. 154.

¹¹¹ C. Tomkins: *Duchamp*, p. 146.

¹¹² *Ibid.*, p. 183.

¹¹³ M. Duchamp: en *Marcel Duchamp. Escritos*, p. 229.

¹¹⁴ M. Duchamp: «A propósito de los *Ready-mades*» (1961) en *Marcel Duchamp. Escritos*, p. 238.

¹¹⁵ A. Warhol: *Mi filosofía de A a B y de B a A*, p. 100.

para Danto no tiene relevancia filosófica para el arte¹¹⁶. Quizá la obra más emblemática de su faceta empresarial es la constituida por dibujos, grabados y pinturas de signos de dólar, con variaciones infinitas.

«Duchamp nunca mostró ningún interés por encontrar un gran público para su obra, ni entonces ni más adelante, y los artistas que sí lo hacían siempre merecieron su desdén»¹¹⁷. El asunto de la reconciliación entre Arte y Pueblo de Apollinaire no era algo que Duchamp buscara en absoluto, según confesó, pero sí se pueden interpretar ciertas manifestaciones que hizo después sobre la importancia del espectador, como maniobras «en esa dirección antielitista»¹¹⁸ que también, y paradójicamente, le caracterizó. Sin embargo, Warhol sí quería hacer arte para toda la masa del pueblo, no solo para unos pocos, y encontró un gran público para sus obras: «No creo que el arte tenga que ser algo que solo esté al alcance de una minoría selecta, creo que debería ser para el grueso del pueblo estadounidense»¹¹⁹, dijo, porque a él «le interesaban las mismas cosas que interesaban y motivaban al público»¹²⁰, según Danto. Incluso ese afán de negocio o de lucro puede interpretarse como uno de los muchos rasgos que compartía Warhol con buena parte del público americano, rasgos en general muy afines a las necesidades y gustos del pueblo, por lo que sabía bien lo que debía proporcionarles para atraerlos. Warhol representa el mismo mundo vital de la gente corriente, de los estadounidenses de su (nuestro) tiempo, como si su obra fuera un espejo, para que el público, comenta Danto, se viera reflejado, tomara conciencia de sí mismo¹²¹. Bokris insiste en que Warhol representa nuestra sociedad, lo que somos¹²², y así resume Danto el imperativo estético

¹¹⁶ A. C. Danto: *Andy Warhol*, p. 120 (ed. esp., p. 141).

¹¹⁷ C. Tomkins: *Duchamp*, p. 137.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ A. Warhol: en *Andy Warhol. Entrevistas*, p. 149.

¹²⁰ A. C. Danto: *Andy Warhol*, p. 9 (ed. esp., p. 31).

¹²¹ *Ibid.*, p. 126 (ed. esp., p. 147).

¹²² V. Bokris: *Warhol: The Biography*, apud Danto: *Andy Warhol*, pp. 15s (ed. esp., p. 37).

que anima el arte de Warhol: «pintar lo que somos (*paint what we are*)»¹²³. Quizá por haber crecido en la pobreza valoraba especialmente las pequeñas cosas materiales del día a día, el confort, la comida, el hogar acogedor, etc. Como afirma Kuspit, «si falta lo vulgar, falta lo que parece más humano»¹²⁴, porque lo vulgar es común a un mayor número de gente con problemas, y parece por ello más definitorio de "lo humano". Igual que su obra en el contenido repite un motivo de ese mundo vital, un mundo vital que es ya de por sí repetitivo, la obra misma, en su naturaleza formal, es una repetición de ese mundo pequeño cotidiano. La repetición se eleva a categoría sustancial, algo que parece devolvernos a la denostada estética de la mimesis, supuestamente superada por la estética de la creatividad, de la obra de arte como novedad, originalidad creativa, interesante. Warhol ha convertido la repetición en categoría estética tras la exaltación romántica de la novedad, la creatividad y la originalidad.

Duchamp, sin embargo, encauzó su trayectoria «en la dirección no convencional, ajena al mercantilismo y a la búsqueda de la fama»¹²⁵. Así lo describe Tomkins:

El dandy baudelairiano se oponía a la sociedad burguesa que le rodeaba, era un observador aristocrático que paseaba entre la multitud sin llegar a formar parte de ella, que refrenaba todos sus impulsos, desdeñaba las trivialidades de la vida cotidiana y se concentraba en el desarrollo de su propia personalidad, única, reservada y necesariamente fría.¹²⁶

Duchamp se muestra en contra de la idolatría excesiva hacia el artista, mientras Warhol no solo buscó la fama sino que acabó siendo un icono, «pasó a formar parte de la cultura que ensalzaba», como «una estrella a la que le

¹²³ A. C. Danto: *Andy Warhol*, p. 16 (ed. esp. p. 38).

¹²⁴ D. Kuspit: *El Fin del Arte*, Madrid: Akal, 2006, p. 12.

¹²⁵ M. Duchamp: «El ojo espectador», p. 16.

¹²⁶ C. Tomkins: *Duchamp*, p. 184.

gustaban los perritos calientes y la Coca-Cola, y que rendía culto a Elvis y a Marilyn»¹²⁷. Su obra de 1961 *Antes y después* ilustra especialmente, según Danto, su transformación en un icono, en el sentido de que esta obra «es como una radiografía del alma estadounidense»¹²⁸. El artista comercial se transformó en miembro de la vanguardia neoyorkina por aquellos años, cosa que anhelaba del mismo modo que las señoritas narigudas anhelan tener una nariz respingona¹²⁹. Antes de 1961, el autor de esa obra, anuncio de servicios de cirugía plástica en un periódico, habría sido olvidado –quizá nunca conocido por el gran público–.

A. Warhol: *Antes y después*, 1960.



En esa fecha, la obra fue muy ampliada por Warhol, y acabó convirtiéndose en una obra de arte importante, cuyo autor era un icono y una estrella. Ya en 1965, en una exposición retrospectiva de Warhol, éste tuvo que refugiarse para protegerse de una multitud de jóvenes alborotados y bulliciosos digna de una estrella del rock, pues más que la propia exposición, aclamaban a Warhol, él *era* la exposición¹³⁰. Su ascenso a icono del arte lo consiguió gracias a su obra, esa obra que a los jóvenes les pareció *su arte*, porque formaba parte de su cultura. Y esto a pesar de que su arte, aunque «formaba parte de la vida» –dice Danto–, «difícilmente podía identificarse con lo que la gente reconocía como arte»¹³¹. Estableció un vínculo –mayor que

¹²⁷ A. C. Danto: *Andy Warhol*, Preface, p. XII (ed. esp., p. 14).

¹²⁸ *Ibid.*, p. 16 (ed. esp., p. 38).

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 1s (ed. esp., pp. 23s).

¹³⁰ *Ibid.*, p. 5 (ed. esp., p. 27).

¹³¹ *Ibid.*, p. 36 (ed. esp., p. 59).

otros artistas pop— entre artista y espectador, y esto fue para Danto lo que lo convirtió en icono¹³². Duchamp no consiguió más que póstumamente un público para su obra —aparte el exiguo reconocimiento obtenido dentro del mundo del arte—, y nunca fue un gran público.

Para Danto, Duchamp y Warhol y sus movimientos artísticos fueron, cada uno a su manera, «hasta cierto punto filosóficos, pues eliminaban características que se habían considerado hasta ese momento intrínsecas al concepto de arte»¹³³. Y la aportación fundamental de Duchamp fue, sobre todo, debilitar a la estética y probar las fronteras del arte¹³⁴. Pero el gesto de Duchamp difiere del de Warhol desde su origen, puesto que el momento histórico que representa ya le confiere características distintas: en la época del Dadá aun confiaban en el poder del arte para *salvar a la humanidad* de las abominaciones políticas¹³⁵, mientras que Warhol «proclamaba silenciosamente que el arte no podía cambiar la vida»¹³⁶, convirtiéndose en un representante de los valores cotidianos de la sociedad y su arte en un *instrumento de la integración social* o un signo de pertenencia social¹³⁷, como diría Kuspit. Y aunque también puede ser interpretada su obra como crítica con la sociedad de consumo imperante, quizá son los valores de integración social de su obra los más sobresalientes. Warhol, al convertirse en puro producto, «disolvió las ambiciones y tensiones tradicionales de la vanguardia»¹³⁸, escribió Hughes.

Danto piensa que otorgarle el estatus de arte a *Brillo Box* y *Fuente* fue más un descubrimiento que una declaración, descubrimiento que implicó la aproximación del arte a la filosofía. La pregunta sobre la propia naturaleza

¹³² *Ibid.*, pp. 7ss (ed. esp., pp. 28ss).

¹³³ A. C. Danto: *What art is*, pp. 23s (ed. esp., p. 40).

¹³⁴ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 132 (ed. esp., p. 145).

¹³⁵ H. Foster et al.: *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, p. 127.

¹³⁶ R. Hughes, *El Impacto de lo nuevo: el arte del siglo XX*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2000, p. 346.

¹³⁷ D. Kuspit: *El Fin del Arte*, p. 18.

¹³⁸ R. Hughes: *El Impacto de lo nuevo: el arte del siglo XX*, § 7, p. 351.

filosófica del arte se alzó dentro de la historia del arte mismo durante el Modernismo con Dadá, es decir, cuando fue históricamente posible. Pero en los sesenta –según Danto–, se produce el acceso a la conciencia de la verdadera naturaleza del arte, se contesta a esa pregunta, trayendo esto consigo el final del arte tal y como hasta entonces se le conocía.

La diferencia fundamental para Danto está en que Duchamp usa su arte para revelar las contradicciones del sistema, mofándose para criticarlo, comprometiéndose, por tanto, de algún modo; mientras Warhol lo que hace es celebrarlo e integrarse complacientemente en él a través de su arte, da un paso más. Los *ready-mades* hablan de arte e instituciones, la obra de Warhol habla de la masa del pueblo, de su vida y preocupaciones cotidianas. Warhol y el Pop no se centran, escribe Danto, en «una forma de llamar la atención sobre las propiedades formales de los logotipos populares, sino sobre su significado: se reveló abruptamente que la cultura popular es un sistema simbólico masivo que condensa los significados de la vida moderna tal como los viven los hombres y mujeres modernos»¹³⁹. Duchamp critica el arte y la hipocresía de las instituciones que se dicen democráticas, Warhol habla del pueblo en su arte, democratizándolo así directamente, y llevando de ese modo un paso más allá la revolución iniciada por Duchamp, realizando de algún modo aquello que éste reivindicaba.

En resumen, para Danto, «Warhol no era tan antiestético, en el mismo sentido que Duchamp. Éste intentaba liberar el arte de la necesidad de complacer al ojo. Le interesaba el arte intelectual. Los motivos de Warhol eran más políticos. Andy ensalzaba la vida americana cotidiana»¹⁴⁰. Como expresó Reed-Tscha, *La fuente* de Duchamp era, para Danto, «pura comedia, mientras que la *Brillo Box* de Warhol era más profunda y trágica»¹⁴¹, pues nos obligó «a

¹³⁹ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, pp. 166ss (ed. esp, p. 161).

¹⁴⁰ A. C. Danto: *Andy Warhol*, p. 56 (ed. esp., p. 78).

¹⁴¹ K. Reed-Tscha: «¿Era Andy Warhol un genio de la filosofía?», p. 58.

enfrentarnos directamente al borde existencial de nuestra existencia»¹⁴², como dijo John Coplans en los años sesenta. Esa es la dimensión existencialista de Warhol y de su obra, como veremos, también en este aspecto alejado de Duchamp. En cualquier caso, resulta innegable que tanto Warhol como los artistas de los años sesenta en general, fueron en gran medida discípulos de Duchamp¹⁴³, sobre todo porque, como él, trataban de intervenir "físicamente" lo mínimo en sus obras, quitando relevancia a su participación no mental, intentando dejar a los objetos y a la vida hablar por sí mismos.

¹⁴² R. Hughes, *El Impacto de lo nuevo: el arte del siglo XX*, p. 346.

¹⁴³ A. C. Danto: *Andy Warhol*, p. 82 (ed. esp., p. 103).

1.3. Warhol: una filosofía del arte *materializada*

La historia no podía haber llegado a este punto sólo mediante la reflexión filosófica. [...] El progreso hacia la autoconciencia artística surgió a través del tipo de filosofía en acción que ha sido la historia del arte moderno. Los filósofos no podían haber imaginado una situación como la presente en la que, con reservas, todo vale.¹⁴⁴

Desde dentro del mismo arte, con la llegada del siglo XX y, sobre todo, con Duchamp, se suscita la pregunta sobre la verdadera identidad del arte, pregunta que solo podía responder la filosofía. Es decir, el arte no podía hacer más que plantear la pregunta, la respuesta debía venir de la filosofía: «La respuesta a la pregunta no podía proceder del arte, el cual agotaba sus poderes filosóficos al plantearla»¹⁴⁵, nos dice Danto. La filosofía, en cambio, no podía plantear la pregunta, y sí debía ofrecer respuestas. Y en este punto estábamos, según Danto, cuando apareció Warhol haciendo indiscernibles el arte y la realidad¹⁴⁶, y desarrollando mediante su obra un tipo de *filosofía en acción*. Más allá de la tradicional mimesis de la naturaleza misma, Warhol imitaba «los mecanismos y objetos de la moderna sociedad, dicho en otras palabras, nuestra segunda naturaleza»¹⁴⁷, pero los imitaba tan fielmente que se hacían indiscernibles de la misma realidad, convirtiendo de este modo el arte en una mercancía más de la sociedad de consumo¹⁴⁸. La necesidad de establecer la diferencia entre lo que es arte y lo que no, es una cuestión filosófica que planteó Warhol desde el mismo arte, tras la pregunta planteada por Duchamp. Por tanto, el progreso del arte desde la irrupción de Warhol es

¹⁴⁴ A. C. Danto: «The work of art and the historical future» en *The Madonna of the Future: essays in a pluralistic art world*, Berkeley: University of California Press, 2001, p. 428 (ed. esp.: «La obra de arte y el futuro histórico» en *La Madonna del futuro: ensayos en un mundo de arte plural*, trad. de G. Vilar, Barcelona: Paidós, 2003, p. 479).

¹⁴⁵ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 7 (ed. esp., p. 23).

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Á. Carrasco Campos: «Tras la muerte del arte como ideología: un diálogo entre Adorno y Danto», en *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales* 06, (2008/2009), p. 62.

¹⁴⁸ *Ibid.*

progreso filosófico, un «progreso en el análisis del concepto»¹⁴⁹, escribe Danto, «no es tanto que el arte se haya convertido en filosofía como que la historia del arte ha pasado a un plano filosófico»¹⁵⁰.

Como dijo Adorno, el arte mismo reclama desde dentro a la filosofía, porque la propia filosofía es inmanente a la experiencia estética¹⁵¹: «La verdad progresivamente desarrollada de la obra de arte no es otra que la del concepto filosófico»¹⁵². Hay una exigencia de filosofía que parte del propio arte, del interior mismo de las obras de arte¹⁵³, opina Adorno. Si esto es así, como afirman Adorno y Danto, se puede sostener que la práctica artística lanza un reto a la filosofía y sus sustentos teóricos¹⁵⁴. Y fue el arte de Warhol el que despejó este camino, hasta el punto, confiesa Danto, de que «sin Warhol yo nunca hubiera escrito mi *The Transfiguration of the Commonplace*»¹⁵⁵. Warhol es un filósofo para Danto, no mediante la palabra, sino mediante las obras. Warhol con sus obras lleva al medio artístico a su límite, y ésta es una operación estrictamente filosófica en la medida en que obliga a la forma artística específica a reflexionar sobre sí misma¹⁵⁶, escribe Andina, porque «el arte invita a la reflexión, o más propiamente, Danto quiere decir que el arte exige necesariamente la filosofía a partir del momento en el que históricamente ha podido manifestarse como *Brillo Box*. Desde entonces se puede decir que una nueva narración se ha convertido en sí misma posible y necesaria: consiste en crear un tipo de arte que tiene la meta explícita de conocer filosóficamente qué cosa es el arte»¹⁵⁷.

¹⁴⁹ A. C. Danto: «The work of art and the historical future», pp. 427s (ed. esp., pp. 478s).

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ cfr. Th. Adorno: *Teoría estética*, p. 457.

¹⁵² Th. Adorno: *Ibid.*, p. 174.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 440.

¹⁵⁴ A. F. Pineda Repizzo: «La filosofía del arte en la época del fin del arte», en *Praxis Filosófica*, Nueva serie, nº32 (enero-junio 2011), pp. 250-251.

¹⁵⁵ A. C. Danto: *Andy Warhol*, Preface, pp. XV, XVI (ed. esp., p. 17).

¹⁵⁶ T. Andina: *Arthur Danto: un filósofo pop*, p. 126.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 114.

Danto parte del dilema de la imposibilidad de discernir entre obras de arte y meros objetos reales en términos materiales y visuales. De ahí que él considere crucial sustituir la estética materialista basada en los medios, a favor de una estética del significado. Vilar subraya que «la diferencia entre una mera caja de Brillo de Harvey, la *Brillo Box* de Warhol y la *Brillo Box* del artista apropiacionista Mike Bidlo no puede verse, sino que se halla en su significado»¹⁵⁸, lo que significa que, según Danto, en el arte lo esencial es saber qué significa la obra. Danto, al igual que Hegel o Goodman, considera que el arte es ante todo conocimiento, *poiesis* orientada hacia la verdad, y que la dimensión estética, secundaria entonces, está subordinada a esa función cognoscitiva. Hasta los años sesenta del siglo XX los críticos habían contado con algún tipo de propiedades visuales, estética o belleza, para identificar el arte: «La belleza, el placer y el gusto eran una tríada atractiva»¹⁵⁹, escribe Danto, pero a partir de este momento el arte difícilmente se ajustaría a estas consideraciones sin alguna indicación de significado. Según Danto, «la virtud estética no nos puede ayudar con el arte después del fin del arte»¹⁶⁰, un fin del arte que él establece a partir de la década de los sesenta del siglo XX, como se verá.

Si, como apunta Danto, «cumple a la filosofía la tarea de trazar las fronteras que dividen el universo en las clases de cosas que fundamentalmente existen», en el caso de que esas diferencias fundamentales no existieran, también es asunto filosófico desvelarlo, y «la tarea de la filosofía será mostrar cómo pueden borrarse las líneas que se cree que dividen de un modo fundamental el universo»¹⁶¹. Líneas de este tipo, continúa Danto, pueden localizarse mediante el análisis de dos cosas

¹⁵⁸ G. Vilar: «Danto y la paradoja de un arte poshistórico», en *Desartización: paradojas del arte sin fin*, Salamanca: Ediciones Univ. de Salamanca, 2010, pp. 191s.

¹⁵⁹ A. C. Danto: *What art is*, p. X (ed. esp., p. 16).

¹⁶⁰ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 95 (ed. esp. p. 110).

¹⁶¹ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 6. (ed. esp., pp. 21s).

pertenecientes a órdenes radicalmente diferentes, pero idénticas, «dos cosas sentidas como pertenecientes a órdenes del ser radical e incluso trascendentemente diferentes, pero que de hecho se parecen entre sí hasta en los más mínimos detalles»¹⁶². Así explica Danto cómo la *Brillo Box* demostró, «que la diferencia entre el arte y el no-arte es filosófica y trascendental, pues constituye un ejemplo de aquellos que siempre implican una frontera filosófica»¹⁶³. Por lo tanto, como afirmó Reed-Tscha, «el genio de Warhol consiste en el hecho de "haber descubierto" el problema filosófico más pertinente para el arte»¹⁶⁴, pues al convertir el arte de manera ostensible en realidad, lo transformó, a un nivel diferente, en filosofía, dando lugar a una "revolución filosófica".

Andy Warhol es uno de los pocos artistas de posguerra cuyo nombre ha traspasado las fronteras del mundo del arte. Desempeñó un papel central de mediador entre el arte y la publicidad, la moda, la música *underground*, el cine independiente, la escritura experimental, la cultura gay, el mundo de los famosos y la cultura de masas¹⁶⁵. Es decir, como escribe Danto, «su arte se convirtió en parte de su tiempo y a la vez lo trascendió. Inventó, por así decirlo, un tipo de vida totalmente nuevo para el artista, que abarcaba la música, el estilo, el sexo, el lenguaje, el cine y las drogas, tanto como el arte»¹⁶⁶. La Factory se convirtió en mucho más que un lugar de trabajo, ubicado en una antigua fábrica, «era un espacio donde cierto tipo de personas de los Sesenta, podía llevar cierto tipo de vida de los Sesenta»¹⁶⁷, explica Danto. Había sexo, drogas y gran permisividad, pues Warhol utilizaba a los inadaptados que frecuentaban la Factory como fuente de inspiración.

¹⁶² *Ibid.*, p. 7. (ed. esp., p. 22).

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ K. Reed-Tscha: «¿Era Andy Warhol un genio de la filosofía?», p. 66.

¹⁶⁵ H. Foster et al.: *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, p. 486.

¹⁶⁶ A. C. Danto: *Andy Warhol*, pp. 47s (ed. esp., p. 69).

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 48 (ed. esp., p. 70).

Para Danto, Warhol es el artífice de una auténtica revolución filosófica no solo *del* arte sino también *en* el arte, pues su labor como artista incorpora una nueva filosofía del arte materializada en obras, no expresada en conceptos, es una especie de "filosofía materializada" lo que Warhol introduce con su arte. La tesis principal de esta nueva *filosofía del arte* que inauguró Warhol la resume Danto de esta forma: Warhol no niega la diferencia entre lo que es arte y lo que no es arte, entre las obras artísticas y los simples objetos reales, sino que «lo que Warhol quería decir es que nadie puede *decir* cuándo algo es una obra de arte simplemente mirándolo, pues el arte no tiene una apariencia particular», es decir, añade e insiste, «lo que Warhol enseñó era que no hay modo de discernir la diferencia meramente mediante la observación», de modo que si «las diferencias son invisibles», se «despojaba de toda utilidad filosófica al ojo, tan apreciado como órgano estético cuando se sentía que la diferencia entre el arte y el no-arte era visible»¹⁶⁸. Así, «el concepto mismo de visualidad fue catapultado fuera del concepto de las artes visuales, aun cuando la extensión del concepto se llenara con objetos de belleza e interés visual»¹⁶⁹. La diferencia, por tanto, no era –no podía ser– estética ni visual, lo que suponía acabar con el periodo estético del arte, con la comprensión estética del arte o estetización del arte tradicional. El arte debía ser comprendido, precisamente para poder ser entendido como arte, desde otra perspectiva no estética, puesto que ahora, en esta época postestética, ante objetos estéticamente idénticos, unos podían ser obras de arte y otros no, lo que localizaba claramente la dimensión artística en un plano distinto al estético.

Esta depreciación del valor del ojo y la visualidad, supone también la desvalorización de lo sensorial como instancia decisiva de lo artístico. La *Brillo Box* nos puede agradar estéticamente, visualmente, pero lo que sostiene

¹⁶⁸ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 4. (ed. esp., p. 20).

¹⁶⁹ A. C. Danto: «The work of art and the historical future», p. 426 (ed. esp., p. 477).

Danto es que los sentidos ya nada tienen que decir sobre lo artístico, el simple hecho de que nos agrade estéticamente, o nos atraiga visualmente, no implica que sea arte. La *revolución filosófica* que todo esto supone resulta especialmente significativa si reparamos en el poder tradicional del ojo en la cultura occidental, y en la destitución a que se somete en la *filosofía material del arte* de Warhol. Desde el inicio de la tradición filosófica y cultural de Occidente, el ojo ha sido fuente privilegiada de conocimiento. Recordemos el conocido comienzo de la *Metafísica* aristotélica:

Todos los hombres desean por naturaleza saber. Así lo indica el amor a los sentidos; pues, al margen de su utilidad, son amados a causa de sí mismos, y el que más de todos, el de la vista. En efecto, no sólo para obrar, sino también cuando no pensamos hacer nada, preferimos la vista, por decirlo así, a todos los otros. Y la causa está en que, de los sentidos, éste es el que nos hace conocer más, y nos muestra muchas diferencias.¹⁷⁰

Durante el Renacimiento se procuraba llevar a la representación las cosas del mundo tal y como se muestran a la mirada. Alberti y Leonardo recomendaban la experiencia sensible como única guía posible para el arte, y lo que el ojo ve era considerado la realidad misma, no solo la superficie del mundo. El arte de entonces era una búsqueda de la adecuación a la realidad visual, y para Danto fue así hasta el Impresionismo, como veremos. Muy posteriormente Heidegger, en *Sein und Zeit*, asegura que para el pensamiento occidental, desde la tesis inaugural de Aristóteles, «el ser es lo que se muestra en el puro aprehender intuitivo y sólo este ver descubre el ser»¹⁷¹, de manera que la visión, la intuición, es el ámbito donde radica la verdad originaria.

Contra esta preeminencia del "ver", Danto desvincula el arte de la exterioridad sensible/estética, de la mera mirada, dando lugar a un giro desde la estética, o apariencia física exterior, hacia la filosofía en la consideración del

¹⁷⁰ Aristóteles: *Metafísica*, I,1, 980a (tr. de V. García Yebra), Madrid: Gredos, 1970, vol. I, p. 2.

¹⁷¹ M. Heidegger: *El ser y el tiempo*, tr. de J. Gaos, México: FCE, 1982, § 36, p. 190.

arte. Y fue Warhol quien, escribe Danto, «cuestionó el conocimiento del arte como forma de conocer los objetos a través de sus características visuales», pues «...la mano del artista, al igual que el ojo del artista, no desempeña ningún papel en el trabajo de la Factory»¹⁷², en el sentido de que nadie podía ver la mano de un artista particular en aquellas obras, de modo que pudieran diferenciarse de las de otro artista, pues no podía apreciarse marca o toque de identidad alguno en ellas. El tipo de trabajo de la Factory impedía detectar si una de las serigrafías producidas allí era obra de Warhol, o de, por ejemplo, Gerard Malanga, uno de sus colaboradores.

Warhol fue el que, para Danto, dio lugar al trasvase entre el arte y la filosofía, el mismo que había anunciado Hegel en su teoría de la muerte del arte¹⁷³, es decir, esa muerte del arte por el advenimiento de su propia filosofía, del conocimiento de sí mismo, cuando es más pensado que vivido. Sin embargo, Danto admite que, seguramente, «...Warhol no había leído mucha filosofía»¹⁷⁴, pero su contribución a la filosofía del arte, ese trasvase arte/filosofía, se hizo desde su obra como artista, no mediante textos filosóficos: «la contribución de Andy Warhol a la definición de arte no fue gracias a un texto, sino a través de un cuerpo notable de esculturas»¹⁷⁵. Fue una aportación perturbadora por el vuelco que supuso desestimar o excluir del arte las apreciaciones sensibles convencionales.

Pero lo que especialmente interesa a Danto es cómo, a través de su manera de hacer arte, Andy Warhol revolucionó no solo la filosofía del arte, sino que también intervino de alguna manera en la revolución cultural de los sesenta. «Los periodos revolucionarios, escribe Danto, empiezan por poner a prueba las fronteras artísticas, y este proceso se extiende a las fronteras

¹⁷² A. C. Danto: *What art is*, p. 114 (ed. esp., p. 117).

¹⁷³ A. C. Danto: «Arthur C. Danto», entrevista de A. M. Guasch en *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual* (2000-2007), de A. M. Guasch, Murcia: Cendeac, 2007, p. 39.

¹⁷⁴ A. C. Danto: *What art is*, p. 45 (ed. esp., p. 58).

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 28 (ed. esp., p. 44).

sociales fundamentales para la vida, hasta que, al final, toda la sociedad se ha transformado»¹⁷⁶. La conmoción que Warhol produce en el arte es un movimiento paralelo al que tiene lugar en otros ámbitos, de la existencia y de la cultura, durante los años sesenta del siglo XX. La ruptura de límites preestablecidos culturalmente supuso en los años sesenta una auténtica revolución, entendida como transgresión o quebranto de límites y normas establecidos. Emergen movimientos muy diversos y plurales: por los derechos civiles, estudiantiles, feministas, pacifistas, liberación homosexual, nuevas espiritualidades (New Age o Era Acuario), etc. Todos ellos consiguen en mayor o menor medida desplazar sus inflexibles límites convencionalmente aceptados. La lucha por los derechos civiles de los afroamericanos consigue el derecho a voto en 1965 con el presidente Johnson. Las revueltas juveniles librarían un combate abierto contra el poder político imperante y los convencionalismos del orden moral burgués. La subcultura hippie con su nuevo estilo de vida rechazaba las estructuras de la clase media: la forma de vida orientada hacia el trabajo, el poder, el status, el consumo. El movimiento feminista reivindica una mayor incorporación femenina al trabajo y a la universidad, así como libertad y autonomía sexual: revolución sexual (píldora anticonceptiva, aborto). Los movimientos por la liberación homosexual reivindicaban opciones sexuales distintas y consiguen la legalización de la homosexualidad en 1961 en Illinois. Es, en suma, una época de crisis y superación de límites tradicionales, considerados "sagrados" hasta el momento, y que ahora son aniquilados. Lo mismo que hizo Warhol con los límites del arte, traspasó el límite que identificaba lo artístico con una determinada apariencia sensible o estética. El arte, igual que otros ámbitos de la existencia y de la cultura, se revisa en la época de manera radical y transgresora, siendo Warhol el artífice de esa transformación.

¹⁷⁶ A. C. Danto: *Andy Warhol*, p. 29 (ed. esp., p. 51).

Pero, para Danto, las innovaciones que Warhol introduce en el arte van más allá de lo meramente artístico, es más, el arte no solo participa de las otras revueltas del periodo, sino que de alguna manera las impulsa. El logro de Warhol «...no fue tanto una ruptura artística como una revolución cultural»¹⁷⁷, nos dice, fue una transgresión más amplia, que rompió no solo con el Expresionismo Abstracto, sino con la etapa que lo generó. Sirva como ejemplo la revolución sexual de los sesenta en la que también intervino el arte, aunque no siempre se permitieron en la época ciertas exposiciones: Warhol intentó exponer dibujos de chicos desnudos en la Galería Tanager, y fueron rechazados. En este sentido, «resulta fácil entender la abstracción como una forma de represión»¹⁷⁸ y no aceptación del mundo circundante, y el pop como una forma de liberación y aceptación. «Pero –escribe Danto– la revolución sexual de los años sesenta estaba abocada a emerger tanto en el arte como en la vida»¹⁷⁹, y «si Warhol era expresión de su tiempo del mismo modo que Pollock lo era del suyo, entre ellos había más que un cambio artístico, una revolución histórica»¹⁸⁰. Tal era la diferencia entre ambos periodos, explicada por Danto tomando como base las botellas de Coca-cola de Warhol, aquellos dos grandes dibujos, uno de los cuales muestra la botella tal cual aparece en los más baratos anuncios de usar y tirar, con apariencia similar al dibujo de reproducciones publicitarias, y el otro es una botella con marcas propias del expresionismo abstracto¹⁸¹. Acabó desechando las *falsas marcas expresionistas* y decantándose por la botella que dibujó «sin añadir nada», aquel tipo de dibujo que acabó reventando «la frontera que los artistas necesitaban para conferirse a sí mismos dignidad en la época en que se

¹⁷⁷ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 155 (ed. esp., p. 152).

¹⁷⁸ A. C. Danto: *Andy Warhol*, p. 142 (ed. esp., p. 161).

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 46 (ed. esp., p. 56).

¹⁸¹ A. C. Danto: *Andy Warhol*, p. 15 (ed. esp., p. 37).

percibían como puros»¹⁸², y que hacía referencia al alma estadounidense, a «lo que somos», a ese tipo de gente que busca la felicidad rápida y barata que los anuncios prometen¹⁸³. «La intuición de Warhol fue que nada que un artista pudiera hacer nos aproximaría más a lo que el arte buscaba, de lo que la realidad ya nos proporcionaba. Así que era de capital importancia que las cosas se mostraran tal como son, sin sombras, perspectiva, claroscuro, retoques, pintura»¹⁸⁴, tal como Warhol dibujó su Coca-cola.

Andy Warhol:
Coca-Cola,
1961.
1,76 x 1,33 mts.



Andy Warhol:
Coca-Cola grande, h.
1962.
2,16 x 1,45
mts.



La Coca-Cola fue uno de los *iconos de pleno derecho*, dice Danto, uno de los emblemas de la igualdad, pues es para todos la misma, el mismo producto para un multimillonario que para cualquier otro que la beba. Del mismo modo podían interpretarse las series de repeticiones de envases de comida que hizo Warhol: «la repetición de envases de comida instantáneamente reconocidos [...] era un emblema de la igualdad política»¹⁸⁵, escribe Danto, siendo una de las maneras que usa Warhol para colaborar en la igualdad y el reconocimiento de derechos reivindicados en su tiempo. «Por muy importante que uno sea, no puede conseguir una lata de sopa mejor de la que compre cualquier otra

¹⁸² A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 155 (ed. esp., p. 152).

¹⁸³ A. C. Danto: *Andy Warhol*, pp. 16s (ed. esp., p. 38).

¹⁸⁴ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 139 (ed. esp., p. 138).

¹⁸⁵ A. C. Danto: *Andy Warhol*, pp. 37s (ed. esp., p. 60).

persona»¹⁸⁶, ni tampoco hay una coca-cola mejor que otra, pues los productos que se ofrecen son lo que son, los comprenden quienes los comprenden, y al final «los consumidores más ricos compran esencialmente lo mismo que los más pobres»¹⁸⁷.

Hacer un arte para el pueblo, *popular*, que la gente reconociera al instante, es también una forma de colectivizar lo que hasta entonces estaba reservado a unos pocos. Para Danto, Warhol supo llegar como ningún otro artista a la gente del pueblo, ensalzando de alguna manera su vida sencilla:

Se convirtió en un artista para la gente que sabía muy poco de arte. Representaba una forma de vida ideal, colindante con su mundo por muchos lados. Encarnaba un concepto vital que adoptaba los valores de una era en la que todavía vivimos. En cierto modo, creó una imagen icónica de lo que significaba la vida. Ningún otro artista se acercó a ese logro.¹⁸⁸

La oposición que marcó el Pop entre formas cultas y contenidos populares, y, al mismo tiempo, la identificación estructural de signo rudimentario y sofisticación pictórica, esa paradoja oposición/identificación, fue un aspecto del Pop que nadie empleó mejor que Warhol. Quizá la reconciliación de lo culto y lo popular no es más que un reflejo de la convergencia histórica de ese par de opuestos. Con el arte Pop, dice Danto, «era como si toda la cara de la cultura popular fuese un museo sin paredes, con el mensaje de que el arte está en todas partes»¹⁸⁹. Y ésta fue, para Danto, una manera de llamar la atención sobre el significado de los logotipos populares: «se reveló abruptamente que la cultura popular es un sistema simbólico masivo que condensa los significados de la vida moderna tal como los viven los hombres y

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 57 (ed. esp., p. 78).

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 4 (ed. esp., p. 26).

¹⁸⁹ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, pp. 165, 166 (ed. esp., p. 161).

mujeres modernos. Fue una transfiguración de lo banal»¹⁹⁰. Y así lo explicó también Lawrence Alloway, el primero en usar el término "Pop-Art", en 1959: «La aceptación de los medios de comunicación implica un cambio en nuestra noción de qué es la cultura. En vez de reservar la palabra para los artefactos más elevados y los diez principales conceptos, los más nobles de la historia, hay que usarla más ampliamente para describir lo que hace la sociedad»¹⁹¹.

Una especie de subjetividad de masas, un trasvase históricamente inédito entre fantasía privada y realidad pública, como rasgo esencial del Pop, fascinó a Warhol. Él defendía que el arte debe estar al alcance de toda la masa del pueblo, y no solo de una minoría¹⁹², y una manera de evocar ese sujeto de masas es mediante sus objetos de consumo y mediante los que considera de buen gusto. Pero Warhol no se limitó a evocar al sujeto de masas mediante sus manifestaciones Kitsch, sus mercancías y sus celebridades. También lo representó en su anonimato, en sus desastres y en su muerte, niveladores democráticos del sujeto de masas famoso y del sujeto de masas anónimo¹⁹³, pues junto a las repeticiones de mitos célebres como Marilyn, realizó la serie de la silla eléctrica, y la de desastres y accidentes. Todo esto implica interpretar a Warhol como artista comprometido con su tiempo, no solo cabe interpretarlo como acomodado e impasible. Eso hicieron los intelectuales europeos de los sesenta, cuya lectura de la obra de Warhol se basó en su mensaje crítico, sobre todo, contra la cultura de masas y contra los productos del capitalismo estadounidense. En Europa, escribe Danto, «no sólo se lo consideraba crítico con la producción capitalista, sino también con la alta cultura norteamericana»¹⁹⁴. El Pop Art recibió un crédito importante de parte de los europeos, quienes se lo tomaron en serio, cosa que no ocurrió, al menos al principio, en el mundo del arte de Estados Unidos. Max Kozloff atacó

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 166 (ed. esp., p. 161).

¹⁹¹ R. Hughes: *El Impacto de lo nuevo: el arte del siglo XX*, § 7.

¹⁹² A. Warhol: en *Andy Warhol. Entrevistas*, p. 149.

¹⁹³ H. Foster et al.: *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, pp. 490s.

¹⁹⁴ A. C. Danto: *Andy Warhol*, Preface, p. XII (ed. esp., p. 14).

a los artistas pop como inventores de ese «estilo despreciable, digno de cabezas de chorlito, mentecatos, mascadores de chicle, quinceañeras y, lo que es peor aún, delincuentes»¹⁹⁵. Y es que en un principio, sobre todo en Estados Unidos, fue condenado sin paliativos por los críticos, pues amenazaba con abrir las compuertas del diseño comercial y anegar el campo de las Bellas Artes. Además, parecía mofarse de las profundidades emotivas del Expresionismo Abstracto, porque el Pop tuvo «...que luchar para escapar de la ortodoxia de la verdadera pintura a la sacramentalidad de lo cotidiano, donde la pintura no era más que una sustancia entre muchas»¹⁹⁶.

Esta primera reacción de la crítica estadounidense contra Warhol es la que mejor encaja con los propios comentarios del artista en la época de los primeros sesenta. La compulsión a la repetición de muchas de sus obras parece desatada por una sociedad de consumo y de producción en serie, pero no tanto para cuestionarla como para dejarse arrastrar por ella y, de este modo, protegerse contra lo emotivo y conmovedor. Según su ayudante Gerard Malanga, Warhol quería «mecanizar por completo su obra, a semejanza de las fábricas de envasado que serigrafían la información en las cajas de cartón»¹⁹⁷. Le gustaba que las cosas se repitieran iguales hasta la saciedad, que aburrieran¹⁹⁸. Y esa repetición aparece en su obra como un medio de evacuación de significado, para protegerse contra la inquietud, la emoción y los sentimientos: «cuando ves una fotografía horripilante de manera reiterada deja de tener efecto»¹⁹⁹, dijo, cuanto más observas exactamente la misma cosa, menos significado tiene y, si es atroz, acaba por no afectarte. Warhol recoge y reinterpreta a su manera, siguiendo estéticamente la lógica de la sociedad capitalista y consumista, uno de los grandes temas clásicos de la

¹⁹⁵ R. Hughes: *El Impacto de lo nuevo: el arte del siglo XX*, § 7, p. 351.

¹⁹⁶ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, pp. 138s (ed. esp., p. 138).

¹⁹⁷ A. C. Danto: *Andy Warhol*, p. 50 (ed. esp., p. 72).

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ A. Warhol: en *Andy Warhol. Entrevistas*, pp. 62, 63.

historia de la estética acerca del poder de la representación artística, su poder distanciador/embellecedor. Cualquier cosa, hasta la más terrible, tratada con el suficiente 'arte' puede convertirse en algo agradable estéticamente. Recordemos sólo como un ejemplo más la expresión que Boileau hizo en 1674 de este tópico clásico de la estética en el tercer canto de su *Arte poética*: «No hay serpiente ni monstruo odioso, / que, imitado por el arte, no pueda agradar a los ojos; / de un pincel delicado el artificio agradable / de un horrible objeto hace un objeto amable»²⁰⁰. En Warhol, según confiesa, *e/ artificio agradable del pincel delicado* de Boileau se ha convertido en la repetición. Una vez más, la repetición, como categoría estética, tiene ahora y aquí el poder de establecer distancia y de embellecer/desrealizar incluso la realidad más desagradable. Su lema más famoso era: «quiero ser una máquina»²⁰¹, con el que parece defenderse contra la conmoción, pues de esta manera —como máquina que produce y consume imágenes-mercancías en serie—, no siente ni padece. Esta sería solo una parte de la dimensión existencialista de Warhol, que llegó a afirmar: «La razón humana carece de significado de mí, no puede existir en el mundo de la automatización. Hay que "resolver" los "problemas". Sin razón, no puede haber problemas»²⁰². Parece que para él los problemas los trae "pensar", y la mecanización se ofrece entonces como solución para enfrentarse a la emociones y a la conmoción psíquica. Para Danto, esta es otra línea de la dimensión filosófica de Warhol, su amor por la mecanización como forma de solucionar nuestros problemas, porque incluso la lascivia formaba para él parte de la máquina. Las imágenes, el cine, la televisión, vacían nuestra vida de problemas, ayudan a relativizarlos y anestesiarnos ante ellos, según manifestó en el siguiente fragmento:

Antes de que me pegaran un tiro pensaba que
estaba aquí más a medias que por entero: siempre

²⁰⁰ N. Boileau: *Arte poética, Poéticas* (Aristóteles, Horacio, Boileau), Madrid: Editora Nacional, 1982, p. 165.

²⁰¹ A. Warhol: en *Andy Warhol. Entrevistas*, pp. 269, 61, 112.

²⁰² *Ibid.*, p. 114.

creí estar viendo la tele y no la vida real. La gente dice a veces que las cosas que pasan en el cine no son reales, pero lo cierto es que lo que no es real son las cosas que pasan en la vida real. Las películas hacen que las emociones sean tan fuertes y reales que las cosas que te ocurren en la realidad son como si las vieras en la tele: no sientes nada.²⁰³

La selección de objetos de Warhol nos enfrenta a la insustancialidad de nuestra vida cotidiana, a esas pequeñas cosas insípidas que nos rodean día a día, y que a la postre conforman nuestra existencia, a pesar de su trivialidad e insignificancia. No podemos renunciar a ellas, nos son necesarias y, colmen o no nuestra existencia, están ahí revelándonos continuamente su importancia y su vacuidad a un tiempo: comer, beber, limpiar, comprar, la televisión, las revistas, las celebridades, «símbolos prácticos pero efímeros que nos sustentan»²⁰⁴, en suma. Como manifiesta Kuspit refiriéndose al arte posterior a la modernidad, «la vida cotidiana [...] es inherentemente trágica por el simple motivo de que es cotidiana», el tedio de la rutina la hace trágica y aciaga, pero aun así «debe florecer en el arte»²⁰⁵. «El arte elevado puede tener algo que decir a los pocos que son felices, pero no a los muchos que son desgraciados»²⁰⁶, y eso parece que encaja con el arte warholiano, fundamentalmente porque Warhol se sentía desgraciado por aspectos muy similares a los que angustian a la mayoría de la gente normal. Esas acuciantes insatisfacciones personales universales y «la inextinguible esperanza humana de que haya caminos fáciles para alcanzar la salud, la felicidad»²⁰⁷, la belleza, era algo que Warhol compartía con el pueblo, algo que sus obras mostraban, y así proyectaban colectivamente «una imagen de la condición humana»²⁰⁸, un tipo de retrato del ciudadano de la calle, con sus complejos, con «imperfecciones que los hacen poco atractivos, solitarios e indignos de ser

²⁰³ A. Warhol: *Mi filosofía de A a B y de B a A*, p. 99.

²⁰⁴ A. Warhol: *A retrospective*, p. 458, *apud* A. C. Danto: *Andy Warhol*, p. 58 (ed. esp., p. 79).

²⁰⁵ D. Kuspit: *El Fin del Arte*, p. 12.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ A. C. Danto: *Andy Warhol*, p. 20 (ed. esp., p. 39).

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 23 (ed. esp., p. 44).

queridos»²⁰⁹. El propio Warhol estaba acomplejado por su mala vista, su cutis imperfecto, su musculatura flácida²¹⁰. «Si alguien me preguntase: "¿Qué problema tienes?", tendría que responder: "La piel"»²¹¹, escribió. Y aunque su obra recrea, en parte, la diferencia entre la propia vida y la de los famosos, también nos muestra la infelicidad de éstos²¹², sus flaquezas y debilidades, como en el caso de Marilyn. Warhol trata de convencerse de que la existencia en sí no es nada, y admitirlo así ayuda a sentirse mejor. «Un crítico me llamó la Nada Misma —escribió—, y eso no me ayudó en absoluto a mantener mi sentido de la existencia. Entonces, me di cuenta de que la existencia en sí no es nada y me sentí mejor. Pero aún estoy obsesionado por la idea de mirarme en el espejo y no ver a nadie, nada»²¹³.

Reva Wolf considera filosóficas también determinadas actitudes de Warhol, su manera de responder con evasivas o "No sé" en las entrevistas, su falta de concreción y de explicación exhaustiva de los diferentes temas propuestos. Para ella todo esto forma parte de su arte, sus entrevistas quedan incluidas en su forma de arte en este sentido, «su concepción de la entrevista es un reflejo, y un elemento más, de su arte»²¹⁴, e incluso sus "No sé" están preñados de significado, pues a través de sus evasivas ponía en tela de juicio el género mismo de la entrevista, y ponía de manifiesto el carácter predecible de la misma. Esta concepción de la entrevista «plantea el tipo de preguntas sin respuesta con las que, en mayor o menor medida, todos topamos y lidiamos, a la par que intentamos eludirlas, y, en última instancia, con las que aprendemos a convivir durante nuestra vida»²¹⁵. Preguntas que conectan con la dimensión existencial y filosófica de nuestra existencia. Mediante la aparente vacuidad de sus temas artísticos, y de muchas de sus actitudes,

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 40 (ed. esp., p. 62).

²¹⁰ *Ibid.*, p. 45 (ed. esp., p. 65).

²¹¹ *Ibid.*, p. 119 (ed. esp., p. 139).

²¹² *Ibid.*, p. 40 (ed. esp., p. 63).

²¹³ A. Warhol: *Mi filosofía de A a B y de B a A*, p. 16.

²¹⁴ R. Wolf: «A través del espejo», en *Andy Warhol: Entrevistas*, p. 32.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 2.

exteriorizaba la interioridad de la colectividad, "materializaba", de algún modo, un tipo de filosofía, la "ilustraba" al hacerla visual y manifiesta en obras y actitudes, en vez de explicarla con conceptos.

En la misma línea, Danto califica la película *Empire* de Warhol como obra maestra con importante calado filosófico²¹⁶, en la que durante más de ocho horas apenas pasa nada y el único protagonista es el *Empire State Building*, que aparece ininterrumpidamente filmado, sin movimiento alguno. Para Danto, del mismo modo que *Brillo Box* planteaba la explicación de la esencia del arte, esta película planteaba la esencia de la cinematografía al poner de manifiesto que «en una imagen cinematográfica no tiene que moverse nada»²¹⁷, porque solo de una imagen cinematográfica se puede decir eso, y puede ocurrir que algo permanezca quieto. Sin embargo, a nadie se le ocurriría decir, ante una fotografía fija del edificio, que no se mueve²¹⁸, pues es lo que cabe esperar de una fotografía.

Lo que convirtió a Warhol en filósofo fue, en definitiva, su manera de integrar el arte en su momento histórico, el despliegue de iconos y símbolos cotidianos, la conexión 'fácil' con el pueblo, etc. Fue esa la forma de revolucionar la filosofía del arte, quizá sin ser él muy consciente de ello al principio, pero generó, para Danto, el problema de la distinción entre el arte y el no arte, haciendo de ese modo filosofía. En una entrevista a un programa de radio en 1963 Warhol dijo refiriéndose al Pop: «...creo que la gente que viene a la exposición entiende mejor lo que ve. No tienen que pensar. Ven las cosas y les gustan y las entienden mejor. Y creo que la gente está llegando a un punto en que no quiere pensar, y esto es mucho más sencillo»²¹⁹. Es decir, no pretendía deliberadamente hacer pensar a la gente, pero generaba filosofía al facilitarles el contacto con el arte y la asimilación de la producción artística,

²¹⁶ A. C. Danto: *Andy Warhol*, pp. 77ss (ed. esp., pp. 98ss).

²¹⁷ *Ibid.*, p. 79 (ed. esp., p. 100).

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ A. Warhol: en *Andy Warhol. Entrevistas*, pp. 78, 79.

anteriormente tan alejada de ellos, pero, como Danto admite, «eso es algo que no entienden muchos de los observadores de su obra, puesto que la filosofía en sí no se cultiva demasiado fuera de las universidades»²²⁰. Para nuestro filósofo, «gran parte de la estética moderna es más o menos una respuesta a los desafíos de Warhol, de manera que, en un sentido importante, Andy hacía filosofía al hacer el arte que le dio fama»²²¹, de ahí que hablemos de una *filosofía materializada* al referirnos a su revolución filosófica, porque es en eso en lo que se convirtió su obra, en una especie de *filosofía materializada*. «Andy tenía, por naturaleza, una mentalidad filosófica, —escribe Danto—. Muchas de sus obras más importantes son como respuestas a preguntas filosóficas, o soluciones a enigmas filosóficos»²²², aunque ni él mismo fuese del todo consciente de ello, puesto que, de manera natural, seguramente sin plantearse deliberadamente hacerlo, generó una nueva filosofía del arte.

Hay quien añora en el análisis del Pop de Danto alguna referencia a la «sociedad consumista que éste refleja»²²³, y alguna crítica o deseo comprometido de cambiarla. Tanto Fabelo como Carrasco Campos parecen reprobar en Danto el incluir sin pudor el arte en la sociedad mercantilista, sin hacer crítica de este modelo social: «como si la conversión en obras de arte de objetos rutinarios de la sociedad consumista norteamericana respondiera casi exclusivamente a una mega-lógica de la evolución histórica del arte que, de esta manera, se desarrolla al margen de la propia sociedad que lo engendra y lo consume»²²⁴. Para Carrasco Campos «el arte ha perdido su potencial negativo, transgresor y crítico desde el momento en el que cualquier cosa puede ser arte: la indiscernibilidad material entre arte y no arte se apoya

²²⁰ A. C. Danto: *Andy Warhol*, p. 135 (ed. esp., p. 155).

²²¹ *Ibid.*

²²² *Ibid.*

²²³ J. R. Fabelo: «Por una estética apegada a la vida», *Revista de Filosofía*, nº 66, (2010-3), p. 97.

²²⁴ *Ibid.*

en la mercantilización del producto artístico»²²⁵, y recurre a Adorno y su Teoría Estética: «en nuestra época de superproducción, el mismo valor de uso de los bienes es cuestionable y cede ante el goce secundario del prestigio, del goce de estar al día, en definitiva, del goce de la mercancía; mera parodia del resplandor estético»²²⁶. La mejor contestación a todo esto nos la proporciona Hughes cuando escribe que Warhol «proclamaba silenciosamente que el arte no podía cambiar la vida»²²⁷, como habían creído los "ilusos" artistas modernos en el periodo inmediatamente anterior. Y el propio Warhol escribió: «Comprar es mucho más americano que pensar, y yo soy el colmo de lo americano»²²⁸. Pero Danto no se plantea la crítica a la sociedad consumista sencillamente porque está fuera de su interés, que es la definición del arte y la aportación de Warhol al respecto; y el propio Warhol, según los críticos europeos del momento, como se ha expuesto, hacía mediante sus obras su crítica particular al consumismo y al *goce de la mercancía*.

En resumen, resulta difícil cuestionar que Warhol dio lugar a «una profunda transformación del significado del arte y del papel del artista»²²⁹, pues «el arte anterior a Andy era radicalmente distinto del arte que vino después y a través de él»²³⁰. Su forma de hacer arte integrándose y confundiendo con los entresijos de la sociedad del momento, fue una gran innovación en todos los aspectos, supuso una especie de término medio entre el ojo y la mente: al llevar al arte lo que vemos cotidianamente, confundiendo ambas cosas –arte y vida cotidiana–, puso la mente de los filósofos del arte a trabajar.

²²⁵ Á. Carrasco Campos: «Tras la muerte del arte como ideología: un diálogo entre Adorno y Danto», p. 64.

²²⁶ Th. Adorno: *Teoría estética*, p. 31, *apud* Á. Carrasco Campos: «Tras la muerte del arte como ideología: un diálogo entre Adorno y Danto», p. 63.

²²⁷ R. Hughes, *El Impacto de lo nuevo: el arte del siglo XX*, p. 346.

²²⁸ A. Warhol: *Mi filosofía de A a B y de B a A*, p. 253.

²²⁹ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 155 (ed. esp., p. 152).

²³⁰ A. C. Danto: *Andy Warhol*, p. 46 (ed. esp., p. 68).

2. EN BUSCA DE LA DEFINICIÓN



2.1. Hacia la definición

Sirviéndome de Duchamp y Warhol para brindar mi propia definición de arte, he intentado entresacar ejemplos de la historia del arte para mostrar que la definición siempre ha sido la misma.[...]. Si uno cree que el arte es de una sola pieza, debe demostrar que lo que lo hace arte se encuentra una y otra vez a lo largo de la historia.²³¹

Como objetivos claves de toda filosofía del arte, la definición y la comprensión filosófica del arte constituyen el núcleo de las reflexiones de Danto²³². Frente a lo que él considera «la necesidad de una definición de arte», encuentra en el arte Warhol el impulso fundamental para emprender la tarea de la definición como algo posible, además de necesario. Afirma que

²³¹ A. C. Danto: *What art is*, p. XII (ed. esp., p. 18).

²³² Efectivamente, la definición es un asunto recurrente en el trabajo de los filósofos del arte. Kivy, por ejemplo, ha sostenido que «el problema más extendido y persistente de la estética o filosofía del arte es el problema de la manifestación de qué es una obra de arte, qué es arte, o sea, lo que a veces se llama el problema de la definición del arte» (P. Kivy: *Philosophies of Arts. An Essay in Differences*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 1). También Davies ha manifestado al respecto que «dos de los más fundamentales tópicos de la filosofía del arte conciernen al carácter distintivo de las obras de arte y a lo que implica la comprensión de ellas como arte», lo que le ha obligado, añade, a «estar interesado desde hace tiempo en la definición del arte» (St. Davies: *Philosophical Perspectives on Art*, Oxford: Oxford University Press, 2007, pp. 1s).

uno de los asuntos que más le han preocupado es «buscar una definición de arte que no sólo explique el periodo moderno»²³³, porque Danto, inspirándose en el Pop, trata de explicar tanto el arte inmediatamente anterior a él, como el inmediatamente posterior. Sin embargo, no fue ésta la finalidad de las diferentes teorías artísticas que fueron apareciendo durante el periodo moderno, teorías que se ofrecían como solución definitiva y legitimadora del problema de la comprensión del arte, pero que de ningún modo incluiría todas las diversas formas de arte pretéritas y venideras. Por lo tanto, se presentaban como soluciones demasiado dogmáticas y excluyentes. La definición que Danto busca debe abarcar cualquier manifestación artística realizada a lo largo de la historia y por realizar, porque «...aspira a ser universal e intemporal»²³⁴.

Danto identifica la esencia con el contenido de una definición: «Por esencia entiendo una definición real, al modo tradicional, al viejo modo (*old-fashioned kind*), que establezca las condiciones necesarias y suficientes para que algo sea incluido en un concepto»²³⁵. Esta es la *falacia esencialista* de Danto, según Vilar. La objeción de Vilar plantea la confusión de identificar (confundir) esencia con definición, de modo que cuando definimos un concepto presuponemos que hemos captado también su esencia. Así, se podría afirmar que ser berlinés es vivir y trabajar en Berlín, pero con ello realmente no he captado la esencia del 'ser berlinés'²³⁶, dice Vilar. Cabría plantear entonces si vivir y trabajar en Berlín son condiciones necesarias y suficientes, o no. Y también cabe especificar si nos referimos al 'ser berlinés' por afinidad con los modos de vida y costumbres de la ciudad, o solo a efectos

²³³ A. C. Danto: «Arthur C. Danto», en *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual*, p. 40.

²³⁴ A. C. Danto: *The Abuse Of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, p. XIV (ed. esp., p. 21).

²³⁵ A. C. Danto: «The End of Art: A philosophical Defense», *History and Theory: Danto and His Critic, Art History, Historiography and After the End of Art*, v. 37, 4, (1998), p. 129.

²³⁶ G. Vilar: «Danto y la paradoja de un arte poshistórico», pp. 197s.

administrativos. Probablemente, Danto incluiría en la esencia más bien los aspectos del 'ser berlinés' que reflejasen la idiosincrasia propia de la ciudad.

En *The Abuse Of Beauty* expone Danto que cuando empezó a considerar con detenimiento el proyecto de elaborar una definición del arte, la filosofía del arte estaba dominada por dos grandes tesis: la primera aseguraba que una definición de arte no era posible y, la segunda, que una definición así no era necesaria²³⁷. Es decir, para los principales esteticistas del momento el arte era indefinible por no presentar ninguna característica esencial. En 1956 Morris Weitz defendía que «"el arte" es un *concepto abierto*»²³⁸, señala Danto, y es que Weitz subrayaba que las teorías del arte no han tenido éxito en la definición del arte en general²³⁹. Carroll, en cambio, destaca que Danto quiere decir que, para ser arte, un objeto ha de estar conectado a una teoría, y, además, Danto ha incorporado los sucesivos fracasos de las pasadas filosofías del arte como una condición de su propia filosofía del arte: «Para ser una obra de arte, un objeto debe estar conectado al tipo de teorías criticadas por Weitz»²⁴⁰, concluye Carroll.

En los años sesenta, Dickie desarrolla la Teoría Institucional del arte, en la que el Mundo del Arte es quien en última instancia determina qué es el arte. «El problema, escribe Danto, es que los filósofos, y sobre todo ellos, han llegado a la conclusión de que el arte es un concepto abierto, porque no han logrado encontrar un conjunto de propiedades comunes visuales»²⁴¹. El considerar el arte *concepto abierto (open concept)*, dice Danto, «a veces se

²³⁷ A. C. Danto: *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, Preface, p. XIX (ed. esp., p. 28).

²³⁸ A. C. Danto: *What art is*, p. 32 (ed. esp., pp. 46, 47).

²³⁹ M. Weitz: «The Role of Theory in Aesthetics», en *Philosophy looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics*, J. Margolis (ed.), Philadelphia: Temple University Press, 1987, pp. 143ss.

²⁴⁰ N. Carroll: «Danto, Art and History», en *The End of Art and Beyond. Essays after Danto*, A. Haapala, J. Levinson, V. Rantala (eds.), New Jersey: Humanities Press, 1997, p. 33.

²⁴¹ A. C. Danto: *What art is*, p. 35 (ed. esp., p. 49).

entiende como "anti-esencialismo". Yo, en cambio, soy esencialista»²⁴², afirmó, porque Danto fue defensor del arte como *concepto cerrado*, el arte «tiene que ser un concepto cerrado (*closed concept*)»²⁴³, y contar por tanto con una serie de rasgos o propiedades «que de algún modo expliquen por qué el arte es universal»²⁴⁴, escribió, y lo dijo y escribió numerosas veces de diferentes formas: «Una definición filosófica sostenible del arte deberá ser compatible con el tipo de arte que sea. Una vez un crítico me recordó que una definición debe excluir algo. Pero es obvio que una definición filosófica del arte abarca todas las obras arte y sólo a ellas. Excluye todo lo demás», por ejemplo los besos y abrazos que se dan los participantes en una performance cuando expresan sus afectos personales sin implicarse en la performance artística²⁴⁵. Ahí mismo Danto muestra su reconocimiento a Adorno porque, contra lo que han creído tradicionalmente los filósofos, respecto del arte nada en absoluto es hoy obvio²⁴⁶. Pero la ampliación del concepto 'arte' puede suponer su disolución. ¿Qué hace falta entonces para que los besos y abrazos de los participantes de una performance sean arte?, ¿qué falta para que todo sea efectivamente arte?. ¡Los besos y abrazos pueden ser arte si están dentro de la performance!, lo cual no significa que los besos y abrazos en sí sean arte. Una definición filosófica del arte debe ser compatible con cualquier tipo de arte, figurativo y abstracto, antiguo y moderno, de Oriente y de Occidente, primitivo y no primitivo, por más que éstos puedan diferir el uno del otro. Una definición filosófica debe capturar todo sin excluir nada.²⁴⁷

Para los historiadores del arte también resultaba difícil esa definición, por no decir imposible. Hans Belting, por ejemplo, considera que desde el siglo

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*, p. XII (ed. esp., p. 18).

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ A. C. Danto: *The Abuse Of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, p. XIX (ed. esp., p. 55).

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 50 (ed. esp., p. 68).

XVIII, en que perdimos la seguridad canónica sobre la Belleza, nos volvimos «incapaces de definir qué se esperaba de una obra de arte. Ésta se había convertido en una entidad en sí misma y el arte se legitimaba por sí mismo»²⁴⁸. Tradicionalmente la comprensión estética del arte se había centrado en gran medida en la belleza, y ahora que la belleza se relativizaba se volvía más difícil definir qué era lo propio del arte. La autonomía e independencia del arte respecto de la belleza, de las percepciones sensoriales y otros parámetros tradicionales, obligaba a redefinir la naturaleza del propio arte, algo que para Danto sí era posible.

La tesis que sostenía que no es posible elaborar una definición de arte se basaba en el inmenso pluralismo que empezaba a imperar en el arte. Tantas cosas se habían vuelto posibles como obras de arte que ya no parecía posible definición alguna que abarcara tan variadas manifestaciones. Basándose precisamente en el pluralismo que observaban, los wittgensteinianos sostenían en los años cincuenta que tal definición, además, no nos era necesaria en absoluto, «...mantenían que no necesitábamos una definición de arte»²⁴⁹, recuerda Danto. Pero para nuestro filósofo «la mera existencia de *Brillo Box* demostró que estaban equivocados»²⁵⁰, porque la respuesta wittgensteiniana consistía en presuponer «una estabilidad en el conjunto de cosas denominado mediante una expresión determinada –en este caso *obra de arte*– que hiciera esperable que los hablantes de la lengua fueran en general capaces de reconocer ejemplos de obras de arte»²⁵¹, presumiblemente entre otros objetos o ejemplos de cosas que no lo eran. Esta distinción se demuestra inviable en el arte a partir de los años sesenta del siglo XX, y sobre todo a partir de *Brillo Box*, donde la diferencia no puede ser

²⁴⁸ H. Belting: «El arte moderno sometido a la prueba del mito de la obra maestra» en *¿Qué es una obra maestra?*, Barcelona: Crítica, 2002, p. 49.

²⁴⁹ A. C. Danto: «Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo», p. 29.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ A. C. Danto: *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, Preface, p. XX (ed. esp., p. 28).

señalada a través de ejemplos, sencillamente porque los rasgos que distinguen una obra de arte de otro objeto que no lo es, no son externos, sensibles o visibles. Estas propiedades externas y visibles eran las que, en general, buscaban los filósofos para caracterizar el arte, mantiene Danto, mientras que en realidad «son las propiedades invisibles las que convierten algo en arte»²⁵², propiedades tales como, por ejemplo, «un poco de historia, un poco de teoría»²⁵³. Para él, «Wittgenstein alimentaba lo que parecía un poderoso ataque contra la búsqueda de definiciones filosóficas»²⁵⁴, «...no tenemos una definición válida, según Wittgenstein, y de tenerla tampoco nos haría más sabios», «no hay propiedad inherente en la que sustentar una definición»²⁵⁵. En cambio Danto manifiesta que sí hay algunas propiedades inherentes a las obras de arte: «...yo al menos sé de dos propiedades inherentes a las obras de arte, y que por tanto pertenecen a la definición de arte»²⁵⁶, refiriéndose a que el arte siempre es "sobre algo" y que encarna su significado, como veremos más adelante.

Contra todas estas tesis, Danto afronta la tarea de la definición, sobre el establecimiento de una ontología de la obra de arte, que parte del análisis de *Brillo Box* de Warhol y de la indiscernibilidad entre obras de arte y meras cosas. Evidentemente, la definición de la obra de arte y, por tanto, la delimitación entre ella y los meros objetos —que desde los sesenta podían ser material, sensible o exteriormente indiscernibles de la propia obra de arte—, no podía construirse sobre aspectos estéticos, sensibles, materiales/formales o visibles del 'objeto obra de arte', puesto que éstos no tenían por qué ser distintos de los de un objeto no artístico. Esto fue lo que obligó a Danto a fundamentar la *artisticidad* del objeto sobre una "ontología del arte". Él

²⁵² A. C. Danto: *What art is*, p. 40 (ed. esp., p. 53).

²⁵³ *Ibid.*, p. 133 (ed. esp., p. 133).

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 29 (ed. esp., p. 44).

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 31 (ed. esp., p. 46).

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 35 (ed. esp., p. 49).

establece una diferencia «entre que *algo sea arte* y *saber si algo es arte*»²⁵⁷. La ontología se ocupa más bien de lo que significa *ser algo*, en este caso *ser arte*, y ahí es donde él pretende llevar su aportación, a la ontología del arte, no al ámbito de la epistemología o teoría del conocimiento: «*saber si algo es arte* pertenece más bien al ámbito de la epistemología»²⁵⁸, nos dice, porque no es lo mismo decir: «Sé que este objeto es una obra de arte porque lo he estudiado como tal», que decir: «Este objeto es una obra de arte porque responde a las propiedades que caracterizan a una obra de arte como tal».

Sin embargo, Danto es consciente de la dificultad de la tarea de la definición, e incluso entiende que pueda parecer imposible definir el arte, porque «cualquier elección es consistente con ser arte, pero no es necesariamente arte», es decir, un artista puede elegir cualquier objeto cotidiano para componer su obra de arte, y eso no implica que todo objeto de ese tipo sea arte, lo que hay que buscar es aquello que lo convierte en arte, o en parte de una obra de arte. Lo máximo a lo que se puede aspirar es a descubrir algunas condiciones necesarias²⁵⁹, aunque, desde luego, el arte no es solo eso, no se reduce a unas pocas condiciones necesarias, sino que es mucho más que eso. «El arte es siempre más que las pocas condiciones necesarias requeridas para el arte»²⁶⁰, afirma Danto, porque puede conmover, *activar el espíritu*²⁶¹ o provocar otro tipo de reacciones en el espectador que escapen al objetivo de una definición ontológica, definición que no tiene por qué explicar cosas como esas²⁶². La vibración del ánimo, la emoción o conmoción interior son efectos que varían en función de cada persona y de cada cultura, por lo que no pueden formar parte de una definición²⁶³,

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 5 (ed. esp., p. 24).

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 134 (ed. esp., p. 133).

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 133 (ed. esp., p. 133).

²⁶¹ M. Hauskeller: «Arthur C. Danto», en *¿Qué es arte?: posiciones de la estética desde Platón a Danto*, Valencia: Diálogo, 2008, p. 38.

²⁶² A. C. Danto: *What art is*, p. 40 (ed. esp., p. 54).

²⁶³ *Ibid.*

precisamente por quedar sometidos a las oscilaciones entre individualidades o colectivos y sus entornos vitales. Es decir, las sensaciones son mutables y no lo suficientemente *universales e intemporales*. Para Danto «la definición tiene que capturar la cualidad artística universal de las obras de arte, con independencia del momento en que fueron o serán realizadas»²⁶⁴.

En suma, Danto trata de conciliar en su definición el esencialismo –y su intemporalidad– con el historicismo –vinculado a la temporalidad–, pues pretende conseguir una definición esencialista que acoja lo histórico, la temporalidad. Se propone llegar a lo universal en el arte, eliminando de algún modo las fronteras históricas y temporales, por lo tanto su definición debe ser consecuente con el esencialismo y resistir toda posible oscilación temporal, pero al tiempo será historicista porque es el curso de la historia el que determina la posibilidad de definición. Su historicismo, entonces, ayuda a perfilar una definición esencialista e intemporal: el arte a través de su historia ha ido acercándose a su autoconocimiento, a su esencia universal, que solo puede hallarse una vez que históricamente hemos llegado a un arte que puede confundirse con objetos cotidianos.

Analizaremos, entonces, en primer lugar, la conciliación esencialismo/historicismo dantiana, y posteriormente el problema de la indiscernibilidad entre obras de arte y meras cosas, la distancia y contraste entre arte y realidad, y el alcance de los diferentes tipos de representaciones. Finalmente, nos detenemos en los entresijos de la percepción, determinantes en la recepción de las obras.

²⁶⁴ *Ibid.*, pp. 40s (ed. esp., p. 54).

2.2. Esencialismo e historicismo

Danto se declara, paradójicamente, como un esencialista y, al tiempo, como un historicista en filosofía del arte²⁶⁵. Carroll efectivamente llama la atención sobre la perplejidad que produce este intento de síntesis entre esencialismo e historicismo, y la dificultad con que se encuentra Danto para hacerlos coexistir²⁶⁶. El esencialismo sostiene que las cosas tienen una esencia que trasciende el devenir histórico, una esencia que permanece por debajo de los cambios históricos, considerados éstos accidentales, fortuitos o secundarios, frente a la primacía de la esencia inmutable. En cambio, la posición filosófica historicista considera que la historia es lo esencial, de manera que la esencia de algo es su historia, lo que ha llegado a ser, su proceso, su devenir, y por tanto no hay nada (ninguna esencia, ningún sentido) independiente de la historia. Si el esencialismo defiende la existencia de una "forma" que trasciende lo histórico, el historicismo es antiformalista, puesto que no hay ninguna forma que sea independiente de la historia: las formas se producen en la historia, dejan de ser, y son sustituidas por nuevas formas producidas también históricamente.

Siendo consciente de la paradoja que entraña su posición, Danto trata de justificar el sentido de aunar esencialismo e historicismo. Para él hacer filosofía del arte va unido a una «magnitud de esencialismo»²⁶⁷ (*extent being an essentialist*) de la obra de arte, en el sentido de que el arte es eternamente el mismo, sin importar el tiempo ni el lugar, aunque lo que es arte en un tiempo y lugar determinados puede no serlo en otros, como bien se demuestra a lo largo de la historia del arte y en las diferentes culturas. Pero eso es algo que no debe afectar a la esencia, según se deduce de las

²⁶⁵ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 193 (ed. esp., pp. 201s).

²⁶⁶ N. Carroll: «Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art», en *Danto and his critics*, Mark Rollins (ed.), Malden: Wiley-Blackwell, Second Edition, 2012, p. 128.

²⁶⁷ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 95 (ed. esp., p. 110).

afirmaciones de Danto, ya que esa esencia trasciende a los objetos materiales que la portan, de manera que los mismos objetos artísticos pueden remitir a la esencia que les hace arte en una etapa o lugar, pero carecer de esa esencia en otra de esas etapas o en otro de esos lugares. La esencia del arte es, entonces, común a todo el arte producido y por producir, aunque las manifestaciones artísticas sean dispares. Por tanto, «...la esencia no puede contener todo lo que sea contingente cultural o históricamente»²⁶⁸, pues esas circunstancias particulares difícilmente se van a encontrar siempre, por lo que haría falta una generalización más amplia. El esencialismo «vincula una pluralidad de rasgos genéricos»²⁶⁹, afirma Danto. De este modo, el esencialismo en arte se vincula con el pluralismo, tanto si el pluralismo ha sido practicado históricamente, como si no. El pluralismo estético que defiende Danto significa que cualquier cosa puede ser (obra de) arte, es decir, presupone «la coexistencia de todas las formas posibles de hacer arte»²⁷⁰. El pluralismo representa la apertura de la esencia del arte, lo que significa la irrupción de la historicidad en la esencia de lo artístico, algo que para Danto, sin embargo, no debe anular la defensa de la esencia del arte. Por ejemplo, hay circunstancias en las que no es, o no ha sido posible, por coacciones políticas o religiosas, desobedecer ciertos patrones a los que se han visto forzadas las obras de arte externamente²⁷¹, por lo que el pluralismo o la amplitud de miras se han visto, por imposición, coartados o condicionados, pero eso no impide que esas realizaciones artísticas remitan a la esencia pluralista del arte a la que se refiere Danto, porque el concepto de arte debe ser siempre compatible con todo lo que es arte. La definición, por tanto, no vincularía imperativos estilísticos, aunque éstos fueron tomados por algunos

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 197 (ed. esp., p. 205).

²⁶⁹ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 197 (ed. esp., p. 205).

²⁷⁰ D. Carrier: «Is it truly general as he claims?», en *Danto and his critics*, Mark Rollins (ed.), Malden: Wiley-Blackwell, Second Edition, 2012, p. 243.

²⁷¹ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 197 (ed. esp., p. 205).

como parte de la esencia del arte, cuando en realidad los imperativos estilísticos no son más que rasgos históricamente contingentes²⁷². La preeminencia de un estilo u otro según las épocas no es algo que ayude a perfilar la esencia del arte, son solo rasgos circunstanciales que no afectarían a esa esencia inmutable. Este error filosófico se ha debido a la carencia de un historicismo desarrollado que acompañara al esencialismo²⁷³, afirma Danto, ya que «una definición adecuada del arte debe abarcar el arte en un sentido universal»²⁷⁴, es decir, debe cubrir todo el arte hecho y por hacer. De esta manera vincula Danto enfoques que parecen contradictorios: historicismo y esencialismo.

Para Danto, Hegel fue la única figura en la historia de la estética que entendió la complejidad del concepto de arte y su diversidad en relación a su historia, «...tuvo además una explicación a priori de la heterogeneidad de la clase de las obras de arte, dado que a diferencia de muchos filósofos tuvo una visión del tema más histórica que eternalista»²⁷⁵. Reconoció «ese grado de desorden perceptual e impotencia inductiva»²⁷⁶ que generaban las diferencias entre las diversas manifestaciones artísticas de la historia pasada y presente. Hegel se dio cuenta de que cualquier definición de arte debía ser consistente con esa complejidad en la percepción y en la incapacidad de inducción certera²⁷⁷. «El arte es esencialmente la historia del arte»²⁷⁸, afirma Danto, porque lo que fue arte en los años sesenta del siglo XX, no podía haberlo sido un siglo o dos antes, por ejemplo. «Mi filosofía del arte aspira a la clase de atemporalidad que la filosofía en general pretende», pero, al mismo tiempo,

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ A. C. Danto: *Andy Warhol*, Preface, p. 14 (ed. esp., p. 16).

²⁷⁵ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 194 (ed. esp., p. 202, 203).

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ A. C. Danto: *What art is*, p. 134 (ed. esp., p. 134).

«todo individuo es [...] hijo de su tiempo»²⁷⁹, escribe Danto recurriendo a Hegel. Hegel «veía a los seres humanos como absolutamente penetrados por la historia»²⁸⁰. Y decía, además, que «la filosofía también es su propio tiempo aprehendido con pensamientos»²⁸¹. Toda actividad cultural es autoconciencia de su tiempo, y sobre la realidad vital e histórica se vuelca reflexivamente la cultura. La filosofía despliega esta actividad mediante conceptos y el arte lo hace sensiblemente. Ahora bien, este particularismo historicista no reduce la filosofía a una comprensión meramente circunstancialista y relativista, alejada de toda esencialidad y universalidad, sino que la vinculación esencial y necesaria del pensamiento con lo particular no impide su acceso a la universalidad. Todo lo contrario: más bien sólo desde lo particular se puede llegar realmente a lo universal y esencial. Por esto, al aprehender nuestra época con el pensamiento, dice Danto, «tenemos a nuestro alcance la aprehensión de algo válido para todas las épocas y todos los lugares»²⁸². Las obras están en parte constituidas por su ubicación en la historia y por su relación con sus autores, aunque a menudo «los críticos nos insten a prestar atención a la obra en sí»²⁸³, asunto que trataremos más adelante.

«Como esencialista en filosofía, estoy comprometido con el punto de vista de que el arte es eternamente el mismo: que hay condiciones necesarias y suficientes para que algo sea una obra de arte, sin importar ni el tiempo ni el lugar»²⁸⁴. Si la definición de Danto es *totalmente esencialista*, según él mismo defiende, es gracias a que cumple con la exigencia de las condiciones necesarias y suficientes, como establece el modo canónico de la filosofía, igual

²⁷⁹ A. C. Danto: *Más allá de la Caja Brillo*, Prefacio, p. 16.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, pp. 35, 36 (ed. esp., p. 69).

²⁸⁴ A. C. Danto: *After the End of Art: contemporary art and the pale of history*, p. 95 (ed. esp., p. 139).

de esencialista que la Teoría Institucional del Arte de Dickie²⁸⁵, dice el propio Danto, pues ambos se colocaron contra la línea de la tesis wittgensteniana de los *parecidos de familia*²⁸⁶ (*family-resemblance class*). La divergencia fundamental es que para Danto el concepto de arte tiene una lógica significativamente diferente a la lógica de los otros conceptos cotidianos²⁸⁷, aunque los wittgensteinianos lo siguieran tratando como si se tratara del mismo tipo de concepto. También cuestiona a Dickie porque «no todo lo que el artista toca se convierte en arte»²⁸⁸, y aunque así fuera, como ocurrió en el caso de los *ready-mades* de Duchamp, «la naturaleza del límite queda filosóficamente a oscuras»²⁸⁹, respecto a aquello que es arte o no lo es. Y es que la Teoría Institucional del Arte, «deja sin explicación por qué ese urinario en particular ha sido objeto de tan espectacular promoción, mientras los otros urinarios, iguales a él en todo, permanecen en una categoría ontológicamente inferior»²⁹⁰, argumenta Danto. La Teoría Institucional es un «antídoto demasiado drástico»²⁹¹, y poco argumentado, ya que no puede ser que determinados agentes del mundo del arte transformen las cosas en arte porque sí, sin ninguna razón. «El hecho de que sean arte no tiene absolutamente nada que ver con un artista o un grupo de agentes del mundo del arte transformándolas en arte simplemente diciendo: "¡Sé arte!"»²⁹², pues eso sería lo mismo que decir que el arte contemporáneo no tiene ninguna característica, y no es así, al contrario, «es arte en razón de su complejidad

²⁸⁵ Dickie defiende que *arte* es solo aquello que decretan como tal las instituciones del arte, en G. Dickie: *El círculo del arte: una teoría del arte*, Barcelona: Paidós, 2005.

²⁸⁶ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 194 (ed. esp., p. 202).

²⁸⁷ A. C. Danto: «Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo», p. 30.

²⁸⁸ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 3 (ed. esp., p. 24).

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 3 (ed. esp., pp. 24, 25).

²⁹⁰ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 5 (ed. esp., p. 27).

²⁹¹ *Ibid.*, p. 6 (ed. esp., p. 28).

²⁹² A. C. Danto: «The work of art and the historical future» en *The Madonna of the Future: essays in a pluralistic art world*, p. 429 (ed. esp., p. 479).

conceptual, su finalidad y sus medios»²⁹³. Para Danto, hace falta algo más, hace falta el discurso de razones –que proviene también de ese mundo institucional del arte–, hacen falta *las razones del arte*. Todo ello hace que resulte «fácil simpatizar con la solución inicial de Wittgenstein de que el arte es inefable, o con su resolución (ulterior y más meditada) de que tal definición debe matizarse con los factores institucionales»²⁹⁴.

David Carrier dijo que «el objetivo del análisis crítico de Danto es la afirmación de que el arte como tal tiene una esencia»²⁹⁵, señalando que Danto subraya el esencialismo en la filosofía del arte porque se propone elaborar una definición de arte, lo que implica en gran medida que hay, después de todo, una identidad artística fija y universal, cosa que ya fue considerada por otros filósofos. Carrier cuestiona la tesis dantiana²⁹⁶ sin tener en cuenta que el esencialismo y la existencia de una *identidad artística fija y universal* es lo que Danto persigue, pero lo persigue de forma que busquemos aquellos rasgos de esa esencia que nos permitan incluir en ella las últimas manifestaciones artísticas, cuestión que no parece contemplar Carrier. De hecho, en respuesta a esta interpretación de Carrier, que también le atribuye a Danto la teoría consistente en que desde que *Fuente y Brillo Box* pueden ser obras de arte no hay más algo distintivo y constitutivo del arte, Danto aclara que lo que él plantea es que si esos dos objetos mencionados pueden ser obras de arte, entonces los intentos anteriores de definir la esencia del arte fueron errados, y afirma que «la dificultad con las grandes figuras del canon de la estética, desde Platón pasando por Heidegger, no es que hayan sido esencialistas, sino

²⁹³ *Ibid.*, p. 430 (ed. esp., p. 480).

²⁹⁴ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 6 (ed. esp., p. 28).

²⁹⁵ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 193 (ed. esp., p. 201).

²⁹⁶ D. Carrier: «Danto as Systematic Philosopher», in *Danto and his critics*, Mark Rollins (ed.), Cambridge: Blackwell, 1993, pp. 15-29.

que tomaron la esencia equivocada»²⁹⁷, por no ser ésta capaz de incluir determinadas realizaciones artísticas recientes. Pero en ningún caso Danto afirma que no hay algo distintivo y constitutivo del arte, muy al contrario.

En suma, Danto pretende aunar lo esencial y lo histórico en base a que la filosofía es un saber que incluye ambas dimensiones del ser. La filosofía del arte, nos enseña Danto, no puede hacerse sin arte, es decir, sin la experiencia real del arte, especialmente del arte actual, pero tampoco puede hacerse sin filosofía, esto es, sin aprehensión de las esencias. El pensamiento dantiano historiza la esencia y esencializa la historia; dicho de otro modo, esencia e historia se interpenetran tal y como ya anticipó el idealismo hegeliano. Carrasco Campos lo resume así: «Danto propone la búsqueda de una definición esencialista, no extensional ni inductiva —propósito estéril ante el postulado de la indiscernibilidad sensorial—, sino intensional y deductiva, que sirva de vara de medir apriorística para el arte. Como historicista, reconoce que la extensión del término 'obra de arte' es histórica»²⁹⁸.

Existen dos formas de pensar en la esencia: extensionalmente o en referencia a la clase de cosas denotadas por un término, en este caso *arte*, e intensionalmente o por el conjunto de atributos que el término connota²⁹⁹. Carnap, basándose en la distinción establecida por Frege entre sentido y referencia, define en 1947 la «extensión de un predicado» como «el conjunto de individuos a los que se aplica» (ese predicado o término), es decir, las cosas o individuos que están incluidas en su definición, las cosas subsumidas por ese término; y define la «intensión de un predicado» como «la propiedad que dicho predicado expresa», es decir, su significado, sentido o

²⁹⁷ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 193 (ed. esp., p. 201).

²⁹⁸ Á. Carrasco Campos: «Tras la muerte del arte como ideología: un diálogo entre Adorno y Danto», p. 64.

²⁹⁹ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 194 (ed. esp., p. 202).

comprensión³⁰⁰. Esto permite, advirtió ya Frege, que haya predicados que teniendo la misma referencia o extensión (*Bedeutung*, denotación), tengan diferente sentido, intensión o significado (*Sinn*, connotación). El ejemplo clásico presentado por Frege es el siguiente: los predicados 'estrella matutina' y 'estrella vespertina' tienen distinta intensión o significado, pero ambos poseen la misma extensión o referencia: el planeta Venus³⁰¹. También Danto distingue, por tanto, recurriendo a los lógicos, entre la intensión y la extensión de un concepto, aplicándolo al concepto de arte. Si la extensión del concepto pájaro incluye gorriones, golondrinas, jilgueros, etc., y su intensión entraña todas las condiciones consideradas necesarias para que algo sea incluido dentro del concepto de pájaro: ser alado, ovíparo, etc., el concepto de arte, con la llegada del arte moderno y «al realizar añadidos disyuntivamente a la extensión del concepto de "obra de arte", tendió a chocar con una u otra de las condiciones de la intensión, y cuando ello ocurría, cosas que no lo habían sido antes se convertían en candidatas a ser arte»³⁰². Es decir, en el concepto de arte ocurrió algo parecido a lo que ocurriría si en el concepto de pájaro incluyéramos un tigre, de forma que hubiera que modificar las condiciones de la intensión del concepto de pájaro, para que la extensión pudiera contener un tigre. Igualmente, las condiciones de la intensión del concepto de arte debían ser modificadas de forma que no chocasen con los objetos artísticos añadidos ahora a la extensión del mismo concepto. De este modo, concluye Danto, la historia del arte moderno «es la historia consistente en ir añadiendo objetos a la extensión de arte y al mismo tiempo modificando su intensión, hasta que con la plenitud de la autoconciencia se hizo claro que no hay un modo en que no pueda aparecer una obra de arte, es decir, que cualquier cosa puede ser una obra de arte y que ahora la cuestión es qué tiene que ser

³⁰⁰ R. Carnap: *Meaning and Necessity. A Study in Semantics and Modal Logic*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1988, p. 1.

³⁰¹ G. Frege: «Über Sinn und Bedeutung» (1892), en *Estudios sobre semántica*, Barcelona: Ariel, 1971, pp. 51ss.

³⁰² A. C. Danto: «The work of art and the historical future», p. 425 (ed. esp., p. 476).

verdad del arte para que esto sea verdad»³⁰³, porque no todas las cosas son arte, aunque cualquier cosa pueda serlo. Es decir, si cualquier objeto puede incluirse en la extensión o denotación del término *arte*, debemos al mismo tiempo introducir modificaciones en las propiedades que ese término expresa, en su intensión, de manera que el término o concepto *arte* pueda incluir cualquier objeto. Es lo que Danto pretendía hacer, de hecho.

En realidad, lo que ocurrió en el concepto de arte, según Danto, es que históricamente «se creyó que ciertos rasgos de objetos en la extensión, formaban parte de la intensión del objeto, cuando de hecho se hallan por completo fuera de la esencia del arte»³⁰⁴. Por ejemplo, las cualidades estéticas, representacionales, miméticas, etc., se consideraron condiciones de la intensión del concepto de arte, y en realidad sólo eran características particulares de determinados productos artísticos en una determinada etapa, contenidas "accidentalmente" en la extensión del concepto. La esencia, por tanto, está en relación con la intensión, más que con la extensión. Y la intensión es atemporal, mientras que la extensión es histórica, como especifica Danto en el siguiente párrafo: «Puesto que la extensión del término obra de arte es histórica, entonces esas obras no se parecen entre sí obviamente en diferentes estadios, o al menos no tienen que parecerse entre sí; es claro que la definición de arte debe ser consistente con todas ellas, porque todas deben ejemplificar la misma esencia»³⁰⁵, esencia que conecta con la intensión y que es ejemplificada por todos los objetos que históricamente se hayan ido incorporando a la extensión, o se incorporen en lo sucesivo. El propio concepto esencialista de arte es, para Danto, intemporal, pero la extensión del término está temporalmente acotada, tal como si la esencia se revelase a sí misma a través de la historia, de manera que un objeto al que se le dio el estatus de obra de arte en 1965, nunca

³⁰³ *Ibid.*, pp. 426s (ed. esp., p. 477).

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 426 (ed. esp., p. 477).

³⁰⁵ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 197 (ed. esp., p. 205).

podría haber alcanzado ese estatus en 1865 o 1765³⁰⁶. La conjunción de esencialismo e historicismo ayuda a definir el momento actual de las artes visuales, si buscamos apoderarnos de la esencia del arte, de una definición de arte filosóficamente adecuada³⁰⁷, escribe Danto.

Aunque la heterogeneidad de la extensión del término *obra de arte* ha dado lugar al rechazo de la idea de que la clase de cosas que son las obras de arte tiene un conjunto definido de atributos, hay quien "exige" al menos una clase definida en términos de «parecidos de familia»³⁰⁸, como hemos visto. Danto dice no dejarse confundir por la heterogeneidad de la extensión del término, heterogeneidad que según él radicalizaron Duchamp y Warhol con sus obras, porque a partir de ellas, una vez fueron clasificadas como arte, ya no se pudo «arribar a una definición por inducción sobre los casos»³⁰⁹. La contribución de Danto consiste fundamentalmente en que debe encontrarse una definición que no se base sólo en la disyunción radical en la clase de las obras de arte, sino más bien en explicar cómo esa disyunción fue posible³¹⁰, en qué es lo que permite distinguir esa clase de objetos artísticos de otra clase no artística pero muy parecida.

Noël Carroll destaca que una clave del pensamiento de Danto es la intersección esencial que realiza entre la teoría y la historia, la importancia central que le concede a la historia para desplegar la filosofía del arte, algo lógico en un filósofo próximo al planteamiento básico hegeliano. Pero esta relevancia que Danto concede a la historia para elaborar una filosofía del arte choca frontalmente con lo que defiende su otra gran fuente intelectual, que es la filosofía analítica³¹¹. Como muestra de esta indiferencia hacia la historia de

³⁰⁶ *Ibid.*, pp. 195, 196 (ed. esp., p. 204).

³⁰⁷ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 198 (ed. esp., p. 206, 207).

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 194 (ed. esp., p. 202).

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ N. Carroll: «Danto, Art and History», p. 30.

la filosofía analítica del arte vale este texto de Clive Bell en el capítulo «Art and History» de su libro *Art*, en el que confiesa que «no es un historiador del arte» y por tanto no le interesan los aspectos históricos del arte porque, concluye, «escribo sobre arte, no sobre la historia del arte»³¹². Por eso, añade Carroll, «la importancia de la historia para la filosofía del arte» que Danto establece, «rompe con gran parte del pasado de la teoría analítica del arte»³¹³. Efectivamente, una gran fuente intelectual de Danto es el tronco de la filosofía analítica, de modo que puede decirse que Danto es un filósofo analítico, pero igualmente habría que precisar que Danto, como ha subrayado Andina, «declina de una manera muy personal la filosofía analítica», hasta el punto de que puede hablarse de «una filosofía analítica según el modo de Danto»³¹⁴. Según Andina, esa personalísima manera de interpretar la filosofía analítica por parte de Danto consiste en hacerla incidir directamente sobre la vida de las personas y de la sociedad, sabiendo de antemano que la vida es mucho más vasta que una definición³¹⁵. El incidir sobre la vida individual y social implica de nuevo ir a la historia, por tanto, volvemos a hallar la síntesis de lo analítico y lo histórico también en la visión de Andina sobre Danto como filósofo analítico.

No obstante, aunque Danto ha desarrollado la importancia de la historia para la teorización del arte más que ningún otro filósofo analítico, Carroll no deja de ver que Danto busca lo esencial, «una definición de la naturaleza del arte válida intemporalmente»³¹⁶. «La filosofía del arte de Danto es esencialista», busca la «esencia intemporal del arte», pero al mismo tiempo Danto presenta una filosofía de la historia del arte que implica mutación dentro de su materia central, el arte³¹⁷. Por tanto, lo que pretendería Danto es

³¹² Cl. Bell: *Art*, New York: Putnam, Capricorn, 1958, p. 73.

³¹³ N. Carroll: «Danto, Art and History», p. 31.

³¹⁴ T. Andina: *Arthur Danto: un filósofo pop*, p. 13.

³¹⁵ *Ibid.*, pp. 13s.

³¹⁶ N. Carroll: «Danto, Art and History», p. 31.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 32.

concertar, mediar, conciliar una filosofía del arte con una filosofía de la historia del arte. Según Carroll hay dos relaciones básicas entre filosofía del arte y filosofía de la historia del arte en Danto. Inicialmente, es su filosofía del arte la que sugiere una filosofía de la historia del arte, y luego su filosofía de la historia del arte es una defensa parcial de su filosofía del arte³¹⁸.

García Leal sostiene que la estética no puede limitarse a saber qué objetos son artísticos y cuáles no, sino que tiene que preguntar por qué lo son. La filosofía tiene que preguntarse qué hace que sea arte lo que identificamos como tal, como arte³¹⁹. Pues bien, diremos que este tipo de pregunta es la que defiende Danto y por eso cabe calificarlo de esencialista. Danto no concibe la filosofía del arte sin algo de esencialismo. El nivel fundamental del esencialismo es el que afirma la pregunta "qué es el arte", de modo que no basta con identificar como tales a las obras sino que hay que preguntar por qué es arte una obra determinada, qué es lo que hace que lo sea, establecer las condiciones necesarias y suficientes de lo artístico. Danto incluye la esencia pero también la historia, porque no puede ser una esencia abstracta: el arte sólo es lo que en la práctica histórica ha llegado a ser. La esencia del arte es la que tiene históricamente, es aquello en lo que ha devenido. Así, para Adorno la definición del arte solo logra legitimidad por aquello que ha llegado a ser. La verdad es lo que ha llegado a ser: «La definición de aquello en que el arte pueda consistir siempre estará predeterminada por aquello que alguna vez fue, pero solo adquiere legitimidad por aquello que ha llegado a ser».³²⁰

Kelly ha señalado que esa «esencia que se revela en la historia no está, a su vez, determinada por la historia en la que se revela: la esencia del arte depende de la historia para su emerger o manifestarse, pero su verdad no

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ J. García Leal: *El conflicto del arte y la estética*, Granada: Universidad de Granada, 2010, p. 88.

³²⁰ Th. W. Adorno: *Teoría estética*, pp. 11s.

está vinculada a la historia»³²¹, pues solo ha emergido en un determinado momento de la historia, cuando el proceso seguido a lo largo de la historia lo hizo posible, parece decir Kelly. Por esto, escribe Danto en las réplicas a los trabajos contenidos en el libro *Danto and his Critics* editado por M. Rollins, que «se puede tener una visión histórica de esa revelación sin tener una visión histórica de lo finalmente revelado»³²², porque lo finalmente revelado es la posibilidad de la esencia que es anti-histórica, o transhistórica, pero se revela en un determinado momento histórico, no antes, antes solo buscaban, titubeaban, podríamos decir. La estrategia que sigue Danto para volver compatibles el esencialismo y el historicismo, según Kelly, es relegar la historia del arte a su extensión³²³, porque la extensión finalmente ha revelado esa esencia, cuando fue históricamente posible, es decir, dentro del contexto de ruptura de límites de los años sesenta. «El concepto de arte, como esencialista que es, escribe Danto, es intemporal. Pero la extensión del término está históricamente limitada, como si la esencia se manifestase a sí misma a través de la historia»³²⁴, en un determinado estadio de la historia en que sí fue posible, pero sigue siendo esencia que trasciende el devenir histórico y permanece siempre. Esto significa, recuperando la idea de Wölfflin, que no puede ser arte cualquier cosa en cualquier tiempo, porque aunque la esencia sea intemporal, la historia pone límites y condiciones a sus manifestaciones concretas. Este sería el significado último de esa afirmación dantiana de que la esencia se manifiesta históricamente, pero al tiempo, Danto asegura o protege la esencia del arte de las vicisitudes históricas, reserva un núcleo de esencialidad indemne a las variaciones históricas.

³²¹ M. Kelly: «Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art», *History and Theory: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art*, v. 37, 4, (1998), p. 31.

³²² A. C. Danto: «Replies to Essays», *Danto and his critics*, Mark Rollins (ed.), Malden: Wiley-Blackwell, Second Edition, 2012, p. 287.

³²³ M. Kelly: «Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art», p. 31.

³²⁴ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 196 (ed esp., p. 266).

2.3. Indiscernibles

«De acuerdo con Danto, todos los problemas filosóficos presuponen indiscernibles. Si dos cosas aparecen visualmente indiscernibles pero son realmente muy diferentes, necesitamos una teoría filosófica para separarlas»³²⁵, escribe Carrier. Carroll, de hecho, indica que «la filosofía del arte sólo comienza cuando la indiscernibilidad llega a convertirse en un problema vivo»³²⁶. Los problemas filosóficos son, por tanto, propia y genuinamente problemas de indiscernibles³²⁷.

Toda mi filosofía del arte se basa fundamentalmente en «encontrar las profundas diferencias entre el arte y la artesanía, las obras de arte y las meras cosas, cuando los miembros de cada una de esas clases parecen exactamente semejantes»³²⁸, escribió Danto. La filosofía del arte dantiana está inspirada artísticamente por Warhol, especialmente por su *Brillo Box*, pero filosóficamente encuentra su piedra de toque en el pensamiento de Wittgenstein. En su obra descubre Danto el impulso filosófico principal, que no es otro que el de la búsqueda de la diferencia "arte". Wittgenstein había sostenido en 1948, durante una conversación con M. Drury: «Hegel me parece que siempre quiere decir que las cosas que tienen un aire diferente son realmente las mismas. No obstante –añade Wittgenstein–, mi interés reside en mostrar que las cosas que parecen las mismas realmente son diferentes»³²⁹. Hegel persigue lo idéntico en lo diferente y Wittgenstein lo

³²⁵ D. Carrier: «Arthur C. Danto», en *Art: Key Contemporary Thinkers*, Diarmuid Costello and Jonathan Vickery (eds.), Oxford/New York: Berg Publishers, 2007, p. 116.

³²⁶ N. Carroll: «Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art», p. 136.

³²⁷ Cfr. E. Zenobi: «El mundo del arte: de Danto a Dickie, y vuelta atrás», en *Conceptos, creencias y racionalidad*, Gustavo Agüero, Luis Urtubey y Daniel Vera (eds.), Córdoba (Argentina): Editorial Brujas, 2008, p. 469.

³²⁸ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 53 (ed. esp., p. 63).

³²⁹ *Hegel seems to me to be always wanting to say that things which look different are really the same. Whereas my interest is in shewing that things which look the same are really different.* M. O'C. Drury: «Conversations with Wittgenstein», R. Rhees, ed., *L. Wittgenstein: Personal Recollections*, Oxford: Basil Blackwell, 1981, p. 171.

diferente en lo idéntico. No es casual que Danto cite este texto de Wittgenstein literalmente, puesto que ciertamente podría valer como *leitmotiv* de su pensamiento filosófico/estético, impulsado por la búsqueda de la diferencia o especificidad artística³³⁰. Ahora bien, la diferencia *arte* puede ser localizada mejor precisamente en aquello que parece idéntico al arte sin ser arte, como ocurre en la obra de Warhol, de modo que Wittgenstein desde la filosofía, y Warhol desde el arte, confluyen en el problema de la indiscernibilidad entre cosas distintas, idea central dentro del pensamiento dantiano: afirmar la diferencia donde más difícil resulta y donde, por tanto, más se *diferencia*, o sea, en lo idéntico.

Para Danto, el problema filosófico principal es esa diferencia existente en la aparente identidad, tal como lo entendió también la filosofía en general, cómo dos cosas en apariencia indiscernibles pueden pertenecer a diferentes categorías filosóficas. Aludiendo a Descartes, afirma Danto que en la «distinción entre la experiencia real y la soñada, [...] la experiencia carece de cualquier indicio sobre el que basarse para saber si estamos soñando o despiertos»³³¹. De hecho, esta cuestión particular de la relación entre realidad e ilusión y su paralelo: la relación entre la razón y los sentidos, ocupa el interés filosófico de Danto desde los inicios de su trayectoria intelectual³³². El mismo conflicto, y también curiosamente en el inicio del mundo moderno, se puede plantear en clave cervantina y quijotesca entre cordura y locura. Efectivamente, el binomio semejanza/diferencia marca según Foucault el origen del pensamiento moderno. En *Les mots et les choses* escribe que «hasta el fin del s. XVI la semejanza (*ressemblance*) ha jugado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental»³³³. Ahora bien, «al principio

³³⁰ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 53 (ed. esp., p. 63).

³³¹ *Ibid.*, p. 7 (ed. esp., p. 22).

³³² A. C. Danto: *¿Qué es filosofía?*, Madrid: Alianza, 1976, pp. 73ss, 94ss.

³³³ M. Foucault: *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard, 1966, p. 32.

del s. XVII el pensamiento deja de moverse en el elemento de la semejanza», de modo que ya no es forma del saber sino fuente de error, un prejuicio que nos confunde y contra el que debe actuar el pensar reflexivo, claro y distinto³³⁴. Desde entonces, tenemos establecida la dialéctica entre similitud y diferencia como motor clave de pensamiento en el mundo moderno. Y así, encontramos a lo largo de la historia distintas formas de este mismo problema filosófico, según expone Danto: la diferencia entre una acción moral y otra que se le parece, pero que no lo es, pues no es por *deber*, según la explicación kantiana, por ejemplo. O la tesis de Heidegger acerca de que no existe una diferencia aparente entre la existencia auténtica y la inauténtica, aunque haya diferencia entre autenticidad e inautenticidad. Y, desde luego, el propio Danto se incorpora a esta problemática filosófica añadiendo a esa tradición la definición de lo artístico frente a lo que no lo es, pues hasta el siglo XX se creía que las obras de arte podían enseñarse mediante ejemplos, podían ser identificables como tales con solo mirarlas, pero desde Warhol quedó claro que «el arte no tiene una apariencia particular»³³⁵. Del mismo modo que el arte puede tener la apariencia de una caja Brillo o una lata de sopa, algo puede ser indiscernible de un ruido y ser música, o parecer un simple moverse, y ser danza; algo puede parecer simple escritura y ser un poema, etc.

Además de encontrar la respuesta a la pregunta «¿qué es el arte?, una cuestión que sólo tiene sentido desde un punto de vista ontológico», a Danto también le preocupó bastante plantear «¿cuándo hay que hablar de arte?»³³⁶. Si cualquier cosa –desde un punto de vista físico y sin que se exijan determinadas condiciones o cualidades físicas o materiales–, puede ser una obra de arte, aunque no todas las cosas lo son, el siguiente paso sería

³³⁴ *Ibid.*, p. 65.

³³⁵ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 9 (ed. esp., p. 20).

³³⁶ A. C. Danto: «Arthur C. Danto», en *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual*, p. 40.

dilucidar qué es lo que diferencia a las obras de arte de las meras cosas a pesar de las semejanzas: toda obra de arte puede tener algo que se parezca a una mera cosa, y viceversa, pero son identidades diferentes, y analizar esa diferencia es tarea filosófica. «Para toda obra de arte, siempre se puede imaginar algo que se parezca a lo que no es una obra de arte. Y en la actualidad, gracias a la posmodernidad, se da también el caso contrario. La tarea filosófica es explicar cómo esto es posible»³³⁷, nos dice Danto. Lo interesante es que las *Brillo Box* de Warhol son arte, mientras que las cajas de Brillo del supermercado no lo son, por muy semejantes estético/físicamente que sean ambas. Lo artístico, evidentemente, no se puede localizar en el ámbito material o físico, donde ambos tipos de objetos (las artísticas Cajas de Warhol y las prosaicas cajas del supermercado) son prácticamente indiscernibles. Entonces, se trata de ver qué es lo que hace que un objeto goce de la categoría 'obra de arte', mientras tal categoría se le niega a otro objeto que, a simple vista, se le parece en gran medida, hasta el punto de llegar a ser ambos físicamente indiscernibles. «Mi única preocupación es investigar cómo se accede a esa categoría»³³⁸, afirma Danto. De hecho, gran parte de los análisis y paralelismos (representación, percepción, interpretación,...) que utiliza para cimentar su filosofía del arte se dirigen a la elucidación de esta cuestión.

Danto sostiene que los rasgos *semánticos* del arte son los más pertinentes para su propósito de diferenciar las obras de arte de las meras cosas. Y los menos fructíferos para su análisis son definitivamente la mimesis, la belleza o el placer y, desde luego, las propiedades estrictamente materiales o *pragmáticas*³³⁹. Si su intención manifiesta es la aproximación del arte a la filosofía, resulta lógico que instale la categoría del arte en la región semántica

³³⁷ *Ibid.*, p. 101.

³³⁸ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 7 (ed. esp., p. 29).

³³⁹ A. C. Danto: *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, Preface, p. XV (ed. esp., p. 22).

más que en la esfera estética, física o material. Por tanto, la reflexión dantiana acerca de la especificidad artística, su intento de dar respuesta a la pregunta qué es arte y cuál es el criterio que define lo artístico, son problemas que van estrechamente unidos a la cuestión de la relación entre lo estético y lo artístico, por la preeminencia que esta relación tuvo y sigue teniendo en determinadas posiciones. De hecho, existen concepciones estéticas del arte que defienden que sin propiedades estéticas no puede haber ninguna obra de arte –independientemente de si las cualidades estéticas las tiene la obra por sí, o responden más bien a la actitud estética con que se acerca el sujeto a ese objeto–. Estas teorías estéticas del arte sostienen que la obra de arte es precisamente aquel objeto que produce experiencias estéticas –incluido el placer–, y que ese efecto placentero debe ser el criterio para valorar las obras artísticas. J. Hospers, por ejemplo, afirma que la perspectiva más apropiada para acercarse a las obras de arte es la estética debido a que, aunque ciertamente hay objetos que son estéticos y no son obras artísticas, toda obra de arte lo es porque desempeña la función estética de producir mediante sus propiedades formales –estéticas– una experiencia de placer. El siguiente texto resume claramente la postura de Hospers:

La característica más sostenible de las bellas artes no es lo que intentaron hacer sus autores, sino cómo actúan hoy en nuestra experiencia. ¿Qué podemos hacer con las sinfonías aparte de oírlas y disfrutarlas? ¿Para qué más sirven?. Actúan provocando respuestas estéticas en los oyentes, y no de otra forma distintiva. En consecuencia, las obras incluidas en las bellas artes pueden definirse como aquellos objetos hechos por el hombre que, de una manera absoluta o primaria, actúan *estéticamente* en la experiencia humana³⁴⁰.

Danto, en cambio, como también Heidegger, Gadamer, Adorno o Derrida, por citar sólo algunos autores, pertenece a una generación postestética en la comprensión del arte, generación que considera que la posesión de rasgos

³⁴⁰ J. Hospers y M. C. Beardsley: *Estética. Historia y fundamentos*, Madrid: Cátedra, 1980, p. 114.

estéticos no es una condición indispensable de la obra de arte. Por una parte, lo estético no coincide con lo artístico, sino que en principio parece que lo estético es más amplio que lo artístico, de modo que las cualidades estéticas y artísticas no tienen por qué coincidir. En efecto, hay muchos objetos no artísticos en los que reconocemos cualidades estéticas, pero no necesariamente artísticas. Un coche puede parecernos bello –o feo– estéticamente, puede parecernos que posee una bella –o fea– apariencia, pero no por eso es una *obra de arte* –aunque habrá quien lo afirme y lo crea, porque llame "obra de arte" a lo "bonito" y/o a lo bien hecho–. Ni dejaría de ser una *obra de arte* porque su apariencia sea fea –aunque también habría quien lo sostuviese–. Lo artístico se revela también más amplio que lo estético, pues realmente no se reduce a lo estético, aunque todo objeto tiene una estética, una apariencia sensible, un mismo objeto puede parecer a unos bello estéticamente, con una bella apariencia, a otros feo y a otros indiferente desde la perspectiva estética, pero nada de esto afecta a su condición de objeto artístico, la cual dependerá de otros factores. La obra *Una y tres sillas* de 1965 de J. Kosuth no es una obra de arte por su belleza, por ejemplo, pues a cada sujeto puede resultarle bella, fea o indiferente, según el gusto individual, sin que eso afecte a su carácter artístico. La categoría de lo artístico ya no puede subordinarse a la de gusto. Frente a la modernidad ilustrada, las obras de arte ya no pueden entenderse esencialmente como objetos del gusto.

Hemos afirmado, por un lado, que lo estético es más amplio que lo artístico, puesto que hay multitud de objetos estéticos (¿hay objetos sin estética?) que no son artísticos. Por otro lado, también hemos dicho que lo artístico es más amplio que lo estético ya que no se puede decir que *Brillo Box* sea una obra de arte por su estética, puesto que entonces nos veríamos obligados a reconocer que lo son todas las cajas de Brillo que están en el supermercado, indiscernibles estética y físicamente de la de Warhol. Ambas afirmaciones sólo pueden conciliarse sosteniendo, como conclusión, que lo

estético no es algo esencial a lo artístico y que, por tanto, lo artístico no está incluido en la esfera de lo estético. En este sentido, Carroll, como Danto, niega la tradicionalmente aceptada esencia estética del arte, y el uso de la noción de experiencia estética como sinónimo de experiencia del arte en general, pues realmente, escribe, «la noción de experiencia estética se restringe exclusivamente a un cierto tipo de respuesta ante el arte: la detección de las propiedades estéticas y/o la apreciación del diseño»³⁴¹.

Es indiscutible que los rasgos materiales o propiedades físicas no son en absoluto suficientes para diferenciar las obras de arte de las *meras cosas*³⁴²: «No podemos distinguir la obra de arte de la caja Brillo ordinaria, al menos a juzgar por lo que cada uno de nosotros ve a simple vista»³⁴³. La diferencia entre ellos es ontológica y no puede hallarse por mera observación. Dos objetos pueden ser perceptivamente indiscernibles, y ontológicamente distintos: «Las diferencias ontológicas, que conciernen a la filosofía de manera paradigmática, pueden ser propuestas en términos de indiscernibles dada la independencia con respecto a la observación que todo problema filosófico exhibe».³⁴⁴ Esto no quiere decir que seamos incapaces de distinguir objetos idénticos pertenecientes a distintas categorías, pero sí que la diferencia que hallemos no será perceptiva. Los problemas filosóficos surgen, según Danto, cuando ciertas distinciones no pueden ser expresadas o aclaradas a través de un análisis material, más propio del método científico³⁴⁵, método éste —y lenguaje— que en absoluto nos sirven para determinados conceptos que manejamos en arte³⁴⁶.

³⁴¹ N. Carroll: *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction*, London & New York: Routledge, 1999, p. 200.

³⁴² A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, pp. 1-3 (ed. esp., pp. 21-25).

³⁴³ A. C. Danto: *What art is*, p. 46 (ed. esp., p. 59).

³⁴⁴ A. C. Danto: «Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo», p. 74.

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ A. C. Danto: *The body/body problem: selected essays*, Berkeley: University of California Press, 1999, p. 179 (ed. esp., trad. de Fernando Abad, Madrid: Síntesis, 2003, p. 219).

Identificar la obra de arte con la idea y/o con el contenido, implica renunciar a lo sensible, nos dice Rosenberg. El triunfo del conceptualismo en el arte, el peso de la idea, hace que en el plano sensible sea difícil diferenciar entre arte y no-arte, pues la diferencia estaría en la idea, en lo intelectual, no en lo sensible o estético: «el ojo no puede entrar en el sistema intelectual que es hoy lo que diferencia los objetos que son arte de los que no lo son»³⁴⁷. Si la diferencia ontológica no es aportada por las propiedades físicas, que en sí mismas no aclaran nada, necesitamos entonces algo más, todo un engranado que subyace a lo meramente material, y que Danto desarrolla en *The Transfiguration of the Commonplace*, y perfila en escritos posteriores. Es un conjunto de factores de un orden diferente el que necesitamos para esclarecer la diferencia ontológica, la constitución y esencia de la obra de arte, como veremos.

Entre los múltiples paralelismos que Danto utiliza para llegar a entender la particularidad de las obras de arte y el orden al que pertenece su diferencia, está el que establece a partir de ejemplos tomado de la filosofía de acción, tema desarrollado en su libro *Analytical Philosophy of Action* sobre la idea de las acciones básicas y de los paralelismos estructurales entre el conocimiento y la acción³⁴⁸, aunque —aclara— el hecho de que haya «semejanzas estructurales de la teoría de acción y la teoría del conocimiento», no significa que se pueda, en ningún momento, «proclamar la identidad de cognición y acción»³⁴⁹. Pero determinadas estructuras pueden servir para un análisis filosófico³⁵⁰, y pueden ayudar a mostrar el papel de las convenciones, los contextos, las teorías, los modos de mostrar del arte y la importancia de determinados significados interiores velados o no explicitados. En suma, todo

³⁴⁷ H. Rosenberg: «Art and Words», *The De-Definition of Art*, Chicago: Chicago University Press, 1983, p. 56.

³⁴⁸ A. C. Danto: *The body/body problem: selected essays*, p. 15 (ed. esp., p. 29).

³⁴⁹ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 4 (ed. esp., p. 25).

³⁵⁰ *Ibid.*

lo que habría que añadir a un simple gesto o movimiento externo, aparente, corporal, material y físico; todo lo que habría que añadir, también, a la parte sensible, física y material de una obra de arte. Por ejemplo, en la obra de Giotto en la capilla de la Arena de Padua que narra en seis episodios la vida de Cristo, la figura central de Cristo con un brazo en alto aparece en cada uno de los seis episodios. Pero en cada escena esta postura invariable del brazo muestra un tipo diferente de acción: *bendice* al pueblo a las puertas de Jerusalén, *resucita* a Lázaro, *expulsa* a los mercaderes del templo, etc. Estas diferencias de acción deben ser explicadas en base a las variaciones de contexto y a los motivos e intenciones de Cristo en cada una de las escenas.



Giotto: *Entrada en Jerusalén*. 1302-05. Fresco. Capilla de la Arena, Padua.



Giotto. *Resurrección de Lázaro*. 1302-05. Fresco. Capilla de la Arena, Padua.

En el brazo levantado subyacen las diferencias entre bendición y amonestación, y también entre una acción y un mero movimiento involuntario y sin significado. Su idea es que «la diferencia entre una acción básica y un mero movimiento corporal tiene muchos paralelismos en las diferencias entre obra de arte y mera cosa»³⁵¹. Si un movimiento corporal sucede espontáneamente –como mero reflejo–, difiere de si es ejecutado voluntariamente como acción. Un movimiento reflejo no es ninguna acción, y una mera cosa no es ninguna obra de arte. De este modo, se puede colegir

³⁵¹ *Ibid.*, p. 5 (ed. esp., p. 26).

que la acción básica de bendecir es paralela a lo que puede sustraerse en una obra de arte, mientras que el simple movimiento corporal del brazo levantado sería paralelo a la mera cosa. La mera cosa o el gesto corporal según el contexto en que aparezcan y con qué intenciones, se transfiguraría en obra de arte o sería una simple acción básica, respectivamente. Es decir, «la cosa se convierte en arte mediante la posibilidad de su interpretación. Algo que no admite interpretación o no la necesita, no puede considerarse arte»³⁵².

La conclusión que se extrae de esta teoría de la acción, defendida por los wittgensteinianos, muestra una fórmula tal que «una acción sería un movimiento del cuerpo más X , lo cual, por paridad de estructura, daría la fórmula de que una obra de arte sería un objeto material más Y»³⁵³. Para los wittgensteinianos, críticos con el *mundo interior* y las causas espirituales, ese *algo más* (X) en los movimientos corporales se desplaza a los márgenes institucionales, defendidos también por Dickie para el arte, pues ellos son reacios a aceptar las ambiguas interioridades de la vida mental. Y lo que sería el 'Y' para las obras de arte nos podría llevar al asunto del arte y sus instituciones: es arte lo que ellas establezcan, y sus imposiciones prevalecen sobre todo lo demás. Pero también ese Y nos traslada a todo lo demás que determina para Danto la identificación y comprensión de las obras de arte (sentidos ocultos, convenciones más allá de las instituciones, *interioridades*).

De hecho, Danto considera, en contra de los wittgensteinianos, que es necesario algo más para diferenciar un mero objeto de una obra artística, un *algo más* relacionado con aquellas ambigüedades interiores que aquéllos rechazan: «es correcto decir que una obra de arte es expresión, en la medida en que es causada por un sentimiento o una emoción de su autor, los cuales *expresa* (*expresses*) de hecho»³⁵⁴. Esto no quiere decir que no haya tipos de

³⁵² M. Hauskeller: «Arthur C. Danto», p. 101.

³⁵³ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 5 (ed. esp., p. 27).

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 6 (ed. esp., p. 28).

cosas que también expresan sentimientos sin ser obras de arte (llantos, muecas,...). Entonces, este tipo de rasgos internos tampoco serían suficientes para la diferenciación de las obras de arte entre las cosas comunes, pero que hay un *algo más* para el arte con respecto a las cosas cotidianas parece indudable, y ese *algo más* trasciende también la *Teoría Institucional*, según Danto.

La importancia de los rasgos semánticos frente a los físicos es otra manera de resolver la indiscernibilidad, y entre ellos destaca Danto el significado metafórico divergente que ostentan las obras de arte respecto a las cosas de la vida, significado divergente a través del cual se transfiguran estas cosas cotidianas. Para Danto la estructura de una obra de arte es muy similar a la estructura de una metáfora³⁵⁵, metáfora entendida como una expresión que ofrece divergencias significativas respecto del significado original de las palabras y de las cosas. Polanyi ya había escrito en 1975 que «las obras de arte son en un sentido metáforas», de manera que, aunque materialmente sean idénticas a otros objetos, ellas –en tanto metáforas– poseen un significado intrínseco que las distingue de aquellos indiscernibles materiales.³⁵⁶ Pero la metáfora del arte no puede reemplazarse, es inmodificable en su significado. Por ejemplo, la expresión "hierve la sangre", usada con la intención de indicar que se sufre un torbellino interior, no puede sustituirse por "la sangre alcanza 100°", por lo que tiene significado solo en la primera formulación³⁵⁷. Hay una diferencia entre la banalidad de hervir o cocer, y el torbellino anímico que implica la expresión "hervir la sangre". Es decir, la metáfora tiene sentido solo en su significado divergente (diverge del sentido literal), pero en éste es irremplazable. Esto es lo que Danto llama la

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 173 (ed. esp., p. 250).

³⁵⁶ M. Polanyi y H. Prosch: *Meaning*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1975, p. 151.

³⁵⁷ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 179 (ed. esp., p. 257).

«estructura intensiva»³⁵⁸ de la metáfora, que desarrollaremos en otro apartado. Ninguna paráfrasis o resumen de una obra puede cautivar el espíritu participante como la obra misma, igual que no desata las mismas reacciones la descripción de un grito de terror que el propio grito de terror³⁵⁹.

El asunto de la indiscernibilidad queda bastante bien ilustrado mediante un famoso experimento que Danto propone, inspirado por un texto de 1843 de Kierkegaard³⁶⁰. El experimento consiste en imaginar una exposición en la que se muestran nueve cuadros aparentemente iguales, aunque de distintos géneros, pero todos son cuadrados de pintura roja³⁶¹. El primero es pintura histórica y se titula *Los israelitas cruzando el Mar Rojo*: los israelitas ya han pasado y los egipcios han muerto ahogados. El segundo es un retrato psicológico, con título *El ánimo de Kierkegaard*, y nos habla del resultado de toda la vida del filósofo: su agitación espiritual, su alma angustiada, la búsqueda interior del sentido cristiano, etc., en un todo único, en un estado de ánimo. El tercero, titulado *La Plaza Roja*, es un fragmento de paisaje moscovita. El cuarto se titula *Cuadrado rojo* y es un ejemplo de arte abstracto geométrico. El quinto es arte religioso, su título es *Nirvana*, y está basado en el conocimiento del artista sobre los órdenes de *nirvana* y *samsara* como idénticos, y en que el mundo de *samsara* es llamado por sus detractores «polvo rojo». El sexto es una naturaleza muerta a la manera de Matisse titulado *Mantel rojo*. El séptimo y el octavo no son obras de arte. Uno de ellos es un lienzo en que sólo se llegó a imprimir el fondo en rojo de plomo, para supuestamente pintar encima. Y el otro es un objeto que consiste en una

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 173 (ed. esp., p. 250).

³⁶⁰ En un fragmento de *Diapsálmata* escribe Kierkegaard: «El resultado de mi vida no será sino nada, un estado de ánimo, un color. Mi resultado se asemejará al cuadro de aquel pintor que tenía que pintar el tránsito de los judíos sobre el Mar Rojo y que acabó pintando de rojo toda la pared, aduciendo la explicación de que los judíos habían alcanzado la otra orilla y que los egipcios se había ahogado» (S. Kierkegaard: *O lo uno o lo otro: un fragmento de vida*. I, Madrid: Trotta, 2006, p. 53).

³⁶¹ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, pp. 1s (ed. esp., pp. 21s).

superficie cuadrada pintada en rojo de plomo –no como fondo de nada–, sin interés artístico ni histórico³⁶². A esta exposición se añade otro cuadrado rojo con el rótulo *Sin título*, lo que podría ser indicativo de su vacuidad, es una obra vacía que no trata sobre nada, pero ha sido hecha por un artista y es una obra de arte cuya interpretación está en relación con ese vacío, con la nada. Y aunque los dos lienzos señalados como no artísticos –el fondo imprimado y el objeto/superficie cuadrada roja– también puedan considerarse vacíos, no es esa una indicación que esos objetos quieran hacernos llegar, no es ese su propósito, mientras en la obra de arte sí lo sería o habría algo de esto, incluso si el propio autor nos indicase que el cuadro no va sobre nada.³⁶³

Pues bien, ante esta exposición un visitante no podría distinguir las obras de arte de las que no lo son por su mera apariencia física. Tampoco, en este caso, podría diferenciar obras de arte entre sí. Sin embargo, gracias a sus títulos puede deducir algo de la lectura posible de los cuadros. Los que no tienen título, aunque estén en una exposición junto a los otros, no entrarían dentro de la misma categoría o estatus, ya que las meras cosas no tienen derecho a título, siendo el título algo más que un nombre³⁶⁴. Con frecuencia en las obras de arte, un título es una orientación para su lectura o interpretación, aunque no siempre resulta útil, pero es indicativo y propio de las obras de arte referirse a algo, mientras que las meras cosas carecen de un referente *oculto*, por así decir, al ser sólo cosas y, como tales, ontológicamente diferentes a las obras de arte. Incluso la ausencia de contenido en una obra de arte puede ser algo deliberado, siendo esa ausencia

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ Gracia nos recuerda que el título es extremadamente importante en la interpretación de las obras de arte visuales, de modo que cuando no tenemos esta vía de interpretación surgen dificultades, pero plantea cómo podría ser entendido el título *Untitled* en la interpretación de una obra (J. E. Gracia: *Painting Borges: Philosophy Interpreting Art Interpreting Literature*, Albany (NY): State University of New York Press, 2012, p. 216). Danto responde que un título como *Untitled* ya dice bastante del significado de la obra y es un buen hilo conductor para su interpretación.

³⁶⁴ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 3 (ed. esp., p. 23).

aquello a lo que quieren hacer referencia, como en el caso del cuadro rojo *Sin título*. El rótulo *Sin título* puede querer decirnos algo cuando estamos ante una obra de arte, aunque sólo sea que aquello que estamos viendo no quiere referirse a nada, y ese es su sentido y ahí están sus implicaciones para una posible lectura o interpretación. Pero el rótulo *Sin título* no tiene ningún sentido ante una mera cosa, porque un título tiene sentido en las obras de arte, no en las meras cosas.

Mediante este experimento nos aclara Danto qué tipo de particularidades nos ayudan a diferenciar entre obras de arte y otras cosas. Entre estas propiedades características del arte están:

La peculiaridad del título para las obras de arte.

Los rasgos semánticos: las obras de arte *son siempre sobre algo*, sobre algo no siempre explicitado, pues ostentan un significado metafórico.

La necesidad de unos mínimos conocimientos, de un determinado contexto cultural y artístico.

Todo lo anterior debe ser tenido en cuenta en su interpretación, quizá el principal elemento diferenciador, al englobar todos los demás.

Alguien que desconozca el temperamento atormentado de Kierkegaard no puede interpretar adecuadamente *El ánimo de Kierkegaard*. Igualmente, si desconoce la corriente artística de la abstracción geométrica, no podría entender *Cuadrado rojo*. En suma, este experimento nos aclara un poco de ese *algo más* que, gracias al paralelismo de estructura con la teoría de acción, se ha determinado inherente a las obras de arte, y que puede manifestarse de formas no habituales y no siempre explicitadas a la manera que nos es familiar en el mundo de las cosas cotidianas. En el ejemplo se manifiestan uniformemente, material y perceptivamente, tanto obras de arte y meras cosas, como asuntos, estilos y actitudes dispares. «En principio arte y realidad podrían tener el mismo aspecto visible. Pero [...] las diferencias son

invisibles»³⁶⁵, escribe Danto. Es decir, «no hay manera de determinar las cualidades relevantes de una obra de arte antes de conocer su significado, esto es, antes de conocerla como obra»³⁶⁶.

Es el significado, su referencia interpretativa, lo que distingue a las obras de arte de los objetos que no lo son, y lo que diferencia también a las distintas obras de arte entre ellas mismas, pues aunque tienen la misma apariencia físico/estética no son la misma obra de arte. Tienen, insistimos, diferentes significados, y eso es propiamente lo artístico: un significado, una interpretación del mundo. Entre dos objetos indiscernibles materialmente, el que es obra de arte lo es porque «es sobre algo (*is about something*), o tiene un contenido, un tema o un significado»³⁶⁷. Esta es la primera característica fundamental de la obra de arte: que tiene significado, interpreta, que se refiere a algo (*aboutness*), o sea, que nos dice algo sobre algo. La segunda característica, veremos, es que ese significado debe estar encarnado, corporizado (*embodiment*). La clave para delimitar el carácter artístico de un objeto ya no está en las propiedades materiales del objeto sino en el hecho de que diga algo sobre algo, de manera que, en consecuencia, «lo que hace de un objeto una obra de arte es que pueda ser interpretado», pues precisamente en tanto que tiene significado o formula una interpretación sobre el mundo, él mismo no puede dejar de ser interpretado³⁶⁸. Las cajas de Brillo del supermercado son cosas, no obras de arte, mientras que *Brillo Box* de Warhol, a pesar de poseer las mismas cualidades estético/perceptibles, es una obra de arte porque es una interpretación o representación del mundo, porque habla significativamente sobre el mundo que nos rodea. Reparemos en

³⁶⁵ A. C. Danto: *What art is*, p. 49 (ed. esp., pp. 61s).

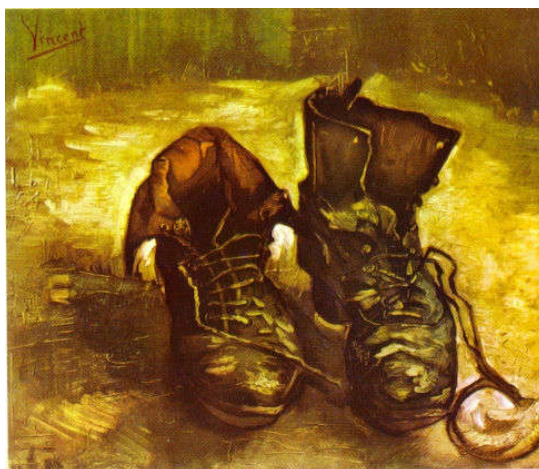
³⁶⁶ L. Luterau: «Mimesis y cualidades estéticas en la definición cognitivista del arte de A. Danto», en *Konvergencias Filosofía y Culturas en diálogo*, año VII, Nº 21, Octubre 2009, pp. 197, 198.

³⁶⁷ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 139 (ed. esp., p. 203).

³⁶⁸ S. Bacharach: «Arthur C. Danto», en *Aesthetics: The Key Thinkers*, Alessandro Giovannelli (ed.), New York: Continuum, 2012, p. 191.

que Heidegger definía «la esencia del arte» como «el ponerse a la obra de la verdad de lo ente», de manera que en el cuadro de Van Gogh *Par de botas* donde se representan unas botas de campesino, ese ente, según Heidegger, el par de botas campesinas, se desvela en la verdad de su ser, de su ser-utensilio, manifestándonos su mundo y el fondo de tierra al que pertenece³⁶⁹:

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal.³⁷⁰



V. Van Gogh: *Par de botas*, 1886

De igual manera, y sin entrar en las diferentes fundamentaciones filosóficas que subyacen al pensamiento de Danto y al de Heidegger, podríamos decir que *Brillo Box* de Warhol pone en obra la verdad del mundo

³⁶⁹ M. Heidegger: *El origen de la obra de arte, Caminos de bosque*, trad. de H. Cortés y A. Leyte, Madrid: Alianza, 2003, pp. 24s.

³⁷⁰ *Ibid.*

del hombre concreto de la sociedad consumista occidental de finales del siglo XX, pero las cajas Brillo del supermercado no, son meros objetos de consumo que glorifican el producto Brillo con eslóganes escritos³⁷¹; y su verdad, la verdad de su mundo, la desvela Warhol en *Brillo Box*. «Ambas poseen diferentes significados y el modo en que están hechas –encarnadas– es también diferente»: «la *Brillo Box* de Warhol no expresa el producto»³⁷².

Desde la perspectiva físico/estética no parece haber ningún modo o criterio para diferenciar los objetos artísticos de los que no lo son, sean estos últimos artefactos con mayor o menor valor estético, objetos o fenómenos de la naturaleza, o *bunk*, es decir, simples chorradas, bobadas o disparates³⁷³. Los objetivistas y realistas estéticos insisten en defender que sin la existencia de propiedades estéticas intrínsecas en el objeto no hay obra de arte, de modo que restringen lo artístico a lo estético, imponiendo así un criterio, un límite. Frente a esta actitud nostálgica de los tranquilizadores límites, existe otra postura más contemporánea, de carácter nihilista y/o apocalíptico, que actúa a la luz de los grandes acontecimientos artísticos del siglo XX, y que consiste en la supresión de los límites. Para Yves Michaud, por ejemplo, el «triunfo de la estética» en nuestro mundo actual coincide con la «evaporación del arte», porque lo que está ocurriendo, a su juicio, no es que el arte desaparezca «sino que se evapora, pasa al estado gaseoso», es decir, que el mundo es cada vez más bello, «exageradamente bello», «como si a más belleza menos obra de arte, o como si al escasear el arte, lo artístico se expandiera y lo coloreara todo, pasando de cierta manera al estado de gas o de vapor y cubriera todas las cosas como si fuese vaho. El arte se volatilizó en *éter estético*», algo que lo impregna todo, que está por todas partes³⁷⁴. La

³⁷¹ A. C. Danto: *What art is*, p. 49 (ed. esp., pp. 61s).

³⁷² *Ibid.*, p. 49 (ed. esp., p. 62).

³⁷³ Cfr. I. Ground: *¿Arte o chorrada?*, Valencia: Universidad de Valencia, 2008, pp. 33-64.

³⁷⁴ Y. Michaud: *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, México: FCE, 2009, pp. 9s, 22. Ahí mismo Michaud advierte que cuando nombra al arte se refiere a «aquellos objetos preciosos y raros, antes investidos de un *aura*, de una aureola, de la cualidad mágica

reinterpretación del arte en términos no auráticos, sino estéticos, ha llevado a la explosión de los límites del arte y a la consecuente invasión del mundo por parte del arte. El mundo ha devenido una obra de arte, pero el arte entendido desde el aura ha muerto, como ya dijo Walter Benjamin: «incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en el que se encuentra»³⁷⁵. Para Michaud, en cambio, muere por desbordamiento, porque se ha salido de sus límites. Entonces el arte ya no es otro mundo, otra cosa, sino precisamente nuestro propio mundo, el mundo en que vivimos y respiramos. Esta invasión de lo real por parte del arte, o sea, esta *artización* de la realidad cotidiana, es la experiencia que se encuentra Danto expresada por Warhol en su *Brillo Box* –y en otras obras–, y en ella reconoce un auténtico desafío para la filosofía del arte y su pregunta esencial: *¿qué es el arte?*. Efectivamente, ¿qué otra experiencia podía ser más concluyente para pensar la esencia de lo artístico que justo aquélla en la que el propio arte parece disolverse en la realidad cotidiana?, ¿qué mejor lugar para enfrentarse al problema de la definición del arte que aquél en el cual lo artístico y lo no artístico (el mundo vital) se confunden, al menos aparentemente?. Ante el objetivismo artístico y su opuesto, el nihilismo artístico, Danto opta, como hemos venido comprobando, por una comprensión de lo artístico que tiene que ver más con el significado, con la referencia interpretativa, que con lo estético. Esta opción le permite, frente al nihilismo de Michaud, defender lo artístico, y, frente al objetivismo estético, desvincular el arte de la posesión de ciertas cualidades más o menos materiales o pragmáticas.

Ahora bien, a esta interpretación significativa del arte, habría que añadir que, lógicamente, no hay significado sin significante, y que en este último es donde interviene la estética y la cultura. Esto es lo que afirma el antropólogo

de ser centros de producción de experiencias estéticas únicas, elevadas y refinadas» (Ibid., p. 10).

³⁷⁵ W. Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos Interrumpidos I*, trad. Jesús Aguirre, Madrid: Taurus, 1982, p. 20.

R. Anderson al definir el arte como «un significado significante culturalmente, hábilmente codificado en un medio sensible y afectivo»³⁷⁶. El arte es pues una materialización del significado en la que se interpreta el mundo. Esta definición del arte bien podría ser adoptada por el propio Danto. Pero no es suficiente. Esa materialización y/o realización del significado puede acontecer mediante partituras, mármol, ondas sonoras, acciones, sillas, pigmentos, urinarios o cajas de un detergente del supermercado; y también mediante palabras. Pero entonces, ¿qué diferencia a la materialización filosófica del significado de la poética o literaria en general?. Danto es consciente de que necesitará dar algún paso más para aproximarse a la especificidad artística. Si la diferencia está en los medios utilizados y en el modo de utilizarlos para remitirnos a ese significado, aquí irrumpen los conceptos dantianos que especifican y detallan los rasgos semánticos del arte, esbozados anteriormente, a través del símbolo artístico, la metáfora y los *significados encarnados*, como veremos posteriormente.

La aproximación del arte al significado que practica Danto, según hemos expuesto, conlleva un peligro. El esteticismo conlleva el riesgo de reducir lo artístico a lo estético y la obra de arte a la posesión de cualidades estéticas intrínsecas y objetivas, además de la obtención de experiencias estéticas por parte de esas cualidades, y esto amenaza el mismo concepto de arte y la comprensión del arte. Pero igual de peligrosa es la exageración del extremo opuesto, esto es, la reducción del arte a concepto o idea. Este extremismo conceptualista del arte, que nos lleva a la *filosofización* del arte, puede conducirnos a la supresión de la diferencia entre las ideas artísticas –buenas o malas—, y la realización material de dichas ideas –sea objeto o acción—, o sea, la obra de arte puede ser lograda cuando cumplimenta aquella idea germinal, o fracasada, cuando no consigue cumplimentarla. En suma, puede

³⁷⁶ R. L. Anderson: «Culturally significant meaning, skillfully encoded in an affecting, sensuous medium», en *Calliope's Sisters. A Comparative Study of Philosophies of Art*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1990, p. 238.

eliminar la diferencia entre el concepto de la obra y su verificación, entre lo que es la obra como proyecto y como realización. Y, en consecuencia, también acabaría con la distinción entre personas que tienen ideas artísticas y el verdadero artista, que es el que materializa las ideas como obras. El extremismo conceptualista olvida que el arte es algo hecho por el hombre, ignora la definición primaria y griega del arte como *téchne*, es decir, como un hacer que termina en algo, en un objeto. Danto se sitúa en un término medio, pues la materialización de las ideas, sus *significados encarnados*, son para él tan importantes como el propio significado que ha de materializarse, a la hora de determinar qué es o no una obra de arte.

2.4. Arte y realidad

Tras constatar la indiscernibilidad entre *objetos-arte* y *objetos no-arte* visualmente, la pertinencia filosófica del asunto y la ineficacia de la cuestión estética para diferenciarlos, Danto se detiene a analizar posibles paralelismos, aproximaciones y divergencias del arte respecto a la realidad.

Para Danto la pertinencia filosófica del arte se basa en el espacio que la filosofía ocupa entre la realidad y las otras cosas que contrastan con esa realidad, o sea, la filosofía pone la realidad a cierta distancia, pues implica «abrir un espacio limitado de un lado por la realidad, y del otro por algo que contraste con la realidad en su conjunto»³⁷⁷, y el arte sería una de esas cosas que contrastan con la realidad. Danto establece un paralelismo entre arte y lenguaje, aunque no llega a decir que el arte sea un lenguaje, sino que *su ontología es igual a la del lenguaje*³⁷⁸ en el sentido de que ambos, arte y lenguaje, son *externos* al mundo, aunque también son una parte de él. Las palabras, como el arte, representan el mundo: el mundo se representa mediante el arte y también mediante las palabras. Las palabras tienen propiedades representativas, pues tratan de o acerca de algo perteneciente al mundo, al igual que el arte, pero no *son* esas cosas del mundo de las que tratan. La diferencia está entre *tratar de o acerca* de algo y *ser* ese algo. Es decir, «existe un contraste esencial entre las palabras y las cosas, entre las representaciones y la realidad»³⁷⁹. Tanto las obras de arte como las palabras se refieren a algo o suscitan la cuestión de a qué se refieren, pero ambas se oponen a las cosas reales a las que puedan referirse. Las cosas establecen con las representaciones una relación diferente a la que establecen entre sí. Por lo tanto, la distancia o el espacio entre el arte y las cosas reales es el que corresponde a la filosofía. Así, en las culturas carentes de filosofía las

³⁷⁷ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 79 (ed. esp., p. 125).

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 83 (ed. esp., p. 130).

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 79 (ed. esp., p. 125).

representaciones de la realidad corresponderían al lenguaje doctrinario, utilizando los términos del vocabulario semántico, pero no aquellos términos relativos a la pertinencia o no de esa vinculación semántica, más abstractos, de forma que carecerían de uno de los dos tipos de términos imprescindibles, según Danto, para todos los conceptos filosóficos. Estas culturas no ponen esa distancia con la realidad que requiere la filosofía. De esta manera, cuando representan el mundo, tienen algo parecido a una ciencia natural, pero no una filosofía³⁸⁰, pues suprimen la diversidad de significados en favor de la literalidad.

La filosofía, entonces, explora ese espacio entre las representaciones artísticas y la realidad inmediata, de manera que complementa y perfecciona al arte, lo legitima, permite alcanzarlo, descubrirlo y deleitarse en él, así como expresarlo y transmitirlo. Es decir, la filosofía otorga al arte una especie de realidad superior, espiritual y sublime, según diría Hegel. Hegel en *Estética* coloca al arte en un estatus superior al de la inmediata cotidianidad, pues nos remite a algo que está más allá de lo meramente sensorial:

El arte arranca la apariencia y el engaño de este mundo malo, caduco, para dar una nueva realidad, nacida del espíritu, al contenido verdadero de las apariencias. Lejos, pues, de que el arte sea mera apariencia, hemos de atribuir, por el contrario, a los fenómenos artísticos una realidad superior y una existencia más verdadera que a la realidad cotidiana.³⁸¹

Para Hegel la realidad inmediata, externa y material es más engañosa que el arte, porque esa realidad se muestra como real y como verdad, cuando no lo es, es engañosa, mientras que el arte sabemos que es algo cuya apariencia no es real más que en el sentido en que se refiere a alguna otra verdad, a la que apunta y que no está directamente en la apariencia, pero es, entonces,

³⁸⁰ *Ibid.*, pp. 79s (ed. esp., pp. 125s).

³⁸¹ G. W. F. Hegel: *Lecciones de Estética*, trad. de R. Gabás, Barcelona: Península, 1989, vol. I, p. 15.

más auténticamente real y superior. Es decir, el arte engaña menos porque sabemos que no podemos confiar en la verdad de su mera apariencia, sino que al incitarnos a pensar más allá, nos dirige a una realidad superior más auténtica: «la realidad auténtica sólo puede encontrarse más allá de la inmediatez de la sensación y de los objetos externos»³⁸². Y aunque la esencia también aparece, «la apariencia misma es esencial a la esencia»³⁸³, lo hace bajo la forma de *un caos de casualidades*, atenuada por la inmediatez de lo sensible que tergiversa de algún modo la auténtica realidad. La apariencia del arte tiene la ventaja de que se refiere a algo espiritual, que ha de representarse por su mediación, mientras que la apariencia inmediata cotidiana no se presenta como engañosa, sino como real y verdadera, sin serlo del todo³⁸⁴. La *realidad superior hija del espíritu* es lo que la filosofía y la estética otorgan al arte, y aunque para Hegel estas disciplinas se sitúan a un nivel muy superior al de la disciplina artística, en ningún caso pueden sustituir a ésta. Filosofía y arte se dirigen hacia la verdad, pero por caminos de aproximación diferentes. Y en este recorrido, la filosofía, según Hegel, acaba aventajando al arte, dejándolo atrás mediante el saber absoluto al que sólo puede llegar la filosofía, su propia filosofía.

Si nos detenemos a examinar a través de la historia el paso del arte desde las imitaciones de la realidad anteriores al arte moderno, hasta llegar al arte de la década de los sesenta en el siglo XX, se podría interpretar que a lo largo de la historia los artistas han tendido hacia cierto *ascenso ontológico*³⁸⁵, según Danto propone imaginar, pues parecían dirigirse, mediante diferentes medios, hacia la superación de esa distancia que separa el arte y la realidad, subiendo de esta manera peldaños en la escala del ser y consiguiendo prácticamente que se confundan sus obras con la realidad, equiparándose así a ella de algún

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ *Ibid.*, p. 14.

³⁸⁴ *Ibid.*, pp. 14s.

³⁸⁵ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 12 (ed. esp., p. 36).

modo. Y esto puede verse como una aproximación a la realidad, aunque no implica eliminar la diferencia ni la distancia arte/realidad. Efectivamente, si desapareciera esa distancia, el arte se confundiría con la realidad, por lo que desaparecerían también los planteamientos sobre el arte. Todo el pensamiento de Danto está fundado sobre la diferencia entre arte y realidad. Y acercar el arte a la realidad no es para él acabar con la diferencia "arte", sino que, más bien, ayuda a redefinirlo, a encontrar una esencia más verdadera y profunda, y, con ello, más abierta. El Pop puede ser el ejemplo más obvio, sobre todo Warhol y sus *Cajas Brillo*, *ketchup Heinz* y latas de *sopa de tomate Campbell*, que parecían asimilarse y hasta identificarse con todo lo que el mundo a su alrededor desplegaba: el mercado, el consumo, etc. Pero hubo otros intentos de asimilación del arte a la vida. Las diversas formas de arte que aparecieron en la época difícilmente podían encajar en ninguno de los modelos precedentes, ni ofrecían una mínima unidad estilística como para extraer algún criterio válido para todas ellas, si exceptuamos quizá esa aproximación a la realidad cotidiana o familiar.

En Francia en 1960 un grupo de artistas firman el Manifiesto del Nuevo Realismo, al que definen como «un nuevo acercamiento perceptivo a lo real»³⁸⁶. El artista más carismático del grupo, Yves Klein, en sus *Antropometrías azules* utilizó modelos femeninas desnudas como pinceles, estampando sus cuerpos embadurnados de IKB (*International Klein Blue*: color azul ultramar) contra lienzos extendidos en la pared y el suelo. Realizadas públicamente dentro de un contexto de *performance*, la más célebre se realizó mientras un grupo de cámara interpretaba la *Sinfonía Monótona-Silencio* consistente en una sola nota mantenida durante veinte minutos, seguidos de otros tantos de silencio.

El movimiento Fluxus, nacido en 1961, trataba de asimilar el arte a la vida a través de sus *hapennings* y *performances*, contra el objeto artístico

³⁸⁶ A. Martínez: *Arte del s. XX 2: de Andy Warhol a Cindy Sherman*, Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, 2000, p. 35.

tradicional como mercancía. La obra de Joseph Beuys, que empezó siendo uno de sus miembros más famosos, se basa en lo que denominó *concepto ampliado de arte*, fundado «básicamente en dos afirmaciones: *todo hombre es artista y arte es todo aquello que modifica la conciencia*»³⁸⁷, de ahí que considerase la política, entre otras cosas, como una forma de arte.

Joseph Kosuth:
Una y tres sillas, 1965



El artista conceptual Joseph Kosuth, uno de los representantes y artífices del arte no objetual, en su célebre obra *Una y tres sillas* presentó una silla real, un panel con la fotografía frontal de la misma silla a escala real y otro panel que recoge la definición de silla dada por el diccionario. La reunión del objeto real con sus dos formas de representación, una icónica (fotografía) y otra lingüística (diccionario), estimula la comparación entre las tres realidades, y pone de relieve la convención sobre la que se apoyan los lenguajes como formas de aprehensión de la realidad, pero netamente diferenciados de ésta.

Jannis Kounellis exhibió materiales con el único argumento de su condición de realidad física y denotativa. En 1967 presentó, en la Galería L'Attico en Roma, una instalación formada por 12 caballos atados y encarados al muro de una galería de exposición, equidistantes (como si fueran cuadros): su

³⁸⁷ *Ibid.*, pp. 86, 87.

presencia en el contexto de una galería, su olor, el calor y los ruidos que emitían, se sumaban para crear una *obra de arte legítima*.

Estos pocos ejemplos ayudan a aventurar que con el Pop y el resto del arte de los sesenta se consiguió salvar la distancia entre arte y realidad, ese supuesto objetivo primordial de cada una de estas manifestaciones artísticas. Pero la tesis del ansiado *ascenso ontológico* no tiene en cuenta que éste ha de producirse hacia la realidad de sí mismo, no sólo hacia la realidad en general. Se supone que si el arte se disuelve en la realidad general, ese ascenso ontológico le lleva a desaparecer como arte, puesto que no existiría esa diferencia con otros objetos de la realidad, diferencia que es lo que ha de caracterizarlo y *definirlo*, y esto sí que supondría un final total del arte y de las realizaciones artísticas como tales. Aunque se produjera más arte, no podría ser diferenciado de otras producciones no artísticas, y sin esa diferenciación no podría ser identificado como arte ni se reconocería en modo alguno su existencia. Pero Danto sí reconoce esa diferencia entre arte y realidad vital, como se ha dicho, y el final que propone sería aquél en el que el arte se disuelve en su propia filosofía, precisamente porque necesitamos explicar esa diferencia, ya que el arte seguirá produciéndose y diferenciándose del resto de cosas, seguirá existiendo. Lo que finaliza es un arte estetizado y lo que permanece es un arte conceptual, significativo o *filosófico*. «Por muy cerca que el arte se pusiera en paralelo con la vida –incluso si desaparecieran todas las diferencias perceptivas entre la vida y el arte–, tenía que seguir habiendo una diferencia»³⁸⁸, pues «sólo en la medida en que es discontinuo con la vida, [...] el arte es lo que es»³⁸⁹, afirma Danto. Sin esa diferencia no hay arte, nos quedamos sin su esencia, que reside precisamente en eso, en que es externo al mundo cotidiano. Gerad Vilar se muestra más radical cuando escribe que el arte es lo contrario de la realidad, es el lugar de la apariencia, de lo

³⁸⁸ A. C. Danto: *Más allá de la Caja Brillo: las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Prefacio, p. 15.

³⁸⁹ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 26 (ed. esp., p. 55).

imaginario, liberado de los imperativos de la utilidad cotidiana, de la comunicación habitual, es algo extraordinario³⁹⁰. E incluso considera que desde esa región exterior, desde fuera, el arte puede incluso alterar el orden habitual del mundo, enriqueciéndolo: «Hacer arte es poner en marcha una máquina de desordenar el mundo, hacerlo crecer, cambiarlo y, así, de enriquecerlo»³⁹¹. Vilar sigue aquí la línea filosófica marcada por la estética de Adorno, que ya en 1947 (publicado en 1951) escribió que «la misión del arte hoy es introducir caos en el orden», lo que quiere decir de entrada que el arte no puede conciliarse con la realidad porque ello significaría traicionar su propia esencia crítica y revolucionaria³⁹².

Esta tesis de la diferencia estética y ontológica la encontramos ejemplarmente expresada en la filosofía del arte de Ortega y Gasset: «El objeto artístico, escribe, sólo es artístico en la medida en que no es real»³⁹³. Y esto vale tanto para la obra, el objeto artístico, como para el creador: «Vida es una cosa, poesía es otra. No las mezclamos. El poeta empieza donde el hombre acaba»³⁹⁴. Este es el pensamiento estético fundamental de Ortega: la diferencia y contraposición entre la irrealidad (idealidad) artística y la realidad. Así, sostiene que «el arte es esencialmente irrealización»³⁹⁵, porque la irrealidad que es toda obra de arte nace de la destrucción, deformación o, en términos más orteguianos, deshumanización o desrealización, de la realidad. Por tanto el arte, como objeto producido, es irrealidad (idealidad) y, como actividad creativa, es irrealizar (idealizar). Esta diferencia entre ficción artística y realidad permite a Ortega concebir la obra de arte como una «isla

³⁹⁰ G. Vilar: *Las razones del arte*, p. 171.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 175.

³⁹² Th. W. Adorno: *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, tr. de J. Chamorro, Madrid: Taurus, 2001, p. 224.

³⁹³ J. Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte, Obras completas*, t. III, Madrid: Alianza-Revista de Occidente, 1983, p. 358.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 371.

³⁹⁵ J. Ortega y Gasset: *Ensayo de estética a manera de prólogo, Obras completas*, t. VI, p. 262.

imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes»³⁹⁶.

El concepto de arte no se rige, según Danto, por los mismos principios lógicos de otros conceptos de la vida cotidiana, contra la tendencia wittgensteiniana que lo aborda como si se tratara del mismo tipo de concepto³⁹⁷. Para los wittgensteinianos el concepto *arte*, como cualquier otro, permite reconocer e identificar ejemplos de arte entre otros objetos no artísticos, y ello a pesar de que las diferentes manifestaciones artísticas surgidas desde 1960 claramente demuestran que no es así, de manera que, en palabras de Danto, «el significado del arte no puede enseñarse mediante ejemplos»³⁹⁸, según ya dijimos. Y apela a Sócrates para corroborarlo: «Sócrates define el arte como imitación, [...] busca un contraejemplo y encuentra [...] el espejo que nos da un reflejo sin esfuerzo, y mejor que el que nadie pueda lograr con un dibujo»³⁹⁹, por lo que, resuelve Danto, «...la imitación ya no puede formar parte de la definición del arte, pues el arte moderno y el contemporáneo están llenos de contraejemplos»⁴⁰⁰. Prueba de ello es que, mediante la sola percepción visual, no se podrían identificar como arte las *Caja Brillo* de Warhol si supuestamente las colocáramos entremezcladas con otras cajas de jabón Brillo en un estante del supermercado.

Puesto que la diferencia entre el arte y la realidad no es detectable perceptualmente, Danto pretende averiguar qué diferencias no perceptivas hay, porque consideraba necesaria una teoría del arte que las explicase, teoría que perseguían varios filósofos en los años sesenta, como Richard Wollheim y George Dickie⁴⁰¹.

³⁹⁶ J. Ortega y Gasset: *Meditación del marco, Obras completas*, t. II, p. 311.

³⁹⁷ A. C. Danto: «Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo», p. 30.

³⁹⁸ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 7 (ed. esp., p. 22).

³⁹⁹ A. C. Danto: *What art is*, p. 30 (ed. esp., p. 45).

⁴⁰⁰ *Ibid.*, pp. 30s (ed. esp., p. 45).

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 145 (ed. esp., pp. 143s).

2.4.1. El placer estético

Puesto que todo el mundo entiende la diferencia entre una mesa y un perro, y cualquiera podría esgrimir múltiples argumentos para sostener tal diferenciación, Danto utiliza otros posibles paralelismos que pueden resultar más esclarecedores para establecer la diferencia, de carácter más bien filosófico, entre arte y realidad. Para ello, una de las distinciones que aborda es la diferencia entre apariencia y realidad, diferencia de orden más filosófico que otras, por lo que puede ayudar especialmente para mostrar a su vez la diferencia entre objeto-obra de arte y objeto real o cotidiano. «El placer del amante del arte está basado, precisamente en una diferencia que debe ser capaz de marcar lógicamente»⁴⁰², nos dice. La apariencia tiene conexión con la realidad, como el arte, pero ni una ni otro son parte de la realidad cotidiana habitual, sino que se sitúan a otro nivel, fuera del mundo material aunque relacionado con él de alguna forma, por lo que son de una naturaleza que necesita un tipo de elucidación diferente a la de los objetos cotidianos. Pero la apariencia es también un concepto muy amplio, donde se pueden incluir desde imágenes especulares hasta representaciones e ilusiones de todo tipo. Danto pretende determinar que «hay estrechos vínculos conceptuales entre los juegos, la magia, los sueños y el arte, todos los cuales son exteriores al mundo y se hallan justo a esa distancia de él que estamos tratando de analizar»⁴⁰³, y de esta forma llegar a revelar algo más concluyente sobre esa especial naturaleza del arte.

La relación entre apariencia y realidad, o entre ficción y realidad, presenta unas consecuencias muy interesantes para la teoría del placer estético. Aristóteles se refiere al placer que nos produce esa distancia, frente al efecto que puede producir en nosotros la realidad "cercana" o material a secas. Para

⁴⁰² A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 16 (ed. esp., p. 41).

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 18 (ed. esp., p. 44).

Aristóteles, las imitaciones de una cosa o acontecimiento –lo no real, y ficticio, por tanto– nos producen un placer que puede que no nos lo produzca ese mismo objeto en su realidad, sino que incluso puede producirnos el sentimiento opuesto. «Pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres»⁴⁰⁴, escribe Aristóteles. Gozamos con representaciones logradas de cosas cuya realidad nos produce desagrado en la visión, según Aristóteles, porque la contemplación de esas representaciones logradas es fuente de conocimiento, nos enseña qué son las cosas. Lo mismo encontramos en la poética de Boileau, como ya vimos, cuando escribe que «no hay serpiente ni monstruo odioso que, imitado por el arte, no pueda resultar grato a la vista; el artificio agradable de un delicado pincel hace del objeto más horrible uno amable»⁴⁰⁵. La irrealidad artística tiene, por tanto, el inquietante poder de hacernos gozar con cosas que vividas realmente nos producirían sentimientos de desagrado, asco u horror.

Para Schopenhauer «todo estado, todo hombre, toda escena de la vida, necesitan sólo ser captadas objetivamente y convertidas en objeto de una descripción, sea en pincel o en palabras, para aparecer interesantes, amables, envidiables; pero cuando nos mezclamos en ellos, cuando son uno mismo, entonces (se dice a menudo) que lo aguante el diablo»⁴⁰⁶, de manera que, citando a Goethe, concluye afirmando: «Lo que en la vida nos enoja / lo disfrutamos en un cuadro»⁴⁰⁷. Este poder transformador que posee el arte, capaz de invertir los sentimientos, haciendo que lo horrible y desagradable se convierta en placentero y agradable, es interpretado por Schopenhauer desde

⁴⁰⁴ Aristóteles: *Poética*, 1457b, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 1974, p. 136.

⁴⁰⁵ N. Boileau: *Arte poética*, p. 165.

⁴⁰⁶ *Apud* A. Schopenhauer: *El mundo como voluntad y representación. Complementos*, trad. de P. López de Santa María, Madrid: Trotta, 2003, p. 418.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

su binomio voluntad/representación: aquello mismo que como sujeto/voluntad nos apesadumbra, duele y hastía, cuando nos convertimos en sujeto puro del conocimiento, en sujeto/ojo, en pura conciencia contemplativa, ya nos produce bienestar y agrado, y deja de ser para nosotros una carga y un tormento. La clave está en si la relación que mantenemos con el objeto es desde la voluntad o desde el puro conocer libre de voliciones. Lo que vivido como sujeto volitivo nos horroriza y desagradada, vivido (des-vivido) como pura representación nos hace gozar. La realidad devenida mera representación para un sujeto liberado del deseo, tiene efectos benéficos para nuestro espíritu.

Para Danto, también «la fuente de placer, en el caso de las imitaciones, debe entenderse como lo contrario de lo real (lo que quiera que sea que esto signifique)»⁴⁰⁸. Es decir, lo que escapa a la realidad cotidiana o se opone a ella nos produce un mayor placer, y diferente, al que nos produciría lo real, de ahí que se establezca un paralelismo entre este tipo de placer y el que producen las fantasías. «Los placeres producidos por la imitación serían, según todo eso, del mismo orden que aquél que generan las fantasías», las cuales se disfrutan por el hecho de ser fantasías, nadie las confunde con la realidad, porque en ese caso desaparecería gran parte de ese placer: «parte del placer se debe seguramente a la conciencia de que *no está sucediendo de verdad (is not really happening)*»⁴⁰⁹. Sin el contraste o la distancia ente fantasía y realidad ese placer no existiría, pues es un placer como aquel que nos produce lo prohibido y todo lo que difícilmente puede hacerse realidad, y si por algún extraño motivo llegara a hacerse realidad, no se disfrutaría de la misma manera. «Este tipo de placer, entonces, sólo es accesible a quienes tienen un concepto de realidad que contrasta con la fantasía –o la

⁴⁰⁸ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 14 (ed. esp., p. 39).

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 15 (ed. esp., p. 40).

imitación—»⁴¹⁰, escribe Danto, dando a entender que algo así sería el placer que produce el arte a quien sea capaz de contrastar la realidad con aquello que está más allá de ella.

Es un disfrute equiparable también al que produce el enigma y el misterio, por ese mismo motivo de hallarse a cierta distancia de la realidad. Fuera de los principios que rigen la vida cotidiana, entramos en regiones extrañas, desconocidas, y aflora la incógnita y el misterio, que forman parte también de la esencia del arte, ajena a este mundo real y material, un mundo cuyos principios poco pueden hacer por el arte, pues son otros los principios pertinentes para analizar éste. «La esencia del arte [...] reside precisamente en que no puede comprenderse por la mera extensión de los mismos principios que rigen la vida cotidiana. Entonces e inevitablemente, el arte se vuelve misterioso»⁴¹¹, nos recuerda Danto.

No podemos olvidar el placer que producen las obras de arte que exhiben una estética visualmente agradable, hablando genéricamente, pues como ya estableció Kant en la *Crítica del Juicio* no puede haber consenso en ello. Para Kant, el ámbito estético es la región de la afección subjetiva, donde aparece el modo en que el sujeto es afectado sentimentalmente por sus representaciones, o, dicho de otro modo, el ámbito que se define por la referencia de las representaciones del sujeto a su propio sentimiento de placer o dolor. Mediante esa referencia, «no se designa absolutamente nada en el objeto, sino que en ella el sujeto se siente a sí mismo tal y como es afectado por la representación»⁴¹². Y si no se dice nada del objeto, pues lo estético corresponde al campo sentimental y subjetivo, no hay conocimiento: «Por medio de esos sentimientos no conozco nada del objeto de la representación»⁴¹³. Por eso, dirá Kant, el juicio estético o de gusto «no da

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 27 (ed. esp., p. 57).

⁴¹² I. Kant: *Crítica del Juicio*, § 1, p. 102.

⁴¹³ *Ibid.*, Introducción, VII, p. 89.

absolutamente conocimiento alguno, ni siquiera confuso»⁴¹⁴. Impera para Kant la subjetividad frente al conocimiento. De ahí que Danto considere la *Crítica del Juicio* una de las obras deslegitimadoras del arte, al estetizarlo y convertirlo solo en objeto de gusto y subjetividad, cosa que no es más que una magnífica manera de deslegitimarlo: «En la estetización tenemos la suprema deslegitimación, pues reduce la obra a algo que existe para la gratificación»⁴¹⁵, y en base a esta gratificación o gusto es imposible entender deseos más negativos o destructivos, como «condenar, insultar, ridiculizar, amotinarse y censurar»⁴¹⁶. Para Danto, el arte es mucho más que la mera estética o gratificación. Pretender deslegitimar el arte presupone de algún modo que es peligroso, que produce cierto recelo y temor, pues de no ser así, nadie se tomaría el esfuerzo de deslegitimarlo o desacreditarlo, colocándolo en un ámbito –el plano estético o del *gusto*– resguardado de posibles perjuicios para el orden social y político, cosa que haría Kant al ser uno de los grandes consumidores de la estetización del arte. Estetizarlo y/o reducirlo a la experiencia del gusto es una forma de domesticarlo, de mantenerlo bajo control, de contenerlo dentro de unos límites que no amenacen el sistema político-social establecido. Para Danto, deslegitimar filosóficamente el arte es «impedir que el arte pudiera ser eficaz y alojarlo, metafísica o institucionalmente, donde no pudiera dañarnos»⁴¹⁷. Pero esto no significa que entonces la supuesta amenaza del arte se cierna sobre nuestro orden, una vez liberado de la cárcel estética. Y no lo significa porque, de entrada, Danto acaba con el supuesto de base al negar la peligrosidad del arte: «Nunca he comprendido del todo la tesis de que el arte es peligroso, y concretamente que es políticamente peligroso»⁴¹⁸. Adorno, en cambio, sí cree en el peligro del arte, cuando no ha sido todavía identificado por la industria cultural, y

⁴¹⁴ *Ibid.*, § 15, p. 128.

⁴¹⁵ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 186 (ed. esp., p. 179).

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 172 (ed. esp., p. 167).

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 184 (ed. esp. 177).

⁴¹⁸ *Ibid.*

sostiene que ese peligro consiste en que es uno de los pocos resortes que quedan para mantener viva la conciencia de la injusticia, de la irracionalidad y de la deshumanización. La amenaza del arte se basa en mantener viva la conciencia de la verdad frente a los poderes que tienden a enmascararla. Por eso, solo por el mero hecho de existir, las obras de arte son críticas, porque despiertan la conciencia de la verdad, que es la mínima condición de posibilidad de la transformación de lo real. En vez de «presentarse engañosamente como si existiera ya la reconciliación» entre el arte y el mundo⁴¹⁹, que es lo que pretendería la estetización del arte según el propio Danto, Adorno insiste en que lo que es peligroso del arte –y salva– es que se niega a esa falsa reconciliación, y se aparta del mundo con el que se le quiere identificar mediante la conciencia de la verdad negativa del mundo: «Lo consolador de las grandes obras de arte está menos en lo que dicen que en el hecho de que consiguieran arrancarse de la existencia»⁴²⁰.

«Por estética entiendo esto: el modo en que las cosas se muestran, junto con las razones para preferir una forma de mostrarse a otra»⁴²¹, declara Danto, por lo que ese modo en que se muestra el arte puede resultar más o menos atractivo a nivel sensorial o afectivo, pero esto debe servir siempre a una función más profunda de la obra. El siguiente texto resume la postura de Danto al respecto:

Debido a obras como la *Brillo Box* de Warhol, yo no podría afirmar que la estética forme parte de la definición de arte. Esto, ¡ojo!, no equivale a negar que la estética forme parte del arte. Es definitivamente una característica de las cajas Brillo como piezas del arte comercial. Fue gracias a la estética del arte popular que los artistas pop se vieron fascinados por las imágenes populares comerciales: los logos, los dibujos animados, lo kitsch.⁴²²

⁴¹⁹ Th. W. Adorno: *Teoría estética*, p. 179.

⁴²⁰ Th. W. Adorno: *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, p. 225.

⁴²¹ A. C. Danto: *What art is*, p. 136 (ed. esp., p. 135).

⁴²² *Ibid.*, pp. 149s (ed. esp., p. 147).

Danto admite, entonces, que las propiedades pragmáticas pueden formar parte del arte, aunque no de su definición. Usando el vocabulario de la *Teoría de los signos* de Charles Morris, Danto distingue entre *propiedades pragmáticas*⁴²³ –cuya función es provocar en el público determinados sentimientos a través de lo que representa la obra de arte y de cómo lo representa–, y *propiedades semánticas* –que giran en torno al significado–. Uno de los rasgos pragmáticos tradicionalmente atribuidos al arte es la belleza, puesto que puede inspirar amor por lo que muestra la obra como función pragmática⁴²⁴. También lo sería la sublimidad, que inspira terror y placer a un tiempo, ambas cosas, pero en la distancia, porque si estamos involucrados realmente en ese terror como actores o protagonistas –y no como meros espectadores–, deja de ser una experiencia sublime, para ser miedo real que haría desaparecer la sublimidad, la cual, por tanto, solo se da en la contemplación, no en la experiencia real. Junto a éstas, la repugnancia o la lubricidad son también propiedades pragmáticas del arte. Danto considera que el hecho de que una obra esté pensada para provocar una actitud afectiva hacia su contenido, debe formar parte de la definición de arte siempre que requiera percepción e inteligencia crítica⁴²⁵. Aunque *The Abuse of Beauty* es genéricamente una obra que intenta vincular lo sensorial y lo cognitivo en el arte, la pragmática no es para él una condición necesaria ni suficiente para el arte. Para él, "el diseño" de la obra de arte «viene determinado por el significado»⁴²⁶, y «la estética es muy importante en la vida, pero no en la definición de arte»⁴²⁷. Como mucho, Danto concede que la

⁴²³ A. C. Danto: *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, Preface, p. XV (ed. esp., pp. 22s).

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 59, 92s (ed. esp., pp. 102, 141s).

⁴²⁶ L. Luteráu: «Mímesis y cualidades estéticas en la definición cognitivista del arte de A. Danto», p. 197.

⁴²⁷ A. C. Danto: «Arthur C. Danto», en *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual*, p. 40.

belleza puede ser parte del contenido y de la presentación⁴²⁸, y puede servir para plantear preguntas sobre el significado.

Pérez Carreño hace notar la dificultad que entraña distinguir entre lo que pertenece a la *pragmática* y a la *semántica* en lo que se refiere al significado artístico, y manifiesta su seguridad de que la pragmática debe entrar en la definición de arte, ya que, según ella, hay un componente afectivo en la recepción de las obras. «Es al crear una experiencia expresiva en el espectador como transmiten su contenido las obras de arte. Su interés reside en ser capaz de *mover las almas de los hombres y las mujeres*».⁴²⁹ Danto parece asignar lo afectivo al ámbito del significado más que al ámbito físico, y a la *experiencia artística*, no a la *experiencia estética* o meramente visual, y para lo afectivo se necesita algo más que el placer visual que puedan producir las obras. De hecho, hace una distinción entre experiencia artística (*artistic experience*) –vinculada al ámbito de lo emocional e intelectual– y experiencia estética (*aesthetic experience*) –relacionada con el disfrute sensorial y visual–, mostrándose firme defensor de la experiencia artística⁴³⁰. Así, sobre el ejemplo de la capilla Rothko de Houston, determina que los cuadros no pueden agotar su relación con el espectador con la mera experiencia visual, por más satisfactoria que pueda ser, sino que lo que pretenden aquellas obras es que «los visitantes sean transformados en otro plano como celebrantes y como participantes metafóricos (*metaphorical participants*) en alguna gran transacción espiritual (*spiritual transaction*)»⁴³¹, porque el artista busca la reacción anímica del espectador, y esto sólo es posible si el visitante se enfrenta a los cuadros en unos términos distintos de los estrictamente visuales, puesto que se ha dirigido a ellos como arte desde un principio, de

⁴²⁸ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 97 (ed. esp., p. 112).

⁴²⁹ F. Pérez Carreño: «Símbolo encarnado: del cuerpo al efecto», en *Estética después del fin del arte: ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid: A. Machado Libros S.A., 2005, p. 229.

⁴³⁰ A. C. Danto: *Embodied meanings. Critical Essays and Aesthetics Meditations*, New York: Farrar Straus&Giroux, 1994, Preface, p. XI.

⁴³¹ *Ibid.*, p. XI.

manera que «el espectador (*viewer*) y la obra son elevados juntos al mismo plano»⁴³², produciéndose una estricta interacción entre la obra y el observador.

Capilla Rothko, 1971



Donald Kuspit es otro de los partidarios de la experiencia visual y subjetiva ante el acto creativo, contra la opresión de la teoría y contra los que defienden la línea –dura para él– *deconstructiva* e ideológica. No aprueba la pérdida de imaginación y fantasía que supone el discurso crítico ultrateorizado, discurso que adopta una idea de arte como construcción ideológica y social⁴³³.

Desde luego, hay obras que se han hecho con la intención de provocar determinados estados de ánimo, pero eso no impide que algo pueda «ser arte sin ser bello en absoluto»⁴³⁴, escribe Danto. «La actitud estética desinteresada aparta el arte como algo profundo, peligroso, difícil u oscuro, y lo conecta con la facultad del gusto, no con la pasión, el temor, el sentimiento o la

⁴³² *Ibid.*, p. XII.

⁴³³ D. Kuspit: «Donald Kuspit», entrevista de A. M. Guasch en *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual*, pp. 23, 24.

⁴³⁴ A. C. Danto: *What art is*, p. 155 (ed. esp., p. 151).

esperanza»⁴³⁵. Es decir, el gusto para Danto es demasiado laxo para definir el arte, para él el arte es mucho más que eso, conecta con las grandes pasiones del hombre y con sus ámbitos oscuros e invisibles, con lo emocional y lo intelectual a un tiempo.

2.4.2. La «diferencia artística»

La preferencia que muestra Danto por el empleo de ejemplos tipo *Brillo Box*, sopas Campbell, etc., puede hacer pensar que su filosofía del arte sostiene como tesis definitoria de la relación entre arte y realidad –o arte y vida–, que hay una comunicación sin rupturas, saltos ni abismos entre ambos mundos, tal que un puente o una transición. Sin embargo, Danto representa, más bien, la defensa de la *diferencia artística*. Defiende que puede no haber diferencia visual, estética o sensible en general, entre las dos regiones, pero que existe, sin duda, una importante diferencia entre ellas. Para él, arte y realidad vital son dos mundos distintos, separados, ontológicamente incommunicantes, cada uno con su naturaleza, lo que entronca la filosofía del arte dantiana con la tradición romántica que proviene de Kant y de Schiller. De hecho, Gadamer sitúa el comienzo de esta "diferencia estética" –y de la autonomía estética moderna–, especialmente en las *Cartas sobre la educación estética* de Schiller: «Ahora el arte se opone a la realidad práctica como arte de la apariencia bella y se entiende desde esta oposición», convirtiéndose entonces el arte en un punto de vista propio y autónomo, de modo que –añade Gadamer– «allí donde domina el arte rigen las leyes de la belleza, y los límites de la realidad son transgredidos»⁴³⁶.

⁴³⁵ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 168 (ed. esp., p. 163).

⁴³⁶ H-G. Gadamer: *Verdad y método*, trad. de Ana Agud y Rafael de Agapito, Salamanca: Sígueme, 1979, p. 122.

Si la relación que había dominado la comprensión premoderna del arte era la que se establece entre arte y naturaleza, como relación de complementación positiva, ahora la relación moderna desde la que se entiende el arte es la que se produce entre apariencia y realidad, relación que ya no es de complementación, sino de oposición. Es decir, la aproximación del arte a la naturaleza, o a la vida, tiene hoy el sentido de acentuar la diferencia del arte como fantasía o apariencia que al acercarse tanto a la realidad –hasta el punto de confundirse visualmente con ella–, en vez de consumarse como ilusión, puede acabar resultando descabellado, incongruente –rozando el absurdo–, si no se aborda desde el significado, si no se explica desde la perspectiva filosófica, como es el caso de gran parte de la obra warholiana. La indiscernibilidad física entre *Brillo Box* de Warhol y la caja Brillo del supermercado, no disuelve las fronteras entre lo artístico y lo real, no suprime la especificidad del arte, la *diferencia artística*, sino que reafirma esa diferencia, localizándola en otro nivel, en un plano más significativo, intelectual, referencial y/o conceptual, y menos estético. Así, desde este plano, plantea Danto la esencia del arte como algo diferente de lo real.

Inspirado sin duda por la tesis principal del pensamiento heideggeriano sobre el arte, según la cual «la esencia del arte sería el ponerse en obra de la verdad de lo ente»⁴³⁷, como se ha expuesto, Gadamer critica esta *diferencia artística* porque, a su juicio, esta diferencia piensa el ser de lo estético «partiendo de la experiencia de la realidad y lo concibe como una modificación de ésta», de modo que lo estético –se comprenda como apariencia o como ilusión o como desrealización– supone «la referencia a un ser auténtico del que el ser estético sería diferente»⁴³⁸. Frente a esta posición estética, que presupone la diferencia ontológica entre la verdad de lo real y la segunda realidad deformada de lo estético, Gadamer asegura que «la vuelta fenomenológica a la experiencia estética enseña que ésta no piensa en modo

⁴³⁷ M. Heidegger: *El origen de la obra de arte*, p. 25.

⁴³⁸ H-G. Gadamer: *Verdad y método*, p. 123.

alguno desde el marco de esta referencia y que, por el contrario, ve la auténtica verdad en lo que ella experimenta»⁴³⁹. La obra de arte para él, más que una modificación del ser verdadero de la realidad, es decir, más que una irrealización de la realidad, consiste en un nuevo modo de presentarse la propia realidad: lo representado por la obra no está al margen de la obra, no está fuera de ella, sino en ella misma. Gadamer defiende el "valor ontológico" de la imagen artística⁴⁴⁰, pues «lo representado está ahí»⁴⁴¹, de manera que lo estético podía representar un «incremento de ser» de la propia realidad a la que pertenece, porque la imagen artística para Gadamer no es mero signo que apunta hacia lo imaginado, sino que está conectada esencial u ontológicamente con ello, «pertenece a ello»⁴⁴². Esto es lo que le lleva a afirmar que «el mundo que aparece en el juego de la representación (artística) no está ahí como una copia al lado del mundo real, sino que es ésta misma en la acrecentada verdad de su ser»⁴⁴³. El universo que, en consecuencia, aparece representado en la obra artística no es un nuevo mundo ideal, o irreal y autónomo, que surge mediante la modificación (desrealización) del mundo real, respecto del cual sería entonces independiente e incommunicante, sino que es ese mismo mundo pero aumentado, *esencializado*, desprovisto de los elementos más circunstanciales y aquilatado en su realidad más esencial.

La tesis de la diferencia, que encontramos también en Danto, adopta como presupuesto un discurso que, según Derrida, subyace a toda la filosofía del arte desde Platón, «un discurso sobre el límite entre el adentro y el afuera del objeto artístico, un discurso sobre el marco»⁴⁴⁴. Ese límite/diferencia incluye la posibilidad de la pregunta por el arte. Pero en la pregunta «¿qué es

⁴³⁹ *Ibid.*

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 182.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 157.

⁴⁴² *Ibid.*, pp. 187, 189.

⁴⁴³ *Ibid.*, pp. 185.

⁴⁴⁴ J. Derrida: *La vérité en peinture*, p. 53.

el arte? (¿cuál es el origen del arte?, ¿qué quiere decir arte?, etc.), la forma de la pregunta constituiría ya una respuesta»⁴⁴⁵. Preguntar "¿qué es arte?" es ya responder, subraya Derrida, porque presupone lo fundamental, el eidos "arte", como si existiera ese logos central y sustancial, de modo que también presupone esa oposición conceptual de naturaleza logocéntrica entre lo externo y lo interno, el sentido y la forma; presupone, en suma, "lo artístico". Esa pregunta es una respuesta porque supone creer que, más allá de las distintas formas en que se manifiesta el arte, hay un sentido (en sí) de arte, que es el que desde el interior *informa* las formas en que acontece. En definitiva, escribe Derrida, «se hace del arte un objeto en el que se pretende distinguir un sentido interior, lo invariante, y una multiplicidad de variaciones externas a través de las cuales, como velos, se intentaría ver o restaurar el sentido verdadero, pleno, originario: uno, desnudo»⁴⁴⁶. Para el discurso filosófico tradicional sobre el arte hay, pues, *un* sentido interno de arte y, por eso, según Derrida, se «presupone que podemos distinguir rigurosamente entre lo intrínseco y lo extrínseco»⁴⁴⁷, de modo que lo estético/artístico es lo de dentro y lo no estético –la realidad– es el elemento extrínseco que rodea la 'isla del arte'. Para Derrida, la pregunta por el arte que plantea la tesis de la diferencia artística presupone ya lo esencial: la existencia de lo artístico, y una vez presupuesto ese *quid*, ese *logos*, 'solo' tiene que preguntarse por su consistencia. Sin embargo, Derrida, en lugar de partir de esa diferencia, la cuestiona, filosofa sobre ella. El resultado del cuestionamiento derridiano es la deconstrucción, o sea, la desaparición de la diferencia sobre la que se apoyaba la estética tradicional –y la estética de Danto– entre el *dentro* central, lo artístico, y el *fuera* marginal, la realidad. Calificar a la deconstrucción de *pensamiento del afuera* no significa insistir en la diferencia –afirmando ahora el "fuera" frente al "dentro"–, sino más bien deconstruirla:

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 74.

el arte es ahora la realidad. La estética de Danto, en cambio, es un pensamiento del *dentro*, y por tanto de la *diferencia*.

Esta afirmación de la diferencia, de la irrealidad del arte respecto de la realidad exterior, es también lo que le permite declarar la categoría de misterio como algo propio del arte, según ya dijimos. El misterio es un concepto clave en la comprensión de la naturaleza esencial de lo artístico. Recordemos los famosos versos de la *Rima IV* de Bécquer: «Mientras haya un misterio para el hombre, / ¡habrá poesía!». No hay arte sin misterio. El misterio sería otro de los efectos de esa especial naturaleza del arte que lo sitúa fuera del mundo cotidiano, y que es en gran medida responsable de ese encanto o fascinación que suele suscitarlos. Sin el enigma y el misterio seguramente perdería gran parte de su poder de seducción. Adorno en su *Teoría Estética* se refiere también al «carácter enigmático» del arte como uno de sus rasgos más destacados, determinando que la ininteligibilidad es una nota esencial del arte, especialmente del arte actual: «La estética no ha de entender las obras de arte como objetos hermenéuticos; tendría que entender más bien, en el estado actual, su imposibilidad de ser entendidas»⁴⁴⁸. La nota esencial del arte en la actualidad no es simplemente que sea un enigma para la comprensión que pueda resolverse mediante una ardua interpretación. La comprensión actual del arte, según Adorno, reside en que ha de comprender que el arte es ininteligible. Sólo eso es comprender realmente el arte verdadero de nuestro tiempo. Por eso escribe Adorno que «no hay que disolver el enigma, sino sólo descifrar su configuración y ésta es la tarea de la filosofía del arte», de modo que «la comprensión no hace desaparecer el carácter enigmático»⁴⁴⁹. Ese carácter críptico, esencial y constitutivo del arte, motiva que el pensamiento artístico sea algo imprescindible a toda gran obra, porque toda gran obra reclama aclaración y expresión conceptual más allá de

⁴⁴⁸ Th. W. Adorno: *Teoría estética*, p. 159.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 164.

su mera apariencia material. «El arte está esperando ser explicado»⁴⁵⁰, dice Adorno, «el arte piensa»⁴⁵¹, pero piensa *artísticamente*, desde el propio arte, no de forma discursivo-conceptual. El arte piensa la verdad, pero sin palabras y sin conceptos⁴⁵², por lo que acaba siendo un misterio, un enigma, para la razón conceptual o filosófica.

También Danto reconoce la importancia de esta concepción de fondo, la concepción romántica del arte que lo interpreta como misterio. Reconoce que es una «teoría seria» y que «gran cantidad de arte extremadamente interesante y, en algunos casos, sorprendentemente importante puede ser legitimado con ella»⁴⁵³. Pero, a juicio de Danto, no puede ser la última piedra de toque para comprender la naturaleza del arte, y no puede considerarse el misterio como parte de la definición esencial del arte. Cita a W. Kennick para señalar que «donde no hay misterio, no hace falta resolver ningún misterio y, desde luego, tampoco inventarlo»⁴⁵⁴. En el *experimentum crucis* de la estética, en el hecho de los *indiscernibles discernibles*, no hay ningún misterio en el sentido romántico, sino un enigma que nos convoca a la reflexión filosófica. La diferencia, por tanto, está en que Danto sí cree que se puede desentrañar ese misterio mediante la razón conceptual, y que ese discernimiento o conocimiento, una vez obtenido, contribuirá al placer en la apreciación y recepción de las obras de arte. Danto cree que no hay verdadera experiencia del arte sin comprensión, sin interpretación. Una obra de arte es un *producto intelectual (intellectual product)*⁴⁵⁵ y, como tal, se puede considerar fruto de un *proceso de experiencia racional*⁴⁵⁶. Indudablemente, tampoco hay verdadera aproximación a la obra si no hay sentimiento, experiencia vivida,

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 457.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 343.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 234.

⁴⁵³ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 28 (ed. esp., p. 57).

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 61 (ed. esp., p. 103).

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 13 (ed. esp., p. 50).

⁴⁵⁶ G. Vilar: *Las razones del arte*, p. 20.

placer o dolor ante la obra, pero sin comprensión esa experiencia no es plena. La mera apreciación estética relegaría la parte profunda y oscura del arte, prescindiría de «la pasión, el temor, el sentimiento o la esperanza»⁴⁵⁷, escribe Danto, porque es imposible en base solo al gusto, «explicar por qué las personas querrían destruir, excluir, condenar, insultar, ridiculizar, amotinarse y censurar»⁴⁵⁸. La experiencia de la obra artística nos debe llevar al esfuerzo interpretativo: «En cuanto sentí –escribe Coleridge en 1817– busqué comprender»⁴⁵⁹. Esta síntesis de placer y entendimiento como condición de posibilidad de la perfección de la experiencia estética fue expresada ya por Goethe en una carta al escritor y crítico musical J. F. Rochlitz del 13 de junio de 1819: «Hay tres clases de lector: el que disfruta sin juicio; el que, sin disfrutar, enjuicia, y otro intermedio, que enjuicia disfrutando y disfruta enjuiciando; éste es el que de verdad reproduce una obra de arte convirtiéndola en algo nuevo»⁴⁶⁰.

El peso decisivo de la reflexión en la estética de Danto está ya asegurado desde el momento en que Danto considera que, igual que en la filosofía de la ciencia «no hay observaciones sin teorías», «en la filosofía del arte no hay valoración (*appreciation*) sin interpretación»⁴⁶¹. Contra los que defienden la pureza salvaje e indomesticable de la experiencia estética, que se escaparía siempre a la reflexión, la cual sólo momificaría y degradaría aquella experiencia, Danto considera, al contrario, que no hay verdadera experiencia sin reflexión. Debido a que la obra es ya interpretación, ella misma no puede ser verdaderamente experimentada sin reflexión interpretativa. Esta misma posición encontramos ya en Bertolt Brecht en la década de los treinta: lejos de

⁴⁵⁷ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 168 (ed. esp., p. 163).

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 172 (ed. esp., p. 167).

⁴⁵⁹ S. T. Coleridge: *Biographia Literaria, The Collected Works of S. T. Coleridge*, v. 7, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983, ch. 4, p. 82.

⁴⁶⁰ *Apud* H. R. Jauss: *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid: Taurus, 1986, p. 78.

⁴⁶¹ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 113 (ed. esp., p. 169).

sostener que la crítica, la reflexión estética, puede echar a perder la experiencia y el placer estéticos, escribe, «un auténtico goce artístico sin actitud crítica es imposible»⁴⁶². «Si las interpretaciones son las que constituyen las obras, escribe Danto, entonces no hay obras sin interpretaciones»⁴⁶³. Esto significa, concluye Danto, que «la interpretación no es algo que está fuera de la obra: obra e interpretación se presentan juntos en la conciencia estética»⁴⁶⁴. Lógicamente, dado que la interpretación es inseparable de las obras, como posteriormente expondremos, no se las podrá experimentar sin interpretarlas, es decir, sin reflexión estética.

⁴⁶² B. Brecht: *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona: Península 1983, p. 293.

⁴⁶³ A. C. Danto: *The Philosophical Disenfranchisement*, New York: Columbia University Press, 1986, p. 45.

⁴⁶⁴ *Ibid.*

2.5. Representaciones

La apariencia y el arte, como se ha visto, comparten una naturaleza situada en un plano externo a la realidad cotidiana, en un nivel exterior al mundo, nivel en el que están también las imitaciones, artísticas o no, de hechos o cosas reales del mundo. Una de las funciones más importantes de las imitaciones es la de *representar* cosas reales⁴⁶⁵, dice Danto, aun cuando las imitaciones mismas no sean más que ilusiones, y no realidades. Defiende, por tanto, la heteronomía de la imagen, porque las ilusiones y/o las imitaciones no son aquello que representan y, desde luego, si valoramos las imágenes o representaciones en tanto imitaciones de objetos externos a ellas mismas, tienen un valor secundario. Pero si las valoramos por ellas mismas y nos fijamos en lo que representan como tal, y consideramos que lo representado no deja de estar en la imagen y de ser, en sentido estricto, la propia imagen, entonces la imagen vale por sí misma, tiene autonomía, es la autonomía de la imagen. Incluso en Platón encontramos una defensa del valor de la imagen, a pesar de ser un claro ejemplo de la heteronomía de la imagen y, por tanto, un claro exponente de la relegación y depreciación de las imágenes. En *Sofista* sostiene, primero, con respecto a la imagen que «lo que se parece es algo que no es, si afirmas que no es verdadero», para inmediatamente añadir: «Pero existe»⁴⁶⁶. Ciertamente, la imagen «no es verdadera», o sea, no es aquello que representa o aquello de lo que es imagen, «si bien, precisa Platón, es realmente una imagen»⁴⁶⁷. Esta precisión platónica anticipa el reconocimiento moderno de la autonomía de la representación.

Ahora bien, ¿qué es representar?. Danto distingue dos posibles sentidos

⁴⁶⁵ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 18 (ed. esp., p. 44).

⁴⁶⁶ Platón: *Sofista* 240b, *Diálogos*, tomo V, Madrid: Gredos, 1988, p. 395.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 397.

en la representación: *re*-representación como *aparición*, «la cosa misma aparece»⁴⁶⁸, y representación como *apariencia*, «algo que está en lugar de otra cosa»⁴⁶⁹, contrastando en este último caso la apariencia con la realidad. La *aparición* supone una relación de identidad, pues se identifica la cosa misma con lo que aparece: un ejemplo sería la creencia de los antiguos cristianos en que tenían presente al propio Jesucristo, cuando estaban solo ante su efigie representada. *Identificaban* la representación con la realidad. En la *apariencia*, la relación sería solo de designación, no de identidad, y diríamos: "es Jesucristo", ante una imagen suya, aunque sabemos que no es realmente Jesucristo, sino una representación, abriéndose aquí *una brecha*, como dijo Danto, «entre la realidad y sus representaciones, comparable –si bien no igual– a la distancia que separa el lenguaje de la realidad, desde el punto de vista de la capacidad representativa o descriptiva de aquél»⁴⁷⁰. Y esta relación de designación es la que más interesa a Danto por esa distancia que abre entre apariencia y realidad, y por el paralelismo que se puede establecer con el arte y su propia distancia de la realidad.

La relevancia de la *representación* en las teorías Danto es patente y manifiesta, como él mismo registra cuando escribe que su mismo método es «como una contribución a lo que son las representaciones filosóficas»⁴⁷¹, al tratar de interpretar la filosofía en general «en términos de representación»⁴⁷². Su teoría sobre historiografía está igualmente basada en la introducción de la noción de narración, de la estructura narrativa de carácter explicativo como alternativa a la explicación causal derivada de la concepción científica. «Donde no hay narrador no hay historia»⁴⁷³, escribe, porque el

⁴⁶⁸ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 19 (ed. esp., p. 45).

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 19 (ed. esp., p. 46).

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 21 (ed. esp., p. 48).

⁴⁷¹ A. C. Danto: *The body/body problem: selected essays*, p. 15 (ed. esp., p. 29).

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ A. C. Danto: *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*, Barcelona: Paidós, 1989, p. 22.

narrador, sus representaciones e interpretaciones construyen la disciplina historiográfica.

Incluso la historia de la ciencia «es la historia del cambio representacional»⁴⁷⁴, puesto que el sistema de representaciones de un científico diferirá del de otros científicos de otras épocas, aunque desde luego esa diferencia en el sistema de representaciones «no puede ser explicada por la genética, la organización del tejido nervioso o la anatomía del cerebro. Sólo puede ser explicada por la historia»⁴⁷⁵, porque la historia y las ciencias humanas en general son las «que representan, interpretan y tratan de comprender lo que hacen los humanos, incluidos los científicos»⁴⁷⁶. Y es que, para Danto, lo que hacemos los seres humanos como científicos, lo que define a la actividad científica –la formulación de hipótesis, la inferencia a partir de las observaciones, el interés en que la verdad prevalezca–, no podemos representarlo «en términos electro o neuroquímicos», es decir, en términos científicos, sino que, al final, la ciencia, las ciencias de la naturaleza, al ser algo que hacen los humanos, pueden ser más bien parte de la historia o de las ciencias humanas, si nos situamos dentro de la representación⁴⁷⁷. Nelson Goodman afirmó en su obra *Ways of worldmaking* que «el arte no debe tomarse menos en serio que las ciencias en tanto forma de descubrimiento, de creación y de ampliación del conocer, en el sentido más amplio de promoción del entendimiento humano, y que, por lo tanto, la filosofía del arte debe concebirse como una parte integral de la metafísica y de la epistemología»⁴⁷⁸. Para Goodman, como para Danto, prácticamente todo está dentro de la representación, todo lo que hacemos los humanos forma parte de la representación que nos hacemos del mundo, pues somos *seres*

⁴⁷⁴ A. C. Danto: *The body/body problem: selected essays*, p. 158 (ed. esp., p. 196).

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 160 (ed. esp., p. 198).

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 157 (ed. esp., p. 194).

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 156 (ed. esp., p. 194).

⁴⁷⁸ N. Goodman: *Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett, 1978, p. 102 (ed. esp., trad. de Carlos Thiebaut, Madrid: Visor, 1990, p. 141).

representacionales (*representational beings*), o «seres de cuya conducta forma parte el modo en que representan el mundo»⁴⁷⁹. Goodman llega a afirmar que hay tantas formas de construir y captar mundos «como formas de organizar el conjunto de nuestra experiencia»⁴⁸⁰.

Según Danto, Wittgenstein «sostuvo poéticamente con firmeza en el *Tractatus* que no existían hechos filosóficos, y ni siquiera teorías filosóficas, pues todo ello seguramente carecía de sentido, ya que no había nada en el mundo que lo convirtiese en verdadero o falso»⁴⁸¹, en referencia a la cuestión de definir el terreno de la filosofía como ciencia. Con todo, ciencia o no, Danto considera que «la representación forma parte de la definición de las obras de arte»⁴⁸², lo que nos obliga a detenernos a analizar someramente algunos de los que él aborda como factores agentes del concepto de representación, por la luz que pueden aportar en la dilucidación de su teoría estética.

Danto establece *cuatro tipos de episodios causales* que podrían figurar en las historias de los *seres representacionales*, y que ayudan a comprender cómo percibimos nuestra inmediata realidad según otras realidades determinadas por circunstancias, vivencias, estados de ánimo, puntos de vista, que puedan afectarnos. Distingue entre estados representacionales (R) y no representacionales (R/) de un *ens representans*, que se explicarían causalmente por cuatro tipos diferentes de leyes en cuatro tipos de episodios⁴⁸³:

- leyes psico-psíquicas («Creo que alguien me quiere porque me lo dice en una carta que creo que es sincera»). Episodio RR. Son dos representaciones, más que dos realidades, son creencias o presunciones:

⁴⁷⁹ A. C. Danto: *The body/body problem: selected essays*, p. 180 (ed. esp., p. 221).

⁴⁸⁰ M. Liz: «Los mundos de Nelson Goodman», en *Isegoría 8*, Universidad de la Laguna (1993), p. 184.

⁴⁸¹ A. C. Danto: «La idea de obra maestra en el arte contemporáneo» en *¿Qué es una obra maestra?*, p. 142.

⁴⁸² A. C. Danto: *The body/body problem: selected essays*, p. 15 (ed. esp., p. 29).

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 180 (ed. esp., p. 221).

«creo que me quiere porque me lo dice en una carta», cuando escribir algo en una carta no es señal de que sea cierto, y «creo que es sincero» tampoco demuestra nada.

- leyes psico-físicas («Creo que veo una serpiente y me sobresalto involuntariamente»). Episodio RR/, es decir, un estado representacional y otro no representacional, ya que el primero es una creencia, pero la reacción física ante ella es real: me sobresalto involuntariamente.
- leyes físico-psíquicas («Oigo que la puerta se abre, lo que me hace temer que alguien ha entrado en la casa para robar»). Episodio R/R. Realmente oigo que la puerta se abre (no representacional), pero el temor es representacional porque se basa en una suposición.
- leyes físico-físicas (sufrir una bajada de azúcar en la sangre y desmayarse). Episodio R/R/ (no representacional y no representacional). Ambas cosas son reales y no representacionales.

Lo que se deduce de estas consideraciones es que en las leyes psico-psíquicas y psico-físicas, las explicaciones causales se basan en «las presunciones de los mundos de los individuos», «de los conjuntos de creencias, unificados bajo puntos de vista, de los individuos»⁴⁸⁴. En los otros dos casos o tipo de leyes, las explicaciones causales estarían en función de cómo está hecho el mundo, en general, y el mundo que viven esos individuos⁴⁸⁵. Ambas explicaciones causales ayudan también en el análisis de las representaciones artísticas que, como toda representación, son penetradas por las creencias y los mundos de los individuos, por estados representacionales y no representacionales, en función de los propios individuos y los mundos en que viven, autores y espectadores, de modo que en las realizaciones artísticas se pueden proyectar también *estados representacionales y no representacionales*, estados no reales y reales, estados psicológicos y físicos.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 181 (ed. esp., p. 222).

⁴⁸⁵ *Ibid.*

Danto establece un paralelismo entre nuestras representaciones mentales y la fotografía, en tanto que ambas responden a un proceso científico o físico y otro de otro orden psíquico. El proceso fotoquímico de la fotografía consiste básicamente en un fenómeno físico/químico: imágenes en la cámara oscura y capacidad fotosensible de los compuestos de plata. «La relación entre la imagen elegida por el fotógrafo artífice, y la plata metálica que la fija quizá no sea filosóficamente tan diferente de la relación entre las representaciones mentales y el tejido nervioso»⁴⁸⁶, aventura Danto. O sea, es como si hubiera para ambos fenómenos dos tipos de condicionantes o causas, una material (y *no representacional*) y otra de un orden diferente, no material ni físico (*representacional*). Existe, por un lado, la historia técnica de la fotografía, y por otro, el protagonismo de las imágenes que ostenta, sin las cuales prácticamente no habría fotografía, y hablar de las imágenes y «lo que significaban, por qué se hicieron y cómo cambiaron, supone hacer alusión a factores de los que no puede darse una explicación sólo con los recursos de la fotoquímica»⁴⁸⁷, afirma. De momento, por tanto, estamos lejos de conseguir entender del todo, y de manera exacta, «la fisiología de las representaciones»⁴⁸⁸. Entonces, se llega a la conclusión de que la ciencia no nos puede ayudar en el asunto de las representaciones, porque, según Danto, el lenguaje de la neurociencia «no da cabida a conceptos como puntos de vista, mundos, horizontes, y otros semejantes»⁴⁸⁹. Y entre los filósofos, son muy pocos los que «han tratado los puntos de vista como categorías ontológicas y elementos constitutivos de nuestros seres representacionales»⁴⁹⁰, que para Danto son cruciales, porque es la historia –y esto significa decir: los diferentes puntos de vista que surgen sucesivamente

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 161 (ed. esp., p. 199).

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 162 (ed. esp., p. 200).

⁴⁸⁸ *Ibid.*

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 179 (ed. esp., p. 219).

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 176 (ed. esp., p. 216).

en ella—, la que «define el mundo al que podemos acceder»⁴⁹¹. Así —explica— difiere el punto de vista de una mujer de la era posfeminista del de una mujer de la era prefeminista, y lo mismo ocurre con los hombres posfeministas y prefeministas⁴⁹², «puesto que los puntos de vista están históricamente vinculados»⁴⁹³, y el mundo incluye, entre otras cosas, a los diversos individuos, cada uno de los cuales con su propio mundo⁴⁹⁴. No hay por tanto un punto de vista que trascienda la historia, esto es, una perspectiva absoluta. No hay ninguna posición trascendental que pueda evitar el condicionamiento histórico. Danto elude, por tanto, la injusta conexión ilustrada entre el condicionamiento y la imposibilidad de verdad, que presupone que sólo una conciencia transhistórica puede lograr una verdad objetiva. Contra este prejuicio de índole ilustrada e idealista, Danto considera que sólo hay conciencias históricamente condicionadas y que sólo ellas pueden acceder a la verdad⁴⁹⁵. Pero del mismo modo que no hay un punto de vista absoluto, tampoco puede haber una verdad absoluta: sólo hay representaciones parciales. Por eso, tanto una representación de nosotros mismos, como una representación del mundo, deben incluir todas las posibilidades de representación, o sea, todas las partes de la verdad histórica e inagotable⁴⁹⁶.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 177 (ed. esp., p. 217).

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 182 (ed. esp., p. 223).

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 181 (ed. esp., p. 222).

⁴⁹⁵ La posición de Danto contra el prejuicio ilustrado contra el prejuicio, y su valoración del prejuicio o condicionamiento histórico como única forma posible de conocimiento para un ente finito como es el ser humano, coincide totalmente con la expuesta por Gadamer (cfr. *Verdad y método*, pp. 338-353).

⁴⁹⁶ A. C. Danto: *The body/body problem: selected essays*, p. 203 (ed. esp., p. 250).

2.5.1. El modelo wittgensteiniano.

Danto se plantea el problema de la relación entre la realidad y sus representaciones tomando explícitamente el *Tractatus* de Wittgenstein como modelo. No es casual que el propio Danto confiese que, por una parte, para él el *Tractatus* es «el paradigma de una teoría filosófica», y, por otra parte, y justo después de afirmar lo anterior, que en esta obra encuentra un contraste entre el mundo y su imagen en el discurso, en el lenguaje, y en otras instancias⁴⁹⁷. Esto significa que para él el *Tractatus* es un modelo de filosofía sobre todo por lo que se refiere a la relación entre el mundo, el ser o la realidad, y sus representaciones, incluido el lenguaje. Sin duda, es un tema central que vertebra la obra de Wittgenstein y un buen hilo conductor para adentrarse en uno de los grandes problemas del pensamiento: la relación entre el ser y el lenguaje, entre lo categorial y el significado. Es también, y de ahí el interés de Danto en el asunto, un modo de introducirse en la relación entre obra de arte y realidad.

Según definición inicial de Wittgenstein, el mundo consiste en «todo lo que acaece», o sea, en «la totalidad de los hechos, no de las cosas», en lo que pasa⁴⁹⁸. Los hechos o sucesos que tienen lugar en el mundo poseen la particularidad de ser representaciones del propio mundo, son hechos que vuelven *reflexivamente* sobre el mundo del que forman parte. Estos peculiares hechos, entre los que están incluidos el lenguaje y las obras de arte, son partes del mundo y al tiempo imágenes, representaciones o figuras suyas. Por eso, escribe Wittgenstein que «la proposición es una figura (*Bild*) de la realidad [...], un modelo de la realidad»⁴⁹⁹. También lo es la notación musical de la música, y la escritura fonética de nuestro lenguaje hablado. Aunque no

⁴⁹⁷ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 78 (ed. esp., p. 124).

⁴⁹⁸ L. Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. de E. Tierno Galván, Madrid: Alianza, 1980, (1, 1.1) p. 35.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, (4.01) p. 71.

lo parezcan, todos son figuras o modelos de la realidad de que se trata y a la que representan. Esta posición, proveniente en último término de Aristóteles, es un verdadero objetivismo lingüístico, según el cual el lenguaje es un modo de figuración o representación objetiva de lo real. En el caso del lenguaje, la palabra está conectada a la cosa que simboliza. De esta comprensión representacional o *pictórica* del lenguaje se ha hecho eco Foucault al asegurar que «la vocación profunda del lenguaje clásico ha sido siempre la de hacer un cuadro (tableau)».⁵⁰⁰

Ahora bien, lo que a Wittgenstein le interesa subrayar, como recoge Danto, es que todos los elementos que intervienen en una relación de este tipo representativo/simbólica, por ejemplo, «el disco gramofónico, el pensamiento musical, la notación musical, las ondas sonoras, están todos, unos respecto de otros, en aquella interna relación figurativa que se mantiene entre lenguaje y mundo»⁵⁰¹. Para Wittgenstein, por tanto, el símbolo tiene que estar conectado con la realidad simbolizada. De hecho, esta es precisamente la peculiaridad de estos hechos del mundo que consisten en volver sobre el propio mundo de forma simbólica: que poseen una «relación figurativa», consistente en «la coordinación de los elementos de la figura y de las cosas»⁵⁰². En suma, «un hecho, para poder ser una figura, debe tener algo en común con lo figurado»⁵⁰³. Y ¿qué es eso común que permite la figuración o representación?. Wittgenstein sostiene que «lo que cada figura, de cualquier forma, debe tener en común con la realidad para poderla figurar (*abbilden*) por completo –justa o falsamente– es la forma lógica, esto es, la forma de la realidad»⁵⁰⁴. Los elementos simbólicos entre sí y con la realidad representada mantienen la misma relación general que se da entre el mundo y el lenguaje

⁵⁰⁰ M. Foucault: *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, p. 322.

⁵⁰¹ L. Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*, (4.014) p. 73.

⁵⁰² *Ibid.*, (2.1514) p. 45.

⁵⁰³ *Ibid.*, (2.16) p. 45.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, (2.18) p. 47.

que lo refleja: «A todo esto es común la estructura lógica»⁵⁰⁵. El nexos, lo común, no puede localizarse en el plano material sino en el formal: es la forma o estructura lo único que pueden tener en común la representación y su representado, el signo y lo designado: «La figura (*Bild*) tiene en común con lo figurado (*Abgebildeten*) la forma lógica de figuración (*Abbildung*)»⁵⁰⁶. Este isomorfismo lleva a Wittgenstein a afirmar, en primer lugar, que «la totalidad de los pensamientos verdaderos es una figura del mundo»⁵⁰⁷ y, en segundo lugar, que «los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo»⁵⁰⁸.

Pero aunque una proposición –o una representación en general– puede simbolizar todo el mundo, lo que tiene en común con lo que representa (la forma o estructura lógica) no puede ser representado por ella misma, de modo que puede afirmarse que no es autorreflexiva. No puede ir por debajo de la forma que la hace posible a ella misma: «La proposición, escribe Wittgenstein, puede representar toda la realidad, pero no puede representar lo que debe tener en común con la realidad para poderla representar –la forma lógica–»⁵⁰⁹. Para lograrlo –añade en ese mismo texto–, las representaciones en general, y las proposiciones en particular, han de situarse fuera del mundo. Esa forma entonces no puede ser representada por la proposición, pero sí reflejada, mostrada o exhibida⁵¹⁰ de alguna manera.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, (4.014) p. 73.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, (2.2) p. 47.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, (3.01) p. 49.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, (5.6) p. 163.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, (4.12) p. 87.

⁵¹⁰ *Ibid.*, (4.121) p. 87.

2.5.2. Referencialidad.

Danto suscribe la concepción referencial de la teoría wittgensteiniana como modelo de la relación entre representación y ser, y, concretamente, como esencia del nexo entre la obra de arte y el mundo, algo sobre lo que basa su comprensión de lo artístico y, por tanto, verdadero fundamento de su filosofía del arte. Danto propone, en consecuencia, la categoría de referencialidad (*aboutness*) como definitoria de la naturaleza de los objetos artísticos, los cuales poseen las mismas propiedades que el resto de las cosas del mundo, «salvo el sentido de que uno se refiere al otro [...] siendo la referencialidad la propiedad diferenciadora crucial, la cual no se puede observar con facilidad»⁵¹¹. Lo propio de las obras de arte es una cualidad no física, poco o nada estética, la referencialidad, que, como Danto nos advierte, no se puede observar fácilmente, a diferencia de los aspectos más estético/físicos del objeto artístico. Esta característica no estética y definitoria de la obra de arte es el hecho de "referirse a" el mundo, aunque –añade Danto– dicho concepto no es propiedad exclusiva de los objetos artísticos, sino que es «relevante para una clase mucho más amplia de objetos que la categoría de las obras de arte»⁵¹². En concreto, busca la conexión entre la obra de arte y la palabra, objeto referencial por excelencia. Danto comprende la obra de arte basándose en el paralelismo que ésta mantiene con el lenguaje, como hemos expuesto, y por esta razón sostiene que «las obras de arte son lógicamente categorizables con palabras [...] Las obras de arte como clase se oponen a las cosas reales, igual que las palabras, aun cuando sean reales en todos los demás sentidos. Permanecen a la misma distancia filosófica de la realidad que las palabras»⁵¹³. Aquí encuentra Danto el núcleo filosófico de su comprensión del arte: lo que distingue a *Brillo Box* de Warhol,

⁵¹¹ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 81 (ed. esp., p. 128).

⁵¹² *Ibid.*, p. 52 (ed. esp., p. 90).

⁵¹³ *Ibid.*, p. 82 (ed. esp., p. 129).

la caja artística, frente a su homólogo material del supermercado, que es un simple objeto real, es que la primera se refiere al mundo y la segunda no. Esta cualidad artístico/filosófica, difícil de observar como ya se dijo, es lo que separa a la obra de arte del objeto real. La referencialidad es una propiedad filosófica, y de ella hace Danto la categoría artística esencial. De este modo encuentra nuestro autor lo filosófico en la esencia del arte.

No parece que Danto se mantuviera al margen del gran acontecimiento filosófico y cultural que supuso la crisis de esta concepción representacional y objetivista del lenguaje –y por tanto de la obra de arte– que tuvo lugar a finales del siglo XIX y principios del XX, especialmente en el pensamiento de Nietzsche, y que continuó en gran parte de la filosofía contemporánea, por ejemplo en Foucault y Derrida. Nietzsche comprende que la supeditación del lenguaje a la gramática y a la objetividad no es sino un trasunto de la subordinación del hombre a dios, a los valores superiores, y que este esquema domina la cultura occidental: «Temo que no vamos a desembarazarnos de Dios porque continuamos creyendo en la gramática»⁵¹⁴. Foucault entiende que Nietzsche inicia la liberación del lenguaje respecto de aquello que quiere decir, para permitir entonces que el lenguaje «aparezca en sí mismo y en su plenitud», para que despliegue su «ser en bruto», antes sometido a la disciplina de la gramática, la lógica y el ser⁵¹⁵. Esto es lo que Foucault denomina «la *episteme* moderna» y su rasgo principal era precisamente «el deslizamiento del lenguaje hacia el lado de la objetividad»⁵¹⁶. Era tal el predominio del ser/significado sobre el lenguaje y, por tanto, de la función simbólica (del ser) que debía realizar el propio lenguaje, que Foucault escribe: «En la época moderna, la literatura es lo que compensa (y no lo que confirma) el funcionamiento significativo del lenguaje», de manera que –añade– «a través de ella, brilla de nuevo el ser

⁵¹⁴ F. Nietzsche: *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid: Alianza, 1982, p. 49.

⁵¹⁵ M. Foucault: *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, pp. 311, 317.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 396.

del lenguaje»⁵¹⁷. En la literatura se redimiría la modernidad del abuso de ser y significado que pendía sobre el lenguaje, liberando en ella al lenguaje en su plenitud, al margen de su dependencia respecto de aquello que debía figurar. Esta dependencia es expresada por Derrida mediante la referencia de los textos al "afuera" que supuestamente representan, al *logos* central al que estarían referidos los textos y relativamente al cual son. Esta corriente no libera los textos, sino que los pone en relación con un sentido metafísico del que dependen como imágenes de él. Frente a tal posición metafísico/logocéntrica, Derrida afirma que «no hay nada fuera del texto (*hors du texte*)».⁵¹⁸ Sólo habría textos (significantes, huellas), de modo que entonces la interpretación jamás puede terminar, porque no hay un referente/significado último y exterior que pudiera alcanzar para verificarse. Esta es la consecuencia del *Dios ha muerto* nietzscheano: la liberación del texto de toda presencia logocéntrica. Renaut concluye gráficamente que «sólo hay huellas, que no son huellas de otra cosa sino de ellas mismas, huellas que no reenvían sino a otra huella, y esto hasta el infinito»⁵¹⁹. Por esto mismo, más tarde, insiste Foucault en esta dialéctica entre la literatura y el lenguaje: «la literatura es la impugnación de la filología –de la cual es, sin embargo, la figura gemela–: remite el lenguaje de la gramática al poder desnudo de hablar y ahí encuentra el ser salvaje e imperioso (*impérieux*) de las palabras»⁵²⁰. La literatura está hecha con el lenguaje, pero en ella halla éste su verdadero espacio, el lugar en el que puede desarrollarse en plenitud, sin tener que atender a las exigencias que le reclama la función representativa. En la literatura, el lenguaje se libera del ser y de la lógica y se muestra salvajemente en lo que verdaderamente es.

Frente al modelo moderno o clásico, Nietzsche abre la puerta a la defensa

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁵¹⁸ J. Derrida: *De la grammatologie*, Paris: De Minuit, 1967, pp. 227, 233.

⁵¹⁹ A. Renaut et al.: *La philosophie*, Paris: Odile Jacob, 2006, p. 292.

⁵²⁰ M. Foucault: *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, p. 313.

de la libertad y la autonomía del significante, del discurso, del símbolo, permitiendo así la posibilidad de una nueva comprensión de la autonomía de la obra de arte. Lo que antes impedía tal libertad era precisamente el núcleo de esa filosofía objetivista-representacional o pictórica: el hecho de que el signo estaba enlazado necesariamente a lo designado en forma de representación. La deconstrucción contemporánea supone el máximo de ruptura con el esquema logocéntrico de la representación, consumando de este modo la libertad total del signo significante: el signo se libera de la representación y por tanto también de la necesidad de tener que cumplimentar una lógica: mientras el signo iba unido pictóricamente al mundo tenía que tener en común, como ya vimos, una forma lógica, lo que implicaba para él una doble esclavitud: al mundo y a las estructuras lógicas. En consecuencia, liberarse del mundo, de la representación, implica liberarse al tiempo de la lógica. Implica, en suma, tener su propia lógica. Cuando el signo artístico pasa a tener su lógica, independiente y específica, es cuando verdaderamente logra su plena autonomía. La quiebra de la función representativa y/o significativa supone la liberación salvaje de la obra de arte. Para Danto, la liberación del arte parece estar más bien en el uso indiscriminado de todo tipo de signos en su materialización, incluidos los procedentes de artículos de supermercado: «cualquier cosa está sujeta a la posibilidad de transformación de su identidad por alguien (artista) que considera su uso en una obra. La tienda de productos para el arte tiene que contener de todo. Su inventario tendría que ser tan rico como el inventario de la vida»⁵²¹, escribió. Pero mantiene la referencialidad al mundo y, de hecho, el que la obra de arte se refiera a algo del mundo es una de sus peculiaridades. Hay por tanto, para él, una cierta dependencia del mundo y sus estructuras lógicas. A nuestro juicio, Danto no ha sido indiferente a la crisis del objetivismo sino que, más bien, ante el regreso posmoderno del significante a

⁵²¹ A. C. Danto: «The work of art and the historical future», p. 430 (ed. esp., p. 481).

sí mismo, tras su anterior subordinación al mundo, su filosofía del arte quiere hacer el camino inverso volteando el signo de nuevo hacia el ser. El resultado es la afirmación de la referencialidad como categoría central de la comprensión del arte.

Entonces, el *aboutness* de Danto parece volver a lo pre-deconstructivo, a lo "metafísico", pues se aparta de la liberación absoluta del texto de Derrida. Sin embargo, su posición no incurre totalmente en la metafísica logocéntrica y referencialista, pues aun apartándose de Derrida y su deconstrucción al defender la referencialidad, mantiene también el valor de la imagen en sí y su autonomía. Para evitar la total referencialidad entendida metafísicamente que hace depender a la imagen de lo representado, Danto parece darle cierto peso configurador a la imagen, pues de alguna manera forma parte del ser de lo representado, postura que adoptó también Gadamer, como hemos expuesto. Danto trata de conciliar la autonomía de la imagen con una metafísica de la pertenencia, de forma que lo representado sigue creciendo/realizándose/siendo en sus representaciones e interpretaciones: el mundo se muestra en el arte de forma diferente a la habitual, cosa que lo enriquece y aquilata de algún modo, por lo que el peso ontológico de la imagen se acrecienta al tiempo. La imagen artística, en cuanto metafórica, nos dice Danto, «identifica la esencia de la cosa»⁵²² representada, nos conduce a un trasfondo y a una dimensionalidad del sentido, como expondremos más adelante, y en ese sentido es insustituible. No hay descripción, análisis o reflexión que pueda sustituir, ni que equivalga, a la experiencia primaria de la obra de arte o de la imagen artística en sí⁵²³, asegura Danto.

⁵²² A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 84 (ed. esp., p. 90).

⁵²³ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 174 (ed. esp., p. 251).

Aunque existe la posibilidad de que una forma común pueda penetrar a representaciones –artísticas o no– y realidad, a los posibles y diversos medios de representación –habla, pensamientos, escritura, imágenes– y a los hechos o cosas reales, las representaciones siempre tendrán propiedades no compartidas por los hechos o las cosas, independientemente de las propiedades del medio de representación utilizado⁵²⁴, afirma Danto. Es decir, una forma común no implica que posean la misma identidad, no indica la identificación total entre ambas, sino que necesitamos algo así como un *aparato semántico*, porque las representaciones son «portadoras de valores semánticos»⁵²⁵, e incluso ese aparato semántico «podría ser todo lo que necesitamos para analizar la idea de representación»⁵²⁶. Pero lo que de manera directa nos concierne es el caso de las imágenes, para las cuales necesitaríamos «el mismo aparato semántico para explicar lo que hace que las imágenes representen, dado que el hecho de que sean imágenes no es suficiente»⁵²⁷.

Esto puede quedar ilustrado analizando la alusión que hace Danto al mito antiguo de Narciso, el Narciso que se deseaba en la imagen pensando que era otro, y no él mismo. En la representación mental de Narciso, su propio reflejo era otro ser humano del que se enamoró, porque no tenía la idea de lo que es un reflejo, ni de que los *muchachos-reflejo*, al igual que los *muchachos-pintados* o los *muchachos-soñados*, no son muchachos de la misma manera que lo son los muchachos gordos o los muchachos rubios⁵²⁸, por ejemplo. Esas matizaciones que introduce el lenguaje en los atributos o predicados de los muchachos mediante la semántica, y que no se explican ni entienden con el simple uso de las reglas de la sintaxis y combinación habitual de las

⁵²⁴ A. C. Danto: *The body/body problem: selected essays*, p. 110 (ed. esp., p. 141).

⁵²⁵ *Ibid.*

⁵²⁶ *Ibid.*

⁵²⁷ *Ibid.*

⁵²⁸ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 16 (ed. esp., pp. 41, 42).

palabras, pueden ofrecer el paralelismo que buscamos. Del mismo modo, en el arte, los matices para comprender quedan fuera de sus atributos meramente físicos y mundanos, y de los usos, combinaciones y significados cotidianos de los signos, inscribiéndose más bien su expresión en el terreno de la semántica. Parece que Danto trata de extrapolar la diferencia entre ser un muchacho y ser un muchacho-reflejo, a la de *ser una cosa* y *ser arte*, o a la de ser en la realidad y ser sólo en apariencia. Este *ser en apariencia* tiene una ontología diferente a la de *ser* en la realidad cotidiana. «Narciso murió de autoconocimiento», dice Danto, fue algo así como un *suicidio epistemológico* (*epistemological suicide*)⁵²⁹, apelando aquí a Sócrates y su conocido rechazo a la fascinación por las apariencias que producen tanto las imágenes del espejo como la mimesis en general. Sócrates y Platón sitúan «al arte, las apariencias, las imágenes del espejo y los sueños en el nivel ontológico más bajo: "una insustancial ceremonia que se desvanece"»⁵³⁰, mientras que Danto trata de establecer que la *sustancia* del arte no tiene mucho que ver con el carácter etéreo de las representaciones, pues esa sutilidad o irrealidad se establece en relación a los otros objetos del mundo que no son arte. Para hablar de arte hay que situarse en un nivel diferente de realidad, de manera que el arte tendría una realidad propia y particular, ajena a la realidad tangible de los otros objetos del mundo, con respecto a los cuales pretendían Sócrates y Platón establecer su ontología. «Los términos en los que Sócrates estaba interesado eran los más pedestres, los que se utilizan en la conversación diaria»⁵³¹, afirma Danto.

Las ideas o *formas* de Platón, inmunes al cambio, son las únicas definitivamente reales, existen por sí mismas, frente a las cosas del mundo sensible que son cambiantes y sólo ejemplifican las formas arquetípicas

⁵²⁹ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 9 (ed. esp., p. 32).

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 11 (ed. esp., p. 35).

⁵³¹ A. C. Danto: *What art is*, p. 29 (ed. esp., p. 44).

inmutables⁵³², a la vez que son menos reales que éstas. Por ejemplo, escribe Danto, las camas ejemplifican la idea arquetípica o *el molde* de cama, pero las imitaciones de estas camas del mundo sensible son aun inferiores, pues «como apariencias de apariencias, están doblemente alejadas de la realidad y, en consecuencia, sólo pueden aspirar al nivel ontológico más bajo»⁵³³. Pero no es desde este nivel desde el que hay que considerar al arte, según Danto; no desde el nivel de la realidad de las otras cosas del mundo, sino desde un nivel más próximo a la idea, más filosófico, diferente al de lo meramente sensible o tangible. Para Platón, sin embargo, arte y filosofía son *antitéticos*, porque la filosofía se ocupa de la realidad más elevada, mientras el arte y sus apariencias la difuminan⁵³⁴, nos recuerda Danto.

La reinterpretación del mito de Narciso durante el Renacimiento de la mano de Alberti, parece tratar de reconciliar a Narciso tanto con su interior como con su exterior, parece situarlo en el mundo real que existe fuera de su representación. Alberti crea un nuevo Narciso, según interpreta Belting en su obra *Florenia y Bagdad*, que cuando se mira «en la imagen se encuentra a sí mismo porque sabe distinguir una imagen y aprende a entender su carácter simbólico»⁵³⁵. Narciso no sabía distinguir entre la realidad concreta de sí mismo y otros elementos, como el reflejo especular, que aunque conectados de alguna forma a ella, están en otro nivel, en esa región externa que tanto asustaba a los antiguos. Por eso, en el Renacimiento «la propia mirada al mundo, y no sólo la mirada a uno mismo, crea un nuevo Narciso»⁵³⁶. Y es que la invención de la perspectiva supuso retener en el arte, por un lado, el inquietante y fugaz reflejo acuático, y por otro, la inestable mirada del sujeto, pues se consiguió una imagen permanente coincidente con esa mirada y con

⁵³² A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, pp. 11, 12 (ed. esp., p. 35).

⁵³³ *Ibid.*, p. 12 (ed. esp., p. 36).

⁵³⁴ *Ibid.*

⁵³⁵ H. Belting: «El sujeto como nuevo Narciso» en *Florenia y Bagdad: Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, Madrid: Akal, 2012, p. 191.

⁵³⁶ *Ibid.*

el mundo, aunque ese mundo no estuviera de verdad allí, más que gracias a nuestra mirada⁵³⁷, dice Belting. Es nuestra mirada la que da un lugar al mundo allí donde éste es visible. Aquella teoría del arte fue «también, y ante todo, una teoría de la mirada», y con la mirada entró en ella también el sujeto⁵³⁸, dueño de ella. Para Belting, «Alberti interpreta la mirada frustrada de Narciso como una mirada al arte, que todo lo transforma. Lo que en el mito se desvanece cual ilusión, regresa en la pintura como arte»⁵³⁹. Al fijar mediante el arte lo que podrían ser reflejos especulares, se hacían de este mundo aquellos elementos que los antiguos creían de otro mundo, para ellos oscuro. Aunque la imagen artística pertenece también al ámbito externo al mundo, la mirada del sujeto, sujeto real de este mundo, junto al objeto físico y permanente que es el cuadro, funcionan como si se trajera la imagen a nuestros dominios, frente a la fugacidad del reflejo y de la mirada: «Sólo el *arte* en su nueva concepción legitima la mirada antaño prohibida, pues ahora hay un pintor que traduce la mirada directa a arte»⁵⁴⁰, escribe Belting. O sea, los muchachos reflejo no existen, ni los pintados, pero al menos los pintados permanecen en la pintura, de manera que el arte trae al mundo material ciertas regiones oscuras más filosóficas, cosa que, en cierto sentido, parece mantener también Danto en su aproximación del arte a la filosofía.

Para Danto, la imagen especular de Narciso ayuda a mostrar la inquietante y perturbadora conexión del arte con esas regiones extrañas al mundo –al que se refiere–, regiones que pueden desestabilizar el sistema establecido –y controlable– del mundo. Pero no cree en el arte como instrumento de auto-revelación, tal como demuestra, según él, la teoría del *pour-soi* de Sartre, teoría que distingue entre el conocimiento directo e inmediato de uno mismo,

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 192.

⁵⁴⁰ *Ibid.*

frente al que tenemos de los objetos⁵⁴¹. El *voyeur* que desde el conocimiento interno de sí mismo mira a otros, a los que ve como externos a sí, al ser descubierto, descubre a su vez su identidad externa a los ojos de los *otros*⁵⁴². Según la teoría del *nuevo Narciso* de Belting, el arte legitima a cada sujeto en su mirada de las cosas del mundo, al conseguir imágenes permanentes de esa mirada inestable, incluso de sí mismo en el retrato, como se ha visto. El arte captura esa mirada que el sujeto hace desde su interior, de forma que la fija, permaneciendo allí disponibles para otros, tanto esa mirada particular como las cosas del mundo que hemos visto a través de ella. Partiendo del análisis de Sartre, Danto afirma que «no precisamos del arte para este tipo de autoconsciencia» de uno mismo frente a los otros, aunque podamos vernos reflejados de alguna manera u otra en una obra de arte, y descubrir así algo de nosotros mismos⁵⁴³. Para Sartre, Narciso muere de «una *pasión fútil*, al convertirse en un ser autoconsciente cuyo interior y exterior son una misma cosa»⁵⁴⁴, mientras que el arte del Renacimiento hace nuestro el exterior a través del arte, reconciliando y conectando ese exterior con el interior a través de la mirada. El Renacimiento parece creer así controlar las regiones externas al mundo –a la que pertenecen los reflejos, la mirada fugaz, las imágenes– mediante el arte mimético, que como creación humana (humanismo y antropocentrismo) ejerce un control sobre las cosas del mundo que antes se le escapaban.

Danto concluye que «tanto "es un sueño", como "es un reflejo" o "es un eco", sirven para neutralizar las contradicciones con el sistema de creencias estable y conservador que define un mundo, desviándolas hacia un espacio de entidades ontológicamente tan distintas que, si se admitieran en el mundo,

⁵⁴¹ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 10 (ed. esp., p. 33).

⁵⁴² *Ibid.*, p. 10 (ed. esp., pp. 33, 34).

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 11 (ed. esp., p. 35).

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 10 (ed. esp., p. 34).

complicarían inmensamente el sistema»⁵⁴⁵, porque aunque tengamos disponibles estos conceptos, no es tan fácil en determinados ejemplos aplicarlos con propiedad⁵⁴⁶. Esto es lo que quizá tenían tanto los antiguos como los renacentistas, y lo que Danto adjudica al poder desestabilizador del arte.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 17 (ed. esp., p. 42).

⁵⁴⁶ *Ibid.*

2.6. Percepción

Existe una amplia tradición que explora la permeabilidad de la percepción por el pensamiento y/o el conocimiento, a la que pertenecen Wittgenstein, Goodman y Wollheim, entre otros. La tesis central de esta tradición consiste en que las experiencias perceptivas no están determinadas sólo por nuestro sistema sensorial, sino también por la reserva de conocimientos del que percibe, de manera que los términos que llamamos *observacionales* están ya cargados de conceptos teóricos⁵⁴⁷. Contra el mito positivista de la visión pura liberada de todo prejuicio, de lo puramente dado –conforme al ideal ilustrado–, toda percepción estaría predeterminada conceptualmente por lo que sabemos más o menos conscientemente, es decir, por prejuicios que la condicionan. La posición ilustrada defendía las proposiciones puramente observacionales que, *supuestamente*, nada presuponían y cuya verdad estaba teóricamente en ellas mismas, en tanto fieles y puras descripciones de lo dado. La filosofía contemporánea, tanto desde la perspectiva wittgensteiniana como desde la hermenéutica de Heidegger y Gadamer, no cree en estas puras proposiciones que no necesitan de otras, que no suponen otras, no creen en la percepción pura. En esta perspectiva antipositivista parece inscribirse la filosofía de Danto, aunque con matices, como veremos.

Los ideales positivistas/ilustrados son verdaderas abstracciones que desestiman que toda visión está condicionada por teorías, de manera que efectivamente vemos con los ojos pero mediante ideas, significados o interpretaciones. Vemos desde interpretaciones, no hay ver sin interpretación, sin prejuicio. Gombrich, desde el ámbito de la historia del arte, se muestra partidario de esta postura. Contra la clásica afirmación positivista y abstracta de J. Ruskin en 1856 acerca del «ojo inocente, una especie de percepción infantil de esas manchas de color, tales como son, sin conciencia de lo que

⁵⁴⁷ M. J. Alcaraz León: «Los indiscernibles y sus críticos», en *Estética después del fin del arte: ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid: A. Machado Libros, 2005, p. 79.

significan, como las vería un ciego que de pronto recobrarla la vista»⁵⁴⁸, Gombrich sostiene que «no se da realidad sin interpretación» y, por tanto, «tal como no existe el ojo inocente (*innocent eye*), no existe el oído inocente (*innocent ear*)», de modo que «el ojo inocente es un mito», pues «todo ver es interpretar», toda percepción presupone ya «una mente investigadora (*inquiring mind*)»⁵⁴⁹. La concepción de la representación pictórica de Ernest Gombrich va en la línea del mismo Goodman, y se basa en que las imágenes se perciben únicamente según «un código o convención que el perceptor ha de algún modo asimilado»⁵⁵⁰, en palabras de Danto. Gombrich asegura que el punto de partida de una experiencia visual es «la conjetura (*guess*) condicionada por la costumbre y la tradición», y «lo que llamamos *ver* (*seeing*) está condicionado por los hábitos y las expectativas»⁵⁵¹. No existe para él un naturalismo neutral. El artista necesita un vocabulario antes de poder aventurarse a una copia (*copy*) de la realidad⁵⁵², igual que el que percibe la obra lo hará condicionado por su propio vocabulario. Más que una experiencia visual fiel de la realidad, es la fiel construcción de un sistema de relaciones lo que hacemos, tanto al imitar, como al percibir una determinada realidad.

Ya Cervantes en el *Quijote* anticipó la inexistencia del ojo inocente al presentar un *mismo* objeto visto como molino/gigante o bacía de barbero/yelmo de Mambrino, augurando lejanamente que un mismo objeto pueda ser visto como obra de arte (*Brillo Boxes*) o como objeto de consumo corriente (caja de jabón Brillo). Explícitamente contra la inocencia, pureza y

⁵⁴⁸ J. Ruskin: *Elements of Drawing, The Works of J. Ruskin*, E. T. Cook, A. Wedderburn, eds., (London 1903-1912), London: The Library Edition, 2001, vol. 15, p. 27.

⁵⁴⁹ E. H. Gombrich: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of pictorial Representation*, London: Phaidon Press, 1984, pp. 239s, 291, 314 (ed. esp., Barcelona: Gustavo Gili, 1979, pp. 259s, 312, 335).

⁵⁵⁰ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 20 (ed. esp., p. 33).

⁵⁵¹ E. H. Gombrich: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, p. 72 (ed. esp., p. 90).

⁵⁵² *Ibid.*, p. 71 (ed. esp., p. 89).

neutralidad del ojo, y a favor de la perspectiva que imprime el *cada uno*, según su personalidad e idiosincrasia, Don Quijote le dice a Sancho que «así, eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa»⁵⁵³. No hay conocimiento sin elementos previos que condicionan y determinan, sin conceptos, creencias, teorías y, sobre todo, sin el propio lenguaje. No existe el puro conocimiento al margen del lenguaje, tal como indica, y significa precisamente, el círculo del comprender que Heidegger expone en *Sein und Zeit*: «Todo simple "ver" antepredicativamente lo "a la mano" es ya en sí mismo interpretativo-comprensor»⁵⁵⁴. Comprendemos, queramos o no, desde precomprensiones, tal es el círculo que constituye la comprensión humana, y por eso, añade Heidegger, «andar buscando caminos para evitarlo, e incluso simplemente sentirlo como una imperfección inevitable, significa no comprender, de raíz, el comprender»⁵⁵⁵. Pretender evitar ese círculo en el que el comprender no es puro, sino siempre y necesariamente condicionado, o solo considerarlo una imperfección de nuestro conocimiento, como si el ideal fuera aquel puro conocer libre de todo condicionamiento, es un error esencial porque supone ignorar que somos seres finitos e instalados en circunstancias y, en consecuencia, constitutivamente condicionados. La clave entonces no es intentar liberarse de nuestra finitud y el condicionamiento que lleva consigo, lo cual es una abstracción imposible y absurda, sino ser consciente de que somos eso, seres finitos cuyo conocer siempre presupone. Esta autoconciencia de la finitud es lo que defiende Heidegger cuando escribe que «lo decisivo no es salir del círculo, sino entrar en él de modo justo»⁵⁵⁶, esto es, evitando la pretensión de liberarse de él como si fuera una imperfección nuestra, cuando realmente es nuestro modo de ser.

⁵⁵³ Miguel de Cervantes: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, L. I, cap. XXV.

⁵⁵⁴ M. Heidegger: *El ser y el tiempo*, p. 167.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 171.

⁵⁵⁶ *Ibid.*

Danto alude al llamado "segundo Wittgenstein", el Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas*, y su tesis de que «toda observación está "cargada de teoría"»⁵⁵⁷, como veremos en adelante. Pero el "primer Wittgenstein" del *Tractatus* es más bien positivista y hace gala de un objetivismo metafísico, por lo que considera la percepción un retrato o imagen de lo real sin intrusión teórica. Por eso, en el *Tractatus*, describe el mundo como «todo lo que acaece», «el mundo es la totalidad de los hechos» –escribe–, el mundo es la suma de todos los hechos y éstos son independientes del sujeto⁵⁵⁸. Una vez que está ya dado el mundo, añade Wittgenstein, «la proposición es una figura de la realidad»⁵⁵⁹. La proposición es un reflejo, imagen o representación de lo real pre-dado. Así, el objetivismo metafísico se completa con este objetivismo epistemológico, que defiende un concepto representacional de la percepción, y de la teoría montada sobre esa idea de la percepción. Esto es lo que Foucault ha llamado el discurso clásico (*episteme* clásica) del conocimiento y del lenguaje, según vemos en su frase ya citada: «La vocación profunda del lenguaje clásico ha sido siempre la de hacer un "cuadro" (*tableau*)»⁵⁶⁰.

Sin embargo, el Wittgenstein de *Investigaciones filosóficas*, ante el ejemplo de un cierto dibujo, señala que podemos referirnos a él como un cubo de vidrio, o como una caja abierta vuelta boca abajo, o bien como un armazón de alambre que tiene esa forma, o incluso como tres tablas que forman ángulos. Lo mismo señala acerca del conocido dibujo del pato/conejo, y nosotros podríamos añadir la misma tesis acerca de *Brillo Box* y de las cajas de Brillo del supermercado. Wittgenstein escribe que estos ejemplos muestran que «vemos tal como interpretamos», que «vemos una cosa de acuerdo con

⁵⁵⁷ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 20 (ed. esp., p. 33).

⁵⁵⁸ L. Wittgenstein: *Tractatus lógico-philosophicus*, p. 35.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, 4.01, p. 71.

⁵⁶⁰ M. Foucault: *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, p. 322 (ed. esp.: p. 302).

una interpretación»⁵⁶¹. No tendría sentido, según esta tesis, hablar de indiscernibilidad, pues siempre habría *discernibilidad perceptiva*, en tanto que el conocimiento modificaría nuestra inicial percepción sensorial. Evidentemente, la discernibilidad perceptiva de que hablamos incluye ya el conocimiento, es decir, una percepción ya determinada por el conocer, puesto que una pura percepción sensible no puede distinguir la Caja de Warhol de la del supermercado. Pero solo el entorno en el que encontraríamos la *Brillo Box* nos haría verla con ojos distintos –en una exposición de museo o galería artística–, y ya sabemos –porque tenemos ese conocimiento adquirido que interviene en nuestra percepción inicial– que en una exposición en un museo no podemos encontrar el jabón Brillo, más bien lo encontraremos en el supermercado. En el citado experimento de los cuadros rojos de Danto, una primera posibilidad de discernibilidad nos la darían los títulos, que actuarían como parte de esa porción de conocimiento que interviene en la percepción, pero además serían otros conocimientos fruto del conjunto de nuestras experiencias los que intervendrían. Como veremos, ninguna de las posiciones wittgensteinianas (primera y segunda) con respecto a la percepción convence del todo a Danto.

Danto polemiza con la posición positivista entrando en diálogo también con el pensamiento de N. Goodman, cuyo antipositivismo es bastante notorio. Para Goodman, «el ojo selecciona, organiza (...) No actúa como un espejo que, tal como capta, refleja», sino que, lejos de ello, percibe siempre cosas, no formas puras, de manera que, escribe, «nada se ve desnudo o desnudamente»⁵⁶². Vemos construyendo y por eso nunca se ve algo puro o desnudo. El positivismo metodológico y ontológico van juntos, y ambos son mitos, según expone Goodman en el siguiente texto:

⁵⁶¹ L. Wittgenstein: *Investigaciones filosóficas*, Barcelona/México: Crítica/UNAM, 1988, pp. 445, 461.

⁵⁶² N. Goodman: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis/N. Y.: Bobbs Merrill, 1968, pp. 7s (ed. esp., Barcelona: Seix Barral, 1976, p. 25).

Los mitos del ojo inocente y el dato absoluto son terribles cómplices. Los dos refuerzan la idea y deducen que el saber consiste en elaborar un material bruto captado por los sentidos y que es posible descubrir ese material bruto ya sea por rituales de purificación o por una reducción metódica de la interpretación. Pero percibir e interpretar no son operaciones separables; son totalmente dependientes. Aquí se repite el aforismo kantiano: el ojo inocente es ciego y la mente virgen vacía. Todavía más, en el producto acabado no puede distinguirse lo que ha sido percibido de lo que ha sido añadido.⁵⁶³

El conocimiento entonces consiste en un proceso constructivo de una materia dada por los sentidos, en una *manera de hacer mundo*. «No hay por tanto, escribe Goodman, representación ni descripción sin invención. Ambas son creativas [...] Decir que la naturaleza imita al arte es todavía decir poco. La naturaleza es un producto del arte y del discurso»⁵⁶⁴. Esta comprensión constructiva del conocer y su correlato crítico contra lo *positum*, contra el dato absoluto y el puro hecho, permite a Goodman cuestionar la concepción tradicional del realismo y reinterpretarlo, de manera que, frente a la concepción *metafísica* del realismo, afirma que «el realismo no es una relación constante o absoluta entre el cuadro y su objeto, sino una relación entre el sistema de representación usado en el cuadro y el sistema normativo»⁵⁶⁵. El realismo ya no puede ser la forma privilegiada de relación de semejanza entre la representación y su objeto, cosa que ocurría cuando se consideraba que ambos eran puros y absolutos y estaban al margen de todo presupuesto, sino que se convierte en «el nombre de un particular estilo o sistema de representación»⁵⁶⁶. Por esto, no puede haber una forma de representar la

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 8 (ed. esp., p.26).

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 33 (ed. esp., p.49).

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 38 (ed. esp., p.53).

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 37 (ed. esp., p. 52). Por esto mismo puede añadir Goodman que «cualquier cuadro puede representar cualquier cosa, esto es, dado un cuadro y un objeto, puede darse un sistema de representación, un plan de correlación, en el que el cuadro represente al objeto» (*Ibid.*, p. 38; ed. esp., p. 54). E incluso puede sostener que «casi cualquier cosa puede denotar o incluso representar cualquier cosa» (*Ibid.*, p. 89; ed. esp., p. 90).

realidad *mejor*, más verdadera, que otra, ni más semejante a lo real. Rigurosamente, no hay, no puede haber, ninguna representación que pueda ser semejante a lo real, porque lo que suponen las tesis de Goodman es que ya no hay una realidad en el sentido tradicional del realismo ontológico, sino que siempre hay realidad interpretada, mundo hecho. Igual que no hay *representar* que no sea *poético*, productivo, tampoco percibimos mundo puro o realidad pura, sino que los hacemos, los construimos.

El origen de esta perspectiva antipositivista, base de nuestro mundo cultural más cercano, se encuentra en Nietzsche. Frente a la realidad del realista, Nietzsche reclamaba que descontásemos lo imaginario y añadido por el hombre. Obviamente, eso no se puede hacer, es una abstracción; pero si se pudiera, no quedaría nada. Por eso, tras proponer esta reclamación imposible, inmediatamente escribe que «no hay para nosotros ninguna realidad», ni siquiera para los realistas⁵⁶⁷. En consecuencia, para Nietzsche, «contra el positivismo, que se queda en el fenómeno "sólo hay hechos" [...], no hay hechos, sólo interpretaciones»⁵⁶⁸.

En este sentido, Danto se refiere a la tesis de Goodman según la cual no podemos asegurar que no haya alguna diferencia perceptiva en objetos que ahora nos parecen idénticos, porque posteriormente pueden resultarnos muy distintos e incluso nos podría parecer extraño haberlos confundido en algún momento⁵⁶⁹. Dado que no hay una pura percepción libre de interpretación ni un objeto/dato absoluto, no se puede determinar históricamente de una vez para siempre la percepción de un objeto. Si reconocemos que «no hay una transparencia epistémica en el mundo, sino que la red de creencias media la relación con él, cómo lo percibimos y cómo lo conocemos...»⁵⁷⁰, en expresión

⁵⁶⁷ F. Nietzsche: *La Gaya Ciencia*, Madrid: Akal, 1988, § 57, pp. 105s.

⁵⁶⁸ F. Nietzsche: *Fragmentos póstumos (1885-1889)*, vol. IV, Madrid: Tecnos, 2006, 7 [60], p. 222.

⁵⁶⁹ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 42 (ed. esp., pp. 77, 78).

⁵⁷⁰ A. F. Pineda Repizzo: «La filosofía del arte en la época del fin del arte», p. 260.

de Pineda Repizzo, lo que hoy, desde una determinada interpretación o forma de hacer mundo, desde una determinada red de creencias, vemos de una cierta manera, podemos verlo en el futuro de otro modo en función de una variación de paradigma. Viviendo una determinada etapa, tampoco podemos vislumbrar cómo se verá esa misma etapa en la *conciencia histórica futura*⁵⁷¹. Así, «el simple paso de un periodo a otro puede revelar rasgos perceptivos que antes estaban ocultos»⁵⁷², insiste Danto en relación a la tesis de Goodman, mostrándose, como él, antipositivista.

Hasta ahí parecen coincidir, pero Danto considera excesiva la idea/presupuesto de Goodman de «dar por sentado que todas las diferencias *estéticas* son diferencias perceptivas»⁵⁷³, porque para Danto la percepción tiene una estructura básica cognitivamente estable a la que hay que educar a través del aprendizaje⁵⁷⁴, como dice Pineda Repizzo. Nuestra percepción no está capacitada para diferenciar entre una obra y su homólogo indiscernible, parece decir Danto, sino que debe recurrir para ello a conocimientos externos a la obra⁵⁷⁵. Se establece en la teoría de Danto un fuerte vínculo entre percepción e interpretación, como hemos visto, interpretación que introduce «un elemento de performatividad, un reto frente a un objeto cuyas propiedades son, en principio, enigmáticas»⁵⁷⁶, frente a una mera descripción estable y fácilmente disponible –según parafrasea Pineda Repizzo a Margolis–. Para Margolis, la percepción es «paradigmáticamente fenomenológica, de segunda naturaleza, penetrada, cualificada intencionalmente, [...], historizada, constructivista respecto a afirmaciones objetivas, inevitablemente

⁵⁷¹ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 43 (ed. esp., p. 78).

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 43 (ed. esp., p. 79).

⁵⁷⁴ A. F. Pineda Repizzo: «La filosofía del arte en la época del fin del arte», p. 259.

⁵⁷⁵ *Ibid.*

⁵⁷⁶ *Ibid.*, pp. 259s.

interpretativa»⁵⁷⁷. Pero ese vínculo no es inclusivo en Danto, que quiere distinguir claramente entre una y otra, entre percepción e interpretación, para mostrarnos la importancia de ésta última como constitutiva de la obra de arte, como veremos, razón por la cual concluye que esta tesis perceptiva no nos ayuda mucho a establecer el límite entre obras de arte y meras cosas⁵⁷⁸, que es a fin de cuentas lo que persigue.

Danto establece una diferencia entre la percepción primaria, natural, básica, interpretativa en tanto que condicionada por la experiencia, creencias, etc., del que percibe, y una interpretación posterior basada en conocimientos externos a esa percepción primaria, conocimientos que no todos tenemos, y que debemos aprender y adquirir para, en el caso del arte, ser capaces de discriminar. El problema de la tesis de Danto es quizá que no distingue claramente qué porción de conocimiento va "cargada" en el ojo, y cual otra hemos de adquirir. Este problema surge porque él trata de esclarecer el caso de las obras de arte (es éste el tipo de percepción en la que él quiere centrarse, la que atañe directamente al arte), y en el arte contemporáneo es fácil encontrar obras indiscernibles de objetos comunes a primera vista o en una percepción primaria. Por eso ha de recurrir a la interpretación externa, a pesar de admitir que todo ver es interpretativo, pero en el caso del arte haría falta algo más que la percepción primaria que sensiblemente nos ofrece el mismo aspecto para una obra de arte y un objeto ordinario. No parece, desde luego, que Danto ofrezca una teoría de la percepción capaz de responder a cualquier objeción.

Danto no comparte la tesis positivista, pero tampoco le satisface la alternativa más culturalista que ofrecen Gombrich y Goodman⁵⁷⁹, ni las de

⁵⁷⁷ J. Margolis: *On Aesthetics. An Unforgiving introduction*, Belmont, California: Wadsworth, 2009, p. 152.

⁵⁷⁸ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 43 (ed. esp., p. 79).

⁵⁷⁹ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 20 (ed. esp., p. 33).

Wittgenstein (*Tractatus e Investigaciones filosóficas*), por tanto. Lo detectamos claramente a través del ejemplo de los animales, cuya supervivencia depende en gran medida de esa percepción visual, vital para ellos, y que difícilmente se puede imaginar en este caso penetrada por la teoría, sino más bien solo por el instinto⁵⁸⁰. Por lo que, según Danto, «la competencia perceptiva es algo de lo que es capaz el ojo teórica y culturalmente inocente»⁵⁸¹. Sin embargo, no opina lo mismo de la competencia artística, con la cual no nacemos, sino que hemos de ejercitarnos para obtenerla, puesto que «ver algo como arte no es una destreza perceptual innata, sino algo localizado, y los animales no lo están, en la cultura y en la historia»⁵⁸², aunque «las diferencias históricas y culturales no afectan a la percepción», afirma, pero «sí pueden afectar a nuestras *interpretaciones* de lo que percibimos»⁵⁸³. Es decir, existe para Danto una percepción natural innata, lo que llama *competencia perceptiva*, que tienen incluso los animales, y una percepción artística que ha de educarse y aprenderse, y que está inserta en gran medida en la cultura y la historia. «La competencia artística forma parte de lo que podríamos denominar significados no naturales»⁵⁸⁴, proporcionados por el momento histórico y las convenciones culturales.

Danto pretende ponerse al margen del exclusivismo, tanto del naturalismo extremo que representaba el ojo inocente de Ruskin, como del culturalismo de Gombrich y Goodman. Su perspectiva parece querer aunar esas dos posiciones, pues ante la obra de arte actúan el ojo inocente y el ojo cargado. El ojo inocente ve que las uvas pintadas de Zeuxis son uvas reales o que *Brillo Box* de Warhol es una caja de Brillo, igual que ve que las uvas reales son uvas reales o que las cajas de Brillo son cajas de Brillo. Por tanto, la competencia pictórica es algo natural. Lo que el ojo inocente no puede ver es que las uvas

⁵⁸⁰ *Ibid.*

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 20 (ed. esp., p. 34).

⁵⁸² *Ibid.*, p. 21 (ed. esp., p. 34).

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 25 (ed. esp., p. 38).

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 21 (ed. esp., p. 34).

de Zeuxis son pintura, están pintadas, y lo están tal como las vería el ojo neutro e inocente; ni puede ver que *Brillo Box* es arte, es escultura. El ojo inocente no tiene competencia artística, porque para ello se necesitan ya significados no naturales⁵⁸⁵. El ojo inocente sólo vería en la *Brillo Box* de Warhol la caja de Brillo del supermercado; se necesita un ojo cargado significativamente para ver arte en *Brillo Box*.

Recurriendo al modelo fotográfico, Danto señala la diferencia entre las imágenes que nos ofrece la cámara y la percepción ordinaria, en el sentido de que la cámara capta detalles que somos incapaces de percibir sólo con nuestra atenta mirada, si no es gracias a que nos lo muestra la imagen fotográfica, al detener de alguna manera el tiempo. Hasta que no se consiguió una fotografía instantánea, existía una «correspondencia relativamente simple entre la percepción ordinaria y la fotografía: el fotógrafo muestra el mundo tal como lo percibimos visualmente»⁵⁸⁶. A partir de la aparición de la fotografía instantánea a finales del siglo XIX, la fotografía «muestra el mundo desde la perspectiva del tiempo detenido», muestra aquello «que no somos capaces de percibir visualmente»⁵⁸⁷. Nuevamente podemos colegir que la percepción visual no nos revela todo lo que hay, sino que más allá hay cosas que no vemos, como efectivamente ocurre en el arte. Pero, para él, esto no es suficiente, no es suficiente lo que vemos con nuestros ojos, ni tampoco lo que nos muestra la cámara y no vemos con nuestros ojos, sino que hay una realidad profunda más allá de lo que podemos ver, que es la que nos debe guiar en la interpretación de las imágenes fotográficas que son arte. La irrealidad que habitualmente atribuimos a la fotografía no tiene por qué estar en la pose o en los retoques, sino más bien en la correspondencia de esa pose

⁵⁸⁵ Cfr. A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 21 (ed. esp., p. 34).

⁵⁸⁶ A. C. Danto: «The naked truth» en *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*, Cambridge University Press, 2001, p. 273 (ed. esp.: «La verdad desnuda» en *Ética y Estética: Ensayos en la intersección*, Madrid: Machado Grupo de Distribución, La balsa de la Medusa, 177, 2010, p. 420).

⁵⁸⁷ A. C. Danto: «The naked truth», p. 273 (ed. esp., p. 420).

con la realidad profunda que muestra, y la mayor autenticidad de la fotografía robada puede ser en el fondo más irreal por no corresponder con la auténtica realidad del retratado, en el caso de un retrato. Es decir, hay que ir más allá de las percepciones visuales inmediatas para captar el fondo de verdad de las cosas. «Pillar a la gente sin que lo sepa no nos asegura automáticamente la verdad. Las cámaras no mienten, lo hacen los fotógrafos»⁵⁸⁸.

En el ensayo *Los indiscernibles y sus críticos*, Alcaraz León cuestiona, sobre todo, el diseño del experimento de los cuadros rojos en relación a su relevancia para una adecuada teoría del arte, pues la concepción implícita de la percepción que, según ella, hay en este experimento, genera algunas incoherencias. Alcaraz hace entrar en juego la «tesis de la Percepción Penetrada por el Conocimiento»⁵⁸⁹ (PPC), procedente de Wollheim, quien sostiene que «fragmentos específicos de teoría [...] pueden infiltrarse en la percepción»⁵⁹⁰. Esto significa, de nuevo, que lo que vemos está determinado por lo que sabemos, de forma que dos cosas indistinguibles físicamente pueden ser vistas de manera diferente al ser afectado el modo en que las vemos por cierta porción de conocimiento. Es decir, la misma cosa puede ser vista de manera diferente según los distintos fondos cognitivos que operen en el proceso perceptivo. Richard Wollheim arguye, en primer lugar, contra el experimento de Danto, que éste ejemplifica un caso límite en lugar de un caso ejemplar, no proporcionando sus consecuencias una imagen correcta del arte, cosa que, como sostiene Alcaraz, no tiene por qué darse, pues no hay ninguna razón por la que la teoría deba derivarse de los casos centrales en lugar de casos más próximos a los límites del concepto⁵⁹¹, además de que los casos de indiscernibles no son tan periféricos en el arte contemporáneo como Wollheim considera. Por nuestra parte, hemos sostenido ya en varias

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 277 (ed. esp., p. 424).

⁵⁸⁹ M. J. Alcaraz León: «Los indiscernibles y sus críticos», p. 75.

⁵⁹⁰ R. Wollheim: «Danto's Gallery of Indiscernibles», Mark Rollins ed., *Danto and his Critics*, Oxford: Basil Blackwell, 1993, p. 37.

⁵⁹¹ M. J. Alcaraz León: «Los indiscernibles y sus críticos», p. 76.

ocasiones que, lejos de parecernos inadecuados por excéntricos los ejemplos de Danto, consideramos que precisamente es su excentricidad lo que los hace especialmente convenientes. Es más decisivo para penetrar en la esencia del arte aclarar por qué es arte la Caja Brillo de Warhol y no la misma del supermercado, que analizar el carácter artístico de una obra de Caravaggio o de Rafael. Mucho más que dentro de la plácida y cómoda felicidad de lo corrientemente aceptado como arte, es en los casos límite donde se perfila más fuertemente la esencia del arte, justo en el límite con lo no artístico.

En segundo lugar, afirma Wollheim que las obras de arte tienen una historia de producción que es identificable perceptivamente, de modo que «la identidad de la obra de arte depende de la historia de su producción»⁵⁹². Así, diferentes historias de producción pueden suponer diferencias perceptivas en nuestra experiencia ante objetos físicamente indiscernibles. Y las obras del experimento de Danto serían perceptivamente discernibles aun compartiendo todas sus propiedades físicas, gracias a sus diferentes historias de producción, según señala Alcaraz siguiendo la tesis de Wollheim⁵⁹³.

Danto parece distinguir entre dos niveles de percepción, como ya hemos señalado. Uno en que intervienen sólo las cualidades físicas o sensibles, y otro en que intervienen la interpretación y asignación de significado, tal como advierte Alcaraz⁵⁹⁴. Éste último otorga entonces al mero objeto nuevas propiedades que permiten percibirlo como obra de arte, contra las elementales propiedades físicas del simple objeto que percibimos de inmediato. Wollheim reconocería sólo el segundo nivel, en el que ciertas propiedades penetran nuestra experiencia perceptiva de los objetos considerados como arte. Cuando nos tomamos en serio a ciertos objetos como obras de arte, mantiene Wollheim, ya nunca más pueden confundirse perceptivamente con meros objetos. Una vez que tenemos cierta información

⁵⁹² R. Wollheim: *Arts and its Objects*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 169.

⁵⁹³ M. J. Alcaraz León: «Los indiscernibles y sus críticos», p. 77.

⁵⁹⁴ *Ibid.*

sobre las obras de arte las vemos de manera diferente, y no podemos verlas en adelante como perceptivamente indiscernibles de objetos vulgares. Wollheim no adjudicaría ninguna relevancia al nivel perceptivo en que la indiscernibilidad se deriva de las propiedades físicas⁵⁹⁵. Sólo admitiría cierto grado de indiscernibilidad cuando nuestro conocimiento es casi nulo. Una vez que sabemos algo sobre cada elemento del conjunto del experimento de Danto, aunque sólo fuesen los títulos, ya somos capaces de discriminar, no sólo ontológicamente como pretende Danto, sino también perceptivamente⁵⁹⁶.

Nuevamente, Danto parece aunar posiciones. Los procesos perceptivos, para él, son independientes de los cognitivos, según la concepción calificada como *externista*, mientras que la postura opuesta que puede adoptarse en filosofía del arte, –análoga al *internalismo* de la filosofía del pensamiento y el significado–, sería la *internista* o *internalista*, según sostiene Danto en el prefacio a su obra *The Abuse of Beauty*⁵⁹⁷. Ambas posturas caracterizan dos visiones enfrentadas de la percepción y su relación con los procesos cognitivos, aunque parece que Danto adopta nociones de una y de otra, como hemos visto.

La tesis *externalista*, defendida por Danto, mantiene que aquello que convierte a un objeto en obra de arte es algo de alguna forma externo a él, por lo que esta tesis implica la independencia entre procesos perceptivos y procesos cognitivos. Pero como se ha visto, en algunas manifestaciones de Danto el proceso perceptivo lleva cierta carga de conocimiento adquirido (creencias, cultura, experiencias), aunque no suficiente para detectar determinado arte frente al no-arte. Por ejemplo, si conocemos los títulos en el caso del experimento de los cuadros rojos, nuestra percepción primaria será diferente, pero seguirá sin ser suficiente para la correcta interpretación de las

⁵⁹⁵ R. Wollheim: «Danto's Gallery of Indiscernibles», pp. 36s.

⁵⁹⁶ M. J. Alcaraz León: «Los indiscernibles y sus críticos», p. 81.

⁵⁹⁷ A. C. Danto: *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, Preface, p. XII (ed. esp., p. 18s).

obras si no conocemos la vida de Kierkegaard, la abstracción geométrica, etc. Para Wollheim el *externalismo* sostiene que «la interpretación que está implicada en pensar un objeto como obra de arte y en asignarle a la propia obra un significado es totalmente independiente, y radicalmente distinta, de la percepción»⁵⁹⁸. Mientras la tesis *internista* considera que todo lo pertinente para la apreciación del arte está idealmente al alcance del ojo del crítico en todo momento, y eso es lo único pertinente para experimentar el arte como tal⁵⁹⁹. Es decir, el *internismo* sería la concepción de la percepción identificada con la *tesis de la percepción penetrada por el conocimiento* de Alcaraz, según la cual no se pueden separar percepción y conocimiento, van juntos.

El *externismo* se apoya, en parte, en las ilusiones ópticas o engaños perceptivos, engaños o ilusiones que sólo desentrañaríamos mediante el conocimiento. Por ejemplo: vemos el palo roto sumergido en el agua, aunque sabemos por nuestro conocimiento que no está roto en realidad, pero seguimos viéndolo roto, pues nuestra experiencia perceptiva no siempre va en la misma dirección que nuestro conocimiento, nos dice Danto, ejemplo en el que parece identificar experiencia perceptiva con experiencia sensorial. El *internismo*, por su parte, considera que ciertas porciones de conocimiento pueden alterar el modo en que vemos algo, hasta el punto en que podríamos admitir que no lo vemos ahora como lo veíamos antes de contar con ese conocimiento, cosa que también admite Danto. Podemos, por tanto, interpretar dos objetos como diferentes sin aceptar ninguna diferencia visible, como ocurre con los cuadrados rojos, las distintas cajas Brillo o incluso con una misma pintura *tradicional*, simplemente si le cambiamos el título. En esto coincidirían Danto y Wollheim, aunque Wollheim considera que Danto confunde dos aspectos del problema. Una cosa es pensar que efectivamente el problema de si un objeto es o no una obra de arte, o el problema de qué

⁵⁹⁸ R. Wollheim: «Danto's Gallery of Indiscernibles», p. 37.

⁵⁹⁹ A. C. Danto: *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, Preface, pp. XII, XVII (ed. esp., pp. 18, 25).

significado tiene concretamente una obra de arte, pueden no ser «cuestión perceptiva» sino que se necesita para determinar ambas cosas algo más que la percepción, escribe Wollheim. Y otra cosa es que, «habiendo sido ya determinados esos problemas, dichos asuntos no afecten a cómo vemos esos objetos»⁶⁰⁰. Esta supuesta confusión entre posturas llevaría a Danto a sostener, según Wollheim, que «sólo lo que vemos, frente a cómo lo vemos, es verdaderamente perceptivo»⁶⁰¹. Pero realmente Danto infiltra en la percepción el "cómo" y niega la pureza positivista del "lo que vemos". En cierto sentido, las declaraciones de Danto dan lugar a aparentes contradicciones. Para Danto, el cómo vemos un objeto, si lo vemos desde la perspectiva histórico-cultural del siglo XVII o de finales del siglo XX, por ejemplo, constituye la percepción misma. Incluso introduce en las determinaciones pre-perceptivas de la percepción la actitud del espectador como elemento decisivo en la existencia de lo artístico y en la especificación de su peculiaridad, de manera que un mismo objeto, desde el punto de vista perceptivo, puede ser visto o no como obra de arte por un espectador, o con un significado u otro, según sea su actitud intencional ante el mismo. Esta actitud, a su vez, puede depender de otros factores, como por ejemplo el hecho de hallarse en museo o galería de arte, donde incluso la habitación del servicio de limpieza puede ser considerado obra de arte, si un espectador acude armado de una intencionalidad artística exageradamente suspicaz. No ocurre lo mismo con la intencionalidad del artista, que, para Danto, es algo a tener en cuenta en la interpretación posterior a la percepción primaria de las obras, como veremos.

Alcaraz se plantea si realmente son opuestas ambas posturas –*internismo* y *externismo*–, llegando finalmente a la conclusión de que no, ya que la tesis *internista* siempre necesita recurrir de alguna manera a la *externista* o, al

⁶⁰⁰ R. Wollheim: «Danto's Gallery of Indiscernibles», p. 37.

⁶⁰¹ *Ibid.*

menos, reconocer cierto grado de indiscernibilidad⁶⁰² en algún momento, como demuestra claramente el ejemplo de los cuadros rojos de Danto. Un espectador de la exposición percibe, según la tesis *externista*, en primer lugar cuadrados de pigmento rojo indiscernibles. Una vez ha leído los títulos ya tiene información para interpretar de manera diferente cada uno de ellos, e incluso para intuir que dos de ellos no son obras de arte, mientras los otros sí lo son. Según la tesis *internista*, lo que percibe en primer lugar es la diferenciación entre cada uno de ellos: Cuadrado rojo geométrico, *El Ánimo de Kierkegaard*, *Nirvana*, *Los israelitas cruzando el mar rojo*, etc. Es decir, si a la percepción primaria de sólo cuadrados rojos la llamamos X, y a las diferentes lecturas Y, Z, etc., según los *internistas* se calificarían o interpretarían como Y, Z, etc., directamente y a primera vista. No habría entonces posibilidad de decir que X se puede interpretar de varias maneras: Y, Z, etc., según conjuntos cognitivos diferentes, sino que no habría esa primera identificación como X. En otras palabras, si X no puede ser identificada independientemente de Y, Z, etc., no hay razones para considerar Y, Z, etc. como el resultado de ver X bajo diferentes conjuntos cognitivos o diferentes interpretaciones⁶⁰³. Lo que parece sostener Danto es que las interpretaciones, tras la primera percepción (X), son las que dan lugar a Y, Z, etc.

La tesis *internista*, entonces, sostiene que ver es interpretar y, por tanto, la interpretación es interna a la cosa vista. La *externista* mantiene, sin embargo, que la interpretación viene después de ver, siendo algo externo al objeto, o independiente a la percepción primaria del objeto. Así, escribe Alcaraz: «...o bien la tesis PPC debe apelar a cierto grado de indiscernibilidad o no puede ser formulada en absoluto»⁶⁰⁴, pues, según ella y sus conclusiones sobre las tesis de Danto, ningún objeto por sí mismo da lugar a la distinción entre si es o no obra de arte. Sus historias son las que nos permiten

⁶⁰² M. J. Alcaraz León: «Los indiscernibles y sus críticos», pp. 85-87.

⁶⁰³ *Ibid.*, pp. 86, 87.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 87.

diferenciar entre obras de arte y meras cosas, pero ninguna marca perceptiva puede ayudarnos en esa tarea.

Finalmente, Alcaraz ofrece una combinación de las dos posturas, o una aproximación entre ellas para explicar la posición de Danto al respecto: podemos «aceptar que el conocimiento, nuestras expectativas, creencias, etc., juegan un papel en nuestra percepción y dejar un lugar, al mismo tiempo, para las ilusiones perceptivas»⁶⁰⁵. Es decir, podemos ser *externistas*, pero también aceptar que ciertos conocimientos alteran nuestra percepción o cambian algunos aspectos de ella. Con esto parece estar de acuerdo el propio Danto al afirmar que tanto las propiedades relacionales (*externismo*) como las intrínsecas (*internismo*), son relevantes para la identificación y apreciación artística, aunque esto no significa que residan en el objeto de la misma manera⁶⁰⁶. En suma, y en expresión de Pineda Repizzo, «la percepción está ligada a la interpretación para separar el mundo de los objetos del mundo de la historia del arte»⁶⁰⁷.

Lo que parece indudable es que para nuestras identificaciones contamos con una base conceptual previa, sin la cual difícilmente podríamos nombrar o identificar lo que vemos, pues somos incapaces de saber como apreciaríamos las cosas sin contar de antemano con esos conceptos que usamos para identificarlas. Si nunca hemos visto, ni oído hablar, de alguna cosa, o sea, no está en nuestro tejido conceptual previo, no podremos hacer ni decir nada ante ella que no sea intentar adecuarla a lo que ya tenemos dentro de nuestro esquema conceptual. Con esto parecería que al fin nos quedamos donde Kant nos dejó, y Goodman luego siguió: es imposible dar sentido a un X que no sea accesible sino a través de un tejido conceptual⁶⁰⁸. En suma, percibimos

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁶⁰⁶ *Ibid.*

⁶⁰⁷ A. F. Pineda Repizzo: «La filosofía del arte en la época del fin del arte», p. 259.

⁶⁰⁸ M. J. Alcaraz León: «Los indiscernibles y sus críticos», p. 91.

siempre desde códigos o convenciones que actúan como paradigmas y que los sujetos que perciben han asumido de un modo u otro.

3. RAZONES DEL ARTE



3.1. Significado encarnado

La encarnación de ideas o, diría yo, de significados, es tal vez todo lo que necesitamos como teoría filosófica de lo que es el arte.⁶⁰⁹

La noción de obra de arte como significado encarnado (*embodied meaning*) es la principal aportación de Danto a la definición de arte.

Si, como hemos expuesto, es el significado, la referencia interpretativa, lo que distingue a las obras de arte de los objetos que no lo son, la referencialidad es entonces, para Danto, una de las propiedades diferenciadoras del arte, aunque, desde luego, no en exclusiva. Toda obra de arte *es sobre algo* (*aboutness*), es decir, tiene un significado o se refiere a algo. Pero, además, ese significado está encarnado o materializado en el objeto/obra de arte. Danto recurre con frecuencia a las teorías de Kant y de Hegel sobre el espíritu, espíritu que nuestro filósofo parece identificar con los atributos artísticos más relevantes, como el significado y el ser más propio del arte, contra la parte física y material. Se refiere a las nociones de Kant sobre el espíritu como «principio animador de la mente» que consiste en «la

⁶⁰⁹ A. C. Danto: *What art is*, p. 128 (ed. esp., p. 129).

facultad de presentar las ideas estéticas», o ideas experimentadas por medio de los sentidos y «no aprehendidas de forma abstracta»⁶¹⁰, pero ideas, en definitiva. Danto resume, para su propósito, las tesis de Kant de esta forma: «Kant sugiere que el arte es cognitivo, pues se presenta con ideas»⁶¹¹ y es el genio con su especial capacidad el que encuentra la manera de transmitir las sensorialmente. Entonces, esta «visión kantiana del arte consiste en sacar significados, lo que presupone una disposición humana en general no sólo para ver las cosas, sino para encontrar significados en lo que vemos, aunque a veces nos equivoquemos»⁶¹², de lo que Danto deduce que «existe cierta afinidad entre la noción de Kant de la idea estética como teoría del arte» y su «propia contribución a una definición de la obra de arte como significado encarnado»⁶¹³, como "idea materializada", concepto que nos proponemos desarrollar en este apartado.

Hegel, por su parte, expresa algo parecido de diferente forma, según Danto. Piensa que el arte «representa lo supremo sensiblemente, y así lo acerca a la forma de aparición de la naturaleza, a los sentidos y a la sensación», de manera que sitúa al arte entre lo exterior y caduco, y el puro pensamiento⁶¹⁴. «El arte utiliza la experiencia [...] para llevarnos más allá de la experiencia»⁶¹⁵, escribe Danto siguiendo a Hegel, lo que acaba siendo un problema para el arte con respecto a la filosofía, el hecho de que en aquél no se pueda prescindir de los sentidos.

Danto se sirve, pues, de Kant y Hegel para apuntalar su premisa de que frente a una obra de arte siempre hemos de preguntarnos por su *significado*, como condición necesaria, aunque no suficiente. Otras posibles propiedades del arte, como la belleza por ejemplo, no serían necesarias ni suficientes. Tras

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 123 (ed. esp., p. 124).

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 123 (ed. esp., p. 125).

⁶¹² *Ibid.*, p. 129 (ed. esp., p. 129).

⁶¹³ *Ibid.*, p. 129 (ed. esp., pp. 129s).

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 123 (ed. esp., p. 125).

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 124 (ed. esp., p. 126).

descartar la percepción sensible para distinguir objetos/arte y objetos/no-arte, cuando estos objetos son aparentemente indiscernibles, Danto establece que las diferencias entre ellos, por tanto, no son sensibles, no son visibles: «Si no hay diferencias visibles, escribe, tendría que haber diferencias invisibles», o «propiedades que quedaran siempre invisibles»⁶¹⁶, no explicitadas material o físicamente. Pues bien, Danto propone, al menos, dos propiedades para dilucidar la naturaleza de las obras de arte, propiedades invisibles que como tales no pueden captarse solo sensiblemente. Una de ellas es que las obras de arte tratan *sobre algo* y, en consecuencia, tienen un significado. La otra es que «los significados se encarnan en el mismo objeto» y, por consiguiente, «las obras de arte son *significados encarnados*»⁶¹⁷ (*embodied meaning*), de manera que «el ser de la obra de arte es su significado»⁶¹⁸, escribe Danto, expresando claramente —y en sucesivas obras, publicaciones, entrevistas e intervenciones— su convicción de que toda obra de arte *es sobre algo*, tiene un significado, y que este significado está encarnado en algo, es decir, tiene un medio que lo vehicula, un soporte u objeto material que lo transporta, objeto al que ese significado permanece indisolublemente unido. En arte, significado y soporte son inseparables.

Nos detendremos, pues, a analizar de qué manera se refieren a algo las obras de arte, y en cómo encarnan o materializan sus significados. El estudio de los conceptos de encarnación, símbolo y metáfora en Danto, es, por tanto, obligado.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 37 (ed. esp., p. 51).

⁶¹⁷ *Ibid.*

⁶¹⁸ A. C. Danto: «El arte de pensar el arte. Entrevista a Arthur C. Danto», *Archipiélago*, 2000, 41, pp. 23-28.

3.1.1. El concepto de *encarnación*

Mi propósito, al trasladar al arte el doble criterio de significación y encarnación, es trasladar al arte una conexión con el conocimiento: con lo que es posible y [...] con lo existente.⁶¹⁹

Partiendo de las tesis de Hegel, Danto aborda un nuevo aspecto de la complejidad del concepto y la definición de arte: «Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte no es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio, por cuanto corremos a estudiar a) el contenido, b) los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre estos dos polos»⁶²⁰, escribe, haciendo referencia al contenido o *significado encarnado* en unos medios materiales, y su adecuación o no. En su obra *The Transfiguration of the Commonplace* él mismo admite que hizo poco más de lo que establecen las condiciones a) y b) como necesarias para que algo tenga el estatus de arte⁶²¹, e incluso llegó a reconocer que estas condiciones no quedaron suficientemente articuladas como para dar por terminado el trabajo, pero no sabía como proseguir y terminó el libro⁶²². En obras posteriores aporta matizaciones al respecto, introduciendo el *significado encarnado* como *coloración* –tal como observa Pérez Carreño⁶²³–, noción que remite a la de *Farbung* de Frege, como veremos. Trataremos entonces de esclarecer el alcance del término *encarnación* para él o, lo que es lo mismo, la noción de *encarnar el contenido* en el soporte material y físico, puesto que «ser una obra de arte significa ser a) *acerca de algo* y b) *encarnar su sentido*»⁶²⁴.

En *The Abuse of Beauty* explica Danto que él trata de «expresar el significado de una obra dada y el modo en que ese significado se encarna

⁶¹⁹ A. C. Danto: *What art is*, pp. 154s (ed. esp., p. 151).

⁶²⁰ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, pp. 194, 195 (ed. esp., p. 203).

⁶²¹ *Ibid.*, pp. 194, 195 (ed. esp., p. 203).

⁶²² *Ibid.*

⁶²³ F. Pérez Carreño: «Símbolo encarnado: del cuerpo al efecto», p. 212.

⁶²⁴ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 195 (ed. esp., p. 203).

(*embodied*) en el objeto material que la transporta. Me interesa conocer el pensamiento que la obra expresa de un modo no verbal. Debemos esforzarnos en captar el pensamiento de la obra, basándonos en cómo está organizada»⁶²⁵. Para él es fundamental, por tanto, la manera de organizar la obra materialmente a la hora de tratar de penetrar su significado. Es mediante la encarnación (*embodiment*), mediante la forma y medios de materializar el contenido, o a través de la «corporización»⁶²⁶ de la idea, como entendemos la obra de arte. Un contenido no expresado sensiblemente es una mera idea, no es arte. Del mismo modo, un objeto sin un significado encarnado tampoco es una obra de arte, «...un significado encarnado es lo que convierte un objeto en una obra de arte»⁶²⁷, nos dice Danto, y esto es válido para todas las obras de arte de la historia. Es decir, contenido sin encarnación en algún tipo de objeto, sin materialización, no es arte. Tampoco lo es un objeto material sin más contenido o referencia que la que transmite el propio objeto físico como tal, parece querer decirnos Danto. En palabras de Luciano Luterau, parafraseando a Hegel: «el contenido espiritualiza la apariencia externa, pero antes de esta operación no es un contenido del arte, esto es: es la manifestación sensible el soporte de la espiritualización. Antes se trata de una mera idea»⁶²⁸, no de un contenido artístico. El significado «se encarna en el objeto en el que consiste materialmente la obra de arte»⁶²⁹, y solo si hay encarnación de significado hay arte, no nos serviría solo significado, contenido o idea; ni solo objeto o materia. Hacen falta ambos: significado y objeto, pues van acoplados en una obra de arte.

⁶²⁵ A. C. Danto: *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, p. 139 (ed. esp., p. 198).

⁶²⁶ D. O. Scheck: «Danto and the sublime: the value that art lost for life » («Danto y lo sublime: El valor que el arte perdió para la vida»), en *Páginas de Filosofía*, Año XVI, Nº 19, pp. 176-197, Departamento de Filosofía, Universidad Nacional del Comahue, 2015, p. 181.

⁶²⁷ A. C. Danto: *What art is*, p. 39 (ed. esp., p. 53).

⁶²⁸ L. Luterau: «Mímesis y cualidades estéticas en la definición cognitivista del arte de A. Danto», p. 198.

⁶²⁹ A. C. Danto: *What art is*, p. 149 (ed. esp., p. 147).

La obra de arte, entonces, es un significado, pero no un significado conceptual, discursivo, sino un significado que se da "encarnado" en una materia sensible, de modo que el medio material no es mero soporte del significado, porque eso implicaría que el significado concreto de una obra de arte podría usar otros soportes para manifestarse del mismo modo, y no es así, según Danto. No hay un significado previo, por así decir, al que luego se le busca su "encarnadura", sino que solo existe encarnado. No se trata de una especie de juego en el que usar tal o cual soporte sensible para un determinado significado, sino que ese significado solo existe en esa encarnadura. Por eso, una obra de arte es un «significado encarnado», y no un significado que luego se encarna en este o aquel soporte, de modo que solo existe como tal significado de la forma que muestra cada obra de arte, encarnado de esa única manera, y no podría serlo de otra. Lo que se pretendía decir solo se podía decir de esa manera, mediante ese *significado encarnado*. Esto es, para Danto, lo propio y exclusivo del arte, los significados encarnados, porque si solo fuera esencialmente significado que luego se encarna, el arte sería superado por la filosofía. La relación del significado con el objeto en que se encarna no es como la del jeroglífico, que se usa para decir indirectamente un significado y luego pierde su valor. Una vez descifrado, prevalece el significado y con él nos quedamos, desechando el signo jeroglífico que nos lo ha dado, signo que acaba volviéndose superfluo una vez sabemos lo que quería decir. En el arte, el medio material nunca es superfluo, sino que ese significado artístico solo puede existir encarnado de esa manera. El arte no tiene traducción exacta, ni una solución definitiva al final del periódico, como ocurre con el jeroglífico, que aparece resuelto en la última página del periódico.

Pues bien, si la materialización es fundamental, y no puede faltar, debe haber algo en ella que nos ayude con el significado. Lo siguiente sería descubrir cuál o cuáles de las propiedades de ese objeto nos puede ofrecer algo de luz en la búsqueda de ese significado encarnado:

La obra de arte es un objeto material, algunas de cuyas propiedades pertenecen al significado, y otras no. Lo que el espectador debe hacer es interpretar las propiedades que proveen el significado, de tal manera que llegue a comprender el significado esperado que encarnan.⁶³⁰

Hay que partir de la base de que una obra de arte tiene consistencia material, y que esta materialidad está, al menos en parte, en relación directa con su significado. Se trata, entonces, de encontrar esa parte que la provee de significado. Aunque, especifica Danto, «una propiedad podría ser a la vez parte del objeto y del significado»⁶³¹, como ocurre con frecuencia en obras minimalistas, donde lo que se pretende es señalarlas como «objetos específicos» del mundo, no como imitaciones de objetos específicos⁶³², y suelen titularse "Sin título" precisamente para evitar cualquier referencia o contenido más allá del hecho de reivindicarse como un objeto más del inventario del mundo, como arte *per se*, sin contenido fuera de sí mismo. Sus propiedades forman parte tanto del objeto físico, como de su significado como obra de arte, en este caso particularmente conectados. Y es que, en opinión de Danto, «una obra de arte no es sino un significado encarnado»⁶³³, lo cual quiere decir que «su significado está tan intrincadamente relacionado con el objeto material como el alma lo está con el cuerpo»⁶³⁴, o que «la relación entre la obra y su soporte material es tan intrincada como la que hay entre el cuerpo y la mente»⁶³⁵, aunque desde luego esto es mucho más evidente en algunos casos –por ejemplo en las obras minimalistas– que en otros. Al respecto, Danto hace referencia a la escultura de Donald Judd que consiste en una fila de compartimientos uniformes realizados en chapa metálica y

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 38 (ed. esp., p. 52).

⁶³¹ *Ibid.*, p. 40 (ed. esp., pp. 53s).

⁶³² *Ibid.*

⁶³³ *Ibid.*, p. 66 (ed. esp., p. 76).

⁶³⁴ *Ibid.*

⁶³⁵ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 104 (ed. esp., p. 157).

recubiertos de esmalte. Judd enviaba sus piezas a un taller mecánico para que allí las fabricaran. Su bordes afilados «eran naturalmente una propiedad del objeto, pero compartían el significado de la obra, contribuyendo a su especificidad»⁶³⁶.

Donald Judd: *Untitled*, 1968



Según Bertram, las obras de arte no son solo *sobre algo*, no solo hablan hacia fuera, sino que «se refieren a sí mismas, esto es, al modo en que ellas mismas presentan su significado. No son sólo objetos que tienen significado, sino objetos que presentan algo desde un determinado punto de vista», de modo que –añade– «las obras de arte se interpretan a sí mismas como estando referidas a la manera en que realizan el arte», se autointerpretan⁶³⁷. Hablan de sí mismas, por ejemplo, con su propio título: «Las obras de arte son objetos que están orientados a una comprensión de sí mismos como obras de arte»⁶³⁸, especialmente en el arte moderno, por eso «las obras de

⁶³⁶ A. C. Danto: *What art is*, p. 40 (ed. esp., pp. 53s).

⁶³⁷ G. W. Bertram: *El arte como praxis humana. Una estética*, trad. de J. F. Zúñiga, Granada: Comares, 2016, p. 27.

⁶³⁸ *Ibid.*

arte presentan aquello sobre lo que son en un sentido artístico determinado»⁶³⁹, presentan su significado "encarnado".

En *Brillo Box* de Warhol, ¿contribuirían a desentrañar su significado las propiedades que estas cajas ostentan como buen diseño comercial publicitario del jabón Brillo, obra de Harvey en este caso?. En primer lugar, podemos seguir la pauta que nos proporciona el propio Danto cuando lleva la diferencia ontológica de ambas obras –la de Harvey y la de Warhol– al pensamiento de Hegel, asegurando que las cajas de Brillo del supermercado pertenecen a lo que Hegel llamó el *Espíritu Objetivo*, que se compone *grosso modo* de las prácticas sistemáticas de una sociedad. Y «la *Caja Brillo* de Warhol pertenece por el contrario al Espíritu Absoluto»⁶⁴⁰, pues el arte se hace sujeto de sí mismo a través de esta obra, se replantea a sí mismo, acercándose al conocimiento absoluto de sí mismo. Este tipo de manifestaciones dantianas que vinculan el arte a lo espiritual y supremo generan una parte fundamental de la crítica de Shusterman, que le reprocha a Danto esta subordinación al Idealismo y su dependencia de una concepción espiritualizada del arte⁶⁴¹, como veremos.

En segundo lugar, si uno de los rasgos esenciales de la obra de arte, frente a los meros objetos, es que la obra de arte *es sobre algo*, hace referencia a algo, se podría argüir que, en sentido estricto, y según el propio Danto reconoce⁶⁴², las cajas de Brillo ordinarias en los almacenes de los supermercados también *son sobre algo* –sobre Brillo– y, de alguna manera, también encarnan el significado que desean transmitir a través de su diseño. Sin embargo, las *Brillo Boxes* de Warhol representan, en primer lugar, a los paquetes de Brillo, pero, en segundo lugar, y por eso son arte, también representan, de forma más abstrusa, al arte. Nos inducen a ver un paquete de

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁴⁰ A. C. Danto: «Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo», p. 28.

⁶⁴¹ Shusterman: «Art in a Box» en *Danto and His Critics*, Ed. M. Rollins. Oxford: Blackwell, 1993, p. 169.

⁶⁴² A. C. Danto: «Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo», pp. 32, 33.

detergente como una obra de arte, símbolo del mundo circundante y del mercado del arte, de la relación arte elevado-arte comercial, de la obra única y la fabricación en serie, etc., tal como explica Pérez Carreño en su ensayo *Símbolo encarnado: del cuerpo al efecto*⁶⁴³. Es decir, la obra de Warhol tiene una significación cultural, al usar los meros objetos como ejemplos de un determinado contenido. Danto considera que la significación cultural del objeto, antes de su utilización artística, ya era un significado. Pérez Carreño lo explica mediante la distinción entre tener significación o *ser significativo de algo*, y poseer significado: «tener una significación es poseer determinadas propiedades que culturalmente se reconocen o que se manifiestan en el comportamiento social, pero significar esas propiedades, por ejemplo, ejemplificándolas, exige que, además, se haga referencia a ellas»⁶⁴⁴, que es lo que hacen las *Brillo Box* de Warhol, referirse a esas propiedades que caracterizan al comportamiento social, para elevarlas y celebrarlas. Así, los paquetes Brillo pueden ejemplificar algo sobre los productos en serie, sobre el diseño comercial y la sociedad de consumo, o sobre nosotros, porque poseen propiedades tales como "ser un producto en serie" y "ser un objeto importante de nuestra forma de vida", entre otras, y los percibimos de este modo. Pero antes de que el artista hubiera cogido los paquetes de Brillo como ejemplo no significaban nada⁶⁴⁵, significan cuando ejemplifican, independientemente de que tengan una significación cultural, o sean significativos de determinados rasgos de una cultura. Entonces, el significado de las *Brillo Boxes* de Warhol no se transmite a través de la representación en sí (que es la misma de un paquete normal), sino por algo parecido a la elección de ese objeto como ejemplo de algo, o para llamar la atención sobre algo, dice Pérez Carreño: «al elegir los paquetes de Brillo, como las botellas de Coca-Cola o las fotos de Marylin, Warhol estaba llamando la atención sobre

⁶⁴³ F. Pérez Carreño: «Símbolo encarnado: del cuerpo al efecto», p. 215.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 218.

⁶⁴⁵ *Ibid.*

ciertas propiedades, es decir, haciendo referencia a ellas»⁶⁴⁶. Los paquetes de Harvey, sólo por ser un símbolo de nuestra forma de vida no se convierten en obras de arte, pues su intencionalidad no es ser un símbolo, sino algo mucho más prosaico como es promover el consumo del jabón Brillo. Aquí aparece otro de los elementos que usa Danto como rasgo de identificación para el arte: la intencionalidad del artista, aspecto desarrollado más adelante.

Pérez Carreño resuelve que lo que caracteriza a la obra de Warhol es «la intención de simbolizar ciertos contenidos sobre el arte y los objetos en la sociedad contemporánea, mientras que la intencionalidad de los objetos de Harvey sería la de promover un comportamiento, una actitud favorable a la compra del producto»⁶⁴⁷. Además de celebrar (o no) la sociedad contemporánea, Warhol intentó transmitir un significado añadido: que *Brillo Box* era una obra de arte, y que objetos como éste podían ser arte y quizá expresar –mejor que las pinturas y esculturas tradicionales– el espíritu, el gusto y los deseos de los tiempos. En suma, las cajas Brillo del supermercado eran significativas, pero no tenían significado⁶⁴⁸, de manera que los factores que contribuyen a la calidad del diseño en la caja de Harvey, no intervienen en la consideración de la *Brillo Box* de Warhol como buen arte, aunque sí serían *significativos* de esa sociedad de consumo imperante y de sus comportamientos. Pero no se referirían a ello las cajas de Harvey, como sí hacen las *Brillo Box*, las cuales, además, cuestionan el concepto de arte vigente, utilizando para encarnar estos significados la caja de jabón Brillo diseñada por Harvey, transfigurándola en arte. *Encarnar un significado*, por tanto, no es sinónimo de ilustrar, evocar o denotar, sino que va más allá gracias a esa transfiguración. Gerard Vilar plantea una objeción a Danto que se basa en que éste no desarrolla el problema de los objetos comunes como

⁶⁴⁶ *Ibid.*

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 220.

⁶⁴⁸ *Ibid.*

significados encarnados, antes de adquirir el status artístico, en que no parece hacer distinción entre modos de significar⁶⁴⁹.

Si, además, consideramos en este punto, como hizo Danto, el paralelismo entre la *encarnación* en el arte y la encarnación en el cristianismo, resulta inevitable la alusión a la conexión mente-cuerpo en el hombre, tema tratado por Danto en su libro *The body/body problem*. El misterio de la encarnación en el cristianismo se basa en que Dios, como acto supremo de amor y de perdón, decide hacerse carne para poder sufrir y experimentar un calvario que librará a la humanidad del estigma del pecado original⁶⁵⁰. Del mismo modo, parece insinuar Danto, la idea –el significado, el contenido– como algo supremo ("cercano a la divinidad"), algo así como el alma de la obra, se encarna –se materializa– en un objeto banal cotidiano, librando así a éste de su condición meramente física y ordinaria ("de su pecado original") al transfigurarlos de ese modo en arte.

Danto apela, en parte, al pensamiento de Wittgenstein para establecer esa relación alma/cuerpo que sirve a su propósito: «el alma humana podría ser la mejor representación del cuerpo humano», donde el alma humana se entiende como «un sistema de representaciones, o de creencias, sentimientos y actitudes, una especie de texto»⁶⁵¹, texto encarnado en nuestro cuerpo, de forma que «el cuerpo humano es la mejor imagen de que disponemos del alma humana»⁶⁵², como dice Danto parafraseando a Wittgenstein, porque no tenemos otra imagen del alma, «no podemos tener ninguna imagen de la mente humana salvo en cuanto encarnada, y por tanto cuando hablamos de ella en último término estamos hablando de los gestos y expresiones corporales que dan a los estados mentales su forma y al lenguaje mental sus

⁶⁴⁹ G. Vilar: *Las razones del arte*, p. 104.

⁶⁵⁰ A. C. Danto: *What art is*, p. 80 (ed. esp., p. 88).

⁶⁵¹ A. C. Danto: *The body/body problem: selected essays*, p. 204 (ed. esp., p. 250).

⁶⁵² A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 182 (ed. esp., pp. 175, 176).

criterios»⁶⁵³, explica Danto. Y del mismo modo que las expresiones corporales y los gestos pueden resultar a veces equívocos respecto de los estados del alma, también las encarnaciones de ideas en el arte pueden resultar difíciles y complejas de descifrar. Porque los modos en que cada uno nos representamos las cosas del mundo es interior y particular, y depende mucho de vivencias, mentalidades, estados mentales. Éstos acaban proyectándose de algún modo en todo lo que hacemos, por tanto, parece prevenirnos Danto, a veces permitimos «que ciertos rasgos que forman parte de nuestros modos de representación se tomen como rasgos objetivos del mundo»⁶⁵⁴, cosa que ocurre frecuentemente, y que puede aplicarse al arte y a todas nuestras creaciones y actividades, a todo nuestro hacer. Como vemos, se introduce aquí el factor de la subjetividad en el arte, factor que aunque suele asociarse al juicio del gusto, como hemos visto por ejemplo en Kant, impregna todo lo que hacemos, representamos, etc. Danto lo desarrolla asociado a la intención, expresión y estilo del artista, aspectos que trataremos posteriormente.

Esta tendencia a la espiritualización del arte –las referencias al alma, al espíritu, a lo inmaterial y superior– que se observa continuamente en la teoría de Danto, dio lugar a la siguiente manifestación de Shusterman:

Desde la afirmación de Kant de que el placer estético es extraño a las satisfacciones empíricas ligadas a lo que lo determinan, y después del privilegio dado por Hegel al ideal y a lo inmaterial, la estética filosófica ha colocado la experiencia del arte sobre una vía de espiritualización desencarnada, hostil al placer y favorable a la exclusiva devoción contemplativa, anémica y casi ascética⁶⁵⁵.

Shusterman deplora esta concepción espiritualizada del arte, como ya hemos apuntado. Esa elevación del arte muy por encima de la vida ordinaria, forma parte esencial de la crítica de Shusterman a Danto, porque para él es

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 182 (ed. esp., p. 176).

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 241 (ed. esp., p. 226).

⁶⁵⁵ Shusterman: «Art in a Box», p. 169.

necesario abolir esa distinción, o acusada separación, entre el arte y la vida para, de este modo, dotar a la filosofía de un mayor alcance, más allá «de la imagen que ella se da de búsqueda de la Verdad por amor a la Verdad»⁶⁵⁶, y así extender nuestra concepción de la estética «superando sus dimensiones formales y sensuales»⁶⁵⁷, y no a la manera de Danto, que, para él, «a pesar de su impulso liberador, queda fiel al hábito hegemónico de las definiciones categorizantes propio de la filosofía, incluso deplorando él mismo las razones originales y los resultados desafortunados»⁶⁵⁸. Para Shusterman hay que renovar la estética acercándose a la vida a través del arte, no separándose de ella, como hace Danto.

La dimensión expresiva de la *encarnación* en Danto se puede asociar claramente con el concepto de *Farbung* introducido por Frege. La encarnación va más allá de la mera distinción entre intensión y extensión, del *Sinn* –sentido– y *Bedeutung* –referencia o denotación– de Frege, porque captura matices, tonos, coloración, tal como indica el término *Farbung*, que perfila el alcance del significado, el sentido o concepto, con matices más subjetivos y expresivos que la mera referencia u objeto al que se refiere. El sentido y la referencia son dos aspectos diferentes que ayudan a alcanzar el significado, pero es necesario añadir otro factor que queda fuera de esos dos conceptos y que no puede revelarse a través de ellos. Ese factor es el tono o la desviación del contenido que se puede producir por injerencias más subjetivas relativas a creencias, mentalidades, estados de ánimo, actitudes. Es decir, eso que todos entendemos que entra en juego para completar el significado de una expresión, es un aspecto que puede conectar con las *propiedades pragmáticas*⁶⁵⁹ del lenguaje expresivo, además de con aquellas propiamente semánticas, pues atañe a peculiaridades significativas propias de

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 168.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 168.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 164.

⁶⁵⁹ A. C. Danto: *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, Preface, p. 15. (ed. esp., pp. 22s).

determinados contextos, alude al ámbito de creencias y actitudes, y a propiedades de la comunicación más subjetivas, intencionales y sociales. En su crítica a la obra de Robert Motherwell *Elegies for The Spanish Republic*, en la que asegura Danto que la belleza, *propiedad pragmática* del arte, está vinculada al significado de la obra, es decir, a sus propiedades semánticas, «la belleza del objeto es interna al significado de la obra»⁶⁶⁰. «Las severas formas negras [...] dan la impresión de ser figuras informes en un paisaje roto, que por fuerza tiene que ser una escena de sufrimiento»⁶⁶¹. La obra es incuestionablemente bella, afirma Danto, como corresponde el estado de ánimo anunciado por su título: elegía. Las elegías son mitad música y mitad poesía; su cadencia y lenguaje vienen delimitados por el tema de la muerte y expresan dolor. Es «una meditación visual sobre la muerte de una forma de vida», una «memoria moral (*moral memory*)». La belleza hace de catalizador, transformando el dolor crudo en una serena tristeza⁶⁶². Por tanto, lo pragmático puede predisponer a respuestas afectivas, como mucho, pero lo más profundo de las emociones humanas se encuentra en la vinculación de la obra a las propiedades semánticas.

Robert Motherwell: *Elegy to the Spanish Republic*
Nº 110, 1971



⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 101 (ed. esp., p. 153).

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 110 (ed. esp., p. 163).

⁶⁶² *Ibid.*, pp. 110s (ed. esp., pp. 163s).

«Si el significado se circunscribe a la referencia lo que Frege llamó *Bedeutung* », escribe Danto irónicamente, «podemos prescindir del lenguaje del pensamiento y hablar en lo sucesivo en el lenguaje de la sinapsis y los neurotransmisores»⁶⁶³. No tendría cabida aquí el significado en relación a «formas de expresión en las que términos co-referenciales pueden significar cosas distintas dependiendo del modo en que se presente aquello a lo que se hace referencia»⁶⁶⁴.

Danto se refiere a la última de las *Meditaciones* de Descartes, en la que éste afirma: «No estoy en mi cuerpo como un piloto en un barco»⁶⁶⁵, contra lo que su tesis de la independencia lógica nos hizo creer. Con esta frase Descartes «quiere decir que somos uno con nuestro cuerpo», dice Danto, que un piloto conoce sólo por inferencia y ciertos indicios que su barco ha sido dañado, pero cuando sentimos algún daño o dolor en nuestro cuerpo, lo sabemos directamente e incluso puede que debido a ese daño nuestra mente no pueda pensar normalmente⁶⁶⁶. Y en *Le Traité des passions de l'âme*, dice Danto, «es la mente encarnada lo que Descartes intenta explicar»⁶⁶⁷, lo que ocurre en la mente hecha carne: la pasión y el deseo, las sensaciones, etc. También alude Danto a la *Monadología* de Leibniz, donde, según él, hay una imagen brillante del problema mente/cuerpo: «La percepción y lo que de ella depende resultan inexplicables por razones mecánicas [...]. Así, pues, esto hay que buscarlo en la sustancia simple, no en lo compuesto o en la máquina»⁶⁶⁸.

En el caso de Warhol, los medios que usa para sus expresiones artísticas (productos de consumo, celebridades, etc.) ya nos dan algo de información sobre el artista, cuáles son sus preferencias en el modo de representar, sus

⁶⁶³ A. C. Danto: *The body/body problem: selected essays*, p. 9 (ed. esp., p. 22).

⁶⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁶⁵ *Apud* A. C. Danto: *What art is*, p. 92 (ed. esp., p. 98).

⁶⁶⁶ A. C. Danto: *What art is*, p. 92 (ed. esp., p. 98).

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 92 (ed. esp., p. 99).

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 93 (ed. esp., p. 99).

gustos y estilo, e incluso nos pueden decir algo del artista como persona, de su experiencia, de su visión del mundo que le rodea y de como refleja o proyecta de algún modo todo esto en su obra, tal como encontramos en Wollheim⁶⁶⁹, que considera que las emociones, sobre todo las negativas, operan en nuestras vivencias, matizándolas a través de esa proyección que de ellas hacemos sobre el mundo externo, pues es como si las sacáramos fuera de nosotros y así nos liberásemos. La proyección mitiga, o destruye, la ansiedad que las emociones producen en el sujeto, que finalmente experimenta el mundo "coloreado" por su emoción. Ese mundo coloreado por la emoción es el que nos pueden transmitir los artistas, dando así lugar a la expresión artística. «La noción de *Farbung* nos devuelve a la cuestión del carácter expresivo del estilo y de cómo una subjetividad concreta –la del artista– se configura a través de él»⁶⁷⁰, escribe Alcaraz. A donde queremos llegar es a que la encarnación de Danto está en conexión directa con la expresión y el estilo del artista: «La tormenta filosófica del problema mente/cuerpo surge de la diferencia entre el modo de presentación de los estados neuronales y los estados de la mente como creencias y actitudes»⁶⁷¹, explica Danto, mostrando la diferenciación entre un significado estricto y uno "coloreado". Así lo expresa Alcaraz: «la obra no es solo el vehículo para representar algo sino para revelar una subjetividad»⁶⁷². También Pérez Carreño, en su análisis del concepto *significado encarnado* a partir de las sucesivas obras de Danto, concluye que la encarnación apunta a la expresión: «los objetos serían representados, o mostrados, desde un punto de vista, según una actitud. Y es esa actitud lo que se encarna en los símbolos

⁶⁶⁹ R. Wollheim: *Painting as an Art*, Londres: Thames and Hudson, 1987, pp. 80-89.

⁶⁷⁰ M. J. Alcaraz León: *La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados*, Tesis Doctoral (<http://hdl.handle.net/10803/10823>), Director de Tesis: F. Pérez Carreño, Departamento de Filosofía y Lógica, Universidad de Murcia, 2006, p. 279.

⁶⁷¹ A. C. Danto: *The body/body problem: selected essays*, p. 9 (ed. esp., p. 22)

⁶⁷² M. J. Alcaraz León: *La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados*, p. 280.

artísticos. Encarnación es expresión, expresión simbólica. La encarnación necesariamente liga al artista y la obra, comunica subjetividad»⁶⁷³.

Todo lo expuesto es válido para toda obra de arte de la historia, como pretende Danto, porque su caracterización del arte tiene que universal e intemporal, como ya hemos señalado, y así lo expresa: «Si uno cree que el arte es de una sola pieza, debe demostrar que lo que lo hace arte se encuentra una y otra vez a lo largo de la historia»⁶⁷⁴, pero hay que tener en cuenta que «el pluralismo de nuestra cultura ha ampliado en parte los medios a disposición de los artistas para encarnar ideas estéticas –para transmitir significados– no expresables fácilmente por medio de *tableaux* renacentistas...»⁶⁷⁵.

3.1.2. Significado y expresiones simbólicas

De entrada, cualquiera puede ver que la forma de transportar un significado que tiene el objeto artístico es simbólica y/o metafórica, pero dado que no todos los símbolos y/o metáforas son artísticos, Danto analiza estos conceptos en busca de la peculiaridad de lo artístico.

Danto basa su concepto de símbolo en la encarnación sensible o material de lo que Hegel llamaría la Idea⁶⁷⁶, como hemos apuntado, y exigiría una comprensión especial, no basta una simple explicación para el símbolo, sino que más bien exige una interpretación, tal como ocurre en el arte, como veremos. Danto, entonces, encuentra un claro paralelismo entre expresión simbólica y obra de arte: «Si de las obras de arte puede en general suponerse

⁶⁷³ F. Pérez Carreño: «Símbolo encarnado: del cuerpo al efecto», p. 223.

⁶⁷⁴ A. C. Danto: *What art is*, p. XII (ed. esp., p. 18).

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 128 (ed. esp., p. 129).

⁶⁷⁶ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 62 (ed. esp., p. 71).

que encarnan aquello de lo que tratan, [...], entre las obras de arte y las expresiones simbólicas de la vida cotidiana hay una profunda continuidad»⁶⁷⁷, nos dice. Para Danto cada obra de arte es un tipo de símbolo y, como tal, tiene un significado, un asunto, un contenido (*aboutness*), de manera que cuando experimentamos una obra de arte, o hacemos discursos sobre ella, siempre nos referimos ante todo a su significado, y a cómo ese significado se hace visible, audible o perceptible. Analizaremos entonces los caracteres que, para Danto, definen la noción de símbolo y de expresión simbólica.

De su obra *The Transfiguration of the Commonplace* se desprende –y así lo especificó posteriormente en *Beyond the Brillo Box*– que «las obras de arte son expresiones simbólicas en la medida en que encarnan sus significados», y añade: «En la naturaleza de su entidad como símbolos hay un sistema de comunicación y un público implícito para la obra»⁶⁷⁸. Por tanto, la identificación entre obras de arte y expresión simbólica implica la necesidad de hurgar en el significado, así como la necesidad de un público que lo capte, para lo cual ese público ha de conocer y entender el código empleado, sin lo que no se produciría la comunicación o transmisión de ese contenido. «Las expresiones simbólicas, [...], son comunicaciones; y presuponen un código que se supone accesible a aquellos a los que se dirige la comunicación»⁶⁷⁹, ya que de otro modo la comunicación no sería posible, sería necesaria la existencia de un código común entre emisores y receptores. Esa es para Nelson Goodman una de las condiciones para que haya arte: que las obras se presenten a un público. Sin público, solo podríamos hablar de la producción o ejecución de un artefacto, pues la implementación estética de la obra solo se producirá por medio de la publicación⁶⁸⁰ y, por tanto, de la comunicación, pues una obra funciona en la medida en que se comprende, en que simboliza

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 63 (ed. esp., p. 72).

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 41 (ed. esp., p. 52).

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 68 (ed. esp., p. 76).

⁶⁸⁰ N. Goodman: «Implementation of the Arts», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.40, N.3, 1982, pp. 281, 282.

y en la manera en que simboliza. Si no comprendemos esa manera de simbolizar y lo que nos dice el símbolo, no se produciría la interacción, sería solo una idea lanzada al vacío por alguien, que nadie recoge ni tiene trascendencia alguna. No habría entonces arte sin publicación e interrelación.

Comprender una obra de arte no implica solo emoción o empatía, sino que es también aprender a usar correctamente y dominar los sistemas simbólicos⁶⁸¹, dice Goodman, ya que esa práctica «afecta al modo en que organizamos y percibimos el mundo»⁶⁸². Para Goodman, que en absoluto busca una teoría del arte, la reflexión sobre el símbolo es el centro de la estética. Elude la pregunta "¿qué es el arte?" porque para él «la pregunta no es la adecuada», ya que siempre acaba en confusiones y frustraciones⁶⁸³. Por tanto, «la pregunta real no es "¿qué objetos son (permanentemente) obras de arte?", sino "¿cuándo un objeto es una obra de arte?", o más brevemente "¿cuándo hay arte?"»⁶⁸⁴. Y la respuesta a esta pregunta por el "cuándo" sólo se puede responder refiriéndose a la función simbólica de los objetos/obras de arte. Goodman se interesa particularmente por el arte como sistema de símbolos y por el funcionamiento de los objetos artísticos en tanto que símbolos. Busca una teoría del símbolo que se aplique a prácticas tales como el arte, y no una teoría estética, porque su meta no es definir el arte, sino saber cuándo hay arte, para lo cual es fundamental el papel de lo simbólico en el arte y el empleo de conclusiones derivadas del estudio de la teoría de los símbolos. Ciertamente, Goodman subraya esta similitud entre obra de arte y símbolo porque «de igual forma que un objeto puede considerarse un símbolo (*symbol*) en un momento y circunstancias determinados y no en otros [...], así también un objeto puede ser una obra de arte en algunos momentos y no en otros. De hecho, un objeto se convierte en obra de arte sólo cuando funciona

⁶⁸¹ M. Thériault: *Arthur Danto ou l'art en boîte*, París: L'Harmattan, 2010, p. 34.

⁶⁸² N. Goodman: «Implementation of the arts», p. 281.

⁶⁸³ N. Goodman: *Ways of Worldmaking*, p. 57.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, pp. 66s.

como un símbolo de una manera determinada»⁶⁸⁵. Esto es lo que podríamos decir de la propia *Brillo Box*, la cual, cuando está en la galería o en el museo es un símbolo de la existencia consumista en las sociedades industriales, y deja de serlo cuando está en los estantes del supermercado.

García Leal se muestra crítico con la idea de que cualquier cosa vale como obra de arte, pero reconoce que es la dirección que manda en el arte a partir de la década de los sesenta del siglo XX, y si se parte de la consideración del arte real, encontramos que lo que tienen en común todas las obras de arte es la simbolización, rasgo fundamental del arte como tal. Argumenta que llegará un momento en que por ser todo, o casi todo, arte, nada será arte realmente, es decir, si todo es arte, nada lo es entonces, y el arte es nada por significar todo, el concepto de arte acabará no significando nada, es un vaciamiento de la noción de arte⁶⁸⁶. Contra este nihilismo, pero también contra el esencialismo abstracto, hay que partir de la consideración de obras de arte, del arte real, no de teorías, y entonces encontramos, dice Leal, que la simbolización es el rasgo fundamental común compartido por todas las obras⁶⁸⁷.

En el ensayo «Symbolic Expressions and the Self»⁶⁸⁸, Danto hace una doble distinción: entre símbolos y expresiones simbólicas, de un lado, y entre expresión simbólica y manifestación estricta, de otro. En los símbolos se establece una relación convencional entre el tema al que hace referencia y la manera de mostrar éste, y ahí no habría expresión simbólica, sino solo símbolo, pues la convención ya determina la comunicación. Así, convencionalmente todos entendemos que la paloma simboliza la paz, y la balanza la justicia. En una expresión simbólica, en cambio, esa relación entre

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁸⁶ J. García Leal: *El conflicto del arte y la estética*, pp. 13, 83.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁸⁸ A. C. Danto: «Symbolic Expressions and the Self», en *Arthur C. Danto essays. The Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the End of Taste*, selected and with critical introduction Gregg Horowitz y Tom Huhn, New York: Routledge, 2011, pp. 97-115.

las formas de mostrarse y el tema al que se refiere, no tiene por qué ser convencional, y por tanto, puede ser más difícil de desentrañar, por su arbitrariedad, y necesitar un código o contexto de valores y creencias que expliquen su contenido⁶⁸⁹, más allá de convenciones. Danto reconoce que hay símbolos que no son expresiones y expresiones que no son simbolizaciones, pero no se detiene en señalar esos límites⁶⁹⁰.

La distinción entre *expresión simbólica* y *manifestación* o signo la establece Danto argumentando que las expresiones simbólicas «demandan una interpretación casi del tipo de interpretaciones que exigen las obras de arte», mientras que «una manifestación meramente requiere una explicación»⁶⁹¹. La interpretación está para él en un nivel superior de comprensión, muy por encima de la mera explicación causal, puesto que el símbolo es una manera de decir algo que, o bien no se puede decir, o bien –aunque se pudiera decir de la forma convencional– queremos decirlo de forma más eficaz, más convincente, más flagrante: «Las expresiones simbólicas funcionan como maneras de decir lo que no se puede decir, o de decir más eficazmente lo que se puede decir»⁶⁹². Si imaginamos por un momento las reacciones que hubieran suscitado unas declaraciones verbales o escritas de Duchamp en 1917, o de Warhol en los años sesenta, sobre su idea de arte, entenderemos la diferencia entre decir cosas mediante el arte y decir las verbalmente. Seguramente esas declaraciones habrían producido, como sus obras, gran impacto y agitación, pero de forma diferente a como lo hicieron éstas. Sobre todo, no hubieran conseguido la repercusión y trascendencia que consiguieron *Fuente* y *Brillo Box* como expresiones simbólicas en el mundo del arte. Incluso podría haber ocurrido que con esa expresión directa de sus reivindicaciones artísticas hubiesen sufrido una seria merma en su reconocimiento como

⁶⁸⁹ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 44-62 (ed. esp., pp. 55-71).

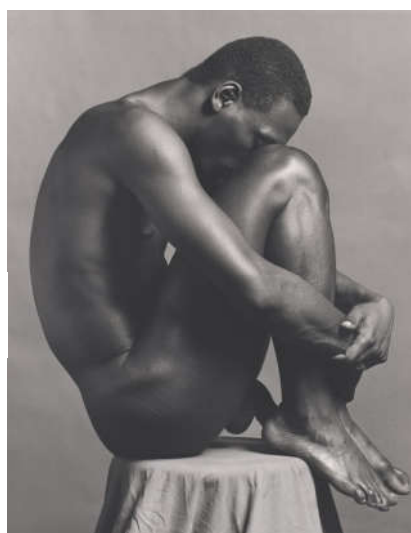
⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 62 (ed. esp., p. 71).

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 58 (ed. esp., p. 67).

⁶⁹² *Ibid.*, p. 68 (ed. esp., p. 76).

artistas. Todo eso en el caso de que alguien les hubiese prestado atención, más allá de considerarlos unos "chalados", sin dar mucho pábulo a sus declaraciones. Y es que, como explica Danto, a lo que se expresa a través del arte es como si se le neutralizara el contenido⁶⁹³, es decir, las comunicaciones artísticas –sean literatura, esculturas o lo que sea–, no nos afectarían igual que si se produjeran en un contexto no artístico, donde las recibiríamos o percibiríamos de manera diferente, y esa neutralización «es lo que permite al arte ser libre»⁶⁹⁴.

Robert Mapplethorpe: *Ajitto*, 1981



Dicho de otra forma: en el arte se conceden licencias que no se permitirían en el mundo cotidiano ajeno al arte. Dentro del arte, la oposición a las ideas que expresa un determinado artista, puede incluso tener consecuencias positivas para él. Es el caso de Mapplethorpe, al que los escándalos que provocaron sus fotografías de desnudos masculinos acabaron reportándole fama y reconocimiento. Por eso dice Danto: «quizá la táctica más prudente en relación con el arte peligroso consista en tratarlo como si después de todo fuera inocuo, utilizando la santidad del arte como un escudo contra sus

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 183 (ed. esp., p. 176).

⁶⁹⁴ *Ibid.*

toxinas, según ha sido siempre nuestra tradición»⁶⁹⁵, es decir, si es arte puede decir lo que sea y se permitirá. Posiblemente, el gran mérito de estos artistas fue su audacia, el atreverse a expresar sus osadas ideas sin temer consecuencias, pues tenían la seguridad de que había que hacerlo, alguien tenía que hacerlo: lo de Duchamp, lo de Warhol y lo de Mapplethorpe.

Aunque «cualquier cosa podría ser lo uno o lo otro», manifestación o expresión, difícilmente –no imposible– la misma cosa podría ser ambas cosas a un tiempo. De entrada, podría ocurrir que una misma cosa pueda interpretarse como manifestación y también como expresión simbólica, pero «probablemente nunca ambos y del mismo modo»⁶⁹⁶, escribe Danto, porque una de las dos interpretaciones sería seguramente errónea. Si es expresión simbólica, no quedaría acertadamente explicada solo como manifestación; y si es una mera manifestación, su explicación como expresión simbólica no sería acertada. Un ejemplo que Danto propone ayuda a entenderlo. Una habitación sucia, desordenada y descuidada al extremo, puede ser una manifestación de algo, pero también puede ser una expresión simbólica. En el caso de que el estado de la habitación responda simplemente a que su inquilino es una persona despreocupada para este tipo de cosas, el aspecto de la habitación sería una manifestación de ello, de la indiferencia hacia el orden y la limpieza, siendo ese aspecto un mero *signo* indicador del tipo de persona que la ocupa. Pero el desorden también podría deberse a que su inquilina es una mujer feminista que expresa su ideología a través de esa habitación, una mujer que asocia en su mente el orden y la limpieza a la opresión que desde tiempo inmemorial han sufrido las mujeres como responsables obligadas, y desinteresadas, del aseo y orden domésticos. En este caso, la habitación sería «una declaración política de forma simbólica»⁶⁹⁷, una expresión simbólica de una ideología determinada. Es decir, se construyen «como expresiones

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 196 (ed. esp., p. 187).

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 55 (ed. esp., p. 65).

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 56 (ed. esp., p. 66).

simbólicas lo que, bajo otras circunstancias causales o culturales, podrían haber sido manifestaciones»⁶⁹⁸, sin más. La habitación desastrosa sería, en el caso de la inquilina feminista, el medio simbólico a través del cual se expresa su punto de vista⁶⁹⁹. Por eso Danto concede mucha importancia al tema y a las condiciones causales que dan lugar a una obra de arte, pues es la historia causal la que determina el significado de la obra. Y aunque visualmente dos obras resulten ser exactamente iguales, no lo serán porque las condiciones causales de cada una de ellas difieren⁷⁰⁰, como puede fácilmente extrapolarse a *Brillo Box* y las otras cajas de Brillo que contienen estropajos en el supermercado. De igual modo, una idea o representación «atañe a lo que creemos que es sólo si también tiene cierta historia causal, en tanto que algo idéntico pero con diferente historia causal *no lo es*»⁷⁰¹, no es lo que creemos. Y dos objetos que son exactamente iguales, pueden no ser el mismo objeto, pues lo que sean cada uno dependerá de la adecuada historia causal que se requiera para ser eso⁷⁰², explica Danto.

La expresión, en este caso, simboliza una realidad que no existe, un mundo irreal, ficticio, más justo y deseable, un mundo en el que la habitación desordenada es un mero signo o una simple manifestación, y no obedece a indicios de género. En esta expresión simbólica se presenta el mundo real como injusto e indigno, al *encarnar*, y así mostrar –y traer de algún modo– una parte de ese otro mundo ideal, que no existe, pero que anhelamos y añoramos. Así lo expresa Danto: «El símbolo representa este mundo como injusto encarnando ese otro mundo justo como si existiera aquí y ahora. Trae

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 57 (ed. esp., p. 67).

⁶⁹⁹ *Ibid.*

⁷⁰⁰ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 1981, p. 48 (ed. esp., trad. de Angel Molla Román y Aurora Molla Román, Barcelona: Paidós, 2002, p. 85).

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 49 (ed. esp., p. 86).

⁷⁰² *Ibid.*, p. 49 (ed. esp., p. 87).

a este mundo otro mundo, como yo digo, *encarnándolo (embodies it)*»⁷⁰³. «La habitación desordenada es un símbolo porque contiene un fragmento de otro mundo. Es un *símbolo* porque es *sólo* un fragmento»⁷⁰⁴, fragmento capturado en un mundo que lo desaprueba y contra el que se rebela. La expresión simbólica nos revela algo que no existe mediante la presentación de un fragmento de ese algo. El mundo anhelado situado en otro plano de la realidad, se encarna en las expresiones simbólicas usadas en el mundo real. Así, Warhol con su *Brillo Box* nos muestra un fragmento de un mundo inexistente que él anhela en el que cualquier objeto banal de la mediocre existencia cotidiana de la gente fuese digno de ser reproducido como arte, muestra lo que él añora dentro del mundo del arte, encarna un fragmento de un mundo del arte inexistente en su *Brillo Box*. De igual modo, Duchamp con *Fuente* muestra que la actividad mental del artista falta en el mundo del arte real y existente, y con su expresión simbólica trae un fragmento de un mundo del arte donde la destreza manual del artista no es lo primordial, sino más bien la destreza mental. Duchamp encarna su idea en un objeto que nada tiene que ver con el arte, pero que él integra en el mundo del arte como simbolización de esa idea, aunque, en principio, el objeto en sí nada tiene que ver con ella. Para Goodman, una cosa puede ser representada por otra con la cual no tiene ninguna relación de semejanza (*Fuente*, Duchamp), y a la inversa: cualquier cosa que se parezca a otra, no por ello tiene que representarla forzosamente (Warhol, *Brillo Box*)⁷⁰⁵.

Danto repara en que, desde las interpretaciones freudianas y las explicaciones psicoanalíticas, determinadas manifestaciones son en realidad expresiones simbólicas, pues obedecen a razones más que a casualidades o distracciones. En general, las expresiones simbólicas no tienen por qué ser transparentes para el sujeto, de hecho la mayoría de las veces no lo son. En

⁷⁰³ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 59 (ed. esp., p. 68).

⁷⁰⁴ *Ibid.*

⁷⁰⁵ N. Goodman: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, p. 226.

opinión de Danto, «lo que es interesante en las explicaciones psicoanalíticas son las transformaciones por las que pasa el contenido a fin de expresarse»⁷⁰⁶. Por ejemplo, el mundo ideal de una anoréxica no tiene por qué ser un mundo en el que no se coma, sino que el hecho de que ella no coma en este mundo, no nos aclara en qué otro y con qué características lo haría. Habría que analizar «qué manifestación de ese mundo alternativo es la que se expresa simbólicamente mediante el suicidio por hambre aquí»⁷⁰⁷. Del mismo modo, las elecciones de Warhol y Duchamp de determinados objetos banales, no fueron seguramente arbitrarias o casuales desde el punto de vista psicoanalítico, como ya se expuso.

Para Danto, los símbolos, al contener su significado, tienen una relación interna con su contenido, mientras los signos sólo representan su causa, reconocemos sus efectos y sabemos de qué son signos, por lo que la relación con su contenido es externa. El especial poder de los símbolos está en que revelan la auténtica realidad, que los signos sólo representan visualmente⁷⁰⁸. El fondo de los significados a los que los símbolos hacen referencia no son siempre tan claros visualmente, son de naturaleza más interna con respecto a lo visual, y menos materiales y sensibles. Mientras que los signos pueden explicarse externamente, solo mediante su observación sensible. En este sentido, Danto utiliza los paralelismos entre fotografía de prensa y signo o manifestación, de un lado, y fotografía artística y expresión simbólica, de otro. El mismo Warhol usó fotografías de prensa de accidentes, meros documentos, para transponerlas en sus serigrafías. Las fotos del periódico registraban simplemente accidentes de tráfico, tienen una relación externa con su causa que es la que visualmente muestran; las serigrafías, sin embargo, hablan de tragedia humana, de la vida y la muerte, de conceptos abstractos simbolizados mediante esas imágenes, contienen un significado tal como lo

⁷⁰⁶ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 61 (ed. esp., p. 70).

⁷⁰⁷ *Ibid.*

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 62 (ed. esp., p. 71).

encarna un símbolo, por lo que la relación con su contenido es interna⁷⁰⁹. Del mismo modo, las *Brillo Box* simbolizan internamente conceptos abstractos en relación a la sociedad que produce y consume tales productos; y externamente, como manifestación o mero signo, solo representarían y serían signos, de que Warhol ha imitado un producto de supermercado para la limpieza doméstica, y esa limpieza y brillo es lo que *externamente* se ensalza y puede apreciarse en las cajas, además de que es un producto fabricado en serie.

En general, hay que valorar en este asunto la importancia del contexto, y en el caso de los signos adquiere especial relevancia. En diferentes contextos, las mismas manifestaciones o signos pueden tener interpretaciones distintas, como afirma Danto en su ensayo «The naked truth»: la misma manifestación o los mismos signos pueden tener «diferentes lecturas en diferentes contextos»⁷¹⁰, como en el caso de los éxtasis, religiosos o no según el contexto y según las causas que los motivan, sin entrar en la posible interpretación freudiana y sus transmutaciones de significado.

Bernini: *Éxtasis de Sta. Teresa*. Detalle.
1647-52



⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 65 (ed. esp., p. 74).

⁷¹⁰ A. C. Danto: «The naked truth», p. 275 (ed. esp., p. 422).

El éxtasis de Santa Teresa de Bernini representa en el rostro de la Santa un gesto de exaltación religiosa que en nada se diferencia de un éxtasis sexual ordinario, pues suponemos que la manifestación externa es muy similar en ambos, pero no son similares en absoluto las causas que los motivaron.

Para que se produzca la comunicación mediante expresiones simbólicas, es necesario atender a la cultura que las ha generado, a las ideas, mentalidades y circunstancias desde las que se lanza el mensaje, pues todo ello define «el campo simbólico en el que se expresan»⁷¹¹ sus creadores, y determinarán de qué manera se producirá la captación de los significados, distintos en las diferentes ubicaciones culturales y en los diversos individuos. De ahí que las expresiones simbólicas no sean universalmente válidas sin más, pues no existe un código o convención común a las diferentes culturas y colectivos, en cada uno de los cuales se modificarán los significados de una forma u otra. «En general –escribe Danto– las expresiones simbólicas, en cuanto comunicaciones, definen comunidades de entendedores, individuos cuyos sentimientos e ideas modificarán la captación de los significados transmitidos o transformados por las expresiones»⁷¹². Son determinantes, entonces, tanto el contexto cultural, como las circunstancias, ideas y estados mentales de los individuos particulares, efectos extrapolables a las obras de arte, como veremos.

⁷¹¹ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 71 (ed. esp., p. 79).

⁷¹² *Ibid.*, p. 70 (ed. esp., p. 78).

3.1.3. Metáfora

«Entender la obra de arte es captar la metáfora que –me parece– siempre hay en ella».⁷¹³

«Los enigmas bien planteados agradan porque comportan una enseñanza y contienen una metáfora».⁷¹⁴

Junto al significado encarnado y la expresión simbólica como rasgos determinantes de las propiedades de la obra de arte en las teorías de Danto, abordamos ahora el estudio de la metáfora dantiana como otro de sus componentes decisivos.

Para Danto la obra de arte es un tipo de símbolo muy especial: un tropo retórico llamado metáfora⁷¹⁵, en expresión de Vilar. Si un tropo es el cambio de dirección de una expresión que se desvía de su contenido original para adoptar otro, y además implica la participación de dos términos que se comparan en alguna de sus partes, esto es algo que puede perfectamente ajustarse a las representaciones, o transfiguraciones, metafóricas que son las obras de arte, y más específicamente al ejemplo de las *Brillo Box* de Warhol, tal como pretende Danto. Partiendo de las citas introductorias, de Danto y Aristóteles, iniciamos nuestro análisis delimitando los rasgos fundamentales de la figura metafórica, y su facultad al tiempo enigmática y reveladora, según la consideración de Aristóteles.

⁷¹³ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 172 (ed. esp., p. 248).

⁷¹⁴ Aristóteles: *Retórica* III 11, 1412a, trad. de Alberto Bernabé, Madrid: Alianza, 2002, p. 281.

⁷¹⁵ G. Vilar: «Sobre algunas disonancias en la crítica de arte de Arthur C. Danto», p. 189.

3.1.3.1. Arte y metáfora

Aunque la metáfora suele asociarse más al uso del lenguaje, concretamente al ámbito poético y retórico, actualmente se considera que la metáfora «impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción»⁷¹⁶. Se la considera implicada en el sistema conceptual ordinario según el cual pensamos y actuamos, y, por tanto, en todo quehacer de las personas. «La metáfora ha de operar en un plano común a los dos modos principales de representación de que disponemos (imágenes y palabras), [...], y en absoluto puede concebirse como únicamente lingüística»⁷¹⁷, escribe Danto.

Sintéticamente podemos decir que la metáfora en tanto «desviación respecto al uso ordinario»⁷¹⁸ y oposición entre sentido figurado y sentido propio, tiene que ver con la comparación, la ficción, la transposición, la desviación –y creación– de sentido, el carácter hiperbólico, la subjetividad, la redescrición de la realidad y la *transgresión categorial*⁷¹⁹. Pues bien, más allá de la simple comparación y sustitución de un término por otro, la metáfora atribuye algo a su referente objetivo, o sea, asigna algunas cualidades o propiedades al término al que se refiere y al que, al mismo tiempo, ha denominado de otra forma y ha sustituido. Ya Aristóteles en su *Poética* declara que «metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o según la analogía»⁷²⁰. La metáfora, en virtud de una semejanza y comparación, traslada e impone un nombre ajeno a una cosa que no es directamente designada por aquél. Esto significa que el término ya conocido, mediante la metáfora, se convierte en una palabra extraña, es decir, adquiere

⁷¹⁶ Cf. G. Lakoff y M. Johnson: *Metáforas de la vida cotidiana*, trad. Antonio Millán y Susana Narotzky, Madrid: Cátedra, 2001, p. 3.

⁷¹⁷ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 74 (ed. esp., p. 82).

⁷¹⁸ P. Ricoeur: *La metáfora viva*, p. 32.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁷²⁰ Aristóteles: *Poética*, 1457b, p. 204.

un significado que se aparta del usual, tal como ocurre con los *readys-made* de Duchamp o con la *Caja Brillo* de Warhol. Cumple así una *función atributiva*⁷²¹, a través de la cual habla del mundo y de la vida. Danto establece una diferencia importante entre un símil y una metáfora, y aunque toda metáfora lleva implícita una comparación⁷²², es una comparación muchas veces descabellada o ilógica que nos conduce a una explicación –o significado– que va más allá de la mera analogía. «Un símil meramente llama la atención sobre el parecido, mientras la metáfora, que es tácitamente demostrativa, identifica la esencia de la cosa»⁷²³, escribe Danto, por lo que «la metáfora encierra una distinción entre atributos esenciales y no esenciales (o accidentales)»⁷²⁴, pero "encierra" quiere decir que no proclama abiertamente, sino que más bien enmascara, para obligarnos a desenmascarar. Esto significa que no dice directamente, como ocurre cuando digo que «el atardecer es la etapa del día en la que comienza a caer la tarde y que precede a la noche» o que «la vejez es la última etapa de la vida», sino que dice figurada o indirectamente, como ocurre cuando digo, según ejemplos de la *Poética* aristotélica, que «la tarde es la vejez del día» o que «la vejez es el atardecer de la vida»⁷²⁵. Al decir indirectamente, la metáfora dice más, excede el significado directo de los términos enriqueciendo su realidad natural. Lo mismo que hacen Duchamp y Warhol con sus obras indiscernibles de objetos cotidianos: al metaforizarlas o convertirlas en obras de arte, aquellos objetos naturales dicen más de lo que decían cuando estaban insertados en la red de tuberías o cuando estaban colocados en un estante de un supermercado.

⁷²¹ Á. González Fernández: «La metáfora: de la abstracción al expresionismo», *Ágora*, V. 25, nº 2, Universidad de Santiago de Compostela (2006), p. 88.

⁷²² Aristóteles confirma que «hacer buenas metáforas es percibir la semejanza» (Aristóteles: *Poética*, 1459a, p. 214).

⁷²³ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 84 (ed. esp., p. 90).

⁷²⁴ *Ibid.*

⁷²⁵ Aristóteles: *Poética*, 1457b, p. 205.

En opinión de Andina, Danto, al comparar y distinguir entre las cajas Brillo del supermercado y *Brillo Boxes* de Warhol, sigue el argumento de Peter Strawson, que distingue una persona de su cuerpo señalando que la persona es más que su cuerpo. Lo mismo ocurriría entre la caja Brillo del supermercado y *Brillo Box* de Warhol. *Brillo Box* es más que la caja Brillo ordinaria por ser, dice Andina, un «vehículo semántico», que incorpora un significado, o sea, una representación del mundo⁷²⁶. Los objetos naturales por sí mismos no son vehículos semánticos, pueden serlo por obra de los seres humanos⁷²⁷. En cualquier caso, «la esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra»⁷²⁸, afirman Lakoff y Johnson. Pero no hay reemplazo en la metáfora de conceptos o imágenes sino, más bien, compenetración y condensación, en palabras de Serrano Ribeiro⁷²⁹, pues metaforizar es crear asociaciones, dice Maillard⁷³⁰.

Cuando el poeta llama al clavel rojo *el cardenal de los tiestos*⁷³¹, está utilizando la analogía entre el color del clavel y el color de la habitual indumentaria del cardenal. Usa solo una parte del campo de significación de la palabra *cardenal*: el color de su vestimenta, para hacer la comparación entre ambos términos. Pero esta metáfora tiene mayor alcance, pues le está atribuyendo al clavel las prerrogativas jerárquicas de autoridad y solemnidad que van asociadas al término *cardenal*⁷³², aunque lo hace en el ámbito del referente, del clavel, en el mundo de los tiestos que es su espacio, un espacio en el que esa jerarquía es ficticia y absurda, pero en esa ficción reside gran parte del poder de la metáfora. El potencial de la metáfora permite ver lo abstracto a través de lo concreto, y su carácter hiperbólico hace que se

⁷²⁶ T. Andina: *Filosofía dell'arte. Da Hegel a Danto*, Roma: Carocci, 2012, p. 177.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 179.

⁷²⁸ G. Lakoff y M. Johnson: *Metáforas de la vida cotidiana*, p. 40.

⁷²⁹ J. L. Serrano Ribeiro: «Perspectiva, metáfora y hermenéutica», *Pensamiento*, vol. 72, nº 270 (2016), p. 190.

⁷³⁰ Ch. Maillard: *La creación por la metáfora*, Barcelona: Anthropos, 1992, p. 161.

⁷³¹ Á. González Fernández: «La metáfora: de la abstracción al expresionismo», p. 89.

⁷³² *Ibid.*

destaquen exageradamente ciertas atribuciones. Las connotaciones del término *cardenal* atribuidas al clavel lo enaltecen de forma hiperbólica, un tanto exagerada, y ficticia: el clavel es el cardenal de los tiestos. Si en vez de compararlo con un *cardenal* lo hubieran comparado con un *pimiento morrón*⁷³³ (por la misma coincidencia de color), lo habrían denigrado más que enaltecerlo. El efecto enaltecedor o denigrador muestra claramente la intencionalidad del autor, que opera subjetivamente en todo el proceso, y determina su efecto final, según sea esta intencionalidad⁷³⁴. Así, el predicamento de la metáfora tiene la facultad de *compendiar* y *aquilatar*⁷³⁵, muestra y aumenta el sentido, aquilata, purifica, afina, dice más de lo que diría el lenguaje ordinario, aunque solo utilice una pequeña parte –compendia, reduce– de los rasgos de los términos de la comparación –el color–.

Danto se refiere a las metáforas como *reductivas*, en el sentido de *reducir* los rasgos de las cosas o individuos a los que se refiere. En el caso aludido usa, de entre todas sus características, solo el color, como hemos dicho; y también en el sentido de resaltar solo algunos de esos rasgos, pero tal reducción tiene un efecto potenciador y fortalecedor. Las metáforas, nos dice, son «reductivas de los individuos que designan: los reducen a aquellos rasgos de sí mismos que las metáforas mostradas resaltan»⁷³⁶ para conducirnos así al significado pretendido, sea éste halagador o denigrador. «En efecto, la metáfora es una orden de ver al individuo como consistente *meramente* en los atributos resaltados por la imagen o como consistente en ellos esencial o fundamentalmente, o como no siendo más que éstos. Confiere al individuo una identidad limitada»⁷³⁷, pero figuradamente, pues esa reducción nos conduce a un trasfondo, a una dimensionalidad del sentido de esa identidad, y la nueva

⁷³³ *Ibid.*

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 91.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁷³⁶ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 83 (ed. esp., p. 89).

⁷³⁷ *Ibid.*

dimensión se consigue mediante el resalte de pocos rasgos. Lo importante de esto, para Danto, es que puede remitir a una «dimensión cognitiva de la representación metafórica», «puesto que la cognición tiene que ver con esencias y reducciones»⁷³⁸, aunque no parece tener claro que así sea cuando escribe: «Y, supongo, en la medida en que la metaforicidad caracteriza al arte, explica igualmente la dimensión cognitiva del arte»⁷³⁹. Y especifica que las metáforas pueden ser cognitivas únicamente «si la persona o cosa designada es realmente *eso (that)*: únicamente si su esencia es tal como se la enseña o muestra»⁷⁴⁰. No serían cognitivas cuando se usan para confundir y hacer que algo parezca diferente de lo que realmente es. Por tanto, concluye:

No estoy seguro de la contribución cognitiva de las metáforas, pero me inclino a creer que aunque sirven de un modo poderoso para fijar nuestras imágenes de las cosas, poderoso debido al carácter esencializante y reductivo que tienen, no estoy seguro de que alguna vez, en cuanto metáforas, nos digan algo que no sepamos⁷⁴¹.

En relación con esto, Gadamer cita este significativo texto de Paul Celan: «Yo intento reproducir lingüísticamente por lo menos fragmentos del análisis espectral de las cosas, mostrándolas de forma simultánea de *varios* aspectos y entrelazadas con otras: con cosas vecinas, consecutivas, contrapuestas. Y ello porque soy desgraciadamente incapaz de mostrar las cosas en su *totalidad*»⁷⁴². Efectivamente, «si un símbolo pudiera decirlo todo, dejaría de serlo, lo mismo que la metáfora o la interpretación. Solo es posible simbolizar cuando algo falta»⁷⁴³, y los símbolos «a la vez que encubren, descubren; a la vez que ocultan los objetivos de nuestras pulsiones, revelan el proceso de la conciencia

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 84 (ed. esp., p. 90).

⁷³⁹ *Ibid.*

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 84 (ed. esp., p. 91).

⁷⁴¹ *Ibid.*, pp. 86, 87 (ed. esp., pp. 92, 93).

⁷⁴² *Apud* H-G. Gadamer, «Tras las huellas de la hermenéutica», en *El giro hermenéutico*, trad. de Arturo Parada, Madrid: Cátedra, 1998, p. 99.

⁷⁴³ J. L. Serrano Ribeiro: «Perspectiva, metáfora y hermenéutica», p. 194.

de sí: encubrir y descubrir; ocultar y mostrar; estas dos funciones no son totalmente exteriores la una de la otra, sino que expresan dos caras de la única función simbólica»⁷⁴⁴.

Pero si no nos dicen nada que no sepamos, sí re-describen lo que sabemos, dimensionándolo. Y ahí parece estar la creación de sentido para Ricoeur, en la metáfora como «desviación lógica»⁷⁴⁵ por un lado: transfiriendo el sentido figurado –clavel = cardenal– al sentido recto –clavel = flor–. Y por otro lado, como "producción de sentido"⁷⁴⁶, pues «"re-describe" la realidad»⁷⁴⁷, ampliando su sentido al mostrar más cosas del clavel, en este caso. Al señalar diferentes rangos entre las flores del tiesto, y colocar al clavel en el mayor de ellos, el autor lo está mostrando así como él quiere que lo veamos, y eso es más de lo que la realidad concreta nos proporciona, pero, eso sí, bajo el enfoque del autor. El propósito o intención de esta metáfora es el enaltecimiento del referente al que se aplica la metáfora, que se superpone con creces a la simple analogía del color en ambos términos –clavel y cardenal–. «La metáfora es el proceso retórico por el que el discurso libera el poder que tienen ciertas ficciones de redescibir la realidad»⁷⁴⁸, puesto que es una ficción que el clavel sea cardenal ni nada parecido, porque no es más que una flor, no un individuo, pero a través de esta ficción creamos una nueva realidad, donde se presenta al clavel como eminente entre otras flores, según la intención de enaltecerlo del autor de la expresión. Las metáforas se construyen desde determinados puntos de vista, por lo que pueden ocultar o descubrir, empobrecer o enfatizar aspectos de la realidad, nos conducen a una nueva relación con la realidad erigiéndose como «forma eminente de ser,

⁷⁴⁴ P. Ricoeur: *Freud: una interpretación de la cultura*, tr. A. Suárez, M. Oliveira y E. Inciarte, México: siglo XXI, 1978, p. 434.

⁷⁴⁵ P. Ricoeur: *La metáfora viva*, p. 34.

⁷⁴⁶ *Ibid.*

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 13.

interpretar y conocer»⁷⁴⁹, re-describen una realidad inaccesible a la descripción directa, revelan un *ser* más cercano a lo ontológico porque superan el *ser-como* de la simple comparación⁷⁵⁰. La simultaneidad también es característica de las metáforas, no se pierde ninguna imagen, la de ninguno de los términos implicados, tiene que haber sincronidad del doble significado de la expresión que conforma la metáfora⁷⁵¹.

La noción de *transgresión categorial*, introducida por Ricoeur, consiste en una «extrapolación que amenaza la clasificación», entendida como desviación de un orden lógico ya establecido, «como desorden en la clasificación»⁷⁵² instituida; y crea un nuevo sentido, pues quizá, sugiere Ricoeur, «deshace un orden solo para crear otro»⁷⁵³: no hay jerarquía entre las flores según lo establecido, no es algo propio de ellas, pero al introducirse se re-describe la realidad, y se produce una ampliación de sentido, al mismo tiempo que se crea una ficción donde no solo existe esa jerarquía sino que además se exagera con la intención de mostrar la mayor belleza y porte del clavel respecto a las otras flores. Por tanto, «la idea de transgresión categorial permite enriquecer la de desviación», desviación implicada en el proceso de transposición⁷⁵⁴, de superposición, permutación y alteración de sentido, proceso a través del cual la metáfora pone a alguien o algo en un lugar diferente al que ocupaba en el orden establecido. «El concepto de transposición [...] constituye la unidad de sentido del género "metafórico"»⁷⁵⁵, escribe Ricoeur. Podemos entonces aventurar que la transposición, en tanto permutación y alteración de sentido, conecta con la transfiguración operada en las cajas de estropajos Brillo al ser llevadas al arte como *Brillo Box*. Y en

⁷⁴⁹ J. L. Serrano Ribeiro: «Perspectiva, metáfora y hermenéutica», p. 187.

⁷⁵⁰ P. Ricoeur: *La metáfora viva*, pp. 37, 40.

⁷⁵¹ J. L. Serrano Ribeiro: «Perspectiva, metáfora y hermenéutica», p. 190.

⁷⁵² P. Ricoeur: *La metáfora viva*, p. 34.

⁷⁵³ *Ibid.*

⁷⁵⁴ *Ibid.*

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 33.

esta obra, como en los *ready-mades*, se aprecia de manera obvia como el tipo de asociación que se activa –en detrimento de otras– desencadena el poder semántico y conceptual de la metáfora, el asociar al arte un producto de limpieza de supermercado es lo que va en detrimento de las tópicas asociaciones artísticas anteriores: se «subraya una perspectiva para que perdamos otras»⁷⁵⁶.

Conforme a la tesis de Danto según la cual los *aprendizajes asociativos* son aquellos que meramente implican aprender los nombres de las cosas, y los *no asociativos (nonassociative)*⁷⁵⁷ se refieren a la comprensión de frases o imágenes, la metáfora, en base al ejercicio de abstracción y especulación que puede requerir su configuración y posible complejidad, se incluiría dentro de los aprendizajes no asociativos. La asociación estricta y literal no nos sirve a la hora de aprender a entender frases o imágenes, y mucho menos metáforas, «ni una imagen ni una frase se comprenden asociándolas con estados o hechos, al ser las dos tipos de comprensión no asociativos»⁷⁵⁸, escribe Danto. «No aprendemos a asociar la imagen de X con X de la misma forma en que tenemos que aprender a asociar el nombre de X con X»⁷⁵⁹, porque, digamos, es mucho más simplista asociar un nombre a algo, que entender los diversos sentidos que pueden albergar frases o imágenes más allá de la literalidad de sus términos con respecto a la realidad. La metáfora, entonces, no solo requiere, para su completa apreciación, de un dominio previo del tipo de aprendizaje *no asociativo*, y de un mayor nivel de abstracción, sino que ella misma se constituye como un *aprendizaje no asociativo*, porque enseña, como bien dijo Aristóteles. En *Retórica* Aristóteles escribe que «aprender con facilidad es algo naturalmente agradable para todos», y que –por otra parte–, «las palabras tienen un significado determinado, así que los nombres que nos

⁷⁵⁶ J. L. Serrano Ribeiro: «Perspectiva, metáfora y hermenéutica», p. 192.

⁷⁵⁷ A. C. Danto: *The body/body problem: selected essays*, p. 113 (ed. esp., p. 144).

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 114 (ed. esp., p. 145).

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 113 (ed. esp., p. 144).

enseñan algo son los más agradables [...] y es la metáfora la que consigue mejor lo que buscamos. En efecto, cuando el poeta llama a la vejez "rastrojo" produce en nosotros un aprendizaje y el conocimiento a través de una clase, pues ambas cosas implican que algo se ha marchitado»⁷⁶⁰. Por tanto, la metáfora instruye no solo a través de sus predicaciones, sino también mediante el ejercicio necesario para llegar a desentrañarla. Ella misma nos ilumina para entender su configuración e interpretarla por razón del *aprendizaje no asociativo*. Todo esto explica la conexión que establece Aristóteles entre enigmas y metáforas⁷⁶¹: «—"Las metáforas implican enigmas y, por tanto, un buen enigma puede producir una buena metáfora"—, donde uno tiene que acertar la respuesta correcta, que quien formula el enigma *ya* conoce»⁷⁶², escribe Danto. El alcance de la metáfora puede ser recóndito, excepto para el que formula la metáfora, por lo que ésta es como un enigma que hay que resolver a través del uso de facultades cognitivas aplicadas al examen o análisis de la configuración de la metáfora. En palabras de Andina: «X es una obra d arte solo si el medio de X no es transparente»⁷⁶³, lo que sería una interesante aportación a las condiciones de Danto para que algo sea considerado arte. O sea, que el medio de la caja del supermercado nos es transparente, no reparamos en él, mientras que *Brillo Box* de Warhol es arte porque pertenece a un contexto artístico de significados que envuelven la obra y que hacen que no sea transparente. La transparencia de los medios o contextos no suele llevarse bien con la consideración de algo como arte.

Danto subraya que Aristóteles en su *Poética* escribe acerca de la importancia de «sobresalir en el dominio de la metáfora», pues, considera, es «lo único que no se puede aprender de otros y es una señal de genio»⁷⁶⁴,

⁷⁶⁰ Aristóteles: *Retórica* III 10, 1410b, p. 272.

⁷⁶¹ Cfr. Aristóteles: *Poética*, 1459a, p. 209.

⁷⁶² A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 74 (ed. esp., p. 82).

⁷⁶³ T. Andina: *Filosofie dell'arte. Da Hegel a Danto*, p. 195.

⁷⁶⁴ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 73 (ed. esp., p. 81). El texto de Aristóteles es el siguiente: «Lo mas importante con mucho es dominar

porque tanto el uso de la metáfora como el ejercicio de descifrarla demanda unas capacidades que no todos tenemos, de ahí que sea *señal de genio*. «...El espíritu no es algo que se aprende y cuando falta no hay cura posible»⁷⁶⁵, dice Danto, aludiendo en este caso a Kant, en cuya opinión, cifrada por Danto, «el espíritu está conectado internamente con las facultades cognitivas»⁷⁶⁶, y el *genio* consiste en «la originalidad ejemplar de los dones naturales de un sujeto en el libre empleo de sus facultades cognitivas»⁷⁶⁷. Recapitulando a Aristóteles, Kant y Danto, tenemos, en primer lugar que el dominio de la metáfora no se puede aprender de otros y es señal de genio. En segundo lugar, que el espíritu tiene que ver con las facultades cognitivas y no es algo que se aprende. Y en tercer lugar, que el genio consiste en el libre empleo de facultades cognitivas. Por tanto, el dominio de la metáfora es señal de genio, no es algo que se aprende, y tiene que ver con el espíritu y el uso de facultades cognitivas. Dicho de otro modo: las particularidades de la metáfora no están al alcance de todos, porque no puede aprenderse y necesita del uso de facultades cognitivas que no todos tenemos, por lo que su dominio es uno de los distintivos del *genio*.

Entonces, resume Danto, la metáfora no entraría dentro de la ordinaria competencia lingüística, no puede aprenderse igual, no entraría en el paradigma de algo enseñado y aprendido de la misma forma que requiere la competencia lingüística⁷⁶⁸, de ahí que su empleo en el arte sea tan instructivo. Además, lo mismo que sirve a la metáfora sirve al arte, pues éste se construye con metáforas. Las facultades artísticas no son algo que pueda enseñarse ni aprenderse, según leemos en la *Crítica del Juicio* de Kant, citada por Danto: «la

la metáfora. Esto es, en efecto, lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento» (Aristóteles, *Poética*, 1459a, p. 214).

⁷⁶⁵ A. C. Danto: *What art is*, p. 118 (ed. esp., p. 121).

⁷⁶⁶ *Ibid.*, pp. 118s (ed. esp., p. 121).

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 118 (ed. esp., p. 121).

⁷⁶⁸ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 73 (ed. esp., p. 81). El texto de Aristóteles es el siguiente: «Lo mas importante con mucho es dominar la metáfora. Esto es, en efecto, lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento» (Aristóteles, *Poética*, 1459a, p. 214).

habilidad artística no puede comunicarse; se la concede inmediatamente la mano de la naturaleza a cada artista; y también muere con éste, hasta que la naturaleza dote de igual modo a otro que no necesite más que un ejemplo para que el talento del que es consciente produzca de la misma manera»⁷⁶⁹.

3.1.3.2. Transfiguración metafórica

Al trasladar los diferentes rasgos metafóricos expuestos al ámbito de la obra de arte, vemos que, como se dijo en el apartado dedicado a la encarnación, los propios predicados artísticos y las propiedades de la obra entran a formar parte de la explicación de la misma, de lo que ésta expresa de forma enigmática, del mismo modo que los términos implicados en una metáfora forman parte de su explicación, aunque para completar esa explicación debamos hacer intervenir otros elementos extraños a ella. Es a esto a lo que se refiere Ricoeur cuando afirma que «esta transición de la semántica a la hermenéutica encuentra su justificación fundamental en la conexión que existe en todo discurso entre el sentido, que es su organización interna, y la referencia, que es su poder de relacionarse con una realidad exterior al lenguaje»⁷⁷⁰, lo que, sin duda, aplicado al arte nos habla de la organización material de la obra como clave para desentrañar su significado, que seguramente va más allá de esas propiedades de su constitución pues remite a una realidad exterior, extraña a la realidad de su configuración, a la de su mera forma y materiales. Las propiedades visibles hacen referencia a algo exterior a ellas, aportándonos así ese significado que la trasciende y que *re-describe la realidad*, significado que, al mismo tiempo, está íntimamente

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 104 (ed. esp., p. 108).

⁷⁷⁰ P. Ricoeur: *La metáfora viva*, p. 12.

relacionado con su constitución y configuración. Una gran verticalidad puede sentirse como una propiedad artística general, visible, pero quizá sea sentida como una propiedad expresiva sólo cuando se intuye como una metáfora de la elevación del alma, así que «una obra de arte expresa aquello que metaforiza»⁷⁷¹, escribe Danto, es decir, la propia metáfora es la base de la expresión de una obra. El arte de los sesenta, entonces, según las tesis de Danto, re-describe de algún modo la realidad artística establecida, pues se transmuta completamente el concepto de arte vigente, aportando uno nuevo, re-describiendo una realidad basada en un concepto de arte obsoleto, y lo hace mediante la expresión y el estilo de cada autor. El cuestionamiento de tal concepto empezó con los *ready-mades* de Duchamp y su intención de expresar su descontento ante la realidad artística vigente.

Pero nada de esto implica que prevalezca en la metáfora el contenido cognitivo sobre su capacidad de conmoción, según Pérez Carreño. Ella escribe que en *La transfiguración del lugar común* Danto entiende la obra de arte, no directamente como un símbolo o un significado encarnado, sino como una *representación transfiguradora*: las obras de arte encarnan metafóricamente su contenido. «Forma parte de una transfiguración metafórica que el objeto conserve su identidad y que sea reconocido como tal. Por eso hablamos de transfiguración más que de transformación»⁷⁷², puesto que no hay transformación en el objeto. Danto pone de relieve la fuerza de la metáfora por encima de su contenido cognitivo, presentando un modelo de metáfora retórico y no cognitivo, pues la transfiguración es causa del efecto impactante sobre el espectador. El valor del arte no consistiría tanto en proporcionarnos conocimiento del mundo, como en mostrarnos algo que podíamos saber ya, pero a lo que no habíamos prestado atención, o no habíamos percibido desde ese punto de vista. Las obras de arte colocarían los objetos que representan

⁷⁷¹ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 194 (ed. esp., p. 276).

⁷⁷² *Ibid.*, p. 168 (ed. esp., p. 243).

bajo una nueva luz, nos permitirían ver sus objetos según una nueva concepción, que no se representa explícitamente, sino que se sugiere o se insinúa. Por tanto, la fascinación producida por lo velado alcanza también al arte. La fuerza de la metáfora está en la activación de esa participación mental que sus estructuras producen dentro de las obras de arte, nunca comparable a una descripción, explicación o análisis crítico de las mismas; las obras de arte nunca pueden ser sustituidas por estos análisis, sostiene Danto. La energía de la obra de arte contenida en la metáfora ha de ser ante todo sentida, pues proviene de la propia obra experimentada directamente. Las argumentaciones o explicaciones en sí mismas no desencadenan la misma reacción⁷⁷³: «Ninguna descripción, por muy detallada que sea, equivale a su experiencia primaria»⁷⁷⁴, a la experiencia primaria de la obra en sí, de ahí que la fuerza de la retórica sea considerada primordial en Danto, tal como afirma Pérez Carreño en el ensayo, ya citado, «Símbolo encarnado: del cuerpo al efecto».

La noción de metáfora es usada por Danto de un modo muy laxo, considera Pérez Carreño, de manera que cualquier mimesis parece guardar una relación metafórica con lo mimetizado: apariencia y realidad se funden metafóricamente, puesto que sabemos que lo que vemos no es real, que es ficción y, según ella, esto sirve para cualquier representación, no sólo para la metáfora⁷⁷⁵. Por eso encuentra cierta ambigüedad en la noción de significado metafórico en las tesis de Danto, y destaca su uso del término *aboutness* –*ser sobre algo*–, evitando referirse directamente al significado, significado que «llega a veces a confundirse con el significado primario del símbolo, con su contenido literal»⁷⁷⁶. Con todo, está de acuerdo con Danto en que «el significado, por sí mismo, podría transfigurar objetos y convertirlos en obras

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 173 (ed. esp., p. 250).

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 174 (ed. esp., p. 251).

⁷⁷⁵ F. Pérez Carreño: «Símbolo encarnado: del cuerpo al efecto», pp. 215-217.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, pp. 220, 221.

de arte»⁷⁷⁷: algunos objetos indiscernibles como la *Brillo Box* pueden convertirse en metáforas y de este modo en arte.

3.1.3.3. Efecto de la metáfora. Retórica

La metáfora es una herramienta del retórico y por tanto un recurso para conmover mentes.⁷⁷⁸

La semántica se diferencia de la retórica en que la primera es fundamentalmente *denominación desviante*, y la segunda introduce la *predicación no pertinente*, pero ambas vertientes coinciden en la metáfora⁷⁷⁹. Son indudables, para Danto, las implicaciones y rasgos obvios de las obras de arte en relación con su construcción en los términos de la retórica: «Mi propia impresión es que el poder del arte es el poder en efecto de la retórica»⁷⁸⁰, escribe aludiendo al poder seductor de las obras de arte en tanto retórica y persuasión. La estrategia retórica habitual, de la que forma parte la metáfora, no se limita a afirmar hechos, sino que los sugiere de tal manera que moldea la forma en que el auditorio los percibe, es decir, induce a una determinada actitud hacia lo hablado o representado –según sean palabras o imágenes–, de forma intencionada. La retórica «tiene como objetivo la modificación de la actitud y la creencia, nunca puede ser inocente»⁷⁸¹, escribe Danto, y «la metáfora es una herramienta del retórico y por tanto un recurso para

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 221.

⁷⁷⁸ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 84 (ed. esp., p. 90).

⁷⁷⁹ P. Ricoeur: *La metáfora viva*, p. 10.

⁷⁸⁰ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 194 (ed. esp., p. 186).

⁷⁸¹ *Ibid.*, pp. 194, 195 (ed. esp., p. 186).

conmover mentes»⁷⁸². Como herramienta del artista, la metáfora participa igualmente de tales aspectos retóricos: «...puede que uno de los principales méritos del arte sea menos representar el mundo que hacerlo de tal suerte que su visión suscite en nosotros cierta actitud y una determinada imagen»⁷⁸³, como puede observarse fácilmente en el arte político o en los artistas comerciales.

De forma general, se puede decir que las metáforas materializan en imágenes un conjunto de creencias y sentimientos de un determinado lugar y época, y estarán vivas o muertas, escribe Danto, «en función de que los temas mismos estén vivos o muertos para las personas que perciben las metáforas»⁷⁸⁴, es decir, han de seleccionar temas o elementos muy presentes en el público que los recibe, asegurando así el tipo de imagen que esas metáforas suscitarán a ese público en función de lo que el retórico pretendía⁷⁸⁵, de ahí la pertinencia de usar las cajas Brillo en 1964, y no en cualquier otro periodo. «El retórico emplea la metáfora para llevar la mente del oyente donde él quiere que vaya»⁷⁸⁶, por lo que tiene mucho que ver con la manipulación: «La metáfora pertenece a la teoría de la manipulación»⁷⁸⁷, por tanto se puede considerar que existe gracias a que «la mente es conmovida por las representaciones»⁷⁸⁸, lo cual implica un peligro en manos de los retóricos, pues funciona «como una especie de trampa para la mente»⁷⁸⁹, según ya consideró Platón.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 84 (ed. esp., p. 90).

⁷⁸³ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 167 (ed. esp., pp. 241, 242).

⁷⁸⁴ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 78 (ed. esp., pp. 85, 86).

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 84 (ed. esp., p. 90).

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 74 (ed. esp., p. 82)

⁷⁸⁷ *Ibid.*

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 78 (ed. esp., p. 86).

⁷⁸⁹ *Ibid.*

En razón de tal manipulación, las semejanzas entre los términos o imágenes usados en la metáfora «están conectadas con los prototipos por medio de los cuales se conceptualiza nuestro mundo»⁷⁹⁰, como en el ejemplo anterior donde el color de las vestiduras de los cardenales responde a un prototipo que todos conocemos, facilitando así la captación del mensaje y controlando de alguna forma la manera en que interiorizamos la imagen que se nos propone, y esa es la habilidad que caracteriza al retórico, según Danto, la capacidad para accionar nuestros prototipos de conceptualización del mundo, y así también nuestras mentes⁷⁹¹. En culturas no occidentales, donde no hay jerarquías eclesiásticas con cardenales que vistan de rojo, no se entendería la metáfora del clavel/cardenal. Por tanto, intervienen de forma decisiva las convenciones y creencias del público, su conceptualización y organización del mundo.

Este tipo de condicionantes enlazan con lo que para Danto es el rasgo lógico más interesante de las metáforas: su «no extensionalidad»⁷⁹². Las proposiciones sobre creencias son *no extensionales*, dice Danto, debido a que «no tratan siempre de lo que parecen tratar»⁷⁹³, porque en razón de las representaciones que actúan pueden resultar equívocas. «Una proposición no extensional lo es porque trata de representaciones de cosas más que de cosas. Y por eso las metáforas son no extensionales: se refieren a representaciones»⁷⁹⁴, a creencias, no a hechos consumados. Por ejemplo, explica, si alguien cree que Sevilla está en Portugal, esta proposición no trata de Sevilla ni de Portugal sino de la representación de ese alguien sobre la geografía política de España y Portugal. Las proposiciones de creencias son no extensionales porque derivan de asociar a los hechos esas creencias, o sea, provienen de representaciones, pues vemos los hechos enunciados matizados

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 86 (ed. esp., p. 92).

⁷⁹¹ *Ibid.*

⁷⁹² *Ibid.*, p. 79 (ed. esp., p. 86).

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 80 (ed. esp., p. 87).

⁷⁹⁴ *Ibid.*, pp. 79, 80 (ed. esp., p. 87).

o condicionados por ellas. En palabras de Danto: las proposiciones de creencias «nos remiten a las proposiciones específicas que mostramos al adscribir las creencias a»⁷⁹⁵. En el caso de la metáfora *Sus ojos son estrellas*, la metaforización consiste en relacionar unos ojos con una representación; y la no extensionalidad se debe aquí a que la representación de estrellas no es la representación de cuerpos celestes que emiten radiación luminosa, sino algo muy diferente.

Además de la referencia, es importante señalar las propiedades de la metáfora, ya que son éstas las que permiten «apelar a la manera en que la información se almacena, es decir, a aquello en que las personas piensan espontáneamente primero cuando se les presenta uno u otro estímulo»⁷⁹⁶. Las propiedades de la metáfora deben estar en relación con la respuesta que se prevé que el público active ante ella, y deben tener en cuenta, por ejemplo, que es más frecuente pensar en perros o gatos ante la palabra animal, que en ñus o canguros. «Y no se trata sólo de pensar en eso, sino de pensar en eso *primero* y de un modo que parece automático y fuera del control del oyente»⁷⁹⁷, es decir, el oyente, el público, el espectador, debe reaccionar de manera inconsciente ante el estímulo, y así el control sobre él es mayor. Danto sostiene que la retórica es una actividad intencional, en el sentido de que alguien trata de inducir –consciente o inconscientemente– retóricamente a otro a que responda a la obra, por lo que establece una relación entre la obra y el artista⁷⁹⁸, entre el artista y el espectador, y entre la obra y el espectador.

Aunque a veces «la representación conmueve debido a su contenido o tema, y no debido a ninguna propiedad que tenga por derecho propio en

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 82 (ed. esp., p. 89).

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 85 (ed. esp., p. 91).

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 86 (ed. esp., p. 92).

⁷⁹⁸ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 175 (ed. esp., p. 252).

cuanto representación»⁷⁹⁹, la estructura de la metáfora no es sólo cuestión de contenido, según explica Danto. Esta estructura tiene mucho que ver con rasgos de la representación que no atañen de manera exclusiva a su contenido, de ahí que una obra de arte no puede ser sustituida por otra representación con el mismo contenido, como hemos expuesto anteriormente. «Parte de la energía de la obra tiene un vínculo interno con rasgos de aquella representación»⁸⁰⁰, afirma Danto. Esto explicaría también por qué la diferencia entre obras de arte y meras representaciones no es una simple cuestión de contenido. Incluso podría ser la réplica a Gerard Vilar respecto al cuestionamiento que hace de la tesis del significado de Danto. Para Vilar el problema de la tesis de Danto es, entre otros, que «la naturaleza lingüística de las obras de arte queda oscurecida por un concepto de significado que no parece distinguir entre modos de significar»⁸⁰¹. Vilar hace alusión a la afirmación de Danto de que hay una ontología común al arte y al lenguaje, distinta de la de los objetos reales, de forma que no se diferencia entre la universalidad codificada del lenguaje, y la individualidad de las obras de arte irreducible a ningún código. Y añade un ejemplo: «¿Qué distingue una obra de arte de una señal de tráfico?», «¿Por qué una señal de tráfico significa lo que significa y esa misma señal de tráfico como obra de arte puede significar otras cosas?», «¿Qué hace el arte con los objetos reales en tanto que significados encarnados?»⁸⁰². La respuesta a estas cuestiones podría ser que, para Danto, la diferencia entre obras de arte y meras cosas no está sólo en el contenido o significado, sino que las diferencias también vienen marcadas por los modos de representación, y cualquier señal de tráfico: *Ceda el paso*, *Dirección prohibida*, etc., es un símbolo con un significado accesible a los miembros de una determinada comunidad, cuya sustitución por la mera

⁷⁹⁹ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 79 (ed. esp., p. 86).

⁸⁰⁰ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 175 (ed. esp., p. 253).

⁸⁰¹ G. Vilar: *Las razones del arte*, p. 104.

⁸⁰² *Ibid.*

leyenda de ese significado o contenido no altera a la señal en absoluto: actuamos igual ante el triángulo invertido de bordes rojos y fondo blanco, que ante la leyenda escrita CEDA EL PASO. No varía el mensaje en el contexto de la comunicación y sus codificaciones, mientras que esto es algo que no puede hacerse en una obra de arte: una obra de arte no puede ser sustituida por otra representación con el mismo contenido, puesto que el contenido viene influenciado y penetrado por esa forma de representación, por el símbolo utilizado para proporcionar el mensaje. Lo que Vilar parece señalar es que para el arte no contamos con una *universalidad codificada*, como la del lenguaje, pero no se detiene en la puntualización que hizo Danto: no es que el arte sea un lenguaje, sino que tiene una ontología igual a la del lenguaje⁸⁰³ y, por tanto, el código usado en cada caso en las obras de arte debe ser conocido, al menos en parte, para que la comunicación se produzca, aunque su codificación no sea universal, sino particular de cada obra y autor.

En las metáforas artísticas la forma de representación es la que proporciona lo que sus significados y asociaciones ostentan en el contexto cultural de su tiempo⁸⁰⁴, pero de una manera irremplazable, cosa que no ocurre en principio con el ejemplo de Vilar de las señales de tráfico. Las metáforas encarnan para Danto algunas de las estructuras de la obra de arte: «no se limitan a representar objetos, sino que las propiedades del modo de representación mismo puede ser un elemento para entenderlas»⁸⁰⁵ por esa conexión que se establece entre su organización interna, y la referencia exterior, establecida también por Ricoeur al tratar la transición de semántica a hermenéutica⁸⁰⁶, ya comentada. Es, entonces, la relación entre el modo de representación y el contenido lo decisivo en el arte, su conexión entre la forma de representación elegida y la referencia al mundo exterior. El

⁸⁰³ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 83 (ed. esp., p. 130).

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 189 (ed. esp., pp. 269, 270).

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 189 (ed. esp., p. 270).

⁸⁰⁶ P. Ricoeur: *La metáfora viva*, p. 12.

momento hermenéutico de la metáfora es la intermediación entre el sujeto y el mundo, porque «lo que hace la metáfora es vincular, integrar y relacionar, es decir, atar con el lazo del punto de vista»⁸⁰⁷.

Sobre la base del libro II de la *Retórica* de Aristóteles, Danto afirma que «la retórica es el arte de la persuasión y de la lógica, y en tanto que vertiente psicológica del arte de la demostración, debe saber tanto captarse a la audiencia como caracterizar los hechos y sus interrelaciones»⁸⁰⁸, es decir, se fundamenta en la persuasión y en la predicación. En relación a la lógica, es el entimema la forma más adecuada para los propósitos de la retórica, pues consiste en un silogismo truncado en el que una premisa o una conclusión están omitidas, y será efectivo cuando la parte omitida se pueda advertir fácilmente por obvia o simple, de forma que cualquiera pudiera aceptarla sin esfuerzo. El receptor debe llenar el vacío que deliberadamente ha dejado abierto el emisor, y así el auditorio participa en el proceso, aunque la incitación a participar es infructuosa o incomprensible para una persona con un conocimiento insuficiente. El entimema «es un recurso de retórico para hacer que una audiencia aporte la premisa que falta y conecte la conclusión con la premisa ofrecida, moviendo por así decir a las mentes a seguir ciertos caminos y en consecuencia convenciendo de este movimiento»⁸⁰⁹, o sea, tratando de conseguir que se produzca ese movimiento de la mente hacia la dirección sugerida, resume Danto en *Más allá de la Caja Brillo*.

Lo que es demasiado explícito no sirve a este propósito, no provocaría esa especie de seducción, pues lo fascinante está en la alternativa a una tópica afirmación, mucho más que en cualquier afirmación directa del orador. Aristóteles determinó, como nos recuerda Danto, que la mente debe ponerse

⁸⁰⁷ J. L. Serrano Ribeiro: «Perspectiva, metáfora y hermenéutica», pp. 188, 189.

⁸⁰⁸ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 169 (ed. esp., p. 245).

⁸⁰⁹ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 85 (ed. esp., p. 91).

en marcha para hallar ese término medio, para cubrir ese vacío⁸¹⁰ no explícito en un enunciado o declaración. En las obras de arte, como en los discursos retóricos, hay algo no explícito que ha de captarse para que tenga lugar la comunicación, y en ambos casos es necesaria la participación de la mente para que pueda tener lugar ese descubrimiento. Efectivamente, escribe Danto, el lugar de la expresión metafórica está en la representación más que en la realidad representada⁸¹¹, es decir, lo más relevante –y lo que cautiva al auditorio– es la manera de presentar esa predicación, no la realidad representada o la predicación en sí, sino la forma de representación lo que prevalece, como ya se ha dicho. Lo que fascina en la estructura metafórica es la manera de representar una cosa, pues de ello depende su efecto de persuasión sobre el público.

Si «la obra de arte se constituye como una representación transfigurativa»⁸¹², como proclama Danto, su interés radica en gran parte en esa transfiguración que es la que, al superar la mera representación, produce la fascinación. Así, cuando el arte se convierte en una metáfora de la vida, podemos conseguir ver nuestra vida en los términos descritos por él, como una simulación, pues nos ofrece un simulacro de vida, una vida ficticia que nos produce placer porque la anhelamos o porque nos sentimos identificados con ella. Es decir, las metáforas pueden seducir a veces, no mediante ese artificio que puede ser considerado engañoso, sino por el puro placer de la ilusión, de las fantasías. Así lo expresa Danto: «El arte, que a veces es una metáfora de la vida, implica que la familiar experiencia de ser llevado fuera de uno mismo por el arte –la conocida ilusión artística– es la realización virtual de una transformación metafórica en que uno mismo es el tema: eres en última

⁸¹⁰ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 171 (ed. esp., p. 247) (cfr. Aristóteles, *Poética*, 1457b, p. 205).

⁸¹¹ *Ibid.*

⁸¹² *Ibid.*, p. 172 (ed. esp., p. 248).

instancia lo que la obra retrata, una persona vulgar transfigurada en una mujer sorprendente»⁸¹³, por ejemplo.

Del mismo modo, la fea y repugnante realidad visible representada de modo fidedigno, puede también producirnos placer, como ya se expuso, en este caso por la *irrealidad* de esa *realidad* que observamos duplicada en el arte, pero, además, por el mejor conocimiento que ese arte nos aporta de lo representado. Recordemos de nuevo a Aristóteles cuando afirma que «todos disfrutan con las obras de imitación», es decir, con las imágenes artísticas, y añade que «es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres. Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás»⁸¹⁴. Por tanto, aquí, el placer se debe, por una parte, al poder de desrealización o de neutralización de lo real que tiene la mimesis artística, la representación artística y, por otra, al hecho de que mediante la imagen artística se conoce mejor lo representado. Estos y otros muchos motivos pueden hacer que el arte –como metáfora que es– produzca placer: la mimesis, el misterio (enigma), la posible dificultad de interpretación, su contribución al conocimiento sobre las cosas, su potencial emocional, su capacidad de hacer reír o llorar, de provocar terror (sublimidad), de sorprender, de desconcertar, de mover mentes y almas. Y en general, es el extraordinario poder desestabilizador del arte, a través de la libertad que exhibe, lo que más placer puede proporcionarnos.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 173 (ed. esp., pp. 249, 250).

⁸¹⁴ Aristóteles: *Poética*, 1448b, p. 136.

3.1.4. Expresión y estilo

Junto a la intencionalidad y la importancia del efecto en el espectador, los conceptos de expresión y estilo, relacionados todos con la subjetividad del artista presente en la obra, son aspectos que Danto relaciona e integra en la configuración de la metáfora, desarrollándolos de manera que apuntan todos a la comprensión última y al significado de la metáfora, a su interpretación, en suma.

La expresión y el estilo se relacionan directamente con el modo de representación. Básicamente, el estilo es para Danto como un instrumento de representación, y la expresión está más en relación con la opción por un modo de representación u otro por parte del autor. Si la retórica a través de la metáfora insta al receptor a la deducción de un término omitido, «atañe a la relación entre la representación y el receptor»⁸¹⁵. Mediante la expresión, expresándose, el autor elige y decide el modo de representación, decide sobre el/los objetos a representar y sobre la construcción de la metáfora, es decir, se expresa a través de todo ello. Y su "diseño" metafórico instará a la deducción que se pretende por parte del receptor. El estilo incluye en el proceso los instrumentos con que se llevará a cabo la representación y, al mismo tiempo, es lo que nos queda de la representación cuando le sustraemos su contenido⁸¹⁶. Entonces, en opinión de Danto, «la expresión parece estar a medio camino entre la retórica y el estilo»⁸¹⁷. Sintéticamente, Danto ve la retórica como caracterización de hechos de forma persuasiva, la expresión como construcción persuasiva, y el estilo como instrumental a usar en esa construcción.

⁸¹⁵ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 198 (ed. esp., p. 282).

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 197 (ed. esp., p. 281).

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 190 (ed. esp., p. 271).

Los medios que Danto adscribe al estilo, además de ser elegidos por el autor, suelen estar determinados por imposiciones históricas y culturales, es decir, se usarán modos de representación compartidos que definen un determinado periodo o cultura, que le son característicos, de forma que normalmente los identificamos como propios de esa época o de esa civilización. El estilo, entonces, y en sentido amplio, depositará tanto su propio carácter como instrumento de representación, como el carácter de su periodo y cultura. Pero también hay que tener en cuenta para el estilo «la mano que lo guía», dice Danto, porque puede llegar a ser un modo de autógrafo⁸¹⁸, por lo que resulta obvia su relación con la expresión del autor, con su modo particular de expresión, pero afectada ésta por lo que define al periodo y al colectivo donde surge. E incluso, podríamos decir, es como otro modo de expresión más mecánico y gregario, porque la cualidad autógrafa no deja de ser algo mecánico a la vez que es algo distintivo de cada uno. Esas parecen ser las características básicas del estilo tal como lo presenta Danto: propio y mecánico –o automático– a un tiempo. La *expresión* a que Danto alude en *La transfiguración del lugar común* como diferente al *estilo*, parece ser algo mucho más interno, anímico y espiritual que un gesto autógrafa. Si en el estilo van esas cualidades de las representaciones que son el hombre mismo, visto desde fuera, fisonómicamente⁸¹⁹, no es meramente lo que una persona representa, es a la forma en que lo representa a lo que hay que recurrir para explicar las estructuras de su mente, nos dice. Danto considera que, en el arte, el estilo remite a una fisonomía externa de un sistema interno de representación⁸²⁰, es decir, el estilo sería la apariencia externa de un rasgo interno del artista. Y parece que *el rasgo interno* es lo más psicológico y relacionado con lo que él llama *expresión*.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 198 (ed. esp., p. 282).

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 207 (ed. esp., p. 293).

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 205 (ed. esp., p. 291).

Sin embargo, en obras posteriores, Danto se refiere al estilo como vinculado también a la psicología del autor, tal como la expresión. Alude concretamente a *La pintura como un arte* de R. Wollheim, para referirse del estilo individual «como algo que es psicológicamente real»⁸²¹, aunque de realidades psicológicas no sepamos nada, pues difícilmente podemos conjeturar cuales son las que explican una determinada personalidad. Pero lo que sí sabemos es que el estilo y la personalidad están estrechamente vinculados, tanto que podemos afirmar que «*el hombre es el estilo*»⁸²², –escribe Danto citando a Buffon– y «el estilo genera obras como un lenguaje genera frases»⁸²³, afirmaciones éstas basadas en las tesis de Wollheim. «La cuestión del estilo conecta con lo que, en un caso dado, son los atributos estilísticos de otras obras realizadas por un individuo»⁸²⁴, escribe, por lo que aparece en todas las obras del mismo autor.

En cualquier caso, el estilo, como la expresión, atañe a la relación entre la representación y su autor, y además de representar lo que quiera que sea, imparte o imprime algo del propio carácter en el acto de representarlo. Y ambos, estilo y expresión, además de responder al interior del autor, determinan también de alguna forma el cómo recibe el conjunto el receptor. Para Danto, el concepto de *expresión* puede ajustarse al concepto de metáfora, porque la forma en que algo se representa (estilo y expresión) se pone en relación con el tema representado (contenido o significado)⁸²⁵, y esto es lo interesante filosóficamente hablando, según él. El artista se expresa a través de la forma y medios de representación, y a través del contenido que desea transmitir con la metáfora. Danto afirma que el artista, además de representar el mundo, «se expresa a sí mismo y en relación con el contenido

⁸²¹ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 245 (ed. esp., p. 230).

⁸²² *Ibid.*

⁸²³ *Ibid.*, p. 246 (ed. esp., p. 230).

⁸²⁴ A. C. Danto: «Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo», p. 39.

⁸²⁵ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 197 (ed. esp., p. 280).

de la representación»⁸²⁶, «no podemos separar limpiamente lo que una obra expresa y la manera en que lo hace»⁸²⁷, escribe. De esta forma, metáfora, expresión y estilo quedan estrechamente vinculados, puesto que el artista media en la forma de hacer llegar el contenido metafórico a través de su estilo y su «yo» particular.

En el análisis de las tres cajas de Brillo de su artículo *Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo*, Danto escribe que el estilo de Harvey en sus cajas de Brillo como «diseñador comercial independiente», debe ser visto en términos de sus pinturas abstracto-expresionistas, con las que este artista comenzó su trayectoria, aunque sin éxito. «El estilo de Warhol en términos de todas las cajas de 1964, y el de Bidlo en términos de sus apropiaciones del estilo de otros grandes artistas»⁸²⁸. Y si a los tres se les preguntara qué hacer a continuación de estas obras, podríamos detectar tanto una cierta continuación del estilo individual de cada uno, como diferencias de estilo entre ellos: Warhol hizo naturalezas muertas políticas en los años setenta: la hoz y el martillo de 1977. Como diseñador comercial, Harvey habría esperado a que le hicieran un encargo. Bidlo puede preguntarse de qué apropiarse a continuación, o si considerase que ha llevado a la apropiación tan lejos como podía, se le abriría un abismo creativo⁸²⁹. «En el fondo nuestro estilo es lo que somos»⁸³⁰, escribe Danto, y estos tres artistas eran tres sujetos bastante diferentes, por más parecido que su arte pudiera ser en un determinado momento de sus vidas.

Propone Danto en *Más allá de la Caja Brillo* «que veamos nuestra historia como el desarrollo de un estilo común hasta su límite lógico»⁸³¹, refiriéndose a

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 198 (ed. esp., p. 282).

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 193 (ed. esp., p. 275).

⁸²⁸ A. C. Danto: «Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo», p. 39.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁸³⁰ *Ibid.*

⁸³¹ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 248 (ed. esp., p. 232).

su tesis del fin del arte en los años sesenta; cuando ese límite se ha visto, ha terminado esa historia. Danto anhela que «el vital estilo de Occidente decaiga y simplemente deje que los estilos individuales y las vidas de los artistas sean una biografía plural»⁸³², es decir, desea la pluralidad de estilos contra la imposición de esa tradición occidental, para él coercitiva. Y considera que uno de los rasgos más fascinantes del arte es esa «espontánea capacidad de los artistas para hacernos ver su forma de ver el mundo. Como si nos dieran el mundo»⁸³³ a través de ese estilo y expresión individual desplegados en sus obras.

⁸³² *Ibid.*

⁸³³ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 207 (ed. esp., p. 294).

3.2. Interpretación y teoría

Algo que es una obra de arte depende de una serie de razones, y nada es en realidad una obra de arte fuera del sistema de razones que le confieren ese estatus: las obras de arte no lo son por naturaleza⁸³⁴.

Como hemos expuesto, Danto considera, en primer lugar, que hay dos condiciones esenciales para que haya obra de arte: ser sobre algo o tener significado, y que ese significado esté encarnado. En segundo lugar, ese sentido o significado tiene que ser metafórico, es decir, lo que la obra expresa mediante sus propiedades físicas es detectable gracias a un trabajo de abstracción. En tercer lugar, y es lo que desarrollamos a continuación, añade Danto que no hay obra de arte sin interpretación, necesaria e indispensable para descifrar la encarnación (*embodiment*): «La tarea de la crítica es identificar los significados y explicar el modo de su encarnación (*embodiment*)»⁸³⁵. Es la encarnación y su exigencia de ser descifrada lo que hace indispensable la interpretación. Para que un objeto sea una obra de arte ha de ser interpretado –visto– como una obra de arte: «La interpretación sería la función que transforma un objeto en una obra de arte»⁸³⁶. Lo primero ontológicamente es la interpretación, no el ser, el cual depende entonces de la interpretación. *Brillo Box* de Warhol es arte porque es interpretada como arte. La interpretación es el elemento transfigurador. «Sin interpretación –escribe Fenner refiriéndose a Danto– no hay arte»⁸³⁷. «Ser arte es estar internamente conectado con una interpretación»⁸³⁸, afirma el mismo Danto. Pero como la encarnación existe en objetos no artísticos, Danto se ve obligado a aderezar la

⁸³⁴ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 39 (ed. esp., p. 51).

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 41 (ed. esp., p. 52).

⁸³⁶ D. Sobrevilla: «Hegel, Danto y la tesis del final del arte», *Diálogos. Revista del Departamento de Filosofía de la Universidad de Puerto Rico*, 81 (2003), p. 386.

⁸³⁷ D. Fenner: *Introducing Aesthetics*, Westport, Connecticut: Praeger, 2003, p. 70.

⁸³⁸ A.C. Danto: *Philosophizing Art: Selected Essays*, p. 9.

interpretación del significado encarnado con la intencionalidad del artista y el contexto histórico-artístico. Todo esto se manifiesta mediante una teoría que debe provenir del mundo del arte: «Para ver algo como arte se requiere algo que el ojo no puede describir, una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte, o sea, un mundo del arte (*Artworld*)»⁸³⁹, afirma Danto, y «no podría haber un mundo del arte sin teoría, ya que el mundo del arte depende lógicamente de la teoría»⁸⁴⁰.

Como seguidor de la tradición hermenéutica iniciada por Nietzsche, y de una filosofía más analítica, Danto da una posición privilegiada a la reflexión sobre el arte y a la interpretación, elementos centrales en esta tradición⁸⁴¹. Heidegger, por ejemplo, considera que el arte pone en obra la Verdad del ser, y piensa que la interpretación es la vía de acceso a la comprensión de toda realidad. Nuestra relación con el arte es una relación de interpretación, interpretación como condición para que el arte tenga un sentido más allá de su materialidad, frente a la tendencia lógica y positivista del ámbito anglosajón donde la interpretación se considera imprecisa y hasta poética⁸⁴². La interpretación de una cosa por un sujeto es lo que la constituye en sentido propio, pues la percepción y el análisis lógico no son siempre suficientes para comprender lo que significa una obra. A la percepción hay que añadir un proceso que permite la atribución de un valor de verdad a los enunciados sobre la obra, según Danto, ya que de eso depende para él el concepto de obra de arte. El sentido que libera un objeto es lo que lo hace obra de arte, y ese sentido o significado sólo es accesible por medio de la interpretación, que es la que permite comprender la obra, no la sola percepción. Y, aunque todos los objetos que nos rodean pueden ser interpretados, no siempre es obvia su interpretación. Los cotidianos no tienen significado, solo una función práctica,

⁸³⁹ A. C. Danto: «The Artworld», *Journal of Philosophy* 61, nº 19 (October 16, 1964), p. 580.

⁸⁴⁰ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 135 (ed. esp., p. 198).

⁸⁴¹ M. Thériault: *Arthur Danto ou l'art en boîte*, pp. 48, 49.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 49.

por lo que su interpretación sería fácil y directa. En cambio, los objetos-arte necesitan un trabajo de interpretación para poder cumplir su función.

Las obras de arte han de entenderse como objetos que tienen significado, pero «estos significados determinados no están a su vez simplemente establecidos en la obra de arte, de manera que pudieran ser captados inmediatamente. Más bien solo se puede hablar del significado de una obra de arte recurriendo a los procesos de apertura de este significado. Estos procesos de apertura son interpretaciones»⁸⁴³. Así que el significado en que consiste toda obra –pues siempre son sobre algo, tematizan algo– no es accesible con independencia de las circunstancias, y especialmente de la circunstancia de la interpretación que el mundo del arte hace de ese objeto: «Nada es una obra de arte sin una interpretación que la constituya como tal»⁸⁴⁴.

La necesidad de la interpretación es inherente al concepto de arte, opina Danto, y ver algo como una obra de arte es ir del ámbito de las meras cosas al dominio del significado. «Cada interpretación construye una nueva obra»⁸⁴⁵, incluso si el objeto de las diferentes interpretaciones permanece inmutable a la transformación, pero se vuelve distinto bajo interpretaciones distintas. Así, un objeto dado es una obra de arte sólo bajo una interpretación, siendo ésta transfiguradora, pues la obra de arte se constituye como tal a través de ella. Sin interpretación sólo podemos mirar el objeto, después éste se constituye como obra artística gracias a la interpretación. Como en todas las cosas del mundo, en la obra de arte podemos decir que leemos al mirar, porque interpretamos lo que vemos, lo leemos desde nuestra posición. Al interpretar manipulamos una sección del objeto que es la forma de la obra artística. Es como si el objeto llevara en sí, en una parte de sí, la posibilidad de ser una obra de arte, y la interpretación hace posible que esa parte del objeto emerja

⁸⁴³ G. W. Bertram: *El arte como praxis humana. Una estética*, p. 24.

⁸⁴⁴ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 135 (ed. esp., p. 198).

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 125 (ed. esp., p. 184).

como obra artística. Sin interpretación, esa sección, esa parte, desaparece o vuelve al mero objeto, pues es la interpretación la responsable de su existencia, por lo que la tradicional distinción entre forma (objeto) y contenido (interpretación) no es exacta para Danto⁸⁴⁶. La interpretación, por tanto, como procedimiento transformativo, proporciona una nueva identidad de obra de arte a lo que anteriormente sólo tenía identidad de objeto, por lo que la forma, el objeto vulgar, tiene en potencia un contenido que la interpretación puede hacer emerger o no. En fin, la interpretación es fundamental en el acto de identificación artística⁸⁴⁷, de dar el nombre de obra de arte a un determinado objeto. El «acto de identificación artística» es para Danto el que eleva una mera cosa al reino del arte⁸⁴⁸.

Pero la interpretación es un procedimiento que acompaña a todo sistema de representación y comunicación⁸⁴⁹, por lo que Danto distingue entre interpretación artística e interpretación ordinaria, siendo la artística la que tiene la función transfiguradora y constituyente de las obras de arte, porque debe incluir, frente a la ordinaria, la consideración de la intención del artista y del contexto, de forma que la función transfiguradora de la interpretación está anclada en nuestro discurso sobre el arte⁸⁵⁰, en las razones del arte o en la teoría.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 125 (ed. esp., p. 185).

⁸⁴⁷ *Ibid.*, pp. 124, 125 (ed. esp., pp.183, 184, 185).

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 126 (ed. esp., p. 185).

⁸⁴⁹ M. Thériault: *Arthur Danto ou l'art en boîte*, p. 55.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 57.

3.2.1. Interpretación superficial e interpretación profunda

Un objeto o es una obra de arte solo bajo una interpretación I , donde I es un tipo de función que transfigura o en una obra: $I(o) = O$. Entonces, incluso si o es una constante perceptiva, las variaciones en I constituyen diferentes obras.⁸⁵¹

Para Danto, la fórmula que opera en la constitución de las obras de arte es la siguiente: Interpretación (I) aplicada a un objeto (o) = Obra de arte (O). Mediante la interpretación es como una obra «pasa del ámbito de simple objeto al ámbito del significado»⁸⁵², por tanto la interpretación es decisiva para la constitución de las obras de arte como tales. «Las interpretaciones son las funciones que transforman obras materiales en obras artísticas»⁸⁵³. Pero todos los fenómenos del mundo gozan de una interpretación que los constituye como tales, por lo que Danto trata de diferenciar la interpretación artística, como constitutiva de las obras de arte, de otro tipo de interpretaciones: «Mi teoría de la interpretación es en cambio constitutiva, porque un objeto es una obra de arte *solamente* en relación a una interpretación»⁸⁵⁴. «Interpretar es la palanca que extrae las obras del mundo real para elevarlas al mundo artístico, donde son dotadas de atributos a veces desatendidos: solo gracias a una interpretación, un objeto material es una obra»⁸⁵⁵.

En *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Danto introduce una distinción clave entre interpretación superficial y profunda: *surface and deep interpretations*⁸⁵⁶. Trata de ofrecer una teoría de la interpretación que aglutine las diferentes corrientes de la práctica artística, haciendo esta distinción entre

⁸⁵¹ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 125 (ed. esp., p. 184).

⁸⁵² *Ibid.*

⁸⁵³ A. C. Danto: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, p. 39.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 50.

interpretación superficial o interpretación artística, e interpretación profunda o interpretación ontológica⁸⁵⁷. La interpretación superficial consiste en la determinación de lo que el artista cree haber hecho, o sea, coincide con las intenciones del artista, y puede ser correcta e incorrecta. Esta interpretación sería correcta si reconstruye escrupulosamente desde el punto de vista histórico esas intenciones⁸⁵⁸. La interpretación profunda es una lectura de la obra más allá de la superficie, más difícil de comprender y desentrañar, pues no tiene el firme apoyo del artista y el estricto punto de vista histórico, por lo que puede proporcionar múltiples lecturas de una misma obra. Va más allá de la intención del artista, de lo que el artista quiso decir⁸⁵⁹. La interpretación superficial, si es correcta, nos proporciona los elementos a interpretar para la interpretación profunda, que es la que hurga en las profundidades. «Lo que la interpretación profunda pretende comprender es un complejo de relaciones constituido por las representaciones todas reunidas [...], mientras que la interpretación superficial nos proporciona los *interpretanda* (elementos a interpretar) para la interpretación profunda, de los cuales debemos buscar los *interpretantia* (elementos interpretantes o elementos que interpretan) en las profundidades»⁸⁶⁰, explica Danto.

La lectura o interpretación profunda incluye elementos que el autor puede ignorar, es decir, lo que se dice, o lo que desvela la interpretación profunda, no es total o verdaderamente de quien lo dice, porque a través de ella se descubre o se revela lo que se expresa indirectamente, lo que está oculto⁸⁶¹. Queda oculto al artista, entonces, parte de lo que ha hecho: «queda oculto al que hace 'a' que ha hecho realmente 'b'», porque «una interpretación

⁸⁵⁷ Cfr. P. Brand and M. Brand: «Surface and Deep Interpretation», en Mark Rollins (ed.), *Danto and his critics*, Malden: Wiley-Blackwell, Second Edition, 2012, pp. 69-83.

⁸⁵⁸ G. Vilar: *Las razones del arte*, pp. 130s.

⁸⁵⁹ P. Brand and M. Brand: «Surface and Deep Interpretation», p. 75.

⁸⁶⁰ «For which are to be sought in the depths», en A. C. Danto: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, p. 52.

⁸⁶¹ A. C. Danto: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, p. 55.

profunda de 'a' lo identifica como 'b'»⁸⁶², escribe Danto, frente a la posición del círculo hermenéutico, donde desde dentro, desde nuestra perspectiva particular, se alcanza la pura comprensión. Es decir, para Danto la interpretación profunda «es la interpretación que pregunta por lo que realmente se está diciendo con lo que de hecho se dice»⁸⁶³, «para determinar lo que se estaba diciendo por medio de lo que en realidad se decía»⁸⁶⁴. Es lo que suele usar el psicoanálisis, donde el pensamiento y la conducta manifiestos de una persona provienen de una causa latente completamente diferente a lo manifestado, y ésta causa última es la que revela la interpretación psicoanalítica, de manera que la motivación profunda se oculta a ese sujeto agente, pero no a su intérprete⁸⁶⁵. De ahí que P. y M. Brand hayan empleado las dos dimensiones de representación y acción para aproximarse a estos dos conceptos de interpretación. Han partido de la base de la conexión esencial que existe entre representación y acción, hasta el punto de que para ellos una representación es una acción, de modo que la acción debe ser interpretada como representación. De lo cual deducen estas consecuencias: «1) la descripción de un objeto artístico es como la comprensión de un observador de una conducta asociada con una acción», o sea, que equivale a la descripción de una conducta; «2) la interpretación superficial de una obra de arte equivale a la comprensión que tiene el agente de su propia acción; y 3) la interpretación profunda de una obra de arte es igual a la comprensión de un observador de las consecuencias de la acción de un agente»⁸⁶⁶, es decir, que equivale a la comprensión perceptiva que alguien tiene de aquella acción de la que el agente de la misma tenía su propia comprensión en 2).

⁸⁶² *Ibid.*

⁸⁶³ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 182 (ed. esp., p. 175).

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 188 (ed. esp., p. 181).

⁸⁶⁵ A. C. Danto: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, p. 58.

⁸⁶⁶ P. Brand and M. Brand: «Surface and Deep Interpretation», pp. 70s.

En opinión de Danto, el psicoanálisis y el marxismo usaron en la crítica otros sistemas de interpretación profunda más complejos y oscuros⁸⁶⁷, que convirtieron todo en grandes ocultaciones, de forma que la deconstrucción fue algo inevitable. Esto, añade, otorga al crítico un gran poder, porque solo él sabe lo que verdaderamente se está transmitiendo, y así se constituye en el único y verdadero lector. «Al resto de nosotros, o bien se nos tiene que enseñar a leer o hemos de tomar al crítico como autoridad»⁸⁶⁸, dice Danto. Danto tampoco se identifica, por tanto, con la teoría posmoderna dominante desde los setenta, teoría que consiste según él en *un canon de textos en esencia deconstructivistas*⁸⁶⁹ que incluyen textos de Derrida, Foucault, de teoría feminista y teoría *queer*. Esta teoría posmoderna está constituida por interpretaciones «movidas por intereses activistas»⁸⁷⁰, cosa que no encaja en la filosofía del arte de Danto, porque ésta no tiene nada que ver con el activismo en ningún programa o acción política. Además, la teoría posmoderna queda fuera de la interpretación profunda de Danto, entendida como aquella aplicable «a hombres y mujeres ordinarios»⁸⁷¹, que no requiere sólo de determinados aspectos teóricos para ser explicada o entendida, como sería el caso de las interpretaciones motivadas por el activismo, que emergen de un marco conceptual determinado –feminismo, estructuralismo, psicoanálisis–. Éste, precisamente, es otro de los asuntos que le objeta Shusterman, para quien la filosofía del arte de Danto está separada de la vida ordinaria hasta el punto que olvida la función educativa del arte o el papel que juega en la transmisión de mensajes políticos. Y aunque estos temas no son propios de la filosofía del arte, tampoco se deben ignorar, ni es recomendable olvidar las dimensiones prácticas y concretas a favor de la propiamente

⁸⁶⁷ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 188 (ed. esp., p. 181).

⁸⁶⁸ *Ibid.*

⁸⁶⁹ A. C. Danto: «Arthur C. Danto», en *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual*, p. 108.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 109.

⁸⁷¹ *Ibid.*

filosófica. De esta forma, según Shusterman, es como Danto amputa el interés del arte sobre el plano filosófico⁸⁷², y no es eso lo que Danto pretende cuando afirma que «la filosofía del arte es el corazón de la filosofía»⁸⁷³.

Volviendo al hilo de la argumentación, la interpretación superficial, entonces, se limita a ver la obra dentro de su contexto histórico y como producto de las intenciones del artista, no pretende concebirla como símbolo que transfiera a un sentido más profundo. En cambio, la interpretación profunda considera la obra como parte de una estructura de sentido mucho más amplia⁸⁷⁴, no circunscrita a un contexto, sino que más bien pretende superar la dimensión concreta y singular de la obra, desplegándola hacia perímetros más vastos.

«La instalación de Duchamp en el Museo de Arte Filadelfia titulada *Étant dones: 1) la chute d'eau, 2) le gaz d'éclairage*, a la que el espectador accede a través del ojo de una cerradura, tiene poca estética pero mucho erotismo. Gran parte del arte contemporáneo no es estético en absoluto, pero en su lugar tiene el poder del significado y la posibilidad de la verdad, y de la interpretación depende que dichas cualidades afloren o no»⁸⁷⁵.



«He comprendido que los que critican la interpretación en arte han de pensar en la interpretación profunda, pues la mirada de la interpretación

⁸⁷² Shusterman: «Art in a Box», p. 171.

⁸⁷³ A. C. Danto: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, p. 169.

⁸⁷⁴ M. Thériault: *Arthur Danto ou l'art en boîte*, pp. 52-55.

⁸⁷⁵ A. C. Danto: *What art is*, p.155 (ed. esp., p. 152).

profunda va siempre más allá de la obra arte para llegar a otra cosa»⁸⁷⁶, escribe Danto, y es que difícilmente se puede ir en contra de la interpretación superficial, basada en argumentaciones más firmes y objetivas, y sin la cual no podemos ni identificar la obra ni dejarla hablar. La interpretación superficial nos ofrece lo que ha sido hecho y por qué, y la profunda nos desvelará los factores determinantes de la acción⁸⁷⁷, nos explica.

Danto valora esencialmente la interpretación que busca un significado profundo en las obras de arte, contra aquellos para los que la interpretación, en nuestro tiempo, está sobrevalorada, como es el caso de Susan Sontag, que la considera una agresión contra la obra, como poco menos que un acto violento, pues va más allá del texto para hallar «un subtexto que resulte ser el verdadero»⁸⁷⁸. Para ella la interpretación olvida la obra y la sustituye por «su verdad», la ve como una especie de traducción que sustituye la obra misma por otra cosa, tras lo cual ve un espíritu de odio a lo real, al ser, a la vida expresada por la obra en su realidad, a la que sustituye por ideas o significados «verdaderos». La interpretación, escribe Sontag, «es la venganza que se toma el intelecto sobre el mundo. Interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de significados»⁸⁷⁹. Si el arte tiene el poder salvaje de transformarnos, de sacudir nuestros prejuicios, nuestra visión establecida del mundo, la interpretación no es sino un mecanismo de domesticación que atempera su poder desestructurador, «la interpretación –sostiene– hace manejable y maleable al arte»⁸⁸⁰.

Sin embargo, Danto ve la interpretación como transfiguradora, «transforma los objetos en obras arte»⁸⁸¹, y esto nos lo ofrece la

⁸⁷⁶ «For deep interpreters always look past the work of art to something else», en A. C. Danto: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, p. 47.

⁸⁷⁷ A. C. Danto: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, p. 66.

⁸⁷⁸ S. Sontag: *Contra la interpretación y otros ensayos* (1966), Barcelona: Seix Barral, 1984, p. 19.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁸⁰ *Ibid.*

⁸⁸¹ A. C. Danto: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, p. 44.

interpretación superficial al proporcionarnos esos elementos a interpretar, elementos a utilizar por los elementos interpretantes para buscar en las profundidades, como dijimos. La superficial transfigura los objetos en arte, y la profunda sería para Danto la que plantea ese poder desestructurador del arte, pues una vez que, gracias a la interpretación superficial, nos encontramos ante un objeto artístico, es cuando el símbolo metafórico crea nuevos sentidos, desestructura lo establecido y lo ofrece de forma diferente a través de la interpretación profunda. La interpretación superficial deja el mundo tal como está, no incide ella sola en nuestra respuesta a las obras, si no es sometiéndola a la interpretación profunda. Tal como escribe Gerard Vilar, *arte* es la negación de las formas de percepción y del lenguaje que ya teníamos, y su sustitución por otras nuevas, desconocidas y extrañas⁸⁸². Nos permite ver el mundo con ojos nuevos y pensarlo con nuevas expresiones y palabras⁸⁸³, y esto no lo proporciona el contexto e intención del artista, sino el estudio profundo de esos elementos contextuales en relación a un sistema más amplio, diría Danto.

Ambas interpretaciones, la superficial y la profunda, aparecen, por tanto, conectadas en Danto, frente a los defensores de la sola interpretación profunda, como el Estructuralismo, el Psicoanálisis y otros, quienes «rechazan toda referencia a las representaciones del autor»⁸⁸⁴. Niegan que las intenciones del artista puedan ser decisivas en la interpretación de una obra de arte, cosa que sí defiende Danto⁸⁸⁵, además de la importancia del contexto histórico, clave para ciertas obras que no pueden ser interpretadas sino teniendo en cuenta los elementos que han podido intervenir en su producción. Las interpretaciones profundas pueden sucederse, pueden ser múltiples y diversas, sin que se pueda afirmar cuál es la mejor. En cambio, en la interpretación superficial se puede decidir a favor de una interpretación y

⁸⁸² G. Vilar: *Las razones del arte*, p. 171.

⁸⁸³ *Ibid.*

⁸⁸⁴ M. Thériault: *Arthur Danto ou l'art en boîte*, p. 52.

⁸⁸⁵ A. C. Danto: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, p. 49.

rechazar las que no sean compatibles con ésta, porque la autoridad concedida en ella al artista o al experto brinda unas garantías que no puede proporcionar alguien ajeno a la obra. Al contrario, la interpretación profunda no aspira a dar cuenta del significado de las obras de forma individual sino que pretende más bien inscribir la obra en una estructura de sentido englobante, un modelo general de comprensión de conceptos fundamentales (naturaleza, arte, cultura, etc).

Para Danto, una interpretación superficial exitosa es condición previa para la interpretación profunda, pues la interpretación superficial es una condición de posibilidad del sentido profundo, sin ella no podemos identificar la obra y todavía menos dejarla hablar⁸⁸⁶. Una obra no es más que un artefacto antes de hacer la interpretación superficial, antes de identificar lo representado y sus medios, y el sentido del conjunto de esos elementos superficiales. Por ejemplo, la interpretación superficial del cuadro de Van Gogh *Par de botas* se limitaría a decir que el cuadro representa unas botas viejas y sucias en un estilo artístico propio de Van Gogh, y es difícil rechazar esa interpretación, por objetiva, y eso es lo que busca Danto, una objetividad, aunque sea modesta, un asidero firme. Después se puede hacer la interpretación profunda incluyendo la relación con la tierra a la que remiten esas botas, el contacto con ella a través de unos zapatos manchados de barro, representados con una riqueza de colores y texturas que marcan ese vínculo con el suelo y la tierra, etc.

Ambas interpretaciones no son excluyentes para Danto, pero parece que lo que intenta, como apunta Thériault, es ofrecer de entrada una interpretación superficial porque «solo ella es concernida por el estado de la práctica artística en el momento en que la obra es creada»⁸⁸⁷, y permite entonces ver esa obra como objeto de significado superando su dimensión

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁸⁸⁷ M. Thériault: *Arthur Danto ou l'art en boîte*, p. 55.

física. Esa parte de la interpretación a nivel perceptivo básico, permite plantear problemas filosóficos en relación al arte actual, como por ejemplo la posibilidad de confusión en el plano perceptivo entre un simple objeto y una obra de arte –punto crítico del que ha de tomar nota una teoría del arte para poder adaptarse a la práctica actual–, cosa que trató de hacer Danto. La importancia que Danto da a la interpretación superficial proviene de su efecto transfigurador, efecto que permite diferenciar un objeto/arte de un objeto ordinario, pues ambos tipos de objetos generan actitudes diferentes dependiendo del contexto de producción⁸⁸⁸. La interpretación profunda es más insegura, inestable y cambiante para ese objetivo.

3.2.2. Interpretaciones correctas e incorrectas

Se pueden dar interpretaciones correctas e incorrectas y, desde luego, no se puede interpretar como se quiera, aun cuando haya «cuadros ante los cuales la interpretación se nos escapa»⁸⁸⁹, como el mismo Danto admite. Pero establecer dónde está lo correcto es más fácil en la interpretación superficial que en la profunda, pues ésta última no tiene fin en el sentido de que no podemos saber las estructuras profundas que se sacarán a la luz en el futuro. Y, si la interpretación no tiene fin, pero es constitutiva de la obra de arte, se sigue que las obras de arte están en un proceso de constitución permanente. Para Vilar «es evidente que Danto no ha pensado coherentemente la verdad y las razones con la pluralidad de las interpretaciones».⁸⁹⁰ En cualquier caso, una interpretación correcta necesita ir más allá de la reacción espontánea por

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 55s.

⁸⁸⁹ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 131 (ed. esp., p. 192).

⁸⁹⁰ G. Vilar: *Las razones del arte*, p. 130.

parte del receptor, y a veces ir contra el sentido común, incluso. Es indudable que el receptor juega un papel clave, pues participa de algún modo en la constitución de la obra de arte como tal. Sin embargo, la mera apreciación debe ceder su sitio como medio de abordar las obras de arte en favor de la interpretación, tanto en el nivel del juicio de la crítica como del gusto de los aficionados⁸⁹¹, porque es la interpretación la que conecta al artista con el receptor. Por tanto, para Danto, la intención del autor y su contexto histórico-artístico son fundamentales para la buena dirección interpretativa.

«Una interpretación profunda de una obra de arte es correcta solo si dicha interpretación es consistente con la interpretación superficial de esa obra»⁸⁹². La interpretación profunda, por tanto, debe ser coherente y no entrar en contradicción con la interpretación superficial de la obra en cuestión, o sea, debe ser coherente con las intenciones del artista. Esto no significa que esa condición sea suficiente para legitimar la verdad de una interpretación profunda, porque puede cumplir este requisito y resultar no ser verdadera. Es sólo una condición de entrada.

Si se producen interpretaciones diferentes de una misma obra y hay consenso en cuanto a la identificación artística, son posibles tres posiciones epistemológicas, según Thériault⁸⁹³. La primera sería la que considera que todas las interpretaciones son posibles y valen. Danto, como esencialista, se muestra contrario a esta postura en sus primeras obras. La segunda posición sería proponer un método que permita comparar y evaluar las interpretaciones entre ellas. Esto es lo que defiende Danto en *The Transfiguration of the Commonplace*, donde sugiere que para detectar las interpretaciones correctas debemos ponernos en manos del artista o de un aparato crítico especializado, que ejerzan un control de eliminación de las no válidas o incorrectas. Y la tercera posición sería pluralista: todas las

⁸⁹¹ M. Thériault: *Arthur Danto ou l'art en boîte*, p. 70.

⁸⁹² P. Brand and M. Brand: «Surface and Deep Interpretation», p. 76.

⁸⁹³ M. Thériault: *Arthur Danto ou l'art en boîte*, pp. 70-75.

interpretaciones son buenas. Se aproxima a la primera posición, pero no es exactamente igual, porque esta tercera posición trata de justificar la interpretación y la crítica pluralistas que demanda el periodo posthistórico del arte, según defiende Danto en *After the End of Art*, pero este pluralismo no implica que todo vale y que la interpretación es libre, sino que los métodos interpretativos, por así decir, se diversifican para adaptarse a los requerimientos del arte actual.

Desde Beardsley, que defiende que solo existe una interpretación correcta y critica el énfasis concedido al elemento de creatividad dentro de la interpretación⁸⁹⁴, hasta Margolis, partidario del pluralismo interpretativo que él llama *robusto relativismo*⁸⁹⁵, hay una posición intermedia que es la que sostiene Danto. El relativismo de Margolis se opone frontalmente a lo que él llama la *hermenéutica romántica*, que es la que defiende que las obras tienen un sentido originario, una verdadera y única identidad, de manera que entonces sólo puede haber una y única interpretación correcta (*one and only one correct interpretation*), y este es el punto de vista que representa Beardsley⁸⁹⁶. La idea más clara que Danto ofrece al respecto es la posibilidad de jerarquización entre interpretaciones según su proximidad a la intención del artista, donde la buena interpretación sería la que más se acerca a esa intencionalidad, como veremos.

Establecer si un artefacto es o no una obra de arte es el primer paso, pero acceder a lo que la obra ofrece para revelar y juzgar su valor implica el dominio de habilidades complejas, y esto puede ser en mayor medida una

⁸⁹⁴ M. C. Beardsley: *The Possibility of Criticism*, Detroit: Wayne State University Press, 1970, pp. 39s.

⁸⁹⁵ J. Margolis escribe: «Espero haber mostrado (polémicamente) que una concepción relativista de la apreciación estética, de los juicios críticos (o valoración), y de las interpretaciones literarias, es viable, no algo no razonable, y posiblemente algo incluso exigido por las maneras en las que atendemos a las obras de arte» (J. Margolis: «Robust Relativism», en *Philosophy looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics*, J. Margolis (ed.), Philadelphia: Temple University Press, 1987, p. 495).

⁸⁹⁶ J. Margolis: «One and Only One Correct Interpretation», en *Is There a Single Right Interpretation?*, Michael Krausz (ed.), University Park: Pennsylvania State University Press, 2002, pp. 26s.

evaluación que una interpretación, pero ambas, aunque distintas, van estrechamente ligadas, e incluso se puede dar una contaminación de la interpretación por la evaluación. ¿Podemos evaluar objetivamente, o siempre estaremos mediatizados por nuestros gustos y perspectivas particulares? Son varios los problemas que se plantean al respecto, ya que puede haber interpretaciones contradictorias, interpretaciones que se modifican con el tiempo e interpretaciones contaminadas por la evaluación. Desde que «la obra es arrancada de su contexto original, muchas interpretaciones diferentes son posibles»⁸⁹⁷, escribe Carrier, por lo que no se puede asegurar que solo sea posible una interpretación buena para cada obra⁸⁹⁸. Hoy está aceptada la coexistencia de interpretaciones aparentemente incompatibles para una misma obra, sostienen Carrier y Stecker, y eso no implica caer en relativismos. No obstante, Stecker distingue entre interpretación verdadera e interpretación aceptable. La interpretación aceptable no tiene el mismo status epistemológico que una interpretación verdadera⁸⁹⁹, y una interpretación será aceptable tanto si proporciona una experiencia estética más satisfactoria, como si permite evidenciar una toma de posición del artista. Además, puede haber dos interpretaciones aceptables diferentes sin implicar eso que una sea más correcta, o más válida, que la otra. Existen solo dos casos de posible contradicción real entre diferentes interpretaciones aceptables: cuando tienen una justificación comparable, y cuando no es posible atribuir un valor de verdad a una de ellas, pero esa contradicción suele ser superficial⁹⁰⁰.

«Es difícil saber qué podría regir el concepto de interpretación correcta o incorrecta si no es la referencia a lo que puede haberse pretendido o no»⁹⁰¹,

⁸⁹⁷ D. Carrier: «Why art history has a history», *Journal of Aesthetics and Art criticism*, V 51, Nº3, 1993, pp. 299-312, p. 301.

⁸⁹⁸ R. Stecker: «Interpretation», in *The Routledge Companion to Aesthetics*, B. Gaut and D. M. Lopes (eds.), New York-London: Routledge, 2005, p. 326.

⁸⁹⁹ *Ibid.*

⁹⁰⁰ *Ibid.*

⁹⁰¹ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 130 (ed. esp., p. 191).

es decir, la referencia a la intencionalidad del autor puede determinar que una interpretación sea correcta, escribe Danto en *The Transfiguration of the Commonplace*, pero a partir de 1984 Danto consideró las críticas mencionadas, y modificó su postura hacia un mayor pluralismo, permitiendo desde entonces la conciliación de varias interpretaciones concurrentes, sin menosprecio de la autoridad del artista, como hemos señalado.

Lo que hemos de descubrir, interpretar y valorar, en todo caso, es aquello que hace al arte tan cautivador, así como las diferentes formas de cautivar, es decir, «aquello que hace del arte una fuerza tan poderosa como para impregnar tanto una canción como una historia debe ser lo que a su vez lo convierte en arte. Realmente no hay nada igual cuando se trata de agitar el espíritu»⁹⁰², afirma Danto. Y esto es una tarea ardua y difícil.

Recopilando, las exigencias de una buena interpretación para Danto incluyen de manera insoslayable la necesidad de un conocimiento del contexto histórico y artístico, así como de la intencionalidad del artista. La interpretación debe recoger, además, el bagaje de teoría del arte pertinente en el momento de la producción de la obra. Y, desde luego, debe determinar qué propiedades y partes del objeto han de tenerse en cuenta para penetrar el significado de la obra, de forma que permita que esas cualidades afloren⁹⁰³.

3.2.3. Intencionalidad del artista

Las interpretaciones posibles son limitadas por la situación del artista en el mundo, por la época y el sitio donde vive, por el tipo de experiencia que él haya podido hacer [...]. Existe una verdadera

⁹⁰² A. C. Danto: *What art is*, p. XII (ed. esp., p. 18).

⁹⁰³ A. F. Pineda Repizzo: «La filosofía del arte en la época del fin del arte», p. 261.

interpretación y una estabilidad de la obra que no son relativas totalmente.⁹⁰⁴

La intencionalidad del artista, el contexto del que la obra emerge y el tema que se desea transmitir, son los pilares básicos sobre los que asienta una buena interpretación, según Danto. Para él, la aportación del artista a la interpretación, su intención a la hora de crear, es consustancial a la obra misma, puesto que es él quien produce la obra, por lo que una interpretación que no lo tenga en cuenta o sea incompatible con su intención, no sería una interpretación correcta. La intención del artista, por tanto, no es accesoria sino que es parte integrante de la obra y de su interpretación, tal como explica Danto en el texto siguiente:

No cometemos un error fundamental al admitir que la interpretación correcta del objeto como obra de arte es la que coincide lo máximo posible con la interpretación del propio artista [...]. El intérprete comienza preguntándose lo que el artista hace realmente [...]. Un objeto no es una obra de arte como tal sino en relación con una interpretación [...]. La interpretación tal y como yo la entiendo es transfiguradora. Transforma los objetos en obras de arte⁹⁰⁵. Si las interpretaciones constituyen las obras de arte, no podría haber obra sin interpretación, y toda obra cuya interpretación es falsa ha sido constituida de manera errónea. Conocer la interpretación del artista significa, efectivamente, identificar lo que ha querido crear. La interpretación no es externa a la obra: obra e interpretación irrumpen juntas en la conciencia estética. Igual que la interpretación es inseparable de la obra, también es inseparable del artista»⁹⁰⁶

Basándose en estas declaraciones, Margolis deduce que también Danto está cerca de la posición de *una y única interpretación correcta*, porque para Danto no hay obra, ni podemos discernirla, si no conocemos la intención del artista, lo cual concede una primacía a la autoridad del artista, dejando en

⁹⁰⁴ A. C. Danto: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, pp. 45s.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 45.

segundo plano la pluralidad interpretativa⁹⁰⁷. Solo cuando no tenemos disponible la interpretación del artista, el experto debe interpretar las obras en función de otras informaciones que estén a su disposición, pero siempre la interpretación de la obra queda subordinada a la del artista, defiende Danto, porque considerar el punto de vista del artista «es el modo en que el exterior atraviesa los límites oscuros que le separan del interior»⁹⁰⁸. Margolis argumenta que la tesis de Danto, «estrictamente hablando, parece significar que no tenemos en absoluto obra (o no podemos discernirla) cuando no podemos conocer la intención del artista»⁹⁰⁹, como si la interpretación que forma parte de la obra se redujese a lo que el artista puso intencionalmente en ella.

Wollheim, como Danto, se refiere a la intencionalidad del creador como clave identificatoria del arte. Para Wollheim, «los objetos que han sido producidos con la intención de que sean obras de arte destacan frente a los objetos que no han sido producidos con dicha intención», y además, «las obras de arte que han sido producidas con unas diferentes intenciones específicas destacan frente a otras»⁹¹⁰.

Pero realmente lo que la obra dice es más, y puede ser diferente, del contenido intencional que el artista depositó en ella. El "sobre algo" de la obra (*aboutness*), su significado interpretativo, está en la obra y no en la conciencia de su autor, según el mismo Danto parece admitir cuando dice que ninguna interpretación es comparable a la experiencia primaria que tenemos ante una obra de arte, y que la energía de la obra hay que sentirla⁹¹¹. Reconoce, entonces, el propio Danto, el poder de otras subjetividades

⁹⁰⁷ J. Margolis: «One and Only One Correct Interpretation», p. 38.

⁹⁰⁸ A. C. Danto: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, p. 51.

⁹⁰⁹ J. Margolis: *The Arts and the Definition of the Human: toward a Philosophical Anthropology*, Stanford: Stanford University Press, 2009, p. 85.

⁹¹⁰ R. Wollheim: «Danto's Gallery of Indiscernibles», p. 35.

⁹¹¹ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 173 (ed. esp., p. 250).

diferentes a la del artista, y el poder de la obra en sí misma. Recordemos la perspectiva gadameriana, según la cual «cuando se trata de arte, resulta absurdo preguntar al creador qué es lo que quiere decir con su obra, como es asimismo absurdo preguntar al receptor qué es propiamente lo que la obra le dice. Ambas cosas van más allá de la conciencia subjetiva del uno y del otro»⁹¹². La conciencia subjetiva en arte –sea del creador o del receptor– es superada porque «la obra de arte es una declaración (...) que hablará siempre una y otra vez», es un decir algo, una interpretación, que siempre (nos) dice algo, o sea, que siempre está en diálogo con nosotros⁹¹³. Cuando surge una obra de arte, precisa Gadamer, decimos que «algo ha emergido», es decir, una declaración o interpretación, y «lo que así emerge "le dice algo a uno", y el interpelado está como en un diálogo con lo que ahí emerge»⁹¹⁴. Danto se refiere al «controvertido tema de la intención artística» para subrayar que la referencia a lo que artista pretende –intenciona– puede ser fundamental para precisar el concepto de interpretación correcta⁹¹⁵, cosa que nadie puede negar, esa importancia de la referencia al artista y su intención. Lo que defendemos es que no se puede reducir la interpretación o declaración que es toda obra al contenido intencional subjetivo, sino que es necesario abrirla al diálogo entre la obra y las distintas subjetividades que conversan con ella.

Lo que sí podemos afirmar es que la intencionalidad del artista es un aspecto central a la hora de entender una obra de arte, pues determina en gran medida sus posibles –y diferentes– interpretaciones en función de las –también diferentes– subjetividades que actúen. Quizá esto es lo que quiere decir Pérez Carreño cuando asegura que «intentar comprender una obra de

⁹¹² H-G. Gadamer: «Palabra e imagen (*Tan verdadero, tan siendo*)», *Estética y hermenéutica*, trad. de A. Gómez Ramos, Madrid: Tecnos, 1996, p. 295.

⁹¹³ *Ibid.*

⁹¹⁴ *Ibid.*

⁹¹⁵ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 130 (ed. esp., p. 191).

arte, como entender a otro, implica imaginación»⁹¹⁶. Hace falta imaginación para descubrir la intención, para ir más allá del objeto material "obra de arte" en el que desde luego no se ve la intención y ha de actuar la imaginación para ver lo que no se ve. Como no somos el artista, es habitual que no sepamos su intención ni sus propósitos al construir y elaborar su obra, por tanto necesitamos interpretar –imaginar–, aunque debemos hacerlo sobre la base de la información oportuna, pero siempre aplicaremos –consciente o inconscientemente– nuestro propio punto de vista, como se ha dicho. La interpretación o representación particular del mundo que cada uno hacemos, se refleja en lo que aportemos a la aclaración o explicación de una cosa, y así se proyecta nuestro yo particular de alguna forma también, según sea esa otra interpretación del mundo que nos hayamos hecho. Incluso este proceso podría conducir a entendernos a nosotros mismos, si recurrimos nuevamente a Gadamer: «comprender lo que la obra de arte le dice a uno es entonces, ciertamente, un encuentro consigo mismo»⁹¹⁷. Siempre que interpretamos lo hacemos «desde un punto de mira, desde una finalidad o intención»⁹¹⁸, por tanto, interpretación es equiparable a representación, porque interpretamos desde nuestras representaciones y porque nuestra interpretación de algo responde, a fin de cuentas, a la representación que nos hacemos de ese algo y del mundo. La intención del artista, –como producto de su situación, estado y disposición general–⁹¹⁹, se une por tanto a la del espectador artífice de la interpretación de su obra, pues también el que interpreta lo hace desde su punto de mira, situación, estado y disposición.

La obra de arte, entonces, se impregna de la subjetividad del artista y de la del espectador, de manera que la perspectiva de uno y de otro se entrelazan en la interpretación. Ante la obra *Maman* de Louise Bourgeois, por

⁹¹⁶ F. Pérez Carreño: «Símbolo encarnado: del cuerpo al efecto», pp. 227s.

⁹¹⁷ H-G. Gadamer: «Estética y hermenéutica», en *Estética y hermenéutica*, p. 60.

⁹¹⁸ J. L. Serrano Ribeiro: «Perspectiva, metáfora y hermenéutica», p. 180.

⁹¹⁹ *Ibid.*

ejemplo, cualquier interpretación debe recoger las vivencias infantiles de la autora, el contexto familiar que sirvió de inspiración y de impulso creativo a su obra, la imagen que desde pequeña se forjó sobre sus padres, etc.

«La Araña es una oda a mi madre. Ella era mi mejor amiga. Como una araña, mi madre era tejedora. Mi familia estaba en el negocio de restauración de tapices, y mi madre estaba a cargo del taller. Igual que las arañas, mi madre era muy astuta. Las arañas son presencias agradables que comen mosquitos. Sabemos que los mosquitos esparcen enfermedades y por lo tanto, no son bienvenidos. Entonces, las arañas son proactivas y de mucha ayuda, justo como lo era mi madre»⁹²⁰



Louise Bourgeois: *Maman*, 1999.

El punto de vista de la autora están presentes de forma obvia y deben tenerse en cuenta en la interpretación, pero igualmente el cómo cada uno la recibe, según sus propias circunstancias y vivencias, acaban formando parte de esa interpretación. Habrá quien se identifique más con el mensaje y todo lo que dio origen a la obra, y habrá quien lo interprete como algo ajeno y proyecte esa distancia desde la que particularmente vive él/ella esos temas. Pero ambos puntos de vista, el más próximo y el más lejano, pueden ser válidos y ayudar a construir la interpretación, junto a las propias representaciones de la autora desde sus vivencias traumáticas.

Recordemos de nuevo a Nietzsche: no hay hechos para él, sólo hay interpretaciones⁹²¹, existen infinitas perspectivas y ninguna es la verdadera, porque no hay verdad, se trata de perspectivas en todos los casos, y no son más que eso, que numerosos y diversos puntos de vista. Para Ortega, «cada vida es un punto de vista sobre el universo», de modo que lo que una vida ve,

⁹²⁰ L. Bourgeois: <http://www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/tate-acquires-louise-bourgeois-giant-spider-maman>. Consultado el 28/1/2017.

⁹²¹ F. Nietzsche: *Fragmentos póstumos*, vol. IV, p. 222.

no lo ve (no puede verlo) la otra⁹²². «Donde está mi pupila no está otra: lo que de la realidad ve mi pupila no lo ve la otra»⁹²³. De ahí que «cada individuo es un punto de vista esencial»⁹²⁴. Si olvidamos a un individuo y su único punto de vista perdemos la parte de verdad que le es accesible. Pero no es que miremos voluntariamente desde un punto de vista particular. No hay otra opción. La realidad no puede ser vista sino desde un punto de vista, es la única vía de acceso a lo real, de manera que «la sola perspectiva falsa es esa que pretende ser la única»⁹²⁵. Sólo hay verdades localizadas. Hay verdad, contra Nietzsche, pero realmente sólo hay verdades situadas, y, por tanto, parciales, fragmentarias. No puede extrañar que Ortega apele entonces al diálogo entre las perspectivas, porque sólo de la síntesis surgida a partir de las verdades parciales que cada perspectiva aporta puede lograrse una imagen más verdadera y adecuada de la realidad en su totalidad: «Yuxtaponiendo las visiones parciales de todos se lograría tejer la verdad omnímoda y absoluta»⁹²⁶. Por tanto, los diferentes puntos de vista en las interpretaciones, en el caso del arte, nos acercarían a su verdad o a su realidad, según la posición de Ortega. Entonces, las diferentes interpretaciones pueden ser válidas o, por el contrario, ninguna de ellas lo es. Para Danto, todas podrían contribuir a esa realidad ofreciendo sesgos que la completan, que la consuman, y que, a su vez contribuyen a la culminación de la propia obra como mensaje, pero deben ser mediadas por la autoridad del experto pluralista, como vimos. La complejidad semántica de las obras de arte proviene de que incorporan en sí mismas un sutil elemento auto-referencial, ya que además de referirse a lo que sea, remiten a la forma en que se refiere eso mismo por parte del autor.

⁹²² J. Ortega y Gasset: *El tema de nuestro tiempo, Obras Completas*, t. III, Madrid: Alianza/Revista de Occidente, 1983, p. 200.

⁹²³ J. Ortega y Gasset: «Verdad y perspectiva», *El Espectador I, Obras Completas*, t. II, p. 19.

⁹²⁴ J. Ortega y Gasset: *El tema de nuestro tiempo*, p. 202.

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 200.

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 202.

Danto se desmarca de la corriente hermenéutica en lo que concierne a la autoridad del artista en la interpretación de las obras de arte⁹²⁷, como se ha visto. Para él determinar el mejor significado de una obra de arte es, en principio, privilegio del artista, aunque éste puede decidir ejercerlo o no. Los teóricos deben basarse para determinar el significado de una obra en el nexo entre su parte física y formal, su contexto de producción y la intencionalidad del artista. Danto está, por tanto, en contra de las corrientes que niegan la producción totalmente voluntaria y consciente, es decir, de aquellas cuyo dogma era rechazar la autoridad de la perspectiva del autor en el asunto de la interpretación, postura que dominaba la filosofía del arte de la segunda mitad del siglo XX⁹²⁸. Danto, sin embargo, pone en primer plano la intención del artista en la interpretación superficial de las obras, incluso ésta es una de las cosas que diferencian la interpretación superficial de la profunda, como hemos visto, el hecho de tener en cuenta la intención, sea del artista, del especialista o del aficionado al arte⁹²⁹. «La interpretación superficial intenta caracterizar la conducta externa de un agente refiriéndose a la representación interna de esa conducta, supuesta en el agente, y éste ocupa una posición privilegiada en lo relativo a la cuestión de saber cuáles son esas representaciones»⁹³⁰, escribe Danto.

Según Th. Leddy, no podemos confiar en la interpretación del artista o en su intención, porque pueden cambiar a lo largo de su trayectoria⁹³¹, cosa que Danto admite y habla de esa posible reinterpretación por el artista como algo que puede proporcionar una garantía de validez a la interpretación, e

⁹²⁷ M. Thériault: *Arthur Danto ou l'art en boîte*, p. 49.

⁹²⁸ Cfr. M. C. Beardsley: «Intentions and interpretations: a fallacy revived», *The aesthetic point of view*, Ithaca, Cornell, 1982, pp. 188-207; J. Stolnitz (1960): «The Aesthetic Attitude» in J. Hospers (ed.), *Introductory Readings in Aesthetics*, New York: The Free Press, 1969, pp. 17-27.

⁹²⁹ A. C. Danto: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, p. 50s.

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁹³¹ Th. Leddy: «Against surface interpretation», *The Journal aesthetics and art criticism*, V.57, Nº 4, 1999, p. 461, pp. 459-463.

implementarla, porque, al ser reinterpretada a lo largo de diferentes épocas, conserva un significado en contextos culturales extraños al de su origen, como veremos. La interpretación, entonces, puede siempre reactualizarse, por el mismo autor y por su intención.

Son numerosas las objeciones a esta tesis de Danto sobre la autoridad del artista. David Carrier se suma a ellas, pues no considera necesaria la intervención de la intención del artista en la interpretación, ni tampoco cree que garantice la objetividad de la interpretación, como sostiene Danto. Para Carrier la validez de una interpretación depende más de las convenciones del periodo histórico en que se produjo la obra⁹³². Apelar a la intención no implica que sea imposible reapropiarse de una obra y aclararla con un sentido nuevo, pues el receptor puede hacer una relectura del significado que el artista ha querido darle a la obra, opina Carrier. «Normalmente no tenemos demasiada información sobre las intenciones del artista, pero es que no necesitamos esa información»⁹³³, el «enlace entre la interpretación y la intención está cortado»⁹³⁴ para Carrier, e incluso, considera, se pueden hacer interpretaciones convincentes sobre obras de artistas que no han indicado nada sobre ellas. Lo importante es saber sobre la base de qué criterios se puede llegar a hacer una interpretación objetiva, y si la intención del artista puede o no servirnos para eso. Así, Carrier acaba aproximándose a Danto, pues éste no niega que pueda haber otras interpretaciones aceptables además de la del artista, como hemos visto.

Los antiintencionalistas admiten que una obra pueda ser producida en base a una intención, pero rechazan que la intención sea necesaria para su interpretación. Esta posición parece considerar la actividad del artista como limitada a su habilidad técnica o su destreza, cosa que Danto no aprueba en absoluto, pues considera la obra de arte un objeto de significado, y no solo

⁹³² D. Carrier: «Why art history has a history», p. 308.

⁹³³ *Ibid.*, p. 301.

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 303.

objeto producto de una realización que demuestra habilidad o destreza, por lo que apelar a la intención para su interpretación ayuda a limitar el número de interpretaciones contradictorias y/o incorrectas. Según Stecker, las críticas contra el intencionalismo deberían ir en esa línea, es decir, contra las interpretaciones que se interesan más por las condiciones de producción que por lo que efectivamente la obra quiere decir⁹³⁵. Además, los antiintencionalistas confunden la intención con la interioridad del artista, con su mundo privado, cuando la intención solo se refiere a lo que dice la obra en base al propósito del artista. Leddy, por ejemplo, señala que no se puede saber lo que había en la cabeza del artista al producir la obra⁹³⁶, como si para tener en cuenta su intención, tuviéramos que saber datos relativos a su psique. Defienden que se puede determinar el sentido de una obra sólo mediante las convenciones relativas a los elementos que la obra contiene y exhibe física o materialmente.

Stecker propone resolver el problema apelando a una intención más hipotética que real: el "intencionalismo hipotético", expuesto sobre todo por J. Levinson, y consistente, básicamente, en interpretar la obra en función de una suposición sobre el mensaje que ha querido transmitir el artista⁹³⁷. Este *intencionalismo hipotético* intenta conciliar ambas posturas: la que aboga por el valor de la intención para determinar el significado de la obra, y la que rechaza radicalmente la utilidad de la intención y del papel del artista, de manera que la interpretación debe basarse para esta posición en una hipótesis sobre la intención del autor, sin tener seguridad respecto a la autenticidad de

⁹³⁵ R. Stecker: *Artworks. Definition. Meaning. Value*, University Park: Pennsylvania State University Press, 1997, p. 167.

⁹³⁶ Th. Leddy: «Against surface interpretation», p. 460s.

⁹³⁷ J. Levinson: *The Pleasures of Aesthetics*. Ithaca, NY, Cornell University Press, 1996, p. 207; J. Levinson: «Hypothetical Intentionalism: Statement, Objections, and Replies», in Michael Krausz (ed.), *Is There a Single Right Interpretation?*, University Park, University of Pennsylvania Press, 2002, pp. 309ss; J. Levinson: «Defending hypothetical intentionalism», *British Journal of aesthetics*, V 50, Nº 2, 2010, pp. 139-150; R. Stecker: *Aesthetics and the philosophy of Art. An introduction*, Lanham, MD, Rowman & Littlefield Publishers, 2010, pp. 158ss; R. Stecker: *Artworks. Definition. Meaning. Value*, p. 248.

esa intención. Propone entonces trabajar con hipótesis interpretativas como modo entrar en la obra, como una *idea regulativa* al estilo kantiano. Levinson escribe que «una obra literaria ha de entenderse como una declaración (*utterance*) producida en un contexto público por un autor situado histórica y culturalmente, y el significado central de una obra es una forma del significado de la declaración, opuesto tanto al significado textual como al significado del que hace la declaración (*utterer meaning*)»⁹³⁸. Entonces, el significado de la declaración está en relación con lo que un oyente interpreta dentro del contexto comunicativo desde el que el emisor lanza esa declaración a través de unos medios determinados, sin que haya de corresponder ni al significado literal ni al que le da el propio emisor. «El meollo del significado de una obra literaria viene dado por la mejor hipótesis desde la posición de un lector apropiadamente informado»⁹³⁹, escribe Levinson, por lo que «el intencionalismo hipotético es una perspectiva de interpretación literaria que toma la *hipótesis óptima sobre la intención del autor* por encima de la *intención actual del autor* para lograr la llave del significado central de las obras literarias»⁹⁴⁰.

Veámoslo a través del ejemplo ya citado de *Fuente* de Duchamp interpretada por Sherrie Levine bajo el presupuesto feminista de que el objeto elegido no es arbitrario, sino "intencionadamente" machista. Podemos pensar que la elección de un urinario masculino obedece a una "intención hipotética" del autor, intención que utiliza Levine para sostener una interpretación que sirve a sus propósitos, a su propia intención de resaltar en *Fuente* la referencia icónica –más o menos consciente– a la obra de artistas 'machos', es decir, interpretación acorde con la reivindicación feminista.

No es necesaria la referencia concreta y explícita a la intención del artista, sino más bien a una *intención hipotética*. De este modo, el *intencionalismo*

⁹³⁸ J. Levinson: «Hypothetical Intentionalism: Statement, Objections, and Replies», pp. 309s.

⁹³⁹ *Ibid.*

⁹⁴⁰ *Ibid.*

hipotético no excluye la intencionalidad del artista, por lo que la postura de Danto no sería incompatible con él, al atribuir a la intención un importante papel en la interpretación de las obras de arte. Sin embargo, como apunta Thériault, incluir a Danto en la posición del *intencionalismo hipotético* implicaría una contradicción con la postura pluralista que adopta nuestro filósofo a partir de los años ochenta⁹⁴¹, porque el pluralismo interpretativo no casa con su tesis de la separación ontológica entre arte y vida, ni parece que la intención de Warhol fuese discernir entre arte y objetos ordinarios en el plano ontológico, según Thériault, como posible *hipótesis óptima sobre la intención del autor*. Con lo cual, las tesis de Danto, para ser consistentes, deberían abandonar la defensa de la diferencia ontológicamente superior del arte respecto de los objetos ordinarios aparentemente indiscernibles. Para Thériault, la autoridad de la intención del artista puede ayudar en la interpretación, pero no la diferencia ontológica entre arte y vida, que lo que hace es constreñirla⁹⁴².

3.2.4. Contextos

He criticado el aislamiento de las obras de arte respecto a sus matrices causales e históricas, de las que derivan su identidad y estructura. Por eso la "obra en sí misma" presupone tantas conexiones causales con su entorno artístico que una teoría ahistórica del arte carece de cualquier justificación filosófica.⁹⁴³

En conjunción con el mundo personal del artista, la importancia y la necesidad de situar las obras en su contexto histórico y cultural, a la hora de

⁹⁴¹ M. Thériault: *Arthur Danto ou l'art en boîte*, p. 110.

⁹⁴² *Ibid.*

⁹⁴³ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 175 (ed. esp., p. 252).

identificarlas e interpretarlas adecuadamente, parecen obvias. Las relaciones entre «la identidad de una obra y la época, el lugar y la procedencia de la obra, tanto que la identificación de su tema y estilo, no se puede llevar a cabo en una completa abstracción histórica»⁹⁴⁴, escribe Danto, poniéndolo en relación con el archicitado pensamiento de Heinrich Wölfflin de que *no todo es posible en todas las épocas*⁹⁴⁵. Wölfflin escribió también: «La opinión de que en todos los tiempos todo es posible, y de que el arte en cuanto alcanza una cierta capacidad de expresión puede representar cualquier movimiento, es el error extendido de los diletantes»⁹⁴⁶. Danto hace suya la opinión del pintor Matisse al respecto:

Nuestros sentidos tienen un periodo de desarrollo que no depende del entorno inmediato, sino de un momento en la civilización... Las artes tienen un desarrollo que no depende solamente del individuo, sino también de una fuerza acumulada, la civilización que nos precede. Un artista de talento no puede hacer simplemente lo que le plazca. Si sólo empleara su talento, no existiría. No somos dueños de lo que producimos. Se nos impone.⁹⁴⁷

Para poder captar los diferentes matices del significado de una obra de arte, su sentido profundo, el papel del contexto histórico y la participación del contexto personal y cultural del artista son cruciales. Para Danto las razones del arte tienen estrecha relación con la historia, pues muchas de ellas proceden de las peculiares circunstancias del momento histórico en el que la obra emerge: «El contexto de producción queda incluido en la identidad de una obra de arte, a la cual se le acaba atribuyendo»⁹⁴⁸, escribe, y «el arte es

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 39 (ed. esp., p. 73).

⁹⁴⁵ H. Wölfflin: *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, trad. de J. Moreno Villa, Madrid: Espasa-Calpe, 1952, p. 15.

⁹⁴⁶ H. Wölfflin: *El arte clásico. Una introducción al Renacimiento italiano*, trad. de Anton Dieterich Arenas, Madrid: Alianza, 1982, p. 300.

⁹⁴⁷ *Apud* A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 38 (ed. esp., p. 49).

⁹⁴⁸ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 64 (ed. esp., p. 107).

histórico porque las razones se relacionan entre sí históricamente»⁹⁴⁹, de modo que las posibilidades que ese periodo ofrece, así como las limitaciones han de ser tenidas en cuenta para su interpretación y sus razones.

Entre toda la variedad de interpretaciones posibles no hay una sola que no deba atender a la intencionalidad del autor, al tema e identificaciones correctas y, desde luego, a las posibilidades históricas. Es el contexto histórico de producción de la obra el que organiza y dirige la interpretación que se pueda hacer de ella, nos dice Danto. Ya hemos señalado la importancia de la intención del artista, y del título como especie de instrucción u orientación para la interpretación. Pero además, según Danto, las estructuras de la interpretación tienen que regirse en parte por las creencias y los límites del conocimiento del artista, de manera que la interpretación de la obra tiene que hacerse según lo que hubiera sido posible en su época, bajo las concepciones e ideas vigentes en la época en que trabajó el artista, con los avances y conocimientos de entonces y teniendo en cuenta las limitaciones que esto pudiera imponer. Hemos de considerar estas acotaciones con respecto a la época del intérprete, porque nos pueden servir de pauta para dirigirnos hacia la interpretación correcta. Regirse por lo que era posible y verosímil en el momento de la creación, por lo que podía haberse pretendido o no por parte del artista en una determinada obra⁹⁵⁰, y contar con una buena identificación de alguno de los elementos de la obra, nos proporciona una vía para saber si estamos en el camino correcto para su interpretación.

Danto llega a cuestionarse si la interpretación es condición suficiente y/o necesaria para la definición de arte, se plantea si es realmente necesaria la interpretación, si no se puede dejar a la obra que hable por sí misma⁹⁵¹, en clara referencia a la corriente hermenéutico-ontológica de Gadamer, que

⁹⁴⁹ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 40 (ed. esp., p. 51).

⁹⁵⁰ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 129s (ed. esp., p. 190s).

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 131 (ed. esp., p. 192).

considera que la interpretación pertenece a la obra misma y tiene valor ontológico constituyente, en contra de la visión contextualista o hermenéutico-reconstructiva, visión ésta para la que la interpretación es sólo representación del sentido ya constituido en la obra sin intervención de la interpretación, la cual entonces carece en esta posición de valor ontológico constituyente y no pertenece por tanto a la obra⁹⁵². El planteamiento de Danto fue fugaz, y su resolución, rápida y clara: hace falta una teoría artística para interpretar las obras de arte e identificarlas como tales: «Ver algo como arte exige [...] todo un entorno de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte. El arte pertenece a ese tipo de cosas cuya existencia depende de teorías»⁹⁵³. Sin embargo, su postura parece que trata de conciliar el contextualismo y la vertiente hermenéutico-ontológica. Para él, los factores históricos no se pueden aislar de la obra «ya que penetran, por así decirlo, en la *esencia* de la misma», sin que se pueda hacer un análisis de identidad de la misma sin tener en cuenta la época, el lugar y la procedencia, «no se pueden aislar dichos factores de la obra»⁹⁵⁴. La obra en sí misma incluye, para él, su procedencia, su contexto, hay que sentirla, vivirla, captar su energía, abrirse a ella, a lo que declara, a lo que emerge de ella, pero todo esto arrastra aquellos rasgos históricos característicos de su contexto. No es sino la propia obra y su *mundo*, y no solo los conocimientos sobre sus aledaños, la que conecta especialmente con el espectador, lo que de ninguna manera implica el aislamiento histórico. Por eso escribe Danto: «Las obras están en parte constituidas por su ubicación en la historia [...], así como por su relación con sus autores, pero esta evidencia es a menudo relativizada por los críticos, que nos instan a prestar atención a la obra en sí»⁹⁵⁵.

⁹⁵² Cfr. M. Ferraris: *Historia de la hermenéutica*, trad. de Armando Perea, México: Siglo Veintiuno Editores, 2002, pp. 207s.

⁹⁵³ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 135 (ed. esp., p. 197s).

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 36 (ed. esp., p. 69).

⁹⁵⁵ *Ibid.*

Danto trata de evitar la hermenéutica como el mejor modo de no caer en el círculo hermenéutico⁹⁵⁶, según declara, de ahí su mayor interés en la interpretación superficial, aquella que nos proporciona cierta objetividad en la línea de la contextualización para la explicación de las obras. Evita la circularidad de solo comprender lo que precomprendemos, lo que presuponemos, esquivando asumir que la comprensión no es pura tal como pretende el círculo hermenéutico, soslayando la autoridad de esos prejuicios que adquirimos como seres finitos que somos. El enfoque hermenéutico en clave ontológica de Gadamer considera que la obra habla por sí misma, y no basta con un pasado determinante e inamovible a través del cual la obra ya se nos presenta cerrada a toda posible contingencia futura. Niega la primacía del pasado, según la cual la obra es lo que es de una vez para siempre, es decir, un presente dado en el tiempo que pasa a devenir un pasado, en el que la obra tiene ya acuñado su sentido metafísico y originario, sobre el cual hay que volcarse para entender la obra, ya terminada desde ese "presente pasado". Para Gadamer la obra de arte nunca está terminada, no tiene un sentido o identidad metafísica anclada en su origen, sino que posee una "identidad hermenéutica" abierta al futuro, a las interpretaciones⁹⁵⁷.

La verdad de la obra en la hermenéutica gadameriana se encuentra en la fusión entre la propia naturaleza hermenéutica de la obra y las interpretaciones. «Se puede describir también este fenómeno diciendo que el intérprete y el texto tienen su propio "horizonte" y la comprensión supone una fusión de estos horizontes»⁹⁵⁸. Pero la filosofía hermenéutica gadameriana radicaliza tanto el concepto de la fusión que ni siquiera esa descripción es suficiente, porque de ella se desprende todavía la concesión de una autoridad metafísica a los elementos que entran en la fusión dialógica, como si fuesen

⁹⁵⁶ A. C. Danto: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, p. 60.

⁹⁵⁷ H-G. Gadamer: *La actualidad de lo bello*, trad. de Antonio Gómez, Barcelona: Paidós/ICE UAB, 1991, pp. 71s.

⁹⁵⁸ H-G. Gadamer: «Hermenéutica clásica y hermenéutica filosófica», *Verdad y método*, II, trad. de Manuel Olasagasti, Salamanca: Sígueme, 1992, p. 111.

ontológicamente independientes de ella, como si su constitución preexistiese a la fusión y luego entrasen en diálogo. Por eso Gadamer ha escrito que «comprender es siempre el proceso de fusión de estos *presuntos horizontes para sí mismos*»⁹⁵⁹. Los horizontes de presente y pasado, de la obra y del intérprete, son presuntamente para sí porque realmente no están nunca terminados, cerrados, concluidos como si fueran entidades metafísicas sustanciales, sino que tienen sólo identidad hermenéutica, esto es, dialógica, de modo que sólo se constituyen en su fusión dialógica. En conclusión, «los horizontes separados como puntos de vista diferentes se funden en uno»⁹⁶⁰. Precisamente la constitución hermenéutica de la obra es la que hace explotar los límites que la anclan en su origen para dejar su identidad abierta, identidad que incluye las diferencias interpretativas, contra la identidad metafísica que está concluida desde su origen.

Pero, como veremos, Danto no considera que la obra en su historicidad esté concluida desde su origen, sino que para él la narración de hechos pasados es transformadora, es de algún modo interpretativa, pues los eventos originales pueden adquirir nuevos significados en relación a lo que ocurre después, como en el caso de la *Guerra de los Treinta Años*⁹⁶¹, que solo posteriormente se supo que fue una guerra de treinta años. Esto choca con la idea de suponer el pasado fijado, por lo que no parece que en el caso de las obras de arte sea así, o sea, Danto no parece ser partidario de una identidad de la obra fijada del todo por su momento histórico. Entonces, la postura de Danto se resume en que hay partes de la obra que son inamovibles y fijadas de antemano (intencionalidad, contexto), pero otras pueden variar en función de las perspectivas o enfoques. Encontramos, por tanto, cierta conexión de la tesis de Danto con el carácter transformador de las interpretaciones de la hermenéutica gadameriana. Para Danto, la identidad de la obra de arte se

⁹⁵⁹ H-G. Gadamer: *Verdad y método*, I, pp. 377s.

⁹⁶⁰ H-G. Gadamer: «Texto e interpretación», *Verdad y método*, II, p. 338.

⁹⁶¹ A. C. Danto: *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*, pp. 112s.

conforma a través de las interpretaciones que tienen en cuenta el contexto histórico, entre otras cosas, pero tal contexto puede transformarse, a su vez, a través de las interpretaciones, puede tener diversas interpretaciones, por lo que no deja totalmente fijada la identidad, de ahí que su posición sea en parte acorde con ambas tendencias, la contextualista y la hermenéutica. Danto parece entonces estar de acuerdo, en parte, con la negación gadameriana de la primacía del pasado, con que la verdad y/o el sentido de una obra de arte «no se deja limitar al horizonte histórico originario»⁹⁶², y sólo hasta cierto punto mantiene en sí ese origen histórico, pues la obra nos aparecería como renovada cada vez en función de los diferentes contempladores o espectadores con los que se enfrenta, como en Gadamer, donde la obra tiene su propio presente diferente al del creador y al de los contempladores originarios y simultáneos.

Para Gadamer, por tanto, lo que la obra en sí sea capaz de decir alcanza más allá de cualquier limitación histórica, y lo que diga por sí misma forma parte de su ser en mayor medida que todos los contextos, pues ese ser está en relación directa con la comunicación o declaración desde dentro que constituye su ser hermenéutico. La obra nos habla desde su *presente intemporal*⁹⁶³, nos dice, siempre es presente para el que la contempla, sea el momento que sea, sigue hablando siempre con los distintos presentes, y siempre tiene algo que decirnos a cada yo-receptor, en contra de la comprensión metafísica del arte donde el presente de la obra sí es temporal, es el presente de su momento originario, que pronto pasa a ser pasado y desde ahí habla y dice siempre lo mismo para todos los intérpretes: desde su presente, desde su tiempo. El presente hermenéutico no se reduce al presente temporal de su tiempo originario, sino que es intemporal porque es el presente de la propia obra que se va constituyendo constantemente en la relación dialógico/hermenéutica con sus intérpretes. Varía en función de cada

⁹⁶² H-G. Gadamer: «Estética y hermenéutica», p. 55.

⁹⁶³ *Ibid.*, p. 56.

uno, y así va cambiando la obra, aunque sin perder su protagonismo, y vuelve a ser según como cada uno la recibe: «...vale para la obra de arte que es presente absoluto para cada presente respectivo y, a la vez, mantiene su palabra dispuesta para todo futuro»⁹⁶⁴, o sea cada presente respectivo la recibe, y todos los presentes respectivos le otorgan ese presente absoluto que es la obra de arte al fin. El arte es declarativo pero, al ser histórico, su declaración es cambiante, y en ello está su verdadero ser, no en el contexto histórico que lo produce. Es decir, la importancia que los contextualistas daban al creador y su contexto, en Gadamer pasa al receptor con sus interpretaciones, pero sin dejar de dar protagonismo a la obra, que es al fin y al cabo la que ofrece la pauta para interpretar. Desde luego, no toda interpretación vale, sino la que efectivamente dialoga con esa pauta o hilo conductor que marca la obra, diálogo mediante el cual la obra crece; o sea, se constituye mediante las interpretaciones que entran en conversación constitutiva con ella.

Gadamer trata de atenuar el subjetivismo total, tanto por parte del creador como por parte del espectador, de manera que la obra supera la conciencia subjetiva, ya sea del autor o del intérprete. Y también parece huir del radicalismo tipo Derrida, procedente de Nietzsche, para quien, «contra el positivismo, que se queda en el fenómeno "sólo hay hechos" [...], precisamente no hay hechos, sólo interpretaciones»⁹⁶⁵, como ya hemos señalado anteriormente. Este nihilismo hermenéutico que disuelve la textura objetiva de la obra, reduciéndola a la nada y sustituyéndola por la interpretación, lo encontramos en el conocido texto de Valéry de 1929 en el que confiesa:

Mis versos tienen el sentido que se les da. El que yo les doy sólo se ajusta a mí mismo y no es oponible al de ninguna otra persona. Es un error contrario a

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁹⁶⁵ F. Nietzsche: *Fragmentos póstumos*, vol. IV, p. 222.

la naturaleza de la poesía, y que sería incluso mortal, pretender que a todo poema le corresponda un sentido verdadero, único y conforme a algún pensamiento del autor.⁹⁶⁶

Frente a esta negación de la obra en sí en favor de sus interpretaciones, Gadamer otorga toda la fuerza a la obra de arte sin olvidar el papel constituyente que poseen las interpretaciones. Descubre un paralelismo entre la relación que mantiene el objeto estético/artístico con la realidad que dicho objeto representa, y la relación que se establece entre la interpretación y la realidad interpretada. Del mismo modo que lo estético constituye verdaderamente un «incremento de ser» de la propia realidad a la que se refiere y pertenece⁹⁶⁷, la interpretación de la obra supone un enriquecimiento de la propia obra de arte. Para Gadamer, «la representación mantiene una vinculación esencial con lo representado, más aún, es que pertenece a ello»⁹⁶⁸. Las representaciones y, por tanto, las interpretaciones ya no son meras imágenes externas a la realidad del objeto, ajenas al ser, elementos meramente epistemológicos; poseen un valor ontológico, como en Danto, para quien, como hemos expuesto, la interpretación de una cosa por un sujeto es lo que la constituye en sentido propio, lo que para Gadamer supone «la pertenencia del intérprete a su objeto»⁹⁶⁹. Esta *ontologización* de la comprensión o interpretación efectuada por Gadamer es lo que permite hablar de la "universalidad de la hermenéutica". A las retóricas preguntas que el propio Gadamer se plantea respecto de este asunto, hubiera respondido sin duda afirmativamente: «¿El sentido de cualquier texto se realiza sólo en su

⁹⁶⁶ P. Valéry: «Commentaires de *Charmes*», *Variété*, ed. de la Pléiade, *Oeuvres*, I, Paris: Gallimard, 1960, p. 150.

⁹⁶⁷ H-G. Gadamer: *Verdad y método*, p. 189.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 187.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 329.

recepción por el que lo comprende? ¿Pertenece la comprensión al acontecer de sentido de un texto –por decirlo de otro modo– igual que pertenece a la música el que se la vuelva audible?»⁹⁷⁰.

La importancia y el protagonismo de la obra frente a sus contextos también los encontramos en Danto cuando dice: «ninguna paráfrasis o resumen de una obra de arte es capaz de activar una participación mental comparable a la que desencadena la propia obra»⁹⁷¹. Las obras nunca podrán ser sustituidas por sus interpretaciones –a diferencia del idealismo hermenéutico que considera que la verdad de la obra reside más en su concepto que en la propia obra–, pues la interpretación es una vuelta reflexiva que colabora siempre con la obra, pero a la que se supedita. La interpretación nunca será la obra, nunca podrá igualarla, pero es como si fuera una potenciación de la obra, la lleva a la plenitud, a su total poder-ser. A eso parecen conducir tanto las tesis de Danto como las de Gadamer. Siempre es peligroso, según Danto, en relación a las obras de arte, poner en palabras lo que las imágenes significan, ya que la energía de la obra ha de ser más bien sentida⁹⁷², vivida, que expresada en palabras. Con todo, aunque la obra de arte hable universalmente, es decir, aunque la obra siempre diga algo a cualquier sujeto, por muy diferente que sean sus respectivos mundos históricos, toda obra está también vinculada a su circunstancia, a su mundo originario, y eso es algo que para Danto no tiene contestación.

Un ejemplo nos permite ver claramente la importancia de los enfoques extemporáneos de las obras como enriquecedores de las mismas. Cuando los pintores expresionistas de comienzos de siglo XX redescubrieron al Greco, describieron su obra bajo categorías o aspectos que el Greco mismo no pudo tener en cuenta. Así, estas descripciones expresionistas de la obra pictórica

⁹⁷⁰ *Ibid.*, I, ed. cit, p. 217.

⁹⁷¹ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 173 (ed. esp., p. 250).

⁹⁷² *Ibid.*

del Greco constituyen una aplicación retrospectiva de predicados estilísticos⁹⁷³ que no existían en el contexto de producción de esa obra, y puede verse como enriquecedora, desde luego. Vemos difícil que Danto no lo admitiera así.

Levinson es uno de los críticos del «mito de la obra arte viviente» (*myth of the living artwork*), consistente en que las obras de arte pueden adquirir nuevos significados con el tiempo gracias a interpretaciones diferentes⁹⁷⁴. «Tendemos a ver en una obra, según una opinión común, una cosa orgánica que tiene su vida y su desarrollo, que evoluciona con su contorno, hasta que llega a ser lo que no era inicialmente»⁹⁷⁵. Para Levinson hay ciertos elementos en las obras que son invariables a través del tiempo, aunque hay otros relativos a su interpretación que sí cambiarán.

El mismo *mito de la obra de arte viviente* es el que parecen defender R. Wellek y A. Warren cuando aseguran que la obra de arte sólo es accesible a través de la experiencia individual, y «tiene algo que puede llamarse "vida"; nace en un determinado momento, cambia en el curso de la historia y puede perecer»⁹⁷⁶. Sostienen, además, que la sola recitación de un poema es una interpretación del mismo y no el poema genuino, es algo más que el poema mismo⁹⁷⁷. Por tanto, esta perspectiva sostiene a un tiempo que la obra de arte es atemporal e histórica, porque cambia durante el curso de la historia y, sin embargo, permanece idéntica. No se puede hablar de identidad entre la *Iliada* tal y como hoy la leemos y la que los griegos de su tiempo oían y leían, pero, a la vez, «difícilmente cabe negar que hay una identidad sustancial de 'estructura' que ha subsistido a través de los siglos. Sin embargo, esta estructura es dinámica: se modifica a lo largo de todo el proceso de la historia

⁹⁷³ M. J. Alcaraz León: *La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados*, p. 140.

⁹⁷⁴ J. Levinson: *Musics, Art and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics* (1990), Oxford: Oxford University Press, 2011, pp. 180s.

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 180.

⁹⁷⁶ R. Wellek y A. Warren: *Teoría literaria* (1949), Madrid: Gredos, 1966, p. 183.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 171.

al pasar por el espíritu de sus lectores, críticos y artistas»⁹⁷⁸. Estas posturas parecen ajustarse a la tesis de Danto en tanto que hay partes de la obra que son invariables y otras que pueden modificarse en función de las perspectivas o enfoques.

También hallamos esta tesis *organicista* o *vitalista* en J. P. Fokkelman, cuando explica que el nacimiento de un texto –o cualquier otra obra de arte– se parece al de un hombre, porque en el momento de ver la luz se corta el cordón umbilical que lo conecta con su tiempo y con su creador; a partir de ahí comienza una vida propia –que sobrevive generalmente a su creador–, y que se irá re-creando infinitamente a través de las lecturas que se vayan haciendo de él, en diferentes épocas y por diferentes lectores⁹⁷⁹. Por tanto, en estas últimas posiciones lo que cambia con el tiempo es la mirada del espectador, como algo añadido y no adquirido⁹⁸⁰, más que la obra en sí –como sí ocurría en la tesis gadameriana– .

3.2.5. Tema e identificaciones artísticas

Interpretar una obra es ofrecer una teoría sobre cuál es el tema de la obra, decir sobre qué trata. Esto, sin embargo, ha de estar justificado por identificaciones.⁹⁸¹

La interpretación es proporcionar una teoría sobre el tema de la obra, opina Danto, y esto solo puede hacerse sobre la base de una correcta identificación artística, que es lo que nos permitirá determinar las propiedades

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 184.

⁹⁷⁹ J. P. Fokkelman: *Narrative Art in Genesis: Specimens of Stylistic and Structural Analysis* (1974), Eugene, OR., Wipf and Stock Publishers, 2004, p. 3s.

⁹⁸⁰ R. Wellek y A. Warren: *Teoría literaria*, p. 181.

⁹⁸¹ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 119 (ed. esp., p. 177).

del objeto como obra de arte. La identificación es un paso intermedio entre la percepción y la interpretación, y tiene que ver con las facultades cognoscitivas del receptor, así como con un trabajo de análisis y de uso de sus conocimientos. Tras la percepción inicial de un objeto, por tanto, hemos de hacer las identificaciones apropiadas, utilizando facultades y conocimientos que, tras un primer análisis, nos permitan dirigirnos a una correcta interpretación. La identificación artística determina las propiedades del objeto que pertenecen a la obra de arte en la que se va a transfigurar mediante la interpretación⁹⁸², nos explica Danto, por lo que, aunque interpretación e identificación se influyen mutuamente y están muy conectadas, es la interpretación, y no sólo la identificación de los diferentes elementos físicos de la obra, la que determina el significado de la obra de arte. Determinar el tema de la obra, tras las correctas identificaciones, es otro de los pasos que nos dirigen hacia la correcta interpretación.

Puede haber interpretaciones diversas sobre la misma obra, como se ha visto, pero siempre tienen que estar justificadas por identificaciones correctas y debidamente argumentadas o razonadas, entendiendo por *correctas identificaciones artísticas* todo aquello que objetiva e incuestionablemente rodea a una obra dada o forma parte de ella, todo lo que pueda identificarse claramente sin depender de subjetividades externas a la obra –sí podrían ser tenidas en cuenta las perspectivas del artista–, de forma que acredite firmemente una determinada interpretación.

Utilizaremos uno de los ejemplos del propio Danto para ilustrar el asunto de las correctas identificaciones en relación a la interpretación más apropiada. Danto propone imaginar las diferencias entre las posibles interpretaciones que podríamos hacer del cuadro *Paisaje con la caída de Ícaro* de Brueghel, contando con conocimientos que permitan hacer las adecuadas

⁹⁸² A. C. Danto: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, p. 41s.

identificaciones previas, y sin ellos⁹⁸³. Sin saber el título, el tema representado, el estilo o periodo artístico, ¿qué pensaríamos de la mancha de pintura blanca en el agua, en la parte inferior derecha del cuadro?. Seguramente no seríamos capaces de identificar la mancha blanca con las piernas de Ícaro sin saber el título completo de la obra, ni la interpretaríamos adecuadamente sin conocer la historia de Ícaro. Para empezar, necesitamos el tema de la obra y su título, al menos.



Brueghel. *Paisaje con la caída de Ícaro*. 1554-55

Difícilmente habríamos podido deducir sin información previa el verdadero sentido de la pintura, entre otras cosas por aparecer su personaje principal en segundo plano, incompleto y esquinado dentro de la composición. Tal y como ocurre en la vida, llevamos al arte nuestra estructuración habitual del campo visual, de forma que todo lo que aparece en segundo plano es inesencial, y lo que no encaja en nuestros esquemas queda relegado, explica Danto. Una vez sabemos que aquella mancha de pintura blanca en el agua son las piernas de Ícaro, así como su historia, podemos encajar las diferentes partes del cuadro

⁹⁸³ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace*, pp. 115-117 (ed. esp., pp. 171-174).

como si de las piezas de un puzzle se tratase, cosa que hubiera sido imposible en el caso de carecer de tal información: «Simplemente identificar un elemento impone todo un conjunto de otras identificaciones pertinentes o que encajan con ella. Todo el conjunto se mueve a la vez»⁹⁸⁴. La pintura se organiza de repente alrededor de Ícaro y de su historia, las piernas se convierten en el foco de atención de toda la obra, y surgen relaciones que no podrían haberse advertido antes de esa identificación⁹⁸⁵. Aunque por su lugar y tamaño dentro de la composición no lo parezca, las piernas son ahora el centro, y en la pintura manierista es frecuente que la importancia del tema sea inversamente proporcional a la escala en que aparece representado. Igualmente, el sol anaranjado está causalmente relacionado con el joven que hay en el agua, pues al volar cerca de él se derritió la cera que unía las plumas de sus alas. El labrador, en primer plano, no presta atención a ninguna de las cosas que aparecen en la pintura, mostrándose indiferente a la tragedia de Ícaro. Sin información, nadie podría efectuar estas deducciones, y el sol sólo podría ser interpretado como un elemento más del paisaje, e incluso las piernas como típico detalle flamenco y el labrador como personaje principal⁹⁸⁶. Es decir, se ha operado una importante transformación en la composición y forma de la obra, una vez que la hemos visto bajo los términos del conocimiento necesario, y de las correctas identificaciones artísticas, hasta el punto que se «constituye una obra diferente de lo que habría sido sin el beneficio de la interpretación»⁹⁸⁷, concluye Danto, ya que «una identificación artística genera otra identificación artística»⁹⁸⁸, y de acuerdo con una identificación dada, tenemos forzosamente que hacer unas determinadas identificaciones, y excluir otras⁹⁸⁹, como hemos visto en este caso.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 119 (ed. esp., p. 176).

⁹⁸⁵ *Ibid.*, pp. 115-117 (ed. esp., pp. 171-174)

⁹⁸⁶ *Ibid.*

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 118 (ed. esp., p. 176).

⁹⁸⁸ A. C. Danto: «The Artworld», p. 578.

⁹⁸⁹ *Ibid.*

La respuesta ante una obra complementa su elaboración⁹⁹⁰, especifica Danto, en el sentido de que la relación espectador/artista es como una especie de colaboración espontánea, y sin esta colaboración la obra no estaría completa, pues como en cualquier símbolo o expresión, si no hay transmisión, comunicación, si no hay público, la obra no estaría completa. Una partitura musical no sería plena, no completaría su efecto, casi se puede decir que no sería nada, sin ser interpretada y escuchada, si no existe la participación y colaboración del oyente, de un oyente con los conocimientos e información necesarios para apreciarla. Para Danto, la relación entre espectador y artista es como la del lector con el escritor⁹⁹¹, de forma que sin la respuesta del espectador, o del lector, la obra queda incompleta. Por ejemplo, para interpretar el cuadro de Ícaro, además de ser expuesto o publicado, el público tendría que conocer su historia, y también el vínculo entre la historia y la obra, para que la respuesta del espectador colme el sentido que el autor ha querido darle a la obra. Pero, advierte Danto, responder a cualquier obra «es algo por completo distinto a identificarla»⁹⁹², y esa respuesta solo puede ser inducida por la mediación crítica, como veremos.

Resultaba indispensable, pues, hacer la identificación correcta de las piernas de Ícaro, de forma que el resto de los elementos presentes en la obra encajasen adecuadamente en el tema de la obra, tema sobre el que el título, en parte, nos orienta. El título aportado por el propio pintor parece apuntar a la intención con que éste estructura la obra, pues «un título es más que un nombre o una etiqueta: es una instrucción para la interpretación»⁹⁹³. En este caso: *Paisaje con la caída de Ícaro*, *paisaje* aparece en primer lugar, y el tema principal en segundo, indicando de algún modo el artista su intención de mostrar el asunto de Ícaro inmerso en el paisaje, sin que tenga que destacar

⁹⁹⁰ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 119 (ed. esp., p. 176).

⁹⁹¹ *Ibid.*

⁹⁹² *Ibid.*, p. 175 (ed. esp., p. 252).

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 119 (ed. esp., p. 177).

o resaltar especialmente en él. Aunque el título solo es parte de la información y no es del todo suficiente para indicar si la interpretación es correcta, ofrece un asidero más seguro en relación a "contaminaciones" evaluativas, porque a veces la identificación puede contagiarse de una evaluación contaminada por prejuicios culturales. Y el título ayuda a la objetividad, orienta al receptor y muestra algo de la intención del autor.

Aun todo lo expuesto, Danto reconoce que «algo incómodamente parecido» a lo que él llama *identificación artística* «está implicado en representaciones cuya categoría como arte es muy discutible»⁹⁹⁴. Por ejemplo, el dibujo de una pipa en el abecedario de un niño no es literalmente una pipa aunque se dice que lo es, y tampoco es una obra de arte. Se dice que *es una pipa* con el sencillo objetivo de que el niño reconozca ese objeto en relación con las letras que forman la palabra *pipa*, la intención es simplemente didáctica. Y la reacción del niño ante el objeto pintado no se diferencia mucho de la que tendría ante el propio objeto, pues no es lo mismo reconocer algo como una representación visual que reconocer lo representado en su realidad física y visual⁹⁹⁵, y normalmente un niño pequeño no domina «el concepto de representación o 'estar por' que está en juego cuando decimos que una imagen representa su contenido visual»⁹⁹⁶, en palabras de Alcaraz. En el arte, predominaría la percepción del objeto como representación visual. Por ejemplo, la obra de Magritte *La traición de las imágenes* muestra también una pipa pintada, pero con la leyenda *Ceci n'est pas une pipe (Esto no es una pipa)*, cuyo significado es claramente distinto al que pueda atribuírsele al dibujo del abecedario del niño: «Esto no es una pipa, sino un cuadro con una representación pintada de una pipa», podría ser una lectura; o, según la visión freudiana de mensaje latente oculto detrás del contenido manifiesto:

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 127 (ed. esp., p. 187).

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 75 (ed. esp., p. 118).

⁹⁹⁶ M. J. Alcaraz León: *La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados*, p. 128.

«Esto no es una pipa, en realidad es un pene»⁹⁹⁷. Es decir, «las obras de arte, en drástico contraste con las meras representaciones, utilizan los medios de representación de un modo que no queda bien definido una vez se ha definido exhaustivamente lo que se representa»⁹⁹⁸, pues es un doble papel de representación y expresión lo que ha de ser resuelto en el análisis final de una obra de arte: la pipa de Magritte, además de la representación explícita, lleva implícita una expresión, de la que carece la pipa del abecedario. «Cualquier representación que no sea una obra de arte, escribe Danto, puede corresponderse con alguna que lo sea»⁹⁹⁹, y, añade, la diferencia está en que «la obra de arte utiliza el modo de presentación del contenido del objeto no artístico para plantear cómo se presenta el mismo»¹⁰⁰⁰, es decir, la presentación de un objeto no artístico en una obra de arte es solo un modo de representación del contenido de la obra, un instrumento, podemos decir, para el planteamiento de la obra. Mientras que en una representación no artística el objeto representado es lo que es, y es usado como lo que es, no como modo de representación de un contenido que puede ser diferente al de ese objeto no artístico, o puede no tener relación directa con él.

El sentido de lo no artístico encaja mejor dentro de los presupuestos lógicos que de los artísticos, así como su interpretación. Danto subraya una diferencia entre el «'es' artístico y el 'es' lógico»¹⁰⁰¹, en palabras de Thériault, y solo el '*es' artístico* puede hacer del objeto una obra de arte, haciendo intervenir la intencionalidad y la forma de presentar el contenido o tema, en esa constitución de un objeto cualquiera en objeto-arte. En cambio, el '*es' lógico* cumple una función de identificación, pero que nada tiene que ver con la identificación artística, sino que es algo mucho más literal y simple. «El

⁹⁹⁷ H. Foster et al.: *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, p. 19.

⁹⁹⁸ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, pp. 147s. (ed. esp., p. 215).

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 146 (ed. esp., p. 213).

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰⁰¹ M. Thériault: *Arthur Danto ou l'art en boîte*, p. 57.

concepto de arte tiene una lógica significativamente diferente a la lógica de los otros conceptos»¹⁰⁰², escribe Danto, y cuando «una mera cosa es elevada al Reino del Arte es lo que he introducido como el acto de la identificación artística, nos dice; su representación lingüística es un determinado uso identificatorio de "es" que designaré simplemente como el "es" de la identificación artística: como cuando uno dice que una pincelada es Ícaro»¹⁰⁰³, que obviamente no es una identificación literal, pero sí artística. En casos no artísticos, como en el caso de un niño que juega con un palo pensando que es un caballo, también hay falsedad literal, pero la diferencia es, según Danto, que «el identificador hace bien en no creer su falsedad literal en los casos no artísticos»¹⁰⁰⁴, porque aunque el palo funcione como caballo, nadie llega a pensar que sea un caballo, porque además no se le parece en nada, solo causa la ilusión de su presencia. En cambio, en los casos artísticos la identificación es correcta aunque literalmente sea una falsedad. En arte, entonces, hay falsedad literal, pero compatible con el "es" de la identificación artística, que hace al objeto representacional a través de un medio que «se convierte en apariencia de lo representado»¹⁰⁰⁵.

La distinción que hace al respecto M^a José Alcaraz se basa en los tres tipos fundamentales de identificación que encontramos en los ejemplos de Danto: identificación artística como percepción del contenido de imágenes pictóricas, como la relación de "estar por" y como ficción, ninguna de las cuales se restringe al uso artístico¹⁰⁰⁶. El primer tipo de identificación: como percepción del contenido de imágenes pictóricas, es la que encontramos en el ejemplo del abecedario del niño, donde aparecen dibujos de cosas y sus nombres para que el niño aprenda a relacionarlas. Este tipo de identificación

¹⁰⁰² A. C. Danto: «Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo», p. 30.

¹⁰⁰³ A. C. Danto: «The Artworld», p. 577.

¹⁰⁰⁴ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 126. (ed. esp., p. 186).

¹⁰⁰⁵ M. J. Alcaraz León: *La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados*, p. 122.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, p. 125.

usa facultades perceptivas que, si funcionan correctamente, permiten reconocer el contenido visual de las imágenes¹⁰⁰⁷. No es, por tanto, identificación restrictiva del uso artístico, sino que se aplica a todos los casos de representaciones visuales en los que *vemos* algo, con el sentido de 'ver en' de Wollheim, que distingue las experiencias perceptivas de "ver un caballo cara a cara" y "ver un caballo en una pintura" como poseedoras de lógicas y fenomenologías distintas¹⁰⁰⁸.

La segunda identificación dantiana obedece a la relación de "estar por" –sustitución de una cosa por otra– o representar, escribe Alcaraz, y exige habilidades representacionales, habilidades que involucran a veces el dominio de un código, además de las meras capacidades perceptivas. Lo vemos en el ejemplo de la paloma de la paz: *está por* la paz o es un símbolo de la paz¹⁰⁰⁹. Quien no domine la noción de representación en general, ni la de representación visual, en particular, como sería el caso de un niño pequeño o de un perro, no vería más que una paloma, incluso puede ocurrir que el perro reaccionase como si fuera una paloma real. La identificación correcta exige que el espectador sea capaz de discernir entre una paloma vista cara a cara, y la imagen de una paloma, aunque no conozca la convención de la paloma como paz, y si la conoce, la verá como símbolo de la paz gracias a sus habilidades representacionales.

Danto ofrece un tercer tipo de identificación artística catalogada por Alcaraz con el nombre de *arte como ficción* , pero como no todas las ficciones son arte, hay que delimitar lo que caracteriza a las artísticas. Usando un ejemplo literario, Danto aclara que «la diferencia entre la descripción factual y ficticia no es que la primera sea verdadera y la segunda falsa [...], sino el hecho de que la segunda se identifica artísticamente mientras que la primera

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, p. 127.

¹⁰⁰⁸ R. Wollheim: «Seeing-as, Seeing-in, and pictorial representation», en *Art and its Objects* , pp. 205-226.

¹⁰⁰⁹ M. J. Alcaraz León: *La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados* , p. 129.

se identifica literalmente como descripción»¹⁰¹⁰. Por tanto, tampoco las identificaciones como ficción nos ayudan con el arte, a menos que estas identificaciones se hagan dentro de un marco artístico¹⁰¹¹, pues, como escribe Alcaraz: «Lo que hace que una identificación artística sea realmente tal es simplemente que al aplicar alguno de los tipos que hemos examinado tengamos como marco de referencia una determinada atmósfera teórica y un mundo del arte»¹⁰¹².

La necesidad de identificaciones artísticas correctas, las diferentes formas de presentar un contenido o tema en las obras de arte, frente a los objetos ordinarios, los diferentes enfoques y modos de representación posibles, son aspectos que quedan perfectamente ilustrados en otro de los ejemplos imaginarios que Danto propone¹⁰¹³, donde apreciamos que la interpretación tiene unos límites que son los del conocimiento¹⁰¹⁴, conocimiento como base de las teorías explicativas que nos ayudan en las identificaciones artísticas, como vemos a continuación.

Es un caso imaginario que considera la posibilidad de que temas distintos den lugar a obras de arte idénticas, caso más inusual que aquel en que el mismo tema produce obras distintas. Consiste en que dos artistas, K y J, reciben sendos encargos, por parte de una biblioteca científica, de representar la primera y la tercera ley de movimiento de los *Principia* de Isaac Newton, respectivamente. La primera ley –encargo para K– sostiene que un cuerpo en reposo permanecerá así para siempre, ya que un cuerpo en movimiento se moverá uniformemente en línea recta, a menos que actúen sobre él fuerzas que le afecten. La tercera ley –encargo para J– dice que toda acción tiene una

¹⁰¹⁰ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 127 (ed. esp., p. 187).

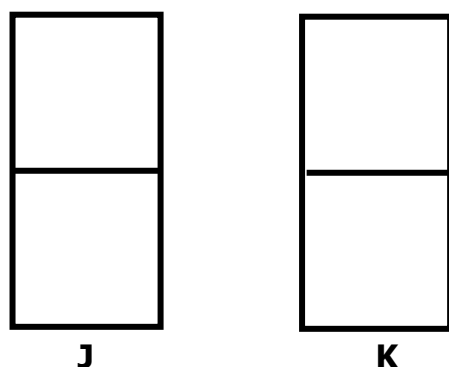
¹⁰¹¹ M. J. Alcaraz León: *La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados*, p. 131.

¹⁰¹² *Ibid.*, p. 134.

¹⁰¹³ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, pp. 120s (ed. esp., pp. 178s).

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 127 (ed. esp., p. 188).

reacción igual y opuesta: $F=ma$. El aspecto del cuadro de J muestra dos masas. La superior empuja hacia abajo con una fuerza proporcional a su aceleración, y la masa inferior está empujando hacia arriba de la misma forma, como reacción a la fuerza de su homóloga. Tienen que ser iguales, del mismo tamaño y opuestas (una arriba y otra abajo). El *elemento horizontal medio*, como lo llama Danto, es el lugar en que las dos masas se encuentran.



En el cuadro de K, ese elemento es la trayectoria de una partícula aislada, que una vez en movimiento, queda siempre en movimiento: de ahí que la línea vaya de borde a borde, capaz de prolongarse indefinidamente. Y está en el centro porque no hay ninguna fuerza que tire en ninguna dirección, de ahí que la línea biseccione la pintura, mostrando la ausencia de fuerzas¹⁰¹⁵. De este modo, y desde la percepción meramente visual, las obras de K y J no se diferencian, pero están constituidas como obras diferentes por identificaciones que se justifican a sí mismas gracias a la interpretación de sus temas, temas que deben formar parte del conocimiento del intérprete.

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, pp. 120s (ed. esp., pp. 178s).

3.2.6. Teoría e instituciones

El tipo de interpretación al que me refiero aquí está constreñida por la verdad y la falsedad: interpretar una obra es estar comprometido con una explicación histórica de la obra. La teoría de los mundos del arte que suscribo recoge la idea de una comunidad de individuos más o menos abierta que conocen lo suficiente de la historia del arte y de teoría artística como para ser capaces de practicar lo que el historiador del arte Michael Baxandall ha llamado "crítica de arte inferencial", que de hecho no es otra cosa que la explicación histórica de las obras de arte.¹⁰¹⁶

Las razones del arte son los argumentos, la teoría, que nos proporciona la crítica, como representante del mundo del arte, para respaldar o justificar una interpretación de las obras de arte que nos desvele su significado, constituyéndolas así como tales, como arte. Estas son básicamente las líneas de argumentación de las tesis de Danto respecto a la interpretación, la teoría o las razones y el mundo del arte, elementos determinantes en la constitución de lo que es una obra de arte, frente a lo que no lo es. La interpretación es la que confiere el estatus o la categoría de obra de arte a un objeto que sin ella no lo es, como se ha visto: «...Nada es una obra de arte sin una interpretación que la constituya como tal»¹⁰¹⁷, afirma Danto.

La obra de arte, en tanto que producto intelectual, necesita ser captada por alguien con la suficiente autoridad intelectual y con unos conocimientos pertinentes capaces de respaldar convenientemente sus *razones*: «El significado (*meaning*) de una obra de arte es un producto intelectual (*intellectual product*) captado a través de la interpretación por alguien que no es el artista»¹⁰¹⁸. Esa interpretación ha de ser construida, entonces, por un

¹⁰¹⁶ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 42 (ed. esp., p. 53).

¹⁰¹⁷ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 135 (ed. esp., p. 198).

¹⁰¹⁸ A. C. Danto: *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, p. 13 (ed. esp., p. 50).

miembro del *mundo del arte*, que es quien puede ofrecer una teoría solvente al respecto. La interpretación presupone un proceso cognitivo cargado de teoría, para el que se requiere la mediación de la crítica. Y esa teoría incluye determinados tipos de «conexión entre significado, entendimiento, conocimiento, verdad, representación y realidad»¹⁰¹⁹, porque –escribe Danto– «tal es, en resumen, la teoría»¹⁰²⁰, o sea, una combinación en la que participan los conceptos de entendimiento (que capta matices de significado) y conocimiento (de la historia, del contexto); de representaciones y realidad para determinar sus vínculos en el significado; y de verdad pretendida a través de estas conexiones.

La *atmósfera teórica*, así como la crítica, forman parte integrante de lo que Danto llamó *mundo del arte* en su célebre artículo de 1964 «The Artworld». Él introdujo el concepto filosófico de *mundo del arte*, que equivaldría a la atmósfera conceptual que permite que en un determinado momento histórico podamos identificar un objeto como obra de arte, mientras que en un momento histórico anterior esta identificación hubiera sido imposible, como ocurre en el caso de las *Brillo Boxes*. Alcaraz explica así el mundo del arte de Danto: «Un "mundo del arte" puede entenderse como un conjunto de teorías, prácticas, creencias, reglas y roles que determinan qué se considera como arte en un determinado momento, así como el tipo de consideraciones valorativas que son pertinentes para juzgar una obra»¹⁰²¹. Y el propio Danto nos dice que «es el papel de las teorías artísticas, en nuestros días como siempre, hacer que el mundo del arte, y el arte, sean posibles. Nunca se les habría ocurrido a los pintores de Lascaux que estaban haciendo "arte" en aquellos muros. A menos que hubiera habido estetas neolíticos»¹⁰²², pero esto

¹⁰¹⁹ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 161 (ed. esp., p. 232).

¹⁰²⁰ *Ibid.*

¹⁰²¹ M. J. Alcaraz León: *La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados*, p. 89.

¹⁰²² A. C. Danto: «The Artworld», p. 581.

no implica que no fuera arte lo que hacían, solo que ellos no conocían el concepto arte –creemos– y por eso no podían identificarlo como tal¹⁰²³. La posteridad ofreció las teorías que sostuvieron aquellas creaciones como arte, a partir de las creencias mágico-religiosas de los hombres paleolíticos respecto de las imágenes. Sin embargo, cuando Danto escribe: «únicamente donde hay un mundo artístico hay arte»¹⁰²⁴, se puede deducir que no podían ser arte las pinturas paleolíticas. Es decir, en aquel momento no había atmósfera teórica, efectivamente, ni consideraciones valorativas para el arte, ni instituciones artísticas, pero hubo arte basado en un contexto histórico-cultural de creencias y modos de vida que permitieron elaborar las teorías pertinentes con posterioridad, fuera de su propio tiempo, y con conceptos desarrollados en otro contexto. Cuando hay arte, gracias al papel de las teorías y al mundo del arte, es cuando se puede llamar 'arte' a las pinturas paleolíticas, pero no antes de que esas teorías hayan determinado un concepto de arte que pudiese albergar esas pinturas prehistóricas. Entonces, las limitaciones que, como hemos visto, impone el periodo histórico de producción de la obra, según Danto, aquí no podrían tenerse en cuenta, pues de ser así, no podríamos considerar 'arte' al Arte Paleolítico, pues no existía ese concepto en aquella época. Además, Danto expresa claramente que esos límites históricos o culturales pueden dar lugar a que determinadas propiedades artísticas queden ocultas hasta que se las libera, porque son *propiedades latentes*¹⁰²⁵.

Sería un caso semejante al de *Brillo Boxes*, pero con diferente progresión histórica. *Brillo Boxes* pueden ser consideradas arte ahora, en su momento, y no antes; mientras que las pinturas prehistóricas no podían ser arte en su momento histórico, y sí después, pero ambos casos pueden mostrar la

¹⁰²³ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 3 (ed. esp., p. 25).

¹⁰²⁴ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 46 (ed. esp., p. 57).

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 89 (ed. esp., p. 95).

importancia de la atmósfera teórica. Y es que Danto acuñó el término *mundo del arte* pensando en el arte contemporáneo y en los casos de indiscernibles¹⁰²⁶, como *discurso de razones institucionalizado*¹⁰²⁷, pero hemos de tener en cuenta especificaciones que hizo en *After the End of Art*, donde escribe que lo que quería expresar con la noción *mundo del arte* –además del conocimiento de la historia del arte y la atmósfera de teoría artística– también fue la necesidad de «un conocimiento de las obras junto a las que se ubica una obra dada, un conocimiento de como otras obras hacen posible una obra determinada», la necesidad de «conocer la historia y la teoría del objeto»¹⁰²⁸ para poder observarlo como arte. Una buena interpretación debe «tomar –escribe Danto– cada obra en sus propios términos, en términos de sus causas, sus significados, sus referencias»¹⁰²⁹, todo ello materialmente encarnado, y así es como debe ser entendida, en relación a lo puramente ontológico. Por lo que parece, Danto quiere decir que sin mundo del arte no puede ser identificado el arte, pero eso no tiene que implicar que no lo haya, puede haberlo, pero se identifica como tal más tarde. De no ser esto así, no se explicaría la defensa que hace Danto de obras primitivas o del arte africano como artísticas sin duda, según veremos, a pesar de no contar con atmósfera teórica, ni se explicaría su deseo de proporcionar una teoría universal e intemporalmente válida. Si como dice Vilar, el *mundo del arte* de Danto es «una expresión ambigua que resulta cómoda para referirse a un complejo entramado de instituciones, prácticas, valores e intereses sociales»¹⁰³⁰, podemos eliminar las instituciones de esa definición, y nos quedamos con valores, prácticas e intereses sociales, que esos sí los hay en cualquier colectivo humano.

¹⁰²⁶ M. J. Alcaraz León: *La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados*, p. 92.

¹⁰²⁷ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 46 (ed. esp., p. 57).

¹⁰²⁸ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 165. (ed. esp., p. 175).

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 151 (ed. esp., p. 161).

¹⁰³⁰ G. Vilar: *Las razones del arte*, p. 79.

«The Artworld» apareció en un momento álgido para el mundo del arte de Nueva York, el mismo año en que Andy Warhol expuso *Brillo Boxes* desencadenando toda la reflexión de Danto sobre el arte. En este artículo expuso Danto una de sus frases más significativas: «ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede denunciar, una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte»¹⁰³¹. La atmósfera de teoría es lo que permite identificar e interpretar esa especie de «aura»¹⁰³² que caracteriza a las obras de arte frente a los demás objetos. Lo esencial para él era que los objetos que se estaban exponiendo no serían obras de arte sin la teoría y las historias del mundo del arte, que es lo que, en última instancia, constituye la diferencia ontológica entre meros objetos y obras de arte. Fue el contexto institucional el que invitó a Danto, y al público en general, a considerar los objetos de Warhol como arte.

En el mundo moderno el significado de las obras de arte no es algo evidente, como pudo serlo en otras épocas, lo que hace que la crítica de arte, la teoría y la filosofía sean cada vez más necesarias. El arte queda así sujeto filosóficamente a la tarea creativa y teórica de la crítica, la recepción y la interpretación. La crítica, como teoría aplicada a la interpretación de obras de arte, como «ejercicios de filosofía aplicada (*applied philosophy*)»¹⁰³³, es decisiva en la determinación de los significados y la constitución del *ser* de las obras de arte.

Es, por tanto, tarea de los críticos desentrañar la metáfora que todas las obras de arte ostentan, además de proporcionar fundamentos teóricos sobre el artista, el objeto y el contexto. Si aceptamos la tesis de Serrano Ribeiro en «Perspectiva, metáfora y hermenéutica», donde equipara 'interpretar' con 'metaforizar', el resultado es que desde el momento de la creación de la obra

¹⁰³¹ A. C. Danto: «The Artworld», p. 580.

¹⁰³² G. Vilar: «Sobre algunas disonancias en la crítica de arte de Arthur C. Danto», p. 190.

¹⁰³³ A. C. Danto: *Embodied meanings. Critical Essays and Aesthetics Meditations*, Preface, p. XIII.

lo que se hace es interpretar: «Interpretar y metaforizar es "tomar algo por algo" y es "hacer familiar lo extraño" según un punto de vista dado»¹⁰³⁴, de manera que la interpretación ya va implícita en las estructuras metafóricas, pues al construirlas hacemos más nuestro el referente al aplicarle nuestro punto de vista o nuestra perspectiva, adaptándolo así a nuestras propias representaciones. ¿Qué hacemos si no cuando construimos una metáfora?. Se puede decir que interpretamos el mundo bajo un determinado punto de vista, construimos un mundo propio mediante nuestra interpretación, nos lo adaptamos, haciendo familiar lo extraño, haciéndolo nuestro, y esa interpretación particular tiene forma de metáfora, es una manera de *metaforizar*. O sea, nuestra propia imagen y representación de los fenómenos del mundo ya es una interpretación, y aunque la perspectiva o punto de vista particular puede enturbiar la visión, también puede considerarse que su influencia es decisiva –e inevitable–¹⁰³⁵ para obtener un enfoque o visión determinada (Ortega), porque aunque los prejuicios o aprensiones particulares mediatizan la percepción de la realidad, son además necesarios para formar un juicio sobre ella¹⁰³⁶. La relevancia de las perspectivas particulares para decantar las relaciones entre sujeto, lenguaje y realidad son aplicables, entonces, tanto a la metáfora como a la interpretación en general. Y por tanto, serían extrapolables también a la labor de la crítica.

En el caso del arte, la crítica y el mundo artístico son los principales actores del procedimiento de la interpretación, de la teoría y de la búsqueda de razones, ellos son los que desde un institucionalizado mundo del arte protagonizan el proceso mediante el cual una cosa se vuelve arte. «El mundo artístico es el discurso de las razones institucionalizado y, en consecuencia, ser miembro del mundo artístico es haber aprendido lo que significa participar

¹⁰³⁴ José L. Serrano Ribeiro: «Perspectiva, metáfora y hermenéutica», p. 179.

¹⁰³⁵ *Ibid.*

¹⁰³⁶ *Ibid.*, p. 180.

en el discurso de las razones para la cultura de uno»¹⁰³⁷, escribe Danto. Pero «el mundo del arte no es evidentemente un grupo que actúe unánimemente»¹⁰³⁸, advierte Danto, y esa posible divergencia entre sus miembros es algo a lo que hay que atender para el asunto de las interpretaciones, porque los datos objetivos pueden, de nuevo, generar interpretaciones diversas –y subjetivas–, aunque, al mismo tiempo, son datos que las sustentan, como vimos, y las valoraciones particulares (de crítica o público) pueden 'contaminar' las interpretaciones. Gombrich, por ejemplo, contra otros muchos teóricos –Danto entre ellos–, no llegó a tomar en serio la obra de Duchamp, y escribió: «Hay varios libros horribles, que no leo, acerca de Marcel Duchamp y todos sus asuntos cuando presentó un orinal a una exposición y la gente dijo que había "redefinido el arte" [...] qué trivialidad!»¹⁰³⁹. Cabe, pues, preguntarse: "¿Es el comentario de Gombrich interpretación o valoración personal?".

Danto recuerda al respecto las distintas reacciones que provocaron *Brillo Boxes* cuando se expusieron en 1964. Danto no formaba entonces parte del mundo del arte a pesar de haber sido el primero en lanzar una teoría sobre las *Brillo Boxes* como obras de arte. La directora de la *Galería Stable*, Eleanor Ward, sí era miembro del mundo del arte, y se sintió absolutamente traicionada por *Brillo Boxes*, y así lo reflejaba su cara el día de la inauguración. Un artista amigo suyo, también miembro integrante del mundo del arte, escribió en el libro de invitados ese día: «MIERDA». Y, en 1965, el director de la *National Gallery* de Canadá, Charles Comfort, al preguntarle la Oficina de Aduanas canadiense si *Brillo Boxes* eran esculturas o mercancías a efectos de las tasas aduaneras, respondió que, desde luego, esculturas no eran.

¹⁰³⁷ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 46 (ed. esp., p. 57).

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 37 (ed. esp., p. 48).

¹⁰³⁹ E. H. Gombrich: *A Lifelong Interest: Conversations on Art and Science with Didier Eribon*, Londres, Thames and Hudson, 1993, pag. 72.

Estas no fueron, ni mucho menos, las únicas críticas desdeñosas que recibió la obra de Warhol. Y es que, como escribió Danto, «el arte pop se caracterizó por un diálogo entre artistas –un tipo de *Kunstwollen*– más que por una serie de declaraciones realizadas por una entidad autoritaria llamada el Mundo del Arte sobre si éste o aquél objeto era una obra de arte»¹⁰⁴⁰, al menos en un principio, diálogo aquel que aun sin provenir de la autoridad del *mundo del arte*, sí encaja con la noción *discurso de razones* a la que Danto se refiere con frecuencia.

No deja de sorprendernos que hoy en día aun puedan ocurrir sucesos similares. Recientemente las autoridades aduaneras suizas aplicaron impuestos a unas fotografías de Mishka Henner en la frontera franco-suiza¹⁰⁴¹, impuestos que no han de pagar las obras de arte, categoría en la que no consideraban incluidas estas fotografías de gran formato. Y es que la ley suiza establece que una foto solo puede ser considerada obra de arte si ha sido tomada por el propio fotógrafo personalmente, si él ha supervisado las copias y están numeradas en tiradas no superiores a treinta ejemplares. Además no estarían incluidas en la exención fotos de prensa, de moda ni publicitarias. Esto ha desatado un acalorado debate, ya que parece que en el «paraíso de la fotografía» que es Suiza, las autoridades aun no tienen muy claro que una fotografía pueda ser una obra de arte.

Si el mundo del arte depende entonces de la teoría¹⁰⁴², sin la cual no podría existir, decir *mundo del arte* es lo mismo que decir *mundo de objetos interpretados*¹⁰⁴³ a partir de una teoría. Y cuestionar «¿cuándo un objeto es una obra de arte?» es lo mismo que cuestionar «¿cuándo una interpretación de una cosa es una interpretación *artística*?»¹⁰⁴⁴, porque es un rasgo

¹⁰⁴⁰ A. C. Danto: «Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo», p. 24.

¹⁰⁴¹ Noticia de prensa: *Las fotos pagan impuestos*, El País, Cultura, 4/9/2016.

¹⁰⁴² A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, p. 135 (ed. esp., p. 198).

¹⁰⁴³ *Ibid.*

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*

característico de toda clase de objetos el ser interpretados, incluidas las obras de arte como objetos que son, aunque tienen un estatus más elevado que otros porque han accedido a esa categoría artística. ¿Cómo han accedido?, pues a través, precisamente, de una teoría, de una interpretación, pero de una interpretación artística. «Como en la filosofía de la ciencia, en arte no hay observación sin interpretación, y los términos de la observación están cargados de teoría»¹⁰⁴⁵, escribe Danto. Todos los objetos «son lo que son porque son interpretados como lo son», pero como no todos los objetos son obras de arte, «no todas estas interpretaciones son interpretaciones *artísticas*»¹⁰⁴⁶, explica Danto. Las interpretaciones artísticas incorporan una serie de razones profundas que justifican que es arte lo que interpretamos, no se trata simplemente de tener razones para creer que algo es arte: «Ha de establecerse una distinción entre tener razones para creer que algo es una obra de arte y que algo sea una obra de arte dependiendo de las razones para serlo»¹⁰⁴⁷, porque en arte las razones son constitutivas, son las que lo hacen ser arte: «Una rosa es una rosa cualquiera que sea su nombre, pero una obra de arte no»¹⁰⁴⁸. Alguien puede interpretar que una rosa es un clavel, pero seguirá siendo una rosa. Una obra de arte, sin embargo, lo será gracias a una interpretación razonada de por qué lo es, y si no tenemos esas razones no podremos decir que lo sea, ni podremos llamarlo *arte*.

Con estas disquisiciones Danto trata de decir que todo el proceso implicado en catalogar objetos como arte, es un proceso similar al que llevamos a cabo con el resto de cosas del mundo, aunque no debemos confundirlos. Es obvio que el mundo desplegado a nuestro alrededor es explicado e interpretado de una forma u otra, y las cosas son lo que son porque así se han explicado o interpretado. Si no disponemos de

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 124 (ed. esp., p. 183).

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 135 (ed. esp., p. 198).

¹⁰⁴⁷ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 39 (ed. esp., p. 51).

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*

conocimientos suficientes sobre determinadas cosas del mundo, si no conocemos a fondo sus fundamentos y argumentos, no estaremos en disposición de interpretarlas correctamente. Lo mismo ocurre en el arte: necesitamos información. Por ejemplo, el hombre prehistórico 'interpretaba' los fenómenos meteorológicos como sobrenaturales y extraordinarios, porque desconocía las causas naturales que los provocaban realmente, pero esas causas seguían ahí, un trueno seguía siendo un trueno con todas sus causalidades, aunque ellos no las conocieran. Del mismo modo que el hombre prehistórico achacaba a los dioses todo lo que no entraba dentro de su esquema conceptual, los hombres del siglo XX rechazaron el arte de los sesenta porque no encajaba en sus esquemas. Para ver las cosas en toda su dimensión, necesitamos a veces, y no solo en el arte, ampliar y documentar nuestros 'esquemas'.

Pero no todas estas interpretaciones son artísticas, sino que las que se refieren a otras cosas del mundo que no son arte, son otro tipo de interpretaciones. Y lo que caracteriza a las interpretaciones artísticas frente a las ordinarias es que son constitutivas de las obras de arte, gracias a la teoría y el discurso de razones del mundo del arte en que éstas se inscriben, y que, en última instancia, nos llevan a esa constitución de las obras de arte como tales, pues *las obras de arte no lo son por naturaleza (works of art are not such by nature)*¹⁰⁴⁹, como las rosas.

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*

3.2.7. Teoría Institucional del Arte. Danto y Dickie

Aunque se le ha responsabilizado de introducir la *Teoría Institucional del Arte*, parece claro que Danto se muestra más interesado en el papel de la teoría para el reconocimiento y constitución de las obras de arte como tales, que en el de las instituciones, aunque éstas también entran a formar parte de su discurso. Por eso, escribe: «Es un tanto irónico que *The Artworld* llegara a ser considerado el origen de lo que se ha llamado la Teoría Institucional del Arte»¹⁰⁵⁰, dado que él no estaba en absoluto de acuerdo con ella.

Aun así, a partir de la tesis de Danto, surgen otras en relación al papel de las instituciones artísticas en el problema de la definición del arte. Diffey fue posiblemente el primero, según registra Vilar¹⁰⁵¹, en defender un punto de vista claramente institucional. En «The Republic of Art», de 1969, Diffey defiende que la condición de arte es otorgada por *la república del arte* mediante una institución estructurada, es decir, es el conjunto del público, democráticamente, quien tiene la autoridad, aunque esto no implica necesariamente unanimidad en el juicio, sino que los juicios personales no tienen efecto si no consiguen el apoyo de la república¹⁰⁵². En el mismo año George Dickie publica su famosa Teoría Institucional del Arte, aunque no la formula definitivamente hasta más adelante –tras revisarla en sucesivas ocasiones–, sin llegar a modificar sus principios básicos. En ella defiende Dickie que es la institución del mundo del arte la que confiere a algo la categoría artística. O, lo que es lo mismo, «las obras de arte son arte a causa de la posición que ocupan dentro de un contexto institucional»¹⁰⁵³. Elude Dickie, por tanto, entrar a identificar las propiedades o cualidades específicas de las obras de arte, cosa que en la teoría de Danto será una materia

¹⁰⁵⁰ A. C. Danto: «Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo», p. 22.

¹⁰⁵¹ G. Vilar: *Las razones del arte*, p. 89.

¹⁰⁵² Cfr. T. J. Diffey: «The Republic of Art», *The British Journal of Aesthetics* 9 (1969), pp. 145-156.

¹⁰⁵³ G. Vilar: *Las razones del arte*, p. 91.

medular. La versión final de la *Teoría Institucional del Arte* de Dickie, a la que finalmente parece aferrarse, aparece en su libro *El círculo del arte: una teoría del arte*, de 1985, y se resume en lo siguiente:

«Un *artista* es una persona que participa con entendimiento en la elaboración de una obra de arte»¹⁰⁵⁴.

«Una *obra de arte* es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte»¹⁰⁵⁵.

«Un *público* es un conjunto de personas cuyos miembros están hasta cierto punto preparados para comprender un objeto que les es presentado.

El *mundo del arte* es la totalidad de los sistemas del mundo del arte»¹⁰⁵⁶.

«Un *sistema del mundo del arte* es un marco para la presentación de una obra de arte por parte de un artista a un público del mundo del arte»¹⁰⁵⁷.

La única condición necesaria para el arte que establece esta teoría es la mediación, la participación y el control institucional. En ella sólo se contempla el marco sociológico en que las obras de arte se producen, sin especificar lo que significa apreciar y comprender una obra de arte, ni qué relación hay entre las obras de arte y el público, ni, desde luego, las cualidades que caracterizan a algo que pasa a ser considerado arte por el mundo institucional del arte. Es el complejo entramado institucional lo único necesario para decidir si determinados *artefactos* creados y presentados al *público del mundo del arte*, son arte o no. Pero resulta paradójico que «algo que ataca las instituciones mismas del arte pueda institucionalizarse y ser expuesto dentro del mismo espacio que ridiculiza»¹⁰⁵⁸, explica Reed-Tsocha refiriéndose a Duchamp y sus *readymades*. Para Dickie los *readymades* son útiles desde esta perspectiva, porque revelan los aspectos institucionales del arte que él desea

¹⁰⁵⁴ G. Dickie: *El círculo del arte: una teoría del arte*, p. 114.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 115.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 117.

¹⁰⁵⁸ K. Reed-Tsocha: «¿Era Andy Warhol un genio de la filosofía?», p. 60.

resaltar: cómo un objeto puede obtener el status de ser un candidato para la apreciación, solo sobre la base de una decisión de los miembros de la institución social del mundo del arte. De esta manera, sin más, se resuelve la cuestión de si algo es o no arte, determina Dickie, no tiene por qué haber otro tipo de razones.

Esta teoría suele reducirse a que hay un grupo de individuos que determinan lo que es arte y lo que no lo es –coincidiendo con esa sensación generalizada de lo que ocurre en el mundo del arte desde hace unas décadas, y a pesar de los sucesivos desmentidos de Dickie–, puesto que las obras se presentan a un público entendido y dotado de los conocimientos artísticos pertinentes, reducido frecuentemente a galeristas, comisarios, etc. E incluso Danto, que nunca estuvo de acuerdo con la Teoría Institucional, en su crítica de la Bienal Whitney de 1997 se muestra temeroso de que esta interpretación sumaria de la teoría institucional corresponda a la verdad¹⁰⁵⁹. Y llegó a escribir: «Predecir como será el arte del futuro inmediato es predecir cuáles van a ser los intereses de los comisarios»¹⁰⁶⁰. Es decir, Danto admite el poder de la Institución, los intereses y las convenciones, pero no se muestra partidario de ese abuso que a veces genera.

Danto expresó su desacuerdo con Dickie en estos términos: «Lo que Dickie ha pasado por alto es la ambigüedad del término «hace» en la pregunta: ¿Qué hace que algo sea una obra de arte?. Se ha limitado a enfatizar de qué modo llega algo a ser una obra de arte, institucionalmente, y ha descuidado –por consideraciones estéticas– la pregunta de qué cualidades constituyen una obra de arte una vez lo es»¹⁰⁶¹. En la misma línea, apunta Vilar que la principal deficiencia de esta teoría es que no se detiene en lo que

¹⁰⁵⁹ A. C. Danto: «The work of art and the historical future», p. 142-150 (ed. esp., pp. 303-309).

¹⁰⁶⁰ A. C. Danto: *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, p. 120 (ed. esp., p. 175).

¹⁰⁶¹ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace A Philosophy of Art*, p. 94 (ed. esp., p. 145).

el arte es en *tanto que arte*, considerándolo únicamente un producto cultural e histórico como cualquier otro. Para Vilar, el mundo del arte incluye también «cierto tipo de experiencias con su lógica, cierta clase de procesos de comprensión, cierto tipo de discursos y ciertos modos de dar razones»¹⁰⁶², de modo que el arte no es un producto cultural, sin más.

Desde luego, el marco institucional es determinante desde el inicio de la experiencia artística, puesto que ya sólo el lugar o contexto en que miramos o nos enfrentamos a obras de arte y meras cosas, puede hacer que apreciemos o percibamos de forma diferente a unas y a otras. No solemos encontrar pinturas en cualquier lugar y de cualquier manera, mezcladas con meras cosas, sino que normalmente nos enfrentamos a ellas en galerías, museos, estudios de artistas o en propiedades de coleccionistas, es decir, seleccionadas ya como artísticas por el marco institucional del *mundo del arte*, desde donde únicamente existe la posibilidad de que pueda llegar a ser considerado como obra de arte un objeto común.

La obra de Chillida *Topos IV*, robada en noviembre de 2010, fue descubierta posteriormente en una chatarrería madrileña, que la adquirió a los ladrones al precio de treinta euros¹⁰⁶³, cuando su propietaria, la galerista Nieves Fernández, la valoraba en 1,5 millones de euros. Los agentes de la Policía Judicial de Madrid consiguieron recuperarla, afortunadamente, antes de ser fundida. Fuera del mundo del arte y de su entorno, aquello no era más que chatarra, difícilmente identificable por los profanos como obra de arte, ni mucho menos como perteneciente a Chillida. Si la misma obra la encontramos en un museo, galería, etc., nuestra percepción es completamente diferente. La ubicación de una obra de arte fuera del contexto institucional habitual puede provocar que no sea valorada ni reconocida como tal, antes de ser *rescatada* por el *mundo del arte*.

¹⁰⁶² G. Vilar: *Las razones del arte*, p. 95.

¹⁰⁶³ Noticia en prensa, diciembre 2010, <http://www.elcorreo.com/vizcaya/20101220/mas-actualidad/cultura/recuperadas-obras-chillida-robadas-201012200838.html>

Chillida. *Topos IV*



Como bien dice Danto: «...las reacciones estéticas son a menudo una función de lo que se piensa de su objeto... Ningún examen sensorial de un objeto me dirá que es una obra de arte, si puede equipararse cualidad por cualidad a un objeto que no lo es, al menos en lo que atañe a las cualidades que hacen reaccionar a los sentidos normales».¹⁰⁶⁴ Esto no quiere decir «que nuestra actitud hacia un objeto no pueda alterarse cuando descubrimos que se trata de una obra de arte», igual que trataríamos de forma diferente a un viejo vagabundo si descubrimos que es un candidato al trono. «Estos cambios son típicamente "institucionales" y sociales»¹⁰⁶⁵. En relación a la deficiencia de razones señalada en la Teoría Institucional de Dickie, explica Danto: «...descubrir que es una obra de arte significa que tiene unas cualidades a las que atender de las que su homólogo sin transfigurar carece, y que nuestra respuesta estética será distinta. Y esto no es institucional, es ontológico. Nos movemos en un orden de cosas por completo diferente»¹⁰⁶⁶. Es decir, nuestra actitud cambia al saber que nos encontramos ante una obra de arte, pero eso no es suficiente, no sólo es importante calificarlo o identificarlo como arte, sino que se debe especificar por qué esto es así, en base a qué se ha calificado así. O sea, debemos además atender a sus cualidades como arte, de

¹⁰⁶⁴ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace A Philosophy of Art*, p. 99 (ed. esp., p. 151).

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, p. 99 (ed. esp., pp. 151s).

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*, p. 99 (ed. esp., p. 152).

ahí que, sin descartar lo institucional, para Danto la relevancia está en lo ontológico, especificado por teorías que aunque han de proceder del marco institucional, deben proveernos de razones. Así precisó Danto su principal desacuerdo con Dickie:

En términos filosóficos la diferencia entre un institucionalista como Dickie y yo, no radica en que yo fuera un esencialista y él no, sino en que concebí que las decisiones del mundo del arte al constituir algo como obra de arte requieren de un tipo de razones para que las decisiones no sean meros hechos de la voluntad arbitraria.¹⁰⁶⁷

En última instancia, entonces, esas razones del arte que Danto exige remiten a lo ontológico, a la esencia, aunque sean desarrolladas por la institución. Las creaciones artísticas se construyen como acciones racionales, por lo que las razones entran en la explicación de estas obras, y esto debe recuperarse como parte su interpretación, igual que el hecho de vivir en la historia –en la medida que eso tiene que ver con las experiencias artísticas–, como vivir en un mundo de razones, justificando así la necesidad de explicaciones históricas y culturales. «La forma en que esas razones se institucionalizan define los diferentes mundos artísticos que han evolucionado en las diferentes culturas»¹⁰⁶⁸, determina Danto.

La Teoría Institucional tiene, por tanto, para todos los que la han cuestionado –Danto incluido– una deficiencia fundamental respecto a quiénes son los que mandan en el mundo del arte y por qué actúan como actúan. No especifica la teoría quiénes son, entonces, dentro de la inestabilidad y fluidez del mundo del arte, los expertos que prescriben qué es arte y qué no. Sin llegar a defender la Teoría Institucional de Dickie, Danto sí admite que ciertos

¹⁰⁶⁷ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 195 (ed. esp., p. 203).

¹⁰⁶⁸ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 11 (ed. esp., p. 26).

individuos están en posición de suministrar una mejor interpretación que otros. La cuestión que plantea Danto es si los representantes del mundo del arte tienen razones para hacer lo que hacen cuando se pronuncian respecto a un objeto o a una obra de arte. Y si las tienen, necesitamos conocerlas, porque lo determinante son esas razones, y no las posiciones de poder del mundo del arte. «En primer lugar, ser miembro del mundo del arte es participar en lo que podríamos denominar el discurso de razones; y, en segundo lugar, el arte es histórico porque las razones se relacionan históricamente», de modo que «el discurso de razones es el mundo del arte construido institucionalmente»¹⁰⁶⁹. El uso frecuente del término "institucional" en la tesis de Danto es quizá lo que ha dado lugar a esa propensión general a calificar de *institucional* su teoría.

Dada la importancia del *discurso de razones*, la crítica de arte adquiere un gran protagonismo, frente a la Teoría Institucional de Dickie, puesto que «la crítica es precisamente el discurso de razones», ya que su tarea es «identificar los significados y explicar el modo en que se encarnan», interpretando mediante ese *discurso de razones*: «ver algo como arte es estar dispuesto a interpretarlo en términos de lo que significa y cómo significa»¹⁰⁷⁰. Pero Danto no dota de autoridad absoluta a los críticos, y recurriendo a Hume y Kant nos recuerda cuáles deben ser las cualidades de un buen crítico¹⁰⁷¹, porque no todos lo son. El juicio del especialista es fiable pero no infalible, y además es contestable, pues de otro modo correríamos el riesgo de disponer de un arte dictado completamente por los expertos, sin atender a las intenciones del artista ni a los datos históricos. Si, como dice Thériault, la autoridad –del artista o experto– y la consideración de las condiciones de producción son los factores decisivos para realizar la interpretación superficial, esos elementos no

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 40 (ed. esp., p. 51).

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, p. 41 (ed. esp., p. 52).

¹⁰⁷¹ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 110 (ed. esp., p. 124).

forman parte esencial del proceso que lleva al conocimiento del significado profundo de la obra¹⁰⁷², sino que este significado es algo que requiere de una serie de variables según las obras, resultando más impreciso e inestable. «Hacer la crítica que consiste en encontrar la forma en que una idea se encarna, varía de una obra a otra»¹⁰⁷³, señala Danto.

La teoría de Dickie parece apoyarse en la mera apreciación, como dice Vilar, mientras la de Danto se apoya en una fuerte interpretación, lo que difiere hasta cierto punto del concepto hermenéutico-ontológico, como hemos expuesto, y, sobre todo, difiere del posestructuralista o del deconstruccionista con su desafío a los marcos institucionales, pues la que defiende Danto es una interpretación comprometida con una explicación histórica de la obra, y si esta explicación es falsa, la interpretación también lo será¹⁰⁷⁴. «La crítica acaba por parecerse mucho a la ciencia»¹⁰⁷⁵, escribe Danto, por cultivar hipótesis hasta sus límites y rehacerlas o cultivar otras, o como precisa Vilar: «la crítica de arte se mueve en el juego [...] de redimir pretensiones de validez discursivas»¹⁰⁷⁶, y lo llama "juego" porque para Danto debe prevalecer el juego de hipótesis sobre la pretensión de verdad de los argumentos, ya que la cuestión fundamental es el discurso de razones que se esgrime, y no quién tiene o no razón. Una obra de arte, entonces, lo es porque un crítico tiene una buena teoría para interpretarla y para constituir su significado en un mundo del arte entendido como un discurso de razones¹⁰⁷⁷. «Lo que confiere el *status* de arte a lo que de otro modo serían meras cosas es el discurso de las razones»¹⁰⁷⁸, escribe Danto. Es, entonces, la exigencia conjunta de un *significado encarnado* y de una teoría o discurso de razones que lo legitime

¹⁰⁷² M. Thériault: *Arthur Danto ou l'art en boîte*, p. 52.

¹⁰⁷³ A. C. Danto: *What art is*, p. 128 (ed. esp., p. 129).

¹⁰⁷⁴ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 42 (ed. esp., p. 53).

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, p. 53 (ed. esp., p. 62).

¹⁰⁷⁶ G. Vilar: *Las razones del arte*, p. 100.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, p. 127.

¹⁰⁷⁸ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box*, p. 40 (ed. esp., p. 51).

como interpretación institucionalizada, lo que se nos presenta como concluyente en la constitución de la obra de arte. Para entender las obras hay que descifrar, interpretar, desencarnar, el significado encarnado¹⁰⁷⁹, y así, ver algo como arte necesita de «una reflexión que nos dice cómo mirar el objeto»¹⁰⁸⁰, reflexión que nos orienta en el camino hacia la apreciación y la comprensión.

Con todo, la institucionalidad de la tesis de Danto ha sido muy discutida, como ya anunciamos. Thériault, por ejemplo, no descarta la conexión de Danto con la Teoría Institucional, por la fuerte presencia del *mundo del arte* en sus argumentos, aunque él se desmarcase claramente de ella¹⁰⁸¹. Para Thériault, esta tesis dantiana conduce a excluir el arte no reconocido por el marco institucional, que es lo mismo que decir que el arte depende, no ya de la interpretación, sino de la evaluación o valoración institucional¹⁰⁸², olvidando por tanto el arte que está fuera de museos y galerías, a pesar de que ésta no parece ser la intención de Danto.

En la misma línea, la opinión de Levinson es que tanto Dickie como Danto «confunden el arte en general con el arte profesional y estable»¹⁰⁸³. Levinson admite que hay que tener en cuenta el contexto de producción de las obras y su situación cultural, pero rechaza que «las instituciones del arte en una sociedad sean esenciales al arte, y que un análisis de la "arteidad" deba necesariamente tenerlas en cuenta. La producción de arte es primaria —escribe—, los cuadros sociales y las convenciones que están alrededor del arte no son primarios»¹⁰⁸⁴, por lo que la esencia del arte debe ser investigada

¹⁰⁷⁹ D. O. Scheck: «Danto y lo sublime: El valor que el arte perdió para la vida», p. 180.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*

¹⁰⁸¹ M. Thériault: *Arthur Danto ou l'art en boîte*, pp. 88s.

¹⁰⁸² *Ibid.*, pp. 89s.

¹⁰⁸³ J. Levinson: «Defining Art Historically», *British Journal of Aesthetics* 19 (3) (1979), pp. 232-250, p. 243.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 250.

en la relación de éste con su historia contingente¹⁰⁸⁵, no con las convenciones creadas que lo rodean, dentro de las cuales estaría, para Levinson, el *mundo del arte* de Danto. Levinson considera que si la *atmósfera teórica* de Danto es un conjunto concreto de trabajos teóricos hechos por expertos, no hay duda de que conecta con la Teoría Institucional, pues el arte para Danto depende del reconocimiento institucional, y su énfasis en la *teoría* acaba encajando en lo convencional e institucional¹⁰⁸⁶.

Para Tilghman, la necesidad teórica del arte no es indispensable más que por su favor explicativo en algunos casos, porque lo verdaderamente importante para él es nuestra forma de entender y apreciar el arte, o sea nuestra reacción ante él. Por tanto, para obtener la categoría de arte «lo que se requiere no es solo una interpretación, sino también una reacción»¹⁰⁸⁷, pues la experiencia del arte coincide con la valoración artística, ver y reconocer el valor artístico son lo mismo¹⁰⁸⁸. Como hemos visto, para Danto la reacción queda incluida en la interpretación, completándola de algún modo.

En la línea de Tilghman, Stanley Cavell considera que identificar el arte es algo incluido dentro de nuestras formas aprendidas de ver, apreciar y tratar lo que es el arte, de acuerdo con los wittgensteinianos. Por este motivo, Cavell asume la ya citada expresión de Wölfflin acerca de que no todo es posible en cualquier época, porque considerar algo arte o no, depende de esas formas aprendidas de ver y apreciar el arte, de modo que considerar algo pintura artística o sería, por ejemplo, no depende del supuesto aspecto ontológico que debe ostentar esa pintura como tal, sino de la historia y, por tanto, de las convenciones e intenciones que la constituyen¹⁰⁸⁹.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 243.

¹⁰⁸⁷ B. R. Tilghman: *But is it Art?*, Oxford: Blackwell, 1984, p. 64.

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 69.

¹⁰⁸⁹ St. Cavell: «Aesthetic Problems of Modern Philosophy», en *Must We Mean What We Say?. A Book of Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 1976, pp. 73s; «A Matter of Meaning

3.2.8. Danto, crítico de arte

Danto acaba poniendo el acento en la teoría, más que en las instituciones que soportan esa *atmósfera de teoría artística*¹⁰⁹⁰, opina Vilar. Quizá esto se deba, en parte, a su intención de alejarse de la Teoría Institucional del Arte de Dickie y, sobre todo, a su labor como crítico de arte en *The Nation*, desde 1984, lo que hace pensar a algunos que hay dos Dantos. El primero anterior a 1984 y otro posterior a esta fecha, más pluralista y partidario de la posibilidad de interpretaciones concurrentes¹⁰⁹¹. A esto se refiere Vilar, quizá, cuando dice que el Danto crítico de arte no es del todo coherente con el filósofo del arte, puesto que sus ensayos críticos no siempre ilustran su teoría filosófica¹⁰⁹².

En su labor crítica Danto evalúa las obras ponderando el significado por encima de otras propiedades, lo que para Vilar indica que su crítica es tan dogmática como la del pasado, igual que la que se hacía antaño enfatizando la estética, pero, en este caso, lo que se enfatiza o pondera es el significado¹⁰⁹³. Otra de las objeciones que hace Vilar a la teoría de Danto es que no da cuenta de la posible pluralidad de las interpretaciones, ni del tipo de validez de los discursos críticos¹⁰⁹⁴.

Veamos en primer lugar las diferentes críticas que cada una de las tres obras referentes a cajas Brillo exigen, según Danto, críticas distintas que marcarían la diferencia entre tres objetos indiscernibles a primera vista. Encontramos, relacionadas con *Brillo Boxes*, otras dos obras en apariencia indiscernibles, y han de interpretarse cada una de ellas de forma diferente a *Brillo Boxes* de Warhol. Una de ellas es la Caja del jabón Brillo del

It», en *Must We Mean What we Say?*, p. 222; Cfr. María José Alcaraz: *La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados*, p. 107.

¹⁰⁹⁰ G. Vilar: *Las razones del arte*, p. 88.

¹⁰⁹¹ C. Romano: «Looking beyond the visible: The case of A. C. Danto», in *Danto and his critics*, Rollins ed., Cambridge: Blackwell, 1993, pp. 178, 175-190.

¹⁰⁹² G. Vilar: «Sobre algunas disonancias en la crítica de arte de A. C. Danto», p. 200.

¹⁰⁹³ *Ibid.*

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, pp. 205s.

supermercado diseñada por James Harvey –inspiradora de la de Warhol–, y la otra obra es *Not Andy Warhol* de Mike Bidlo, artista que fabricó en 1991 ochenta y cinco cajas de *Brillo*, instaladas del mismo modo que las de Warhol, en la galería Bruno Bishofsburger de Zurich¹⁰⁹⁵. No hay diferencias entre las cajas de Harvey, Warhol y Bidlo, como objetos: en todos los aspectos visuales relevantes las cajas son totalmente iguales. Sí hay, en cambio, diferencia entre las tres como obras de arte, –en el caso de que consideremos las cajas de Harvey una obra de arte del diseño comercial, cosa que Danto no parece tener muy segura–. La interpretación y la crítica de las tres cajas diferirán profundamente, marcando las diferencias entre las cajas de Brillo de Harvey, solo diseño, y las de Warhol como obras de arte¹⁰⁹⁶, en opinión de Danto. La interpretación crítica nos identificará la obra de Warhol como obra de arte, mientras que la obra de Harvey no lo sería en el mismo sentido.

La crítica a la obra de Harvey se basa en que el diseño es una *celebración visual* de Brillo, cuya decoración consta de ondeantes zonas de rojo separadas por una de blanco, que fluye entre ellas y alrededor de la caja como un río. La palabra BRILLO está impresa sobre el río de blanco en letras llamativas en azul (consonantes) y rojo (vocales). Rojo, blanco y azul son los colores del patriotismo, y la onda es propiedad del agua y de las banderas, así se conecta la limpieza con el deber. Las palabras aportan entusiasmo: BRILLO, NUEVO, GIGANTES,... «El paquete transmite éxtasis y, a su manera, es una obra maestra de retórica visual, realizada para persuadir a comprar y consumir»¹⁰⁹⁷. Este resumen de cómo debía ser la crítica a las cajas de Harvey como buen diseño comercial podría corresponderse con lo que Vilar llama *crítica ilustrada* o adjetiva¹⁰⁹⁸. La crítica ilustrada es aquella en que la crítica, mediante un discurso razonado, explica, interpreta, orienta y evalúa obras de arte en una tarea de mediación entre éstas y un público no experto, ayudando

¹⁰⁹⁵ A. C. Danto: «Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo», p. 34.

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, pp. 35s.

¹⁰⁹⁸ G. Vilar: «Sobre algunas disonancias en la crítica de arte de A. C. Danto», pp. 201-206.

a la gente a comprender las obras de arte. Este tipo de crítica deja las obras como están, pues sólo revela un significado que ya estaba ahí, y lo adjetiva, lo califica como buen arte comercial.

Caja Brillo original,
diseñada por James
Harvey hacia 1959



La crítica a *Brillo Boxes* de Warhol se basa, en cambio, según Danto, en que tratan sobre el arte comercial y su cotidianidad. Warhol tenía una visión del mundo cotidiano como estéticamente bello, admiraba y «adoraba las superficies de la vida cotidiana, el aspecto nutritivo y lo predecible de los alimentos enlatados, la poética de lo cotidiano»¹⁰⁹⁹. Preguntado en una entrevista en 1962 «¿Qué mensaje encierran sus latas de sopa Campbell?», contestó: «Es lo que comía de niño»¹¹⁰⁰. Su trabajo muestra un giro filosófico hacia la asimilación de la sociedad industrial. «Las cajas de Warhol eran una reacción al expresionismo abstracto, pero lo eran fundamentalmente para honrar lo que el expresionismo abstracto despreciaba»¹¹⁰¹, es decir, *Brillo Boxes* enaltecen el mundo de las trivialidades cotidianas, centrado como estaba este expresionismo en sus elevaciones místicas. *Brillo Boxes* de Warhol celebraban la poética de lo común y corriente, y encerraban una crítica implícita a las fronteras entre arte culto y arte popular. La crítica a las cajas de

¹⁰⁹⁹ A. C. Danto: «Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo», p. 37.

¹¹⁰⁰ A. Warhol: en *Andy Warhol. Entrevistas*, p. 44.

¹¹⁰¹ A. C. Danto: «Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo», p. 37.

Warhol no tiene mucho que ver con los valores como diseño que constituirían lo fundamental en la crítica de la caja de Harvey.

Vemos en esta crítica a *Brillo Boxes* un ejemplo de otro tipo de crítica practicada por Danto, la crítica que Vilar llama *romántica o sustantiva*. La crítica romántica tiene un carácter *sustantivo* porque su interpretación da sustancia a la obra, la transfigura, mediante razones e inferencias del mundo del arte y con pretensiones de verdad¹¹⁰², 'pretensiones', pues no es una verdad incuestionable como la que hace buen diseño a las cajas de Harvey, pero es un tipo de verdad que constituye a las obras como *arte*. O sea, constituye y completa las obras, transmuta y crea el significado, que no estaba ahí obvio como en el diseño de Harvey, ni ha dejado a la obra como estaba, como en Harvey, sino que la ha transmutado en arte con esa teoría explicativa.

Aunque Danto practica ambos tipos de crítica, como crítico ilustrado tiende a creer que hay una interpretación verdadera de la obra que el crítico debe descubrir. Pero como crítico transfigurador cree que el significado se constituye progresivamente, se transforma, enriquece y pluraliza, sin alcanzar nunca el punto en el que se resuelva del todo el enigma¹¹⁰³, opina Vilar.

La obra de Bidlo puede ser considerada obra emblemática de los años ochenta, concretamente del arte de la apropiación. Bidlo realizó varias apropiaciones de Warhol, y no se le puede hacer, por tanto, la misma crítica que a Warhol, aunque *Not Andy Warhol* de Bidlo son sobre lo que Warhol hizo, pero sin mostrar un interés especial en por qué lo hizo. Se refieren a la imagen de la obra de Warhol, no a los motivos o intenciones de éste, ni a lo que esas cajas significaban en los sesenta. De este modo, la crítica artística que requieren es la generada por el apropiacionismo: la que analiza «sobre qué obras realizan apropiadamente la apropiación y por qué. Normalmente,

¹¹⁰² G. Vilar: «Sobre algunas disonancias en la crítica de arte de Arthur C. Danto», pp. 201-206.

¹¹⁰³ G. Vilar: *Las razones del arte*, p. 130.

una obra es un candidato para la apropiación sólo si es famosa»¹¹⁰⁴. Podemos tener otro ejemplo aquí de crítica sustantiva o creadora de significado, pero quizá también de otro tipo de crítica que atribuye Vilar a Danto, que es la del crítico entendido como mediador, que baja de esa posición de autoridad respecto a su público –autoridad de experto, autorizado a explicar y a emitir juicios–, poniendo en manos del ciudadano no experto elementos de juicio e interpretación, aunque, en última instancia, es el ciudadano mismo el que ha de implicarse en la crítica de arte, descartando o modificando lo que no logre encajar con su experiencia¹¹⁰⁵. Esta concepción del crítico mediador cercano al público inexperto es, quizá, la que responde mejor a la actualidad, por la pluralización de centros de poder y decisión¹¹⁰⁶.

En todo caso, las críticas de las tres "cajas" ponen de manifiesto por qué en buena medida la diferencia entre estas obras es una cuestión del significado de cada una de ellas, y hacer explícito este significado es tarea de la crítica de arte, según concluye Danto¹¹⁰⁷, por lo que aquí Danto es consecuente, como crítico, con su labor como filósofo. Pero veamos otro ejemplo, en el que, según Vilar, no lo es.

Bruce Nauman:
Pay Attention, 1973
Lithograph



¹¹⁰⁴ A. C. Danto: «Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo», p. 38.

¹¹⁰⁵ G. Vilar: «Sobre algunas disonancias en la crítica de arte de Arthur C. Danto», pp. 201-206.

¹¹⁰⁶ G. Vilar: *Las razones del arte*, pp. 126-128.

¹¹⁰⁷ A. C. Danto: «Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo», p. 39.

La crítica que hace de la obra de 1973 *Pay Attention Mother Fuckers*, de Bruce Nauman, artista que ha explorado las órdenes que no se pueden desobedecer ("Mire aquí") o que no se pueden obedecer ("No mires"), a través de obras que al mismo tiempo que dejan al público perplejo, lo incitan a reflexionar sobre su condición, la de la obra y la del artista.

Danto parece concluir ante la obra *Pay Attention*, que su mensaje es trivial, un mero juego del lenguaje que se agota a sí mismo sin más consecuencias, o un tipo de broma trivial. Vilar mantiene que esta crítica muestra que no siempre hay metáforas que resolver para comprender la obra, como la teoría de Danto sostiene, y que la labor crítica de Danto hacia Nauman se ha basado en la falta de densidad significativa o de profundidad filosófica de la obra, en suma, en su superficialidad¹¹⁰⁸. La tesis de la universalidad de la metáfora es desmentida por el propio Danto en algunas de sus críticas, entonces, opina Vilar.

En definitiva, si cualquier cosa puede ser una obra de arte, la crítica de arte se convierte en factor capital, porque es ella la que realmente permite distinguir los objetos artísticos de los que no lo son, desentrañando su significado, su intencionalidad, sus identificaciones artísticas, para así desarrollar la interpretación y la crítica adecuada a cada obra.

¹¹⁰⁸ G. Vilar: *Las razones del arte*, p. 124.

4. FIN DEL ARTE
HISTORIA FILOSÓFICA DEL ARTE



Hegel creía que la sustancia de la realidad era espíritu, y por tanto proyectó la idea de que la historia era espíritu tomando consciencia de su propia identidad. [...] Yo me limitaba a pensar que la historia del *arte* se podía entender sobre la base de ese modelo del arte luchando por una consciencia de lo que él era en esencia.¹¹⁰⁹

La teoría filosófica de Danto está centrada tanto en la naturaleza del arte como en la forma de comprensión del arte. En el proceso que seguimos en nuestra experimentación del arte —en la contemplación de las obras, nuestra reacción ante ellas y el intento de descifrar sus significados— podemos encontrar, al mismo tiempo, rasgos de su naturaleza, en opinión de Danto. El arte se expresa a sí mismo mediante la exposición de sus obras ante el público, que al experimentarlo a través del tiempo, a lo largo de la historia, hace posible el descubrimiento de los rasgos característicos de arte como tal. En este sentido, afirma Danto: «...Quiero pensar el arte como expresándose en ciertas exposiciones que revelan a sus espectadores algo de la naturaleza y

¹¹⁰⁹ A. C. Danto: *Más allá de la Caja Brillo: las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Prefacio a la edición española, p. 15.

los impulsos del arte»¹¹¹⁰, apelando nuevamente a la filosofía de Hegel y a su tesis de que el espíritu «se despliega para sí mismo en la historia, exteriorizándose a través de sus diversos actos culturales, llegando a la conciencia de sus propios impulsos y recursos»¹¹¹¹. Del mismo modo que el espíritu hegeliano llega a la conciencia de sí mismo –exteriorizándose y expandiéndose mediante sus actos culturales–, también el arte llega a la autoconciencia desplegándose en la historia, y expresándose a través de sus exposiciones públicas. Por razón de esas diferentes expresiones y manifestaciones a lo largo de la historia, el arte llega a la conciencia de su propia naturaleza y de sus propios recursos, a la autoconciencia. «A menudo he pensado que el arte sería algo así»¹¹¹², escribe Danto, refiriéndose a este paralelismo con la tesis de Hegel sobre la conquista de la autoconciencia del espíritu a través de su despliegue histórico.

Cuando tal despliegue histórico llega a los años sesenta del siglo XX, el arte termina por descubrirse a sí mismo, por así decir, accede a su propia y especial naturaleza, gracias a esas singulares manifestaciones artísticas que tienen lugar en el periodo. Es este estadio histórico el que, para Danto, da lugar al *fin del arte*, que no significa más que el final del desarrollo progresivo que hasta el momento había seguido la historia del arte, porque finalmente el arte llega a su autoconciencia, al último estadio del proceso histórico que seguía.

Comenzaremos por analizar el modelo hegeliano, principal alentador de la tesis dantiana del *fin del arte*, la cual abordaremos en el siguiente apartado, para posteriormente tratar la *historia filosófica del arte* de Danto, que explica el desarrollo del arte hacia ese final. Finalmente, el periodo poshistórico del arte sucede al fin del arte. Es decir, las diferentes manifestaciones artísticas

¹¹¹⁰ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 156 (ed. esp., p. 153).

¹¹¹¹ *Ibid.*

¹¹¹² *Ibid.*

desarrolladas históricamente acaban por desvelar, según Danto, la especial naturaleza y recursos del arte al llegar a los años sesenta del siglo XX, el fin de la historia del arte y el inicio del periodo poshistórico (*post-historical*) del arte para Danto.

4.1. Modelo hegeliano

Danto, respaldado por Hegel, otorga al arte una realidad propia que está por encima de lo que solemos llamar *realidad*, más próxima también a las ideas arquetípicas de Platón, como hemos expuesto. Efectivamente, para Hegel el arte supera la apariencia y el engaño del mundo, dando una «nueva realidad, nacida del espíritu, al contenido verdadero de las apariciones»¹¹¹³, y atribuye a los fenómenos artísticos una realidad superior y más verdadera que la del ámbito cotidiano. De ahí que no resulte extraño que Danto pueda conectar formalmente con el pensamiento estético hegeliano. Fácilmente podemos leer este texto desde la perspectiva del Pop Art de Warhol, e interpretarlo como aquella actividad artística capaz de dar una nueva realidad a la manifestación estética de la caja de Brillo del supermercado, logrando así que *Brillo Box* de Warhol posea una realidad superior, una existencia más verdadera que la "misma" caja que está en el supermercado, y ello gracias a la actividad espiritual propia del arte. Las apariciones, los fenómenos, son los mismos, pero el arte logra extraer el contenido verdadero de esos fenómenos.

Por eso, escribe Hegel y asume Danto, el arte no es mera aparición, pues si lo fuera, si fuera sólo cosa estética, no podríamos diferenciar la *Brillo Box* artística de Warhol y la que es simple objeto de consumo en el supermercado. El arte posee una realidad superior y por eso puede permitirse poseer la misma aparición fenoménica. Esa realidad superior que posee el arte respecto de la cosa real, con la que puede coincidir fenoménicamente, consiste en decir la verdad, en ser una manifestación (sensible o estética) del espíritu, de la verdad en definitiva, según Hegel.

Para Hegel, por tanto, el arte no puede consistir en el objeto sensible del gusto a que lo reduce la estética, porque realmente es de naturaleza espiritual. El arte es cosa del espíritu y no del gusto. Ahora bien, según Hegel,

¹¹¹³ G. W. F. Hegel: *Lecciones de Estética*, vol. I, p. 15.

consiste en el movimiento de penetración del espíritu en lo sensible, de modo que su representación adquiere la forma aparente de la sensibilidad. La espiritualidad del arte defendida por Hegel significa que el arte es una de las formas (sensible, en este caso) que adquiere el espíritu en su esfuerzo por conocerse, o sea, por ser, por realizarse. El arte es para Hegel una «forma de hacer consciente y expresar lo divino, los intereses más profundos del hombre, las verdades más universales del espíritu»¹¹¹⁴. Hegel sostiene que el destino del arte, como el de la filosofía o de la religión, es la manifestación de la verdad, lo que significa que el espíritu tome conciencia de sí y, por tanto, de lo absoluto. La verdad (la autoconciencia del espíritu absoluto) aparece entonces bajo la forma del arte, de la religión y de la filosofía, de modo que cada forma cultural la expresa según su propia naturaleza: la verdad se hace existente religiosa, filosófica o artísticamente –sensiblemente–. Afirmar que el arte es esencialmente espiritual significa afirmar que la obra de arte no se reduce a sus elementos formales o de apariencia sensible —lo exterior—, sino que tiene vida interior, contenido, o sea, significado, y esto es lo fundamental. El arte es ante todo para Hegel contenido de verdad, expresión de la idea, y no objeto del gusto, es «manifestación sensible de la idea»¹¹¹⁵.

Puede afirmarse que la tradición crítica con el arte tiene su punto de partida en la discrepancia establecida por Platón entre la verdad y el arte, considerado entonces lógicamente como engaño y apariencia. Frente a esta comprensión positivista del arte, Hegel reafirma la relevancia epistemológica del arte y sostiene que el arte se halla encuadrado en el horizonte de la verdad y el conocimiento. Ahora bien, Hegel se enfrenta a la verdad mediándola dialécticamente con la historia, de modo que para él la conciencia de la verdad posee una historia cuyo movimiento esencial va de lo sensible a lo racional, del ayer al hoy. Dentro de ese movimiento histórico de la (conciencia) de la verdad «la forma sensible de la conciencia, afirma Hegel, es

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 101.

la más temprana para el hombre»¹¹¹⁶. El arte es para Hegel «la primera e inmediata autosatisfacción del espíritu absoluto»¹¹¹⁷. Por eso el arte sólo puede representar un determinado estadio de la verdad, el primero. Concretamente, sólo puede manifestar aquella verdad que puede representarse sensiblemente, es decir, sin la mediación de la reflexión conceptual. Hegel piensa que en el mundo griego la representación artística (sensible, estética) de la verdad era la verdad, lo que significa que el arte, para los griegos, satisfacía la (su) voluntad de verdad y se convirtió en la (su) forma suprema de verdad, o sea, que el arte era entonces la institución cultural que representaba la verdad del mundo, la existencia y el hombre, tal como hoy puede serlo para nosotros el pensamiento y la ciencia. Pero el arte para Hegel, como hemos visto, tiene un límite: la sensibilidad. El arte está condenado a lo sensible en la realización de su destino epistemológico, que no era sino la expresión de la verdad.

Además de esta comprensión artística-sensible de la verdad, hay para Hegel una comprensión más profunda de la verdad, un estadio superior de autorrepresentación del espíritu, de modo que «el arte, tanto en lo relativo a la forma como en lo tocante al contenido, no es el modo supremo y absoluto mediante el cual el espíritu toma conciencia de sus verdaderos intereses», ni es tampoco, por tanto, «para nosotros el modo supremo bajo el cual la verdad se hace existente»¹¹¹⁸. *Hoy*, escribe Hegel, en nuestro tiempo, en la cultura moderna de la razón, «el espíritu aparece en un estadio más elevado que aquel en que el arte constituye la forma suprema de adquirir conciencia del absoluto», razón por la cual en este *hoy* moderno de la racionalidad, «el arte ya no satisface nuestra suprema necesidad», ya no satisface nuestra voluntad de verdad. «La manifestación de la verdad en forma sensible no es verdaderamente adecuada al espíritu», pues «la idea sólo en el pensamiento

¹¹¹⁶ *Ibid.*, p. 96.

¹¹¹⁷ *Ibid.*, p. 94.

¹¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 16, 94.

puede captarse en su verdadera forma»¹¹¹⁹. Esto significa que el modo supremo de autoconciencia —y realización— del espíritu es el pensamiento racional, y por eso afirma Hegel que el arte es superado por «formas superiores de conciencia»: «El pensamiento y la reflexión han superado el arte bello»¹¹²⁰.

Para nosotros, en el mundo moderno, la verdad se expresa racional o filosóficamente, no artísticamente, de modo que nuestra suprema necesidad de verdad y autoconciencia encuentra hoy en la filosofía el ámbito donde puede ser satisfecha. El arte es superado por el concepto filosófico, como bien anticipó Hegel. Cuando el arte, en su mera presencia, procuraba plena satisfacción a nuestra voluntad de verdad, no había necesidad de reflexión sobre el arte, pero *hoy*, según Hegel, el arte suscita en nosotros, «aparte de placer inmediato, nuestro propio juicio», y por eso es necesaria la ciencia del arte: «El arte nos invita a la contemplación reflexiva, y no con la finalidad de dar lugar de nuevo al arte, sino para conocer científicamente lo que el arte es»¹¹²¹. Paradójicamente, la estética, en tanto que es reflexión y pensamiento volcados sobre el arte, o sea, 'filosofía del arte', supera al propio arte. Es decir, el pensamiento que reflexiona sobre la expresión sensible de la verdad que es el arte, supera al arte, de modo que la verdad pensada conceptualmente a partir de la verdad expresada sensiblemente, dice la verdad de esta última, y así la supera.

Para Hegel esto no puede significar sino que el arte, «en relación a su destino supremo, es algo pasado»¹¹²². De ahí surge la llamada *muerte del arte*. El arte ha muerto al tiempo que la estética —filosofía del arte— ha llegado a su apogeo, ocupando el lugar de privilegio cultural que antes ocupaba el arte. Cuando el arte ocupaba el lugar supremo en la cultura, era verdad y

¹¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 16, 96.

¹¹²⁰ *Ibid.*, pp. 94, 16.

¹¹²¹ *Ibid.*, p. 17.

¹¹²² *Ibid.*

estaba plenamente vivo, pero en la modernidad reflexiva ha perdido su verdad y su vitalidad, y es para nosotros algo más pensado que vivido. El arte entonces, como algo pensado, expresa hoy más la verdad que en su pura presencia, porque hoy la verdad se expresa ante todo en el pensamiento. Por esto piensa Hegel que en nuestro tiempo el arte se ha trasladado a nuestra representación, para ser sobre todo algo pensado. Hay hoy más verdad en el *arte pensado* que en el *arte realizado o vivido*. El arte ha sido superado por la misma estética cuya misión era volcarse reflexivamente sobre él. La estética –filosofía del arte– ha pasado en Hegel de ser lo que tendría que ser, es decir, un movimiento secundario respecto de la inagotable sustancia del texto artístico de la que se nutría, a volverse ella misma verdad y sustancia del arte. Hoy vale más la estética que el arte, diría Hegel.

Si el arte es *algo pasado en relación a su destino supremo*, según afirma Hegel, aquel arte que servía a los intereses supremos del espíritu de lograr la autoconciencia, de lograr la autorrealización mediante la autoconciencia –porque sólo se es algo siendo consciente de ello–, es algo que ya no existe, es *algo pasado*. En su camino hacia la autorrealización/autoconciencia, el arte ha servido al espíritu, sometiéndose –pues– a sus intereses supremos, hasta que llega al punto de ser superado por la filosofía en esa tarea. Pero ¿qué ocurre después con el arte según Hegel?, ¿qué significa la llamada *muerte del arte* de Hegel?.

Pues bien, la respuesta de Hegel la encontramos en el capítulo titulado «La disolución de la forma artística romántica» de sus *Lecciones de Estética*. Como es sabido, Hegel distingue tres momentos en la historia del arte: el arte simbólico, el arte clásico y el arte romántico como etapa final, de modo que hablar del final del arte romántico es hablar del final del arte, es llegar al momento histórico en el que el arte deviene algo pasado. En estos periodos artísticos, afirma Hegel, «las formas generales del arte se referían sobre todo a la verdad absoluta que el arte alcanza, y encontraban el principio de su

singularización en la concepción determinada de lo que valía para la conciencia como lo absoluto»¹¹²³. ¿Qué pasa entonces tras esa *muerte del arte* como "lacayo" de lo absoluto?. Pues bien, lo que Hegel contesta es que el arte ya es libre, puesto que ha dejado de estar determinado por la gran limitación que suponía tener que servir a aquellos intereses supremos del espíritu, "a lo divino". Tanto en su momento simbólico, como en su etapa clásica «lo divino en sí y para sí era objeto del arte»¹¹²⁴, nos dice Hegel. El arte después de ese fin del arte (histórico), es libre respecto del espíritu, se ha liberado de él, de tener que servirle a él y a sus intereses de autorrealización autconcoconsciente. Y una vez liberado de esta servidumbre, el arte se vuelve hacia lo humano y hacia el artista. «De esta manera –escribe Hegel–, toda forma y todo contenido está al servicio y disposición del artista, cuyo talento y genio está liberado para sí de la limitación anterior a una determinada forma del arte»¹¹²⁵. El arte ya no pertenecería, entonces, en sentido estricto, al espíritu, sino que sería más bien algo más propio del ser humano como tal. El final del arte de Hegel trae la humanización del arte, liberando al artista de imposiciones de formas y contenidos. El arte se convierte ahora en algo más vinculado a los intereses y pulsiones del ser humano que al espíritu. Por tanto, la libertad o liberación hegeliana del arte equivale a una vuelta del hombre hacia sí mismo, permitiendo así al espíritu humano expresarse directamente, sin limitaciones. En el mundo moderno el arte se trasciende a sí mismo y entra en el *santuario de lo humano*, según las propias palabras de Hegel:

En este ir del arte más allá de sí mismo de da a la vez un retornar del hombre sobre sí mismo, un descender al interior de su propio pecho, con lo que el arte borra toda limitación fija a un determinado círculo del contenido y de la concepción del mundo, para convertir en su nuevo santuario lo *humanus*, las profundidades y alturas del ánimo humano como tal, lo universal humano en sus alegrías y sufrimientos, sus aspiraciones, acciones y destinos.

¹¹²³ G. W. F. Hegel: *Lecciones de estética*, tomo II, p. 171.

¹¹²⁴ *Ibid.*

¹¹²⁵ *Ibid.*

Con ello el artista recibe el contenido en él mismo y es el que realmente se determina a sí mismo, es el espíritu humano el que considera la infinitud de sus sentimientos y situaciones, reflexiona sobre ellos y los expresa.¹¹²⁶

Sin duda, Danto toma de Hegel la tesis del final del arte, y de su liberación tras ese final. Coinciden en el esquema formal, pero el contenido de esta forma varía en uno y otro, como veremos. Para ambos muere el arte del pasado, el arte como se había entendido hasta el momento, y ambos acercan el arte a la filosofía. En la liberación de Hegel, el arte deja de estar al servicio de la metafísica del espíritu para expresar los intereses humanos más fundamentales, y cede el testigo de ser la máxima expresión del espíritu a la filosofía. La de Hegel no es una muerte del arte que acabe con el arte, lo que muere es el arte ligado al espíritu. La liberación del arte de Hegel lo alejó del espíritu y lo volvió hacia lo más propio del ser humano como tal. Veamos a continuación la tesis del fin del arte de Danto.

¹¹²⁶ *Ibid.*, pp. 171s.

4.2. Fin del arte

El fin del arte (The End of Art) fue proclamado por Danto en un ensayo del mismo título que publicó en 1984. Lo que la expresión pretendía señalar fue que, a raíz de los diferentes movimientos artísticos de los años sesenta, había tenido lugar una especie de cierre (o final) en el desarrollo histórico del arte, de manera que cualquier arte que se realizara de ahí en adelante sería de carácter *poshistórico (post-historical)*. Esta tesis viene respaldada en gran medida, como hemos visto, por la tesis de Hegel de la habitualmente denominada *muerte del arte*.

El fin del arte de Danto significa que el arte ha logrado su meta, lo que había venido buscando a lo largo de su desarrollo histórico. Por haber llegado a su fin (*telos*) ha llegado también a su final. Su meta, su objetivo final, lo que pretendía el arte, era «conocer su propia esencia o definición»¹¹²⁷, en palabras de Vilar. Lo que Danto llama 'historia' del arte equivale al proceso del arte en pugna por lograr su autoconciencia, o sea, el esfuerzo histórico del arte por alcanzar una definición universal de sí mismo, «una definición –escribe Danto–, que no pueda ser amenazada por una superación (*overthrow*) histórica»¹¹²⁸. Cuando lo consigue, y Danto cree que lo ha conseguido ya con el Pop Art, especialmente con Warhol, el arte concluye su historia.

Con la llegada del siglo XX, se hizo patente que todas las teorías admitidas hasta el momento sobre el concepto de arte resultaban insuficientes para albergar los nuevos tipos de arte que surgían. Las nuevas formas artísticas, una tras otra, volvían a replantear la antigua pregunta "¿qué es arte?", ofreciéndose como posible solución o respuesta definitiva, iniciando un camino de búsqueda de la propia identidad del arte, un senda de indagación en busca de respuestas. Éste pareció ser el principal propósito del arte durante el siglo

¹¹²⁷ G. Vilar: «Danto y la paradoja de un arte poshistórico», p. 193.

¹¹²⁸ A. C. Danto: «Art, Evolution, and the Consciousness of History», *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, p. 209.

XX, pues «había algo en la forma en que se entendía el arte que responde a la pregunta de qué es en sí mismo»¹¹²⁹, sobre todo en la segunda mitad del siglo, escribe Danto, que es cuando el arte comienza «...a revelar su verdad interior. Es como si después de siglos de progreso la historia del arte finalmente hubiera comenzado a revelar su naturaleza»¹¹³⁰. En *La filosofía del Derecho* Hegel mantiene que sólo cuando una forma de vida ya ha envejecido, puede dar comienzo realmente la filosofía adecuada para ella: «Cuando la filosofía pinta su gris sobre el gris entonces ha envejecido una configuración de la vida y no se deja rejuvenecer con gris sobre gris, sino sólo conocer. Sólo cuando irrumpe el ocaso inicia su vuelo el búho de Minerva»¹¹³¹. Es decir, una vez que la historia del arte haya llegado a su fin, podrá dar verdaderamente comienzo la filosofía del arte, pues en ese momento estará en posesión de todas las piezas que se necesitan para construir la teoría.

Pero, ¿cómo puede saberse que ha llegado a su término la historia del arte?. Danto establece que la historia del arte termina cuando ya no es posible añadir más piezas que pudieran ser necesarias para construir la teoría y la definición de arte, o sea, contaríamos con todas las piezas pertinentes una vez hemos llegado al arte de los sesenta, que puede incluir cualquier cosa, por lo que ha llegado ese final que permitiría emprender la elaboración de una definición del arte eterna y universalmente válida, que es justamente lo que Danto pretende. Nada nuevo podría surgir que no estuviera ya contemplado en esa definición, y las condiciones o premisas para alcanzar la categoría artística no habrían de ser excluyentes en ningún caso. La definición debe constatar propiedades que estén siempre presentes, por distintas que puedan llegar a ser las clases de obras artísticas. Danto habla del "fin del arte" de su (nuestro) tiempo en el sentido de que «ahora ya podemos empezar a buscar una definición filosófica del arte sin esperar a ver qué más, en términos de

¹¹²⁹ A. C. Danto, *What art is*, p. 23 (ed. esp., p. 39).

¹¹³⁰ *Ibid.*

¹¹³¹ G. W. F. Hegel: *Rasgos fundamentales de la filosofía del derecho*, trad. de Eduardo Vásquez, Madrid: Biblioteca Nueva, 2000, p. 77.

objeto, va a depararnos la historia del arte. Dado que cualquier cosa puede ser una obra de arte, el futuro bien podría depararnos sorpresas. En todo caso, no serán sorpresas filosóficas. Una definición filosófica sostenible del arte deberá ser compatible con el tipo de arte que sea»¹¹³².

En los sesenta parece llegarse a un punto en el que, por decirlo en palabras de Hegel, ha envejecido una forma de vida, la forma de vida del arte, según diría Danto. El progreso cognitivo es una evolución hacia un tipo de cognición que, en el caso del arte, es el conocimiento de lo que es el propio arte. Y su historia acabaría con el advenimiento de la auto-consciencia, del auto-conocimiento. Por lo tanto, el arte llega a su fin con el advenimiento de su propia filosofía y, por tanto, con el logro del conocimiento de sí mismo. La reflexión y pensamiento volcados sobre el arte, la filosofía del arte, supera al propio arte. Esta es la aplicación concreta del idealismo hegeliano en el ámbito estético: la conciencia de un objeto, del objeto artístico en este caso, supera al propio objeto al establecer su verdad, y finalmente lo sustituye.

De la *Fenomenología del espíritu* se extrae que si mediante la experiencia nos encaminamos hacia el aprendizaje de lo que realmente somos, el arte (*Kunst*) va descubriendo también paso a paso, durante su recorrido, su verdadera identidad, y los pasos de su trayectoria constituyen más que la historia del arte, la historia filosófica del arte o la historia de la filosofía del arte. Esta historia alcanza una nueva cota en los sesenta, cuando finalmente se pone de manifiesto que todo es posible como arte. Y ésta es la base de la expresión *fin del arte* de Danto, que en realidad se refiere más bien al fin de la historia del arte¹¹³³. El estadio histórico del arte finaliza cuando se sabe lo que es el arte, comenzando entonces el estadio filosófico, en manos de los filósofos, y las realizaciones artísticas posteriores serán post-históricas.

¹¹³² A. C. Danto: *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, p. 19 (ed. esp., p 55).

¹¹³³ A. C. Danto: «Arthur C. Danto» en *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual*, p. 39.

«Los artistas Pop finalmente han llevado la cuestión de la naturaleza del arte a su propia forma filosófica. O sea, que Danto cree que la investigación filosófica llega a ser posible justo cuando estamos perplejos porque estamos confrontados con fenómenos perceptualmente indiscernibles, que sin embargo creemos que pueden ser distinguidos»¹¹³⁴, escribe Carroll. Es decir, «la filosofía del arte solo comienza cuando el problema de los indiscernibles llega a estar vivo»¹¹³⁵. El arte propone la pregunta "qué es el arte", pero no parece que pueda responder debido a que el arte no es propiamente un vehículo teórico¹¹³⁶, por tanto, según Danto, «el arte llega a un fin volviéndose filosofía», de modo que en adelante el progreso solo puede comprobarse en el plano abstracto de la autoconciencia del tipo que solo la filosofía produce, y «si los artistas quieren participar en este progreso deberían comprometerse a trabajar de una manera muy diferente de la que aprenden en las escuelas de arte. Deberían llegar a ser filósofos»¹¹³⁷. La filosofía de la historia del arte de Danto, al proponer que el arte ha terminado, ha iniciado la posibilidad de que la filosofía del arte pueda ser invulnerable a los contraejemplos. «Esa clase de arte teórico ha alcanzado un límite más allá del cual no se puede ir»¹¹³⁸, según interpreta Carroll a Danto, «no habrá nuevos mundos del arte teóricos bajo el sol, de modo que no habrá nuevos tipos de arte»¹¹³⁹. «No puede haber nada nuevo»¹¹⁴⁰, nos dice el propio Danto, en cuanto a estilos y direcciones artísticas impuestas.

Esta tesis de Danto, según la cual no se puede ir más allá del fin del arte, implica para Rantala que «la razón del fin del arte es que el arte tiene un

¹¹³⁴ N. Carroll: «Danto, Art and History», p. 35.

¹¹³⁵ *Ibid.*, p. 37.

¹¹³⁶ Cfr. N. Carroll: «Danto, Art and History», p. 36.

¹¹³⁷ A. C. Danto: «Approaching the End of Art», en *The State of the Art*, New York: Prentice Hall, 1987, p. 216.

¹¹³⁸ N. Carroll: «Danto, Art and History», p. 36.

¹¹³⁹ *Ibid.*

¹¹⁴⁰ A. C. Danto: «Bad Aesthetic time», en *Encounters and Reflections. Art in the Historical Present*, Berkeley: University of California Press, 1997, p. 308.

desarrollo histórico intrínseco o lineal hasta tal punto que se ha convertido en algo saturado de historicidad»¹¹⁴¹, conectando en este sentido con Carroll. Pero Rantala acaba acercándose a Danto al defender que se puede ver la historia del arte desde el modelo de la historia de la ciencia de Thomas Kuhn y Paul Feyerabend –frente al modelo neopositivista de Erns Nagel, partidario de la historia de la ciencia acumulativa y progresiva–. Según el modelo de Kuhn, los paradigmas son inconmensurables, de modo que la historia de la ciencia y, por añadidura, la del arte –si trasladamos este esquema al campo del arte– ya no puede entenderse en sentido progresivo, lineal y acumulativo¹¹⁴². Respecto a la *teoreticidad* del arte al devenir filosofía, Rantala piensa que "después del fin" el arte tiene dos opciones. La primera es que el arte continúe siendo teórico de muchas maneras e intentando siempre llegar a ser más teoría. Y la segunda considera que si la teoreticidad culmina en el actual *Arte Conceptual* o en *Computer Art*, es difícil ver en qué sentido el arte podría ser más teórico en el futuro, por lo que puede sostenerse que ha completado su desarrollo histórico. La sugestión de Danto de que el arte ha completado su desarrollo histórico aparece así justificada¹¹⁴³ para Rantala.

En cualquier caso, la filosofía de la historia del arte de Danto acaba siendo una defensa de la filosofía del arte –como ya dijimos en el apartado dedicado a la definición–, que podrá establecer una definición que no sea refutada por la historia. Así lo explica el propio Danto:

Habiendo alcanzado el punto en el que puede ser arte cualquier cosa, el arte ha terminado su misión conceptual. Nos ha llevado a una etapa del pensamiento que está situada esencialmente fuera de la historia, desde donde podemos vislumbrar la posibilidad de una definición universal del arte y de justificar así lo que ha sido siempre la aspiración de la filosofía, a saber, establecer una definición que

¹¹⁴¹ V. Rantala: «Theoreticity in Art», en *The End of Art and Beyond*, p. 11.

¹¹⁴² *Ibid.*, pp. 117s.

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 119.

no se arriesgue a ser refutada o superada por la historia.¹¹⁴⁴

El concepto dantiano del *sometimiento filosófico* (*philosophical disenfranchisement*) del arte, visto por Sobrevilla, conecta nuevamente a Danto con Hegel, y ya antes con Platón, puesto que también Platón creyó que la única posibilidad para que el arte –especialmente el arte más peligroso, el arte trágico– pudiese ser admitido en la *polis* de ciudadanos racionales y morales, era mediante su sumisión a la filosofía y su pérdida de autonomía. El criterio del arte tenía que ser, no el propio arte y sus valores artísticos, sino su supeditación a la filosofía¹¹⁴⁵. Si el destino supremo del arte no es otro que alcanzar su verdad, cuando la alcanza, se produce la denominada *muerte del arte*. El arte ha muerto al tiempo que la estética, o filosofía del arte, ha llegado a su apogeo, ocupando el lugar de privilegio cultural que antes ocupaba el arte. El arte ya no se relacionaba con la sociedad como lo hizo en épocas pasadas. Ahora «se había abierto una brecha entre la sociedad y el arte, que se había convertido más en un tema de enjuiciamiento intelectual en lugar de [...] un objeto de reacción sensual o intelectual»¹¹⁴⁶.

Danto, a raíz del Pop Art y el arte de los sesenta, descubre que la diferencia entre lo que es arte y lo que no es arte no es material sino conceptual, por tanto, esa diferencia ya no le correspondía al arte sino más bien a la filosofía del arte. De ahí, que esta etapa representara el fin de la búsqueda artística de la diferencia y, por tanto, de la esencia del arte: «Los artistas ya no necesitaban ser filósofos», escribe Danto, y añade, en evidente relación con lo expuesto en el apartado anterior acerca de Hegel, que, entonces, «estaban liberados, una vez puesto el problema de la naturaleza del arte en manos de la filosofía, para hacer lo que quisieran, y en este preciso

¹¹⁴⁴ A. C. Danto: «Art, Evolution and the Consciousness of History», en *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, p. 209.

¹¹⁴⁵ D. Sobrevilla: «Hegel, Danto y la tesis del final del arte», pp. 386s.

¹¹⁴⁶ A. C. Danto: *The body/body problem: selected essays*, p. 4 (ed. esp., p. 16).

momento histórico, el pluralismo se convirtió en verdad histórica objetiva»¹¹⁴⁷. Es decir, tanto "fin de la historia del arte", "fin del arte" –como búsqueda de su propia definición, de su esencia (Danto); o "fin del arte como expresión de lo divino", de la idea (Hegel)– equivale a la libertad del arte y de los artistas y, por tanto, al pluralismo artístico, pues los artistas ya no estaban sometidos a ninguna limitación. Podían hacer lo que quisieran. El fin del arte es su liberación.

En los sesenta, entonces, se produce el fin del arte gracias al acceso a la conciencia de la verdadera naturaleza del arte. La pregunta sobre la esencia del arte se plantea en el arte moderno anterior a los sesenta, una pregunta del tipo "¿es esto arte?" ante la obra *Fuente* de Duchamp, por ejemplo. La respuesta la ofrece el arte de los sesenta, respuesta que trae consigo el final del arte tal y como hasta entonces se le conocía, porque sería del tipo: "si, eso es arte y cualquier otra cosa puede serlo también". Y no puede haber ninguna dirección histórico-artística que el arte pueda tomar a partir de este punto, puesto que su definición filosófica no debe excluir nada, ni siquiera aquello que no parezca ser una obra de arte: «el arte puede ser lo que quieran los artistas y los patrocinadores»¹¹⁴⁸, dice Danto, aunque matizando que esto no significa que todo el arte es igual e indiferentemente bueno, sino que lo bueno y lo malo en lo relativo al arte no tiene que ver con el estilo correcto o con unas determinadas formas o normas. Hegel no llegó a predecir que no habría más obras de arte, sino que al desaparecer la sumisión del arte al espíritu, el arte se humaniza, se aproxima al ser humano, apartándose del encadenamiento al espíritu, a la idea, a lo divino, para expresar los intereses más propiamente humanos. En Danto el arte se libera de la búsqueda de su autoconciencia, y así, de la historia de esa búsqueda. El futuro del arte no existe, prevé Danto, como cosa capaz de sorprendernos, de aportar algo

¹¹⁴⁷ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 226 (ed. esp., p. 212).

¹¹⁴⁸ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 36 (ed. esp., pp. 57s).

diferente o de continuar un desarrollo histórico, lo que no significa que no haya más obras de arte, sino más bien que todo en arte será ya, de alguna manera, recurrente en lo que al concepto se refiere.

Danto no planteó el fin del arte como un juicio crítico, sino como un *juicio histórico objetivo*¹¹⁴⁹, que en absoluto implicaba que se dejaría de hacer arte, ni que el Pop Art no mereciera el estatus de arte, sino más bien que el tipo o clase de arte y de crítica cambiarían radicalmente, porque ya ningún arte sería más verdadero o mejor que otro, ni más falso históricamente que otro. No puede haber ninguna forma de arte impuesta históricamente, ni manifiestos o teorías que legitimen un determinado tipo de arte por encima de otro. «Me gustaría dejar bien claro que yo no hablo del fin del arte, sino del fin de la historia del arte»¹¹⁵⁰ –dijo Danto–, es decir, el fin de la historia como relato «de descubrimientos y rupturas progresivos»¹¹⁵¹, el final de ese tipo de relato como forma de contar la historia del arte: «El arte ya no era posible en términos de una narración histórica progresiva. El relato había terminado. Pero ésta era en realidad una idea liberadora [...]. Liberaba a los artistas de la tarea de hacer más historia»¹¹⁵², de hacer historia progresiva o de superación de lo anterior. Sería un nuevo modelo de relato histórico, el llamado por David Sobrevilla *modelo expresivo*¹¹⁵³, que no permite una secuencia evolutiva, y en el que la historia del arte se quiebra en una serie de actos individuales, por lo que, según este nuevo tipo de relato histórico, el arte no tendría futuro evolutivo, sino que se limitaría a una sucesión de acciones o prácticas artísticas sin progresos, descubrimientos nuevos, avances ni rupturas, por lo que los artistas tendrían mayor libertad, no se les exigiría superar a sus predecesores en nada, ni metas específicas, pues no tendrían preceptos ni

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 24. (ed. esp., p. 46).

¹¹⁵⁰ A. C. Danto: «Arthur C. Danto», en *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual*, p. 39.

¹¹⁵¹ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 10 (ed. esp., p. 25).

¹¹⁵² *Ibid.*, p. 9 (ed. esp., p. 24).

¹¹⁵³ D. Sobrevilla: «Hegel, Danto y la tesis del final del arte», p. 388.

obligaciones frente a la historia evolutiva. «Los artistas se liberan históricamente de los límites de todo lo que implique estilo, material, método o referencia»¹¹⁵⁴, dice Danto. La expresión *fin del arte* hace referencia a todo lo nuevo que surge en los sesenta en arte, proporcionando una respuesta a la identidad del arte no susceptible de ser abolida por la futura historia del arte, pues pertenece a la historia de la filosofía del arte, y ha de ser una definición tan amplia que difícilmente podría ser invalidada. Danto considera que habiéndolo traído a este nivel de la conciencia, el arte no es responsable de su propia definición filosófica. Esto sería tarea de los filósofos del arte¹¹⁵⁵. Uno de los valores del arte moderno y sus manifiestos, es que introdujo la filosofía en el corazón de la producción artística. Y la pregunta sobre la propia naturaleza filosófica del arte se alzó dentro de la historia del arte mismo, pero debía ser contestada por la filosofía.

El fin del arte de Danto, entonces, más que una muerte del arte, se refiere más bien a una finalidad o una meta del arte, extracta Solomon, pues no es que se acabe el arte, sino que lo que acaba es el discurso narrativo único sobre él¹¹⁵⁶. La objeción de Margolis se centra en la crítica del capítulo «The End of Art» que Danto incluyó en *The Philosophical Disenfranchisement of Art*¹¹⁵⁷. En este texto Danto señala que «la historia llega a su fin con la llegada (*advent*) de la conciencia de sí, o mejor, del conocimiento de sí», de manera que –añade– «el arte se acaba con la llegada de su propia filosofía»¹¹⁵⁸. Margolis se basa en que el punto culminante que era la meta y el fin del arte, una vez alcanzado, tendría que mantenerse en él, y ese estacionamiento formaría también parte de su historia, la cual no podría nunca estar acabada.

¹¹⁵⁴ A. C. Danto: «Arthur C. Danto», en *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual*, p. 40.

¹¹⁵⁵ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 36 (ed. esp., p. 57).

¹¹⁵⁶ Cfr. R. C. Solomon and K. M. Higgins: «Atomism, Art, and Arthur Danto's Hegelian Turn», *Danto and his critics*, Rollins ed., Cambridge: Blackwell, 1993, p. 185.

¹¹⁵⁷ A. C. Danto: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, pp. 81-116.

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 107.

Para él, Danto recoge los hechos de la historia del arte que concuerdan con su modelo, que sirven a su teoría¹¹⁵⁹ (¿y no es esto lo que todos hacemos cuando lanzamos una tesis?). Danto lo admite, aunque indirectamente, en su filosofía analítica de la historia, como veremos.

Carroll cuestiona el *fin del arte* de Danto como equivalente al descubrimiento de su naturaleza filosófica, porque para él esta naturaleza podía haber sido proclamada casi desde su nacimiento ya que muchas obras cuestionaban, ya en el mundo antiguo, y estudiaban, la relación entre Arte, Verdad y Filosofía¹¹⁶⁰. Además, esta tesis dantiana coarta la posibilidad de usar hipotéticos contraejemplos futuros contra su modelo de arte posthistórico –tras el fin del arte–, puesto que el pluralismo que él preconiza lo engloba todo, por lo que su modelo es irrefutable, y quizá eso es lo que busca Danto, en opinión de Carroll¹¹⁶¹. Por eso, apunta Margolis, «el arte alcanza su fin solo en la narrativa de Danto, y en esa misma narrativa estamos en una época poshistórica, una época en la cual no hay final histórico», de modo que entonces realmente la poshistoricidad de Danto es solo un intermedio en un discurso narrativo que continuará, porque no podemos saber qué nos depara el futuro, qué replanteamientos puede ocasionar que ahora son inimaginables para nosotros¹¹⁶².

Respecto a la visión de la historia del arte de Danto, con principio y final, Margolis objeta que Danto presupone pensar la historia del arte como si tuviera la estructura de la historia de alguien, de una persona. Por tanto, como si principio y fin estuvieran encarnados en la sustancia viva de la historia. Pero esto, de hecho, no es así, en opinión de Margolis. Danto responde que no acepta esta crítica porque principio y final son reales, tan

¹¹⁵⁹ J. Margolis: «The Endless Future of Art», en *Selves and Other Texts. The Case for Cultural Realism*, University Park: The Pennsylvania University Press, 2001, pp. 93s.

¹¹⁶⁰ N. Carroll: «Danto's New Definition of Art and the Problem of Art Theories», in *Danto and his critics*, Rollins ed., Cambridge: Blackwell, 1993, p. 149.

¹¹⁶¹ *Ibid.*, p. 151.

¹¹⁶² J. Margolis: «The Endless Future of Art», p. 97.

reales como el espacio y el tiempo que Kant entiende como formas trascendentales de representación de los objetos, tan reales como las interpretaciones desde las que inevitablemente vemos los hechos reales. Efectivamente, añade Danto, el final del arte no es algo representado mediante imágenes de televisión, como la caída del muro de Berlín, y retransmitido por la CNN, sino que es algo más sutil. El final del arte, sigue Danto, se parece al final del latín como lengua hablada. El latín después del latín ya se ha transformado en otra cosa y, del mismo modo, los artistas que hacen arte después del arte ven que se ha vuelto ya otra cosa¹¹⁶³.

Danto advierte en Hegel que la filosofía del arte se ha puesto en el lugar mismo del arte. La historia ha movido el arte hacia la filosofía del arte, ha puesto la filosofía del arte en el lugar del arte, y ha efectuado una transición desde la verdadera representación del mundo –meta tradicional del arte: representar el mundo, imitarlo, mimetizarlo– hacia la verdad acerca de la representación misma –lo cual es una preocupación filosófica–. Esta perspectiva, sostiene Ankersmit, es la que permite que esencialismo e historicismo puedan ser reconciliados¹¹⁶⁴. Según Ankersmit, antes del fin del arte, una reconciliación así hubiera sido impensable, ya que solo después del fin del arte y solo después de la superación del arte en la filosofía del arte, tiene sentido decir que la historia nos proporciona la esencia del arte. Se requiere historia, o mejor, se requiere el fin de la historia, para colocarnos en el reino de la esencia y la verdad intemporal¹¹⁶⁵. Ankersmit cuestiona a Danto sobre si ser un esencialista y un historicista a la vez se aplica a la historia en general y no justamente a la historia del arte¹¹⁶⁶. Danto responde que cuando

¹¹⁶³ A. C. Danto: «Narrative and Never-Endingness: A Reply to Margolis», en *The End of Art and Beyond. Essays after Danto*, A. Haapala, J. Levinson, V. Rantala (eds.), New Jersey: Humanities Press, 1997, p. 28.

¹¹⁶⁴ Fr. R. Ankersmit: «Danto's Philosophy of History: Essentialism and Historicism», en *The Philosophy of Arthur Danto. The Library of Living Philosophers*, v. XXXIII, Randall E. Auxier and Lewis E. Hahn (eds.), Chicago: Open Court, 2013, p. 419.

¹¹⁶⁵ Fr. R. Ankersmit: «Danto's Philosophy of History: Essentialism and Historicism», p. 420.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 420s.

se está comprometido con la realidad humana «no se puede ser un historicista sin ser un esencialista y viceversa»¹¹⁶⁷. Para explicar su postura pone el ejemplo de la institución del matrimonio: existe en todas las culturas, aunque en cada cultura se realiza de manera diferente. Pero la esencia del matrimonio es la misma y diversamente ejemplificada. La antropología nos hace historicistas, dice Danto, pero el historicismo presupone que estemos de acuerdo con que hay un concepto de matrimonio invariante en sus diversos ejemplos, y esto lo olvidamos fácilmente. Hoy podemos experimentarlo con las nuevas formas del matrimonio que nos ha traído el devenir histórico, pues aunque hay quienes se oponen a usar el término "matrimonio" para ciertas formas de matrimonio, su actitud se debe a un mal uso, negativo o peyorativo, del término "esencialismo", y esto es lo que Danto reprueba¹¹⁶⁸. Cuando busco una definición del arte –explica–, el saber wittgensteiniano me dice que la historia muestra una inmensa variedad en la extensión del concepto "obra de arte"¹¹⁶⁹, y que lo mejor que podemos esperar es hallar un "parecido de familia" (*family resemblance*) entre esos casos diversos¹¹⁷⁰. Pero Danto busca una definición de lo invariante en arte, igual que en el ejemplo del matrimonio. Los seguidores de Wittgenstein lo máximo que esperan encontrar es un parecido, no una definición, y la definición, el contenido de esa definición, es a lo que se puede llamar esencia, frente al esencialismo sustancialista, metafísico, del que el propio Danto se aparta¹¹⁷¹. Incluso llega a declarar en esta réplica a Ankersmit, ya al final de su obra, que «el término "esencialista" no forma parte de mi vocabulario en esta época», y añade que «en cualquier caso no era un esencialista en filosofía del arte cuando escribí

¹¹⁶⁷ A. C. Danto: «Reply to F. R. Ankersmit», en *The Philosophy of Arthur Danto. The Library of Living Philosophers*, v. XXXIII, Randall E. Auxier and Lewis E. Hahn (eds.), Chicago: Open Court, 2013 p. 431.

¹¹⁶⁸ *Ibid.*

¹¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 430.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 431.

¹¹⁷¹ *Ibid.*

mi primer artículo sobre la materia, "The Artworld" de 1964»¹¹⁷². Parece que, finalmente, Danto se replantea el uso del término "esencialismo" para su filosofía.

Danto no fue el único que anunció el fin del arte. Otros teóricos auguraron algún tipo de *final o muerte del arte*, sobre todo a partir de la llegada del siglo XX. Si nos remontamos en el tiempo, se puede considerar que ya lo hizo Vasari cuando atribuyó a Miguel Angel la perfección absoluta imposible de superar en lo sucesivo, pronosticando así algo parecido a un final de la historia del arte. También Paul Delaroche proclamó la muerte de la pintura una vez apareció la fotografía en 1839. Con la intención de precisar las aportaciones de Danto, esbozaremos los juicios de algunos de los más relevantes teóricos del siglo XX al respecto.

H. Belting publicó en Alemania su libro *Das Ende der Kunstgeschichte? (¿El Final de la Historia del Arte?)*¹¹⁷³ en 1983, casi al mismo tiempo que Danto publicó su ensayo «*The End of Art*» (1984). Belting acabó suprimiendo la interrogación en una ampliación posterior. Ambos, desde distintos ámbitos, habían tenido casi a la vez «la vívida sensación de que un cambio histórico importante había tenido lugar en las condiciones de producción de las artes visuales»¹¹⁷⁴, explica Danto. Belting se refiere al fin de la historia del arte como algo producido por la «pérdida de una gran narrativa que determine el modo en que las cosas deben ser vistas»¹¹⁷⁵, es decir, sigue una línea muy similar a la de Danto, como veremos, en lo relativo a la evolución de la historia del arte y, como él, trata de extraer su tesis del estado interno del

¹¹⁷² *Ibid.*, p. 428.

¹¹⁷³ H. Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Munich: Deutscher Kunstverlag, 1983.

¹¹⁷⁴ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 3 (ed. esp., notas p. 25).

¹¹⁷⁵ H. Belting: *The end of The History of Art?*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 58.

arte mismo, aislándolo de determinantes históricas y culturales más amplias¹¹⁷⁶.

Vattimo, en cambio, ve los nuevos fenómenos artísticos desde una perspectiva mucho más amplia que la de Danto o Belting, pues su pensamiento sobre el fin del arte se elabora desde la perspectiva de la muerte de la metafísica en general, y de ciertas respuestas filosóficas a los problemas estéticos de una sociedad tecnológicamente avanzada. Para él, la condición de la obra de arte se ha vuelto constitutivamente ambigua, porque «ya no busca un éxito que le permita ubicarse en un determinado conjunto de valores (el museo imaginario de objetos que poseen una calidad estética)»¹¹⁷⁷. Vattimo, al igual que Benjamin, habla de una percepción diferente del arte en la época de la reproductibilidad técnica, donde ya no hay experiencia del arte como cosa distante, única e irrepetible, sino una expansión de lo estético fuera de sus límites tradicionales.

El fin del arte de Donald Kuspit¹¹⁷⁸ sostiene que el arte ha llegado a su término porque ha perdido su carga estética, potenciando lo banal, lo escatológico y lo intelectual, sobre lo creativo, lo enigmático y lo sagrado. Considera entrópico al arte moderno, de ahí su devaluación, y el arte posmoderno constituye su fase final por *antiestético*, porque ha degenerado en la expresión de estrechos intereses ideológicos. Kuspit habla del «post-arte» como la pérdida de la experiencia estética que nos proporciona el objeto físico en sí mismo y que proviene del inconsciente, valorando especialmente la visión interior, por lo que todo lo que se hace hoy como arte no lo es, es *post-arte*. De alguna forma, Kuspit señala el camino a seguir en el arte para recuperar su valor depreciado por la vacuidad del posmoderno, y ese futuro

¹¹⁷⁶ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 17, nota nº1 (ed. esp., p. 39).

¹¹⁷⁷ G. Vattimo: «La muerte o el declive del arte», en *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*, Barcelona: Gedisa, 1987, p. 53.

¹¹⁷⁸ D. Kuspit: *El Fin del Arte*, pp. 48, 62s, 147ss.

debe armarse con lo que él llama «Nuevos Viejos Maestros» para recuperar un arte de calidad.

Danto se posiciona frente a otros autores que han abordado el *fin del arte* –independientemente de si valoran o rechazan el arte actual–, sobre todo asignando a su *fin del arte* el poder de abrir paso al conocimiento del propio arte. Como hemos esbozado, otros teóricos tratan de explicar las nuevas manifestaciones artísticas dentro de la nueva sociedad y sus novedades técnicas, como producto del cambio de circunstancias históricas, técnicas y culturales, y el nuevo papel que estas circunstancias les otorgan a estas recientes prácticas artísticas. Constatan que la función, la concepción, la comprensión y la realización de arte son nuevas y diferentes ahora, por lo que ha llegado el *fin del arte*, pero el fin del arte tradicional, del arte realizado y percibido según las tradicionales premisas, del arte como se conocía hasta ahora; y al tiempo tratan de explicar como es actualmente la relación del arte con la sociedad, las nuevas formas de percepción y de creación, etc. Danto, en cambio, aborda su tesis del *fin del arte* atendiendo particularmente a aquello que el arte requiere para ser explicado en sí mismo, no solo en relación a la cultura o sociedad que lo produce y en la que se integra. El "ambicioso" *fin del arte* de Danto desencadena el autoconocimiento del arte en sí mismo, de todos "los artes" de todos los tiempos y de todas las culturas –sean más o menos avanzadas tecnológicamente–, de modo que permite arribar a una definición universal e intemporal, que incluya el arte actual y también al tradicional. Otros se centran en explicar las peculiaridades e innovaciones del arte actual frente al tradicional, lo cual no ofrece más que una explicación del arte actual, de su diferencia con respecto al pasado, pero no sirve para todo el arte producido y por producir. Y esto no tiene, por tanto, la trascendencia que Danto otorga a su *fin del arte* como desencadenante de la definición y el autoconocimiento del arte en general, de todo arte, y también como *liberador* de ese arte constreñido hasta ahora por manifiestos y *narrativas maestras*.

Parecería que determinadas aproximaciones pesimistas al reto que plantea el arte de los siglos XX y XXI han conducido a la proclamación de «la muerte del arte», para centrarse a continuación en orientaciones diversas –la imposibilidad de una definición de arte, su trasfondo político, describirlo bajo tintes antropológicos o mostrar las prácticas institucionales de legitimación del arte–, orientaciones que no muestran más que la dificultad de definir el arte en función de condiciones necesarias y suficientes¹¹⁷⁹. Quizá el mayor mérito que podemos atribuir a Danto es la audacia de intentarlo.

¹¹⁷⁹ A. F. Pineda Repizzo: «La filosofía del arte en la época del fin del arte», p. 251-252.

4.3. Estructuras históricas

La mía no es una teoría sobre los *orígenes de la obra de arte*, [...], sino de las estructuras históricas, los modelos narrativos, por así decir, dentro de los cuales están organizadas las obras de arte a través del tiempo, y que entran en las motivaciones y actitudes de los artistas y del público que internalizaron esos modelos.¹¹⁸⁰

Los filósofos especulativos de la historia (Kant, Herder, Hegel) trataron de mostrar la insuficiencia de los conceptos empiristas de la experiencia y de racionalidad para dar cuenta de lo humano. Frente a ellos, Hempel centró su interés en la ciencia natural aplicable a cualquier discurso que pretenda tener valor cognoscitivo¹¹⁸¹. Contra esta tesis utiliza Danto su teoría basada en la introducción de la noción de narración, de la estructura narrativa de carácter explicativo como alternativa a la explicación derivada de la concepción científica, en la que defiende que una teoría histórica va más allá de los datos reunidos por la historia, pues no solo los somete a una pauta, sino que predice y explica¹¹⁸². Danto pone así el acento en la narración histórica *autoexplicativa*¹¹⁸³ dentro de una totalidad temporal: «una narración es ya una *forma* de explicación [...]. Una narración describe y explica a la vez»¹¹⁸⁴; y en las oraciones narrativas para describir los cambios, sin que haya necesidad de utilizar elementos externos a la propia narración. Estas ideas serán trasladadas a su historia filosófica del arte, donde nos habla de las diferentes narrativas artísticas y su vigencia en los diferentes espacios temporales. La historia del arte, para Danto, «se organiza y se interpreta en unidades

¹¹⁸⁰ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 48 (ed. esp., p. 67).

¹¹⁸¹ V. Parselis: «El final del relato. Arte, historia y narración en la filosofía de Arthur C. Danto», *Diánoia*, vol. LIV, nº 62 (mayo 2009), p. 93.

¹¹⁸² A. C. Danto: *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*, p. 35.

¹¹⁸³ V. Parselis: «El final del relato. Arte, historia y narración en la filosofía de Arthur C. Danto», p. 96.

¹¹⁸⁴ A. C. Danto: *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*, p. 97.

narrativas, que permiten la producción de significado, una urdimbre de sentido que brota de un intérprete históricamente situado»¹¹⁸⁵.

Las *proposiciones narrativas* (*narratives sentences*) son aquellas «con las que un acontecimiento anterior se describe en relación con uno posterior»¹¹⁸⁶, lo cual implica muchas veces que los acontecimientos descritos no han sido presenciados en el momento en que ocurrían, y quienes pudieron haberlo presenciado no podían conocer su futuro. Sin embargo, dice Danto, «su futuro es nuestro pasado, a cuya organización en la estructura narrativa sirve la proposición narrativa»¹¹⁸⁷, es decir, la proposición narrativa trata de establecer la relación de los acontecimientos, su evolución o progresión, y su conexión dentro de la gran estructura: «...las narraciones pueden ser consideradas como clases de teorías, capaces de fundamentar y de introducir, mediante su agrupación en ciertas formas, una cierta clase de orden y estructura en los acontecimientos»¹¹⁸⁸. Así, las proposiciones narrativas son, por tanto, una especie de propuestas de organización de los acontecimientos basadas en unos factores explicativos que son prácticamente sus únicas condiciones de verdad para poder producir narraciones, de manera que «los finales de las historias forman parte de las historias, no de la realidad»¹¹⁸⁹. Danto nos remite a lo que escribió David Carrier: «uno puede contar una historia que termine donde uno elija sobre cualquier cosa que uno desee»¹¹⁹⁰. De esta forma, la *historia filosófica del arte* de Danto está fundamentada en su tesis del *fin del arte* una vez éste alcanza su autoconocimiento, y en la llegada del llamado Periodo Posthistórico del arte a partir de 1965 aproximadamente. O

¹¹⁸⁵ V. Parselis: «El final del relato. Arte, historia y narración en la filosofía de Arthur C. Danto», p. 99.

¹¹⁸⁶ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 233 (ed. esp., p. 219).

¹¹⁸⁷ *Ibid.*

¹¹⁸⁸ A. C. Danto: *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*, p. 91.

¹¹⁸⁹ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box*, p. 241 (ed. esp., p. 226).

¹¹⁹⁰ *Ibid.*

sea, «se narra la historia del arte desde la perspectiva de su conclusión»¹¹⁹¹. Pero si, como dice David Carrier parafraseado por Danto, «que veamos la historia del arte como continuando o terminando depende de nuestras metas»¹¹⁹², podríamos concluir que la meta de Danto parece ser aquella que mejor se adecua a su tesis del final del arte: si el arte termina es porque previamente había una historia del arte narrativamente estructurada, y que ha llegado a su fin: «si uno piensa que el arte termina, uno se obliga –o yo me obligo– [...] a la creencia de que la historia del arte misma está narrativamente estructurada. El hecho de que tenga un fin depende, pues, no de mi meta sino de la suya»¹¹⁹³. Para Danto, entonces, no es cuestión de la meta del teórico o pensador, sino de la meta a la que conduce una concatenación de circunstancias y episodios producidos dentro de cierta continuidad narrativa.

La teoría de Danto habla específicamente de la existencia de *estructuras históricas objetivas* (*objectives historical structures*) que definen un espectro cerrado de posibilidades¹¹⁹⁴, de manera que impiden que obras artísticas realizadas dentro de unas determinadas estructuras objetivas, puedan ajustarse a otras. «Vivimos y producimos dentro del horizonte de un periodo histórico cerrado»¹¹⁹⁵, con variadas limitaciones técnicas, estilísticas, etc. La producción artística será coherente con las diversas condiciones en que se produce, con todos sus concluyentes contextos, adecuándose manifiestamente a ellos.

Danto distingue en arte tres grandes periodos o *estructuras históricas objetivas*, entre los cuales no hay una historia progresiva continua, y

¹¹⁹¹ V. Parselis: «El final del relato. Arte, historia y narración en la filosofía de A. C. Danto», p. 99.

¹¹⁹² A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 241 (ed. esp., p. 226).

¹¹⁹³ *Ibid.*, p. 241 (ed. esp., pp. 226s).

¹¹⁹⁴ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 43s (ed. esp., pp. 63s).

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 44 (ed. esp., p. 64).

caracterizado cada uno de ellos por un modelo diferente de crítica de arte: la era de la *imitación* con una crítica basada en la verdad visual, seguida por la era de la *ideología* cuya crítica se basaba en una distinción exclusivista entre el arte que ella aceptaba, su idea filosófica de lo que es el arte, y todo lo demás, no considerado verdaderamente arte. Por último, nuestra era poshistórica con un modelo crítico que ha de estar basado en el pluralismo del mismo arte ¹¹⁹⁶. Es decir, hay rupturas en el desarrollo, primero entre el periodo mimético y el modernismo o periodo de la ideología, y finalmente entre éste y el periodo posthistórico o posmodernismo. Esta es una periodización que se establece desde la forma de valorar el arte, desde la crítica, mientras que en su obra *Más allá de la Caja Brillo* Danto se refiere a la periodización histórica en base al factor antropológico, un enfoque más bien dirigido a la manera de enfrentarse el ser humano artísticamente al mundo, y el conocimiento que de esta forma se deriva. Así, en relación a la historia de Occidente, distingue tres *momentos narrativos* diferentes: el Renacimiento o «relato de la recuperación» de lo que se había perdido durante la Edad Media; la Ilustración o «llegada de la humanidad a la edad adulta», según expresión de Kant, por su crecimiento racional; y la modernidad a partir de Van Gogh y Gauguin, quienes repudiaron sus «pasados artísticos»¹¹⁹⁷ buscando influencias en otros lugares. Este último arte moderno, hecho para la delectación formal, expuesto fuera de la vida real y en un espacio propio, acaba cuando se busca una conexión más profunda entre el arte y la vida, llegando entonces el posthistórico y su «esfuerzo por reconectarse con la vida mediante la reconexión con el pasado»¹¹⁹⁸. Es decir, el arte del periodo moderno es un mundo aparte, desconectado de la vida cotidiana y ordinaria, producido y exhibido en un entorno propio y exclusivo para sus manifestaciones. El poshistórico, sin embargo, consigue esa conexión con la existencia ordinaria

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 46s (ed. esp., pp. 66s).

¹¹⁹⁷ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 127 (ed. esp., p. 128).

¹¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 129 (ed. esp., p. 129).

de la gente y todo aquello que ha ido conformado sus modos de vida y costumbres: su pasado, mentalidad, tradiciones y principios.

Danto apenas se detiene en los periodos artísticos anteriores a Vasari, pues su historia filosófica del arte comienza con las biografías que inician la historiografía artística en el siglo XVI a partir de la publicación de la obra de Vasari *Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos* (1542–1550), donde además de referencias biográficas, aparecen valores de la sociedad y la cultura de la época. Todos los periodos artísticos anteriores constituirían algo así como la "pre-historia artística", lo que él llama "el arte antes del comienzo del arte" –inspirado quizá por la obra de Belting *Likeness and Presence: A History of Image before the Era of Art*–, donde no hubo ni historia del arte escrita ni narrativas críticas dominantes más allá de los imperativos socioculturales y religiosos. Aunque esto no significa que no sean arte las obras anteriores al Renacimiento, sino que no existían como tales en la conciencia general, no tenían el concepto, ni tampoco la noción de *artista*¹¹⁹⁹.

Existe, sin embargo, un cierto paralelismo entre el periodo posthistórico dantiano y el que podríamos llamar "pre-histórico artístico", o anterior al surgimiento de la historia del arte de la mano de Vasari. Danto sugiere que nuestra situación en el fin de la historia del arte se asemeja a la situación anterior al comienzo de la historia del arte, a los periodos o etapas anteriores a la existencia de una narrativa impuesta al arte. Las obras de arte de estos periodos (las pinturas de las cavernas, el arte egipcio, etc.) fueron hechas en tiempos y lugares donde no existía un concepto para hablar de arte, puesto que interpretaban el arte en términos de sus creencias¹²⁰⁰. Algo parecido ocurrirá en el periodo posthistórico, donde tampoco tenemos narrativa impuesta ni dogma alguno al que ajustarse.

¹¹⁹⁹ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 15s (ed. esp., pp. 25s).

¹²⁰⁰ *Ibid.*, p. 95 (ed. esp., p. 110).

Con la aparición de la narrativa vasariana se arroja todo lo que no se ajusta a ella fuera del linde de la historia y del arte, y además se eleva el estatus de la pintura por encima de otras disciplinas artísticas¹²⁰¹. Aunque algunos artistas del Renacimiento, como Durero, con su elevada valoración de las obras mexicanas, o el gran maestro orfebre Benvenuto Cellini y su famoso *Salero a Francisco I de Francia*, demuestran que antes de la narrativa de desarrollo progresivo impuesta desde Vasari, no existía una distinción entre arte y artesanía en que se denigrara a ésta última. Antes de la aparición de la historia del arte no era necesario insistir en que la artesanía fuera tratada como escultura (como ocurrió en el caso del *Salero* de Cellini) para que se tomara en serio como arte, ni había un imperativo para que un artista se especializara¹²⁰², según opinión de nuestro filósofo.

B. Cellini: *Salero*
1543



De entre los múltiples ejemplos que aporta la historia del arte, Danto nos muestra algunos que ilustran especialmente cómo las consideraciones generalmente aceptadas, en una etapa definida, sobre determinadas "obras primitivas", son contradichas por la opinión de artistas concretos. Los comentarios de Durero en 1520 ante obras hechas en oro provenientes de México, son muy significativos al respecto: «En toda mi vida no había visto nada que alegrara mi corazón como lo hicieron esos objetos. Porque vi entre

¹²⁰¹ *Ibid.*, p. 114 (ed. esp., p. 128).

¹²⁰² *Ibid.*

ellos maravillosas obras de arte y me admiré del ingenio sutil de los habitantes de las extrañas tierras. No sé cómo expresar todo lo que experimenté en ese momento»¹²⁰³. También el historiador español del nuevo mundo Pedro Mártir, al ver los objetos enviados por Moctezuma a Carlos V en el mismo año 1520, se expresó así: «Aunque admiro poco el oro y las piedras preciosas, estoy sorprendido porque la habilidad y el esfuerzo artesanal de sus obras sobrepasan lo material de ellas [...]. No recuerdo haber visto nunca nada tan atrayente a los ojos humanos por su belleza»¹²⁰⁴.

Estos comentarios fueron manifestados en fecha anterior a la publicación de las biografías de Vasari. Danto señala la diferente respuesta estética a estas obras antes y después de la aparición de la historia del arte de Vasari, fundador de una historia del arte basada en el desarrollo progresivo y en la que no tenían cabida las obras comentadas. Los comentarios de Durero y Pedro Mártir se plantearon totalmente ajenos a criterio narrativo o teórico alguno.

Se infiere de los argumentos de Danto que hay historia en estos periodos de la "pre-historia artística", historia entendida como desarrollo progresivo y sucesivo entre ellos, y a su vez entre ellos y el periodo vasariano, desde luego, aunque este progreso esté primariamente basado en la evolución de las creencias, la organización socio-cultural, las formas de vida, etc. y no en determinadas narrativas maestras claramente establecidas como guía. Así, el arte anterior al Renacimiento y el periodo poshistórico que surge hacia 1965, estarían fuera de lo que Danto llama *el linde de la historia (pale of history)*, entendida ésta como historiografía artística o como historia con narrativa explícita sobre arte. Y el arte posterior al siglo XVI: Barroco, Neoclásico, Romanticismo, Impresionismo, etc., seguiría básicamente las mismas líneas maestras del periodo renacentista. Es decir, la historiografía artística como

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 109 (ed. esp., p. 123).

¹²⁰⁴ *Ibid.*

reflexión sobre la interpretación histórico-artística continúa en los mismos términos que se establecieron durante el Renacimiento en todos los periodos o etapas artísticas posteriores, hasta la llegada del arte moderno en el siglo XX. Y el periodo posthistórico, por carecer de una narrativa maestra clara en cuestiones artísticas, además de estar fuera del tradicional *linde de la historia*, denota que ya no hay más *linde de la historia* (*pale of history*)¹²⁰⁵, no existe. Esta desaparición de la noción *linde de la historia* es uno de los términos de la tesis del *fin del arte* que Danto establece. No habría entonces historia del arte en la "pre-historia artística" (antes de la historia), ni tampoco en la "poshistoria" (el arte ha finalizado como progresión por lo tanto no hay historia del arte tampoco ahí, al menos como ésta se había entendido hasta ahora).

En relación a las secuenciaciones y periodizaciones históricas, la visión filosófica de la historia que maneja Danto en sus Filosofías de la Historia y del Arte¹²⁰⁶, incluye la hipótesis de que cuando hablamos posteriormente de algún acontecimiento histórico estamos haciendo una interpretación, y que una introducción a una crónica o narración histórica, del mismo modo que un epílogo, son interpretaciones: «...la historia, como imitación o duplicado del pasado, es un ideal imposible»¹²⁰⁷. En estas interpretaciones el componente subjetivo es innegable: «...las frases narrativas dependen precisamente de los intereses humanos»¹²⁰⁸. Danto no es partidario de despojar a la historia de su carácter activo, ni de superar las asimetrías entre las tres modalidades de tiempo (pasado, presente y futuro), porque eso implicaría que la historia es sólo un reflejo pasivo de un pasado ya muerto. En realidad la historia es todo lo contrario: interpretación y, por tanto, en cierto modo construcción. Para él la asimetría es la estructura del ser histórico: la diferencia que existe entre la

¹²⁰⁵ *Ibid.*, p. 12 (ed. esp., p. 34).

¹²⁰⁶ A. C. Danto: *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*.

¹²⁰⁷ *Ibid.*, p. 58.

¹²⁰⁸ A. C. Danto: *The body/body problem: selected essays*, p. 8 (ed. esp., p. 20).

imposibilidad del futuro y la imposibilidad del pasado. El futuro es imposible para nosotros, y el pasado, aunque lo conozcamos, también, pero son modos diferentes de imposibilidad: asimetría. Por razones obvias, no podemos vivir la forma de vida del futuro, ni conocerla de antemano, por tanto; pero tampoco la del pasado, aunque ésta sí la conozcamos. De acuerdo con la comprensión hermenéutica de la temporalidad y de la historicidad, Danto sostiene que la narración presente de hechos pasados es transformadora, lo que supone cierta modificación dinámica del tiempo cronológico: un evento conocido bajo una descripción en un momento dado, podría llegar a ser conocido más tarde bajo una denominación diferente. Los eventos originales adquieren nuevo significado en relación con lo que ocurre después y con la descripción de los cambios correspondientes. En su obra *Analytical Philosophy of History* incluida en *Narration and Knowledge*, «trataba sobre las narraciones como modos de representación», según él mismo escribe: «una narración, pienso, describirá sucesos en términos que los sucesos posteriores hacen comprensibles, pero que generalmente no pueden haber sido conocidos cuando los primeros sucesos tuvieron lugar»¹²⁰⁹. Así, fue posible en 1618 afirmar que una guerra había comenzado, pero no fue posible hasta 1648, y de ahí en adelante, afirmar que ese comienzo fue el comienzo de la *Guerra de los Treinta Años*¹²¹⁰.

Las interpretaciones, en clave claramente hermenéutica, tienen valor ontológico, de manera que forman parte de lo sucedido, dilatando su ser. Frente a una interpretación sustancialista del tiempo, el pasado no tiene un ser definitivo y terminado –en cuanto a su sentido, no al hecho material– que sólo quepa reflejar, sino que está abierto: «siempre estamos revisando nuestras creencias sobre el pasado, y suponerlo "fijado" sería desleal al espíritu de la investigación histórica»¹²¹¹, sostiene Danto. En este sentido,

¹²⁰⁹ *Ibid.*, p. 6 (ed. esp., pp. 18s).

¹²¹⁰ A. C. Danto: *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*, pp. 112s.

¹²¹¹ *Ibid.*, p. 102.

puede afirmarse que el pasado no fue meramente, sino que sigue siendo actual, en tanto sigue creciendo en sus interpretaciones. En Gadamer no existe un puro horizonte del pasado, al margen del presente y de los futuros presentes, ni se puede por tanto separar quirúrgicamente el pasado del presente¹²¹². Por eso decimos que en Danto, como antes en Heidegger y en la hermenéutica gadameriana, el tiempo no se comprende de la forma habitual cerrada, sino de manera que no sólo el pasado influye en el presente sino que también el presente retroactúa sobre el pasado constituyendo su sentido: «la verdad completa referente a un acontecimiento solo puede ser conocida después, y a veces solo *mucho* después de que el acontecimiento mismo haya tenido lugar, y solo los historiadores pueden contar esa parte del relato»¹²¹³. A esta comprensión del tiempo y la historia alude el concepto gadameriano de «fusión de horizontes»¹²¹⁴. Efectivamente, pertenecemos a la historia, pero también es cierto que la historia nos pertenece porque la historia es construida siempre desde el presente, de modo que el presente con sus interpretaciones pertenecen a su objeto, al pasado histórico, el cual no puede estar cerrado sino abierto a los futuros presentes interpretativos. Por eso, no es pasado sino actualidad. Esta fusión de horizontes que funda la noción de "actualidad" es lo que Gadamer ha denominado también «mediación histórica del pasado con el presente»: el pasado no es tal en sentido sustancial, sino que está siempre mediado –interpretado, constituido– por el presente.¹²¹⁵

Podemos asegurar entonces que la *historia filosófica del arte* de Danto utiliza denominaciones y agrupaciones para sus periodos acordes con esa transformación dinámica del tiempo cronológico, ya que se establecen desde el punto de vista que en el presente podemos tener de lo que ha ocurrido en arte en el pasado. Sólo cuando hemos podido constatar que la mimesis perdió

¹²¹² Cfr. J. Grondin: *Introducción a Gadamer*, trad. de Constantino Ruiz, Barcelona: Herder, 2003, p. 152.

¹²¹³ A. C. Danto: *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*, p. 111.

¹²¹⁴ H-G. Gadamer: *Verdad y método*, pp. 377, 415, 453.

¹²¹⁵ *Ibid.*, p. 360.

vigencia a finales del siglo XIX, podemos hablar del periodo anterior a esa fecha como *Era de la imitación*. E, igualmente, la *Era de la ideología* puede llamarse así una vez que sobreviene el periodo poshistórico en que no existe ya una ideología imperante. «Por supuesto, en la historia nada es tan claro cuando ocurre como cuando se lo ve en retrospectiva»¹²¹⁶, afirma Danto.

De igual modo, «imaginar una obra de arte es imaginar una forma de vida donde juega un rol»¹²¹⁷, de ahí que el periodo posthistórico permita al menos imaginar que si en él todo está permitido en arte, en el futuro las formas de vida que puedan surgir siempre encontrarán algo con que compatibilizar de ese “todo permitido” para transmitir y usar en su arte, algo que adjudicarle al rol que jueguen las obras de arte en ese momento. Hay una forma predominante de mirada o visión de las cosas en cada época, y todo acontecimiento está inscrito en unas coordenadas espaciales y temporales. El papel del espectador, al igual que el del historiador, nunca es ingenuo, sino que se enfrenta a las cosas con unos presupuestos culturales a través de los cuales puede alcanzar su significado. No hay estructuras visuales objetivas ni percepciones universales, sino particulares construcciones realizadas por cada cultura en función de su visión del mundo, aunque no todo son diferencias entre los distintos periodos de la historia del arte. Danto acude a Wölfflin¹²¹⁸ y el análisis de la cuestión según su sentido de las *modalidades históricas*, tratando de escrutar lo que es o no posible en cada uno de estos periodos. Así, tomando juntos a artistas coetáneos aparentemente muy distantes estilísticamente, se revela a través de un análisis profundo que tienen más conexiones de lo que parece a primera vista, pues se reconcilian en un estilo común en el que podemos reconocer inmediatamente los elementos que unen a ambos como representativos de su generación.

¹²¹⁶ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, pp. 9s (ed. esp., pp. 24s).

¹²¹⁷ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 202 (ed. esp., p. 210).

¹²¹⁸ *Ibid.*, p. 199 (ed. esp., p. 207).

Para Wölfflin y Danto existe un idioma visual común que sobrepasa las fronteras nacionales y religiosas de un tiempo dado: es el tiempo lo que determina la visión, y no necesariamente, o sólo, las fronteras nacionales o religiosas; y ser un artista es participar totalmente de esta visión, visión que también tiene una historia a través del tiempo, por lo que el lenguaje visual común cambia inevitablemente. La «revelación de esos estratos visuales se debe ver como la tarea primaria de la historia del arte»¹²¹⁹, piensa Wölfflin, parafraseado por Danto. Y los que están en un estrato no pueden representar con técnicas propias de otro estrato: «las representaciones visuales pertenecen a formas de vida que están en sí mismas relacionadas históricamente una con otra», o sea «la visión tiene una historia»¹²²⁰. Para Wölfflin es posible seguir el desarrollo de la visión o *sustrato óptico* a través de los siglos, un sustrato en el que nada tienen que ver las diferencias individuales y nacionales¹²²¹. Danto coincide con Wölfflin en que las modalidades históricas hay que entenderlas en términos de imperativos históricos, o lo que es lo mismo, puesto que no todo es posible en todos los tiempos, como bien dijo Wölfflin, vamos a diferenciar e identificar esos tiempos, etapas o épocas en términos de análisis ontológico, propone Danto, y no de imperativos estilísticos, «alejando la atención desde los estilos hacia la dirección de un análisis que es dependiente de la cuestión ontológica»¹²²². Es decir, «la esencia del arte es llevada a la conciencia a través de la historia», pues «las obras de arte están ontológicamente arraigadas en la modalidad histórica»¹²²³.

La noción de una esencia histórica no está del todo clara, opina Danto, pero es el mejor asidero que tenemos para defender la existencia de

¹²¹⁹ *Ibid.*, p. 200 (ed. esp., p. 208).

¹²²⁰ *Ibid.*

¹²²¹ V. Parselis: «El final del relato. Arte, historia y narración en la filosofía de A. C. Danto», p. 101.

¹²²² *Ibid.*

¹²²³ *Ibid.*

determinadas realidades que quizá pueden corresponder a esa noción, o estar incluidas en ella. Cuando hablamos de periodos no nos referimos a simples intervalos de tiempo, sino que son intervalos en los que las formas de vida *vividas* por hombres y mujeres tienen una compleja identidad filosófica, como algo vivido y conocido. Nosotros podemos conocer y saber acerca del periodo barroco como estudiosos, pero no como algo que podamos vivir¹²²⁴. Danto sostiene firmemente que «una forma de vida es algo vivido y no meramente algo conocido»¹²²⁵, por lo que su estudio debe abordarse también desde una perspectiva filosófica, porque la parte que corresponde a la labor de los historiadores siempre será más interpretativa, tanto para lo conocido como, sobre todo, para lo vivido.

Danto alude también a la teoría de las *totalidades culturales* (*cultural whole*) del historiador Erwin Panofsky¹²²⁶. Panofsky se refiere a ellas como conjuntos que muestran diferentes expresiones que definen una cultura, pero todas estas expresiones forman parte de la misma estructura subyacente. Dentro de las *totalidades culturales* pueden producirse cambios internos que no afecten al complejo subyacente, mientras que un cambio externo sería el que sucede de una *totalidad cultural* hacia otra nueva, puesto que se ha modificado el sustrato. Panofsky, entre otros, argumentó que hay una cierta unidad entre las variadas manifestaciones culturales, un tinte común que afecta su pintura y su filosofía, por ejemplo¹²²⁷. Pero, sobre todo, Panofsky defiende la tesis de que la historia del arte consiste en una secuencia de formas simbólicas¹²²⁸ que se reemplazan unas a otras, sin constituir un desarrollo progresivo, aunque suele tomarse un descubrimiento que emblematice virtualmente el progreso, por ejemplo la perspectiva lineal del

¹²²⁴ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 201s (ed. esp., p. 209s).

¹²²⁵ *Ibid.*, p. 203 (ed. esp., p. 211).

¹²²⁶ *Ibid.*, p. 65 (ed. esp., p. 83).

¹²²⁷ *Ibid.*, p. 129 (ed. esp., p. 142).

¹²²⁸ E. Panofsky: *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets, 1999, p. 689.

Renacimiento, que es transformada en forma simbólica. Así, las totalidades culturales pueden estudiarse mediante lo que Panofsky llama *iconología*, o estudio de la función de las imágenes en la alegoría y el simbolismo, y su referencia a lo que podría llamarse el *invisible mundo de las ideas*¹²²⁹. El análisis iconológico, verdadero objetivo del análisis de la obra de arte, dilucida la significación intrínseca o contenido, prestando atención a los procedimientos técnicos, a los rasgos de estilo y a las estructuras de composición, tanto como a los temas iconográficos, más descriptivos que interpretativos.

El arte barroco de la contrarreforma describió sufrimientos, agonías, penas de santos y mártires, pretendiendo que los observadores pudieran participar en esos sentimientos, debían sentir el sufrimiento, y así fortalecer su fe en esos personajes que sufrían. El modo de transmitirlo por medio de la pintura y la escultura se basó en unas estrategias estilísticas, aunque éstas podían ser también empleadas para otros usos. Podemos pensar que los renacentistas al expresar determinadas cosas en arte, hubieran necesitado el vocabulario barroco, al igual que los barrocos podían frustrarse cuando intentaran decir algo con el estilo lineal de sus predecesores. Los observadores del sufrimiento renacentista lo veían, inferían, pero no llegaban a sentirlo ni unirse a los que lo padecen, como habrían conseguido los observadores del barroco a través de la particular estrategia estilística de este arte. Porque, desde luego, hay una correspondencia interna entre mensaje y medio¹²³⁰. La divergencia en los medios hace que mensajes similares se ofrezcan de forma opuesta, pero los mensajes son similares porque ambos estilos pertenecen a la misma unidad histórica. Eugenio D'Ors en *Lo barroco* (1936) defiende el arte barroco como categoría perenne de lo sensible, universal, femenino y dionisiaco, alternativa

¹²²⁹ E.H. Gombrich: *Gombrich esencial: textos escogidos sobre arte y cultura*, Madrid: Debate, 2004, p. 88.

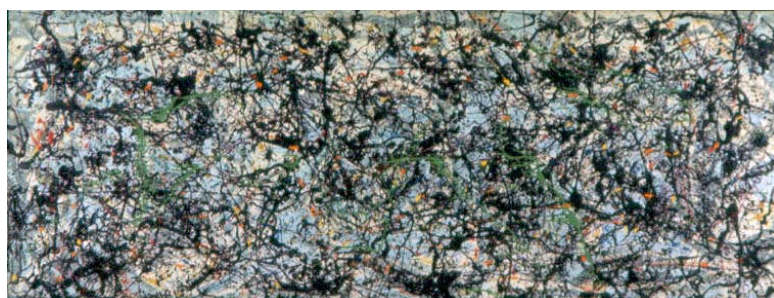
¹²³⁰ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 201 (ed. esp., p. 209).

a lo racional, masculino y apolíneo renacentista. Frente a los artistas renacentistas que se preguntaban por las leyes que rigen el Universo, los barrocos se abandonan a su propia individualidad no racionalizable, a sus inquietudes y dudas, despojados de su orgullosa seguridad. Son sus diferentes contextos socio-políticos los que les hacen diferir en la manera de transmitir sus mensajes, en sus medios, aunque muchos temas coinciden, y la imitación o fidelidad visual sigue siendo el denominador común.

Las explicaciones históricas no siempre nos conducen de una causa a un efecto, o de un artista influyente a otro influido, sino que «deben dar cuenta de la representación –el complejo de creencias, sentimientos y valores– por la que influyente e influido aparecen juntos como una unidad histórica»¹²³¹.



Claude Monet: *Les nymphéas*, 1920-1926. Óleo sobre tela. 219 × 602 cm.



Jackson Pollock: *Lucifer*, 1947. Óleo sobre lienzo, 104,1 x 267.9 cm.

Así, por ejemplo, Monet fue considerado por algunos predecesor de los expresionistas abstractos «en virtud de ciertos rasgos de los cuadros de

¹²³¹ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 122 (ed. esp., p. 123).

nenúfares que adquirieron prominencia a la luz retrospectiva de la escala, la repetición de diseños sobre toda la superficie y la libertad de trazo que no debieron de significar para Monet y sus contemporáneos lo que llegaron a significar para artistas para los que Pollock inauguraba el pasado»¹²³², es decir, gracias a determinados rasgos de las pinturas de Monet que se volvieron importantes con el tiempo, aunque no lo fueron tanto en su época, fue valorado por los expresionistas abstractos afines a Pollock. Y es que «la historia del arte debe tener una estructura interna e incluso un cierto tipo de necesidad»¹²³³, como si fuera una «conversación continua»¹²³⁴, nos dice Danto. Ese cierto tipo de necesidad en la historia del arte que rige la sucesión de movimientos artísticos en la historia supone un diálogo entre teorías rivales del arte¹²³⁵, dice Carroll. Sin embargo, no pueden aparecer juntos Monet y Pollock en la misma unidad histórica.

Danto establece una clara distinción entre totalidades culturales. Admite que puede haber desarrollo progresivo en el arte de la *totalidad cultural* (*cultural whole*) que engloba el periodo desde 1300 hasta 1900¹²³⁶, pero sólo en ella, porque con el advenimiento del arte moderno de las vanguardias artísticas (1900-1965) se inicia en la tesis de Danto una nueva *totalidad cultural*, y otra diferente desde 1965 en adelante, en las que podríamos encontrar expresiones de la misma estructura subyacente en todo lo que define nuestra cultura: ciencia, filosofía, política, códigos de conducta, etc., pero en las que no es fácil apreciar un desarrollo progresivo del arte, sino más bien, y como mucho, el reemplazo de unos signos o formas simbólicas, en palabras de Panofsky, por otras. Y entre cada una de estas *totalidades culturales* que Danto establece, y en el arte que las expresa, no hay una

¹²³² *Ibid.*

¹²³³ A. C. Danto: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Preface, p. XIV.

¹²³⁴ *Ibid.*, Preface, p. XIII.

¹²³⁵ N. Carroll: «Danto, Art and History», p. 33.

¹²³⁶ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 65 (ed. esp., p. 83).

historia progresiva continua: parece obvio que el cubismo no representó un desarrollo con respecto al impresionismo¹²³⁷, por ejemplo, sino más bien una ruptura radical tanto formal como conceptual.

Para Danto, un profundo cambio cultural se refleja en primer lugar en el arte¹²³⁸, porque las revoluciones comienzan a manifestarse en el arte, extendiéndose luego a toda la sociedad¹²³⁹, y esto es lo que parece haber pasado tanto en el tránsito a la era de la ideología, como luego a la era posthistórica.

¹²³⁷ *Ibid.*, p. 65 (ed. esp., pp. 82s).

¹²³⁸ A. C. Danto: *Andy Warhol*, p. 7 (ed. esp., p. 29).

¹²³⁹ *Ibid.*, p. 29 (ed. esp., p. 51).

4.4. Era vasariana

Para llegar a captar el sentido profundo de una obra de arte, adquiere especial relevancia el discurso teórico, crítico y/o filosófico, especialmente conforme nos acercamos a las más recientes tendencias artísticas de los siglos XX y XXI. La crítica y la reflexión han de ocuparse especialmente del problema que surge cuando se genera algún tipo de discontinuidad brusca en relación a alguno de los factores condicionantes del arte, y esa discontinuidad no se refleja en el patrón crítico, sino que se continúa midiendo a través del patrón crítico anterior o, en expresión de Danto, dentro de las *narrativas maestras* (*master narratives*)¹²⁴⁰ anteriores. Es decir, habrá un importante lance que superar si, dentro de la crítica y la reflexión dominantes en una determinada etapa, continúan vigentes elementos o factores que parecen no haber detectado esa brusca discontinuidad y sus efectos. La reflexión debe centrarse entonces en analizar y determinar qué es continuo en el periodo de continuidad, y qué es lo que cambia para que se produzca la discontinuidad.

Para Danto, el periodo desde 1300 hasta 1900 está dominado y trata de explicarse y entenderse desde lo que él llama la *narrativa vasariana*, especie de línea maestra para los distintos puntos de vista, enfoques metodológicos, aproximaciones, y modelo de crítica, análisis y reflexión sobre el arte, que estuvo vigente desde la publicación de biografías de artistas por el arquitecto, pintor y escritor italiano Giorgio Vasari, hasta 1900 aproximadamente.

La cuestión de la dimensión histórica del arte, asunto capital para Danto, no es abordada con seriedad por los filósofos, si exceptuamos a Hegel, señala. La historia se relaciona más con la extensión –o denotación– del concepto de arte, que con la intensión –o connotación–, de modo que la extensión de la obra de arte a través de las distintas culturas lo único que incluiría claramente

¹²⁴⁰ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, pp. 46, 48 (ed. esp., pp. 66, 68).

es el hecho práctico de hacer arte, ya que no podemos asignar a todos los productos artísticos ninguna clase o tipo concreto de objetos. Y «la intensión de la obra de arte es transhistórica», es decir, «especifica la invariable condición para que algo sea arte en todos los mundos en que hay arte»¹²⁴¹. Y si el concepto de arte debe ser compatible con todo el arte, como defiende Danto, la definición no vincularía imperativos estilísticos, aunque éstos hayan sido erigidos por algunos como parte de la esencia del arte, quizá para justificar la negación del estatus de arte a ciertas obras. La extensión del concepto sí es «enteramente histórica»¹²⁴², porque lo que puede ser considerado una obra de arte en una etapa histórica determinada, puede no serlo en otra. En realidad, los imperativos estilísticos no son más que rasgos históricamente contingentes en la tesis dantiana, que sostiene que es un error filosófico la carencia de un historicismo desarrollado que acompañara al esencialismo¹²⁴³. Podemos deducir que, para Danto, la visión histórica ayuda a perfilar la esencia, esencia que debe contener el arte producido y por producir, en diferentes lugares y contextos. Pero, al mismo tiempo, «...la esencia no puede contener todo lo que sea contingente cultural o históricamente»¹²⁴⁴.

De ahí que Danto vincule el esencialismo en arte con el pluralismo, independientemente de si éste se ha realizado históricamente o no¹²⁴⁵. Por ejemplo, determinadas circunstancias, como coacciones políticas o religiosas, no permiten desobedecer ciertos patrones a los que se han visto forzadas las obras de arte, pero el esencialismo «no tiene nada que ver con políticas sociales o morales»¹²⁴⁶, o sea, la pluralidad no lleva implícito todo

¹²⁴¹ A. C. Danto: «The work of art and the historical future», p. 425 (ed. esp., p. 476).

¹²⁴² *Ibid.*, p. 425 (ed. esp., p. 476).

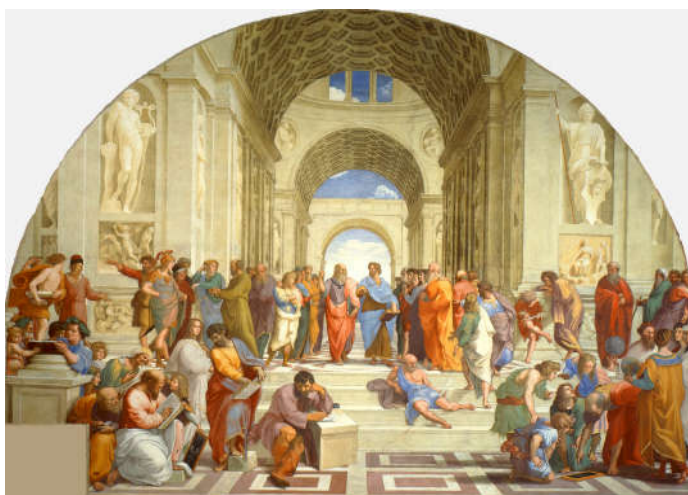
¹²⁴³ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 197 (ed. esp., p. 205).

¹²⁴⁴ *Ibid.*

¹²⁴⁵ *Ibid.*

¹²⁴⁶ *Ibid.*

absolutamente. Debemos extraer de la absoluta pluralidad lo que nos permite una suficiente generalización, puesto que los rasgos contingentes condicionados por determinadas circunstancias no servirían a la esencia, precisamente por ser circunstanciales.



Rafael: *Escuela de Atenas*, 1510-12. Fresco en el Vaticano, altura: 5 mts.

Todo esto ayuda a tratar de explicar el porqué de la periodización histórico-filosófica-artística que establece Danto, pues su consideración de los *imperativos estilísticos* como *rasgos históricamente contingentes* justificaría su decisión de incluir dentro de la *era vasariana* toda una pluralidad de estilos con gran variedad de productos artísticos, desde el Renacimiento hasta el Impresionismo, agrupados todos bajo la dirección de la narrativa impuesta por Vasari. Con el objetivo de incluir el periodo que va desde 1965 a la actualidad en su historia filosófica del arte, quizá uno de sus propósitos fundamentales, Danto parece concluir que lo más *esencial* y *genérico* en esta etapa vasariana, y desde el punto de vista de sus intereses filosóficos, es la narrativa maestra dominante: la imitación. La mimesis es el rasgo que para él define el periodo en relación al arte, sin menoscabo de su pluralidad, y en beneficio de la tesis que pretende argumentar, y hacer valer, del fin del arte y periodo posthistórico desde 1965, puesto que «las historias que contamos dicen tanto

de nuestro pasado, como de nuestros intereses presentes»¹²⁴⁷, según él mismo escribió, calificando la historia de disciplina subjetiva, opuesta a una reflexión impersonal, que proporciona un marco en el que el historiador puede autorrepresentarse, no solo como espectador sino, sobre todo, como partícipe¹²⁴⁸. En sus *Ensayos de filosofía analítica de la historia* el propio Danto lo explica así: «...la imposición de una organización narrativa nos aboca lógicamente a un factor inexpugnablemente subjetivo. Existe un elemento de pura arbitrariedad. Organizamos los acontecimientos en relación a otros acontecimientos que encontramos significativos...»¹²⁴⁹, y acordes con lo que queremos decir. Así, él nos ofrece una periodización histórica del arte en base a sus propios *intereses presentes*.

Para el análisis de la etapa y su narrativa maestra, Danto se sirve en parte de los argumentos de Riegl y Gombrich, quienes justifican en sus escritos la tesis del desarrollo progresivo que, según ellos, origina la historia del arte. Ambos sostienen que es el desarrollo y el progreso que tiene lugar en una disciplina lo que hace posible la articulación de su historia. Riegl, desde el formalismo del ornamento en las artes decorativas, y Gombrich desde la representación en la pintura, tratan de argumentar la existencia de un *desarrollo progresivo* en el tiempo de ambas ramas del arte, lo que identifican con la existencia de una historia, de forma que las últimas etapas en las secuencias de estilos ornamentales van más allá de las primeras en el hallazgo de las mismas metas artísticas. Y en el caso de la pintura, su historia podría entonces ser entendida en términos del desarrollo interno de la adecuación representacional: los artistas fueron mejorando la representación de las apariencias visuales.

¹²⁴⁷ A. C. Danto: «Introducción», en *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*, p. 26.

¹²⁴⁸ *Ibid.*, p. 27.

¹²⁴⁹ *Ibid.*, p. 98.

Esta idea de historia permanece desde la publicación de *Problemas de estilo* de Riegl en 1893, y aún está vigente cuando Hans Belting publica en 1983 *¿El fin de la historia del arte?*, donde se asegura que el arte ya no parece tener una historia de «desarrollo progresivo» (*progressive development*)¹²⁵⁰. El arte, ahora, puede tener interpretaciones de obras individuales o crítica de arte, y una cierta explicación filosófica, pero no progreso. Y este va a ser el argumento que mejor sirve a los propósitos de Danto en su particular secuenciación histórico-artística. Gombrich especificó que el propósito de su libro *Art and Illusion* «era explicar por qué el arte tenía una historia»¹²⁵¹. Sin embargo, lo que realmente explica es por qué la representación pictórica tiene una historia, y no que el arte tenga una historia, y esto sucede, en opinión de Danto, porque tuvo dificultad para tomar en cuenta a Duchamp debido a que *Fuente* no puede ser analizada mediante los mecanismos de «hacer y comparar» que utiliza Gombrich en sus análisis de desarrollo progresivo¹²⁵². El modelo de desarrollo progresivo de Ernst Gombrich mediante los mecanismos de «hacer y comparar», serviría para lo que se refiere al periodo desde 1300 a 1900. Las personalidades más tardías en la historia podían comparar sus representaciones con las de sus predecesores, de los cuales aprendieron, y más allá de los cuales progresaron, así como también podían compararlas con las apariencias de las cosas, que presumiblemente permanecieron siendo las mismas, etapa a etapa en esa historia. El modelo de Gombrich es mencionado por Danto en relación a las invenciones o *progresos* (*progress*) que ha conocido la historia del arte del

¹²⁵⁰ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 62 (ed. esp., p. 80).

¹²⁵¹ E. H. Gombrich: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of pictorial Representation*, p. 311 (ed. esp., p. 332). Acerca de la respuesta a esa pregunta Gombrich señala, primero, que «si el arte fuera solo o principalmente una expresión de una visión personal, no podría haber historia del arte», y segundo que «el arte tiene historia porque las ilusiones del arte no son sólo fruto sino instrumento indispensable para el análisis de las apariencias del artista» (E. H. Gombrich: *Art and Illusion*, p. 4, 23 (ed. esp., pp. 19, 39).

¹²⁵² A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 196 (ed. esp., p. 204s).

tipo del escorzo o el sistema tonal de modelado¹²⁵³, que consiguen que las imágenes con tales características sugieran una lectura en términos de objetos reales, como sostiene Hochberg: «las imágenes de las cosas y las cosas de las que son imágenes activan en gran medida las mismas conexiones neuronales»¹²⁵⁴. El progreso en la representación de la realidad visual se produce gracias a la interacción de dos componentes: uno basado en el virtuosismo manual y otro perceptivo. Dejemos que lo explique el propio Gombrich:

La historia del arte [...] puede definirse como la forja de llaves maestras para abrir las misteriosas cerraduras de nuestros sentidos, para las cuales sólo la propia naturaleza tenía originariamente llave. Son cerraduras complejas, que sólo responden cuando se empieza por poner en debido estado varios tornillos y cuando varios pestillos se mueven al mismo tiempo. Como el ladrón que intenta forzar una caja de caudales, el artista no tiene acceso directo al mecanismo interior (*direct access to the inner mechanism*). Sólo puede sentir su camino con dedos sensitivos, ensayando y ajustando su gancho o alambre cuando algo cede. Naturalmente, una vez que se ha abierto la puerta, una vez que se ha hecho la llave, es fácil repetir la actuación (*performance*). La próxima persona no necesita ningún talento especial, o sea que lo único que necesita es copiar la llave maestra de su predecesor.¹²⁵⁵

Pero nos recuerda también que «el punto de partida de una anotación visual (*visual record*) no es el conocimiento, sino la conjetura condicionada por la costumbre y la tradición», y «lo que llamamos *ver (seeing)* está condicionado por los hábitos y las expectativas»¹²⁵⁶. No existe un naturalismo neutral. El artista –y el escritor– «necesita un vocabulario antes de poder

¹²⁵³ *Ibid.*, p. 49 (ed. esp., p. 69).

¹²⁵⁴ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 20 (ed. esp., p. 34).

¹²⁵⁵ E.H. Gombrich: *Art and Illusion*, p. 289 (ed. esp., p. 310).

¹²⁵⁶ *Ibid.*, p. 72 (ed. esp., p. 90).

aventurarse a una copia de la realidad»¹²⁵⁷. Y lo que más nos importa, concluye Gombrich, es que «el retrato correcto, como un mapa útil, sea un producto final de un largo camino a través de esquemas y correcciones. No es una anotación fiel de una experiencia visual, sino la fiel construcción de un modelo de relaciones»¹²⁵⁸. Así, durante el Renacimiento los artistas tuvieron que aprender a mostrar las cosas en perspectiva, pero nadie tuvo que aprender a ver las cosas en perspectiva. El desarrollo progresivo implicaba superar a los predecesores en la pericia de la representación mimética.

El modelo crítico de lo que Danto llama *la era de la imitación*, está casi exclusivamente representado por Vasari, quien consideraba que el arte era la conquista progresiva de la representación de la realidad visual, de forma que el efecto que la visión del mundo produce en los seres humanos puede ser duplicado por la pintura, la cual afecta igual a ese sistema visual o perceptivo del ser humano: equivalencia de las experiencias perceptivas. Danto toma al respecto una cita de Richard Wollheim: «La pintura como arte [...], bajo la narrativa vasariana, es un sistema de estrategias aprendidas para hacer representaciones cada vez más adecuadas, juzgadas bajo criterios perceptuales incambiados»¹²⁵⁹.

Sin duda, una de las conquistas más significativas de la época fue el descubrimiento de la perspectiva lineal: «Panofsky veía en la perspectiva un *momento estilístico* del tipo de los que distinguen unas de otras a las *épocas del arte*»¹²⁶⁰, señala Belting. Hans Belting en su obra *Florenia y Bagdad* indaga acerca de las condiciones bajo las cuales la imagen en perspectiva se implantó en la cultura occidental desde la ciencia de la Edad Media, donde el término *perspectiva* designaba una teoría científica de la visión de origen árabe: El *Tratado de óptica* de Alhacén, conocido en su traducción latina como

¹²⁵⁷ *Ibid.*, p. 71 (ed. esp., p. 88).

¹²⁵⁸ *Ibid.*, p. 73 (ed. esp., p. 91).

¹²⁵⁹ *Apud* A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, pp. 50s (ed. esp., p. 70).

¹²⁶⁰ H. Belting: *Florenia y Bagdad: Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, p. 20.

Perspectiva. «*Perspectiva* designaba en esta fase de la historia del término una teoría de la visión que no trataba de imágenes»¹²⁶¹. Sólo posteriormente, en el siglo XVI, fue asimilada al concepto de *óptica*, adjudicando el de *perspectiva* al arte. La Edad Moderna objetivó la mirada en imágenes sometidas a las coordenadas invisibles de los rayos visuales. Contra su sentido científico, el término *perspectiva* se convirtió entonces en palabra clave de una nueva práctica artística¹²⁶². En la teoría árabe de la visión se otorgaba el monopolio a la luz frente a las imágenes, quedando éstas relegadas al ámbito mental, por lo que no era posible prestarles objetividad o duplicarlas en representaciones físicas¹²⁶³. El aniconismo de la cultura árabe apoyó la ciencia y se concentró en la geometría de la luz, sin considerar las imágenes. El Renacimiento, en cambio, hizo ciencia en un entorno saturado de imágenes, por eso vio en el arte una especie de ciencia aplicada. En Occidente encontramos un modo de pensar culturalmente específico que se expresa en imágenes¹²⁶⁴. «Lo que las culturas hacen con las imágenes y cómo captan el mundo en imágenes nos conduce al centro de su modo de pensar»¹²⁶⁵, escribe Belting, en relación al uso que una y otra cultura hacen de la teoría de Alhacén.

Durante la Edad Media el artista era un mero instrumento del que dios se servía para su revelación y quedaba, por regla general, anónimo. Esto cambió por primera vez en el s. XV, cuando el arte italiano logró liberarse de la tutela de la religión. Con creciente convencimiento se dedicó a la enorme cantidad de fenómenos naturales y se esforzó por su fiel reproducción. Ahora las cosas visibles debían hablar exclusivamente por sí mismas –no como símbolos de una realidad invisible–. El siguiente acto de este desarrollo sería la plena estetización del arte al centrarse en sí mismo, en la belleza como objeto

¹²⁶¹ *Ibid.*, p. 29.

¹²⁶² *Ibid.*

¹²⁶³ *Ibid.*, p. 8s.

¹²⁶⁴ *Ibid.*, p. 30.

¹²⁶⁵ *Ibid.*, p. 17.

propio del arte. Sirva de ejemplo de tal estetización, que culminó en la Ilustración, este representativo texto de Lessing:

Sólo quisiera dar el nombre de obras de arte a aquéllas en las que el artista se ha podido manifestar como tal, es decir, aquéllas en las que la belleza ha sido para él su primera y última intención. Todas las demás obras en las que se echan de ver huellas demasiado claras de convenciones religiosas no merecen este nombre, porque en ellas el arte no ha trabajado por mor de sí mismo sino como mero auxiliar de la religión, la cual, en las representaciones plásticas que le pedía al arte, atendía más a lo simbólico que a lo bello.¹²⁶⁶

La pintura del Renacimiento se proponía llevar el mundo a la representación tal y como se muestra a la mirada. Alberti y Leonardo, entre otros, destacaban que sólo la experiencia sensible debía servir al arte como maestra. Lo que el ojo ve es mucho más que la superficie del mundo: es la realidad misma. Esta realidad se presenta perfectamente ordenada y armónicamente articulada si se contempla con suficiente detalle: se puede descubrir en los objetos naturales, especialmente en los cuerpos vivos, una armonía de sus partes analizable matemáticamente. La Antigüedad clásica fue modelo y fuente de inspiración para los humanistas del Renacimiento, pero los nexos establecidos no se basaron en la imitación, sino que hubo una conciencia de superación frente al modelo ideal de la Antigüedad: se trataba de redescubrir lo antiguo, pero creando a la vez algo nuevo. Fue más un mito y una categoría cultural que un sistema o repertorio a imitar. La procedencia árabe de la ciencia óptica no se acomodaba al pensamiento del Renacimiento, que se sentía el único heredero de la Antigüedad clásica¹²⁶⁷. El progreso que implicó el Renacimiento frente a la Antigüedad se debió en parte a que una técnica semejante a la de la perspectiva lineal no pudo existir en la

¹²⁶⁶ G. E. Lessing: *Laocoonte*, ed. y trad. E. Barjau, Madrid: Ed. Nacional, 1977, p. 124.

¹²⁶⁷ H. Belting: *Florenia y Bagdad: Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, p. 29.

Antigüedad, cuando no se disponía del saber matemático que sólo la teoría árabe transmitió a Occidente, según demuestran los estudios de Belting. «Pero el paso de la teoría científica a la práctica artística, de la teoría árabe de la visión a la teoría occidental de la imagen, fue un salto cuántico»¹²⁶⁸, reconoce Beting, y ahí está la superación que se adjudica al Renacimiento, aunque no se admitiera abiertamente que el salto se alcanzó de la mano de una teoría árabe.

La historia que se abrió con Giotto «había más o menos excluido del arte algunas de las más grandes prácticas artísticas»¹²⁶⁹, escribe Danto, como por ejemplo las obras de Polinesia o Africa, consideradas "primitivas". La búsqueda de la adecuación a la realidad visual no entraría a formar parte de la definición o la esencia del arte, como estas obras *primitivas* o las árabes podrían mostrar: «Las grandes diferencias entre el arte que pertenece a lo que podríamos adscribir a la historia albertiana y la mayoría del arte que no lo hace nos muestran que la búsqueda de la verdad visual no forma parte de la definición de arte»¹²⁷⁰. En este sentido, introduce Belting un factor importante en el discurso de las *totalidades culturales*: la posición y enfoque de superioridad colonialista de la cultura occidental, visión que tradicionalmente le impide aceptar influjos o injerencias de otras culturas, por juzgar todo lo que le es extraño como algo siempre en condiciones de clara inferioridad, por considerar de forma inexorable que está en posesión de una incuestionable supremacía sociocultural, científica y de todo orden, sintiéndose incluso obligada, como en una misión religiosa, a propagar y enseñar sus infalibles métodos a aquellos que no han tenido la suerte de acceder a ellos, por proceder de entornos "no privilegiados". Y es que, quizá de manera inconsciente, hablamos siempre bajo la óptica de la cultura occidental, como si no hubiese otra. Unos veinte años después de lanzar su tesis del final del

¹²⁶⁸ *Ibid.*

¹²⁶⁹ A. C. Danto, : *What art is*, p. 4 (ed. esp., p. 23).

¹²⁷⁰ *Ibid.*, p. 5 (ed. esp., p. 24).

arte y de una determinada narrativa vigente, Danto llega a decir que con la llegada de la posmodernidad «llegamos al final de una cierta narrativa que ahora percibo como una narrativa occidental»¹²⁷¹. La pintura construida con la perspectiva era un artefacto y, sin embargo, un facsímil de la imagen natural. Pero el concepto de imagen era extraño a la teoría árabe, para la cual los sentidos interiores consuman la labor de la percepción, pues el ojo es considerado un órgano engañoso. «La oposición entre la teoría árabe de la visión y la teoría occidental de la imagen no tenía razones científicas sino culturales»¹²⁷².

Los científicos árabes habían construido, sobre bases matemáticas y con experimentos propios, un sistema geométrico de rayos de luz y rayos visuales en perfecta correspondencia con la espiritualidad abstracta de su cultura. En la visión estaban implicadas muchas condiciones, por lo que era para ellos incierta, y las imágenes se formaban en la imaginación, en el dominio de los sentidos interiores¹²⁷³, no en el de los exteriores como pretendía nuestro Renacimiento.

La perspectiva de la época moderna era una forma simbólica de las que definió Panofsky, pues fundó una nueva concepción de la imagen. Al otorgar al espectador un lugar privilegiado frente a la imagen, le procuró un lugar privilegiado también en el mundo. De este modo, la perspectiva devino expresión de un pensamiento antropocéntrico, que se liberaba de la imagen teocéntrica del mundo que caracterizó a la Edad Media. El Renacimiento puso en imagen al sujeto humano, al que alababa como individuo, de doble manera: por un lado mediante su retrato y, por otro, mediante su mirada, la cual se reencontraba en la imagen. Ambos confieren al hombre en la imagen una presencia simbólica, pues en el retrato aparece con su rostro y, en la

¹²⁷¹ A. C. Danto: «Arthur C. Danto», en *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual*, p. 117.

¹²⁷² H. Belting: *Florenia y Bagdad: Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, p. 30.

¹²⁷³ *Ibid.*, p. 31.

imagen en perspectiva, con su mirada al mundo. «La perspectiva y el arte del retrato son, una y otro, una forma simbólica»¹²⁷⁴, escribe Belting. Según diría Panofsky, formas simbólicas de una secuencia en la que se sustituyen unas por otras dando lugar a la historia del arte. Para Danto no hay un estilo ni una forma simbólica mejor o más adecuados que otros, ni supremacía de una cultura sobre otra, sino que hay que entender y explicar las obras de arte en base a sus diferentes contextos: «Tenemos que aprender de cultura a cultura cómo interpretarlas y cómo enmarcarlas dentro de esa misma cultura, como los iconos, por ejemplo, o los fetiches. Y, por supuesto, tienen el estilo apropiado para la cultura en cuestión. Tienen que tener el estilo que pertenece a esa cultura.»¹²⁷⁵

Los cambios de estilo dentro de la misma era vasariana no impiden que la representación mimética continúe, aunque con diferentes fines y fundamentos, y en la mimesis centra Danto el análisis desde el Renacimiento al Impresionismo, pasando por el Barroco, Neoclásico y Romántico, dando lugar estos estilos sólo a una suerte de *expresiones de la misma estructura subyacente* en lo que se refiere a los objetivos preponderantes en la representación artística. Y escribe: «lo que uno quiere y necesita, filosóficamente hablando, es aquello que es cierto en el arte independientemente del estilo: uno busca lo verdadero del arte como tal, en todas partes y en todo momento»¹²⁷⁶. Sin embargo, distingue entre lo que para él significa *pertenecer a la misma historia* y *no pertenecer a la misma historia*. Pertenecer a la misma historia significa que, de haber contado con el ejemplo previo, artistas más antiguos podrían haber logrado lo que artistas posteriores lograrían después de un trabajo de investigación, pero si hubiesen tenido el ejemplo no hubieran necesitado el trabajo previo¹²⁷⁷. Así, por ejemplo, si Giotto hubiera tenido el ejemplo de Miguel Ángel, podría haber

¹²⁷⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹²⁷⁵ A. C. Danto: *What art is*, p. 41 (ed. esp., p. 54).

¹²⁷⁶ *Ibid.*, p. 130 (ed. esp., p. 130).

¹²⁷⁷ A. C. Danto: «The work of art and the historical future», p. 418 (ed. esp., p. 469).

conseguido lo que él sin necesidad de todo el trabajo de búsqueda que tuvo lugar entre las vidas de ambos. Pertenecen, por tanto, a la misma historia. Pero ninguno de ellos encajarían en la misma historia de Matisse o Picasso, más bien habría una clara discontinuidad histórica entre ellos y Matisse o Picasso, puesto que difícilmente Giotto o Miguel Ángel, aun cuando hubiesen dispuesto del ejemplo, podrían haber logrado lo que Picasso o Matisse: simplemente no era posible en su época algo así. Es decir, Danto propone «imaginar una historia contrafáctica en la que a los artistas se les ahorrara la investigación y se pudieran mover directa e inmediatamente a su objetivo encarnado en la imponente obra de Miguel Ángel»¹²⁷⁸. Pero no se detuvo la historia del arte a partir de Miguel Ángel, sino que hubo un final sin discontinuidad histórica. El propio Vasari manifiesta en su Vida de Miguel Ángel, parafraseado por Danto, algo parecido a que «los artistas habrían estado tropezando eternamente en la oscuridad sin encontrar lo que andaban buscando y que Miguel Ángel les mostró lo que era». Es decir, gracias a Miguel Ángel «se había pasado de la investigación a la aplicación, de la búsqueda de la verdad representacional a trabajar a la luz de dicha verdad»¹²⁷⁹, más allá de lo cual era imposible avanzar, «todo lo que queda es el refinamiento de las habilidades»¹²⁸⁰. Y eso es lo que ocurrió en los posteriores estilos de la era vasariana, el *refinamiento de las habilidades* previamente descubiertas. Hubo numerosas variaciones en las exigencias a los artistas, siendo el patronazgo una de ellas, lo que implicó que el arte manierista fuera producto de un conjunto de instrucciones, otro distinto provocó el Barroco, otro el Rococó y otro el Neoclásico, según Danto¹²⁸¹, y la variedad fue posible porque ya no había que luchar para lograr representar la perspectiva, el escorzo y otras técnicas. Una vez fueron dominadas estas técnicas, pudieron ser empleadas por todos, y siguieron empleándose, sin más

¹²⁷⁸ *Ibid.*

¹²⁷⁹ *Ibid.*, p. 419 (ed. esp., p. 469).

¹²⁸⁰ *Ibid.*, p. 417 (ed. esp., p. 468).

¹²⁸¹ *Ibid.*, p. 419 (ed. esp., p. 470).

preocupación que aquellas instrucciones de los patronos y el *refinamiento de las habilidades*¹²⁸².

Sin embargo, toda esta historia emprendida por el arte occidental «no tiene [...] réplica en ninguna otra cultura»¹²⁸³, escribe Danto, sino que las culturas no occidentales, durante las fases posteriores al Renacimiento, aun disponiendo de numerosos modelos en que podían apreciar esa *correcta utilización* de la perspectiva y demás técnicas por parte de los artistas occidentales, e ilustrarse a partir de ellos, no optaron siempre por asimilar esos supuestos avances, ni los consideraron como tales antes del siglo XIX, aunque en algunos casos no dejaron de valorarlos. Así, en el siglo XVII los chinos estaban lejos de valorar los progresos occidentales como trascendentales para sus prácticas artísticas, inmersas éstas en patrones y modelos difíciles de cambiar. Se hubiera requerido para ello, en opinión de Danto¹²⁸⁴, transformar en profundidad sus particulares modos de vida, sociedad y cultura, en los que el arte se insertaba de un modo completamente diferente al de la cultura occidental. Sí se asombraron del extraño realismo de las ilustraciones en perspectiva que el jesuita Matteo Ricci les mostraba, como parte de su misión cristiana, según cuenta Belting, e incluso se insistió, al principio, en enseñar a los artistas chinos la perspectiva lineal¹²⁸⁵. Pero antes de introducirse la fotografía en China, cosa que ocurrió bastante después que en el mundo occidental, «el parecido exacto nunca fue un ideal»¹²⁸⁶. En la India, el dibujo en perspectiva constituía una parte fija de la reeducación colonial, y llegó a imponerse una estricta educación artística occidental, pero la resistencia a la perspectiva persistió. Y es que, escribe Danto¹²⁸⁷, aunque el

¹²⁸² *Ibid.*, p. 417 (ed. esp., p. 468).

¹²⁸³ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 8 (ed. esp., p. 24).

¹²⁸⁴ A. C. Danto: «The work of art and the historical future», p. 420 (ed. esp., p. 470).

¹²⁸⁵ H. Belting: *Florenia y Bagdad: Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, p. 41.

¹²⁸⁶ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 119. (ed. esp., p. 120).

¹²⁸⁷ A. C. Danto: «The work of art and the historical future», p. 420 (ed. esp., p. 471).

multiculturalismo en arte es hoy en día un ideal válido, posible y deseable, no lo era en la etapa *vasariana*, donde lo que se intentó más bien fue la exportación del modelo occidental, presentado siempre como el más avanzado.

Dentro de la era *vasariana*, Danto reconoce un estatus diferente al Impresionismo, al que valora como estilo que dio lugar a importantes transformaciones en relación a la mirada y la pintura. Los pintores impresionistas tenían en cuenta el factor óptico más que la mixtura física, y yuxtaponían salpicaduras de color para lograr intensidad cromática. La pincelada sobresale en su pintura, y se vuelve importante sólo cuando el ilusionismo y la mimesis retrocedieron como objetivos y teorías del arte definitorias, lo que dio lugar a la valoración retroactiva de las telas impresionistas para Danto. Y es que «debido a los límites de la imaginación histórica o cultural, series enteras de cualidades artísticas pueden ser invisibles hasta que se las libera», porque las obras de arte tienen multitud de *propiedades latentes (latent properties)* que sólo se apreciarán con posterioridad. Sus contemporáneos ni siquiera pudieron imaginarlas a través de las formas de conocimiento de que disponían¹²⁸⁸. Pero aun con todo, los impresionistas se sentían pertenecientes «a la totalidad de su tradición», en palabras de Danto, pues consideraban sus conquistas más próximas a la realidad visual que se había venido buscando desde Vasari, e incluso anhelaban la valoración y el reconocimiento de las instituciones integrantes y defensoras de la misma narrativa, las mismas instituciones que valoraron a sus predecesores¹²⁸⁹.

Ligado a Impresionismo y Postimpresionismo, se produjo también el encuentro con el arte tradicional japonés en los círculos artísticos parisinos, despertando gran entusiasmo la expresiva estampa japonesa con su

¹²⁸⁸ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 89 (ed. esp., p. 95).

¹²⁸⁹ *Ibid.*, p. 123 (ed. esp., p. 124).

perspectiva curiosa e ingenua y su libre subjetivismo, cuya influencia fue notoria. En palabras de Belting, «se estaba iniciando una revuelta estética con la que se deseaba sacudirse la obligación académica de la perspectiva como herencia no estimada»¹²⁹⁰. El comienzo de la modernidad tiene lugar para Danto al mismo tiempo que en Occidente los grabados japoneses pasaron a ser una influencia para el arte, y no simples objetos de curiosidad¹²⁹¹. Gauguin, al rechazar su propia tradición y aceptar la *extraña*, llegó a expresar: «Occidente está podrido»¹²⁹². Al mismo tiempo, empezó a penetrar en el mundo artístico oriental el realismo europeo. El crítico chino Li Xiang Ting lamentaría que el realismo occidental introducido a fines del siglo XIX se viera falsamente como la «salvación del arte chino»¹²⁹³. Y mientras Occidente aprendía a estimar la *libertad subjetiva* del arte chino, frente a la *obligatoriedad del realismo*, «Oriente, donde siempre había existido aquella libertad expresiva, adoptaba formalmente las reglas de la reproducción objetiva»¹²⁹⁴. Es lo que Danto llama una especie de «relación irónica», en la que «cada cual sacrifica lo que el otro admira en él»¹²⁹⁵. El concepto de modernidad difería en una y otra cultura, en función de los relatos tradicionalmente disponibles en cada una de ellas, y en ellos radicaba la diferencia. «La modernidad, tanto en China como en Occidente, significaba el desmantelamiento de estos relatos...»¹²⁹⁶.

Por otro lado, el Impresionismo tiene lugar pocos años después de que la fotografía fuese descubierta en 1839, lo que fue visto por algunos, el pintor Paul Delaroche entre ellos, como la muerte de la pintura. De modo parecido,

¹²⁹⁰ H. Belting: *Florenia y Bagdad: Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, p. 43.

¹²⁹¹ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 125 (ed. esp., p. 126).

¹²⁹² *Ibid.*, p. 126 (ed. esp., p. 127).

¹²⁹³ H. Belting: *Florenia y Bagdad: Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, p. 43.

¹²⁹⁴ *Ibid.*

¹²⁹⁵ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 126 (ed. esp., p. 127).

¹²⁹⁶ *Ibid.*, p. 123 (ed. esp., p. 124).

Danto augura que de haber continuado con el modelo crítico lineal y progresivo de la narrativa vasariana hasta la actualidad, sería gracias a la imagen cinematográfica como obtendríamos el máximo nivel de equivalencia perceptiva con representaciones a las que sólo faltarían, para resultar perceptiblemente reales, incluir el tacto, el olor o el sabor¹²⁹⁷. En el momento en que pudiera generarse técnicamente un equivalente para cada modalidad perceptiva, el arte habría llegado a su fin. Hasta ahora no parece haberse planteado en el arte las indicaciones visuales de los olores y los sonidos, a excepción quizá de los artistas dibujantes de tiras cómicas, en las que unas líneas onduladas sobre un pescado indican su mal olor, o una sierra en un tronco indica que alguien está roncando.

Sí se planteó, y se conquistó gracias a la aparición de la fotografía, la representación del movimiento en pintura y escultura. Deducíamos la existencia de dicho movimiento mediante una serie de sutiles indicaciones que el artista introduce para provocar una inferencia similar a la que los objetos y acontecimientos correspondientes provocarían en el espacio y el tiempo reales. Pero no son representaciones en movimiento, sólo representaciones de cosas en movimiento. Posteriormente, con las películas, conseguimos la eliminación de las inferencias que median en la realidad perceptiva, y que son sugeridas mediante una serie de indicaciones, en favor de un tipo directo de percepción, ya que el cine llega directamente a los centros perceptivos implicados en la contemplación del movimiento, y funciona por tanto a un nivel subinferencial.

Pero si la producción artística de equivalencias de las experiencias perceptivas pasó, a finales del siglo XIX y principios del XX, desde el campo de la pintura y la escultura hasta al campo de la cinematografía, ¿qué ocurre entonces con la pintura y la escultura?. Obviamente, pintores y escultores comenzarán a abandonar visiblemente el objetivo de conseguir equivalencias

¹²⁹⁷ A. C. Danto: «The End of Art», pp. 99s.

perceptivas aproximadamente al mismo tiempo en que entraron en juego todas las estrategias básicas del cine narrativo¹²⁹⁸, que ahora ofrecían lo que el arte había venido buscando, opina Danto. Pero si el arte es sólo ilusión, parecida a la realidad que casi puede confundirse con ella, aunque está fuera de ella, y no tiene ni las causas ni los efectos de la misma realidad, entonces, dice Danto, «...el arte se convierte en algo metafísicamente insustancial. Nada puede decirnos que no sepamos ya, y el artista queda reducido a un mero simulador, sin otro conocimiento que el de cómo imitar»¹²⁹⁹. «La mimesis fue, pues, no tanto una teoría del arte como una agresión filosófica contra el arte»¹³⁰⁰, concluye Danto.

El periodo mimético está, en suma, claramente vinculado a un determinado enfoque cultural y a sus preferencias en el uso y desarrollo de las imágenes, frente a la libertad y multiculturalidad de periodos posteriores. Y el valor que se otorga a las imágenes miméticas proviene en gran parte de la posición hegemónica de la cultura occidental al respecto. Según Belting «en Occidente encontramos un modo de pensar culturalmente específico que se expresa en imágenes»¹³⁰¹.

¹²⁹⁸ A. C. Danto: «The End of Art», pp. 99s.

¹²⁹⁹ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 185 (ed. esp., p. 178).

¹³⁰⁰ *Ibid.*

¹³⁰¹ H. Belting: *Florenia y Bagdad: Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, p. 30.

4.5. Era de la ideología

Entre 1880 y 1965 tiene lugar la segunda *estructura histórica objetiva*, o *era de la ideología* dantiana, que los impresionistas y, sobre todo, los *cuatro evangelistas del Postimpresionismo*¹³⁰² (Seurat, Van Gogh, Gauguin y Cézanne), inauguran como claros precedentes del arte moderno de la primera mitad del siglo XX. Pero la aparición de un nuevo clima en el arte viene marcada por un grupo de artistas jóvenes, los fauvistas, que hicieron una sensacional aparición conjunta en el Salón de Otoño de París de 1905, y que lograron la síntesis de las cuatro tendencias postimpresionistas que los habían cautivado, cristalizando con *La alegría de vivir* de Matisse, lienzo que a nivel formal, estilístico y temático, derrota definitivamente al canon académico de la Escuela de Bellas Artes, y abre las puertas del arte del siglo XX: planos lisos de color puro sin modular, tonos primarios en choques violentos, contornos gruesos y brillantes, anatomías deformadas, etc. Nada hay más ilustrativo de la reacción que suscitó en la crítica este movimiento que su propia denominación, surgida de la expresión del crítico Louis Vauxcelles *iDonatello entre las fieras!*¹³⁰³ al ver las esculturas académicas en mármol de un escultor olvidado en medio de la sala en que se exponían las obras de Matisse y sus amigos. Y en efecto, la reacción de la crítica en general mostró que seguían bajo el poder del modelo vasariano, según el cual aquello no era arte y aquellos artistas no sabían pintar. No parecían advertir que simplemente el modelo crítico y narrativo vigente estaba ya caduco y, de hecho, los primeros esfuerzos realizados a nivel de crítica para poder explicar el nuevo arte seguían dentro del viejo patrón, puesto que de momento no tenían otro que lo pudiera sustituir.

¹³⁰² H. Foster et al.: *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, p. 70.

¹³⁰³ *Ibid.*, p. 72.

Matisse
La alegría de vivir.
1906



Para Danto el cambio que se produjo en la historia del arte, desde el mimético (era vasariana) al moderno (era de la ideología), «fue un cambio de clase y orden diferente al que caracterizó el desarrollo desde las estrategias de la pintura renacentista a las del manierismo, el barroco, el neoclásico, el romántico, e incluso [...] el impresionismo»¹³⁰⁴. A él le interesan sobre todo las rupturas en el desarrollo, que en el caso de la modernidad supuso «el desmantelamiento de un concepto de arte que llevaba más de medio milenio de evolución», desmantelamiento que hizo posible que se considerase arte «...algo que en nada se parecía al gran arte del pasado y que se abriera paso una visión liberal de la actividad artística»¹³⁰⁵, y además, de alguna forma, fue modelo para otros modos de liberación posteriores.

El cambio supuso la ruptura en el desarrollo precisamente desde una diferente posición de la crítica, cuyo objetivo pasó de ser el de interpretar las obras desde el presupuesto de que eran obras de arte, al objetivo de tratar de describir lo que son las obras de arte. Cambió del significado al ser, o de la

¹³⁰⁴ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 64 (ed. esp., p. 82).

¹³⁰⁵ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 4 (ed. esp., p. 20).

semántica a la sintaxis¹³⁰⁶, en base a la distinción que marcan los lógicos, desde la Edad Media hasta Frege y Tarki, entre el *uso* y la *mención* de una expresión (*the use and the mention of an expression*)¹³⁰⁷, utilizándola para la pintura y el arte en general. El *uso* indica apropiarse del todo de la expresión *obras de arte* en sí misma; la *mención* implica utilizarla para manifestar algo acerca de lo que pudiera implicar esa expresión para nuestro propósito, pero sin llegar a apropiársela del todo como tal. Es decir, el cambio vino desde las obras de arte en su dimensión de uso a las obras de arte en su efecto de mención.

Así, lo más relevante de este segundo periodo es la aparición de la pregunta por la esencia misma del arte, aunque para Danto no se llegara a resolver la cuestión de manera satisfactoria, sino más bien localista y excluyente, puesto que él busca una universalidad en los modelos críticos que permita adaptarse a cualquier tipo de arte que surja. Los primeros teóricos que intuyeron un cambio de orden diferente al de los cambios como etapas de un desarrollo lineal, fueron Roger Fry y Daniel-Henry Kahnweiler, pero lo interpretaron de distinta manera, según Danto. Kahnweiler es más próximo al enfoque de Panofsky en su consideración de que la historia del arte se articula mediante formas simbólicas que se reemplazan unas a otras sin constituir un desarrollo: «un nuevo sistema de signos había reemplazado al viejo»¹³⁰⁸. Roger Fry habla de una evolución desde la simple imitación de la realidad a la expresión objetiva de los sentimientos que la realidad provocaba en los artistas. Los artistas pintan el efecto que la cosa produce, más que la cosa en sí. Es como un movimiento «desde el ojo a la psique y desde la mimesis a la expresión»¹³⁰⁹, y aquí sí reconoce Danto que puede hablarse de un desarrollo progresivo de la expresión, en tanto los artistas van aprendiendo a expresar

¹³⁰⁶ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, pp. 107s (ed. esp., pp. 121s).

¹³⁰⁷ *Ibid.*, p. 205 (ed. esp., p. 213).

¹³⁰⁸ *Ibid.*, p. 64 (ed. esp., p. 82).

¹³⁰⁹ *Ibid.*, p. 65 (ed. esp., p. 83).

sus sentimientos cada vez mejor, dando salida a sensaciones quizá reprimidas y ocultas en otro tiempo. El argumento de Roger Fry, crítico pionero del arte moderno, comentando la reacción del público ante la segunda exposición de Postimpresionistas en la Galería Grafton de Londres de 1912¹³¹⁰, se basó, según Danto, en que el público no debía seguir admirando principalmente la destreza con que el artista produce ilusión, sino valorar en este caso la expresión directa del sentimiento y experiencias espirituales a través de la forma pictórica y plástica, subordinando la destreza. En esto consistió el nuevo método que la crítica introdujo para tratar, no ya de sustituir al antiguo vasariano, sino de adecuarse o adaptarse a él, ofreciendo una especie de variante, igualmente dogmática, que únicamente sustraía o distorsionaba la mimesis.

Para que estos tipos de lectura se llevaran adelante en la narrativa, debían interpretarse desde el punto de vista que propone Danto, o sea, que estos críticos intentaron mover la narrativa hacia un nuevo nivel centrado en redefinir el arte, y decir qué es el arte filosóficamente: el arte es su propio sujeto. La narrativa avanzaría ahora, no en términos de representaciones adecuadas, sino de representaciones filosóficas cada vez más adecuadas de la naturaleza del arte¹³¹¹. «Habría entonces para contar una historia de desarrollo progresivo, pero sería la historia de un progresivo grado de adecuación filosófica»¹³¹². Obviamente, la idea de desarrollo progresivo no se sostendría en esta etapa sólo con la expresión, o sólo con el relevo de formas simbólicas, pues difícilmente estas directrices englobarían todas las manifestaciones artísticas del periodo de una forma lo suficientemente genérica, ni demostrarían el progreso con respecto al arte anterior, según

¹³¹⁰ *Ibid.*, p. 52 (ed. esp., p. 72).

¹³¹¹ *Ibid.*, p. 66 (ed. esp., p. 84).

¹³¹² *Ibid.*

parece declarar Danto cuando escribe: «la idea de una historia de desarrollo progresivo está algo limitada si esas teorías fuesen verdaderas»¹³¹³.

Podemos conceder que los movimientos modernos son más expresivos y utilizan un nuevo sistema de signos, pero, ¿de forma progresiva?, ¿suponen un desarrollo con respecto a lo anterior?. No podríamos garantizarlo, pues el arte moderno parece ajustarse más a una brusca ruptura de rango superior al mero desarrollo progresivo del tipo «hacer y comparar» de Gombrich, aunque lo que se comparase fuese nivel de expresión y uso de nuevos símbolos. Ninguno de aquellos críticos llegó a decir que el nuevo arte era realmente nuevo y rompedor, ni llegaron a ver que violaba, en su conjunto, las reglas de la pintura, pero «...uno debe honrar a esos pensadores pioneros quienes buscaban reducir la diferencia entre repensar el arte de la tradición, y disponerlo para otro criterio no ilusionista»¹³¹⁴, opina Danto.

Hizo falta llegar a Greenberg para alcanzar el nivel de conciencia filosófica que el arte moderno de la *era de la ideología* reclamaba, y esto sucedió cuando estaba cerca su momento final, en torno a 1960. El mayor mérito de Greenberg «fue haber percibido la historia posvasariana como una historia de autoexamen, y el identificar al modernismo con el esfuerzo de poner a la pintura (y a cada una de las artes), en un fundamento inmovible derivado del descubrimiento de su propia esencia filosófica»¹³¹⁵. La gran aportación de Greenberg fue mover la narrativa de la historia del arte hacia un nuevo plano en que *la sustancia del arte lentamente se vuelve al sujeto del arte*¹³¹⁶, a sus medios genuinos, al soporte material, mientras que la narrativa vasariana se basaba más en el *objeto* del arte, en los motivos y representaciones. Clement Greenberg lo expresó así en su ensayo de 1960 *Pintura modernista*: «La esencia de lo moderno consiste, en mi opinión, en el uso de los métodos

¹³¹³ *Ibid.*, p. 66 (ed. esp., p. 83s).

¹³¹⁴ *Ibid.*, p. 55 (ed. esp., p. 74).

¹³¹⁵ *Ibid.*, p. 68 (ed. esp., p. 86).

¹³¹⁶ *Ibid.*, pp. 76s (ed. esp., p. 94).

específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina. Esta crítica no se realiza con la finalidad de subvertir la disciplina sino para afianzarla más sólidamente en su área de competencia».¹³¹⁷

Es importante la revisión de los conceptos fundamentales de una ciencia, pues eso es lo que la hace crecer. Recordemos que en uno de los primeros pasajes de *Ser y Tiempo*, Heidegger observó: «El nivel de una ciencia se determina por su capacidad para experimentar una crisis de sus conceptos fundamentales»¹³¹⁸. Algo parecido sostiene Greenberg cuando especifica que para criticar una disciplina se han de usar los medios y métodos característicos de esa misma disciplina, «todos los efectos que le pertenecen en exclusiva»¹³¹⁹, debiendo eliminar lo prestado por otros medios u otros artes, puesto que contaminarían la pureza que se pretende conseguir mediante la autocrítica.

De este modo, cada pintura moderna tendría que tener una crítica de la pintura pura, de la que se podrían deducir los principios peculiares de la pintura como pintura. Uno de los rasgos esenciales de la pintura, según Greenberg, es el planismo¹³²⁰, por lo que la ilusión de tridimensionalidad quedaría excluida por pertenecer a otro medio no pictórico, es decir, excluía del todo la mimesis. Y cada una de las artes debía determinar lo que le era propio, lo que le pertenecía sólo a ella y la diferenciaba de otras, en una purificación o purga de todo lo que no le era esencial. De igual manera, la ilustración y la decoración no eran realmente arte, e «"ilustrativo" y "decorativo" eran epítetos críticos de la edad de los manifiestos»¹³²¹, precisa Danto, porque decorar e ilustrar implican de alguna forma contaminar o manchar la pureza, lo esencial de cada arte.

¹³¹⁷ Cl. Greenberg: *La pintura moderna y otros ensayos*, p. 111.

¹³¹⁸ M. Heidegger: *El ser y el tiempo*, § 3, p. 19.

¹³¹⁹ Cl. Greenberg: *La pintura moderna y otros ensayos*, p. 112.

¹³²⁰ *Ibid.*, 113.

¹³²¹ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 35 (ed. esp., p. 56).

Las objeciones principales que hace Danto a la crítica de Greenberg son, en primer lugar, ser digno hijo de la etapa moderna y sus manifiestos, al presentar sus teorías a la manera de manifiesto excluyente: determinando taxativamente qué es genuinamente arte y descartando todo lo demás (el arte mimético o representacional, el arte del periodo poshistórico, etc.). En segundo lugar, Greenberg sostiene que el arte en sí mismo se presenta al ojo como arte, se puede identificar como tal de forma evidente¹³²², algo que ha quedado claramente mostrado como imposible en el arte poshistórico, en el cual más bien comprobamos que lo que convierte en arte un objeto o acción es invisible al ojo. Podría decirse que la comprensión del arte defendida por Greenberg todavía es prisionera de lo que Duchamp llamaba *arte retiniano*, e incluso «resultó haber sido algo basado en otro medio muy distinto: la fotografía», lo que cuestionaría la pretendida pureza de los medios, fundamento de su teoría crítica¹³²³. Para Greenberg la historia de la pintura moderna es la «historia de estrechamiento del espacio entre el fondo y el primer plano»¹³²⁴, o un triunfo de la bidimensionalidad sobre la tridimensionalidad. Un progreso en el que las etapas importantes son Cézanne, que inclina las superficies de sus mesas hacia el espectador, y el cubismo, eliminando sombras y profundidad. Y posteriormente, el aplanamiento de Paul Gauguin y van Gogh¹³²⁵.

La crítica de Greenberg es, según Danto, propia de su *totalidad histórica* y, como tal, reclamaría pronto ser sustituida, por no ser suficientemente general para incluir todo lo que en arte ocurriría en los años sesenta. Danto sí concede a Greenberg el logro de «una autoconciencia del acceso a la autoconciencia», y el ascenso a un nivel de autoconciencia filosófica puede ser una de las pautas para definir el arte moderno entendido como una de las *totalidades*

¹³²² *Ibid.*, p. 71 (ed. esp., p. 89).

¹³²³ A. C. Danto: *What art is*, p. 110 (ed. esp., p. 114).

¹³²⁴ *Ibid.*, p. 111 (ed. esp., p. 115).

¹³²⁵ *Ibid.*

culturales (*cultural wholes*) de Panofsky¹³²⁶. Todos los movimientos artísticos modernos contaban con manifiestos, encubiertos o no, y teorías de fondo. Cada uno de ellos fue conducido por una percepción de la verdad filosófica del arte: proclamaban lo que era esencialmente el arte, y fuera de eso nada lo era. Y esto implica identificar la esencia del arte con un estilo particular de arte, y denunciar mediante la crítica cualquier arte que no acepte tal revelación. «Cada uno de los movimientos vio su arte en términos de una narrativa de recuperación, descubrimiento o revelación de una verdad que había estado perdida o sólo apenas reconocida»¹³²⁷, escribe Danto. Sin embargo, la crítica influenciada por Greenberg, no sabía cómo tratar a los surrealistas, a los expresionistas, a Duchamp, ni aun a ciertas obras de Picasso. Es como si todos ellos quedasen fuera de los presupuestos fundamentales de su narrativa. Casi tenían que discutirlos y explicarlos, especialmente al surrealismo, fuera del *linde de la historia*. El Surrealismo era considerado retrógrado históricamente, su meta era el choque¹³²⁸, y por eso algunos usaban el virtuosismo en la representación naturalista (Dalí), contra el ascetismo característico del arte moderno. O quizá fuera la relación del surrealismo con el molesto psicoanálisis contaminador de la pureza, o la angustia espiritual de los expresionistas, o el individualismo incontrolable de Duchamp y Picasso, lo que espantaba a los ortodoxos críticos greenbergianos. Danto pretende mostrar, en suma, la ineficacia de los modelos críticos de periodos anteriores, tanto el *vasariano*, como el modelo de Greenberg, para abarcar o incluir el arte poshistórico: no son lo suficientemente generales ni abiertos, más bien son dogmáticos y excluyentes.

Aun con toda su pureza y austeridad, no podemos dejar de adjudicarle a la etapa ideológica, una de las más significativas injerencias culturales

¹³²⁶ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 66 (ed. esp., p. 84).

¹³²⁷ *Ibid.*, p. 28 (ed. esp., p. 50).

¹³²⁸ *Ibid.*, p. 107 (ed. esp., p. 121).

toleradas, quizá la primera. Penetran al fin puntos de vista ajenos a nuestras convenciones culturales, y esto no ocurre más que con la llegada del arte del siglo XX: podemos hablar de la aparición en el arte de un incipiente multiculturalismo. No se puede negar, desde luego, que la modernidad socava en profundidad las normas y principios establecidos, e incuestionados hasta el momento, dentro del mundo del arte. El mismo Greenberg creía, y Danto lo recoge, que la modernidad había permitido la apreciación de «todo tipo de arte exótico que no se conocía hacía 100 años, como el arte del Antiguo Egipto, Persa, del Lejano Oriente, bárbaro o primitivo»¹³²⁹, pero Greenberg no consideraba necesario conocer la historia del arte para opinar sobre arte, porque las circunstancias históricas no tienen nada que ver con lo que hace bueno al arte. Danto, sin embargo, escribe: «Vivir en la historia, [...] es vivir en un mundo de razones. La forma en que esas razones se institucionalizan define los diferentes mundos artísticos que han evolucionado en las diferentes culturas. Y éstas a su vez dan lugar a diferentes concepciones bajo las cuales viven los artistas de esas culturas»¹³³⁰.

La forma diferente en la que se vieron las obras de arte que se encontraban fuera del linde —linde cultural en este caso— de nuestra historia, son ilustrativas del fenómeno. Así, lo que hasta ese momento se había visto como arte primitivo, el arte africano por ejemplo, pasó de ser visto como una simple curiosidad o anécdota, más en relación con la historia natural que con el arte, a estar presente en los museos y las galerías de arte en los principios del siglo XX, en la era del arte moderno. Los fetiches e ídolos africanos fueron considerados por Riegl, según registra Danto, como el residuo rudimentario del género humano de periodos culturales muy antiguos, y sus ornamentaciones geométricas como una fase del desarrollo de las artes decorativas, históricamente superada y, por ello, de una gran importancia.

¹³²⁹ A. C. Danto: «Arthur C. Danto», en *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual*, p. 110.

¹³³⁰ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 11 (ed. esp., p. 26).

Nos proporcionan acceso a estadios primitivos de nosotros mismos, lo que hace que tengan un interés científico considerable. «Las culturas primitivas eran, en el estadio en el que estaban, fósiles vivientes de una filogénesis, cuyos últimos y más altos ejemplares son nuestros semejantes»¹³³¹. En opinión de Danto, si a la escultura africana se le concedió el rango de arte, aunque fuera mínimamente, no fue más que «para afirmar la superioridad del arte occidental sobre él»¹³³². Resultaba difícil admitir que el que «sean personas primitivas que llevan vidas primitivas sirviéndose de artefactos primitivos, no hace primitivo su arte»¹³³³, afirma Danto.

Cuando esas obras pasaron a ser un eje en el arte moderno, de forma espectacular en el caso de Picasso, aunque no sólo, los críticos y los teóricos comenzaron a mirarlas de manera distinta, no diferenciando ya entre arte moderno y primitivo, pues se presumió que eran comparables a nivel de forma. En este sentido, el arte moderno disolvió gran cantidad de límites, sobre todo al estetizar o formalizar objetos provenientes de diversas culturas que anteriormente habían sido considerados no artísticos y de nivel estético claramente inferior. No deja de ser paradójico que en la era de la pureza y el ascetismo se legitimara al «arte exótico», liberando a sus observadores de la obligación de incluirlo en una narrativa¹³³⁴. Pero esto no hubiera sido posible sin el cambio que sufrieron la pintura y la escultura occidental desde Picasso, cambios que «hacían visibles los valores de la escultura africana»¹³³⁵. «Al liberarse a sí mismo de sus propias tradiciones representativas, Picasso liberó al arte de África de aquellas mismas tradiciones a cuya luz no podían verse

¹³³¹ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 108 (ed. esp., p. 122).

¹³³² A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 91 (ed. esp., p. 97).

¹³³³ *Ibid.*, p. 112 (ed. esp., p. 115).

¹³³⁴ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 81 (ed. esp., p. 124).

¹³³⁵ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 92 (ed. esp., p. 97).

como lo que eran»¹³³⁶, grandes obras de arte –dentro de sus propias tradiciones y fuera de ellas–, y esto fue para Danto fue un gran descubrimiento, pues en general «estamos aptos para llamar *bárbaro* (*barbarous*) a cualquier cosa que se aparte ampliamente de nuestro gusto y comprensión»¹³³⁷, invocando a los postulados de Hume sobre el gusto, concepto central de la estética en el siglo XVIII, en los que el crítico ideal debe ser delicado, experimentado, abierto, capaz de comparar, sin prejuicios, con amplio conocimiento del arte y dotado de buen sentido¹³³⁸. El conjunto de veredictos de críticos así será el verdadero patrón del gusto y la belleza¹³³⁹. Sin embargo, el propio Picasso, quizá uno de los artistas más claramente marcados por el arte africano, hizo unos comentarios no tan exentos de prejuicios sobre las obras que encontró en las salas africanas del Museo de Etnología del Trocadero en 1907, aunque no dejaron de impactarle como objetos mágicos e intercesores:

Comprendí algo muy importante: ¿algo me estaba ocurriendo? Las máscaras no eran como otro tipo de escultura. En absoluto. Eran objetos mágicos. ¿Y por qué no estaban las piezas egipcias o las caldeas? No nos habíamos dado cuenta: aquellos eran objetos primitivos, no mágicos. Las esculturas negras eran intercesoras. Yo había sabido la palabra francesa desde siempre. Contra todo, contra lo desconocido, espíritus amenazantes. Entendí; yo también estoy contra todo. Yo también pienso que todo es desconocido, es el enemigo [...] Todos los fetiches eran usados para lo mismo. Eran armas. Para ayudar a que la gente dejara de ser dominada por los espíritus [...] *Las señoritas de Avignon* debe haber venido a mí ese día.¹³⁴⁰

¹³³⁶ *Ibid.*, p. 92 (ed. esp., p. 98).

¹³³⁷ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 110 (ed. esp., p. 124).

¹³³⁸ Cfr. D. Hume: *Sobre la norma del gusto*, en *La norma del gusto y otros escritos sobre estética*, trad. de María Teresa Beguiristain, Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2008, pp. 51s.

¹³³⁹ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, pp. 110s (ed. esp., pp. 124s).

¹³⁴⁰ *Apud* A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 111 (ed. esp., p. 125).

Como escribió Danto, «las formas del arte africano son poderosas porque las ideas que expresan son ideas de poder, o quizá porque lo que expresan son los mismos poderes¹³⁴¹. Mientras el arte moderno es un arte definido por el gusto, y creado esencialmente para personas con gusto, específicamente para los críticos, asegura Danto, «el arte africano fue creado por su poder sobre las oscuras fuerzas del mundo amenazante»¹³⁴², por lo que parece que el gusto y la belleza son algo secundario e irrelevante en él. En el arte africano son el sentimiento y los poderes importantes para la vida humana¹³⁴³, más que el gusto, los que definen la forma. De ahí que el parecido o la mimesis no sea para ellos importante, sino más bien «es encontrar la forma que haga a la fuerza objetiva»¹³⁴⁴, la forma que mejor encarne esa fuerza, inventándola si es preciso, para lo cual es más acertado utilizar, por ejemplo, zonas corporales relevantes de personas o animales y exagerar su tamaño o morfología, sin que ello implique que sean *distorsiones*. Sí lo serían en el uso occidental de estas formas tomando como modelo el arte africano: «Sea lo que sea lo que Picasso extrajera de las polvorientas vitrinas del museo etnográfico, en su obra fueron distorsiones y se percibieron como tales»¹³⁴⁵. Es verdad que hoy nuestra relación con esos objetos es primordialmente contemplativa, dado que los intereses que encarnan no son los nuestros. «Sería entonces un error suponer que la contemplación pertenece a su esencia como obras de arte; es casi una certeza que la gente que las hizo estaba poco interesada en la mera contemplación»¹³⁴⁶. Contemplar y ver las obras africanas como distorsiones «es verlas en nuestros propios

¹³⁴¹ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 110 (ed. esp., p. 113).

¹³⁴² A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 111 (ed. esp., p. 125).

¹³⁴³ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 110 (ed. esp., p. 113).

¹³⁴⁴ *Ibid.*, p. 111 (ed. esp., p. 114).

¹³⁴⁵ *Ibid.*

¹³⁴⁶ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 95 (ed. esp., p. 110).

términos»¹³⁴⁷, y no en sus propios términos. Danto expresa claramente su idea de multiculturalismo: lo que hay que hacer es «tratar de entender cómo la gente, en una tradición cultural dada, apreciaba su propio arte. Uno no puede, desde fuera de esa tradición, apreciarlo como lo es desde dentro, pero uno puede al menos intentar no imponer el modelo propio de apreciación a tradiciones a las que es ajeno»¹³⁴⁸.

¹³⁴⁷ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 111 (ed. esp., p. 114).

¹³⁴⁸ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 94 (ed. esp., p. 109).

4.6. Era posthistórica

La escisión entre la *Era de la ideología* y la *Era poshistórica* (*post-historical*)¹³⁴⁹ está marcada por *el fin del arte* proclamado por Danto. «El Periodo Poshistórico es un periodo postnarrativo del arte», escribe Danto, porque «afrontamos el futuro sin contar con un relato del presente», de manera que éste no puede ser un relato de superación ni de comparación: «El relato del arte occidental otrora dominante va perdiendo su fuerza [...], no hay nada que pueda ocupar este vacío»¹³⁵⁰. Danto parece decir que no sabemos como será el relato del arte en lo sucesivo, pues no tenemos de momento un modelo que se esté usando para sustituir al anterior y que se prevea que pueda ocupar su lugar. Es decir, el futuro queda abierto, libre, sin dogmas, preceptos, o dirección alguna. La dirección que había llevado el arte en la historia era hacia una autoconciencia filosófica –autoconciencia que ha llegado con el arte de los sesenta– y el artista debía producir un arte que encarnase la esencia filosófica del arte –algo que especialmente ocurrió en la primera mitad del siglo XX–. Ahora, gracias a la autoconciencia, podemos ver que este camino es errado, nos dice Danto, porque el arte no tiene que mostrar esa esencia, ha de mostrarla y conceptualizarla la filosofía. Entonces reconocemos que la historia del arte no tiene una dirección que tomar, porque "arte" «puede ser lo que quieran los artistas y los patrocinadores»¹³⁵¹. Llegados a este momento, solo tenemos la producción o actividad artística individual y libre, que, desde luego, nunca ha cesado. «Estamos asistiendo a una triple transformación: en la forma de hacer arte, en las instituciones que tienen que ver con el arte, en el público del arte»¹³⁵², transformación hacia la

¹³⁴⁹ *Ibid.*, p. 21 (ed. esp., p. 43).

¹³⁵⁰ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 10 (ed. esp., p. 25).

¹³⁵¹ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 50 (ed. esp., p. 68).

¹³⁵² A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 12 (ed. esp., p. 26).

libertad y la pluralidad, puesto que no hay una clara dirección impuesta históricamente, ni de progresión, ni de superación de lo anterior, ni de estilos o formas, porque es un arte post-histórico que ya no carga sobre sus hombros ni a la historia ni a la filosofía, por así decir.

Danto utiliza la denominación de arte poshistórico, frente a contemporáneo o postmoderno, porque considera que es un periodo «de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un periodo de una casi perfecta libertad. Hoy ya no existe ese linde de la historia. Todo está permitido»¹³⁵³. Cualquiera de las obras realizadas en periodos históricos anteriores, pueden volver a hacerse en el periodo poshistórico, y no dejar de ser, por ello, estrictamente poshistóricas, incluso pueden ser un ejemplo o modelo paradigmático de arte poshistórico. El postmoderno, sin embargo, cubre sólo una parte de lo contemporáneo, porque se puede considerar un estilo más, a la usanza de los anteriores modernos, ya que podemos llegar a reconocerlo como tal¹³⁵⁴, –aunque no sin cierta dificultad a veces–, podemos identificar las obras posmodernas como pertenecientes al estilo posmoderno, a la manera tradicional. La crítica posmoderna se caracteriza por ser relativista, basada en la falta de verdades absolutas sobre el arte, puesto que así lo impone la creencia en el pluralismo radical que ha imperado en arte en los últimos tiempos¹³⁵⁵. El mundo posmoderno ha anatematizado el término "esencialismo", especialmente en el ámbito feminista pero también en el político: se ha considerado que era mejor negar la existencia de esencias, o –con Sartre– reducir las esencias a las existencias, porque la esencia se ha entendido como limitadora, opresora, incluso reaccionaria, frente a la apertura de límites y formas¹³⁵⁶, pero de lo

¹³⁵³ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 12 (ed. esp., p. 34).

¹³⁵⁴ *Ibid.*, p. 11 (ed. esp., p. 33).

¹³⁵⁵ A. C. Danto: «Arthur C. Danto» en *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual*, p. 100.

¹³⁵⁶ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, pp. 196s (ed. esp., pp. 267s).

que Danto no duda es del valor de la esencia en el ámbito del arte, como definitoria de la especificidad artística y como liberadora a un tiempo. «Lo más destacado de la posmodernidad es que este pluralismo determina la producción colectiva del arte dentro de una cultura singular —la nuestra—»¹³⁵⁷. No existe arte posmoderno en otras culturas, es propio de la nuestra, y el pluralismo se encuadra dentro de ella.

En *lo contemporáneo* se inscribirían realizaciones artísticas actuales, incluyendo lo posmoderno y lo no posmoderno, pues sólo se refiere a una delimitación de tiempo. El término *contemporáneo*, entonces, sólo indicaría referencia temporal, y no denotaría en sí una determinada 'forma de hacer artística'. Danto se declara partidario del pluralismo radical de William James y desea incluir dentro del arte cualquier obra hecha con cualquier material y presentada de cualquier forma, en cualquier circunstancia y cultura: «si consideramos el arte hecho en distintas culturas en un momento dado, alrededor del mundo, el resultado será marcadamente pluralista»¹³⁵⁸, más pluralista que el posmoderno, parece insinuar Danto. De ahí que se decante por el término *post-histórico* para todo arte posterior al arte de los sesenta, término que incluye diferentes formas artísticas, todas igualmente características del periodo, porque sus *formas de hacer artísticas* son abiertas; y donde los límites temporales sólo marcan el inicio de esa escisión con la historia que el propio término indica. En definitiva, en el arte post-histórico asistiremos a un *pluralismo artístico radical*, sin futuros límites temporales, que englobaría todos los posibles matices culturales.

Danto llega a comparar el posmoderno con aquellas etapas medievales en que la religión acabó admitiendo el uso de imágenes gracias a que podían ser consideradas como textos, puesto que podían ser leídas, y entendido su mensaje, más que admiradas estéticamente, con lo que el arte se convirtió en

¹³⁵⁷ A. C. Danto: «Arthur C. Danto» en *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual*, p. 100.

¹³⁵⁸ *Ibid.*

un aliado intelectual de la religión, lo que en definitiva constituyó para Danto una sustitución de una estética de la forma por una estética del significado. Del mismo modo, durante el siglo XX se produce «la transición desde la modernidad, y sus análisis formales, a la posmodernidad y sus análisis textuales», pues «la posmodernidad cree que las obras de arte son textos»¹³⁵⁹, dijo Danto. Pero lo que fundamentalmente hizo la posmodernidad «fue hacer cobrar conciencia de la necesidad del significado»¹³⁶⁰. Incluso equipara el problema planteado por la posmodernidad con el que planteó la modernidad. Mientras la modernidad buscó las estructuras formales que pertenecían al arte, la posmodernidad busca qué textos, en el sentido de significados o teorías, pertenecerían a las obras de arte. Danto relaciona todo esto con el concepto de *encarnación* en el sentido de que «una obra de arte encarna su significado en su estructura formal»¹³⁶¹, y el análisis estético de las obras de arte busca el significado que explica la forma. El formalismo moderno tuvo parte de verdad, pero no toda la verdad, al igual que la posmodernidad, opina Danto, pues la verdad del arte está en ambas cosas, forma y texto o significado, es decir en el *significado encarnado*.

El arte post-histórico, entonces, se caracteriza por el pluralismo en intenciones y realizaciones, por la ausencia de dirección y de unidad estilística elevada a criterio, por la inmunidad a los manifiestos, por la necesidad de otra práctica crítica y, en suma, por un arte creado explícitamente con el propósito de saber filosóficamente qué es el arte (Hegel) porque «una definición filosófica del arte debe ser compatible con cualquier tipo de arte»¹³⁶², debe capturar todo y no excluir nada. Así, con el advenimiento del *arte después del fin del arte* concluye un proceso histórico cuya estructura cambió de golpe, y para este nuevo tipo de arte no tenemos una estructura objetiva capaz de

¹³⁵⁹ *Ibid.*, p. 101.

¹³⁶⁰ *Ibid.*, p. 102.

¹³⁶¹ *Ibid.*

¹³⁶² A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 36 (ed. esp., p. 57).

definirlo y a la que ajustarlo. Necesitamos, pues, no un *espectro cerrado de posibilidades*, no unos mandatos o imposiciones históricas, sino una *estructura histórica objetiva* en la que todo sea posible. Y esta sería la condición objetiva para el arte *posthistórico*, arte en el que cada artista es libre de ser lo que quiera ser¹³⁶³. Recordemos a Hegel: «toda forma y todo contenido está al servicio y disposición del artista, cuyo talento y genio está liberado para sí»¹³⁶⁴.

Danto habla de su teoría como una *profecía del presente* (*prophecy of the present*), en la que el presente aparece revelado: este es el estado final, la conclusión de un proceso histórico cuya configuración cambió visiblemente de golpe¹³⁶⁵. Este es el presente y el momento final en la *narrativa maestra*¹³⁶⁶. La extensión del término *obra de arte* es hoy del todo abierta, todo es posible para los artistas cuando, en palabras de Hegel tomadas por Danto, no hay más «un cerco de la historia»¹³⁶⁷ dentro del cual debemos movernos: «La heterogeneidad actual es tan grande, los medios se interpenetran tanto unos a otros y los objetivos son tan difusos que el próximo corte lateral será impredecible. Todo lo que se puede predecir es que no habrá una dirección narrativa»¹³⁶⁸.

El collage parece ser considerado por Danto el gran precursor, e incluso el prototipo de lo contemporáneo, aunque surge durante la modernidad de la mano de Picasso. Marx Ernst dijo que el collage «es el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas»¹³⁶⁹. Siendo una de las aportaciones más relevantes de lo moderno, lo contemporáneo o posthistórico

¹³⁶³ *Ibid.*, p. 44 (ed. esp., p. 64).

¹³⁶⁴ G. W. F. Hegel: *Lecciones de estética*, tomo II, p. 171.

¹³⁶⁵ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 46 (ed. esp., p. 66).

¹³⁶⁶ *Ibid.*, p. 47 (ed. esp., p. 67).

¹³⁶⁷ *Ibid.*, pp. 197s (ed. esp., p. 206).

¹³⁶⁸ A. C. Danto: «The work of art and the historical future», p. 430 (ed. esp., p. 481).

¹³⁶⁹ M. Ernst: *Au-delà de la peinture*, dans *Écritures*, collection Le Point du Jour, Paris: Gallimard, 1970, p. 252-256.

podría seguir teniendo como paradigma el collage pero con la diferencia de que ya no hay planos distintos para cada realidad artística, ni estas realidades son tan distantes o ajenas entre sí. Más bien todo es posible en el arte contemporáneo, todo tipo de asociaciones e híbridos son admitidos. Para Danto la conciencia de lo contemporáneo comenzó a emerger a mediados de la década de los setenta, pero no como alegato contra el arte moderno o cualquier otro arte del pasado, aunque sea diferente a ellos, sino considerando disponibles estas diferentes formas de arte anteriores para los usos que los artistas de ahora quieran darle. Lo contemporáneo no es tanto un periodo en sí mismo, como lo que pasa después de finalizados los periodos de lo que él llama una «narrativa maestra del arte», es más un «estilo de utilizar estilos»¹³⁷⁰ que un mero estilo de arte. De ahí que Danto considere la emergencia de la imagen apropiada, o *arte de apropiación*, la mayor aportación de los setenta, pues «lo que vemos en arte depende en grandísima medida de lo que vemos en otro arte», «y al recrear el presente artístico, los artistas han recreado el pasado de tal modo que sus predecesores se convierten en sus contemporáneos virtuales»¹³⁷¹.

En el periodo post-histórico todo es posible, no hay constricciones *a priori* sobre cómo debe manifestarse una obra de arte, aunque esto sólo es una parte de lo que implica el periodo posthistórico¹³⁷². Hay que tener en cuenta, como escribió Wölfflin, que «no todo es posible en todos los tiempos. La capacidad de ver tiene también su historia»¹³⁷³, de manera que el ver, condicionado por la teoría, por nuestra concepción del mundo, nunca puede verlo todo sino sólo ciertas cosas, desatendiendo otras, que no ve, aunque estén ahí para otra visión montada sobre una concepción del mundo

¹³⁷⁰ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 10 (ed. esp., p. 32).

¹³⁷¹ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 90 (ed. esp., p. 96).

¹³⁷² A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 198 (ed. esp., p. 206).

¹³⁷³ H. Wölfflin: *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, p. 15.

diferente. Así, en este periodo los artistas pueden apropiarse de formas de arte del pasado, y usarlas para sus propios fines expresivos, pero no podrán usarlas de la misma forma en que se usaron dentro de las formas de vida en que aparecieron originariamente. Cada forma artística tenía una determinada función vital: además de un contenido objetivo era también, al tiempo, forma de vida, y sólo entendiéndola como tal puede averiguarse totalmente su sentido. Una obra de arte, pues, tiene sentido funcionando en un determinado contexto vital. Es decir, los artistas pueden usar pinturas de las cavernas, retablos, etc., pero no son hombres de las cavernas, ni barrocos ni medievales devotos. Ningún periodo puede relacionarse con el arte de formas de vida anteriores del modo que lo hicieron quienes vivieron aquellas formas de vida. "No todo es posible" significa que debemos relacionar esas obras con nuestro mundo, según nuestras actuales formas de vida, pues las obras y sus formas se amoldan a un determinado modo de vida, y a la vez son fruto de él: «el modo en que relacionamos esas formas es parte de lo que define nuestro periodo»¹³⁷⁴. Sería absurdo pretender vivir de nuevo aquéllas experiencias. La comprensión hermenéutica diltheyana efectivamente nos obligaba a trasladarnos al mundo originario de la obra en cuestión para poder entenderla. Recordemos también los versos de Goethe que antepuso a sus notas para *West-östlicher Divan*: «Quien quiera entender al poeta/ tiene que trasladarse a la tierra del poeta»¹³⁷⁵. Pero esto funciona en el plano de la interpretación. En el plano de la apropiación lo que se hace es una *reinterpretación*, de manera que empleamos esas formas nacidas en contextos distintos del nuestro, haciéndolas funcionar en el nuestro, y desde los valores, necesidades e ideas, propias de nuestro mundo.

¹³⁷⁴ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 198 (ed. esp., p. 206).

¹³⁷⁵ J. W. Goethe: *Noten und Abhandlungen zum besserem Verständnis des West-Östlichen Divans, Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 2, Erich Trunz (ed.), München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000, p. 126.

Danto utiliza la expresión *todas las formas son nuestras* (*all forms are ours*), para referirse a que, en la era poshistórica, podemos utilizar cualquier forma del pasado, pero no como se hizo en el pasado, sino según las «formas distintivas de nuestro periodo»¹³⁷⁶, pues las obras expresan siempre nuestro tiempo. Y como los artistas no tienen límites en las formas que emplean, somos incapaces de conocer el futuro histórico, es imposible saber qué formas se van a usar más adelante en arte y cómo. Lo único que podemos aventurar es que seguramente encontraremos en el futuro cosas diferentes a las actuales, obras que ahora no podemos imaginar¹³⁷⁷. La expresión *todas las formas son nuestras* se aproxima al tipo de postestructuralismo de Jacques Derrida, basado en la «deconstrucción». Derrida puso el significante en posición superior a la del significado, con lo que invirtió la jerarquía tradicional de estos conceptos usada por el estructuralismo. Otorga más importancia al significante, quizá porque lleva implícita cierta carga de virtualidad, ya que los signos del lenguaje varían en los diferentes idiomas para designar el mismo concepto. Lo real e invariable es el significado o la imagen que asociamos a esos signos en cada idioma. Contra el logocentrismo que representa la primacía del significado, Derrida deconstruye el dominio del *en sí* (el del significado) para abrirlo a la multiplicidad de sentidos del significante. Esta inversión en la jerarquía que Derrida hace con respecto a la escritura y la gramática en su obra *De la grammatologie*, guarda un paralelismo con el tema de las representaciones artísticas durante la era posthistórica dantiana: «Las representaciones, se sostenía, en vez de venir *después* de la realidad, en una imitación de ella, preceden ahora a la realidad y la construyen»¹³⁷⁸. Derrida invierte la relación tradicional que la cultura occidental ha establecido entre la palabra o el habla y la escritura, según la cual ésta no es sino un fuera del sentido, del *logos*, solo una representación de la presencia plena que supone

¹³⁷⁶ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 198 (ed. esp., p. 207).

¹³⁷⁷ *Ibid.*, p. 199 (ed. esp., p. 207).

¹³⁷⁸ H. Foster et al.: *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, p. 47.

el *logos*, es más, la escritura, la letra, casi ahoga al espíritu o vida, es «letra muerta, portadora de muerte (*porteuse de mort*)»¹³⁷⁹. Es lo exterior de lo interior. Para Derrida, en cambio, la escritura es lo esencial, siempre difiere del significado, al que excede continuamente. No hay un significado previo que representar y al que se supeditan los significantes, sino que son éstos lo único que hay, representándose a sí mismos y no a un *en sí* predeterminado. «No hay, escribe, fuera del texto (*hors-texte*)»¹³⁸⁰. No hay, podemos transferir, fuera de la imagen. Todas las imágenes de las que disponemos son nuestras, diría Danto, son como un préstamo inconsciente pero inevitable de la gran biblioteca de imágenes que han educado ya nuestra vida, de ahí que hagamos uso de ellas. Nuestras emociones *reales* imitan a las que vemos en el cine, o a las que leemos en novelas, o vemos en los diferentes medios de comunicación. Nuestros deseos *reales* son estructurados por las imágenes de la publicidad. Lo real de nuestra política es prefabricado por las noticias de la televisión y los medios. Igualmente el arte hace uso de todas estas imágenes o formas para construirse, y así se *deconstruye*. La realidad (significado) se construye a través de imágenes no reales (significante).

El *arte de apropiación* construye una crítica de las formas de propiedad y de las ficciones de privacidad y control, y esta es la proyección o aportación actual que se hace a través de formas de las que no somos autores directos. Se cuestiona además la autoría, la originalidad y singularidad, piedras angulares de la cultura estética institucional. Cindy Sherman en su obra *Fotogramas sin título* aparece posando para una serie de autorretratos fotográficos con diversos atuendos y en diversos escenarios, todos ellos con el aspecto de fotogramas de una película de la década de 1950, y todos ellos proyectando la imagen de una heroína cinematográfica estereotipada (mujer de carrera, histórica muy nerviosa, belleza sureña, chica al aire libre).

¹³⁷⁹ J. Derrida: *De la Grammatologie*, p. 29.

¹³⁸⁰ *Ibid.*, p. 227.

Cindy Sherman:
Fotograma sin título
nº 50, 1977



Proyectó su propio yo como si estuviera siempre mediado por..., siempre construido a través de..., siempre con una imagen que lo precedía¹³⁸¹. Cindy Sherman celebraba una forma de vida desaparecida a finales de los años setenta, «los fotogramas de los que se apropió con tan gran efecto habían quedado obsoletos y pertenecían a los archivos de una cultura cinematográfica que se desvanecía»¹³⁸². Si los fotogramas reales dejasen de formar parte de la cultura común de los espectadores, entonces habría que recurrir a expertos para hacer accesibles sus significados¹³⁸³.

Danto vuelve a emplear aquí la distinción que marcan los lógicos entre el *uso* y la *mención* de una expresión, llevándola a la pintura y al arte en general, de manera que cuando dice que *todas las formas son nuestras*, especifica que son nuestras para *mencionarlas* no para *usarlas*¹³⁸⁴. El ejemplo que Danto aporta puede servir para apreciar esta distinción en el arte. El notable falsificador de Vermeer, Hans Van Meegeren, pretendió en los años cuarenta del siglo XX hacer pasar sus pinturas por obras de Vermeer, y eso implica *usar* el estilo de Vermeer, el estilo de pintura del siglo XVII. Quizá Van Meegeren podría haber sido un mejor pintor en el siglo XVII que en el siglo XX, pero ese estilo anterior sólo podría ser *mencionado* en su propio tiempo y

¹³⁸¹ H. Foster et al.: *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, p. 47.

¹³⁸² A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 42 (ed. esp., p. 53).

¹³⁸³ *Ibid.*

¹³⁸⁴ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 205 (ed. esp., p. 213).

no *usado*, según Danto, pues no había lugar en el mundo del arte de 1936 para una pintura como aquélla, incluso creyéndola de Vermeer. Sí hubiera habido lugar para ella en el mundo del arte holandés de 1655, aunque, al lado de las obras de Vermeer, sus pinturas seguramente hubieran parecido bastante malas¹³⁸⁵. El interés que el falsificador suscitó acabó siendo extraartístico, y nunca, como él pretendía, sería considerado tan grande como el pintor Vermeer. En el mundo del arte actual habría lugar para obras como éstas sólo dentro del marco de la función de la *mención*. Por ejemplo, el pintor estadounidense Russell Connor, al que Danto se refiere también, recombina partes de obras maestras conocidas para hacer nuevas pinturas. En su obra *The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkers* (*El secuestro del arte moderno por los neoyorquinos*), toma de base el cuadro de Rubens *El rapto de las hijas de Leucipo*, pero sustituye a las mujeres por las de *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso. El resultado es una obra maestra posmoderna de alusiones entrecruzadas, donde Connor no pretende ser ni Rubens ni Picasso, sino que *menciona* esas obras famosas sólo para usarlas en una nueva forma¹³⁸⁶.

Russell Connor: *The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkers*



¹³⁸⁵ *Ibid.*, p. 206 (ed. esp., pp. 213s).

¹³⁸⁶ *Ibid.*, p. 207 (ed. esp., pp. 214s).

Pero, ¿implica todo esto que lo único prohibido en el arte posthistórico es el arte apreciado por criterios tradicionales? La respuesta de Danto viene a ser que aun en el caso en que una pintura antigua, perteneciente a su propio tiempo y lugar, tenga un mensaje y unos medios que trasciendan su momento histórico y nos hable ahora tan fluidamente como a sus contemporáneos, su estilo está demasiado vinculado a su autor y a su época como para que nos resulte posible usarlo. Aunque verdaderamente esa pintura antigua trascienda su propia época y la nuestra, el artista actual, para poder transmitir algo acorde con esta época, debe encontrar unos medios diferentes de los que usó el artista anterior. Sólo puede *mencionar* las obras de ese artista anterior «desde una distancia histórica abierta»¹³⁸⁷: «siempre tenemos la posibilidad de encontrar modos de expresar el tipo de mensaje que Rembrandt permite deducir. Pero debemos encontrar formas de hacerlo que sean de nuestro tiempo. E infortunadamente Rembrandt no puede ayudarnos a hacerlo, más allá de mostrarnos que el arte históricamente circunscrito es capaz de mensajes históricamente trascendentes»¹³⁸⁸, señala Danto. Se puede imitar la obra y el estilo de la obra de un periodo anterior, pero no se puede vivir el sistema de significados logrados por la obra al ser concebida en su original forma de vida. Nuestra relación con ella es totalmente externa, a menos que podamos encontrar un modo de ajustarla a nuestra forma de vida¹³⁸⁹. En el mundo del arte actual se puede pintar como Rembrandt si, como hizo Russell Connor, se hace «desde la perspectiva de la mención más que del uso, y en el espíritu de burla», porque en el posmoderno y el poshistórico, «la comedia está en los medios y no en el tema»¹³⁹⁰, y no es una comedia que necesariamente tenga que ser divertida, aunque muchas veces también lo sea, sino que, más bien, tiene que ser feliz, o sea, deben funcionar bien los medios elegidos en relación al tema tratado. Danto vuelve a considerar la

¹³⁸⁷ *Ibid.*, p. 209 (ed. esp., pp. 216s).

¹³⁸⁸ *Ibid.*, p. 209 (ed. esp., p. 217).

¹³⁸⁹ *Ibid.*, p. 203 (ed. esp., p. 211).

¹³⁹⁰ *Ibid.*, p. 217 (ed. esp., p. 224).

plena vigencia de la estética hegeliana: «Lo que despierta nuestro interés de las obras de arte no es puro placer sino nuestro juicio desde que sometemos a nuestra inmediata consideración (I) el contenido del arte, y (II) la manera de presentación de la obra de arte, y lo apropiado o inapropiado de las dos»¹³⁹¹. En este sentido, «los verdaderos héroes del periodo post-histórico son los artistas que son maestros de todos los estilos sin tener un estilo pictórico en absoluto»¹³⁹², ya que lo más importante parece ser la congruencia del contenido y su presentación, para lo cual el artista cuenta con todo un repertorio de estilos posibles, sin que ninguno de ellos le sea asignado categóricamente.

Danto llega a hablar de *hermenéutica posmoderna*¹³⁹³ en relación al conjunto de ideologías que se integraron en el debate artístico en los setenta, tales como el feminismo, el multiculturalismo y las etnias, y el pensamiento marxista: «ya no eran movimientos artísticos, sino políticos, como el feminismo, los que empezaban a exigir espacio para mostrar sus trabajos»¹³⁹⁴. Las obras generadas por estas ideologías necesitan de la aplicación de una hermenéutica precisa adecuada que permita llegar a sus significados encarnados, que al estar dentro de una ideología determinada, han de ser desvelados desde una enfoque interno a ésta. A Danto le interesa especialmente el tipo de arte que plantea algún tipo de «reflexión culturalmente importante»¹³⁹⁵, cuya comprensión «nos ayude a entendernos a nosotros mismos como parte de una misma cultura»¹³⁹⁶, un arte que exprese,

¹³⁹¹ A. C. Danto: «Arthur C. Danto», en *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual*, p. 103.

¹³⁹² A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 217 (ed. esp., p. 224).

¹³⁹³ A. C. Danto: «Arthur C. Danto», en *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual*, p. 103.

¹³⁹⁴ A. C. Danto: *What art is*, p. 22 (ed. esp., p. 39).

¹³⁹⁵ A. C. Danto: «Arthur C. Danto», en *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual*, p. 108.

¹³⁹⁶ *Ibid.*

siguiendo a Hegel nuevamente, «el *espíritu objetivo* de los tiempos»¹³⁹⁷. Donald Kuspit se muestra más radical al sugerir que «la obra de arte es un evento cultural e histórico de entre muchos, lo cual invariablemente influye en su forma y significado»¹³⁹⁸. La obra no es, por tanto, autónoma ni autosuficiente, sino producto de factores fuera de su control. El control está en manos de un sistema de valores, creencias y significados en el que el artista vive y trabaja. Hay que analizar las obras de arte individualmente como expresiones de un sistema. «No hay vía de escape del sistema»¹³⁹⁹, dijo Kuspit.

Los maestros posthistóricos soviéticos Vitaly Komar y Alexander Melamid, nos cuenta Danto¹⁴⁰⁰, iniciaron una investigación, con el apoyo de *The Nation*, para encontrar *un arte del pueblo*. Las respuestas a sus encuestas aportaron los siguientes datos: el azul es el color favorito en USA, la atracción por el negro crece a medida que los ingresos descienden, la gente prefiere los paisajes y pinturas con famosos, etc. En base a esto resultados Komar y Melamid produjeron la pintura: *America's Most Wanted*, que incorpora tantas cualidades preferidas por la gente del pueblo como el artista puede incorporar en una única tela. *America's Most Wanted* no puede gustar a nadie como pintura, dice Danto, ni siquiera a esa población promedio cuyo gusto se supone que refleja. Como pintura no tiene lugar en el mundo del arte en absoluto, afirma Danto¹⁴⁰¹. Sin embargo, sí tiene lugar en el mundo del arte la *performance* cuyo contenido se basa en la encuesta de opinión, la pintura, la publicidad, etc. «Esa obra es acerca del arte del pueblo sin ser ella misma para nada arte del pueblo. Esa obra es "posmoderna, humorística e icónica",

¹³⁹⁷ *Ibid.*

¹³⁹⁸ D. Kuspit: «Donald Kuspit», en *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual*, p. 121.

¹³⁹⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰⁰ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, pp. 210s (ed. esp., pp. 217s).

¹⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 216 (ed. esp., p. 223).

como dijo un observador»¹⁴⁰², y trata de mostrar que el arte es cosa de artistas, y no funciona si lo que se hace es reproducir lo que el pueblo, encuestado, busca en una pintura. Seguramente el pueblo prefiere, en definitiva, las pinturas que directamente provienen de la inspiración de los artistas, y no aquellas en las que el artista se hubiera inspirado en encuestas de opinión. Esta obra muestra además «de qué poco nos sirven nuestros ojos para buscar un camino en el mundo del arte de la posmodernidad»¹⁴⁰³, necesitamos algo más que ojos: teoría, conocimiento, reflexión.

El periodo post-histórico requiere, por tanto, una crítica regida por el pluralismo, la desestructuración, el antifundacionismo, el muticulturalismo y la estética del significado. En suma, regida por la universalidad y la intemporalidad: valdría para todo arte en todo momento. «El mundo del arte es el modelo de una sociedad pluralista en la que todas las barreras desfiguradoras han sido derribadas»¹⁴⁰⁴. Las obras post-históricas no se podrían usar, como por ejemplo la obra de Miguel Ángel, para «mostrar lo que los artistas del pasado intentaban hacer en sus respectivas historias, puesto que ellos fueron la culminación de dichas historias»¹⁴⁰⁵, no hay evolución ni progresión, terminaron esas historias. Ahora cada obra tiene su propia historia independiente y particular, sin necesidad de hacer contribuciones a un camino de superación dirigido a alcanzar alguna meta artística preestablecida. Y esta es la principal característica del arte contemporáneo, escribe Danto, «que cada obra tiene su propia historia»¹⁴⁰⁶. Adorno se mostró más pesimista frente a la alegría de la libertad del arte de Danto. Para Adorno el precio a pagar por ella es demasiado caro: «La libertad del arte se había conseguido para el individuo, pero entraba en contradicción con la perenne falta de libertad de la

¹⁴⁰² *Ibid.*, p. 216 (ed. esp., p. 224).

¹⁴⁰³ *Ibid.*, pp. 216s (ed. esp., p. 224).

¹⁴⁰⁴ A. C. Danto: «The work of art and the historical future», p. 431 (ed. esp., p. 482).

¹⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 429 (ed. esp., p. 480).

¹⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 429, 430 (ed. esp., p. 480).

totalidad»¹⁴⁰⁷, del todo social. En el arte hay cada vez mayor libertad, pero ello ha implicado la pérdida del para qué estético, la desartización (*Entkunstung*) del arte. La aparente libertad concedida al artista individual no deja de ser, según Adorno, un instrumento ideológico del sistema de dominio para asegurarse el control del arte, es decir, la neutralización de su poder crítico y desestructurador, o, dicho de otro modo, la anulación de su capacidad de despertar conciencias ante el estado de las cosas.

Kelly cuestiona el *quid* de la liberación en la teoría dantiana, o sea, que el arte es capaz de plantear la pregunta por su propia esencia, pero no de responderla por sí mismo, mientras que la filosofía es capaz de responderla, pero no puede por sí misma plantearla¹⁴⁰⁸. Para Danto, «sólo en la década de los sesenta llegó a ser posible una filosofía del arte seria»¹⁴⁰⁹, porque sólo entonces, gracias a *Brillo Box* y demás formas de arte, se podía plantear y responder de verdad la pregunta por la esencia del arte. Por tanto, sólo entonces la filosofía del arte pudo ser verdaderamente esencialista, porque solo entonces podía de verdad comprender la esencia del arte; mientras que, según Danto interpretado por Kelly, el arte se libera de esta búsqueda y se entrega al antiesencialismo, es libre, plural¹⁴¹⁰.

Para Kelly la tesis de Danto no acaba liberando al arte, aunque el mismo Danto así lo proclame. Danto considera que la tradición filosófica desde Platón ha sometido (*disenfranchised*) el arte a la filosofía, colocándolo normalmente en la parte más baja de su jerarquía ontológica, y sostiene que él quiebra esa sumisión y libera al arte. Para Kelly, en cambio, Danto continúa aquella tradición proveniente de Platón que vincula y subordina el arte a la filosofía. Prueba de ello es que su teoría encumbra al arte, concibiéndolo más importante, justo cuando permite que la filosofía del arte llegue a su máxima

¹⁴⁰⁷ Th. W. Adorno: *Teoría estética*, p. 9.

¹⁴⁰⁸ M. Kelly: «Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art», p. 39.

¹⁴⁰⁹ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 14 (ed esp., p. 41).

¹⁴¹⁰ Cfr. M. Kelly: «Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art», p. 42.

expresión, que sería definir el arte, de modo que vuelve a subordinarse el arte a la filosofía, aunque esta vez de un modo sutil: «La importancia histórica del arte reside por tanto en el hecho de que hace posible e importante la filosofía del arte»¹⁴¹¹. Así, en opinión de Kelly, entronca Danto con la tradición platónica, a través de Hegel, al subordinar el arte a la filosofía, y conectar de este modo con la tesis hegeliana que forma parte de aquella tradición jerarquizante: «El arte nos invita la contemplación reflexiva y no con el fin de producir nuevo arte sino para reconocer científicamente lo que es»¹⁴¹². El arte deviene objeto para la reflexión filosófica. El propio Danto nos dice que «el pensamiento de que el arte alcanza una especie de final histórico más allá del cual se convierte en otra cosa –más allá del cual de hecho se convierte en filosofía– fue propuesta por Hegel»¹⁴¹³.

También en la tesis de Danto «el arte da lugar a (origina) la pregunta por su verdadera identidad, y cuando esto sucede se convierte en ocasión para la filosofía»¹⁴¹⁴, pero –dice Kelly–, «si la filosofía del arte solo es posible una vez que el arte ha terminado, y solo porque la filosofía ha asumido el esencialismo del arte (y la autocomprensión), entonces la filosofía finalmente ha reemplazado al arte, de un modo que solo Platón podría haber imaginado en su esfuerzo por someter (*disenfranchise*) el arte. Lo que Danto presenta como re-liberación (*re-enfranchisement*) del arte se convierte en otra forma del sometimiento (o sujeción) (*disenfranchisement*) filosófica del arte», y añade, concluyendo, que realmente, ¿para qué sirve una filosofía del arte sin arte?¹⁴¹⁵ Efectivamente, sin arte, no puede haber filosofía del arte. Pues, parece, sí que tiene sentido, entonces, la liberación del arte en las tesis de Danto.

¹⁴¹¹ A. C. Danto: «The End of Art», p. 111.

¹⁴¹² A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, pp. 13s. (ed. esp., p. 41).

¹⁴¹³ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 7 (ed. esp., p. 23).

¹⁴¹⁴ *Ibid.*

¹⁴¹⁵ M. Kelly: «Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art», p. 43.

CONCLUSIONES



No puede ignorar (el artista) que cualquiera de sus actos, sentimientos o pensamientos constituyen la frágil, intocable, pero fuerte materia de sus obras, y que por ello no es tan libre en la vida como en el arte.¹⁴¹⁶

En permanente diálogo con Danto, tratando de integrarnos –y adaptarnos– en sus particulares modos de exposición y argumentación, y acudiendo en gran medida a las mismas fuentes que fueron para él inspiración, escuchándolo, en suma, en una discusión hermenéutica, hemos hecho frente a la perplejidad, al desconcierto, a la incertidumbre, a la vacilación y a la imprecisión que los asuntos artísticos suelen suscitar en el mundo contemporáneo.

Tratando de comprender, con Danto y a Danto, y ante los numerosos escollos que a lo largo del camino ha habido que sortear, la experiencia nos deja, ante todo, con la agradable sensación de haber encontrado un amplio espacio abierto y fresco donde poder tomar aire, lejos de la atmósfera opresora de aprensión ante las realizaciones artísticas contemporáneas. La

¹⁴¹⁶ W. Kandinsky: *De lo espiritual en el arte*, trad. Elisabeth Palma, Puebla (México): Premia, 1989, p. 106.

travesía con Danto ha despejado nuestro horizonte artístico propiciando una actitud de aprobación –no de aceptación resignada– que se revela también liberadora para nosotros. Hemos experimentado una nueva sensación frente a estos temas y nuestra actitud hacia ellos es muy diferente gracias al estudio de la filosofía del arte de Danto. Ante la clara impresión de que es una teoría desarrollada para asignar un lugar privilegiado a la pluralidad, la multiculturalidad, las minorías, el todo humano y material de lo artístico, vemos en ella un reclamo de la alegría de la diversidad del arte post-histórico con toda su fuerza intelectual y emocional a un tiempo.

La filosofía del arte de Danto y todo el proceso de su formulación, se desarrolla en base a dos objetivos básicos. Se dirige –en primer lugar– a justificar cualquier tipo de arte, es decir, pretende demostrar que cualquier cosa puede ser arte. Pero esto no significa –y éste es su segundo objetivo– que todas las cosas sean "arte", puesto que ser "arte" es ser algo elevado y superior respecto al plano de la realidad cotidiana. Para conseguir su primer objetivo elabora su tesis del fin del arte (el fin de la historia del arte) y su posterior liberación, liberación que justifica la extravagancia de determinadas realizaciones respecto a los dogmas históricos. Para su segunda meta elabora su definición de arte con las condiciones necesarias para serlo (significado encarnado, interpretación, teorías institucionales), desde una posición esencialista e historicista a un tiempo, perspectiva paradójica que le permite explicar el momento actual del arte.

Nuestra propuesta se desarrolla en tres líneas fundamentales. La primera es la divergencia entre el fin del arte de Danto, liberador, y otros "finales del arte", más bien "sofocadores" del arte. La segunda se basa en la vinculación del arte liberado de Danto con la tesis del *arte/santuario de lo humano* de Hegel, y sus divergencias en cuanto al estatus del arte respecto de la filosofía. Para Hegel el arte es inferior respecto a la filosofía; para Danto el arte se mantiene en un estatus elevado después de su liberación de imposiciones

históricas y filosóficas. La tercera línea que tratamos consiste en resaltar que la definición conceptual de Danto para el arte no somete el arte a la filosofía, sino más bien es una definición que lo enaltece y le permite liberarse de la propia filosofía. Todos los elementos de su formulación se dirigen a sostener la liberación del arte.

Danto habla de pluralidad, de tolerancia, de libertad, de antidogmatismo, de versatilidad, no hay reglas; y de arte sentido y vivido, además de "pensado" en sus interpretaciones. Como en las notas de Duchamp, también en las tesis dantianas «una y otra vez tropezamos [...] con esa sensación de júbilo de una mente que se ha liberado de toda atadura; una mente que juega a un juego de su propia invención, cuya resolución se pospone indefinidamente»¹⁴¹⁷. Pues bien, consideramos que esto equivale a arte liberado, humano e intelectual, y es lo que defendemos.

➡ El arte tradicional atado al gusto, al placer estético, a imposiciones de formas y estilos, ha dado finalmente paso a un arte cuya mayor fuente de placer proviene de la expresión libre, independiente, emancipada, audaz, fresca y espontánea, sin ataduras. Triunfa el albedrío de los artistas, la tolerancia, la aceptación, el desahogo, la naturalidad. Se rompen cadenas permitiendo aflorar ese arte inasible, y cercano a la vez, seguro de sí mismo, diverso, plural, imposible de someter, pues ignora todo atisbo de opresión. El placer estético experimentado ante el objeto artístico deja paso al placer de lo inesperado, imprevisible, sorprendente, inverosímil, insólito. Puede parecer "espectáculo" a la manera de Guy Debord, pero no lo es para Danto, que rara vez entra a valorar el sistema socioeconómico y político. Lo imprevisible unido a la *irrealidad*, no pretende distraer de lo importante y real, como en la *sociedad del espectáculo* de Debord, sino más bien dar un sentido diferente y nuevo, –una *desviación de sentido*–, a las realidades impuestas, un sentido

¹⁴¹⁷ C. Tomkins: *Duchamp*, p. 20.

que está fuera de ellas, «que consigue arrancarse de la existencia»¹⁴¹⁸. Son nuevas realidades y enfoques tan diversos que no pueden ser sino enriquecedores. El arte libre es, digamos, una vía de escape crítica y humana a un tiempo. No es el *espectáculo* de Debord que sirve al sistema: «La forma y el contenido del espectáculo son idénticamente la justificación total de las condiciones y de los fines del sistema existente. Es también el espectáculo la presencia permanente de esta justificación, en tanto que acaparamiento de la parte principal del tiempo vivido fuera de la producción moderna»¹⁴¹⁹. Danto resalta del arte lo que atañe a nuestra fibra sensible, afectada ahora por la alegría de la libertad, la alegría del poder más vigoroso que es la imposibilidad de subordinación a intereses creados e impuestos desde las élites, y alejados del ser humano. «El nuestro es un momento de profundo pluralismo y total tolerancia, al menos (y tal vez solo) en arte. No hay reglas»¹⁴²⁰, escribe Danto. La activación del espíritu, la capacidad de emocionar o conmover del arte, lo más propiamente humano, se convierten en protagonistas a través de los significados. El arte liberado de Danto esquivo los resortes del sistema dominador de producción moderna de Debord. «Nunca he comprendido del todo –afirma Danto– la tesis de que el arte es peligroso, y concretamente que es políticamente peligroso».¹⁴²¹

De igual modo, el final del arte que auguran Kuspit, Vattimo, Benjamin, o Michaud con la evaporación del arte como éter¹⁴²², defiende que la época de la reproductibilidad técnica absorberá al arte de tal manera que acabará desapareciendo. Sin duda, todos ellos se refieren al arte aurático atado al

¹⁴¹⁸ Th. W. Adorno: *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, p. 225.

¹⁴¹⁹ G. Debord: *La sociedad del espectáculo*, Santiago de Chile: Naufragio, 1995, p. 9.

¹⁴²⁰ A. C. Danto: *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Prefacio a la edición española, p. 20.

¹⁴²¹ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 184 (ed. esp. 177)

¹⁴²² Y. Michaud: *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, pp. 9s, 22. Ahí mismo Michaud advierte que cuando nombra al arte se refiere a «aquellos objetos preciosos y raros, antes investidos de un *aura*, de una aureola, de la cualidad mágica de ser centros de producción de experiencias estéticas únicas, elevadas y refinadas» (*Ibid.*, p. 10).

placer estético, tal como se le conocía tradicionalmente. Y las nuevas manifestaciones artísticas auguran para ellos el final del arte, pues poco a poco la *diferencia artística* se diluye por su expansión fuera de sus límites convencionales. Recordemos que Vattimo, como Benjamin, habla de una percepción diferente del arte en la época de la reproductibilidad técnica, donde ya no hay experiencia del arte como cosa distante, única e irrepetible, sino una expansión de lo estético fuera de sus límites tradicionales. *El fin del arte* de Donald Kuspit¹⁴²³ sostiene que el arte ha llegado a su término porque ha perdido su carga estética, potenciando lo banal, lo escatológico y lo intelectual, sobre los tradicionales valores artísticos. El *post-arte* de Kuspit no es "arte" como lo es el post-histórico de Danto. Para Danto, sin embargo, el arte liberado que sucede al fin del arte, no está en riesgo frente a las nuevas tecnologías de nuestra avanzada sociedad, sino que puede, o no, libremente, incorporar esas tecnologías. Más bien, como Belting, Danto trata de extraer su tesis del estado interno del arte mismo, aislándolo de determinantes históricas y culturales más amplias¹⁴²⁴. Para Belting, el Renacimiento convirtió en imágenes la ciencia perspectiva árabe, porque la cultura occidental se expresa en imágenes. Y Danto valora las imágenes en sí del arte contemporáneo más que su reproductibilidad o su inclusión en el mundo automatizado. Podríamos aventurar, incluso, que Danto atribuiría al ser humano las imágenes producidas por algoritmos en la inteligencia artificial creativa, o sea, producidas por robots que pintan cuadros. «El arte algorítmico se usa en el sentido de imágenes generadas por códigos computarizados escritos por una persona»¹⁴²⁵, por lo que esos códigos se relacionarían con realizaciones artísticas previas, con el arte "humano".

¹⁴²³ D. Kuspit: *El Fin del Arte*, pp. 48, 62s, 147ss.

¹⁴²⁴ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 17, nota nº 1 (ed. esp., p. 39, nota nº 1).

¹⁴²⁵ <http://www.mercado.com.ar/notas/vida-y-estilo/8021266/vamos-todava-los-robots-pintan-cuadros>. Consultado 11/03/2017.

Pintura realizada por un robot.



A lo largo del trabajo queda acreditado que Danto resalta el valor humano del arte frente a los determinantes científicos. Recordemos sus frases en relación con la diferencia entre la parte técnica y humana de la fotografía, el protagonismo que en ella ostentan las imágenes, cuyo significado supone implicar a factores que no pueden explicarse con la fotoquímica¹⁴²⁶. Para Danto, lo que hacemos los seres humanos como científicos no podemos representarlo «en términos electro o neuroquímicos», es decir, en términos científicos, sino que, al final, la ciencia, al ser algo que hacen los humanos, es más bien parte de las ciencias humanas¹⁴²⁷. Por tanto, resulta difícil imaginar que Danto considerase la posibilidad de que la técnica pudiera apoderarse de la actividad artística.¹⁴²⁸

➡ La conexión con la tesis hegeliana es clara en lo que se refiere a ese retorno del arte hacia los intereses más profundamente humanos. Recordemos las palabras de Hegel:

En este ir del arte más allá de sí mismo de da a la vez un retornar del hombre sobre sí mismo, un descender al interior de su propio pecho, con lo que el arte borra toda limitación fija a un determinado círculo del contenido y de la concepción del mundo, para convertir en su nuevo santuario lo humanus, las profundidades y alturas

¹⁴²⁶ A. C. Danto: *The body/body problem: selected essays*, p. 162 (ed. esp., p. 200).

¹⁴²⁷ *Ibid.*, p. 156 (ed. esp., p. 194).

¹⁴²⁸ Cfr. I. Murcia Serrano: «La muerte del arte. Una propuesta alternativa a la de Arthur C. Danto», en *Estudios filosóficos*, vol. LIX, nº 171, 2010, p. 334.

del ánimo humano como tal, lo universal humano en sus alegrías y sufrimientos, sus aspiraciones, acciones y destinos. Con ello el artista recibe el contenido en él mismo y es el que realmente se determina a sí mismo, es el espíritu humano el que considera la infinitud de sus sentimientos y situaciones, reflexiona sobre ellos y los expresa.¹⁴²⁹

La humanización del arte de Hegel, tras desvincularlo del espíritu, se aprecia también en las tesis de Danto. Liberar al arte implica, también en Danto y en buena medida, la primacía de su vertiente humana más irracional, y más conectada con emociones y sentimientos, pero sin que esas emociones estén necesariamente ligadas al efecto de su mera presentación física o material, sino más bien al libre albedrío del *artista/ser humano* para elegir los medios y los significados, libertad que conecta también con lo humano, frente a las frías y distantes imposiciones teóricas. Estas imposiciones teóricas, filosóficas, ceden –en el caso de Danto– una vez el arte tiene una clara conciencia de sí mismo, cosa que permite delegar en la filosofía la tarea de definirlo, y de esta forma el arte se ha liberado de la búsqueda de su definición, dado que llega a la autoconciencia desde sus propios medios (Warhol). Lo que queda después es la definición conceptual filosófica. Por eso, vemos también en Danto una vuelta del arte hacia sí mismo, como desplegado libremente mediante la obra individual de cada artista como ser humano, con sus particulares intereses, perspectivas, intenciones y enfoques. Ésta es su liberación, porque Danto no encuentra la subordinación filosófica del arte en el hecho de servir de ocasión para la filosofía, sino que el arte liberado puede ser un asunto apto para la reflexión filosófica, sin que esto implique un sometimiento a ella:

El modo en que yo veo el fin del arte no es, sin embargo como el de Hegel, puesto que yo no creo que el arte haya sido superado por la filosofía. Cuando se ocupa de las grandes cuestiones

¹⁴²⁹ G. W. F. Hegel: *Lecciones de estética*, tomo II, pp. 171s.

prácticas humanas, la filosofía es sencillamente un desastre.¹⁴³⁰

No podemos entrever cuáles pueden ser las *grandes cuestiones prácticas humanas* para Danto, si no son aquellas relacionadas con la dimensión humana del arte. Incluso llega a relacionar el Espíritu Absoluto con los problemas humanos y el arte:

Las formas difieren de cultura en cultura, pero los problemas trascienden las diferencias culturales. Toda cultura tiene su propio modo de tratar la muerte, o una estrategia para lidiar con el sufrimiento. Y creo que a eso justamente se refiere el concepto de Espíritu Absoluto: conecta el arte de una cultura dada con la humanidad en el sentido más amplio del término.¹⁴³¹

Frente a Kelly que, como hemos visto, defiende el sometimiento del arte a la filosofía, en las tesis de Danto nosotros encontramos más bien su liberación. Para Kelly, encumbrar al arte justo cuando permite que la filosofía del arte llegue a su máxima expresión, subordina el arte a la filosofía. El arte deviene objeto para la reflexión filosófica, sometiéndose así a ella¹⁴³². Si defendemos que el arte acaba sometido a la filosofía porque es ella la que se ocupa de definirlo y acotar su parcela, tendríamos que admitir que toda realidad, todo el sentido del obrar humano, están permanentemente sometidos a la filosofía. Porque es la filosofía en sus diferentes ramas la encargada de establecer, de manera racional, los principios más generales que organizan y orientan el conocimiento de la realidad y de todo quehacer humano. «La filosofía es la lucha por expresar en palabras lo que nosotros, en tanto que seres humanos, somos en los términos más generales que seamos

¹⁴³⁰ A. C. Danto: *The Abuse Of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, p. 137 (ed. esp., p. 195).

¹⁴³¹ *Ibid.*, p. 139 (ed. esp., p. 198).

¹⁴³² M. Kelly: «Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art», pp. 39ss.

capaces de encontrar»¹⁴³³, afirma Danto. Recordemos a Belting, que escribió que la obra de arte «se había convertido en una entidad en sí misma y el arte se legitimaba por sí mismo»¹⁴³⁴, y al propio Danto cuando dijo que «el arte es siempre más que las pocas condiciones necesarias requeridas para el arte»¹⁴³⁵, refiriéndose a su capacidad de conmover, activar el espíritu o provocar otro tipo de reacciones en el espectador que escapan al objetivo de una definición ontológica –que no explica ese tipo de cosas–¹⁴³⁶. Si el arte se legitima por sí mismo es que se ha independizado de los relatos legitimadores, porque es una entidad en sí mismo, y ha dejado de necesitar teorías que lo avalen como tal. Y si es más que unas pocas condiciones necesarias, quiere decir que trasciende las teorías y los conceptos, no que quede subordinado a ellos, aunque también la teoría forma parte de él, pero nunca una obra de arte se experimenta solo con teorías, sino que hay que vivirla: «Es al crear una experiencia expresiva en el espectador como transmiten su contenido las obras de arte. Su interés reside en ser capaz de *mover las almas de los hombres y las mujeres*».¹⁴³⁷

Además, como escribe Kelly, sin arte no puede haber filosofía del arte: ¿para qué sirve una filosofía del arte sin arte?¹⁴³⁸. Si el arte realmente acabara, si no hubiera más arte, o no se considerase "arte" el arte poshistórico, ¿en qué pensarían los filósofos del arte?, ¿solo en el arte antiguo?, ¿es eso sometimiento del arte a la filosofía?. En Hegel, la conceptualización del arte es asunto exclusivamente filosófico, relegando el arte a asuntos humanos, a las emociones más propiamente humanas; no hay ya entonces conceptualización pura en él. Pero, ¿no puede el arte "humano"

¹⁴³³ A. C. Danto: *The Abuse Of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, p. 118 (ed. esp., p. 173).

¹⁴³⁴ H. Belting: «El arte moderno sometido a la prueba del mito de la obra maestra», p. 49.

¹⁴³⁵ A. C. Danto: *What art is*, p. 133 (ed. esp., p. 133).

¹⁴³⁶ *Ibid.*, p. 40 (ed. esp., p. 54).

¹⁴³⁷ F. Pérez Carreño: «Símbolo encarnado: del cuerpo al efecto», p. 229.

¹⁴³⁸ M. Kelly: «Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art», p. 43.

ofrecer a la filosofía la oportunidad de conceptualizarlo, aunque el propio arte solo se manifieste sensiblemente?. La liberación de Hegel es la humanización del arte, *liberado para sí de la limitación*: «De esta manera –escribe Hegel–, toda forma y todo contenido está al servicio y disposición del artista, cuyo talento y genio está liberado para sí de la limitación anterior a una determinada forma del arte»¹⁴³⁹. Cuando Hegel hace referencia a que el arte, *ahora*, es más pensado que vivido, se refiere a que está en el camino de la filosofía, y por eso acaba disolviéndose en ella. No quiere decir que desaparezca, porque si desaparece, entonces la filosofía no puede tomarlo como objeto de su concepto. Lo que Hegel defiende es que el arte pensado científicamente es el que se disuelve en filosofía, el que se propone saber científicamente qué es el arte. Y el que continúa existiendo como arte –liberado– es el más "sentido" o "vivido", el que está en el camino de los sentimientos y es experimentado a través de las emociones humanas. Así, se entregó el Romanticismo en su época a la proyección individual, subjetiva, irracional y fantástica; a la primacía de lo expresivo y del sentimiento, de las pasiones y libertades humanas. La dirección que llevamos, según Hegel, es la del puro concepto, las puras ideas, que arrollan a la hora de expresar las verdades fundamentales, dejando más atrás al arte, que queda en el *santuario de lo humano*. La coincidencia con la tesis de Danto es clara, pero las emociones que el arte mueve no son ajenas para Danto a los significados, al pensamiento, no son entonces "emociones puras". "Arte" no es para Danto, ni "emoción pura", ni "concepto puro". El arte solo "pensado" es filosofía del arte, el resto es arte libre, humano, emotivo, en uso de los propios medios artísticos, sensibles, materiales, para decir y comunicar. Y así, a veces, dice más de lo que ha querido decir. Y no solo dice y comunica, sino que, para Danto, "piensa artísticamente".

¹⁴³⁹ G. W. F. Hegel: *Lecciones de estética*, tomo II, p. 171.

La diferencia fundamental está en que Danto no relega el arte a regiones inferiores, sino que la importancia del arte está en relación con haber puesto en manos de la filosofía del arte los temas puramente conceptuales del arte. Ha hecho filosofía "material" para autoconocerse, y así posibilita la definición a la filosofía del arte. La importancia histórica del arte reside en el hecho de que hace posible e importante la filosofía del arte¹⁴⁴⁰, nos dice Danto, lo que para Kelly es una declaración de la subordinación del arte a su propia filosofía. No parece que esa sea la intención de Danto, pues habla de "importancia histórica", de haber sido capaz de posibilitar que la filosofía del arte se desarrolle en su parcela, algo que para él encumbra al arte como propiamente arte, el dar paso a la filosofía del arte que desde su ámbito ayuda a confirmar al arte como una *entidad en sí mismo*, pero sin que por ello haya de someterse a la filosofía. Más que relegar la posición del arte, lo encumbra y enaltece, pues es lo que –creemos– hace la filosofía cuando permite agarrar las entrañas de las cosas, las ennoblece, las colma, las hace crecer y las enriquece, una vez ya existen por sí mismas legitimadas. La filosofía entonces las lleva a concepto. Recordemos que para Danto, deslegitimar filosóficamente el arte es «impedir que el arte pudiera ser eficaz y alojarlo, metafísica o institucionalmente, donde no pudiera dañarnos»¹⁴⁴¹. Así, la filosofía, para él, contribuye a su poder desestructurador. Pero también nos dice que «el mundo del arte contemporáneo es el precio que pagamos por la iluminación filosófica», siendo ésta «solo una de las contribuciones en la que la filosofía está en deuda con el arte».¹⁴⁴²

Ambos, Hegel y Danto, pertenecen a etapas históricas ávidas de libertades de diferente signo, épocas impregnadas de aspiraciones que tienden a romper antiguos lazos. La época de Hegel viene marcada por las libertades que,

¹⁴⁴⁰ A. C. Danto: «The End of Art», p. 111.

¹⁴⁴¹ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 184 (ed. esp. 177)

¹⁴⁴² A. C. Danto: *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Prefacio a la edición española, p. 21.

frente al Antiguo Régimen, trajo la Revolución Francesa, entre ellas el despertar del mundo obrero, las teorías marxistas, etc. También se produjeron rupturas de límites tradicionales en los sesenta, se traspasaron los límites convencionalmente aceptados, se produjo una liberación que, para Danto, incluyó al arte. El arte se libera, no porque sea un producto más de nuestra cultura¹⁴⁴³, sino porque su ser es acercarse al hombre, porque proviene del hombre, lo crea el hombre, y si el hombre rompe cadenas, el arte también las romperá. La cultura es algo creado artificialmente y responde a otro tipo de intereses, no siempre tan cercanos al ser humano básico. El arte poshistórico –libre– se revela más cercano al hombre y sus inquietudes, como el arte liberado de Hegel.

Frente a Levinson, consideramos que el arte libre de Danto no se circunscribe al arte profesional y estable¹⁴⁴⁴, pues su pluralidad ha de englobar todo. Es cierto que Danto suele usar –aunque no siempre– en sus numerosos ejemplos y experimentos, obras reconocidas, igual que en su labor crítica. Pero consideramos que sin intención de excluir otras menos *profesionales* o *estables*, sino más bien con el propósito de hacer llegar más fácilmente sus argumentos. Levinson rechaza que «las instituciones del arte en una sociedad sean esenciales al arte, y que un análisis de la "arteidad" deba necesariamente tenerlas en cuenta. La producción de arte es primaria –escribe–, los cuadros sociales y las convenciones que están alrededor del arte no son primarios»¹⁴⁴⁵, y esto encaja con el arte libre de Danto, en contra de la opinión de Levinson, porque creemos que la pluralidad de Danto no quiere hacer depender el arte de las instituciones, aunque sí deba tenerlas en cuenta, pero sin una total dependencia como en Dickie. La teoría de Danto no necesariamente ha de ser institucional y convencional, pues, como hemos visto, otorga protagonismo al espectador y a la obra en sí: la energía de la

¹⁴⁴³ D. Kuspit: «Donald Kuspit», en *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual*, p. 121.

¹⁴⁴⁴ J. Levinson: «Defining Art Historically», p. 243.

¹⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 250.

obra ha de ser más bien sentida, nos dice, porque siempre es peligroso poner en palabras lo que las imágenes significan¹⁴⁴⁶, y acaba dando cabida a interpretaciones diversas e individuales. «Lo que hace una obra de arte debidamente modulada es atraer los sentimientos de espectadores y oyentes»¹⁴⁴⁷. El papel de las instituciones no aparece tan relevante, decrece al lado del asunto emocional.

➡ Ahora bien, ¿es una sumisión tener que cumplir los parámetros que ofrece Danto para que un objeto sea artístico? ¿Está ahora sometido el arte a la *tiranía del significado*¹⁴⁴⁸? Nuestra tesis es que el significado es intrínseco y natural al "ser artístico" para Danto, y tiene lugar espontáneamente en las obras de arte, no es algo que el artista fuerce o imponga previamente a la elaboración de las obras de arte para conseguir ser "arte". El significado ya está en las obras libremente manifestadas en su materialidad, aun cuando la intención del artista sea no referirse a ningún contenido, y siempre hemos de recurrir al proceso de apertura de ese significado. «Estos significados determinados no están a su vez simplemente establecidos en la obra de arte, de manera que pudieran ser captados inmediatamente. Más bien solo se puede hablar del significado de una obra de arte recurriendo a los procesos de apertura de este significado. Estos procesos de apertura son interpretaciones»¹⁴⁴⁹.

La especificación del significado es consustancial al arte por medio de la interpretación que hacemos de las obras, porque la interpretación forma también parte misma del arte. Aunque la necesidad u obligatoriedad de significado e interpretación ha quedado establecida desde una definición filosófica, la de Danto, lo hace una vez el arte se ha expresado libremente de

¹⁴⁴⁶ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace A Philosophy of Art*, p. 173 (ed. esp., p. 250).

¹⁴⁴⁷ A. C. Danto: *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, p. 122 (ed. esp., p. 178).

¹⁴⁴⁸ G. Vilar: «Sobre algunas disonancias en la crítica de arte de Arthur C. Danto», p. 200.

¹⁴⁴⁹ G. W. Bertram: *El arte como praxis humana. Una estética*, p. 24.

esa forma. La filosofía actúa a partir del libre despliegue del arte que los artistas lanzan al público. «Ser arte es estar internamente conectado con una interpretación»¹⁴⁵⁰, afirma el mismo Danto, y aunque la interpretación transfigura en arte un objeto, lo que esto quiere decir es que si no nos enfrentamos a un objeto intentando interpretarlo, no lo estamos viviendo y experimentando como arte, que es lo que en innumerables ocasiones ocurre con el arte contemporáneo. De entrada, miramos solo el objeto, y así no es arte lo que estamos experimentando: «Nada es una obra de arte sin una interpretación que la constituya como tal»¹⁴⁵¹, y «cada interpretación construye una nueva obra»¹⁴⁵². Danto defiende, por tanto, la heteronomía de la imagen, porque las ilusiones y/o las imitaciones no son aquello que representan y, desde luego, si valoramos las imágenes o representaciones en tanto imitaciones de objetos externos a ellas mismas, tienen un valor secundario.

No hay, entonces, verdadera experiencia artística sin reflexión interpretativa. Debido a que la obra es ya interpretación, ella misma no puede ser verdaderamente experimentada sin reflexión interpretativa. Recordemos que Danto hace una distinción entre experiencia artística (*artistic experience*) –vinculada al ámbito de lo emocional e intelectual– y experiencia estética (*aesthetic experience*) –relacionada con el disfrute sensorial y visual–, mostrándose firme defensor de la experiencia artística. Pero, precisa, «este concepto amplio de la noción de experiencia artística se explica sólo en tanto consideramos las pinturas como algo más que cosas que miramos y que entendemos en términos estrictamente visuales», es decir, en tanto las concebimos como "significados encarnados (*embodied meanings*)"¹⁴⁵³. Este es el sentido de la siguiente declaración de Danto: «no podría haber un mundo

¹⁴⁵⁰ A.C. Danto: *Philosophizing Art: Selected Essays*, p. 9.

¹⁴⁵¹ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace A Philosophy of Art*, p. 135 (ed. esp., p. 198).

¹⁴⁵² *Ibid.*, p. 125 (ed. esp., p. 184).

¹⁴⁵³ A. C. Danto: *Embodied meanings. Critical Essays and Aesthetics Meditations*, Preface, p. XI.

del arte sin teoría, ya que el mundo del arte depende lógicamente de la teoría»¹⁴⁵⁴. Hay un soporte teórico para el mundo del arte que necesitamos para experimentar el arte. Por ejemplo, cuando sencillamente nos enfrentamos al arte en un museo o galería, ya tenemos el antecedente del mundo del arte actuando. Si no miramos los objetos como arte, aplicándole una teoría proveniente del mundo del arte, no estamos dentro del contexto específico que hace que experimentemos el arte, lo que no implica que no podamos valorar una obra de arte en otro contexto no artístico, ni que en un contexto artístico no podamos confundir el arte con otros objetos no artísticos (como, de hecho, ocurre). Constatamos, desde la posición de Danto, que es práctica común utilizar –y depender, por tanto– de las teorías del mundo del arte para considerar algo como "arte". Y para diferenciar el arte en el contexto que sea, también recurrimos a las teorías procedentes del mundo del arte, ¿cómo, si no, comentamos la obra de un artista amigo antes de que consiga exponerla oficialmente?. Efectivamente, solemos recurrir a la historia del arte, a su trayectoria en relación a otros artistas, a otras obras, a la teoría del mundo institucional del arte, en suma. Imaginemos (como haría Danto, tratando de llevar a la práctica real sus postulados), que ante un objeto del tipo *Brillo Box*, ignoramos que ha sido hecho por un artista con la intención de ser "Arte". En ningún caso lo identificaríamos como tal. A esto se refiere Danto cuando habla del mundo del arte y de la importancia de la teoría, lo que no tiene por qué ser interpretado como sometimiento institucional, sino más bien como un recurso válido para experimentar plenamente el arte. «El placer del amante del arte está basado, precisamente en una diferencia que debe ser capaz de marcar lógicamente»¹⁴⁵⁵. Todo esto para Danto forma parte del arte, no se le impone, es sencillamente así. Por eso no hay tal sumisión a

¹⁴⁵⁴ A. C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace A Philosophy of Art*, p. 135 (ed. esp., p. 198).

¹⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 16 (ed. esp., p. 41).

la teoría ni a la filosofía. La sumisión existía en la historia cuando el propio arte tenía que reflejar lo que las *narrativas maestras* vigentes en cada momento histórico decidían para él, teorías que desde el propio arte iban en busca de su identidad y autoconciencia, nos dice Danto. A partir de Warhol, han encontrado lo que buscaban, por eso no hay ya historia del arte, sino post-historia.

Con objeto de constatar que la postura filosófica de Danto sirve al interés práctico de justificar la liberación del arte, vemos, en primer lugar, el por qué del protagonismo de Duchamp y, sobre todo, de Warhol en el desarrollo de sus teorías. La estética de Danto se desencadena con la obra de Warhol, especialmente *Brillo Box*. Esta obra incita a Danto a tratar de justificar la elección por parte del artista de cualquier objeto como medio para el arte. Al ser indiscernible a primera vista del objeto cotidiano, Danto ve en él el problema filosófico de los indiscernibles con distinta identidad y, por tanto, la necesidad de participación de la filosofía para resolver ese problema. Para Danto, Duchamp con sus *ready-mades* plantea dentro de la historia del arte la pregunta por el concepto de "arte", pues pareció decir: "Si incluimos en el arte una rueda de bicicleta sobre un viejo taburete, un urinario masculino, una pala quitanieves, etc., ¿qué pasa entonces con el concepto de arte?". Warhol da respuesta a la pregunta y al mismo tiempo hace el planteamiento filosófico de los indiscernibles. Es como si Warhol contestase: "Sí, sin duda cualquier cosa puede ser incluida en el concepto de arte, desde latas de sopa hasta cajas de estropajos. Pero la diferencia entre objetos artísticos y no-artísticos, cuando son aparentemente iguales, tiene que delimitarla la filosofía". Warhol respondió a Duchamp con su arte, constatando así que la expresión artística no es conceptual, sino "material". Lo conceptual es materia filosófica, nos dice Danto, por eso desde la irrupción de Warhol asistimos a un *progreso filosófico*¹⁴⁵⁶, «la historia del arte ha pasado a un plano filosófico»¹⁴⁵⁷, de ahí

¹⁴⁵⁶ A. C. Danto: «La obra de arte y el futuro histórico», pp. 478s.

¹⁴⁵⁷ *Ibid.*

que, para él, la historia del arte ha terminado, porque lo que antes hacía la historia del arte, ahora ha de hacerlo la filosofía: tratar de definir el arte. Lo que pretendemos resaltar de todo esto es cómo Danto libera el arte a partir de Warhol, al desplazar el problema de su definición a la filosofía, y así el arte se libera de decir "materialmente" lo que él mismo es, cosa que había ido haciendo a lo largo de su historia sin conseguirlo, hasta Warhol. Lo que es "arte" ha de decirlo conceptualmente la filosofía.

En segundo lugar, Danto, filósofo, se pone a la tarea de la definición del concepto de arte, para lo cual empieza por declararse esencialista e historicista a un tiempo. Danto busca captar la esencia del arte, que es universal e intemporal, a través de la historia temporal. Y no solo trata de capturar esta esencia intemporal del arte, sino que pretende conciliarla con la variabilidad histórica, de manera que su pretensión es «no solo compatibilizar esencialismo e historicismo sino incluso afirmar su coimplicación en el caso del arte»¹⁴⁵⁸, porque «la conjunción del esencialismo y el historicismo ayuda a definir el momento presente de las artes visuales»¹⁴⁵⁹. Queda claro que Danto adapta sus posiciones a las necesidades prácticas del momento artístico presente, a la necesidad de justificar el arte libre. Danto insiste en que su intento «ha sido esencialista, encontrar una definición del arte verdadera en todas partes y siempre»¹⁴⁶⁰. Contra la creencia tradicional, en que esencialismo e historicismo son antitéticos, Danto busca coimplicarlos, de forma que uno lleva al otro y viceversa. Ahora bien, ¿cómo es posible que la esencia misma del arte –su definición– legitime la diversidad histórica del arte, su pluralismo? Es claro, de entrada, que esa esencia del arte no puede reducirse a ninguna manifestación histórica concreta del arte, porque de ese modo la definición en la que se expresa esa esencia no abarcaría toda la heterogeneidad de sus realizaciones históricas: «lo que no es coherente es

¹⁴⁵⁸ A. C. Danto: «The End of Art: A philosophical Defense», p. 128.

¹⁴⁵⁹ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 197 (ed. esp., p. 269).

¹⁴⁶⁰ A. C. Danto: «The End of Art: A philosophical Defense», p. 128.

identificar la esencia del arte con un estilo peculiar»¹⁴⁶¹. Por tanto, tiene que ser una esencia/definición que vincule toda esa variedad histórica, el pluralismo, y no una esencia que niegue tal diversidad excluyendo determinadas obras de arte. La esencia no debe entrar en contradicción con la pluralidad: «Hay algún tipo de esencia transhistórica en el arte, en todas partes y siempre la misma, pero sólo se manifiesta a sí misma a través de la historia»¹⁴⁶².

No es una esencia abstracta, metafísica, la que Danto busca, sino que además de ser transhistórica, solo "es" en la historia, no existe platónicamente en un mundo aparte, no existe semejante cielo del arte, sino que solo es en la historia, lo cual corrobora la conexión de lo esencial y lo histórico en Danto. Ha de ser una definición que explique por qué todas y cada una de las manifestaciones históricas del arte son arte, es decir, que la "intensión" del concepto "arte" debe abrirse a la "extensión" del concepto. Esa es, y así lo demostró *Brillo Box*, la verdadera esencia del arte, porque si puede incluir cualquier objeto, nada puede sobrevenir en el futuro que invalide esa esencia, cosa que hasta ahora había venido ocurriendo. Recordemos lo que dijo Danto: «la dificultad con las grandes figuras del canon de la estética, desde Platón pasando por Heidegger, no es que hayan sido esencialistas, sino que tomaron la esencia equivocada»¹⁴⁶³, según quedó demostrado con el arte de los sesenta.

Danto no quiere despojar de la cualidad "arte" a las grandes obras de arte de la historia, pero tampoco a las del nuevo arte *liberado* de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI. La manera que encuentra para incluir todo el arte en la *esencia arte* es enlazarla de algún modo con la historia. Todas esas obras son para él igualmente paradigmáticas de la "diferencia artística".

¹⁴⁶¹A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 28 (ed. esp., p. 59).

¹⁴⁶² *Ibid.*

¹⁴⁶³ *Ibid.*, p. 193 (ed. esp., p. 201).

Esa *diferencia artística* está en relación con nuestras representaciones y percepciones del mundo, con el ámbito más humano. El papel de las representaciones y la percepción en el arte nos sitúan también en el plano de la *liberación*. Somos *seres representacionales* por lo que, tanto en la creación artística como en nuestra percepción de ella, actúan nuestras experiencias, conocimientos, esquemas conceptuales previos y perspectivas particulares. La percepción es, a la vez, sensorial e intelectual. Para Danto, como para Goodman, prácticamente todo está dentro de la representación, todo lo que hacemos los humanos forma parte de la representación que nos hacemos del mundo, pues somos *seres representacionales (representational beings)*, o «seres de cuya conducta forma parte el modo en que representan el mundo»¹⁴⁶⁴. Esto implica que no actuamos reflexivamente siempre, con total consciencia de lo que hacemos, sino que lo construimos desde un determinado "preconocimiento" o representación previa que nos guía. Esto no quiere decir que no usemos el pensamiento reflexivo, pero lo usamos desde ciertas representaciones previas que de algún modo dirigen sin que seamos conscientes de ello. ¿No es eso lo que hacía Warhol cuando seleccionaba para su arte los objetos de la cotidianidad banal con los que día a día convivimos? ¿Qué hacía si no cuando celebraba los objetos cotidianos que le gustaban? Se representaba a sí mismo y a una mayoría de gente corriente. Volvía el arte hacia lo más próximo a la existencia diaria de la gente del pueblo, y así, tras resolver el *quid* de la esencia del arte, desplazó la parte más puramente conceptual a la filosofía, al mismo tiempo que liberaba al arte de ese tipo de asuntos. Los objetos artísticos pueden filosofar 'materialmente' desde esa cercanía a la gente, pero no conceptualmente. El arte libre se acerca al ser humano como tal, mucho más que aquél que buscaba su esencia y que difícilmente llegaba al corazón de la gente "normal", porque más bien se percibía frío y distante. Pensemos en el arte de la abstracción geométrica, en

¹⁴⁶⁴ A. C. Danto: *The body/body problem: selected essays*, p. 180 (ed. esp., p. 221).

la pintura pura de la que habla Greenberg. No era algo precisamente cercano al pueblo.

Al mismo tiempo, Danto sostiene que no hay verdadera experiencia del arte sin comprensión, sin interpretación. Una obra de arte es un *producto intelectual (intellectual product)*¹⁴⁶⁵ y, como tal, se puede considerar fruto de un *proceso de experiencia racional*¹⁴⁶⁶. Indudablemente, tampoco hay verdadera aproximación a la obra si no hay sentimiento, experiencia vivida, placer o dolor, pero sin comprensión esa experiencia no es plena. La mera apreciación sensible relegaría la parte profunda y oscura del arte, prescindiría de «la pasión, el temor, el sentimiento o la esperanza»¹⁴⁶⁷, escribe Danto. Es una síntesis de placer y entendimiento como condición de posibilidad de la perfección de la experiencia estética, es un *enjuiciar disfrutando y disfrutar enjuiciando*¹⁴⁶⁸, en palabras de Goethe. Es decir, se aúnan lo humano y lo intelectual, lo *vivido* y lo *pensado*.

Con la intención de delimitar la categoría artística, la *diferencia artística*, propone Danto una definición con unas condiciones necesarias para el arte, a saber, poseer un *significado encarnado* a descifrar por una interpretación proveniente del mundo del arte, con cierta participación del público. Carroll las compendia así: X es una obra arte si y solo si 1) X tiene un tema, 2) un tema sobre el cual proyecta una actitud o punto de vista, 3) mediante elipsis retóricas que 4) emplea algún material entimemático procedente del contexto del mundo del arte histórico y teórico, que 5) compromete la participación del público para rellenar el hueco del entimema planteado por X¹⁴⁶⁹. «Ser una obra de arte, en mi opinión –escribe Danto–, es encarnar un pensamiento,

¹⁴⁶⁵ A. C. Danto: *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, p. 13 (ed. esp., p. 50).

¹⁴⁶⁶ G. Vilar: *Las razones del arte*, p. 20.

¹⁴⁶⁷ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 168 (ed. esp., p. 163).

¹⁴⁶⁸ *Apud* H. R. Jauss: *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*, p. 78.

¹⁴⁶⁹ N. Carroll: «Danto, Art and History», p. 32.

tener un contenido, expresar un significado, y por tanto las obras de arte que exteriormente parecen artefactos primitivos encarnan pensamientos, tienen contenidos, expresan significados, aunque los objetos a los que se parecen no»¹⁴⁷⁰, es decir, Danto aporta unas condiciones en su definición que legitiman el carácter artístico de todas las diversas obras a las que llamamos "arte", de manera que su definición conduce también a justificar la pluralidad presente en el arte desde los sesenta, además de aquella variedad desarrollada en la historia del arte anterior. El concepto de encarnación de significados en los objetos artísticos, así como su carácter simbólico/metafórico, son rasgos universales del arte, y ayudan a explicar la parte crítica de determinadas obras de arte contemporáneas, e, incluso, pueden explicar también nuestra perplejidad ante algunas de ellas. Recordemos sus enunciados: «Como esencialista en filosofía, estoy comprometido con la perspectiva de que el arte es eternamente el mismo: hay condiciones necesarias y suficientes para que algo sea una obra de arte, sin importar el tiempo y el lugar»¹⁴⁷¹. Hay una esencia "arte" transhistórica, y al tiempo la extensión de ese concepto es histórica, porque no todo es posible en todo momento (Wölfflin).

En tercer lugar, formula Danto su tesis del *Fin del Arte*, según la cual, en la década de los sesenta, «lo que ha terminado no es el arte mismo sino la búsqueda de la esencia del arte y la historia del arte determinada por esa búsqueda»¹⁴⁷², en palabras de Kelly. El arte nuevo, posterior, ya no tiene que buscar esa definición, porque, aunque ya es posible obtenerla, el propio arte no puede definirse a sí mismo, debe hacerlo la filosofía: «El arte no carga con la responsabilidad de su propia definición filosófica. Esto es tarea para los

¹⁴⁷⁰ A. C. Danto: *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, p. 112 (ed. esp., p. 115).

¹⁴⁷¹ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 95 (ed. esp., p. 139).

¹⁴⁷² M. Kelly: «Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art», p. 38.

filósofos del arte»¹⁴⁷³. Lo que ha aportado el arte, y especialmente Warhol con su *Brillo Box*, es que esa auténtica formulación filosófica de la pregunta por la esencia del arte no es históricamente posible hasta que no hubo obras de arte como *Brillo Box*. El arte no puede definirse, aunque ha llegado a la autoconciencia –ni el arte ni cualquier otra cosa–, porque esa autoconciencia es privilegio de la filosofía, según Danto¹⁴⁷⁴. Como observa Kelly al respecto, efectivamente, cuando el arte ha llegado a producir obras como *Brillo Box* es capaz de plantear la pregunta por su propia esencia para que la defina la filosofía del arte y, para Danto, antes de que el arte llegue a ese momento histórico, la filosofía no puede plantear la formulación filosófica definitiva de la respuesta a la pregunta por la esencia del arte. Esa formulación filosófica solo es posible a partir de los sesenta. Por eso, el fin del arte de Danto "libera" al arte de elaborar su definición, volviéndose libre y plural. El arte se expresa ahora libremente, no tiene que mostrar su verdad, puede mostrar lo que quiera, sin someterse a relatos legitimadores fuera de su propio significado particular en cada caso, de su propia interpretación constituyente. Eso es legitimarse a sí mismo. No hay más relato legitimador que el que se hace desde las interpretaciones particulares de cada obra en relación con su significado. «El significado es, si estoy en lo cierto, filosófico y se relaciona internamente con sus espectadores (*viewers*). Pone sus vidas en perspectiva (*in perspective*). Les está contando algo que, en realidad, ellos ya saben».¹⁴⁷⁵

Danto, entonces, no sigue sometiendo el arte a la filosofía. El arte se manifiesta libremente, aunque la filosofía haya de definirlo partiendo de esas manifestaciones, es decir, la definición ha de ajustarse y ser coherente con todas esas manifestaciones. Y no al revés, no es que el arte en sus

¹⁴⁷³ A. C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, p. 36 (ed. esp., p. 68).

¹⁴⁷⁴ A. C. Danto: *Connections to the World: The Basic Concepts of Philosophy*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1997, Preface, p. XIII.

¹⁴⁷⁵ A. C. Danto: *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, p. 142 (ed. esp., p. 202).

manifestaciones deba responder a la definición aportada, como de hecho ocurría anteriormente cuando debía ajustarse a unas *narrativas maestras*, sino que después del fin del arte, el arte se libera, y puede mostrar sus significados a través de cualquier medio y realización. Esto no es una *tiranía del significado*¹⁴⁷⁶, como dice Vilar, sino que, dentro de esa pluralidad que caracteriza al arte poshistórico, el significado es lo que marca la *diferencia artística*, y eleva al arte a un plano superior por una doble vía: la parte filosófica o pensada, y la parte más humana. Arte y filosofía son ámbitos diferentes que conectan mediante la reflexión que toda actividad humana suscita.

Aquello que hace del arte una fuerza tan poderosa como para impregnar tanto una canción como una historia debe ser lo que a su vez lo convierte en arte. Realmente no hay nada igual cuando se trata de agitar el espíritu.¹⁴⁷⁷

¹⁴⁷⁶ G. Vilar: «Sobre algunas disonancias en la crítica de arte de Arthur C. Danto», p. 200.

¹⁴⁷⁷ A. C. Danto: *What art is*, p. XII (ed. esp., p. 18).

BIBLIOGRAFÍA



Fuentes primarias

De A. C. DANTO

- *Analytical philosophy of History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1968.
- *Analytical philosophy of action*, Cambridge, Eng. Cambridge University Press, 1973.
- *¿Qué es filosofía?*, Madrid: Alianza, 1976.
- «The Artworld», *Journal of Philosophy* 61, nº 19, (October 16, 1964).
- *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 1981.
- *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*, trad. de Angel Molla Román y Aurora Molla Román, Barcelona: Paidós, 2002.
- «The End of Art», en *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press, 1986.
- *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press, 1986.
- «Art, Evolution, and the Consciousness of History», *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press, 1986.
- «Approaching the End of Art», en *The State of the Art*, New York: Prentice Hall, 1987.
- *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*, Barcelona: Paidós, 1989.
- «Postmodern Art and Concrete Selves», en *From the Inside Out: Eight Contemporary Artists*, Nueva York: The Jewish Museum, 1993.
- *Embodied meanings. Critical Essays and Aesthetics Meditations*, Nueva York, Farrar Straus&Giroux, 1994.
- *After the End of Art: contemporary art and the pale of history*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, trad. de Elena Neerman, Barcelona: Paidós, 1999.

- «Bad Aesthetic time», en *Encounters and Reflections. Art in the Historical Present*, Berkeley: University of California Press, 1997.
- *Connections to the World: The Basic Concepts of Philosophy*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997.
- «Narrative and Never-Endingness: A Reply to Margolis», en *The End of Art and Beyond. Essays after Danto*, A. Haapala, J. Levinson, V. Rantala (eds.), New Jersey: Humanities Press, 1997.
- «The End of Art: A philosophical Defense», *History and Theory: Danto and His Critic, Art History, Historiography and After the End of Art*, v. 37, 4, (1998).
- *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, Berkeley: University of California Press, 1998.
- *Más allá de la Caja Brillo: las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, tr. de A. Brotons, Madrid: Akal, 2003.
- «Indiscernibility and perception: A reply to Joseph Margolis», en *British Journal of Aesthetics*, Oxford, vol. 39, nº 4, October 1999.
- *Philosophizing art: selected essays*, Berkeley: University of California Press, 1999.
- *The body/body problem: selected essays*, Berkeley: University of California Press, 1999.
- *El cuerpo/El problema del cuerpo*, trad. de Fernando Abad, Madrid: Síntesis, 2003.
- «El arte de pensar el arte. Entrevista a Arthur C. Danto», *Archipiélago*, 41, 2000.
- «Introduction: Philosophy and contemporary Art», en *Philosophizing art: selected essays.*, Berkeley: University of California Press, 2001.
- *The Madonna of the Future: essays in a pluralistic art world*, Berkeley: University of California Press, 2001.
- *La Madonna del Futuro: ensayos en un mundo de arte plural*, trad. de Gerard Vilar, Barcelona: Paidós, 2003.
- «The naked truth» en *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*, Cambridge University Press, 2001.
- «La verdad desnuda» en *Ética y Estética: Ensayos en la intersección*, Madrid: Machado Grupo de Distribución, La balsa de la Medusa, 177, 2010.

- «The work of art and the historical future» en *The Madonna of the Future: essays in a pluralistic art world*, Berkeley: University of California Press, 2001.
- «La obra de arte y el futuro histórico» en *La Madonna del futuro: ensayos en un mundo de arte plural*, trad. de Gerard Vilar, Barcelona: Paidós, 2003.
- «La idea de obra maestra en el arte contemporáneo» en *¿Qué es una obra maestra?*, Barcelona: Crítica, 2002.
- Arthur C. Danto, W. Spies, H. Belting, J. Galard, M. Hansmann, N. MacGregor y M. Waschek: en *¿Qué es una obra maestra?*, trad. de María José Furió, Barcelona: Crítica, 2002.
- *The Abuse Of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago and La Salle: Open Court, 2003.
- *El Abuso de la Belleza: la estética y el concepto de arte*, trad. de Carles Roche, Barcelona: Paidós, 2005.
- «Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo», trad. de M^a José Alcaraz, en *Estética después del fin del arte: ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid: A. Machado Libros, 2005.
- «Arthur C. Danto», entrevista de Ana María Guasch, en *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007)*, Ana María Guasch, Murcia: Cendeac, 2007.
- *Andy Warhol*, New Haven-London: Yale University Press, 2009.
- Arthur C. Danto, Noël Carroll et al.: *Ética y Estética. Ensayos en la intersección*, Madrid: Machado Grupo, 2010.
- *Andy Warhol*, trad. de Marta Pino, Madrid: Paidós Estética, 2011.
- *Arthur C. Danto essays. The Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the End of Taste*, selected and with critical introduction Gregg Horowitz y Tom Huhn, New York: Routledge, 2011.
- «Symbolic Expressions and the Self», en *Arthur C. Danto essays. The Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the End of Taste*, selected and with critical introduction Gregg Horowitz y Tom Huhn, New York: Routledge, 2011.
- «Replies to Essays», *Danto and his critics*, Mark Rollins (ed.), Malden: Wiley-Blackwell, Second Edition, 2012.
- *What art is*, New Haven-London: Yale University Press, 2013.
- *Qué es el arte*, trad. de Iñigo García Ureta, Barcelona: Paidós Estética, 2013.

- «Reply to F. R. Ankersmit», en *The Philosophy of Arthur Danto. The Library of Living Philosophers*, v. XXXIII, Randall E. Auxier and Lewis E. Hahn (eds.), Chicago: Open Court, 2013.

Fuentes secundarias

Sobre A. C. Danto

ALCARAZ LEÓN, María José:

- «Los indiscernibles y sus críticos», en *Estética después del fin del arte: ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid: A. Machado Libros, 2005.
- *La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados*, Tesis Doctoral (<http://hdl.handle.net/10803/10823>), Director de Tesis: Francisca Pérez Carreño, Departamento de Filosofía y Lógica, Universidad de Murcia, 2006.

ANDINA, Tiziana:

- *Arthur Danto: un filosofo pop*, Roma: Carocci, 2010.
- «Conversation with Arthur C. Danto», *APhEx Portale Italiano di Filosofia Analitica. Giornale di Filosofia* nº 1 (2010).
- *Filosofie dell'arte. Da Hegel a Danto*, Roma: Carocci, 2012.

ANKERSMIT, Franklin Rudolf:

- «Danto, history and the tragedy of human existence», *History and Theory* 42, (2003), 291-304.
- «Danto's Philosophy of History: Essentialism and Historicism», en *The Philosophy of Arthur Danto. The Library of Living Philosophers*, v. XXXIII, Randall E. Auxier and Lewis E. Hahn (eds.), Chicago: Open Court, 2013.

BACHARACH, Sondra:

- «Can Art Really End?», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60:1 (2002).

- «Arthur C. Danto», en *Aesthetics: The Key Thinkers*, Alessandro Giovannelli (ed.), New York: Continuum, 2012.

BEARDSLEY, Monroe Curtis:

- *The Possibility of Criticism*, Detroit: Wayne State University Press, 1970.
- «Intentions and interpretations: a fallacy revived», *The aesthetic point of view*, Ithaca, Cornell, 1982.

BRAND, Peg and Myles Brand: «Surface and Deep Interpretation», en Mark Rollins (ed.), *Danto and his critics*, Malden: Wiley-Blackwell, Second Edition, 2012.

CARRASCO BARRANCO, Matilde: «De la estética de la forma a la estética del significado. Sobre el giro estético de A. Danto», *Revista de Filosofía*, Vol. 38, nº 1 (2013).

CARRASCO CAMPOS, Ángel: «Tras la muerte del arte como ideología: un diálogo entre Adorno y Danto», en *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales* 06, (2008/2009).

CARRIER, David:

- «Danto as Systematic Philosopher», in *Danto and his critics*, Mark Rollins (ed.), Cambridge: Blackwell, 1993.
- «Why art history has a history», *Journal of aesthetics and art criticism*, V 51, Nº3, 1993.
- «Gombrich and Danto on Defining Art», *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54, nº3, 1995.
- «Arthur C. Danto», en *Art: Key Contemporary Thinkers*, Diarmuid Costello and Jonathan Vickery (eds.), Oxford/New York: Berg Publishers, 2007.
- «Is it truly general as he claims?», en *Danto and his critics*, Mark Rollins (ed.), Malden: Wiley-Blackwell, Second Edition, 2012.

CARROLL, Noël:

- «Danto's New Definition of Art and the Problem of Art Theories», in *Danto and his critics*, Rollins ed., Cambridge: Blackwell, 1993.
- «Danto, Style and Intention», en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53-3 (1995).
- «Danto, Art and History», en *The End of Art and Beyond. Essays after Danto*, A. Haapala, J. Levinson, V. Rantala (eds.), New Jersey: Humanities Press, 1997.

- *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction*, London & New York: Routledge, 1999.
- «Anglo-American Aesthetics and Contemporary Criticism: Intention and the Hermeneutics of Suspicion», *Beyond aesthetics. Philosoph essays*, Cambridge-NY: Cambridge University Press, 2003.
- «Art, intention and conversation», *Beyond aesthetics. Philosoph essays*, Cambridge-NY: Cambridge University Press, 2003.
- «Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art», en *Danto and his critics*, Mark Rollins (ed.), Malden: Wiley-Blackwell, Second Edition, 2012.

CAVELL, Stanley:

- «A Matter of Meaning It», en *Must We Mean What we Say?. A Book of Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- «Aesthetic Problems of Modern Philosophy», en *Must We Mean What We Say?. A Book of Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- *Must we mean what we say?. A Book of Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

COSTELLO, Diarmuid: «On late style: Arthur Danto's. *The Abuse of Beauty*», *British Journal of Aesthetics*, Vol 44, nº 4 (2004).

FABELO, José Ramón: «Por una estética apegada a la vida», *Revista de Filosofía*, nº 66, (2010-3).

FENNER, David: *Introducing Aesthetics*, Wesport, Connecticut: Praeger, 2003.

FORSEY, Jane: «Philosophical Disenfranchisement in Danto's "The End of Art"», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59:4 (2001).

GOEHR, Lydia: «Afterwords: an introduction to Arthur Danto's philosophies of history and art», *History and Theory* 46 (February 2007).

HAUSKELLER, Michael: *¿Qué es arte?: posiciones de la estética desde Platón a Danto*, Valencia: Diálogo, 2008.

HOROWITZ, Gregg, and Huhn, Tom: «The Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste», en *The Wake of Art. Criticism, Philosophy and the Ends of Taste*, G. Horowitz and T. Huhn (eds.), New York: Routledge, 2011.

JAQUES PI, Jessica: «Reflexión y experiencia artística: el camino hacia la intersubjetividad estética», en *Estética después del fin del arte: ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid: A. Machado Libros, 2005.

KELLY, Michael: «Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art», *History and Theory: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art*, v. 37, 4, (1998).

KOPPELBERG, Dirk: «Arthur C. Danto», en *Klassiker der Kunstphilosophie: von Platon bis Lyotard*, Stefan Majetschak (ed.), München: Beck, 2005.

LEDDY, Thomas: «Against surface interpretation», *The Journal Aesthetics and Art criticism*, V.57, Nº 4, 1999.

LEVINSON, Jerrold:

- «Defining Art Historically», *British Journal of Aesthetics*, 19 (3) (1979).
- *The Pleasures of Aesthetics*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1996.
- «Hypothetical Intentionalism: Statement, Objections, and Replies», in Michael Krausz (ed.), *Is There a Single Right Interpretation?*, University Park, University of Pennsylvania Press, 2002.
- «Defending hypothetical intentionalism», *British Journal of aesthetics*, V 50, Nº 2, 2010.
- *Musics, Art and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics* (1990), Oxford: Oxford University Press, 2011.

LUTERAU, Luciano: «Mímesis y cualidades estéticas en la definición cognitivista del arte de A. Danto», en *Konvergencias Filosofía y Culturas en diálogo*, año VII, Nº 21, Octubre 2009.

MARGOLIS, Joseph:

- «Robust Relativism», en *Philosophy looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics*, Joseph Margolis (ed.), Philadelphia: Temple University Press, 1987.
- «Farewell to Danto and Goodman», en *British Journal of Aesthetics*, Oxford, vol. 38, nº 4, October 1998.
- «The Endless Future of Art», en *Selves and Other Texts. The Case for Cultural Realism*, University Park: The Pennsylvania University Press, 2001.
- «One and Only One Correct Interpretation», en *Is There a Single Right Interpretation?*, Michael Krausz (ed.), University Park: Pennsylvania State University Press, 2002.
- *On Aesthetics. An Unforgiving introduction*, Belmont, California: Wadsworth, 2009.

- *The Arts and the Definition of the Human: toward a Philosophical Anthropology*, Stanford: Stanford University Press, 2009.

MURCIA SERRANO, Inmaculada: «La muerte del arte. Una propuesta alternativa a la de Arthur C. Danto», en *Estudios filosófico*, vol. LIX, nº 171, 2010.

PARSELIS, Verónica: «El final del relato. Arte, historia y narración en la filosofía de Arthur C. Danto», *Diánoia*, vol. LIV, nº 62, 2009.

PÉREZ CARREÑO, Francisca:

- *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: col. Balsa de la Medusa, 1996.
- «Símbolo encarnado: del cuerpo al efecto», en *Estética después del fin del arte: ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid: A. Machado Libros, 2005.

PINEDA REPIZZO, Adryan Fabrizio: «La filosofía del arte en la época del fin del arte», en *Praxis Filosófica*, Nueva serie, nº32, enero-junio 2011.

RANTALA, Veikko: «Theoreticity in Art», en *The End of Art and Beyond. Essays after Danto*, A. Haapala, J. Levinson, V. Rantala (eds.), New Jersey: Humanities Press, 1997.

REED-TSCHA, Katerina: «¿Era Warhol un genio de la filosofía?», en *Estética después del fin del arte: ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid: A. Machado Libros, 2005.

ROMANO, Carlin: «Looking beyond the visible: The case os A. C. Danto», in *Danto and his critics*, Rollins ed., Cambridge: Blackwell, 1993.

SCHECK, Daniel Omar: «Danto y lo sublime: El valor que el arte perdió para la vida», en *Páginas de Filosofía*, Año XVI, Nº 19, pp. 176-197, Departamento de Filosofía, Universidad Nacional del Comahue, 2015.

SHUSTERMAN, Richard: «Art in a Box» en *Danto and His Critics*, Ed. M. Rollins. Oxford: Blackwell, 1993.

SOBREVILLA, David: «Hegel, Danto y la tesis del final del arte», *Diálogos. Revista del Departamento de Filosofía de la Universidad de Puerto Rico*, 81 (2003).

SOLOMON Robert C. and K. M. Higgins: «Atomism, Art and Arthur Danto's Hegelian Turn», in *Danto and his critics*, Rollins ed., Cambridge: Blackwell, 1993.

THÉRIAULT, Mélissa: *Arthur Danto ou l'art en boîte*, París: L'Harmattan, 2010.

VILAR, Gerard:

- *Las razones del arte*, Madrid: A. Machado Libros, 2005.

- «Sobre algunas disonancias en la crítica de arte de Arthur C. Danto», en *Estética después del fin del arte: ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid: A. Machado Libros, 2005.
- «Danto y la paradoja de un arte poshistórico», en *Desartización: paradojas del arte sin fin*, Salamanca: Edics. Univ. de Salamanca, 2010.

WOLLHEIM, Richard: «Danto's Gallery of Indiscernibles», Mark Rollins, ed., *Danto and his Critics*, Oxford: Basil Blackwell, 1993.

ZENOBI, Esteban: «El mundo del arte: de Danto a Dickie, y vuelta atrás», en *Conceptos, creencias y racionalidad*, Gustavo Agüero, Luis Urtubey y Daniel Vera (eds.), Córdoba (Argentina): Editorial Brujas, 2008.

Fuentes complementarias

ADORNO, Theodor Wiesengrund:

- *Teoría estética*, trad. de Fernando Riaza, Madrid: Taurus, 1980.
- *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, tr. de J. Chamorro, Madrid: Taurus, 2001.

ANDERSON, Richard L.:

- *Calliope's Sisters. A Comparative Study of Philosophies of Art*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1990.
- «Culturally significant meaning, skillfully encoded in an affecting, sensuous medium», en *Calliope's Sisters. A Comparative Study of Philosophies of Art*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1990.

ARISTÓTELES:

- *Metafísica*, tr. de V. García Yebra, Madrid: Gredos, 1970.
- *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 1974.
- *Retórica*, trad. de Alberto Bernabé, Madrid: Alianza, 2002.

BAUDELAIRE, Charles: *Exposition universelle* (1855) en *Oeuvres Complètes*, Y-G. Le Dantec et C. Pichois (eds.), Paris: Gallimard, 1961.

BELL, Clive, *Art*, New York: Putnam, Capricorn, 1958.

BELTING, Hans:

- *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Munich: Deutscher Kunstverlag, 1983.
- *The end of The History of Art?*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- «El arte moderno sometido a la prueba del mito de la obra maestra» en *¿Qué es una obra maestra?*, Barcelona: Crítica, 2002.
- *Florecia y Bagdad: Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, Madrid: Akal, 2012.

BENJAMIN, Walter: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos Interrumpidos I*, trad. Jesús Aguirre, Madrid: Taurus, 1982.

BERTRAM, Georg W.: *El arte como praxis humana. Una estética*, trad. de J. F. Zúñiga, Granada: Comares, 2016.

BITTNER WISEMAN, Mary: «Book Reviews», *The Journal or Aesthetics and Art Criticism*, 70:4 (2012).

BOILEAU, Nicolás: *Arte poética*, III, en *Poéticas*, Madrid: Ed. Nacional, 1982.

BRECHT, Bertolt: *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona: Península 1983.

BOURGEOIS, Louise: <http://www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/tate-acquires-louise-bourgeois-giant-spider-maman>, 28/1/2017.

CARNAP, Rudolf: *Meaning and Necessity. A Study in Semantics and Modal Logic*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1988.

CASSIRER, Ernst:

- *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura* (Trad. Eugenio Ímaz), Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1967.
- *Filosofía de las formas simbólicas*, México: FCE, 1971.

CHIPP, Herschel B.: *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid: Akal, 1995.

COLERIDGE, Samuel Taylor: *Biographia Literaria, The Collected Works of S. T. Coleridge*, v. 7, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1983.

COMETTI, Jean-Pierre, Morizot Jacques, Pouivet Roger: *Questions d'esthétique*, Paris: Puf, 2000.

DAVIES, Stephen: *Philosophical Perspectives on Art*, Oxford: Oxford University Press, 2007.

DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*, Santiago de Chile: Naufragio, 1995.

DE DIEGO, Estrella: *Tristísimo Warhol*, Madrid: Siruela, 1999.

DERRIDA, Jacques:

- *De la grammatologie*, Paris: De Minuit, 1967.
- *La vérité en peinture*, Paris: Flammarion, 2010.

DICKIE, George: *El círculo del arte: una teoría del arte*, Barcelona: Paidós, 2005.

DIFFEY, T. J.: «The Republic of Art», *The British Journal of Aesthetics* 9 (1969).

DRURY, Maurice O'Connor: «Conversations with Wittgenstein», R. Rhees, ed., *Ludwig Wittgenstein: Personal Recollections*, Oxford: Basil Blackwell, 1981.

DUCHAMP, Marcel: en *Marcel Duchamp. Escritos*, ed. de José Jiménez, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012.

ECO, Umberto:

- *La definición de arte*, Barcelona: Martínez Roca S.A., 1970.
- *Signo*, trad. Francisco Serra Cantarell, Barcelona: Labor, 1988.

ERNST, Max: *Au-delà de la peinture*, dans *Écritures*, collection Le Point du Jour, Paris: Gallimard, 1970.

FERNANDOIS, Eduardo: «Imagen, aspecto y emoción: apuntes para una fenomenología de la metáfora», *Ideas y valores*, nº 140 (Agosto 2009).

FERRARIS, Maurizio: *Historia de la hermenéutica*, trad. de Armando Perea, México: Siglo Veintiuno Editores, 2002.

FOKKELMAN, J. P.: *Narrative Art in Genesis: Specimens of Stylistic and Structural Analysis* (1974), Eugene, OR., Wipf and Stock Publishers, 2004.

FOSTER, Hal, Rosalind Kraus, Yve-Alain Bois y Benjamín H. D. Buchloh: *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid: Akal, 2006.

FREGE, Gottlob: «Über Sinn und Bedeutung» (1892), en *Estudios sobre semántica*, Barcelona: Ariel, 1971.

FOUCAULT, Michel:

- *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard, 1966.
- *Las palabras y las cosas*, Madrid: S. XXI Editores, 1999.

GADAMER, Hans-Georg:

- *Verdad y método*, I, trad. de Ana Agud y Rafael de Agapito, Salamanca: Sígueme, 1977.
- *La actualidad de lo bello*, trad. de Antonio Gómez, Barcelona: Paidós/ICE UAB, 1991.
- «Hermenéutica clásica y hermenéutica filosófica», *Verdad y método*, II, trad. de Manuel Olasagasti, Salamanca: Sígueme, 1992.
- «Texto e interpretación», *Verdad y método*, II, Salamanca: Sígueme, 1992.
- «Estética y hermenéutica», en *Estética y hermenéutica*, trad. de A. Gómez Ramos, Madrid: Tecnos, 1996.
- «Palabra e imagen», en *Estética y hermenéutica*, trad. de A. Gómez Ramos, Madrid: Tecnos, 1996.
- «Tras las huellas de la hermenéutica», en *El giro hermenéutico*, trad. de Arturo Parada, Madrid: Cátedra, 1998.

GARCÍA LEAL, José: *El conflicto del arte y la estética*, Granada: Universidad de Granada, 2010.

GOODMAN, Nelson:

- *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis/N. Y.: Bobbs Merrill, 1968.
- *Los Lenguajes del Arte*, Barcelona: Seix Barral, 1976.
- *Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett, 1978.
- «Implementation of the arts», *Journal of Aesthetics and Art criticism*, vol. 40, N. 3, 1982.
- *Maneras de hacer mundos* (1978), trad. De Carlos Thiebaut, Madrid: Visor, 1990.

GOETHE, Johann Wolfgang: *Noten und Abhandlungen zum besserem Verständnis des West-Östlichen Divans, Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 2, Erich Trunz (ed.), München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000.

GOMBRICH, Ernst Hans:

- *Art and Illusion. A Study in the Psychology of pictorial Representation*, London: Phaidon Press, 1984.
- *Arte e ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- *A Lifelong Interest: Conversations on Art and Science with Didier Eribon*, Londres: Thames and Hudson, 1993.
- *Gombrich esencial: textos escogidos sobre arte y cultura*, Madrid: Debate, 2004.
- «La verdad y el estereotipo», en *Gombrich esencial: textos escogidos sobre arte y cultura*, Madrid: Debate, 2004.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Ángel: «La metáfora: de la abstracción al expresionismo», *Ágora*, vol. 25, nº 2, Universidad de Santiago de Compostela, 2006.

GRACIA, Jorge E.: *Painting Borges: Philosophy Interpreting Art Interpreting Literature*, Albany (NY): State University of New York Press, 2012.

GREENBERG, Clement: *La pintura moderna y otros ensayos*, edición de Felix Fanés, Madrid: Siruela, 2006.

GRONDIN, Jean: *Introducción a Gadamer*, trad. de Constantino Ruiz, Barcelona: Herder, 2003.

GROSENICK, Uta: *Art Now*, Viena: Taschen, 2002.

GROUND, Ian:

- *Art or Bunk?*, Bristol: Bristol Classical Press, 1989.
- *¿Arte o chorrada?*, Valencia: Universidad de Valencia, 2008.

GUASCH, Anna María: *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Forma, 2000.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich:

- *Lecciones de Estética*, traducción de R. Gabás, Barcelona: Península, 1989.

- *Rasgos fundamentales de la filosofía del derecho*, trad. de Eduardo Vásquez, Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.

HEIDEGGER, Martin:

- *El Ser y el tiempo*, traducción de J. Gaos, Madrid-México: FCE, 1982.
- *El origen de la obra de arte*, en *Caminos de bosque*, trad. de H. Cortés y A. Leyte, Madrid: Alianza, 1995.

HESS, Barbara: *Expresionismo abstracto*, Madrid: Taschen, 2005.

HOLZ, Hans Heinz: *De la obra de arte a la mercancía*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

HOSPERS, John y Monroe Curtis Beardsley: *Estética. Historia y fundamentos*, Madrid: Cátedra, 1980.

HUGHES, Robert: *El Impacto de lo nuevo: el arte del siglo XX*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2000.

HUME, David:

- *Tratado sobre la naturaleza humana*, trad. F. Duque, tomo II, Madrid: Nacional, 1981.
- *A Treatise of Human Nature, II*, Mineola-New York: Dover, 2003.
- *Sobre la norma del gusto*, en *La norma del gusto y otros escritos sobre estética*, trad. de María Teresa Beguiristain, Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2008.

JAUSS, Hans Robert: *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid: Taurus, 1986.

JIMÉNEZ, José: *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*, Barcelona: Destino, 1994.

KANDINSKY, Wassily: *De lo espiritual en el arte*, trad. Elisabeth Palma, Puebla (México): Premia, 1989.

KANT, Immanuel: *Crítica del Juicio*, ed. de M. García Morente, Madrid: Espasa-Calpe, 1981.

KIERKEGAARD, Soren: *O lo uno o lo otro: un fragmento de vida. I*, Madrid: Trotta, 2006.

KIVY, Peter: *Philosophies of Arts. An Essay in Differences*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

KULTERMANN, Udo: *Historia de la historia del arte*, Madrid: Akal, 1996.

KUSPIT, Donald:

- *El Fin del Arte*, Madrid: Akal, 2006.
- «Donald Kuspit», entrevista de Ana María Guasch, en Ana María Guasch: *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007)*, Murcia: Cendeac, 2007.

LAKOFF, George y Mark Johnson: *Metáforas de la vida cotidiana*, trad. Antonio Millán y Susana Narotzky, Madrid: Cátedra, 2001.

LESSING, Gotthold Ephraim: *Laocoonte*, ed. y trad. E. Barjau, Madrid: Ed. Nacional, 1977.

LIESSMANN, Konrad Paul: *Filosofía del arte moderno*, Barcelona: Herder, 2006.

LIZ, Manuel: «Los mundos de Nelson Goodman», *Isegoría/8*, Universidad de la Laguna (1993).

LUCIE-SMITH, Edward: *El arte de hoy: del Expresionismo Abstracto al nuevo realismo*, Madrid: Cátedra (1983).

LYOTARD, Jean-François: *La condición posmoderna*, Madrid: Cátedra, 1994.

MAILLARD, Chantal: *La creación por la metáfora*, Barcelona: Anthropos, 1992.

MARTÍNEZ, Amalia: *Arte del s. XX 2: de Andy Warhol a Cindy Sherman*, Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, 2000.

MICHAUD, Yves: *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, México: FCE, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich:

- *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid: Alianza, 1982.
- *La Gaya Ciencia*, Madrid: Akal, 1988.
- *Fragmentos póstumos (1885-1889)*, vol. IV, Madrid: Tecnos, 2006.

ORTEGA Y GASSET, José:

- «Adán en el paraíso», *Obras completas*, Madrid: Alianza-Revista de Occidente, 1983.
- *El tema de nuestro tiempo*, *Obras Completas*, t. III, Madrid: Alianza/Revista de Occidente, 1983.

- *Ensayo de estética a manera de prólogo, Obras Completas*, t. VI, Madrid: Alianza-Revista de Occidente, 1983.
- *La deshumanización del arte, Obras completas*, t. III, Madrid: Alianza-Revista de Occidente, 1983.
- *Meditación del marco, Obras Completas*, t. II, Madrid: Alianza-Revista de Occidente, 1983.
- «Verdad y perspectiva», *El Espectador I, Obras Completas*, t. II, Madrid: Alianza/Revista de Occidente, 1983.

OSPINA HERRERA, Carlos Alberto: «La universalidad de la metáfora en el arte», *Estudios filosóficos* nº 41 (2010).

PANOFSKY, Erwin:

- *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets, 1999.
- *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid: Cátedra, 2004.
- *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza, 2008.
- *El significado en las artes visuales*, Madrid: Alianza, 2008.

PLATÓN: *Sofista* 240b, *Diálogos*, tomo V, Madrid: Gredos, 1988.

POCHAT, Götz: *Historia de la estética y la teoría del arte*, Madrid: Akal, 2008.

POLANYI, Michel y Harry Prosch: *Meaning*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1975.

RAMÍREZ, Juan Antonio: *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Madrid: Siruela, 2006.

RENAUT, Alain et al.: *La philosophie*, Paris: Odile Jacob, 2006.

RICOEUR, Paul:

- *Freud: una interpretación de la cultura*, tr. A. Suárez, M. Oliveira y E. Inciarte, México: siglo XXI, 1978.
- *La metáfora viva*, trad. Agustín Neyra, Madrid: Trotta, 2001.

ROSENBERG, Harold: «Art and Words», *The De-Definition of Art*, Chicago: Chicago University Press, 1983.

RUSKIN, John: *Elements of Drawing, The Works of J. Ruskin*, E. T. Cook, A. Wedderburn, eds., (London 1903-1912), London: The Library Edition, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur: *El mundo como voluntad y representación. Complementos*, trad. de P. López de Santa María, Madrid: Trotta, 2003.

SERRANO RIBEIRO, José Luis: «Perspectiva, metáfora y hermenéutica» en *Pensamiento*, vol. 72, num. 270, 2016.

SONTAG, Susan: *Contra la interpretación y otros ensayos* (1966), Barcelona: Seix Barral, 1984.

STECKER, R.:

- *Artworks. Definition. Meaning. Value*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1997.
- «Interpretation», in *The Routledge Companion to Aesthetics*, B. Gaut and D. M. Lopes (eds.), New York-London: Routledge, 2005.
- *Aesthetics and the philosophy of Art. An introduction*, Lanham, MD, Rowman & Littlefield Publishers, 2010.

STOFREGEN, Hans y Sophie Chatellier: *30000 Años de Arte. La historia de la creatividad humana a través del tiempo y el espacio*, Londres: Phaidon, 2015.

STOLNITZ, Jerome: «The Aesthetic Attitude» in J. Hospers (ed), *Introductory Readings in Aesthetics*, New York: The Free Press, 1969.

TILGHMAN, B. R.:

- *But is it Art?*, Oxford: Blackwell, 1984.
- *Pero, ¿es esto arte?*, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2005.

TOMKINS, Calvin: *Duchamp*, Barcelona: Anagrama, 1999.

VALÉRY, Paul: «Commentaires de *Charmes*», *Variété*, ed. de la Pléiade, *Oeuvres*, I, Paris: Gallimard, 1960.

VATTIMO, Gianni:

- *El Fin de la Modernidad, Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*, Barcelona: Gedisa, 1987.
- «La muerte o el declive del arte», *El fin de la modernidad, Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*, Barcelona: Gedisa, 1987.

VILAR, Gerard: *Desartización: paradojas del arte sin fin*, Salamanca: Edics. Univ. de Salamanca, 2010.

VITE, Edgar: «Una reflexión filosófica sobre el arte después de su confusión con la realidad», *Estudios 87*, Vol. VI (2008).

WARHOL, Andy:

- *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Barcelona: Tusquets editores, 1998.
- *Andy Warhol. Entrevistas*, traducción de Ferrán Esteve, edición de Kenneth Goldsmith, Barcelona: Blackie Books, 2010.

WEITZ, Morris: «The Role of Theory in Aesthetics», en *Philosophy looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics*, Joseph Margolis (ed.), Philadelphia: Temple University Press, 1987.

WELLEK, René y Austin Warren: *Teoría literaria* (1949), Madrid: Gredos, 1966.

WITTGENSTEIN, Ludwig:

- *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. de E. Tierno Galván, Madrid: Alianza, 1980.
- *Investigaciones filosóficas*, Barcelona/México: Crítica/UNAM, 1988.

WOLF, Reva: «A través del espejo», en *Andy Warhol: Entrevistas*, trad. de Ferrán Esteve, edición de Kenneth Goldsmith, 2010.

WÖLFFLIN, Heinrich:

- *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, trad. de J. Moreno Villa, Madrid: Espasa-Calpe, 1952.
- *El arte clásico. Una introducción al Renacimiento italiano*, trad. de Anton Dieterich Arenas, Madrid: Alianza, 1982.

WOLLHEIM, Richard:

- *Painting as an Art*, Londres: Thames and Hudson, 1987.
- «Seeing-as, Seeing-in, and pictorial representation», en *Art and its Objects*, Essay V, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- *Arts and its Objects*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- «Mi pensamiento estético», *Revista de Filosofía* nº 28 (2003).

WORRINGER, Wilhelm: *Abstracción y naturaleza*, trad. de Mariana Frenk, México: FCE., 1953.

Referencias imágenes

página

- 13 Franco Fontana
<https://es.pinterest.com/pin/379639443571730871/>
- 27 Andy Warhol
<http://www.thebdgnews.com/2014/06/the-factory-by-andy-warhol.html>
- 29 Andy Warhol
<https://oscarenfotos.com/2016/05/14/andy-warhol-fotografo/>
- 36 Marcel Duchamp
<http://elcuadernodegautier.blogspot.com.es/2014/06/marcel-duchamp-o-la-fuente-de-la.html>
- 53 Pablo Picasso
<https://estudiosalvaje.wordpress.com/2011/07/13/cabeza-de-toro/>
- 59 Andy Warhol
<http://maq2115.blogspot.com.es/2011/07/el-arte-pop-antes-y-despues-warhol-por.html>
- 72 Andy Warhol
<https://artimage.org.uk/8559/andy-warhol/coca-cola--1961>
<http://www.designntrend.com/articles/8299/20131002/andy-warhol-coca-cola-3-painting-new-york-auction-koons-richter.htm>
- 83 Eduard Weston
http://cristinaphotography.com/biografia_fotografo_weston_edward/
- 114 Giotto
<http://algargosarte.blogspot.com.es/2014/10/la-capilla-scrovegni-de-padua-la.html>
<http://www.empresas.mundo-r.com/historiadelartepazromero/web/Historia%20del%20arte.htm/8.artegotico/8.4.giotto.htm>
- 121 Vincent Van Gogh
<http://blog.nueva-acropolis.es/2007/las-botas-de-van-gogh/>
- 130 Joseph Kosuth
<http://www.lavirtu.com/albumes.asp?idcategoria=64238>
- 142 Mark Rothko
http://themusicsalon.blogspot.com.es/2016_01_01_archive.html

- 191 Susana Solano
https://es.wikipedia.org/wiki/Susana_Solano
- 200 Donald Judd
<http://mmm-minimalismo.blogspot.com.es/p/donald-judd-el-minimalismo-del-objeto.html>
- 207 Robert Motherwell
<https://www.guggenheim.org/artwork/3047>
- 215 Robert Mapplethorpe
<https://kunstvensters.com/2016/12/06/van-alle-tijden-racisme-in-de-westerse-kunst/mapplethorpe-ajito/>
- 220 Bernini
<http://www.jmhdezdez.com/2015/05/extasis-de-santa-teresa-bernini.html>
- 258 Marcel Duchamp
https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89tant_donn%C3%A9s
- 271 Louise Bourgeois
[https://es.wikipedia.org/wiki/Mam%C3%A1_\(escultura\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Mam%C3%A1_(escultura))
- 290 Brueghel
https://es.wikipedia.org/wiki/Paisaje_con_la_ca%C3%ADda_de_%C3%8Dcaro
- 313 Eduardo Chillida
<http://www.elcorreo.com/vizcaya/20101220/mas-actualidad/cultura/recuperadas-obras-chillida-robadas-201012200838.html>
- 321 James Harvey
<http://www.dinosaursandrobots.com/2010/07/brillo-box-1961-by-james-harvey.html>
- 323 Bruce Nauman
<http://www.baeditions.com/bruce-nauman-artwork/bruce-nauman-pay-attention.htm>
- 325 Anish Kapoor
<https://theartstack.com/artists/anish-kapoor>
- 358 Benvenuto Cellini
<http://domuspucelae.blogspot.com.es/2011/07/visita-virtual-salero-de-francisco-i.html>
- 367 Claude Monet
[https://es.wikipedia.org/wiki/Nen%C3%BAfares_\(Monet\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Nen%C3%BAfares_(Monet))

- 367 Jackson Pollock
<https://mgpandersen.com/art-101/section-3-modern-art/jackson-pollock/>
- 372 Rafael
https://es.wikipedia.org/wiki/La_escuela_de_Atenas
- 389 Henri Matisse
<https://pasadosinfinal.wordpress.com/2016/04/13/alegria-de-vivir-alegria-de-vivir-la-famosa-pintura-de-matisse/>
- 410 Cindy Sherman
<http://comunicadoresambgracia.com/2017/01/12/c/>
- 411 Russell Connor
http://www.russellconnor.com/gallery_17.html
- 419 Robert Smithson
<http://s00131767.weebly.com/smithson.html>
- 426 Robot
<http://www.mercado.com.ar/notas/vida-y-estilo/8021266/vamos-todava-los-robots-pintan-cuadros>
- 445 Paul Klee
<http://www.artchive.com/artchive/K/klee.html>

